



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Scuola di Alta Formazione Dottorale

Corso di Dottorato in Studi Umanistici Transculturali

Ciclo XXXIV

Settore scientifico disciplinare L-ART/05

Dal teatro di magia al “teatro filmico”. La sperimentazione registica di Georges Méliès nella messinscena e nella costumistica (1888-1913)

Relatore:

Chiar.ma Prof.ssa Anna Maria Testaverde

Tesi di Dottorato

Sara VOLPI

Matricola n. 1017259

ANNO ACCADEMICO 2020 / 2021

Indice

Introduzionep. 1

Capitolo 1

- 1.1a Il teatro di magia..... p. 17
- 1.1b Il Teatro Robert-Houdin, dal fondatore a Georges Méliès..... p. 28
- 1.1c La “truccografia” di Georges Méliès..... p. 38
- 1.1d Il costume sulla scena del Teatro Robert-Houdin.....p. 44
- 1.2 La magia cinematografica.....p. 48
- 1.2a Lo studio di Montreuil-sous-Bois..... p. 48
- 1.2b Le “visioni animate” di Georges Méliès.....p. 57
- 1.2c Attore teatrale, attore cinematografico.....p. 63
- 1.2d Scenografie e costumi nelle produzioni melesiane.....p. 70

Capitolo 2

- 2.1 La nascita di una nuova figura: il costumista.....p. 84
- 2.2 Il costume di scena nell’Ottocento..... p. 87

Capitolo 3

- 3.1 La lezione di Méliès. Il “teatro filmato”..... p. 114
- 3.2 La funzione del costume scenico..... p. 127

Capitolo 4.....p. 136

Regesto..... p. 230

Abbreviazioni..... p. 454

Bibliografia ragionata..... p. 455

Ringraziamenti.....p. 479

Introduzione

Il presente progetto di ricerca pone al centro della sua indagine una rilettura interdisciplinare, secondo un'ottica metodologica non sufficientemente indagata, di un personaggio poliedrico come Georges Méliès (1861-1938). Illusionista, padre delle visioni animate fantastiche e degli effetti speciali è generalmente considerato dalla storiografia uno degli esponenti principali del cinema delle origini, al pari dei fratelli Auguste e Louis Lumière. In contrapposizione a quanto comunemente riconosciuto il nostro studio intende dimostrare come la produzione melesiana rientri invece a pieno titolo nell'ottica di una riflessione teatrale. Precisamente come la figura di Méliès e la sua sperimentazione siano collocabili in un contesto di formazione culturale e di creazione progettuale in stretta coerenza con l'emergente problematica dell'allestimento scenico e del coordinamento di ogni sua componente; dunque una personalità che bene esprime la maturazione dell'esperienza registica europea contemporanea. In particolare, la nostra indagine mira a riconsiderare e a riflettere su un'impostazione metodologica ampiamente condivisa che a nostro avviso mette poco in rilievo le "radici" e la formazione di un artista celebrato proprio per gli esiti e le nuove prospettive artistiche a lui attribuite.

L'inquadramento cinematografico melesiano tutt'oggi diffuso è frutto di una fortuita riscoperta di Méliès avvenuta negli anni Venti. Precisamente è il 1926 quando Léon Druhot, all'epoca direttore della rivista cinematografica *Ciné-Journal*, riconosce nell'uomo canuto che vende giocattoli e caramelle alla stazione di Montparnasse di Parigi il Méliès che venti, trent'anni prima entusiasmava il pubblico con le sue visioni fantastiche animate. Da quel momento quotidiani e riviste francesi, ma non solo, pubblicano numerosi articoli volti a restituire al pubblico la storia ormai dimenticata di Méliès. L'intervento di Druhot, unitamente al lavoro condotto da numerosi giornalisti e intellettuali legati al mondo del cinema, hanno contribuito a promuovere l'inquadramento di Méliès all'interno di una riflessione prettamente cinematografica.

Questa prospettiva di studio rimane tutt'oggi pressoché invariata. Lo testimonia il recente spazio espositivo che la più importante istituzione museale parigina dedicata al cinema ha consacrato a Méliès. Inaugurato nel maggio 2021, il Musée Méliès¹ occupa numerose sale, per un totale di 800m², allestite all'interno della Cinémathèque française. Attraverso

¹ Lo spazio espositivo, che avrebbe dovuto essere inaugurato nel gennaio del 2021, a causa della pandemia da Covid-19 ha aperto le sue porte al pubblico nel maggio del 2021.

il percorso espositivo il visitatore ha la possibilità di ripercorrerne la considerevole carriera grazie ai circa 300 pezzi esibiti tra cui macchine da presa, costumi, manifesti, disegni, schizzi e molte fotografie, oltre alla proiezione di alcune pellicole restaurate.

Sebbene la configurazione della mostra rispecchi la natura stessa dell'ente che ospita il Musée Méliès solamente alcune delle prime sale restituiscono a grandi linee l'avvio della carriera tutta teatrale di Méliès. Sin da giovane appassionato di illusionismo e di numeri che uniscono magia ed elementi comico-esilaranti diventa dapprima prestidigitatore amatoriale e successivamente assume la direzione del Teatro Robert-Houdin, una volta tempio del celebre illusionista Jean-Eugène Robert-Houdin. Dal 1888, anno dell'acquisizione, sino al 1924, anno della demolizione dello stabile, Méliès mantiene la direzione del teatro dove allestisce una trentina di sketch comico-illusionistici di sua ideazione, alternati a numeri di repertorio, all'esibizione degli automi di Robert-Houdin e altri numeri spettacolari di vario genere. È solo a partire dal 1896 che le prime visioni filmate vengono proiettate, in un flusso di spettacolarità continua, all'interno della sala situata al numero 8 del boulevard des italiens.

Nell'esposizione è inoltre del tutto assente qualsiasi riferimento al ritorno melesiano al mondo del teatro una volta smessa la produzione cinematografica. È infatti presso il Théâtre des Variétés Artistiques di Montreuil (uno dei suoi vecchi studi di ripresa) che, dal 1917 al 1922, Méliès allestisce uno spazio in cui porta in scena opere e operette insieme ai familiari, precisamente la figlia Georgette, il figlio André e i rispettivi consorti. Sebbene la carriera teatrale melesiana non sia caduta nell'oblio, ma al contrario sia stata oggetto, almeno in parte, di alcune pubblicazioni, non esiste a oggi uno studio esaustivo che analizzi la figura di Méliès alla luce di un fenomeno a lui contemporaneo quale la nascita della regia teatrale. Nello specifico, a oggi la storiografia non ha mai riflettuto su quanto le sperimentazioni melesiane nascano da uno sviluppo di interventi di carattere registico, prettamente teatrale, che gli derivano sia dalla sua diretta partecipazione al teatro di magia, ma che parimenti riflettono un'intrinseca necessità contemporanea al mondo dello spettacolo: intervenire in tutti gli aspetti della messinscena (dai costumi, alla recitazione degli attori, alle scenografie, ecc.) nell'ottica di una visione organica e armonica dell'evento-spettacolo. Proprio nel corso dell'Ottocento la messinscena diventa, in ambito teatrale, centrale e conseguentemente emerge la necessità di una figura esterna che la coordini: il regista.

La nostra indagine dunque intende dimostrare come la figura di Méliès possa essere re-interpretata alla luce di un processo nascente che in quegli anni vede emergere la figura “demiurgica” del regista, pur nelle diverse articolazioni suggerite dalla storiografia di settore. A tal proposito ci è sembrato stimolante avviare la questione partendo dalla più recente posizione storiografica, ormai comunque già ampiamente acquisita dagli studi, ovvero quella di Roberto Alonge e da Franco Perrelli, i quali hanno spostato e anticipato la questione proprio all’area geografica francese, suggerendo i preliminari a un preesistente sistema operativo, al “montaggio” tecnico della scena, con le dovute distinzioni tra direttore di scena, regista, ecc.

Diversamente da quanto generalmente riconosciuto la regia non si imporrebbe dunque con l’affacciarsi sulla scena teatrale tedesca della compagnia dei Meininger, un gruppo di attori amatoriali guidato dal duca Giorgio II di Sassonia-Meiningen, negli anni Sessanta dell’Ottocento. Al contrario le prime manifestazioni registiche si avrebbero addirittura decenni prima, precisamente intorno agli anni Trenta². Nel periodo in cui a Parigi, metropoli europea e capitale dell’intrattenimento, sono regolarmente pubblicati i *livrets de mise en scène*. Questi libretti testimoniano, già agli albori del secolo, le necessità interne all’ambiente teatrale nei confronti del coordinamento della messinscena in ogni sua componente (costumi, attori, scenografie, luci, macchinaria teatrale, ecc.) e della presenza di una figura che assuma su di sé questo compito: il regista. Alternativamente chiamati anche *livrets scéniques* i suddetti libretti contengono tutte le informazioni, o si potrebbe dire istruzioni, per rimontare e riallestire nelle province gli spettacoli che hanno riscosso maggior successo nella capitale. A tal fine riportano preziose indicazioni relative ai personaggi e ai rispettivi interpreti, ai costumi, alle scenografie e agli oggetti di scena, ma anche alla disposizione degli attori sul palco, i loro movimenti, i punti in cui si devono fermare o ancora entrare e uscire dalla scena. Si tratta dunque di una prima risposta a un’esigenza fortemente sentita nell’ambiente teatrale ottocentesco. Un bisogno che si sviluppa di pari passo all’industria dello spettacolo.

In questa fase iniziale l’emergente figura registica ha come scopo non tanto quello di operare in modo creativo secondo le proprie scelte estetiche, bensì si è ancora alla riproduzione del già dato. Le mansioni del regista sono dapprima volte a predisporre una copia di uno spettacolo precedentemente allestito con successo nei teatri parigini al fine

² Cfr. R. Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

di conseguire un risultato simile, sia culturalmente sia commercialmente, anche in provincia. In questo senso, la regia può essere definita come «l'arte della fabbrica»³, in altre parole è il prodotto della società borghese capitalista.

Nella società ottocentesca si assiste al passaggio da una modalità lavorativa artigianale, basata sulle capacità del singolo, a una industriale, fondata sul lavoro collettivo. Così come nella fabbrica vi è un'organizzazione gerarchica dove ogni componente svolge un compito prestabilito – volto alla produzione di oggetti tutti uguali e dello stesso valore – similmente avviene nel teatro. Di conseguenza, il regista, nel farsi garante di una riproducibilità sempre identica dell'allestimento, rispecchia perfettamente la visione capitalistica della società del tempo.

All'altezza cronologica dei primi *livrets scéniques* risulta ancora improprio parlare di regista. A sfumarne i contorni identificativi contribuiscono le difficoltà nel distinguerne i compiti spesso associati a una molteplicità di figure diverse. Una complicazione questa che si riflette anche a livello linguistico. Nel dizionario francese infatti coesistono per lungo tempo più termini, nello specifico *metteur en scène* (che alla fine prevale) e *régisseur* il quale originariamente indica una figura di tecnico, quella diremo del direttore di scena, responsabile sì del palcoscenico, ma per il semplice aspetto tecnico-materiale (risponde dei costumi, dell'attrezzatura, della puntualità degli attori, ecc.). Etimologicamente il termine *régisseur* rimanda a *roi* (re), a *régir* (fare azione da re ossia reggere, dirigere). In questo senso al *régisseur* spetta il compito di gestire, materialmente, elementi relativi alla messinscena. Nei primi decenni dell'Ottocento il termine viene impiegato per indicare diversi domini di responsabilità. Troviamo il *régisseur* incaricato dell'amministrazione interna del teatro oppure del repertorio e ancora dei dettagli, della scenografia e così via.

La figura del regista si impone dapprima in modo vago, come responsabile di una serie variabile di mansioni, mentre negli anni Trenta emerge poco a poco il legame tra *régisseur* e *mise en scène* ossia tra «funzione di assestamento organizzativo dello spettacolo e coordinamento artistico dello stesso»⁴. Attorno al 1836-1837 la *mise en scène* inizia a essere riconosciuta come “scienza” a sé, anche se manca ancora il corrispettivo termine di *metteur en scène*. È solamente negli anni Ottanta del secolo che si impone una

³ Ivi, p. 3.

⁴ Ivi, p. 10.

distinzione più chiara tra i termini e le rispettive responsabilità, sebbene entrambi vengano ancora utilizzati in modo intercambiabile.

Nonostante le problematiche identificative e linguistiche la presenza del *régisseur* è sentita come fondamentale. Secondo il critico teatrale francese Francisque Sarcey (1827-1899):

L'attore (salvo eccezioni, questo è sempre sottinteso) è una macchina la cui molla è il *régisseur*. Il *régisseur* è l'anima di un teatro. È ovvio che il direttore svolge spesso la funzione di *régisseur*, assumo la parola di *régisseur* nella sua accezione più larga: designa il *metteur en scène*, quale che sia il suo titolo ufficiale⁵.

Da un lato è importante sottolineare come il regista sia considerato la molla dell'attore, ossia colui cui spetta il compito di guidare quest'ultimo affinché il suo contributo concorra, al pari di costumi, scenografie, luci, ecc., al successo della messinscena. Dall'altro emerge la confusione tra la figura del regista, almeno in Francia e in questi anni, non solo con il *metteur en scène*, ma anche con il direttore di teatro. Una sovrapposizione che perdura fino alla fine dell'Ottocento e nella quale si rispecchia anche il poliedrico Méliès, al contempo direttore, autore e regista.

In questa fase iniziale oltre al direttore teatrale, una tra le prime figure che risponde alle necessità di un responsabile che si faccia garante del coordinamento dei molteplici aspetti della messinscena è l'autore. Gli autori viventi ottocenteschi non solo s'impegnano nella scrittura delle loro opere, ma sovente si preoccupano di metterle in scena in prima persona in modo che venga rispettato il loro volere autoriale. Sotto una direzione che potremmo definire "registica" essi supervisionano le prove e in un certo senso le dirigono, si occupano di definire i costumi e i fondali più consoni all'allestimento. È il caso per esempio, in ambito francese, di Victor Hugo che, grazie alle sue abilità di disegnatore, realizza schizzi per le scenografie dei suoi testi. E similmente, circa mezzo secolo dopo, Méliès predisporrà a sua volta disegni e schizzi al fine di illustrare scenografie e costumi per le sue messinscene teatrali e filmate.

L'imposizione della figura autoriale come prototipo del regista risponde a una problematica assai sentita nell'Ottocento: lo strapotere del grande attore. Se quest'ultimo

⁵ «L'acteur (sauf exceptions, cela est entendu toujours) est une machine dont le ressort est le régisseur. Le régisseur, c'est l'âme d'un théâtre. Il va sans dire que le directeur fait souvent office de régisseur, je prends le mot de régisseur dans sa plus large acception, il désigne le metteur en scène, quel que soit son titre officiel». F. Sarcey, *Le Temps*, 10 août 1885, p. 2.

pone in secondo piano il testo a favore della propria *performance* e presenza scenica in tutta risposta l'autore interviene rivendicando la propria supremazia. Una tendenza peraltro manifestata in Francia già tra la fine de Settecento e gli inizi dell'Ottocento. Alla Comédie-Française, per esempio, in occasione di opere composte da autori ancora viventi è prassi che siano proprio questi ultimi a occuparsi personalmente della messinscena. A differenza di un testo drammaturgico del passato ormai dotato di una tradizione scenica i testi contemporanei, essendone privi, necessitano che l'autore stesso contribuisca a crearne una. I regolamenti della Comédie-Française così come dell'Opéra Italien stabiliscono essere l'autore l'unico incaricato della scelta degli attori. Addirittura, grazie a una sentenza della Corte di Parigi del 1831 viene decretato che l'autore ha il diritto di assistere alle prove, dirigerle e regolare la messinscena. Dunque oltre a intervenire sui singoli attori, il drammaturgo orchestra l'intera *troupe* al fine di armonizzare la resa unitaria della messinscena. Sempre a tal fine indica ai costumisti le caratteristiche fondamentali che gli abiti devono avere e parimenti agli scenografi come desidera i fondali, gli oggetti e i praticabili⁶.

Alla luce delle premesse sin qui esposte intendiamo dimostrare come Méliès sia un artista prototipico dell'industria spettacolare ottocentesca. Lungi dallo sminuire il suo contributo allo sviluppo della cinematografia attrattiva la nostra indagine vuole soffermarsi sulla natura teatrale della sua produzione e della sua formazione. Come sostiene Jacques Deslandes «Méliès n'est pas un pionnier du cinéma, mais le dernier homme du théâtre de féerie» ossia «Méliès non è un pioniere del cinema, bensì è l'ultimo uomo del teatro di *féerie*»⁷. In special modo la nostra ricerca focalizza l'attenzione sulla figura di Méliès quale prodotto di un contesto storico-culturale che porta alla nascita e all'affermazione della regia, in risposta alle necessità intrinseche della messinscena contemporanea.

Al fine di dimostrare questa nostra tesi abbiamo ritenuto necessario inquadrare dapprima il contesto culturale-spettacolare in cui si inserisce Méliès. In tal senso nel primo capitolo abbiamo posto l'attenzione sulle forme di spettacolo popolare ottocentesco e nello specifico sul teatro di magia.

L'espansione della sfera dell'intrattenimento caratteristica del diciannovesimo secolo determina la fortuna e l'ampia diffusione di panorama, musei delle cere, *vaudevilles*,

⁶ E. Randi, "I primordi della regia in Europa", in U. Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2018, pp. 22-24.

⁷ J. Deslandes, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris, Éditions du Cerf, 1963, p. 71.

music-halls, cabarets e teatri. Un fenomeno questo che si sviluppa in seno a una trasformazione che interessa l'assetto stesso della capitale francese. I grandi *boulevards*, frutto delle riforme urbanistiche volute da Georges Haussmann, ospitano innumerevoli gallerie, *magasins de nouveautés*, *café-concerts*, circhi e teatri – tra cui quelli magici – divenendo il cuore pulsante di una città votata a soddisfare ogni esigenza di intrattenimento al fine di riempire quello spazio temporale prodotto dell'industrializzazione e del capitalismo borghese: il tempo libero.

La prestidigitazione, nello specifico, si impone quale arte principe grazie alla produzione di illusioni con lo scopo di divertire, meravigliare e talvolta spaventare e ingannare lo spettatore. Per farlo essa ricorre a espedienti propri del *théâtre noir*, del teatro d'ombre, a differenti giochi ottici e di luce, senza dimenticare il ricorso alla lanterna magica, alla cronofotografia e così via. È in questo *milieu* che si forma il Méliès prestidigitatore amatoriale, che si esibisce sotto pseudonimo sia al Museo Grévin sia al teatro della Galleria Vivienne, e successivamente il Méliès direttore di teatro.

L'avvicinamento di Méliès alla figura registica ottocentesca prende avvio nel momento in cui, nel 1888, acquista il Teatro Robert-Houdin divenendone il responsabile. Subentrando alla carica dopo la successione di molteplici illusionisti egli si ritrova a capo di una *troupe* con il compito di indirizzarla affinché gli allestimenti tornino a fare la fortuna del teatro. È dunque in questo contesto che emergono le necessità proprie della figura “demiurgica” del regista. Méliès si fa carico di ogni elemento cardine degli allestimenti e, per garantirne il successo (economico), coordina i trucchi, i costumi, gli attori/illusionisti, le prove, le scenografie, ecc.

Al fine di dimostrare come Méliès sia il prodotto del *milieu* teatrale ottocentesco e incarni quella figura registica il cui ruolo di coordinatore risponde alle necessità del tempo abbiamo in primo luogo focalizzato l'attenzione su ognuno degli aspetti centrali della messinscena, inquadrandoli dapprima all'interno dell'ambito teatrale magico e successivamente filmico. In secondo luogo, abbiamo posto a confronto le stesse pratiche operative nei due ambiti di interesse facendone emergere le analogie.

Per condurre questo studio abbiamo intrapreso un'approfondita ricerca e analisi delle fonti esistenti affiancata a una metodologia di indagine di natura comparatistica. Nello specifico sono state prese in considerazione le numerose fonti iconografiche, audiovisive e documentarie, in parte autografe, tutt'oggi superstiti. La maggioranza delle quali è

affidente al fondo Méliès conservato presso le riserve della Cinémathèque française di Parigi che raccoglie la più cospicua collezione di materiali appartenenti o inerenti a Méliès. Si tratta nello specifico di disegni, bozzetti, locandine, corrispondenze, articoli di giornale, testimonianze scritte e oggetti di varia natura, tra cui un considerevole corpus di costumi scenici. Attraverso lo studio diretto delle fonti, lette secondo la prospettiva del fenomeno registico in affermazione, abbiamo dimostrato i parallelismi esistenti tra la produzione teatrale e “teatrale filmata” di Méliès. Inoltre abbiamo evidenziato come le metodologie melesiane incarnino quelle proprie della figura registica il cui ruolo coordinativo risponde alle necessità dell’industria spettacolare ottocentesca.

In prima istanza abbiamo posto l’attenzione sul trucco, l’illusione. Nel corso dei trentasei anni alla direzione del Teatro Robert-Houdin Méliès crea personalmente una trentina di illusioni fantastiche tra cui *grandes illusions*, *entresorts*, sketch e pantomime magiche. Egli si conferma dunque non solo direttore di teatro, ma anche autore e inventore di trucchi illusionistici ossia quegli effetti speciali da sempre ricercati attraverso la tecnologia della scena. Ogni numero nasce dall’individuazione di un trucco principale, elemento necessario e fondamentale. È solo una volta stabilito il “clou” che Méliès delinea costumi, oggetti di scena, eventuali scenografie, e infine una trama – per quanto generalmente scarna – semplice pretesto alla messinscena dell’illusione.

Il trucco si dimostra fulcro della produzione tanto teatrale quanto filmata. Ponendo a confronto le due tipologie di allestimenti è emersa l’innegabile continuità delle metodologie operative adottate. Nell’ideazione delle visioni animate, allo stesso modo di quelle teatrali, Méliès individua dapprima l’elemento sensazionale, l’effetto speciale, il trucco che regge l’intera messinscena a cui seguono la componente attoriale, costumistica, scenografica, ecc. Introducendo e adattando alle proprie finalità spettacolari un nuovo strumento tecnologico (il cinematografo) egli allestisce “numeri illusionistici” ricorrendo non più a botole, casse, aperture segrete, doppi fondi, bensì al fermo immagine e al montaggio.

Dall’analisi condotta abbiamo dimostrato inoltre come la visione unitaria melesiana sia volta al raggiungimento di un fine spettacolare che ponendo al centro il trucco, l’effetto speciale, suscita stupore e meraviglia nel pubblico.

A questo fine, ossia il successo dell’allestimento, concorre anche la componente costumistica. L’elemento vestimentario ricopre un ruolo fondamentale nella messinscena

teatrale in generale e in quella melesiana in particolare. Vesti, mantelli, giacche dotate di tasche nascoste, parrucche, ogni sorta di costume e accessorio si rende partecipe di apparizioni o sparizioni inspiegabili e innumerevoli incredibili magie. Anche in questo caso emerge con evidenza l'aderenza da parte di Méliès ai principi registici: egli stesso si occupa di individuare costumi scenici e disegnare bozzetti raffiguranti gli interpreti nei panni dei rispettivi personaggi. E lo stesso trattamento riservato ai costumi interessa la scelta degli oggetti di scena. In tarda età Méliès tornerà più volte a sottolineare, in diversi articoli pubblicati su riviste, l'importanza di costumi e oggetti ai fini illusionistici e dunque alla riuscita del numero.

Il coordinamento registico melesiano passa inoltre attraverso la scelta e la formazione di "attori" e illusionisti. Nel caso di questi ultimi, dalle fonti documentarie è emerso come i nuovi trucchi ideati dallo stesso Méliès fossero proprio da quest'ultimo impartiti ai prestidigitatori incaricati a loro volta di portarli in scena sul palco del Robert-Houdin. Un processo questo che richiedeva un certo periodo di prove. Similmente accade nell'allestimento delle visioni filmate. In questo caso, nonostante il breve tempo a disposizione dovuto alla limitata disponibilità di luce diurna per le riprese, è nuovamente Méliès a individuare gli interpreti, tra cui attori di teatro e più spesso persone comuni senza pregresse esperienze nel campo della recitazione. Per questo motivo si occupa personalmente di fornire loro le indicazioni necessarie affinché movimenti, gesti e posizionamento sulla scena risultino adeguati alla resa visiva finale.

L'attenzione rivolta a costumi, oggetti di scena, scenografie e attori permane invariata anche nella messinscena di visioni filmate. Analizzando e confrontando le fonti iconografiche, audiovisive e documentarie a disposizione abbiamo appurato come per le scene filmate Méliès faccia ricorso alle stesse impostazioni metodologiche che trovano le loro radici nell'ambito teatrale.

Consapevoli della rilevanza assunta dalla componente costumistica negli allestimenti drammaturgici ottocenteschi in generale e in quelli melesiani in particolare, il secondo capitolo mira a ripercorrere dapprima il percorso che porta all'affermazione di un'altra figura specializzata del periodo: il costumista, anch'egli considerato, al pari del regista, un professionista, frutto delle necessità intrinseche all'industria dello spettacolo ottocentesco. In seguito il discorso si focalizza sull'importanza del costume di scena, in particolare in relazione all'esperienza registica contemporanea.

Similmente al regista il costumista si delinea in modo graduale ed è oggetto di una iniziale confusione di mansioni oltre che di individuazione linguistica. Per decenni il termine costumista resta suscettibile di numerose declinazioni di senso. Esso indica talvolta l'artista o l'artigiano che disegna l'abito, che crea la *silhouette*, ne fa un modello, ritaglia le diverse sezioni di stoffa da assemblare, confeziona l'abito e infine lo vende o lo noleggia. È solo negli ultimi decenni del Settecento, grazie a Pierre Nicolas Sarrazin sarto di corte e membro del *Menus-Plaisirs*, che si impone la figura del sarto specializzato. Colui che non solo confeziona costumi scenici, ma è anche uomo di cultura, dotato di una formazione solida ed eterogenea che spazia dall'anatomia alla prospettiva, dalle materie prime utilizzate per creare i tessuti ai loro metodi di tintura, ecc. Sarrazin inaugura una professione nuova che si diffonde sempre più nel corso degli anni trionfando nel diciannovesimo secolo, via via che l'industria dell'intrattenimento si struttura e si impone quale risposta al bisogno di passatempo tipicamente borghese.

L'affermazione della figura del costumista è possibile solo grazie alle riflessioni sullo statuto dell'abito di scena. Se le prime emergono già a partire dalla seconda metà del Settecento è solo nel secolo successivo che si afferma una netta distinzione tra l'abito quotidiano e l'abito dotato di una propria funzione scenica. Il presupposto di questa scissione è la raggiunta consapevolezza, da parte degli attori, di un oggetto identificabile come costume scenico, segno estetico portatore di valenze volte a perseguire ora la verosimiglianza, ora il simbolismo, ora l'esaltazione del corpo ora il suo annullamento. E sono proprio gli attori, responsabili in prima persona del reperimento dei loro costumi, i primi a innescare un cammino verso il cambiamento soprattutto grazie all'affermazione del concetto di evoluzione storica e alla consapevolezza di un passato differente e discontinuo rispetto al presente.

Molteplici sono gli attori e le attrici che nella teoria e nella pratica hanno contribuito a tracciare la ricerca sulla funzione del costume in rapporto alla messinscena. I primi passi in questo senso sono stati mossi dal celebre François Joseph Talma (1763-1826). Attore di spicco della Comédie-Française spesso si avvale del supporto del pittore Jacques Louis David i cui quadri e disegni in stile naturalista fungono da fonte d'ispirazione per la commissione di costumi in linea con i tempi e i luoghi dell'ambientazione scenica. Ma oltre a rivolgersi a pittori di una certa fama Talma si dedica personalmente alla consultazione di stampe, tele e statue al fine di garantire un'esatta ricostruzione filologica

dell'abito. Sempre in ambito francese si distingue l'apporto delle attrici Mademoiselle Mars e Mademoiselle George, anch'esse impegnate in una restituzione accurata dei loro costumi di scena. In ambito inglese, negli stessi anni, si trovano figure come quella dell'attore e impresario Charles Kemble che dal 1822 dirige il teatro Covent Garden di Londra. Il profondo interesse nutrito da quest'ultimo nei confronti del realismo iconografico lo porta a commissionare ricerche costumistiche approfondite a professori di storia e antiquari, tra cui James Robinson Planché (1796-1880). Quest'ultimo lavora come costumista per diversi attori e impresari, per esempio Madame Vestris o William Charles Macready, anch'esse figure rilevanti nel panorama teatrale inglese degli anni Trenta.

Progredendo nel secolo le riflessioni sulle funzioni del costume scenico in rapporto alla messinscena si fanno più articolate. Ne sono un esempio quelle formulate, a titolo esemplificativo, da Adelaide Ristori. Particolarmente degno di nota è l'impegno verso l'allestimento newyorkese di *Maria Antonietta* risalente al 1867. Ristori concepisce lo spettacolo definendo personalmente a priori ogni singolo dettaglio: il testo, commissionato a Paolo Giacometti, i costumi e le scenografie. Tutto è predisposto affinché possa essere replicato in modo invariato in diversi teatri, di fatto facendo di Ristori una regista *ante litteram*.

Il costume, nella sua presenza o assenza, ricchezza o sobrietà, nonché nelle sue infinite valenze, assurge via via a elemento fondamentale della messinscena. Ed è oggetto di riflessione non soltanto dei grandi attori ottocenteschi, ma anche delle figure proto-registiche coeve. Affermandosi contemporaneamente al venir meno della centralità del grande attore, il regista porta avanti la riflessione sullo statuto del costume. Trovandosi a dover radunare su di sé molteplici mansioni, tra cui la scelta degli abiti scenici, il regista incarica l'abito, così come le altre componenti sceniche, di farsi portavoce della propria visione drammaturgica.

Nel caso di Méliès, l'intento cui sottendono le sue produzioni è suscitare meraviglia e stupore nel pubblico e a tal fine egli si rivolge all'estetica dell'attrazione. Nel terzo capitolo abbiamo approfondito questo aspetto ponendo in evidenza come concorra al raggiungimento della finalità spettacolare e funga da filo rosso tra le produzioni teatrali e filmate.

Se dapprima Méliès raggiunge questo scopo ricorrendo a paradigmi culturali del tempo, nello specifico attraverso gli espedienti teatrali a sua disposizione (*théâtre noir*, teatro d'ombre, numeri illusionistici, di lanterna magica, ecc.), verso la fine del secolo egli non manca di fare ricorso a un nuovo strumento tecnologico: il cinematografo. Consapevole delle potenzialità di quest'ultimo quale mezzo per creare il fantastico Méliès se ne appropria al fine di dar vita a visioni animate stupefacenti.

Come afferma André Gaudreault:

Prima che il cinema diventasse un *medium* relativamente autonomo, il cinematografo non solo soffriva delle "influenze" di altri *media* o spazi culturali in voga all'inizio del ventesimo secolo, ma era di volta in volta numero di *vaudeville*, spettacolo di lanterna magica, numero di magia, spettacolo di *féerie* o numero di *café-concert*. All'inizio del ventesimo secolo, la trama intermediale era così feconda nel mondo della cinematografia che un gran numero di visioni animate rendeva in qualche modo omaggio ad altri *media* o spazi mediatici, non fosse solo che nel soggetto trattato⁸.

Emerge così chiaramente come le prime visioni animate realizzate grazie al cinematografo si inseriscano all'interno di un paradigma culturale assodato come quello del teatro. Di conseguenza possiamo affermare come le metodologie operative melesiane formatesi in un contesto propriamente teatrale permangano tali anche quando applicate alle produzioni cinematografiche.

A Méliès spetta dunque il merito di aver applicato a teatro la fotografia animata ossia di aver in qualche modo introdotto il cinematografo nel mondo dello spettacolo teatrale, piuttosto che il contrario. A testimoniare non sono solo le parole del celebre cineasta Charles Pathé, ma la natura stessa degli spettacoli melesiani. È sufficiente osservare alcuni programmi dell'epoca per comprenderlo. Analizzando diversi numeri del quotidiano di spettacolo *L'Orchestre* è emerso come sketch, numeri di prestidigitazione, presentazione di automi e proiezione di pellicole si susseguano senza interruzione di continuità sul palco del Robert-Houdin. E questo è possibile grazie all'impiego delle

⁸ «Avant que le cinéma ne finisse par devenir un média relativement autonome, le cinématographe a non seulement subi les "influences" des autres médias ou espaces culturels qui étaient en vogue au tournant du vingtième siècle, mais il fut à la fois numéro de vaudeville, spectacle de lanterne magique, numéro de magie, spectacle de féerie ou numéro de café-concert. Au tournant du vingtième siècle, le maillage intermédiaire est si fécond dans le monde de la cinématographie qu'un très grand nombre de vues animées paient en quelque sorte un tribut aux autres médias ou espaces médiatiques, ne serait-ce que dans le sujet même qu'elles abordent». A. Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe, suivi de Les vues cinématographiques*, Paris, CNRS Éditions, 2008, pp. 112-113.

stesse metodologie operative propriamente teatrali e al concetto di attrazione attorno cui si imperniano puntualmente le messinscene.

L'attrazione rappresenta il principio dominante tanto del teatro magico quanto della "cinematografia delle origini" ponendosi in contrapposizione al principio dominante del cinema istituzionalizzato: la narrazione. A riprova di come le produzioni melesiane filmate si basino sull'attrazione a scapito della narrazione è sufficiente visionare le pellicole stesse o leggerne le descrizioni. Sebbene i soggetti siano inseriti all'interno di una cornice narrativa la trama è relativamente scarna e funge unicamente da pretesto per la messinscena del trucco, dell'illusione. Sono dunque questi ultimi gli elementi costitutivi dell'evento-spettacolo melesiano, a dimostrazione delle "radici" teatrali.

A nostro avviso sarebbe proprio il profondo radicamento di Méliès nel *milieu* teatrale, in particolare magico e di *féerie*, una delle cause corresponsabili dell'arresto della sua produzione cinematografica, avvenuta nel 1913. Accanto alle problematiche economiche e alle difficoltà causate dall'imminente conflitto bellico si osserva una grave difficoltà (o forse un rifiuto) da parte di Méliès ad adattarsi ai cambiamenti di gusto del pubblico e alle specificità del cinema che va istituzionalizzandosi.

Rimanendo ancorato alla sua natura di uomo teatrale ottocentesco, fortemente legato alla componente fantastica, magica e stupefacente, Méliès abbandona le produzioni filmate e dal 1917 al 1922 torna a dedicarsi al teatro. Nello specifico porta in scena presso il Théâtre des Variétés Artistiques di Montreuil numerose opere e operette insieme ai membri della sua famiglia. Si tratta anche in questo caso di opere da lui ideate, di cui redige i copioni – alcuni dei quali conservati presso la Cinémathèque française –, definisce i ruoli, i costumi ecc. incarnando fino alla fine la figura "demiurgica" del regista.

Nel corso della nostra ricerca è stato comprovato come uno degli elementi che contribuiscono al successo della messinscena sia l'apparato costumistico. E come tale viene coordinato dal Méliès regista. A testimonianza del suo impegno diretto la Cinémathèque française conserva alcuni bozzetti, parte dei quali autografi, in cui sono raffigurati diversi personaggi con indosso i rispettivi abiti di scena. Talvolta accompagnati persino da annotazioni circa le componenti del costume e gli accessori complementari.

Oltre ai bozzetti, esiste tutt'oggi un ricco patrimonio di costumi scenici appartenuti a Méliès. Si tratta di poco più di duecento pezzi facenti parte di un fondo acquisito nel 2004

dal Centre National du Cinéma et de l'Image Animée di Parigi (CNC) oggi conservato presso le riserve della Cinémathèque française. Il fondo nasce grazie alle donazioni dei familiari del regista precisamente della nipote Madeleine Malthête-Méliès (1923-2018) la quale ha ceduto la sua intera collezione al CNC che l'ha acquisita per conto dello Stato e del Ministero della Cultura francese.

Nonostante le potenzialità rappresentate dall'analisi di questo fondo, solo una minima parte dei costumi è stata posta al centro dell'unica indagine fino a oggi condotta in merito⁹. Abbiamo dunque ritenuto necessario approfondire il discorso e condurre una ricerca in prima persona sull'intero corpus di esemplari conservati¹⁰. La finalità di questo studio è stata volta all'individuazione di elementi che contribuissero all'identificazione di origine, utilizzo e migrazione di questi abiti scenici, e di conseguenza a una maggiore comprensione della pratica operativa melesiana, fondamentale all'inquadramento di Méliès nella cornice della nascente regia teatrale.

Come abbiamo avuto modo di appurare dalla visione diretta del “guardaroba” melesiano esso è assai eterogeneo. Comprende completi, giacche e pantaloni, abiti e mantelli, ma anche una gran varietà di camicie, gilet e moltissimi accessori. Tra questi cappelli, cuffie e fazzoletti, e ancora scarpe, stivali e gioielli di vario tipo. Si contano inoltre diverse parrucche, barbe e baffi finti e non mancano numerosi ritagli di tessuto. Una presenza, quella dei lembi di stoffa, che testimonia di una pratica assolutamente teatrale quale l'alterazione del costume.

Un altro elemento fondamentale si è rivelato essere il colore. Contrariamente a quanto attestato dallo stesso Méliès la totalità dei costumi a oggi conservati non si presenta in scale di grigio, ma in un ampio spettro coloristico. Ancora una volta avvalorando l'appartenenza dell'apparato costumistico al dominio teatrale.

Nello studio condotto su ogni singolo esemplare sono confluiti numerosi percorsi di indagine. Dapprima si è resa necessaria l'osservazione diretta dei pezzi al fine di individuare indizi utili a risalire a possibili origini e utilizzi. A tal proposito fondamentale è stata la ricerca di timbri, iscrizioni, etichette, applicazioni e ricami che potessero indicarne la manifattura e la provenienza. Per alcuni costumi è stato possibile così risalire

⁹ Cfr. P. Morrissey, “Le garde-robe de Georges Méliès. Origines et usages des costumes des vue cinématographiques”, in A. Gaudreault – L. Le Forestier (a cura di), *Méliès au carrefour des attractions. Suivi de la correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, Rennes, PUR, 2014, pp. 177-188.

¹⁰ A causa della pandemia da Covid-19 non è stato possibile visionare alcuni dei costumi al momento non presenti nelle riserve della Cinémathèque française per operazioni di pulitura e restauro.

al luogo di fabbricazione e precisamente nei casi in questione a una *maison* produttrice di abiti per lo spettacolo di nome A. Lepère. Di seguito siamo andati alla ricerca di segni che testimoniassero modifiche, rammendi e aggiornamenti dei capi ottenendo numerosi riscontri. Infine abbiamo condotto una lunga e accurata indagine comparatistica tra le fonti iconografiche (specialmente fotografie, disegni, schizzi) e audio-visive (le pellicole). In questo modo è stato possibile confutare o attestare la presenza di un determinato costume all'interno di una messinscena teatrale o filmata. Talvolta ipotizzando persino una continuità di ri-utilizzo di durata decennale.

Il risultato di questo studio inedito è confluito nel regesto posto a conclusione del presente progetto di ricerca, redatto con lo scopo di fornire una catalogazione¹¹ il più possibile esaustiva dell'intero patrimonio costumistico melesiano oggi superstite. In aggiunta ai costumi conservati presso le riserve della Cinémathèque française abbiamo inserito alcuni accessori tutt'oggi di proprietà dei familiari di Méliès. Grazie ai contatti stabiliti con i pronipoti del regista abbiamo avuto infatti la preziosa occasione di visionare piccole borse, calzature e gioielli¹² facenti parte delle loro collezioni private.

Le osservazioni inerenti ai costumi emergono altresì nel quarto capitolo. In quest'ultimo abbiamo voluto dimostrare, attraverso il ricorso a una metodologia esemplificativa, sia la continuità tra le pratiche operative impiegate nelle produzioni teatrali e filmate sia la visione registica melesiana.

Punto di partenza per questa analisi è stata la selezione ponderata di alcuni numeri illusionistici creati da Méliès nel corso della sua carriera come direttore del Teatro Robert-Houdin. La scelta è ricaduta su sketch e illusioni di cui a oggi sopravvive una quantità rilevante di fonti documentarie e iconografiche utili. Una volta fissato il corpus di oggetti di studio è seguita l'individuazione dei loro limiti cronologici. Per farlo siamo ricorsi alla consultazione di quotidiani e riviste dell'epoca, in particolare *L'Orchestre*, soffermandoci sui programmi pubblicitari del Teatro Robert-Houdin. Abbiamo in seguito estrapolato, ove possibile, le informazioni relative a personaggi e corrispettivi interpreti e infine sono state individuate tutte le fonti iconografiche, letterarie ed eventuali costumi scenici a essi correlati. Sulla base di questo materiale abbiamo messo in evidenza

¹¹ Le schede catalogative sono state predisposte prendendo a esempio quelle redatte dalla Cinémathèque française.

¹² A causa della pandemia da Covid-19 non ci è stato possibile visionare l'intero patrimonio costumistico a oggi ancora custodito dai familiari di Méliès.

l'importanza assunta da tutte quelle componenti fondamentali per la messinscena (il trucco, i costumi, ma anche le scenografie, gli interpreti e le prove) in rapporto all'intervento registico melesiano.

Al termine di questa indagine riteniamo di aver dimostrato, attraverso uno studio teorico interdisciplinare e un'approfondita analisi comparatistica delle fonti, come Méliès si identifichi in quell'ultimo uomo di teatro citato in apertura da Deslandes. Ma non un uomo di teatro qualsiasi. Ponendo l'adeguata attenzione sulle "radici" e la formazione di Méliès abbiamo messo in rilievo la sua natura di artista prototipico che manifesta e risponde alle necessità intrinseche dell'industria spettacolare del tempo, ossia intervenire in tutti gli aspetti della messinscena attraverso l'identificazione di una figura che si assuma questo compito: il regista.

Capitolo 1

1.1a Il teatro di magia

Nel corso dell'Ottocento l'ampia diffusione e fortuna riscossi dagli spettacoli magici sono ascrivibili a una generale espansione della sfera dell'intrattenimento. A sua volta questa si inserisce nel quadro di una trasformazione urbanistica delle città strutturate in modo da permettere a cittadini e turisti di passeggiare per grandi viali soffermandosi in caffè, ristoranti, negozi e teatri al fine di riempire quello spazio temporale prodotto dell'industrializzazione e del capitalismo borghese: il tempo libero.

Focalizzando lo sguardo sulla società francese in particolare osserviamo come Parigi sia sottoposta a rapidi cambiamenti responsabili della sua trasformazione in metropoli ricca di luoghi d'attrazione sempre nuovi. Tra di essi gallerie, *magasins de nouveautés*, *café-concerts*, circhi e teatri, cuore pulsante di una città votata a soddisfare ogni esigenza di intrattenimento popolare.

Il diciannovesimo secolo si caratterizza per un interesse pervasivo verso le arti performative che determina l'apertura di un gran numero di panorama, musei delle cere, *vaudevilles*, music-halls, cabarets e teatri, tra cui quelli magici. Questo processo di trasformazione ha inizio a partire dagli ultimi decenni del Settecento quando piccole compagnie teatrali, prestidigitatori di strada e altre figure dello spettacolo ambulante iniziano a stabilirsi in città occupando luoghi permanenti, ossia sale e teatri costruiti principalmente nella zona del Boulevard du Temple¹³.

Le motivazioni alla base di questi cambiamenti sono molteplici. Da un lato, con la Rivoluzione, era venuto meno il sistema ben collaudato dei teatri privati, sale da spettacolo o edifici allestiti all'interno delle abitazioni e dei possedimenti dei nobili e degli aristocratici. «Nell'immaginario collettivo post-rivoluzionario le ricche abitazioni e i castelli dove risiedeva la classe aristocratica furono considerati luoghi di decadenza e corruzione morale, e le sale teatrali al loro interno, con l'immane e pesante carico simbolico, furono guardate con estrema diffidenza»¹⁴. Al loro posto nascono i primi teatri civici, edifici a sé stanti di natura monumentale che in Francia, e in particolare a Parigi,

¹³ Per un approfondimento sulla storia del Boulevard du Temple si veda T. Faucheur, *Histoire du boulevard du Temple depuis son origine jusqu'à son démolition*, Paris, E. Dentu éditeur, 1863; J. Schechter, *Popular Theatre: A Sourcebook*, New York, Routledge, 2002.

¹⁴ M. Carlson, *Luoghi per lo spettacolo. Semiotica dell'architettura teatrale*, a cura di Carlo Titomanlio, Firenze, la casa Usher, 2021, p. 77.

sottolineano l'essenza di una metropoli votata all'intrattenimento¹⁵. Dall'altro lato anche gli ambulanti da fiera avevano subito i contraccolpi della Rivoluzione e avevano visto minacciata la loro sopravvivenza all'esterno della città a causa delle imposizioni avverse delle autorità¹⁶. Di conseguenza alcuni decidono di spostare le loro attività stanziandole all'interno del perimetro della capitale. La sedentarizzazione degli addetti alla sfera spettacolare subisce un'accelerazione nel 1791 quando l'Assemblea Nazionale abolisce i monopoli sui teatri. Così molti prestidigitatori tra cui Nicolas Philippe Ledru¹⁷, conosciuto come Comus, Val, Henry, Panatoski, Giuseppe Pinetti¹⁸, anticipati da Jean-Baptiste Nicolet¹⁹, si stabiliscono sul Boulevard du Crime²⁰ o nelle sue vicinanze dove danno vita a piccole sale da spettacolo in cui esibirsi regolarmente. Si viene così a creare un vero e proprio quartiere teatrale, un'area delimitata in cui si raggruppano i luoghi per lo spettacolo. Questo verrà smantellato nella seconda metà dell'Ottocento con le riforme urbanistiche volute da Georges Eugène Hausmann grazie alle quali i teatri e i luoghi principe della spettacolarità si trasferiranno lungo i *boulevards* nel cuore della città²¹.

L'insediamento in un luogo fisso dello spazio teatrale provoca delle conseguenze sulla natura degli spettacoli e delle illusioni rappresentate. Principalmente la scena può essere accuratamente attrezzata con congegni, trappole e grandi elementi di macchinaria azionati a seconda delle necessità della messinscena. Come risultato i numeri si fanno più complessi e compositi fondendo magia, intrattenimento e spesso scienza.

In Francia, come in altri Paesi, l'influsso esercitato dall'Illuminismo determina l'adozione da parte di molti prestidigitatori di una componente scientifica in grado non solo di legittimare la loro professione, ma soprattutto di accrescere il senso di stupore nel pubblico. In particolar modo attraverso la sperimentazione tecnica e la spettacolarizzazione delle acquisizioni scientifiche risultanti in trucchi "impossibili" e inspiegabili.

¹⁵ Ivi, pp. 95-98.

¹⁶ J. Schechter, *Popular Theatre: A Sourcebook*, op. cit., p. 22.

¹⁷ Nicolas Philippe Ledru altrimenti conosciuto come Comus (1731-1807) fu un fisico e illusionista francese.

¹⁸ Giovanni Giuseppe Bartolomeo Vincenzo Merci, conte di Willedal, in arte Giuseppe Pinetti (1750-1799) fu un celebre illusionista italiano.

¹⁹ Jean-Baptiste Nicolet (1728-1796) fu un attore e direttore teatrale francese, tra i primi a stabilirsi sul boulevard du Temple fungendo da esempio per molti altri colleghi.

²⁰ Altro nome con cui era conosciuto il Boulevard du Temple per via delle rappresentazioni allestite nei teatri che vi sorgevano.

²¹ M. Carlson, *Luoghi per lo spettacolo. Semiotica dell'architettura teatrale*, op. cit., p. 123.

Dopotutto, la prestidigitazione è per definizione un'arte magica associata all'intrattenimento e alla produzione di illusioni con lo scopo di divertire, meravigliare e talvolta spaventare e ingannare lo spettatore. I trucchi possono servire al suo compiacimento, ma anche a provarvi sconcerto e paura. (Si pensi all'utilizzo di coltelli, seghe, per "tagliare" parti del corpo, oppure ancora ai trucchi di teste decapitate e parlanti, scheletri, fantasmi e apparizioni soprannaturali divine, diaboliche, ecc.).

Nelle baracche di fiera, nei *cabinets de physique* e nei teatri magici stabili ogni sorta di mago, ciarlatano e prestidigitatore si lascia ispirare dal progresso scientifico e tecnologico per giocare con la sensibilità e credulità del pubblico.

Non è raro che durante gli spettacoli molti prestidigitatori si dichiarino "professori" di una tal o tal'altra disciplina e ricorrano a termini quali "esperimento" o "dimostrazione" per annunciare i loro numeri. Così facendo, la sessione magica si presenta sotto forma di pretesto per impartire lezioni di scienze, specialmente fisica e astronomia, contribuendo alla legittimazione dell'atto stupefacente.

Questa componente verrà adottata anche da Georges Méliès, declinata però secondo una finalità spettacolare di tipo comico. Basti pensare al professor Barbenfouillis protagonista dello sketch *American spiritualistic medium ou Le Décapité récalcitrant* (1891). L'illustre luminare si scopre ben presto un ciarlatano la cui loquacità è causa di una serie di sfortunati eventi. Ma non è il solo. Come vedremo più avanti, molti sono i protagonisti di sketch e pellicole melesiane che vantano una carriera da astronomi, professori di chimica, fisica, ecc.

Continuando a seguire quel sottile filo rosso che collega magia, scienza e intrattenimento fondamentale è il contributo apportato dalla lanterna magica. «Già da tempo le era stata attribuita una funzione quasi paranormale per la capacità di evocare figure spettrali e diaboliche». E «se la macchinaria ingegneristica e la pirotecnica continuarono a essere impiegate sul palcoscenico per suscitare effetti di stupore e straniamento, l'introduzione di strumenti ottici»²² come la lanterna magica agiscono proprio sull'immaginario terrifico. Da questo punto di vista, nella storia del fantastico teatrale, essa ha rappresentato uno strumento di straordinaria efficacia tanto da essere oggetto di un ritrovato interesse sia scientifico sia magico nel teatro settecentesco e ottocentesco.

²² A. M. Testaverde, "L'orrore teatrale ai confini del possibile: gli 'illusionismi da palcoscenico' tra Ottocento e Novecento", in F. Franchi – P. Glaudes (a cura di), *Far paura: ai limiti del visibile 16 riflessioni tra storia, letteratura e arti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, p. 211.

Dapprima l'Illuminismo tenta di rileggerla in chiave utilitaristica trasformandola in pratico strumento che proietta l'ora, la direzione dei venti o immagini di piccoli animali. Verso la fine del secolo però le dimensioni legate alla paura e alla fantasmagoria ritrovano il loro posto d'onore. E grazie all'attività di ambulanti, costantemente in viaggio per le campagne, questi oggetti diventano assolutamente popolari. La loro fortuna è tale da trovarne dettagliate descrizioni all'interno di qualunque manuale di ottica e non solo. Compagno, per esempio, nell'opera di Edmé-Gilles Guyot *Nouvelles Récréations physiques et mathématiques* (1770)²³ in cui l'autore rivela trucchi utilizzati da prestidigitatori, maghi e proiettori di lanterne magiche. Sia che si tratti di effetti ottici, meccanici, idraulici, ecc., il testo rivela numerosi segreti corredando le spiegazioni di illustrazioni a colori. Oltre all'opera di Guyot si cita un altro testo simile: il *Dictionnaire encyclopédique des amusements des sciences mathématiques et physiques* di Jacques Lacombe (1792)²⁴ che sarà fondamentale anche per il giovane Jean-Eugène Robert-Houdin.

Ai giochi ottici e di luce si deve inoltre la nascita della fantasmagoria apparsa in Europa alla fine del Settecento. È da questo bacino cui attingono illusionisti tra cui il ginevrino Louis Comte²⁵, Jacques André Noël Talon, Robin e più tardi anche Méliès²⁶.

La messa a punto di una tecnica fantasmagorica si deve in particolare alla figura di Paul Philidor. Nel processo di costruzione di uno dei suoi numeri la lanterna magica viene montata su delle rotaie, celata agli occhi del pubblico. Quando questa indietreggia l'immagine proiettata si ingrandisce, mentre al suo avanzamento la visione risulta rimpicciolita. Nel congegno viene inoltre introdotto un sistema a cremagliera per permettere un più facile scorrimento della lanterna, una tecnica che apre a nuove possibilità sceniche²⁷.

Méliès potrebbe essersi ispirato a fantasmagorie come queste per la pellicola *L'Homme à la tête en caoutchouc* (1901) dove l'immagine della sua testa subisce progressivi

²³ Cfr. E.-G. Guyot, *Nouvelles Récréations physiques et mathématiques*, Paris, Gueffier, 1770.

²⁴ Cfr. J. Lacombe, *Dictionnaire encyclopédique des amusements des sciences mathématiques et physiques*, Paris, Panckoucke imprimeur-libraire, 1792.

²⁵ Louis Apollinaire Christien Emmanuel Comte (1788-1859) fu un celebre illusionista francese.

²⁶ S. Lachapelle, *Conjuring Science. A History of Scientific Entertainment and Stage Magic in Modern France*, New York, Palgrave MacMillan, 2015, pp. 17-18.

²⁷ J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *Méliès magie et cinéma*, catalogo dell'esposizione *Méliès magie et cinéma* (Cinémathèque française de Paris, 26 aprile-1 settembre 2002), Paris, Espace EDF Electra, 2012, p. 41.

ridimensionamenti. Sebbene qui la parte “più nobile del corpo” non si avvicini e allontani dallo spettatore, come nel numero descritto in precedenza, bensì si gonfi e sgonfi divenendo prima più grande e poi più piccola, la metodologia ricalca quella delle fantasmagorie di Philidor. Similmente a quanto accadeva con la lanterna magica, Méliès fa avanzare e indietreggiare il cinematografo in modo da creare l’illusione che la testa si stia alternativamente ingrandendo e rimpicciolendo.

La tecnica utilizzata da Méliès riprende inoltre in modo pedissequo quanto anticipato dal fisico e mago belga Étienne-Gaspard Robert, conosciuto come Robertson (1763-1837). Avido lettore delle opere di Giambattista della Porta²⁸, Athanasius Kircher²⁹ e Guyot³⁰, ma conoscitore anche di Philidor, Robertson pubblica nel 1831 un testo intitolato *Mémoires récréatifs, scientifiques et anécdotiques*. Nell’opera egli descrive numerosi trucchi tra cui come «far avanzare un oggetto in uno specchio concavo, in modo che una testa sembri venire in avanti»³¹.

Ripercorrendo il repertorio di Robertson non è difficile notare come i titoli di alcune sue rappresentazioni richiamino future creazioni melesiane. Si citano a titolo esemplificativo *La Sibylle de Memphis*, *La Tentation de saint Antoine*, *Le Rêve ou Le Cauchemar* e *La Mort de lord Littleton*.

Leggendo la breve descrizione di quest’ultima abbiamo l’impressione di trovarci di fronte a un’opera melesiana:

Littleton è a tavola tra due persone. – Un fantasma; l'orologio batte le sette. – Si sente una voce: A mezzanotte morirai. – Littleton ricade sulla sedia e il fantasma scompare. – Tormento e inquietudini di Littleton ... Vediamo un letto. – Qualche fuoco fatuo aleggia – Il fantasma del giorno prima, o la Morte, alza il chiavistello della porta, entra, cammina verso il cielo e apre le tende. – Sentiamo delle parole: Littleton, svegliati. – Littleton si alza, l'orologio suona. – La stessa voce: Ecco l'ora. – All'ultimo colpo di martello, rombi di tuono, pioggia di fuoco, Littleton cade e tutto scompare³².

²⁸ Giambattista della Porta (1535-1615) fu uno scienziato, filosofo e letterato italiano.

²⁹ Athanasius Kircher (1602-1680) fu un erudito gesuita e rappresentante dell'enciclopedismo seicentesco.

³⁰ Edmé-Gilles Guyot (1706-1786) fu un cartografo, inventore e autore di matematica, fisica e magia.

³¹ «Faire avancer un objet dans le miroir concave, tel qu'une tête qui paraît venir en avant». É.-G. Robert, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anécdotiques*, vol. I, Paris, Rigneux imprimeur, 1831, p. 346.

³² «Littleton est à table entre deux personnes. – Un fantôme; l'horloge sonne sept heures. – On entend une voix: A minuit tu mourras. – Littleton retombe sur sa chaise, et le fantôme disparaît. – Tourments et inquiétudes de Littleton.... On voit un lit. – Quelques feux follets voltigent – Le fantôme de la veille, ou la Mort, lève le loquet de la porte, entre, s'avance vers le ciel et ouvre les rideaux. – On entend ces mots: Littleton, réveille -toi. – Littleton se soulève, la pendule sonne. – La même voix: Voici l'heure. – Au dernier coup de marteau, bruit de tonnerre, pluie de feu, Littleton tombe, et tout disparaît». Ivi, pp. 295-296.

Altre somiglianze si individuano tra lo spettacolo intitolato *Les Phénomènes du spiritsisme ou Le Spectre de Diogène* (1907)³³ e la creazione robertsoniana *Diogène et son tonneau*, ma l'influenza prosegue anche nelle messinscene cinematografiche, per esempio, in *La Tentation de saint Antoine* (1898), oppure *Le Diable au couvent* (1899) intrisi della fantasmagoria tipica di Robertson.

Una volta resi pubblici tutti i segreti robertsoniani, a inizio Ottocento, il pubblico comprende come le apparizioni di scheletri, spettri ed esseri mostruosi si devono unicamente all'utilizzo di una lanterna magica. Di conseguenza l'impiego dello strumento e le relative proiezioni finiscono per non suscitare più alcuna paura negli spettatori a eccezione dei bambini.

Il genere della fantasmagoria continua a sopravvivere e perdura fino agli anni Trenta circa del secolo per scomparire lentamente con lo sviluppo industriale. Al suo posto permane un certo gusto per gli spettacoli semi-grotteschi dove le diavolerie sono fonte di divertimento più che di terrore.

Tuttavia, una particolare forma di fantasmagoria appare agli inizi degli anni Sessanta: gli spettri viventi. Ancora una volta si ritiene Robertson l'artefice di queste magiche apparizioni ottenute grazie all'utilizzo di specchi, un fondale nero e delle lampade.

Gli spettacoli di spettri viventi (o impalpabili) riscontrano un grande successo all'epoca della loro diffusione e vengono messi in scena nei migliori teatri magici, sia francesi sia inglesi. Questa tipologia d'illusione prevede una minuziosa orchestrazione di elementi:

Sotto il palco, nella fossa, una lanterna magica proietta una forte luce (con gas ossidrico) su un attore travestito da fantasma. Sulla parte anteriore del palcoscenico si trova, incastonato in una cornice, uno specchio unidirezionale della massima dimensione possibile e inclinato di 45 gradi rispetto al piano del teatro. Il fantasma luminoso che si muove nella fossa si riflette così sul vetro, accanto al vero attore che recita in scena³⁴.

Il trucco sarà utilizzato da molti illusionisti, tra cui John Henry Pepper e Henry Dircks a Londra, ma anche da Robert-Houdin e Henri Robin a Parigi.

³³ Per una descrizione della scenetta si veda Rémy, *Spirites et illusionnistes*, Paris, A. Leclercq éditeur, 1911, pp. 251-254.

³⁴ «Sous la scène, dans la fosse, une lanterne magique projette une forte lumière (au gaz oxhydrique) sur un acteur déguisé en fantôme. Sur le devant de la scène se trouve, encastré dans un cadre, une glace sans tain de la plus grande dimension possible, et incliné à 45 degrés par rapport au plan du théâtre. Le fantôme lumineux qui évolue dans la fosse est donc reflété sur la glace, aux côtés de l'acteur réel qui joue sur la scène». J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *Méliès magie et cinéma*, catalogo dell'esposizione *Méliès magie et cinéma* (Cinémathèque française de Paris, 26 aprile-1 settembre 2002), op. cit., p. 52.

Quest'ultimo, che aveva da poco inaugurato una sala da spettacolo sul Boulevard du Temple nel 1862, porta in scena apparizioni di spettri viventi mostrando scenette macabre con esseri diabolici e spettri come protagonisti. Tra le sue creazioni più celebri si citano *Le Diable au violon* oppure *Le Rêve de Paganini* dove l'illustre musicista interpretato dallo stesso Robin sogna e assiste, tra nuvole di fumo, all'apparizione un demone in grado di suonare il violino con un'abilità soprannaturale. Successivamente la Morte fa la sua apparizione sotto forma di fantasma che liberandosi dal lembo di tessuto che l'avvolge si precipita a cingere il violinista terrorizzato.

Il procedimento viene adottato da Méliès in diverse occasioni, per esempio nella messinscena di *Le Manoir du diable* (1890), un'illusione fantasmagorica con protagonisti «spettri viventi e impalpabili»³⁵. Lo stesso accade nel 1893 quando viene allestito *La Caverne des gnomes*. In questo sketch osserviamo:

una fantastica grotta abitata da briganti. I banditi hanno sparso la voce che la grotta sia abitata da fantasmi per allontanare i visitatori indesiderati. Un coraggioso giovane principe entra nella grotta per vedere se la leggenda è vera e i briganti, con l'aiuto di strabilianti trucchi e di un effetto straordinario, trovano il modo di farlo fuggire e rimanere padroni del luogo³⁶.

Nel lungo elenco di opere analoghe rientra anche la pellicola dal titolo *Les Trésors de Satan* (1902). Qui Méliès ricorre probabilmente all'impiego di vetri e specchi per dar vita a spettrali apparizioni, anche se non si escludono metodi che prevedono l'uso di sistemi diottrici e catottrici.

Attraverso questi brevi esempi possiamo già osservare come la produzione melesiana perpetui quelle pratiche culturali e spettacolari assolutamente consolidate e popolari nell'epoca a cavallo tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi anni del Novecento.

Tornando a Robertson, in alcune delle sue proiezioni egli ricorre all'impiego di due lanterne magiche. Una novità che anticipa quelle che saranno le possibilità offerte dal mezzo cinematografico relative alla sovrimpressione. La tecnica riscuote molto successo tra i lanternisti che impiegando uno sfondo nero sono in grado di far apparire immagini

³⁵ «Spectres vivants et impalpables». *L'Orchestre*, 25 août 1890.

³⁶ «Une caverne fantastique habitée par des brigands. Les brigands ont fait courir le bruit que la caverne est habitée par des fantômes afin d'écarter les importuns. Un jeune prince courageux pénètre dans la caverne pour voir si la légende est vraie; et les brigands, à l'aide de trucs saisissants et d'un effet extraordinaire, trouvent moyen de le faire fuir et restent maîtres de la place». *L'Orchestre*, 26 octobre 1893.

giustapposte. Anche in questo caso Méliès sfrutterà la procedura ormai consolidata nel mondo della fantasmagoria per declinarla nelle sue produzioni.

Dopotutto, l'interesse mostrato dagli illusionisti per il mezzo del cinematografo rientra in una tradizione spettacolare da tempo legata al potere dell'immagine. Le proiezioni di lanterne magiche, così come di strumenti da essa derivati, svolgono un ruolo ausiliario agli spettacoli magici. Molti illusionisti si appropriano di questi mezzi per inserirli all'interno dei loro programmi, specialmente verso la conclusione. Lo stesso Robert-Houdin, durante una rappresentazione a Bruxelles nel 1846, fa scrivere sul manifesto: «Fantasmagoria completamente nuova, Comiorama, Poliorama, Cromatropo, o fuochi d'artificio senza rumore ne fumo»³⁷.

Accanto alla dimensione fantasmagorica delle proiezioni di lanterne, l'Ottocento vede l'avvento della cronofotografia. Intorno al 1881 l'inventore inglese John Arthur Roebuck Rudge mette a punto un apparecchio di proiezione chiamato Biophantic Lantern. Esso consiste in sette placche fotografiche positive poste al centro dell'obiettivo della lanterna grazie a un sistema di anse, mosso da una manovella. Lo strumento è inoltre dotato di un otturatore a forbice che si chiude al cambio di ogni visione. Grazie alla successione delle immagini in tempi relativamente brevi si ha l'impressione di vedere proiettata sullo schermo una scena animata. In questo modo Rudge realizza probabilmente i primi effetti speciali fotografici utilizzati in proiezione³⁸.

Tra le visioni cronofotografiche di Rudge ve ne è una raffigurante un uomo nell'atto di rimuovere la sua testa dal corpo. Dopo aver provveduto alla decapitazione il capo viene posto dapprima sotto il braccio e successivamente viene stretto per i capelli per essere infine riposizionato sulle spalle. La breve esplicazione richiama ancora una volta le produzioni melesiane a testimonianza della stretta continuità tra le pratiche spettacolari dell'epoca. Particolarmente immediata è l'associazione con lo sketch *American spiritualistic medium ou Le Décapité récalcitrant* (1891) dove viene decapitata la testa al logorroico professor Barbenfouillis. Testa che durante una serie di eventi tragi-comici finisce per essere scambiata con quella di uno scheletro. O ancora pensiamo a una pellicola quale *Un Homme de têtes* (1898) dove il protagonista (Méliès) rimuove per tre

³⁷ Ivi, p. 97.

³⁸ J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *Méliès magie et cinéma*, catalogo dell'esposizione *Méliès magie et cinéma* (Cinémathèque française de Paris, 26 aprile-1 settembre 2002), op. cit., pp. 54-55.

volte il proprio capo per riporlo su due tavoli presenti in scena. Similmente egli provvede poi a riposizionare una delle teste al suo posto distruggendo le altre a colpi di banjo.

La pellicola richiama a tal punto un numero d'illusionismo da poter essere inserita all'interno della categoria del teatro filmato. Ogni aspetto ricorda un allestimento teatrale, dalla gestualità tipica dell'illusionista (lo stesso Méliès), alla sua *mise* (completo con giacca a code e pantaloni), all'idea processuale cui sottende il fermo immagine e la sostituzione attraverso l'impiego di uno sfondo nero. Nell'applicazione del mezzo cinematografico riecheggiano le pratiche tipiche del *théâtre noir* così come della cronofotografia.

Con la dicitura *théâtre noir* si indicano quelle tecniche teatrali che permettono l'apparizione e sparizione di personaggi o oggetti agli occhi del pubblico attraverso l'impiego di fondali neri. Esso si basa in sostanza su una costruzione tecnica della messa in scena in profondità e sulla gestione della luce. Il dispositivo scenico utilizzato consiste nel drappeggiare di nero la scena o parte di essa e nel regolare minuziosamente l'illuminazione. Degli speciali proiettori vengono orientati in modo da inviare un sottile raggio di luce verso il solo oggetto di interesse, mentre gli assistenti interamente vestiti, guantati e incappucciati di nero risultano completamente invisibili all'occhio del pubblico così da poter compiere le azioni utili all'illusione.

Il teatro nero occupa un posto d'onore nell'ambito della magia ottica e fa affidamento su due principi basilari e distinti. Nel primo caso, un oggetto risulta invisibile poiché posto dietro una copertura dello stesso materiale dello sfondo. Se i suoi confini sono nascosti correttamente l'oggetto sembra scomparire. Nel secondo caso, la copertura è invisibile perché mimetizzata. I suoi limiti sono impercettibili, persi nei dettagli dello sfondo o meglio confusi con esso.

Tra i primi a brevettare questa modalità di apparizione e sparizione vi è l'illusionista Bautier de Kolta il 26 novembre 1886. Leggermente diverso il procedimento seguito dal tedesco Max Auzinger, probabilmente risalente a qualche mese prima. Anche Auzinger tappezza la scena di velluto nero, ma in aggiunta ricorre all'installazione di piccoli proiettori posti in avanscena e diretti verso il pubblico al fine di abbagliarlo. Le pupille si dilatano nel tentativo di adattarsi alla luce, di conseguenza le parti della scena rimaste in penombra non sono più percepibili dall'occhio del pubblico. Questo permette agli aiutanti

(sempre vestiti di nero) di muoversi, manipolare, scoprire e coprire oggetti senza che siano notati dagli spettatori.

Il processo di ideazione non è però rivoluzionario, bensì, come abbiamo già visto, si pone in continuità con altre tipologie di spettacolo già diffuse all'epoca. Tra queste anche il cosiddetto *Pepper's Ghost*. Il suo principio, ereditato dai polirama, si applica a una scena teatrale interamente attraversata da un vetro semi riflettente e leggermente inclinato. Quando gli attori presenti sotto il palco vengono illuminati il pubblico vede contemporaneamente sia le loro proiezioni sia gli attori presenti sulla scena. Le figure poste sui rispettivi palcoscenici non possono agire direttamente, non possono vedersi e non possono toccarsi, da ciò deriva l'effetto di visioni e spettri impalpabili.

Questi procedimenti, rielaborati e migliorati, confluiscono nel bacino del *théâtre noir* e saranno impiegati da numerosi illusionisti. Oltre ai già citati de Kolta e Auzinger nominiamo Joseph Velle³⁹ che li applica in uno spettacolo allestito il 15 gennaio del 1887. Qualche giorno dopo, il 28, è il turno del professor Carmelli, nuovo direttore del Cabinet fantastique del museo Grévin, che assistito dalla giovane Jehanne d'Alcy porta sulla scena uno spettacolo dal titolo *Magie Noire*. Infine si citano prestidigitatori come Alber e Dickson⁴⁰ per arrivare fino a Méliès.

Come avremo modo di approfondire più avanti, una volta divenuto direttore del Teatro Robert-Houdin Méliès si occupa di creare nuove illusioni, sketch e scenette magiche. Tra queste alcune testimoniano la conoscenza dei principi fondamentali del *théâtre noir*. Ne sono un esempio *La Fée des fleurs ou Le Miroir de Cagliostro* (1889) dove all'interno di uno specchio appare l'immagine di un bouquet di fiori dal quale emerge il volto di una donna. O ancora *Le Manoir du diable* (1890), *Les Farces de la lune ou Les mésaventures de Nostradamus* (1891), *La Caverne des gnomes* (1893) e creazioni più tarde come *Les Phénomènes du spiritisme* (1907). Ognuna di queste presenta spettri viventi e impalpabili ottenuti attraverso l'impiego di fondali neri.

³⁹ Joseph Velle (1837-1889) fu un illusionista ungherese. Si esibì in tutta Europa tra cui l'Italia e la Francia, in particolare al Teatro Robert-Houdin. Il figlio Gaston diventerà a sua volta illusionista e si dedicherà alle produzioni cinematografiche all'incirca negli stessi anni in cui opera Méliès.

⁴⁰ Paul-Alfred de Saint-Genois conosciuto con lo pseudonimo di professeur Dicksonn (1857-1939) fu un illusionista francese. Dal 1883 al 1887 è direttore del Teatro Robert-Houdin e dall'anno successivo apre un suo piccolo teatro di magia.

L'uso del teatro nero e l'applicazione delle sue tecniche consentono a Méliès di gettare le basi per nuovi effetti che saprà tradurre e adattare alle visioni animate⁴¹.

Verso la fine dell'Ottocento un'altra pratica si lega indissolubilmente al mondo della magia, nello specifico ci riferiamo alla cronofotografia. Il contributo maggiore si deve allo psicologo Alfred Binet (1857-1911) i cui studi non si incentrano tanto sulla cattura e lo studio di immagini inerenti fenomeni fisici naturali, il movimento di uomini, animali e oggetti, quanto su quello delle mani dei prestidigitatori. Attraverso i suoi esperimenti desidera dimostrare il ruolo fondamentale svolto dalla psicologia sulla percezione di un numero magico da parte dello spettatore.

Per condurre il suo studio Binet «[raccoglie] informazioni utili dalla bocca di persone che si occupano specificatamente di prestidigitazione, come Méliès, direttore del Teatro Robert-Houdin, Clovis Pierre, ex impiegato dell'obitorio, e Dickson»⁴². Contrariamente al desiderio di Binet, Méliès non parteciperà all'esperimento, ma altri noti prestidigitatori come Arnould e Raynaly si recano per diversi mesi al laboratorio di psicologia di Binet. Qui eseguono dei numeri scomponendone i singoli movimenti «rallentando o affrettando i passaggi e mostrando con compiacenza ciò che sono abituati a nascondere»⁴³.

In seguito Binet incarica Georges Demeny⁴⁴ di scattare nel laboratorio di Étienne-Jules Marey⁴⁵ delle fotografie che mostrino i movimenti delle mani dei prestigiatori individuati. «Queste fotografie sono [...] scattate con un cronofotografo che produce fotogrammi successivi da dieci a quindici al minuto, ciascuno separato da quello che lo precede da un intervallo di un decimo di secondo»⁴⁶.

Secondo quanto riporta lo stesso Binet:

⁴¹ F. Tabet, *Le cinématographe des magiciens 1896-1906, un cycle magique*, Rennes, PUR, 2008, pp. 130-153.

⁴² «[J'ai] recueilli de la bouche même des personnes qui s'occupent spécialement de prestidigitation, telles que MM. Méliès, directeur du théâtre Robert-Houdin, Clovis Pierre, l'ancien greffier de la Morgue, et Dickson, d'utiles renseignements». A. Binet, "La Psychologie de la prestidigitation", in *Le Temps*, 12 octobre 1893.

⁴³ «Ralentissant ou précipitant les passes et laissant voir avec complaisance ce qu'ils ont l'habitude de cacher». *Ibidem*.

⁴⁴ Georges Demeny (1850 -1917) fu un fotografo, inventore e ginnasta francese. Ricoprì il ruolo di principale assistente di Etienne-Jules Marey (1831-1904) uno dei maggiori ricercatori scientifici del diciannovesimo secolo sul fenomeno del movimento.

⁴⁵ Vedi nota precedente.

⁴⁶ «Ces photographies ont été prises avec un chronophotographe qui donne des épreuves successives au nombre de dix à quinze par minute, chaque épreuve étant séparée de celle qui la précède par un intervalle d'un dixième de seconde». *Ibidem*.

Se esaminiamo questa piccola raccolta fotografica, ci colpisce il fatto di non trovare mai l'illusione così come è percepibile quando il trucco viene eseguito davanti agli occhi. [...]

L'illusione non è dovuta solo alla perfezione del movimento, ma alla sua velocità, al "commento" che lo accompagna e che distrae l'attenzione, e ancora a diverse altre cause psicologiche⁴⁷.

Ciò che Binet menziona nel testo apparso su *Le Temps* è ravvisabile anche nelle opere melesiane, tanto in quelle portate in scena al Robert-Houdin che in quelle realizzate nello studio cinematografico. Nel caso di queste ultime Méliès fa ovviamente ricorso a strumenti specifici del mezzo cinematografico. Non ricorre dunque all'arte della prestidigitazione vera e propria (nascondimenti, botole, abili giochi di mano, ecc.) quanto agli "effetti speciali" resi possibili dal fermo immagine e dal montaggio. Non di meno la continuità tra le due pratiche traspare negli espedienti e soprattutto nella finalità spettacolare per la quale sono impiegati trucchi e pratiche illusionistiche: dai fondali neri, alla gestualità, all'utilizzo del *boniment*⁴⁸.

1.1b Il Teatro Robert-Houdin, dal fondatore a Georges Méliès

Tra coloro che maggiormente contribuirono a ridefinire la figura del prestidigitatore ottocentesco si annovera Jean-Eugène Robert-Houdin (1805-1871). La sua sfolgorante nonché breve carriera ebbe un grande impatto sul comparto del teatro magico e contribuì a ispirare innumerevoli illusionisti, sia professionisti sia dilettanti. Tra questi ultimi lo stesso Méliès, il cui percorso si interseca con quello del celebre illusionista specialmente con l'acquisizione dell'omonimo teatro nel 1888 e di cui ne rimane direttore per quasi quarant'anni.

Nato a Blois nel 1805 da una famiglia di orologiai, Jean-Eugène Robert-Houdin mostra sin da giovane una grande propensione per l'arte orologiaia, in particolare per meccanismi e congegni. La passione è tale da voler perseguire l'attività di famiglia contrariamente alla carriera notarile che il padre Prosper Robert desidera per lui.

⁴⁷ «Si l'on examine cette petite collection photographique, on est frappé de n'y jamais retrouver l'illusion qui est si sensible lorsque le tour est exécuté devant les yeux. [...] L'illusion ne tient pas seulement à la perfection du mouvement, mais à sa vitesse, au "boniment" qui l'accompagne et qui détourne l'attention et encore à plusieurs autres causes psychologiques». *Ibidem*.

⁴⁸ Commento orale effettuato durante lo spettacolo volto a suscitare l'interesse e la comprensione del pubblico verso le vicende.

Dopo una breve esperienza nell'ambito auspicato dalla famiglia prosegue il suo apprendistato come orologiaio presso il cugino Jean Martin Robert mentre dedica il suo tempo libero allo studio e alla pratica dell'arte magica.

A seguito del matrimonio, avvenuto nel 1830, con Cécile Églantine Houdin (di cui il prestidigitatore assume il cognome) si stabilisce a Parigi dove inizia a lavorare per il suocero Jacques François Houdin, uno degli orologiai di maggior successo della capitale. È proprio qui, nello sfavillante contesto metropolitano, che Robert-Houdin ha la possibilità di perseguire i suoi interessi per la prestidigitazione, una passione maturata sin da piccolo, da quando assiste a spettacoli itineranti portati in scena nella sua città natale. Prima di essere considerato uno tra i migliori illusionisti del suo tempo, Robert-Houdin è già conosciuto per i suoi orologi e le creazioni meccaniche che esibisce durante le Esposizioni Universali. Tra queste si citano a titolo esemplificativo *La Pendule mystérieuse*, *L'Escamoteur chinois* e *L'Écrivain-dessinateur*.

Dal 1835, sulla spinta di una profonda passione per il magico e lo stupefacente, Robert-Houdin inizia a progettare e realizzare i primi trucchi e automi. Questi ultimi hanno spesso sembianze umane o animali e sono in grado di muoversi, produrre suoni e parlare⁴⁹. Vengono così gettate le basi per le sue celebri esibizioni, le *Soirée fantastiques*, serate di spettacolo in programma in quella che a partire dal 1845 sarà la sala preposta alle sue esibizioni.

Fino alla metà circa dello stesso anno Robert-Houdin continua a lavorare come riparatore di orologi, automi e altri strumenti meccanici, per poi votarsi completamente allo spettacolo magico.

Il 3 luglio di quell'anno apre le porte l'omonimo Teatro Robert-Houdin situato al numero 164 della Galleria Valois, sotto i portici del Palais-Royal. È qui che hanno inizio le *Soirées fantastiques de Robert-Houdin* in cui l'illusionista fa confluire magia e scienza, numeri di prestidigitazione e automi truccati.

Ogni giorno, gli avventori della sala hanno la possibilità di assistere a una molteplicità di numeri differenti, da *La Suspension éthérée* a *La Seconde vue*; dal *Carton fantastique*

⁴⁹ Per un approfondimento sulla vita e l'opera di Robert-Houdin si rimanda a J.-E. Robert-Houdin, *Confidences d'un prestidigitateur*, voll. 1-2, Paris, Librairie Nouvelle, 1859; Id., *Confidences et révélations : comment on devient sorcier*, Blois, Lecesne Emprimeur Éditeur, 1868.

alla *Pendule aérienne* passando per *La Colonne au gant* e *Le Nid d'amour*. Senza dimenticare l'esibizione degli automi.

Sovente le invenzioni meccaniche necessitano dell'intervento di un complice nascosto per funzionare. Una volta azionate è possibile osservare il trapezista Antonio Diavolo svolgere alcuni esercizi aerei oppure semplicemente muovere la testa per rispondere alle domande postegli dal pubblico; o ancora *Le Pâtissier du Palais Royal*, un pasticciere pronto a servire deliziosi dolci "preparati" secondo le richieste degli astanti. Un altro celebre automa porta il nome di *L'Oranger*, un albero d'arancio che nasce da un seme, germoglia, produce fiori e infine frutti nell'arco di pochi minuti.

Ognuna di queste misteriose illusioni è possibile solo grazie all'impiego di congegni truccati. Per esempio, l'albero d'arancio è costruito con tubi metallici cavi all'interno dei quali trovano spazio fiori pieghevoli e frutti gonfiabili sospinti all'esterno grazie all'impiego di aria.

Successivamente, con l'avvento dell'elettricità i famosi automi, le più diverse trappole, botole e sistemi truccati, ormai parte integrante della scena, saranno azionati automaticamente attraverso la corrente elettrica.

Fortemente convinto della natura artistica della magia, Robert-Houdin considera il prestidigitatore una figura seria e professionale, un attore che recita una parte, quella dell'illusionista. Il suo desiderio è perciò quello di «presentare nuove esperienze liberate da ogni ciarlataneria, e senza far ricorso ad altre risorse che l'abilità delle mani e l'influenza delle illusioni»⁵⁰. Per raggiungere questo obiettivo il mago moderno deve liberarsi da costumi stravaganti e sgargianti preferendo la "divisa" dell'uomo borghese. L'abito, elegante e discreto, nasconde però al suo interno degli scompartimenti segreti, tasche progettate appositamente per celarvi piccoli oggetti utili a sparizioni e apparizioni. Non solo il costume, ma anche la scena contribuisce a fornire un'idea diversa del teatro magico, più seria e sofisticata. L'allestimento voluto da Robert-Houdin conferisce raffinatezza e una certa semplicità alla sala in particolar modo grazie alle piccole dimensioni e al minimalismo della scena.

Gli interni sono tappezzati di rosso in contrasto con la scena decorata nei colori del bianco e dell'oro, mentre gli arredi comprendono un esiguo numero di mobili in stile Luigi XV.

⁵⁰ «Présenter des expériences nouvelles dégagées de tout charlatanisme, et sans autres ressources que celles que peuvent offrir l'adresse des mains et l'influence des illusions». J.-E. Robert-Houdin, *Confidences et révélations. Comment on devient sorcier*, op. cit., p. 241.

Principalmente sono oggetti indispensabili alla messinscena: un tavolo situato al centro e alcune *consoles* e piedistalli posti ai lati e sullo sfondo.

Nei primi anni di attività il successo di Robert-Houdin cresce esponenzialmente conquistando il pubblico grazie a trucchi consolidati affiancati da numeri sempre nuovi. A partire dal 1848, però, i disordini causati dalla caduta della Monarchia di luglio producono un grande impatto sui teatri e come molti altri suoi colleghi Robert-Houdin decide di lasciare la capitale francese alla volta dell'Inghilterra. Per circa un anno e mezzo si esibisce dapprima a Londra e successivamente in altre città ampliando il suo successo a livello internazionale. Una volta terminata la "tournée" ritorna a Parigi dove riprende le esibizioni presso il suo teatro.

Non passa molto tempo però prima che il celebre mago inizi a programmare l'imminente ritiro. Al fine di consentire una perfetta continuità dell'attività teatrale si rende necessario individuare il successore più adatto e la scelta ricade su Pierre Étienne Auguste Chocat (1812-1877) conosciuto con il nome di Hamilton. Egli viene preso sotto l'ala protettiva di Robert-Houdin il quale, dopo due anni di formazione, lo incarica ufficialmente di dirigere il teatro. Rimaneva solo un piccolo ostacolo, la proprietà familiare. Al fine di mantenerla all'interno della famiglia Robert-Houdin combina un matrimonio tra Hamilton e la sorella vedova proprio il giorno della cessione dello stabile⁵¹.

Nel 1853, attraverso l'intermediazione dello stesso Hamilton, Robert-Houdin sposta la sede della sua sala nel cuore dei Grands Boulevards, ormai centro del passatempo parigino. Affitta due spazi al primo piano di un edificio al numero 8 del Boulevard des Italiens in cui insedia il teatro di magia, mentre un terzo serve da *foyer* espositivo, ma anche da entrata alla sala.

Hamilton dirige il teatro con un certo successo per circa un decennio creando a sua volta nuovi numeri e illusioni, molte delle quali basate su precedenti creazioni di Robert-Houdin tra cui *Le Triomphe de Raphaël* e *L'Enfant soulevé par un cheveu*. Nel 1863 cede in locazione il teatro a François Eugène Lahire conosciuto con il nome di Cleverman. La sua direzione non è tra le più rimarchevoli e la poca esperienza spinge lo stesso Robert-Houdin a intervenire più volte in suo aiuto. Le sorti del teatro si risollevarono quando il

⁵¹ S. Lachapelle, *Conjuring Science. A History of Scientific Entertainment and Stage Magic in Modern France*, op. cit., p. 25.

direttore viene affiancato dall'illusionista Pierre Édouard Brunnet, ma anche questo sodalizio avrà vita breve.

Nel frattempo, nel 1871, dopo la morte di Robert-Houdin il figlio Émile viene incaricato da Cleverman della riparazione e restaurazione dei congegni meccanici e degli automi del padre. Nella mansione però non è solo, bensì viene aiutato dall'apprendista Eugène Calmels che sarà fedele alla famiglia e al teatro per circa quarant'anni.

Dopo circa due anni Cleverman lascia la direzione del Robert-Houdin che viene assunta dal figlio del celebre illusionista, Émile. Con l'aiuto di Brunnet presenta i famosi automi del padre e si cimenta nella creazione di nuovi numeri. Tra questi citiamo per esempio: *La Malle des Indes*, *Le Nid de roses*, *Le Tour du Japon* e *La Triple malle des Indes*. Sul finire del decennio, nel 1879, dei dissapori sorti tra i due illusionisti portano Émile ad acquisire la piena proprietà accentrando unicamente su di sé la direzione del teatro.

Negli anni a seguire si dedica alla creazione di nuovi automi da esibire durante le *Soirées fantastiques* e assume numerosi artisti come Jacques Inaudi oppure Dicksonn che si succedono sul palco attirando nuove folle di spettatori.

Alla morte di Émile, avvenuta nel 1883, la vedova Léonie Robert-Houdin assume le redini del teatro e ne affida la direzione dapprima a Dicksonn e successivamente agli illusionisti Jacobs e Raynaly. Durante il suo ultimo anno al comando della piccola sala la donna si associa con Émile Voisin, nipote di un venditore di articoli magici all'epoca molto conosciuto di nome André Voisin. È in questo periodo che Duperrey⁵², Henry's e Jehanne d'Alcy entrano a far parte della compagnia che di lì a breve sarà diretta da Méliès. Siamo nel 1884 – solo qualche anno prima dell'acquisto del Robert-Houdin – e Méliès è un ragazzo di ventidue anni che lavora per la ditta di calzature del padre Jean Louis Stanislas Méliès. L'atelier è tra i primi a utilizzare un processo meccanico per produrre scarpe di lusso, ciò che determina la fortuna della famiglia.

Nell'estate del medesimo anno Méliès si reca a Londra per seguire alcuni affari del padre e approfondire la conoscenza dell'inglese lavorando come stagista in un grande magazzino. Durante il soggiorno approfitta del tempo libero per darsi allo svago, ma «non comprendendo ancora a sufficienza la lingua inglese per interessarsi alle *pièces* teatrali, iniziò a frequentare il teatro dell'Egyptian Hall»⁵³ – diretto all'epoca dal celebre

⁵² Henri Duperrey (1843-1913) fu un illusionista francese che si produsse al Teatro Robert-Houdin.

⁵³ «Ne comprenant pas encore suffisamment la langue anglaise pour s'intéresser aux pièces de théâtre, il se mit à fréquenter le théâtre de l'Egyptian Hall». G. Méliès, "La vie et l'œuvre d'un des plus anciens pionniers

illusionista John Nevil Maskelyne⁵⁴ —, «un teatro consacrato alla prestidigitazione, a rappresentazioni fantastiche e a grandi illusioni sceniche»⁵⁵. L'assidua frequentazione appassiona a tal punto Méliès da avvicinarlo alle pratiche magiche e divenire egli stesso, nel giro di alcuni anni, un abile illusionista⁵⁶.

Tornato a Parigi diventa un fervente spettatore del teatro d'illusioni di Robert-Houdin le cui *Soirées fantastiques* lo spingono a perfezionarsi e a trovare il coraggio di esibirsi sotto pseudonimo sia al Museo Grévin sia al teatro della Galleria Vivienne.

Accanto alla magia Méliès viene profondamente influenzato dal genere della commedia soprattutto grazie alla fortuna riscossa a quel tempo dai monologhi di Galipaux e Coquelin Cadet⁵⁷ alla Comédie-Française. Una volta avvicinatosi al genere lo fa in breve tempo proprio e lo integra organicamente nei suoi spettacoli⁵⁸.

Da appassionato d'arte magica Méliès inizia a frequentare regolarmente il negozio di articoli magici di Émile Voisin ed è proprio attraverso la sua intermediazione che la proposta di acquisire il Teatro Robert-Houdin verrà accettata⁵⁹. Questo avviene nel 1888, quando una grande opportunità si presenta a Méliès. Nello stesso anno il padre si ritira dagli affari e lascia le redini della fabbrica di scarpe ai tre figli. Poco interessato a continuare il percorso intrapreso dalla famiglia, Méliès cede la sua quota dell'azienda ai due fratelli Henri e Gaston e con il corrispettivo in denaro acquista il teatro da Léonie, la vedova di Émile Robert-Houdin.

Con l'acquisizione Méliès diventa proprietario non solo della sala e dei suoi magazzini, ma anche di un ufficio amministrativo e un *foyer*. Quest'ultimo, detto anche salone

de la cinématographie mondiale, Georges Méliès, créateur du spectacle cinématographique”, in Id., *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, Toulouse-Paris, Éditions Ombres, p. 128.

⁵⁴ John Nevil Maskelyne (1839-1917) fu un celebre illusionista britannico, discendente di Nevil Maskelyne (1732-1811), astronomo reale.

⁵⁵ «Théâtre voué à la prestidigitation, aux pièces fantastiques et grandes illusions scéniques». G. Méliès, “La vie et l'œuvre d'un des plus anciens pionniers de la cinématographie mondiale, Georges Méliès, créateur du spectacle cinématographique”, in Id., *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 128.

⁵⁶ J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *L'Œuvre de Georges Méliès*, catalogo dell'esposizione *Georges Méliès, magicien du cinéma* (Cinémathèque française de Paris, 16 aprile-23 settembre 2008), Paris, Éditions de la Martinière, 2008, p. 68.

⁵⁷ Félix Galipaux, nato Felix Martin (1860-1931) e Ernest Alexandre Honoré Coquelin (1848-1909) furono attori francesi.

⁵⁸ G. Méliès, “La vie et l'œuvre d'un des plus anciens pionniers de la cinématographie mondiale, Georges Méliès, créateur du spectacle cinématographique”, in Id., *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 128.

⁵⁹ J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *Méliès magie et cinéma*, catalogo dell'esposizione *Méliès magie et cinéma* (Cinémathèque française de Paris, 26 aprile-1 settembre 2002), op. cit., pp. 74-93.

annesso, svolge una duplice funzione. La sera quella di guardaroba, mentre durante la giornata funge da spazio espositivo per automi, invenzioni e brevi scenette. Pagando un minimo supplemento gli spettatori possono approfittare delle pause tra un numero e l'altro per visionare le attrazioni in programma nel *foyer*. Da qui si accede poi alla sala che misura circa 17 metri di lunghezza e 6 di larghezza. La scena invece conta 4 metri di altezza, fossa compresa, 5 metri di apertura e 4 di profondità (le misure saranno utili per confrontare la scena costruita nello studio cinematografico di Méliès). Accanto a essa corre uno spazio che funziona da dietro le quinte, atelier di manutenzione e deposito del materiale.

Dopo aver rimesso a nuovo lo stabile, Méliès inizia la sua carriera direzionale inventando nuovi trucchi, illusioni fantastiche e sketch magici da allestire sul palco principale e sul piccolo *foyer*. Le brevi scenette portate sulla scena di quest'ultimo cesseranno di essere rappresentate nel 1901 quando un incendio divampato lo stesso anno costringe a una ristrutturazione del teatro.

Acquistando lo stabile Méliès diviene proprietario anche del materiale custodito al suo interno, dunque di tutto il necessario all'allestimento dei numeri, in aggiunta a lanterne magiche, lastre e altri apparecchi di proiezione. Oltre a quanto impiegato dal maestro, il teatro custodisce attrezzature e oggetti utilizzati dai successivi direttori. Per esempio, nell'agosto 1871 Cleverman propone proiezioni di visioni istantanee del *Double siège de Paris* ottenute con l'impiego di gas ossidrico. Anche Émile Robert-Houdin presenta proiezioni simili, ricorrendo a degli apparecchi Molteni. Inoltre, nel 1880, il figlio del celebre illusionista acquisisce dei dispositivi provenienti dalla sala Robin⁶⁰. Il luogo, andato incontro a chiusura, era votato a evocazioni spettrali e a proiezioni dell'Agioscope, materiale che viene quindi acquisito e impiegato presso il Robert-Houdin.

Dalle antiche lastre, più o meno sofisticate, alle fotografie d'attualità, la proiezione di immagini fa intimamente parte della vocazione della sala. Di conseguenza l'impiego del cinematografo si inserirà perfettamente nella tradizione del teatro magico.

In aggiunta a questi strumenti Méliès eredita anche i preziosi automi progettati e utilizzati da Robert-Houdin. Si ricordano il trapezista *Antonio Diavolo*, *L'Arlequin*, *Le Génie de*

⁶⁰ Cfr. L. Mannoni, "La lanterne magique du Boulevard du Crime. Henri Robin, fantasmagore et magicien", in *1895, revue d'histoire du cinéma*, n. 16, 1994. pp. 5-26.

roses, Le Carton fantastique, Le Dessèchement cabalistique, La Guirlande de fleurs e La Corne d'abondance.

Come accennato in precedenza Méliès acquisisce non solo tutto il materiale presente all'interno del teatro (trucchi, oggetti, costumi), ma mantiene anche il personale assunto dalla precedente direzione. È così che Jehanne d'Alcy, insieme ad altri, figureranno regolarmente nei *grands trucs* melesiani⁶¹.

Una volta acquisito e rimodernato il teatro Méliès si appresta a dare inizio alla prima stagione di spettacoli come nuovo direttore. A differenza di quanto avverrà sulla scena dello studio cinematografico egli non si esibirà pressoché mai sul palco del Robert-Houdin, se non in caso di necessità quando per esempio è richiesta una sostituzione all'ultimo minuto.

Incarnando perfettamente la nascente figura del regista teatrale Méliès assume una visione e un controllo unitario della messinscena. In prima istanza individua personalmente gli illusionisti incaricati di esibirsi sulla scena. In un documento autografo, oggi conservato presso la Cinémathèque française di Parigi, egli riporta una breve lista di alcune delle personalità che si esibirono al Robert-Houdin: «Édouard Raynaly, Jacobs, Henry's, Henri Duperrey, Harmington (il cui vero nome è Charles Fauque), Carmelli, Arnould, Jules Legris, Folletto, Henri Maurie, Okita (moglie del commerciante di trucchi magici Charles de Vere), Hawah.Dhinah (moglie del prestidigitatore Henry's) e infine, Jules David detto Marius, Eugène Calmels» e molti altri⁶².

Tra questi degni di nota sono Carmelli, illusionista dalle insuperabili capacità, e Jules Eugène Legris la cui carriera al Robert-Houdin dura ben vent'anni, recitando talvolta anche in diverse pellicole melesiane. Méliès si occupa personalmente di formare Legris, prestigiatore di grande talento, che si accosta alla magia attraverso una circostanza curiosa, stando al racconto dello stesso Méliès. Calzolaio di professione, Legris è un assiduo frequentatore del Teatro Robert-Houdin. Una sera, in occasione di un numero di ombre cinesi, un cortocircuito lascia al buio tutta la sala e il pubblico viene fatto evacuare. Insieme ad altri spettatori si offre di illuminare l'uscita con una candela e mentre la folla lascia la sala si ritrova solo a parlare con Méliès a cui confida il desiderio di avvicinarsi al mondo della magia, sebbene sia un semplice profano. Ciononostante, spinto da una

⁶¹ J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *Méliès magie et cinéma*, catalogo dell'esposizione *Méliès magie et cinéma* (Cinémathèque française de Paris, 26 aprile-1 settembre 2002), op. cit., p. 17.

⁶² CF, I: MELIES4 B1.

fervente passione, si risolve nel chiedere a Méliès un impiego qualunque. Poco tempo dopo, in occasione dell'allestimento di *Le Rêve de Coppélius* si vede affidare il ruolo di Mefistofele che recita con successo.

Che si creda o meno alla storiella, nel 1894 Legris entra a far parte della compagnia del Robert-Houdin. Negli anni successivi, grazie anche al contatto quotidiano con Harmington e Raynaly presenta diverse illusioni, si perfeziona e si fa conoscere. Nel 1901 diventa prestigiatore a tutti gli effetti e quando Harmington abbandona il teatro Légris subentra nel ruolo di illusionista principale eccellendo in ogni *performance*. In breve tempo gli viene addirittura affidata la responsabilità di tutti gli spettacoli (nove rappresentazioni a settimana, per undici mesi l'anno). Continua qui la sua carriera fino al 1914 e successivamente si esibirà al Cabinet fantastique del Museo Grévin fino al 1926⁶³. Harmington rimane per nove anni al Robert-Houdin durante i quali le sue sessioni riscuotono un grande successo. «Aveva un entusiasmo così sfrenato che nella foga del momento demoliva qualche accessorio a ogni rappresentazione»⁶⁴. E sebbene Méliès dovesse «ripararli o sostituirli, [...] divertiva tanto il suo pubblico, era sempre così di buon umore, sempre così felice»⁶⁵ che non avrebbe potuto allontanarlo.

Un altro celebre illusionista che collabora con Méliès è l'italiano Ferraris, più conosciuto come Folletto. Méliès lo definisce il buffone della "Regina delle Arti":

un burlone infernale, inesauribile, il suo accento italiano si aggiungeva all'umorismo delle sue "eloquenti dissertazioni" (così chiamava i *boniments*). A parte questo, artista eccellente, molto serio nel lavoro, meticoloso nei panni del diavolo, anche fino all'eccesso, molto piacevole sulla scena e ancor di più nelle sessioni private⁶⁶.

Tra gli altri possiamo citare Duperrey che probabilmente lascia il Teatro Robert-Houdin poco dopo l'arrivo di Méliès alla direzione e ancora Trewey, Tolrom, de Gago, Zirka, Verbeck, Marga, D'Alvarez, Albany, Alberti, Charley, Valentin, Dieudonné, Lespinasse, Cordelier, Chelu, e Maurier.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ «Il avait même un entrain si endiablé que dans le feu de l'action il démolissait quelque accessoire à chaque séance». *Ibidem*.

⁶⁵ «À les réparer ou les remplacer, mais il amusait tellement son public, il était toujours de si bonne humeur, toujours si content». *Ibidem*.

⁶⁶ «Un blagueur infernal, intarissable, son accent italien ajoutait à la cocasserie de ses "éloquentes dissertations" (ainsi appelait il les boniments). En dehors de cela, excellent artiste, très sérieux au travail, méticuleux en diable, même à l'excès, plaisant bien à la scène et encore plus en séance privées». *Ibidem*.

A questi si aggiunge l'importante figura di Jehanne d'Alcy, nata Charlotte Lucie Adèle Stéphanie Adrienne Faës (1865-1956). Agile e minuta, nel 1887 viene assunta al Robert-Houdin da Émile Voisin dove continua a prodursi sulla scena anche sotto la direzione di Méliès. Si esibisce fino al 1895 in numerosi spettacoli illusionistici e dal 1896 al 1904 recita in molte pellicole melesiane. Smessi gli abiti dell'attrice si occuperà del laboratorio di costumi presso gli studi di Montreuil e sposerà Méliès, divenendone la seconda moglie, nel 1925⁶⁷.

L'individuazione di abili prestidigitatori è di fondamentale importanza per la riuscita del trucco. Ma alla base del successo di uno spettacolo – della sua capacità di fascinare il pubblico – vi è la natura stessa del numero.

Al Teatro Robert-Houdin gli spettacoli si compongono di due o più parti (arriveranno a un massimo di quattro spesso intercalate da pause durante le quali si può assistere a brevi sketch nel *foyer*). «La prima parte era un numero di prestidigitazione e la seconda uno sketch magico»⁶⁸. Questi ultimi sono completamente concepiti da Méliès che non solo ne idea i trucchi centrali, ma ne è anche il produttore, autore e scenarista.

Dopo il 1896, i due momenti in cui si suddivide lo spettacolo al Teatro Robert-Houdin diventano tre, per lo meno durante le serate. Dapprima si inizia con una proiezione del cinematografo, vi segue un momento dedicato alla prestidigitazione e infine si conclude con una *pièce* di un atto e diversi *tableaux* il cui tema principale è la magia o lo spiritismo. Gli spettacoli del mattino invece si indirizzano prettamente a un pubblico di giovani e si compongono di due momenti entrambi dedicati alla prestidigitazione. Una prima parte termina con la presentazione di uno dei celebri automi di Robert-Houdin, la seconda invece con una grande illusione nella quale è protagonista un bambino. Infine, a conclusione della mattinata vengono proiettate alcune pellicole. La scaletta si ripete identica anche la domenica a cui si aggiungono due sessioni di proiezione da un'ora ciascuna. Le proiezioni vengono accompagnate da un pianista che improvvisa delle melodie ispirate all'azione. Ritenendoli superflui, Méliès non fa ricorso ai sottotitoli, ma solo a una breve presentazione iniziale a cui può seguire il commento di un imbonitore.

⁶⁷ J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *L'Œuvre de Georges Méliès*, catalogo dell'esposizione *Georges Méliès, magicien du cinéma*, Cinémathèque française de Paris, 16 aprile-23 settembre 2008, op. cit., p. 68.

⁶⁸ Testo pronunciato da M. Caroly in occasione di una commissione di ricerca storica tenuta dalla Cinémathèque française il 17 giugno 1944.

In questo breve *excursus* abbiamo avuto modo di comprendere come il teatro sia il luogo dove la spettacolarità magica del palcoscenico e quella della pellicola cinematografica coesistono su un unico piano. Numeri d'illusionismo, sketch, scenette e successivamente proiezioni si inseriscono con continuità nella programmazione del Robert-Houdin. Chiunque assista a uno di questi spettacoli si trova di fronte a “una cascata ininterrotta di trucchi”⁶⁹, senza distinzione tra i *media* utilizzati. Come avremo modo di approfondire in seguito ciò che importa sono lo stupore e la meraviglia provati dal pubblico.

1.1c La “truccografia” di Georges Méliès

Durante i trentasei anni alla direzione del Teatro Robert-Houdin ⁷⁰ Méliès crea personalmente una trentina di illusioni fantastiche. Queste si possono suddividere in tre categorie principali. La prima è quella dell'*entresort*, ossia brevi numeri presentati nel *foyer* durante la pausa tra le diverse parti della programmazione. Vi rientrano *La Fée des fleurs ou le Miroir de Cagliostro* (1889), *Le Manoir du diable* (1890), *Les Farces de la lune ou Les Méaventures de Nostradamus* (1891), *La Caverne des gnomes* (1893) e *Le Rêve de Coppélius* (1896).

La seconda categoria comprende le *grandes illusions* come *La Stroubaïka persane* (1888). Infine vi è il gruppo degli sketch o delle pantomime magiche della durata compresa tra i quindici e i trentacinque minuti. Tra queste troviamo per esempio *L'Auberge du diable* (1894), una «pantomima luminosa comico-fantastica»⁷¹.

Alla base delle creazioni melesiane vi è la grande eredità del maestro Robert-Houdin, ma al contempo anche l'ampio bacino di tradizione magico-popolare in cui confluiscono opere di illusionisti sia del passato sia coevi. Non meno importante è il contributo degli spettacoli illusionistici a cui Méliès assiste all'Egyptian Hall durante le sue visite londinesi.

Le produzioni inglesi si discostano da quelle francesi per diversi aspetti. In particolare, le prime si distinguono per la tendenza a intrecciare illusioni all'interno di una trama “drammatica” di carattere serio oppure comico. Similmente Méliès costruisce i suoi

⁶⁹ Cfr. le testimonianze scritte da A. Méliès in “Mémoires et notes d'André Méliès”, *Bulletin de l'association “Les Amis de Georges Méliès-Cinémathèque Méliès”*, 17 e sgg. (1990 e sgg.).

⁷⁰ Dal 1888, anno in cui Méliès acquista il teatro, fino al 1923, anno della demolizione dell'edificio dovuta al prolungamento del Boulevard Haussmann.

⁷¹ «Pantomime lumineuse comico-fantastique». *L'Orchestre*, 19 mars 1894.

sketch imperniando il trucco sullo sviluppo di una storia, per quanto generalmente scarna, semplice pretesto alla messinscena dell'illusione.

Il processo di ideazione dei trucchi rimane per lo più sconosciuto, ma sappiamo come alcuni numeri nascessero dal desiderio di superare i limiti del possibile e sottolineare la distanza con ciarlatani e medium. Ne è un esempio lo sketch intitolato *Les Phénomènes du spiritisme* (1907). Di fronte all'ampia diffusione di spettacoli spiritisti tenuti da presunti professionisti dell'illusione Méliès, supportato dai prestidigitatori «Raynaly, Dicksonn, Caroly [...] Harmington e lo studioso Wilfrid de Fonvielle»⁷², si prodiga nel mettere a nudo i loro *escamotage*. Al fine di dimostrare la cattiva fede e l'inganno perpetrato da questi ciarlatani vengono pubblicati numerosi articoli, ma non solo.

Come ricorda lo stesso Méliès:

un bel giorno, disperato, mi proposi di sferrare un gran colpo riproducendo questi numeri in condizioni mai viste prima cioè non più nell'oscurità quasi totale, come è consuetudine tra gli spiritisti, ma in una luce abbagliante, su un palcoscenico ermeticamente chiuso tranne che dal lato degli spettatori e praticamente in avanscena, ad appena 80 centimetri dalla prima fila. Fu difficile, ma ci riuscii al di là di ogni speranza, dopo una serie di prove, di tentativi ed errori, e sforzandomi, con perseveranza, di superare le difficoltà che mi ero imposto volontariamente⁷³.

Le difficoltà del numero, dovute alla necessità di orchestrare perfettamente le azioni sia dell'illusionista sia degli aiutanti richiesero «un mese di lunghe prove»⁷⁴. Ma alla fine una nuova illusione era stata trovata.

Dalle asserzioni appena lette comprendiamo come Méliès si occupasse in prima persona della messa a punto dei trucchi. È logico supporre di conseguenza che una volta ideati mostrasse e impartisse passo a passo i procedimenti agli illusionisti incaricati di riproporli sulla scena. Presumibilmente l'intero allestimento degli sketch segue uno svolgimento simile. Dall'ideazione si passa a un periodo più o meno lungo di esercitazione e perfezionamento che vede coinvolto tanto Méliès quanto i protagonisti del numero.

⁷² G. Méliès, "Un grand succès du théâtre Robert-Houdin", in *Le Journal de la prestidigitazione: organe officiel de l'association syndicale des artistes prestidigitateurs*, n. 90, juillet-août 1936, p. 326.

⁷³ «Un beau jour, en désespoir de cause, je me proposai de frapper un grand coup en reproduisant ces expériences dans des conditions jamais réalisés auparavant, c'est-à-dire non plus dans une obscurité presque totale, comme c'est l'usage chez les spirites, mais dans une lumière éclatante, sur une scène hermétiquement close, sauf du côté des spectateurs, et tout à fait à l'avant-scène, à 80 centimètres à peine du premier rang. C'était difficile, mais je réussis, au-delà de toute espérance, après nombre d'essais, de tâtonnements, et en m'acharnant, avec persévérance, à vaincre les difficultés que je m'imposais, volontairement». *Ibidem*.

⁷⁴ Ivi, p. 327.

Oltre al teatro magico inglese Méliès è largamente influenzato dall'universo tutto francese della *féerie*, in particolare nelle sue versioni più ridotte come quelle portate in scena al teatro dello Châtelet.

Nei primi sketch che abbracciano il fortunato genere popolare l'aspetto magico è spesso incentrato sull'apparizione e sparizione di un personaggio, talvolta di natura fantastica. Lo si osserva per esempio in *La Stroubaïka persane* (1888), *Le Page mystérieux* (1889) e *La Fée des fleurs ou Le Miroir de Cagliostro* (1889).

Tra le *féeries* rientra anche *L'Enchanteur Alcofrisbas* (1889) una sorta di versione originaria di *Le Décapité recalitrant*, in cui sono presenti sia un personaggio decapitato sia uno scheletro animato. Il protagonista dello sketch è il mago Alcofrisbas, una figura ricorrente nella *féerie* teatrale tanto da ritrovarla in molte rappresentazioni di teatri dell'epoca come lo Châtelet e Nouveautés. Non solo, essa appare più volte anche nell'opera dello stesso Méliès che la ripropone nell'omonima pellicola *L'Enchanteur Alcofrisbas* (1903).

Tra le altre creazioni melesiane citiamo *Le Valet de Trèfle vivant* (1890), *Hypnotisme, catalepsie, magnétisme* (1890) sulla cui scena si esibiscono Harmington e Marius. E ancora molto celebri sono *Le Nain jaune* (1890) e *American spiritualistic medium ou Le Décapité recalitrant* (1891). Questa buffoneria fantastica di grande successo si incentra sulle avventure tragi-comiche del professor Barbenfouillis (lo stesso nome è dato al professore in *Voyage dans la lune*, 1902), un dotto conferenziere che si prodiga in lunghissime narrazioni sullo spiritismo. Non trovando altra soluzione per interromperne l'infinito eloquio il prestigiatore brandisce una scimitarra e lo decapita. Sebbene la testa venga chiusa in una scatola questa continua a parlare come se nulla fosse accaduto. La scena, di per sé già esilarante, funziona solamente da miccia per ulteriori momenti comici intrecciati a effetti magici: si susseguono inseguimenti ed erronei scambi di teste tra il professore e uno scheletro animato.

Successivamente Méliès idea *Le Calife de Bagdad* (1891) seguito da *Le Charlatan fin de siècle* (1892) incentrata sulla tematica del medico ciarlatano che riappare qualche anno dopo anche in alcune pellicole tra cui *Chirurgien américain* (1897), *La Chirurgie de l'avenir* (1900) e *Hydrothérapie fantastique* (1910).

Sempre al 1892 risale *La Source enchantée*. La scena si svolge sotto il regno di Luigi XV in un boschetto del Parco di Versailles in mezzo al quale sgorga una sorgente dalle virtù

magiche. Un giovane marchese avendo commesso l'imprudenza di abbeverarsi a questa fonte maledetta si vede apparire un demone che per punirlo ne condanna la promessa sposa a perdere la testa. La ragazza viene imprigionata nella fonte e il marchese ne vede la testa isolata nello spazio, avvolta da un fascio di luce. Ogni tentativo di recuperarla è però vano perché questa si trasforma in una colomba⁷⁵.

Nello stesso anno viene creato *Le Dai Kang*, seguito da *Isis* (1893), *La Caverne des gnomes* (1893), *L'Escarpolette polonaise* (1893), *L'Auberge du diable* (1894) e *Le Château de Mesmer* (1894). Quest'ultimo è in realtà una messa in scena di trucchi di repertorio, simili a quelli osservabili nella pellicola *Le Château hanté* (1896). L'illusionista Duperrey, accompagnato dall'assistente Marius entra in un castello con l'intento di accertare la realtà di alcuni fenomeni inspiegabili di cui ha sentito parlare. In perfetto stile melesiano. nel corso della messinscena, i mobili si animano, i cappelli volteggiano nell'aria, i tavoli si girano, gli strumenti musicali iniziano a suonare da soli, ecc.⁷⁶.

Al 1895 risalgono gli sketch *Le Rêve de Coppélius* e *Thomas Oldboot* di cui esiste una pellicola omonima (1896), mentre ai due anni successivi datano *Le Piloni*, *Le Miracle du brahmine*, *Les Rayons Roentgen*, *Le Mystère de Memphis ou La Résurrection de Cléopâtre* e *La Cage d'or*. Infine, nel 1899 viene allestita la rivista in due atti e undici tableaux intitolata *Passez Muscade*.

Da questo momento in poi Méliès si dedica completamente alla creazione di illusioni filmate e alla costruzione dello studio di ripresa a Montreuil-sous-Bois. È dunque solo dopo il 1904 che torna a creare sketch propriamente teatrali tra cui *Le Nouveau miracle du Brahmine* (1905), *Osiris* (1907), *Le Diable vert* (1907) e infine *Les Phénomènes du spiritisme* ideato nel 1907 e messo in scena fino al 1910⁷⁷.

A completare la lista di creazioni melesiane vi sono gli allestimenti che fanno parte del repertorio del personale occasionale del Robert-Houdin. Illusionisti e uomini di spettacolo incaricati di esibirsi in spettacoli privati a domicilio richiesti in occasioni di

⁷⁵ J. Deslandes, "Trucographie de Georges Méliès", in Id., *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1963, p. 43.

⁷⁶ Ivi, p. 45.

⁷⁷ L'elenco completo delle scenette illusionistiche e le relative descrizioni si trovano in J. Deslandes, "Trucographie de Georges Méliès", in Id., *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, op. cit., pp. 33-49. Consultando i numeri superstiti della rivista *L'Orchestre* è stato possibile correggere alcune delle date segnalate da Deslandes relative alle prime apparizioni degli sketch.

feste, compleanni e anniversari. Infine si aggiungono alla lista tutti quei numeri adattati e attualizzati da versioni precedenti.

La maggior parte di queste messinscene è attuata solo grazie a un complesso sistema di macchinaria teatrale. Apparizioni e sparizioni, decapitazioni e spettri fluttuanti non sarebbero possibili senza l'impiego di botole, carrucole e congegni presenti nella sala. E questo sistema si deve quasi interamente all'ingegno di Robert-Houdin che aveva sapientemente allestito la sala in modo che fosse stabilmente dotata di un apparato utile alla riuscita dei trucchi.

Altro elemento di fondamentale importanza per il teatro magico è l'elettricità. Già all'epoca della direzione di Robert-Houdin vengono impiegate pile di Smee grazie alle quali la corrente è fatta confluire in anelli fissati al soffitto del palcoscenico e della sala. A questi si possono appendere dei ganci da cui partono corde utilizzate per sospendere dispositivi di vetro o cristallo impiegati nelle apparizioni spiritistiche. Inoltre, gli impulsi elettrici inviati da un assistente nascosto dietro le quinte attivano, su richiesta, le misteriose funzioni di automi quali *La Pendule aérienne* o il *Coffre de cristal*. Ma l'elettricità trova numerosi impieghi anche in allestimenti come, per esempio, *Le Coffre lourd et léger*. Qui il prestigiatore si presenta sul palco munito di una piccola scatola di legno dotata di una maniglia di metallo. Di seguito si rivolge al pubblico con queste parole:

Signore e signori, ho qui una cassa che possiede alcune qualità peculiari. Vi inserisco, per esempio, un sacco di banconote, per tenerle al sicuro, e con il potere ipnotico posso renderla così pesante che l'uomo più forte non è in grado di sollevarla. Proviamo l'esperimento⁷⁸.

Posata la scatola a terra viene chiesto l'intervento di un volontario tra il pubblico che ne attesti la leggerezza. Successivamente il prestigiatore esegue le sue magie e chiede nuovamente al gentiluomo di sollevarla, ma per quanto egli tenti resta fissata al suolo.

Il trucco è reso possibile grazie a un sistema di magneti azionato elettricamente. Sotto il pavimento, in un punto segnato, si trova un potente elettromagnete dotato di fili conduttori che raggiungono il dietro le quinte dove è collocata una batteria. A un segnale del mago un operatore nascosto aziona la corrente elettrica e la scatola, dotata di un fondo

⁷⁸ «"Ladies and gentlemen, I have here a cash box which possesses some peculiar qualities. I place in it, for example, a lot of bank-notes, for safe-keeping, and by mesmeric power I can make the box so heavy that the strongest man cannot lift it. Let us try the experiment"». A.A. Hopkins, *Magic, Stage Illusions, Special Effects and Trick Photography*, New York, Dover Publications Inc., 2018, p. 17.

in ferro, si salda al magnete. «Inutile sottolineare che il fondo della cassa è stato dipinto per rappresentare il mogano, in modo da corrispondere alla sommità e ai lati»⁷⁹.

Come accennato in precedenza, ben prima dell'introduzione del cinematografo gli spettacoli rappresentati al Robert-Houdin alternano la messa in scena di trucchi e illusioni alla presentazione di automi, per terminare regolarmente con la proiezione di visioni fotografiche su vetro (colorate). Generalmente i soggetti di queste ultime sono scene di viaggi, azioni comiche o semplici effetti cromatici impressi su lastre di vetro, illuminate e mosse orizzontalmente in modo meccanico. Si tratta di un perfezionamento della lanterna magica che permette di ottenere effetti particolari come il chiarore del giorno o l'oscurità della notte, la caduta della neve e il movimento di battelli, ecc.

Questo piccolo dettaglio all'apparenza secondario è importante per ricordare ancora una volta, come afferma André Gaudreault, che il paradigma culturale entro cui Méliès opera è quello dello spettacolo popolare di fine Ottocento. Un insieme di pratiche consolidate che traggono origine da *café-concert*, teatro d'ombre, sketch magici, *féeries*, arti circensi, varietà, pantomime, ecc.⁸⁰.

Il groviglio di queste differenti tipologie di intrattenimento popolare costituisce il bacino entro cui si inserisce la cinematografia (da non confondersi con il cinema vero e proprio, istituzionalizzato nella seconda decade del Novecento). E Méliès è uno degli ultimi esponenti di questi paradigmi culturali ottocenteschi. Di conseguenza la visione unitaria delle messinscena melesiane riflette non tanto una concezione registica cinematografica, ma piuttosto teatrale, come avremo modo di approfondire anche in seguito.

L'avvento del cinematografo nella vita professionale di Méliès rappresenta dunque sì un momento di cambiamento, ma non un punto di rottura. Come egli stesso afferma:

i famosi fantocci meccanici di Robert-Houdin – l'Arlecchino, la testa di Belzebù, il pipistrello rivelatore – mi trasportavano letteralmente fuor di me stesso. E siccome avevo un certo talento naturale per la meccanica, tanto feci e tanto studiai finché mi riuscì di riprodurre quelle meravigliose marionette. [...] Mi esercitai per un po' intorno alle macchine della fabbrica di mio padre e poi non feci altro che imitare quei congegni dopo averli visti in azione da lontano, sulla scena del teatro Robert-Houdin. [...] Una volta divenuto proprietario del teatro cominciai a occuparmi dell'invenzione e della costruzione delle "illusioni" che formavano la parte più importante dei nostri spettacoli. [...] Queste cose non hanno molto a che fare con il

⁷⁹ «It is needless to remark that the bottom of the cash box was painted to represent mahogany, so as to correspond with the top and sides». *Ibidem*.

⁸⁰ Per un approfondimento si veda A. Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, op. cit.

cinema se si esclude, forse, il fatto che la mia innata passione per il fabbricare “illusioni” mi ha indotto a comportarmi allo stesso modo con la cinematografia⁸¹.

Egli si limiterà dunque a introdurre uno strumento nuovo, il cinematografo, in seno a una realtà già ben consolidata come quella del teatro magico, semplicemente adattandolo alle finalità di quest’ultimo.

1.1d Il costume sulla scena del Teatro Robert-Houdin

Abbiamo precedentemente sottolineato come Méliès non si produca personalmente sul palco del Robert-Houdin, preferendo assumere abili illusionisti in grado di conferire lustro alla sala.

Dal canto suo, quando non impegnato in altri compiti, si trova spesso dietro le quinte a controllare la messinscena e appurare che il pubblico si stupisca di fronte alle inspiegabili prodezze degli illusionisti. Ma non si limita semplicemente a osservare. Lo si vedeva «seduto a gambe incrociate su uno sgabello, [con] una cartella sulle ginocchia, [mentre] metteva a punto i bozzetti dei costumi e delle scenografie per i suoi prossimi film»⁸².

Con ogni certezza la stessa pratica cui si dedica verso la fine del secolo, per le produzioni filmate, viene svolta anche durante i primi anni alla direzione del teatro. Dalle fonti iconografiche tutt’oggi conservate sappiamo, per esempio, che si dedica personalmente all’esecuzione di bozzetti per costumi e talvolta disegna persino i manifesti degli spettacoli. È dunque appurato che la pratica operativa adottata per le messinscene filmate rappresenti una continuazione di metodologie impiegate già in precedenza per i suoi primi allestimenti teatrali.

Dopotutto egli è «prima di tutto caricaturista, pittore, disegnatore e uomo di teatro»⁸³ e le sue capacità sono ampiamente attestate proprio dai numerosi bozzetti realizzati durante tutto l’arco della vita e in parte ancora oggi conservati⁸⁴.

⁸¹ P. Chierchi Usai, *Georges Méliès*, Milano, Il castoro, 2009, p. 5.

⁸² «Assis en tailleur sur un tabouret, un cartable sur les genoux, il mettait au point les maquettes des costumes et décors de ses prochains films». A. Méliès, “Mémoires et notes d’André Méliès”, in *Bulletin de l’association “Les Amis de Georges Méliès-Cinéma-thèque Méliès”*, 17 e sgg. (1990 e sgg.).

⁸³ «D’abord caricaturiste, peintre, dessinateur et homme de théâtre». J. Malthête, “Correspondance de Georges Méliès (1904-1937)”, in A. Gaudreault – L. Le Forestier (a cura di), *Méliès au carrefour des attractions. Suivi de la correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, op. cit., p. 458.

⁸⁴ Fin da ragazzo, ai tempi della frequentazione del liceo Louis-le-Grand a Parigi, Méliès si distrae durante le lezioni disegnando caricature di professori e compagni, oppure costruzioni e paesaggi fantastici che anticipano le sue future scenografie teatrali. L’amore per la pittura è così grande che, una volta terminato il servizio militare (1882) Méliès desidera iscriversi all’accademia di belle arti, percorso che poi non

Tra il vasto numero di disegni giunti sino a noi alcuni risalgono all'epoca in cui Méliès ricopre il ruolo di direttore del Teatro Robert-Houdin. Come già anticipato egli concepisce i suoi sketch con l'aiuto di schizzi preparatori rappresentanti gli elementi necessari alla costruzione e alla riuscita dal numero: principalmente oggetti di scena e costumi. A questi si aggiungeranno le scenografie che creerà per gli spettacoli filmati. Come vedremo più avanti, talvolta i disegni sono accompagnati da annotazioni indicanti misurazioni, materiali oppure la posizione che devono assumere gli attori nei diversi momenti della messinscena.

Per un uomo che sappiamo non scriveva quasi nulla e non predisponeva né "copioni" né scenari, questi disegni svolgono una funzione del tutto analoga a quei libretti scenici menzionati nel capitolo precedente. Abbia visto come in questi libretti, di norma, si trovano tutte le informazioni necessarie alla messa in scena di uno spettacolo di successo che dalla capitale viene riproposto nelle aree periferiche o in altre città. Fondamentali sono perciò i dettagli relativi alle scenografie, agli oggetti e ai costumi, ma anche l'elenco dei personaggi e degli attori corrispondenti fino alle posizioni che questi devono assumere sulla scena⁸⁵.

Il metodo operativo di Méliès è molto simile e riflette chiaramente un approccio all'allestimento teatrale inteso come prodotto unitario «che deve essere curato nel suo insieme, nella sua totalità»⁸⁶. Ci sembra legittimo, perciò, avvicinare il direttore del Robert-Houdin alla nascente figura del regista teatrale, ossia di colui che si fa garante dell'unità e della coesione dello spettacolo.

Tra le varie mansioni di cui Méliès si fa carico rientrano la scelta degli illusionisti, l'ideazione di sketch e trucchi, come abbiamo già visto. Ma vi sono anche la creazione di oggetti di scena e il disegno di costumi.

Alla riuscita di un numero illusionistico concorrono una corretta gestualità e il sapiente posizionamento dell'illusionista e degli altri personaggi presenti sul palco. Questo serve a porre la giusta enfasi su dettagli che catturino lo sguardo del pubblico distogliendolo da ciò che deve essere celato. Per questa ragione gli oggetti devono essere sapientemente predisposti al fine di celare aperture segrete, sostituzioni e cambi repentini che avvengono

intraprenderà, a causa della forte opposizione del padre. G. Méliès, *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., pp. 126-127.

⁸⁵ Sulla nascita della regia cfr. R. Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, op. cit.

⁸⁶ Ivi, p. IX.

sotto gli occhi degli spettatori. Tra gli oggetti impiegati sulla scena del Robert-Houdin e tutt'oggi conservati nominiamo a titolo esemplificativo un armadio in legno utilizzato per contenere la testa decapitata del professor Barbenfouillis in *American Spiritualistic Medium ou Le Décapité récalcitrant* (1891) e un pannello ligneo pieghevole impiegato per nascondere la sparizione del *Nain jaune* nell'omonimo sketch (1890). A questi si aggiungono gli oggetti appartenuti allo stesso Robert-Houdin come il *Carton fantastique*. Si tratta di un grande cartone porta disegni rivestito in pelle e con angoli in rame. Viene utilizzato per la prima volta da Robert-Houdin nel 1847 sul palcoscenico del suo primo teatro allestito presso il Palais Royal. Durante l'esecuzione del trucco vi venivano estratti diverse tipologie di oggetti: cappelli, una gabbia con delle colombe, stampe (ridisegnate da Méliès), drappi, pentole e per finire anche un bambino⁸⁷. Spesso questi oggetti nascondono aperture o scompartimenti segreti celati talvolta da fondali neri. Oppure servono a distogliere l'attenzione da botole e altri congegni impiegati per la messinscena dell'illusione.

A questa logica del trucco non si sottraggono nemmeno i costumi. Innanzitutto, come già visto in precedenza la *mise* dell'illusionista si costituisce di un completo borghese, elegante e semplice, che al contempo cela tasche e scompartimenti segreti.

Durante l'analisi svolta in prima persona sul corpus di costumi afferenti al fondo Méliès, oggi conservato presso la Cinémathèque française, abbiamo individuato almeno un capo dotato di una tasca nascosta. Si tratta di una giacca a code viola foderata con una stoffa quadrettata verde (C1089)⁸⁸ utilizzata con ogni probabilità da diversi illusionisti sul palco del Robert-Houdin e successivamente nello studio di Montreuil da diversi attori tra cui Méliès.

Importanza ancora maggiore hanno i costumi indossati dai personaggi principali e secondari che animano gli sketch melesiani. Generalmente gli abiti svolgono una funzione fondamentale per la riuscita dell'illusione e concorrono a creare la giusta atmosfera del numero oltre che a suggerire talvolta i tempi e i luoghi dell'ambientazione. Un esempio è fornito dal già citato *Les Phénomènes du spiritisme* (1907). Come indica il titolo protagonisti dello sketch sono apparizioni sovranaturali ossia spiriti fluttuanti i cui costumi contribuiscono a dare l'impressione di esseri immateriali:

⁸⁷ J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *L'Œuvre de Georges Méliès*, catalogo dell'esposizione *Georges Méliès, magicien du cinéma* (Cinémathèque française de Paris, 16 aprile-23 settembre 2008), op. cit., p. 82.

⁸⁸ Cfr regesto p. 315.

I "fantasmi" consistevano in un costume di seta (verde mandorla abbastanza scuro, ricoperto di tulle nero) completamente aperto nella parte posteriore [...]. Lungi dal vestire di bianco i fantasmi abbiamo realizzato, con la seta verde ricoperta di tulle nero, sagome dall'aspetto vaporoso sufficientemente visibili e in grado di assumere colori straordinari sotto l'illuminazione dei tubi di mercurio. Era assolutamente impossibile, dalla sala, giudicare di quale materiale fossero fatte queste apparizioni, le quali sembravano davvero fluide sotto la speciale illuminazione. Inoltre, il costume del presentatore, grigio molto chiaro, creava un violento contrasto (intenzionale) con i fantasmi che, accanto a lui, sembravano diafani e impalpabili⁸⁹.

I costumi fungono da facciata per gli assistenti del prestidigitatore che possono facilmente entrarvi e uscirvi dal retro. È sufficiente che si vestano di velluto nero per confondersi con lo sfondo in penombra e restare invisibili agli occhi del pubblico. Anche l'abito, dunque, si rende partecipe del trucco, in questo caso facendo propri i principi del *théâtre noir*.

Ma la riuscita dell'illusione necessita di ulteriori accorgimenti:

Le maniche erano tagliate sul dietro dall'alto in basso, la testa era formata da una calotta di filo metallico (come i cesti per l'insalata), coperta da un velo solamente sul davanti. Da questa calotta pendeva una maschera ricoperta di tulle nero e costituita da un tessuto di velluto nero pendente su cui era fissato un pezzo di tela fine ritagliata e decorata con pittura a vernice rappresentante una maschera orrenda. La calotta era collegata, al di sotto del velo, da quattro cordini a un'armatura simile alla calotta e destinata a sostenere la veste e a rappresentare le spalle. Infine, una corda, passando per il centro del torace attraverso un occhiello, si divideva in due parti ognuna attaccata all'estremità delle maniche molto più lunghe del normale in modo che le mani dello spettro non si vedessero e che permettessero, tirandola da dietro, di incrociare le braccia sul petto. La testa, appiattendosi da cima a fondo, si accartocciava come una lanterna durante le sparizioni⁹⁰.

⁸⁹ «Les "fantômes" étaient constitués par un costume en soie (*vert amande assez foncé, recouvert d'un tulle noir*), et complètement ouvert dans le dos [...]. Loin d'habiller les fantômes *en blanc*, nous avons fait, avec la soie vert recouverte de tulle noir, des silhouettes d'aspect *vaporeux*, très suffisamment visibles, et prenant des teintes extraordinaires sous l'éclairage des tubes à mercure. Il était positivement impossible, de la salle, de juger de quelle matière étaient composées ces apparitions, d'aspect réellement *fluidique* dans cet éclairage spécial. D'ailleurs, le costume du présentateur, gris très clair, faisait un violent contraste (voulu) avec les fantômes, qui, près de lui, paraissaient diaphanes et impalpables» (corsivo presente nel testo). G. Méliès, "Un grand succès du théâtre Robert-Houdin" (suite et fin), in *Le Journal de la prestidigitation : organe officiel de l'association syndicale des artistes prestidigitateurs*, n. 91, septembre-octobre 1936, p. 347.

⁹⁰ «Les manches étaient fendues par derrière du haut en bas, la tête était constituée par une calotte en fil de fer (comme les paniers à salade), recouverte d'un voile, en avant seulement. A cette calotte, pendait un masque recouvert de tulle noir, et constitué par une étoffe de velours noir pendante, sur laquelle était fixé un morceau de toile fine découpée et décorée à la peinture au vernis, représentant un masque hideux. La calotte était reliée, en dessous du voile, par quatre ficelles à une armature semblable à la calotte, et destinée à soutenir la robe et à figurer les épaules. Enfin, une corde à boyau, passant au centre de la poitrine par un œillet, se divisait en deux branches fixées à l'extrémité des manches, beaucoup plus longues que d'habitude, pour *qu'on ne puisse voir les mains du spectre*, et permettait, en la tirant par derrière, de faire croiser les bras sur la poitrine. La tête, en s'aplatissant de haut en bas, s'écrasait comme un lampion lors des disparitions». *Ibidem*.

La riuscita del numero richiede dunque un'attenzione particolare. Ogni elemento deve rispettare la visione unitaria del regista che orchestra ogni aspetto della messinscena: la destrezza degli illusionisti, la macchinaria, i costumi, ecc.

1.2 La magia cinematografica

1.2a Lo studio di Montreuil-sous-Bois

Il 28 dicembre 1895 Méliès assiste alla proiezione cinematografica dei fratelli Auguste e Louis Lumière. Invitato dal padre Antoine, il cui studio fotografico è situato sopra la sala del Robert-Houdin, si reca al Grand café sul Boulevard des Capucines dove è testimone di uno spettacolo che lascia gli astanti «senza parole, stupiti, sorpresi oltre ogni dire»⁹¹. Alla fascinazione seguono i primi tentativi di appropriazione del nuovo strumento. Una serie di rifiuti, in *primis* da parte degli stessi Lumière, porta Méliès a recarsi fino a Londra. È qui che nel marzo del 1896 acquista un esemplare di Theatrograph n.2 mark 1, un proiettore realizzato da Robert-William Paul⁹² e che successivamente modificherà per trasformarlo in macchina da presa.

Passeranno ancora alcuni mesi però prima che Méliès possa creare le sue prime pellicole originali. Nel frattempo si risolve all'acquisto di alcune *vues animées* da proiettare al Teatro Robert-Houdin. Per fare ciò è probabile che ricorra a un altro proiettore, brevettato presumibilmente da Louis Henri Charles.

I soggetti di queste “visioni” sono semplici, quotidiani, del tutto lontani da ciò che Méliès ama di più: il magico e il meraviglioso. Man mano compreso il potenziale dello strumento però egli decide di “riprodurre” cinematograficamente le scene fantastiche e i trucchi che giornalmente porta sulla scena del Robert-Houdin.

Inizialmente si limita a lavorare e a riprendere *en plein air*, all'esterno della proprietà di famiglia a Montreuil-sous-Bois. Come egli stesso ricorda:

Era all'aria aperta, nel mio giardino, che nei primi mesi dell'anno dipingevo e allestivo le mie prime scenografie dopo essermi accontentato, all'inizio, di piccole

⁹¹ «Bouche bée, frappé de stupeur, surpris au-delà de toute expression». G. Méliès, “Témoignage de Georges Méliès”, in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 53.

⁹² Robert-William Paul (1869-1943) fu un pioniere del cinema inglese. Abile ottico, meccanico, elettricista aprì una boutique a Londra dove vendeva, dal 1895, delle contraffazioni del Kinetoscopio di Edison, celebre inventore americano. Supportato da Birt Acres realizza nello stesso anno una camera da 35 mm con cui girerà diverse pellicole. J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *Méliès magie et cinéma*, catalogo dell'esposizione *Méliès magie et cinéma*, op. cit., p. 119.

scene burlesche del tutto simili a storie senza parole, sufficienti [...] per il pubblico di fiera cui erano destinate⁹³.

Esattamente come era solito fare presso il Robert-Houdin Méliès si dedica in prima persona all'allestimento delle visioni animate. Tra i vari compiti, visti già in precedenza, rientra anche la costruzione e la pittura di scenografie e praticabili che realizza grazie alle proprie abilità da *bricoleur*. Méliès è infatti un capace pittore e un abile meccanico-macchinista, oltre che illusionista. Tutte esperienze che sviluppa sin da giovane e che approfondisce nel corso di anni alla direzione del Teatro Robert-Houdin.

Una volta dipinte, le scenografie vengono inizialmente appese all'esterno della casa sostenute da contrafforti oppure legate a degli alberi similmente a quanto avveniva nelle fiere itineranti.

Alla base degli sfondi viene collocata una piattaforma dove si svolgono la messinscena e le riprese e sulla quale si erge una costruzione in ferro che funge da ponte consentendo ai macchinisti di mettere in atto i trucchi necessari.

Destreggiandosi con questo allestimento rudimentale i problemi strutturali e tecnici non tardano a presentarsi:

Il lavoro di pittura, allestimento delle scenografie, di prove e riprese alla luce del sole era fastidioso. Ma furono soprattutto il maltempo, il vento che sbatteva le case di tela, la pioggia improvvisa che rovinava l'attrezzatura, l'alternarsi del sole e delle nuvole che ci fermavano a ogni istante che finirono per esasperarmi⁹⁴.

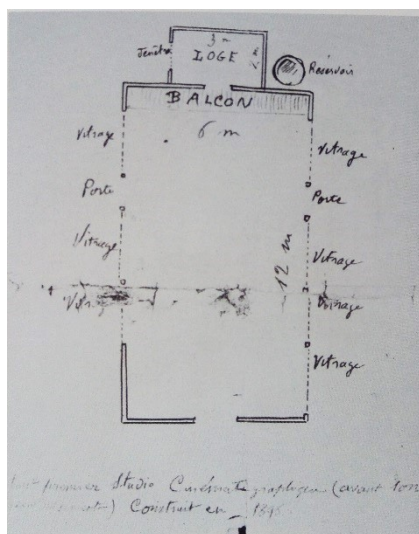
Gli inconvenienti legati ai cambiamenti atmosferici durante le riprese, ma anche la deperibilità della pellicola impongono a Méliès la costruzione di uno spazio che gli permetta di lavorare al riparo dalle intemperie. Un luogo *ad hoc* che unisca «l'atelier fotografico alla scena teatrale»⁹⁵ dove fissare su pellicola scene meravigliose.

⁹³ «C'est en plein air, dans mon jardin, que, pendant les premiers mois de l'année, je peignis et montai mes premiers décors, après m'être contenté, au début, de petites scènes burlesques assez semblables aux histoires sans paroles, suffisantes [...] pour le public de foire auquel elles étaient destinées. G. Méliès, "J'ai construit le premier studio du monde il y a 40 ans!", in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p.100.

⁹⁴ «Ce travail de peinture, de montage des décors, de répétitions et de prises de vues était pénible en plein soleil. Mais ce furent surtout les intempéries, le vent qui bousculait les maisons de toiles, la pluie soudaine qui ravageait le matériel, les alternatives du soleil et des nuages qui nous arrêtaient à chaque instant qui finirent par m'exaspérer». *Ibidem*.

⁹⁵ «L'atelier photographique à la scène de théâtre». G. Méliès, "Le vues cinématographiques", in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 21.

A cavallo tra il 1896 e il 1897 inizia così la costruzione dello «“studio cinematografico” meccanizzato per le riprese teatrali»⁹⁶. Presa carta e matita Méliès abbozza una planimetria di come deve essere costruito l’«atelier di posa, perché così si chiamavano gli studi in vetro dei fotografi, generalmente situati al sesto piano delle case, sul tetto»⁹⁷ [Fig. 1]. Ed è proprio secondo una fusione di queste due tipologie di spazi che viene edificato lo stabile.



[Fig. 1] Disegno raffigurante lo studio A prima degli ingrandimenti, Georges Méliès, 1896, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

L’immobile sorge sulla proprietà della famiglia Méliès a Montreuil-sous-Bois, un comune alla periferia est di Parigi. Si tratta di un terreno di ampie dimensioni (circa ottomila metri quadrati) che ospita la casa familiare, un orto, un grande parco con aree boschive e molto spazio edificabile.

Orientato a nord-nord-est sud-sud-ovest, lo studio è un parallelepipedo rettangolare in ferro e vetro che ha esattamente le stesse dimensioni del Teatro Robert-Houdin. È lungo 13,50 m, largo 6,60 m e alto 4,50 m ed è sormontato da un tetto in vetro la cui altezza massima raggiunge i 6,20 m da terra.

⁹⁶ M. Noverre, “L’Œuvre de Georges Méliès. Étude rétrospective sur le premier ‘Studio cinématographique’ machiné pour la prise de vues théâtrales”, in *Le Nouvel art cinématographique*, n. 3, juillet 1929, p. 64.

⁹⁷ «Atelier de pose, car c’est ainsi qu’on appelait les ateliers vitrés des photographes, situés généralement au sixième étage des maisons, sur le toit». G. Méliès, “J’ai construit le premier studio du monde il y a 40 ans!”, in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 100.

Per permettere il passaggio della luce le pareti sono costituite da vetrate di 3,50 m poggianti su un muro alto un metro. Il lato sud presenta quattordici riquadri vetrati con al centro una porta di 1,50 m di larghezza per 3,40 m di altezza, mentre il lato nord è chiuso da un muro contro cui sorge un piccolo camerino per gli artisti (4 metri di larghezza per 5 di lunghezza), inizialmente poco numerosi. Questa parte di edificio presenta inoltre due porte: una aperta a ovest, verso l'esterno, l'altra invece dà direttamente accesso allo studio. A est, inoltre, quattro campate di vetratura illuminano il lato per tutta la lunghezza, mentre a ovest la prima campata è sostituita da un muro.

Le due sezioni del tetto, come accennato in precedenza, sono interamente coperte di vetro, precisamente da trenta lastre ciascuna. Le campate sono altresì dotate di persiane mobili ossia delle strutture rivestite di tela che hanno il compito di schermare i raggi solari quando questi risultano fastidiosi alla lavorazione. Un ingegnoso sistema di funi e carrucole permette a un solo uomo di chiudere o aprire istantaneamente le persiane azionando un solo cavo. Di conseguenza la persona incaricata agisce secondo le necessità senza dover interrompere la messinscena.

Due grandi porte a vetri – alte 3,40 m e larghe 1,80 m – a doppia anta si aprono grosso modo al centro dello studio, una sul cortile, a est, e l'altra sul giardino, a ovest.

Internamente, a un'estremità della struttura, si trova la cabina ospitante il cinematografo e l'operatore, mentre all'altra sorge una piattaforma «costruita esattamente come il palcoscenico di un teatro»⁹⁸.

La costruzione dell'edificio così come delineata finora rispose alle esigenze melesiane solo per un breve periodo di tempo. Questo perchè le prime messinscene non comprendevano pressoché alcun elemento di macchinaria teatrale e la maggior parte degli effetti era ottenuta unicamente con l'ausilio del fermo immagine e di trucchi fotografici⁹⁹. Successivamente la costruzione viene modificata e ampliata per rispondere a nuove necessità. Intorno al 1899 Méliès fa scavare una fossa profonda 3 metri in prossimità del palcoscenico. Il pavimento viene modificato e attrezzato come fosse un teatro di *féerie*, con «strade, botole, piloni decorativi, respingenti ascendenti per le apparizioni, botole a stella, botole cosiddette "a tomba" e argani posti non al di sopra del palcoscenico, come

⁹⁸ «Construit exactement comme celui d'une scène de théâtre». G. Méliès, "Le vues cinématographiques", in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 21.

⁹⁹ M. Noverre, "L'Œuvre de Georges Méliès. Étude rétrospective sur le premier 'Studio cinématographique' machiné pour la prise de vues théâtrales", in *Le Nouvel art cinématographique*, op. cit., p. 69-70.

nei teatri, bensì fuori dallo studio, troppo stretto all'epoca, per metterli all'interno»¹⁰⁰. Tutti questi elementi sono impiegati per consentire l'attuazione di alcuni trucchi e «per far apparire o scomparire le divinità infernali nelle *féeries*»¹⁰¹.

Il palco ospita ai suoi lati le quinte dove si trovano i magazzini per le scenografie, mentre sul retro vi sono i camerini per gli artisti e la figurazione.

Nella parte alta, invece, un balcone in legno largo 1,30 m e accessibile da una scala attraversa interamente lo studio lungo la parete nord a 2,50 m di altezza dal pavimento¹⁰². Sempre al di sopra della scena trovano posto degli argani assicurati a una grata sopraelevata che permettono il movimento di carri volanti oppure il volo di angeli, fate, maghi e altri esseri fantastici e spettrali. Infine «speciali tamburi vengono utilizzati per manovrare teli panoramici [e] proiettori elettrici vengono utilizzati per illuminare ed evidenziare le apparizioni»¹⁰³.

In breve, come abbiamo potuto osservare, si tratta su piccola scala di «un'immagine abbastanza fedele del teatro di *féerie*»¹⁰⁴. Lo studio viene allestito come fosse la scena di un teatro votato allo spettacolo popolare. Potremmo addirittura paragonare la costruzione della scena nello studio di Montreuil all'allestimento creato da Robert-Houdin nel suo teatro, fabbricato appositamente con meccanismi, botole e sistemi meccanico-elettrici funzionali alle illusioni.

Nonostante le migliorie e gli ampliamenti le scene rappresentate diventano via via sempre più imponenti e composite facendo emergere nuovi inconvenienti. Innanzitutto, la larghezza di 6 metri (massima utilizzabile per le scenografie, visto l'obbligo di lasciare uno spazio libero all'esterno del *tableau* per le entrate e le uscite degli artisti) si dimostra insufficiente. Per ovviare al problema viene aperto un vano dietro la posizione in cui è collocato il cinematografo e vi viene costruito un piccolo capannone per poterlo ospitare in una posizione più arretrata. Grazie a questo accorgimento si possono ottenere dei *tableaux* con un'apertura di 7 metri, a scapito però di spazio laterale sia a destra sia a

¹⁰⁰ «Avec rues, trappes, trappillons, mâts à décors, tampons ascendants pour les apparitions, trappes en étoile, trappes dites "tombeau", et treuils placés non au-dessus de la scène, comme dans les théâtres, mais bien hors du studio, trop étroit, alors, pour les mettre à l'intérieur». Ivi, p. 72.

¹⁰¹ «Pour faire apparaître ou disparaître les divinités infernales dans les féeries». Ivi, p. 70.

¹⁰² J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *Méliès magie et cinéma*, catalogo dell'esposizione *Méliès magie et cinéma* (Cinémathèque française de Paris, 26 aprile-1 settembre 2002), op. cit., p. 140.

¹⁰³ «Une image assez fidèle du théâtre de féeries». G. Méliès, "Le vues cinématographiques", in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 21.

¹⁰⁴ «Des tambours spéciaux servent à la manœuvre des toiles panoramiques; des projecteurs électriques servent à éclairer et à mettre en vigueur les apparitions». *Ibidem*.

sinistra che causa notevoli disagi al momento di regolare le uscite nelle messinscene con molti personaggi.

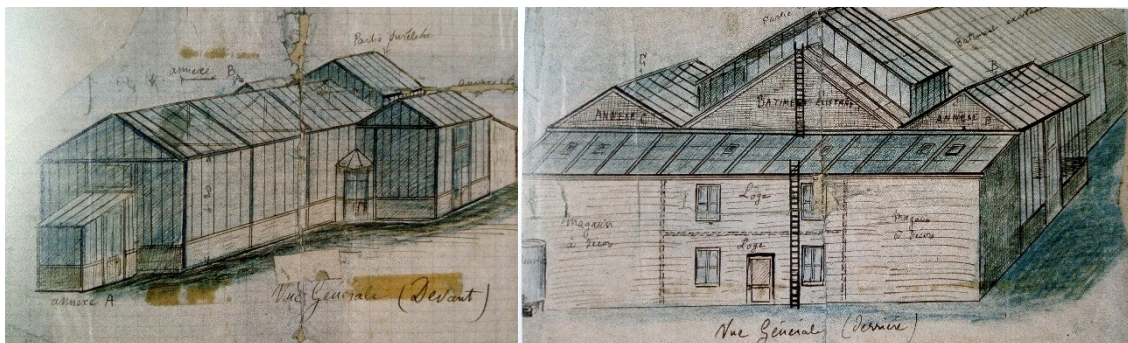
In termini di dimensioni la scena copre così la larghezza dello studio dalla parete nord fino a 3,50 m verso il cinematografo. A questa si aggiunge la fossa scenica, lunga 5,40 m per 2 m di larghezza e 3 m di profondità. Con l'appendice vetrata lunga 3,50 m e larga 1,60 m aggiunta alla parete sud, la lunghezza dello studio raggiunge i 17 metri complessivi.

Successivi ampliamenti sono volti alla costruzione, a destra e a sinistra della scena, di due annessi vetrati larghi 3 metri con le porte poste di fronte le une alle altre. La nuova costruzione crea delle quinte sufficientemente ampie da permettere al personale di raggrupparsi fuori dal *tableau*. Inoltre le porte consentono l'attraversamento di un lungo corteo formatosi all'esterno, in giardino, che passa attraverso il *tableau* per uscire dalla porta opposta. Sono così possibili il transito di automobili, cavalli, convogli ferroviari, slitte e cortei aerei di divinità mitologiche.

Contemporaneamente Méliès fa sormontare il palcoscenico da un arco in vetro alto 2,30 m con due ponti in ferro che attraversavano la sala e un balcone che li unisce da un lato all'altro del palcoscenico. Questo permette ai macchinisti di muoversi facilmente sopra il palco e azionare i vari elementi di macchinaria. Così facendo la larghezza totale dello studio raggiunge i 13 metri. Ma lo spazio si rivela sempre insufficiente, di conseguenza, alle spalle dello studio viene fatto costruire un grande edificio a due piani dove al pianterreno trovano posto le logge dedicate alle attrici e al primo piano quelle per gli attori. Negli annessi situati a destra e a sinistra del palco sono invece installati due grandi spazi adibiti alle scenografie. In aggiunta viene costruito un grande hangar attiguo allo studio e delle stesse dimensioni di quest'ultimo, con pavimento in asfalto, telaio in ferro, tetto in tela e oscuranti laterali i quali permettono di creare, a seconda delle necessità, uno spazio chiuso (al riparo da sole e pioggia) oppure completamente aperto in modo da non schermare la luce al momento delle riprese. La nuova costruzione viene adibita generalmente alla realizzazione e alla pittura delle scenografie e ai lavori di falegnameria, soprattutto per evitare di svolgere queste mansioni all'interno dello studio, in particolare con il caldo torrido che si sviluppa in estate. Occasionalmente, diventa una grande tenda che permette la vestizione di un numero molto elevato di figuranti. Infine, la piccola

costruzione che ospita il cinematografo viene ulteriormente allontanata in modo da indietreggiarne la posizione e poter filmare fino a 11 metri di apertura.

Proprio le continue modifiche, causate dall'emergere di sempre nuove necessità, determinano lo strano aspetto telescopico dello studio¹⁰⁵ [Figg. 2, 3].



[Figg. 2, 3] Progetti per l'ingrandimento dello studio A, Georges Méliès, 1899, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Come abbiamo visto in precedenza Méliès colloca il cinematografo in fondo all'atelier, accorgimento che gli permette di riprendere scene di dimensioni più ampie. Ma la praticità interessa anche il suo posizionamento all'interno di una cabina separata dallo studio. All'epoca in cui lo stabile viene terminato il cinematografo non poteva essere caricato all'aperto. La pellicola si avvolgeva e svolgeva su due tamburi posti all'interno del dispositivo ed era necessario trasportare la macchina in laboratorio ogni qual volta si dovesse intervenire sulla pellicola. Creando un vano apposito per il cinematografo, accessibile comunque dallo studio grazie a una porta, esso poteva trasformarsi in camera oscura e consentire all'operatore di cambiare la pellicola in loco senza spostare il dispositivo. Ciò è di capitale importanza da un lato perché la maggior parte delle messinscene meliesiane richiede numerosi interventi sulla pellicola, dall'altro perché il cinematografo rimane sempre in posizione fissa così che il punto di vista sia unico, fermo e centrale. Se mai sono le scenografie che, azionate dalla macchinaria teatrale, creano effetti di movimento.

¹⁰⁵ M. Noverre, "L'Œuvre de Georges Méliès. Étude rétrospective sur le premier 'Studio cinématographique' machiné pour la prise de vues théâtrales", in *Le Nouvel art cinématographique*, op. cit., pp. 72-73.

Ben presto altre costruzioni vengono innalzate intorno allo studio. Dapprima viene creato un enorme hangar per riporre attrezzature, scenografie e praticabili di grandi dimensioni (ricordiamo che Méliès utilizza mongolfiere, treni, tram, navi, passerelle e scale di ogni tipo, ecc., tutti costruiti e custoditi nelle sue officine). Poi fu la volta di un grande edificio a tre piani costruito interamente in mattoni, cemento e ferro, evitando l'impiego di legno per scongiurare possibili incendi. Qui il pianterreno funziona da deposito di legname mentre i due piani superiori ospitano i magazzini per i costumi. Secondo quanto riportato dallo storico del cinema Maurice Noverre vi sarebbero stati raccolti «più di 20.000 costumi di ogni genere e di tutte le epoche, con i relativi accessori, biancheria, scarpe, armi, parrucche, buffetterie, guanti, gioielli, ecc.»¹⁰⁶.

Come sappiamo, il soffitto dell'atelier è in parte vetrato con vetro smerigliato e in parte con vetro normale. In estate, quando il sole illumina le scenografie attraverso le finestre si ottiene un effetto disastroso perché le ombre del tetto in ferro si abbattono violentemente su di esse. Un sistema di apertura e chiusura di persiane consente allora di superare l'inconveniente. I telai sono rivestiti di una particolare tela grazie alla quale si ottiene una luce soffusa, simile a quella dei vetri smerigliati.

La regolarità della luce è però molto difficile da ottenere durante l'esecuzione di una scena che a volte dura quattro ore consecutive o più. E se la luce può essere mascherata, il tempo grigio e le nuvole non hanno rimedio. In particolare se accadeva quando tutti gli artisti convocati erano già in costume e la scena pronta da "girare" Méliès non poteva fare altro che rassegnarsi. In queste circostanze occorre pagare comunque il personale, mandarlo a casa e sperare di poter riprendere da capo nei giorni successivi. Se le cattive condizioni meteorologiche persistevano il processo diventava estremamente costoso ed esasperante. Il problema maggiore è dovuto al fatto che ancora non esisteva un sistema di illuminazione intensiva. A cui va aggiunta la poca sensibilità della pellicola. Affinché le riprese fossero efficaci era dunque necessaria una giornata di luce intensa con sole forte filtrato dal vetro smerigliato o dai pannelli oscuranti. È solo con l'impiego della luce artificiale che le condizioni di ripresa migliorano.

Presso lo studio di Montreuil viene allestito un sistema di illuminazione che richiede l'installazione di costosi trasformatori, resistenze, quadri di distribuzione, ecc. In prima

¹⁰⁶ «Plus de 20.000 costumes de toutes sortes et de toutes les époques, avec leurs accessoires, lingerie, chaussures, armes, perruques, buffleteries, gants, bijouterie, etc.». Ivi, p. 75.

battuta vengono collocati una trentina di archi (davanti e ai lati del palcoscenico, oltre che sopra), similmente a quanto avveniva a teatro. Successivamente si aggiunsero una dozzina di lampade Cooper-Hewitt ottenendo un sistema di illuminazione sufficiente a poter riprendere anche in caso di oscuramenti, ma sempre in concomitanza con la luce del giorno. (Prima dell'invenzione di potenti proiettori era quasi impossibile riprendere scene cinematografiche di grandi dimensioni con la sola luce artificiale). Nonostante i progressi, le lampade ad arco hanno però un difetto ossia produrre frequenti guizzi di luce che non mancano di creare sgradevoli effetti visivi.

Tornando allo studio, per far fronte a una maggiore richiesta di pellicole da parte del mercato americano, tra il 1907 e il 1908, Méliès si vede costretto a farne edificare un secondo denominato studio B, per distinguerlo dal primo identificato come A. Costruito a nord di quest'ultimo, a una cinquantina di metri di distanza, il nuovo edificio non è molto più grande del primo. Situato all'angolo delle vie François-Debergue e Gallieni assume all'incirca la forma di un triangolo rettangolo. Il lato grande, orientato a nord-est, poggia sulla parte restante del vecchio edificio di Louis Méliès dove all'ultimo piano sono installate le logge degli artisti e un laboratorio. Successivamente, nel giardino viene eretto un grande portico in ferro posto su una vasta piattaforma. La struttura comprende due ponti, uno all'altezza di 4,50 m e il secondo a 8 m. Questo dispositivo, fornito di argani e contrappesi, serve anche a sostenere gruppi di personaggi, palloni sferici, dirigibili, ecc. attraverso l'impiego di fili d'acciaio invisibili. Nuovi hangar vengono inoltre aggiunti nelle immediate vicinanze del portico per ospitare il crescente materiale che comprende oggetti voluminosi ed eterogenei.

Lo studio B avrà però vita breve. All'alba della Prima Guerra Mondiale, nel 1914, Méliès lo trasformerà in cinema e in seguito, dopo solo alcune settimane, le proiezioni lasceranno spazio a spettacoli teatrali e concerti. Nel 1917 viene ribattezzato Théâtre des Variétés Artistiques, una sala da quasi quattrocento posti a sedere, in cui Méliès e famiglia si esibiscono in numeri di vario tipo: operette, riviste, commedie, ecc.

La proprietà di Montreuil sarà definitivamente venduta nel 1923. Lo studio A e il Théâtre des Variétés Artistiques permarranno per qualche tempo, ma all'indomani della Seconda

Guerra Mondiale tutto scomparirà a eccezione del magazzino di costumi che sarà raso al suolo solo all'inizio degli anni Novanta¹⁰⁷.

1.2b Le “visioni animate” di Georges Méliès

Una volta ultimato lo studio Méliès può dedicarsi completamente alla creazione di visioni animate originali. Il genere principale cui si vota è quello delle cosiddette *vues fantastiques* termine che predilige rispetto a *à transformations*:

perché, se un certo numero di queste visioni comporta davvero cambiamenti, metamorfosi, trasformazioni, ce ne sono anche un gran numero dove non c'è trasformazione bensì dei trucchi, della macchinaria teatrale, della messa in scena, delle illusioni ottiche e tutta una serie di processi che insieme non possono avere altro nome che quello di "effetti speciali"¹⁰⁸.

Come Méliès stesso sottolinea i mezzi impiegati per la messinscena del fantastico in cinematografia sono: «trucchi, macchinaria teatrale, messa in scena, illusioni ottiche». Dunque, gli elementi che concorrono alla creazione dell'“effetto speciale” e allo stupore del pubblico sono i medesimi degli sketch montati al Robert-Houdin.

Il campo delle “visioni fantastiche” è di gran lunga il più vasto in quanto abbraccia riprese *en plein air*, composizioni teatrali, passando per tutte le illusioni che possono produrre la prestidigitazione, l'ottica, gli effetti speciali fotografici, la scenografia e la macchinaria teatrale, ma anche gli effetti di luce, di fusione, e così via.

Per dare vita a una *vue fantastique* Méliès segue un processo registico che descrive nei termini seguenti:

La composizione di una scena, un'opera, un dramma, una *féerie*, una commedia o una scena artistica richiede naturalmente la creazione di uno scenario tratto dall'immaginazione; poi la ricerca degli effetti che faranno leva sul pubblico; la realizzazione di bozzetti e modelli delle scenografie e dei costumi; l'invenzione del trucco principale, senza il quale nessuna messinscena ha possibilità di successo. Quando si tratta di illusioni o *féeries*, l'invenzione, la combinazione, gli schizzi, i trucchi e lo studio preliminare della loro costruzione richiedono una cura molto

¹⁰⁷ J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *Méliès magie et cinéma*, catalogo dell'esposizione *Méliès magie et cinéma* (Cinémathèque française de Paris, 26 aprile-1 settembre 2002), op. cit., pp. 136-156.

¹⁰⁸ «Car, si un certain nombre de ces vues comportent, en effet, des changements, des métamorphoses, des transformations, il y a aussi un grand nombre d'entre elles où il n'existe aucune transformation, mais bien des trucs, de la machinerie théâtrale, de la mise en scène, des illusions d'optique, et toute une série de procédés dont l'ensemble ne peut porter un autre nom que celui de "trucage"». G. Méliès, “Le vues cinématographiques”, in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 19.

speciale. Anche la messa in scena è preparata in anticipo, così come i movimenti della figurazione e la collocazione del personale.¹⁰⁹

Come abbiamo visto, e come egli stesso asserisce, «è un lavoro assolutamente analogo alla preparazione di un'opera teatrale»¹¹⁰ dove ogni aspetto deve essere organizzato in anticipo. Non manca però di sottolineare una differenza secondo la quale

l'autore deve saper far confluire tutto su carta egli stesso e quindi essere autore, regista, disegnatore e spesso attore, se vuole ottenere un insieme che si tiene. L'inventore della scena deve dirigerla lui stesso perché è assolutamente impossibile riuscirci se sono coinvolte dieci persone diverse¹¹¹.

Quella che Méliès indica come differenza, a nostro avviso, non è affatto tale. Abbiamo avuto modo in precedenza di comprendere come la stessa visione registica fosse già presente durante i primi anni alla direzione del Teatro Robert-Houdin. Qui si occupa personalmente dell'invenzione di trucchi, degli allestimenti, dei costumi e dell'individuazione di illusionisti e figuranti che rientrano perfettamente in una concezione unitaria dell'allestimento.

Abbiamo già appurato come gran parte delle pellicole melesiane fonda una dimensione magica e una fantastica ripresa dall'universo della *féeries*. Per garantire effetti illusionistici che stupiscano il pubblico Méliès si preoccupa dapprima di trovare trucchi sempre nuovi, un grande effetto principale e un'apoteosi finale. Stabiliti questi elementi primari, individua il periodo più adatto per abbigliare i personaggi e disegna le scenografie fondamentali per inquadrare il tempo e il luogo dell'ambientazione. Quanto allo scenario, il "racconto", viene stabilito per ultimo, semplice pretesto alla messinscena. Esattamente come accadeva per gli sketch allestiti presso il Robert-Houdin, Méliès si occupa in prima persona di ideare pretesti narrativi che facciano da cornice ai trucchi

¹⁰⁹ «La composition d'une scène, d'une pièce, drame, féerie, comédie ou scène artistique demande naturellement l'établissement d'un scénario tiré de l'imagination; puis la recherche des effets qui porteront sur le public; l'établissement des croquis et maquettes des décors et costumes; l'invention du clou principal, sans lequel aucune vue n'a chance de succès. Lorsqu'il s'agit d'illusions ou de féeries, l'invention, la combinaison, les croquis, des trucs et l'étude préalable de leur construction demandent un soin tout spécial. La mise en scène est également préparée à l'avance, ainsi que les mouvements de la figuration et le placement du personnel». Ivi, p. 23.

¹¹⁰ «C'est un travail absolument analogue à la préparation d'une pièce de théâtre». *Ibidem*.

¹¹¹ «L'auteur doit savoir tout combiner lui-même sur le papier, et être, par conséquent, auteur, metteur en scène, dessinateur et souvent acteur, s'il veut obtenir un tout qui se tienne. L'inventeur de la scène doit la diriger lui-même, car il est absolument impossible de la réussir, si dix personnes, différents s'en mêlent». Ivi, pp. 23-24.

centrali delle “visioni fantastiche”. E il bacino cui attinge rimane invariato. Esso comprende l’universo dello spettacolo popolare con i suoi paradigmi consolidati e di ampia diffusione da cui recupera in particolar modo elementi dal mondo della *féerie*, della fantasmagoria, in sostanza da tutto ciò che conosce bene.

Indubbie sono le similitudini che intercorrono, per esempio, tra alcune produzioni melesiane e spettacoli creati da celebri illusionisti inglesi dell’Egyptian Hall, sala da spettacolo che Méliès frequenta da ragazzo.

Sul finire dell’Ottocento, durante i *Maskelyne & Cooke’s Mysteries* viene portato in scena uno sketch ideato da David Devant¹¹² dal titolo *The Artist’s Dream* (1893). Il numero rappresenta un artista intento a dipingere il ritratto della defunta moglie Ellaline. A un certo punto, il pittore, ormai stanco di dipingere, copre il quadro con un velo di tessuto e si addormenta su una sedia. In quel frangente fa la sua apparizione un angelo della misericordia che avvicinandosi alla tela richiama in vita la donna ritratta. Essa emerge magicamente dal dipinto e con triste dolcezza si avvicina al marito per pronunciare parole di consolazione e amore, in attesa della loro riunificazione in paradiso. Poco dopo l’angelo si manifesta nuovamente per riaccompagnare la donna nella tela cui appartiene prima di scomparire a sua volta. Risvegliatosi, l’uomo si interroga sulla natura della visione, ma osservando il dipinto comprende di aver semplicemente sognato¹¹³.

Méliès si appropria di un espediente come la confusione tra sogno e realtà per legittimare eventi fantastici e stupefacenti. E lo ripropone in almeno dieci delle sue pellicole. Tra queste citiamo *La Lune à un mètre* (1898), *Rêve d’artiste* (1898) e *Le Rêve d’un fumeur d’opium* (1908).

Lo sviluppo drammatico, serio o comico, di una vicenda funzionale alla messinscena del trucco è ampiamente riscontrabile nell’opera melesiana. Molto simili agli sketch inglesi appena menzionati sono anche pellicole come *Le Cauchemar* (1896), *Le Rêve du maître de ballet* (1903), *Le Rêve de l’horloger* (1904) o ancora *L’Alchimiste Parafaragaramus ou La Cornue infernale* (1906). In ognuna di queste rappresentazioni ciò che innesca l’evento magico è proprio il sogno del protagonista.

¹¹² David Devant (1868-1941) pseudonimo di David Wighton fu un illusionista e proiettista cinematografico inglese. Oltre a esibirsi presso il celebre Egyptian Hall girò il paese proiettando film. Per un certo periodo fu l’unico agente di Méliès in Gran Bretagna e apparve in una sua pellicola intitolata *Devant* (1897).

¹¹³ D. Devant, *My Magic Life*, Bideford, The Supreme Magic Company, 1931, pp. 192-195.

Il tempo del sonno, dunque della confusione tra reale e finzionale, è quella zona liminare in cui eventi magici e incredibili, spettri e figure fantastiche trovano legittimità.

Un altro esempio dell'influenza inglese sull'opera melesiana è rappresentato da *The Temptation of Good St. Anthony* (1880) a cui probabilmente Méliès si ispira per la pellicola *La Tentation de saint Antoine* (1898).

Nello sketch inglese:

si suppone che il sant'uomo [sant'Antonio] stia studiando attentamente un libro con l'aiuto del quale deve comprendere i geroglifici dell'Ago di Cleopatra, quando viene successivamente tentato da Mefistofele, un demone e una bella donna. Ciò che vi è di misterioso è che questi personaggi escono dall'obelisco il quale sembra essere completamente separato dal palcoscenico¹¹⁴.

Le similitudini con l'opera melesiana sono nuovamente molto evidenti, non solo nel titolo e nella trama, ma soprattutto nelle apparizioni inspiegabili e sovranaturali.

Se gli sketch di Maskelyne e Cooke mettono in opera inganni ottici di natura illusionistica, Méliès agisce analogamente applicando non tanto l'arte della prestidigitazione quanto quella resa possibile dallo strumento cinematografico. Nonostante l'impiego di mezzi differenti la finalità permane invariata: stupire lo spettatore con inspiegabili visioni.

Oltre al bacino rappresentato dal teatro magico inglese, Méliès attinge a una gran varietà di spettacoli popolari. Nel 1896 realizza *Danse serpentine* breve pellicola in cui a un'apparizione diabolica segue quella di una donna che si esibisce in una danza serpentina, resa popolare dalla ballerina Loïe Fuller. Qualche anno dopo dà vita a *Cendrillon* (1899) fiaba che adatta alla forma della *féerie* privilegiando momenti spettacolari e trasformazioni, ovviamente intervallati da cortei con molti figuranti e danze. Al 1903 risale invece *La Lanterne magique* in cui viene fatto diretto riferimento all'omonimo dispositivo di proiezione. Méliès ci mostra un Pierrot e un Pulcinella intenti a costruire un'enorme lanterna magica grazie alla quale vengono proiettate una serie di immagini animate che si fondono su di uno sfondo bianco.

Gli esempi sono innumerevoli ed eterogenei, ma ciò che li accomuna è l'impiego di espedienti utili ai trucchi centrali. Di primaria importanza sono le sostituzioni ottenute

¹¹⁴ «The holy man is supposed to be poring over a book, by the help of which he is to comprehend the hieroglyphics of Cleopatra's Needle, when he is successively tempted by Mephistopheles, a demon, and a lovely female. The mystery is that these characters come forth from the obelisk, which appears to be entirely separated from the stage». *The Illustrated Sporting and Dramatic News*, 4 December 1880, p. 282.

attraverso il fermo immagine. Grazie a esso Méliès realizza le prime *féeries* tra cui *Le Manoir du diable* (1896), la già citata *Cendrillon* (1899) e *Le Diable au couvent* (1900), solo per citarne alcune. Proprio qualche anno prima, nel 1890, Méliès aveva già portato sulla scena del *foyer* al Teatro Robert-Houdin un'illusione straordinaria di spettri viventi e impalpabili dal titolo *Le Manoir du diable* testimoniando ancora una volta della prolificità di quel bacino culturale, filo rosso di tutta la sua produzione.

Altra fonte di ispirazione è il *théâtre noir* ai cui principi ricorre per creare apparizioni, sparizioni e metamorfosi ottenute per sovrapposizione su fondali neri, o parti specificatamente inserite nelle scenografie. Vi rientrano per esempio *Un Homme de têtes* (1898) dove è la testa di Méliès che viene più volte staccata dal corpo e appoggiata su un tavolo; oppure *Vers les étoiles* (1906) e *L'Éclipse du soleil en pleine lune* (1907) in cui carri, mongolfiere e personaggi fantastici sembrano fluttuare sospesi nell'aria. E ancora in *Le Cake-walk infernal* (1903) e *Le Palais des mille et une nuits* (1905) osserviamo delle torce spostarsi in modo apparentemente inspiegabile, mentre in realtà sono mosse da uomini vestiti di nero.

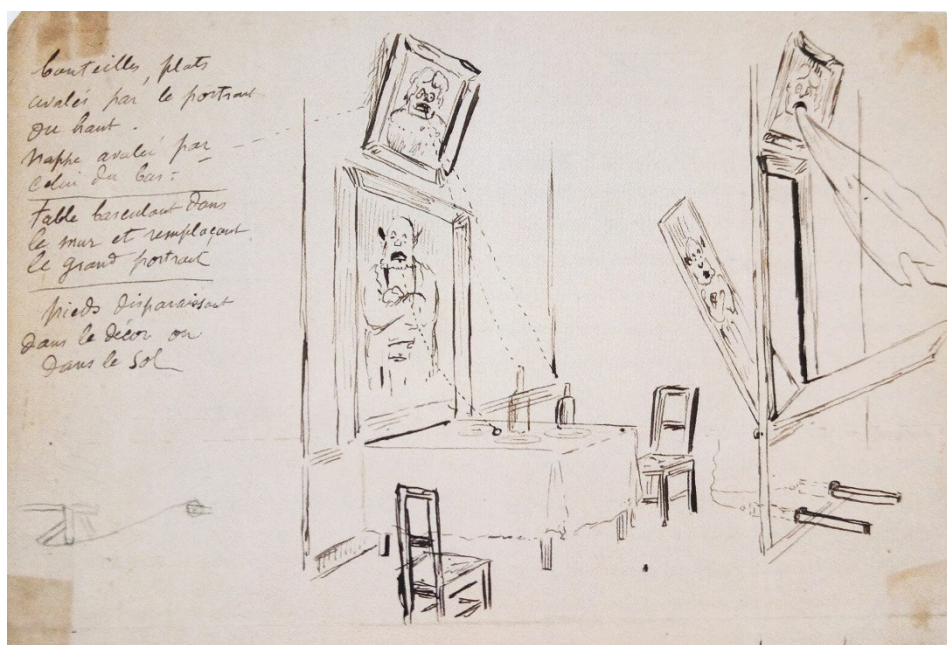
Un ulteriore trucco teatrale applicato al cinematografo concerne il ricorso a fondali bianchi per ottenere apparizioni e sparizioni. Non più dunque fondali neri, bensì candidi, già impressi. Tra le pellicole incentrate su questo espediente si cita, per esempio, *Le Portrait spirite* (1903). Protagonista della pellicola è un fotografo-illusionista che si appresta a fotografare una giovane donna per mezzo dei suoi magici poteri. L'uomo porta in scena una grande cornice che copre con un foglio di carta bianca e davanti al quale ordina alla donna di posizionarsi. Dopo aver dato fuoco a una polvere magica si vede la ragazza scomparire gradualmente e la sua immagine formarsi sulla carta. Come trucco finale il fotografo arrotola il foglio di carta dal quale improvvisamente la donna riemerge in carne e ossa.

Del tutto simile il procedimento adottato in *Les Cartes vivantes* (1905) dove sempre su uno sfondo bianco vengono fatte apparire delle carte da gioco. Tra queste compaiono delle figure a grandezza umana, la regina di cuori e il re di fiori, che misteriosamente prendono vita e lasciano la tela.

Non da ultimo Méliès fa ricorso alla personale conoscenza «delle illusioni che venticinque anni di pratica al Teatro Robert-Houdin [gli] hanno fornito, [introducendo]

nel cinematografo trucchi di macchinaria, meccanica, ottica, prestidigitazione, ecc.»¹¹⁵. Dal più semplice utilizzo di fili trasparenti come in *L'Auberge ensorcelée* (1897) impiegati per dare l'impressione che alcuni oggetti si muovano da sé, alla presenza di botole nascoste nel pavimento come in *Le Diable au couvent* (1899). Qui, l'apertura permette ad alcuni personaggi di apparire e scomparire, similmente a quanto accade sul palco di un teatro.

Un altro esempio è fornito da sistemi di apertura nei muri, o meglio nelle scenografie, che troviamo per esempio in *L'Auberge du bon repos* (1903). Méliès realizza un disegno preparatorio in cui si osserva il funzionamento del meccanismo così come sarà azionato nella pellicola [Fig. 4].



[Fig. 4] Progetto per elementi di decoro truccati, Georges Méliès, 1903, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Nello schizzo notiamo un dipinto appeso a un muro che funge da apertura per permettere la fuga e l'inseguimento di un breve corteo di personaggi. A lato del foglio sono inoltre specificati alcuni oggetti di scena necessari all'allestimento.

Qui si legge:

¹¹⁵ «Des illusions que vingt-cinq ans de pratique au théâtre Robert-Houdin m'ont données, j'introduisis dans le cinématographe les trucs de machinerie, de mécanique, d'optique, de prestidigitation, etc.». Ivi, p. 31.

Bottiglie, piatti, inghiottiti dal ritratto in alto. Tovaglia inghiottita da quello inferiore.
– Tavolo ripiegabile nel muro che sostituisce il grande ritratto. – Piedi che scompaiono attraverso la scenografia o il pavimento¹¹⁶.

Gli esempi appena riportati ci permettono di comprendere come Méliès componesse le sue opere come se si trovasse nella sua piccola sala magica sul Boulevard des Italiens. Adattando e mescolando, senza fare distinzione, espedienti tipicamente teatrali e cinematografici. Ciò che importa è creare illusioni sensazionali per stupire il pubblico attraverso la messinscena del soprannaturale, dell'immaginario e dell'impossibile.

1.2c Attore teatrale, attore cinematografico

Alcune difficoltà derivanti dalle specificità dello strumento cinematografico si ripercuotono sull'individuazione degli interpreti delle messinscene filmate.

All'inizio dell'esperienza cinematografica Méliès non può fare altro che andare alla ricerca di artisti formati nel panorama degli spettacoli popolari dell'epoca, abituati a esprimersi attraverso la parola come nel caso del teatro oppure attraverso gesti, danze e acrobazie.

Come spiega egli stesso:

Un certo attore, eccellente a teatro, una star persino, non vale assolutamente nulla in una scena cinematografica. Spesso anche i mimi professionisti non sono capaci perché praticano la pantomima secondo principi convenzionali, così come i mimi da balletto hanno un modo di esibirsi speciale immediatamente riconoscibile. Questi artisti, molto capaci nella loro specialità, sono sconcertati non appena hanno a che fare con il cinematografo. Questo perché la mimica cinematografica richiede molto studio e qualità speciali¹¹⁷.

È ancora. Diversamente dal teatro, dove l'attore si rivolge al pubblico attraverso la parola o il gesto, nella cinematografia:

¹¹⁶ «Bouteilles, plats, avalés par le portrait du haut. Nappe avalée par celui du bas. – Table basculant dans le mur et remplaçant le grand portrait. – Pieds disparaissant dans le décor ou dans le sol». Disegno a inchiostro su carta, 18,2 x 26,6 cm, I: CF, D054-023, 1903.

¹¹⁷ «Tel acteur, excellent au théâtre, étoile même, ne vaut absolument rien dans une scène cinématographique. Souvent même des mimes de profession y sont mauvais, parce qu'ils jouent la pantomime avec des principes conventionnels, de même que les mimes de ballet ont un jeu spécial qui se reconnaît immédiatement. Ces artistes, très supérieurs dans leur spécialité, sont déconcertés dès qu'ils touchent au cinématographe. Cela vient de ce que la mimique cinématographique exige toute une étude et des qualités spéciales». G. Méliès, "Le vues cinématographiques", in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 26.

Solo la macchina da presa è spettatore, e non c'è nulla di peggio che guardarla e preoccuparsene durante la recitazione, cosa che accade immancabilmente le prime volte ad attori abituati al palcoscenico e non al cinematografo. L'attore deve immaginare di farsi capire, tacendo, da sordi che lo guardano. Il suo modo di recitare deve essere sobrio, molto espressivo; pochi gesti, ma gesti netti e chiari¹¹⁸.

Gli attori abituati a ben declamare sul palco di un teatro utilizzano il gesto solamente come accessorio della parola, mentre davanti al cinematografo la parola è niente e il gesto è tutto. Un esempio semplice «se dite: "ho sete" a teatro, non portate il vostro pollice con la mano chiusa alla bocca per simulare una bottiglia. È perfettamente inutile dal momento che tutti vi hanno sentito dire di aver sete. Ma, nella pantomima, sarete invece obbligati a compiere il gesto»¹¹⁹ e così similmente anche di fronte al cinematografo.

Per via delle difficoltà incontrate alcuni attori provenienti dai teatri parigini vedono di cattivo occhio l'introduzione del cinematografico, strumento che mina la loro autostima di *performer* capaci. Di conseguenza, non di rado Méliès ricorre al coinvolgimento di conoscenti, amici e personale dello studio e del Teatro Robert-Houdin che si cura personalmente di istruire. Sarà solo una volta comprese le possibilità altamente redditizie che gli attori teatrali si avvicineranno con crescente interesse al cinematografo.

Méliès conosce fin troppo bene le differenze tra la messa in scena di uno spettacolo teatrale fruito direttamente dal pubblico compresente e uno che si dà in differita, catturato da una macchina che non consente di restituire né suono né colore. Per questo si trova a dover impartire indicazioni molto precise.

Al fine di garantire la buona riuscita della pellicola è necessario tenere conto prima di tutto della resa visiva del dispositivo. Essendo gli attori spesso posti sulla scena uno accanto all'altro bisogna prestare «la massima attenzione a staccare sempre i personaggi principali in primo piano e a moderare l'ardore dei personaggi secondari, tendenti a gesticolare sempre in modo inappropriato»¹²⁰. L'effetto di caos visivo confonde il pubblico che non sa più dove posare lo sguardo e rischia di non comprendere l'azione. Di

¹¹⁸ «Seul l'appareil est spectateur, et rien n'est plus mauvais que de le regarder et de s'occuper de lui lorsqu'on joue, ce qui arrive invariablement, les premières fois, aux acteurs habitués à la scène et non au cinématographe. Il faut que l'acteur se figure qu'il doit se faire comprendre, tout en étant muet, par des sourds qui le regardent. Il faut que son jeu soit sobre, très expressif; peu de gestes, mais des gestes très nets et très clairs». *Ibidem*.

¹¹⁹ «Si vous dites: "J'ai soif" au théâtre, vous ne portez pas votre pouce avec la main fermée à la bouche pour simuler une bouteille. C'est parfaitement inutile, puisque tout le monde a entendu que vous avez soif. Mais, en pantomime, vous serez évidemment obligé de faire ce geste». Ivi, p. 27.

¹²⁰ «La plus grande attention pour détacher toujours en avant les personnages principaux, et modérer l'ardeur des personnages secondaires, toujours portés à gesticuler mal à propos». *Ibidem*.

conseguenza Méliès interviene dirigendo gli attori ed esigendo che «siano attenti e recitino solo a turno, nel momento preciso in cui il loro intervento è necessario»¹²¹. Parallelamente deve tenere a bada i più inclini a distinguersi e a farsi notare a discapito dell'azione principale e dell'insieme.

Pur sapendo che la maggior parte degli artisti che prendono parte alle riprese proviene dal mondo del teatro, della danza e del circo, oltre che dall'*entourage* di Méliès, la loro identità resta a oggi in gran parte sconosciuta. I nomi non figurano mai nelle proiezioni e i documenti a oggi preservati conservano una testimonianza solo parziale.

Tra le fonti documentarie superstiti di grande importanza sono le memorie della vita e della carriera di Méliès oltre a quelle scritte dal figlio André. In alcune pagine redatte da quest'ultimo è riportato un breve elenco degli assidui frequentatori dello studio:

Fargeau, che interpretava i traditori, Delpierre, Manuel (che aveva un'inesauribile varietà di composizioni), Brunet dal naso interminabile, Vignès (un uomo alto e magro che univa le mani sul ventre incrociando le braccia dietro la schiena) specialista in ruoli di scavezzacollo, Maupetit, gli acrobati Bosc e Rastrelli, i ballerini dell'Opéra Schwartz e Morial. Tra coloro che hanno lasciato un nome al di fuori dal cinema: Maurel, Fragson (che fu una grande star del music-hall e fece una tragica fine), i due comici "di casa" del teatro Châtelet: Claudius il grande allampanato e Pougaud, il piccolo paffuto, e infine André Deed, che sotto lo pseudonimo di Cretinetti in Italia e Gribouille in Francia divenne una delle più grandi star comiche dello schermo, prima di Max Linder e Charlie Chaplin.

Tra le signore: Blurette Bernon, Calvière, Bodson, la prosperosa Fernande Albany, Mado Mindy (che ha avuto la sua ora di gloria come ballerina) e l'enorme Jane Bloch che ha fatto la gloria dei *cafés-concerts* parigini¹²².

Non di rado Méliès coinvolge come abbiamo accennato in precedenza anche amici, vicini, personale del teatro e dello studio e talvolta persino i domestici. Al contrario solo raramente vi compaiono i membri della sua famiglia.

¹²¹ «Être attentifs et de ne jouer qu'à tour de rôle, au moment précis où leur concours devient nécessaire». *Ibidem*.

¹²² «Fargeau, qui jouait les traîtres, Delpierre, Manuel (qui avait une variété inépuisable de compositions), Brunet au nez interminable, Vignès (un grand maigre qui rejoignait ses mains sur son ventre en croisant les bras dans le dos) spécialiste des rôles de casse-cou, Maupetit, les acrobates Bosc et Rastrelli, les danseurs de l'Opéra Schwartz et Morial. Parmi ceux qui laisseront un nom en dehors du cinéma: Maurel, Fragson (qui fut une grande vedette de music-hall et eut une fin tragique), les deux comiques "maison" du théâtre Châtelet: Claudius le grand dégingandé, et Pougaud, le petit rondouillard, et enfin André Deed (qui sous le pseudonyme de Cretinetti en Italie et Gribouille en France devint une des plus grandes vedettes comiques de l'écran, avant Max Linder et Charlie Chaplin. Parmi les dames: Blurette Bernon, Calvière, Bodson, la plantureuse Fernande Albany, Mado Mindy (qui eut son heure de célébrité comme danseuse) et l'énorme Jane Bloch qui fit les beaux jours des cafés-concerts parisiens». A. Méliès in "Mémoires et notes d'André Méliès", *Bulletin de l'association "Les Amis de Georges Méliès-Cinémathèque Méliès"*, 17 e sgg. (1990 e sgg.).

Prosegue André:

Mia madre non è mai apparsa. Mia sorella si è vista solo due volte quando era bambina. Mio cugino Paul è apparso in *Le Sacre d'Edouard VII*. Quanto a me, ho conservato a lungo una pellicola dove mio padre mi teneva in braccio da bambino e dove cercavo di catturare il fumo della sua sigaretta¹²³.

Egli appare anche in un film pubblicitario e in pellicole come *Conte de la grand-mère et rêve de l'enfant* (1908) e *Le Locataire diabolique* (1909). Successivamente interpreta il ruolo di un apprendista meccanico in una delle ultime creazioni del padre *À la conquête du Pôle* (1912)¹²⁴.

Méliès ha dunque a che fare molto spesso con attori non attori, dei dilettanti che si occupa personalmente non solo di individuare ma anche di guidare. In aggiunta all'assunzione e alla direzione sappiamo farsi carico persino della retribuzione. Durante le riprese di *Jeanne d'Arc* (1897), per esempio, capitò che una giovane donna scelta per interpretare Giovanna d'Arco non si presentò sulla scena. Méliès era furioso, la giornata era persa, «si dovette rimandare indietro tutti... e dare loro il compenso»¹²⁵. Recandosi dalla giovane per domandarle spiegazioni, Méliès si sente rispondere «che non poteva più venire, che non guadagnava abbastanza per la fatica che doveva fare per condurre a piedi il suo cavallo a Montreuil e riportarlo indietro»¹²⁶, soprattutto per la misera somma di 35 franchi. Méliès aveva però incaricato il responsabile della figurazione di pagarla 100 franchi, ma l'uomo aveva preferito intascarsi gran parte della somma. Méliès finì per cacciarlo e assumere su di sé anche questa mansione¹²⁷.

Successivamente «quando un *tableau* è pronto, le scenografie finite con i loro praticabili, accessori, trucchi, se ne comporta, i costumi per il *tableau* vengono preparati nelle logge degli artisti, convocati per il giorno seguente»¹²⁸. Dopo una breve spiegazione del

¹²³ «Bien qu'il eût recours à ses amis, ses voisins, son personnel et même ses domestiques pour figurer dans ses films, mon père ne fit paraître qu'exceptionnellement les membres de sa famille. Ma mère n'y parut jamais. On y vit ma sœur que deux fois alors qu'elle était enfant. Mon cousin Paul figura dans le *Sacre d'Edouard VII*. Quant à moi, j'ai conservé longtemps une bande où mon père me tenait tout bébé dans ses bras et où j'essayais de saisir la fumée de sa cigarette». *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ «Il fallut renvoyer tout le monde...et payer les cachets». G. Méliès, «Le premier Jeanne d'Arc fut tourné en 1897», in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 117.

¹²⁶ «Qu'elle ne pouvait plus venir, qu'elle ne gagnait pas assez pour le mal qu'elle avait pour conduire à pied, son cheval à Montreuil et le ramener». *Ibidem*.

¹²⁷ *Ivi*, p. 118.

¹²⁸ «Lorsqu'un tableau est au point, les décors terminés avec leurs praticable, accessoires, trucs, s'ils en comportent, les costume du tableau sont préparées dans les loges des artistes, lesquels sont convoqués pour

personaggio che devono rappresentare «vengono loro distribuiti i costumi; si vestono, si truccano, insomma preparano il loro personaggio come a teatro»¹²⁹. Ogni fase dell'allestimento segue la logica teatrale con l'eccezione del trucco che, se crediamo alle parole di Méliès, «viene eseguito esclusivamente in bianco e nero»¹³⁰.

Una volta che gli interpreti raggiungono il palco:

il regista, generalmente l'autore, prima spiega verbalmente l'intera scena da recitare, poi fa provare parzialmente le varie parti dell'azione; prima l'azione principale, poi gli episodi secondari. Dirige la marcia, la collocazione delle comparse, ed è obbligato a recitare a ciascuno il proprio personaggio per indicare chiaramente i gesti, le entrate, le uscite, il posto che deve occupare in scena. Presta molta attenzione a staccare i gruppi in modo che la pantomima non risulti confusa, e che lo spettatore segua sempre da solo e senza fatica la continuità dell'azione primaria interpretata dai personaggi principali¹³¹.

Il regista-autore a qui menzionato altri non è che Méliès stesso. È lui che avendo una visione unitaria della messinscena fornisce tutte le indicazioni fondamentali agli attori. Posizioni, gesti e movimenti, nulla deve essere lasciato al caso e tutto deve concorrere alla resa globale.

Quando ogni aspetto è predisposto si passa alla prova generale. In questa fase si valuta se qualcosa non funziona, si apportano le eventuali correzioni e si ricomincia. La messinscena inizia e «gli attori recitano sul palcoscenico e parlano come a teatro»¹³². Contemporaneamente, l'operatore aziona il cinematografo e tutto ciò che accade davanti all'obiettivo viene registrato. Successivamente, nel caso di un secondo *tableau* si ha un cambio di scenografia, il personale accorre nelle logge per indossare nuovi costumi e infine ritorna sul palco. Si ripete così la stessa prassi e si continua fino a quando la luce lo permette.

le lendemain». G. Méliès, "Le vues cinématographiques", in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 34.

¹²⁹ «Les costumes leur sont distribués; ils s'habillent, se maquillent, bref, préparent leur personnage comme au théâtre». *Ibidem*.

¹³⁰ «Le maquillage se fait exclusivement au blanc et noir». *Ibidem*.

¹³¹ «Le metteur en scène, généralement l'auteur, explique d'abord verbalement l'ensemble de la scène à jouer, puis fait répéter partiellement les diverses parties de l'action; l'action principale d'abord, puis les épisodes accessoires. Il dirige la marche, le placement des figurants, et est obligé de jouer à chacun son personnage pour bien lui indiquer ses gestes, ses entrées, ses sorties, la place qu'il doit occuper en scène. Il apporte la plus grande attention à bien détacher ses groupes pour que la pantomime ne soit pas confuse, et que le spectateur suive toujours de lui-même et sans fatigue la continuité de l'action principale interprétée par les personnages marquants». *Ivi*, pp. 34-35.

¹³² «Les acteurs jouent la scène et parlent comme au théâtre». *Ivi*, p. 35.

Abbiamo accennato in precedenza alla pratica direttiva di Méliès in relazione alla messinscena e alla recitazione degli attori, i quali non disponendo di una sinopsi devono affidarsi unicamente alle sue indicazioni. Méliès infatti «[ha] il copione in testa»¹³³. Egli inventa lo scenario, ma non lo scrive, semmai lo rende attraverso una serie di schizzi che prefigurano l'azione, i personaggi e l'ambientazione. In breve, come ricorda il nipote Paul «non si sapeva mai cosa avrebbe fatto, lo diceva nel mentre si lavorava»¹³⁴.

Jehanne d'Alcy ci informa come «il giorno prima [delle riprese], sotto la sua supervisione, gli attori provano accuratamente»¹³⁵ e in quel frangente Méliès non lascia nulla al caso. Meticolosamente egli mima la parte della scena che l'attore deve recitare per mostrare come desidera sia rappresentata.

Tutt'oggi esistono alcune fotografie di scena nelle quali si osserva Méliès dirigere gli attori durante le riprese. Lo vediamo sulla scena di *La tour de Londres ou Les Derniers moments d'Anne de Boleyn* (1905)¹³⁶ [Fig. 5] oppure ancora di *Deux cent milles sous les mers ou Le Cauchemar du pêcheur* (1907) [Fig. 6].

¹³³ «Il avait son scénario dans sa tête». P. Méliès, *Commission de recherche historique*, 22 juillet 1944.

¹³⁴ «On ne savait jamais ce qu'il allait faire, il le disait au fur et à mesure». *Ibidem*.

¹³⁵ J. d'Alcy, *Commission de recherche historique*, 17 juin 1944, CF, I: MELIES61-B5.

¹³⁶ 11,50 x 16,50 cm, I: CF, P419-002.



[Fig. 5] Fotografia di scena di *La tour de Londres ou Les Derniers moments d'Anne de Boleyn*, Méliès, accanto al personaggio centrale, è intento a fornire indicazioni agli attori, 1905, Parigi, collezione La Cinémathèque française.



[Fig. 6] Fotografia di scena di *Deux cents milles sous les mers*, prove del tableaux 30 *La Fin du couchemar*. Méliès, il quarto da destra, è intento a fornire indicazioni agli attori, 1907, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Nel caso di ruoli complessi, per esempio quando si rendono necessarie diverse sovraimpressioni, Méliès ricopre personalmente quelle parti. Di conseguenza si prodigava innanzitutto nel fornire spiegazioni agli altri attori, se presenti, e infine si preparava lui stesso, vestendosi e truccandosi a seconda delle necessità.

In queste fasi preliminari, Méliès si fa carico di controlli accurati di tutta la messinscena, anche di elementi che potremmo definire secondari. Rivedeva il trucco degli artisti e «lo si osservava appuntare delle spille a un vestito troppo largo o ritoccare un drappoggio che non gli piaceva»¹³⁷. Capitava spesso inoltre che, all'ultimo minuto, mancasse un accessorio indispensabile. Méliès allora sapeva trasformare «in un batter d'occhio una vecchia scatola di sardine in un crocifisso laminato d'argento. Poteva benissimo dare forma a una superba coppa d'oro cesellato con un mestolo e un grosso rocchetto di filo»¹³⁸.

1.2d Scenografie e costumi nelle produzioni melesiane

Abbiamo visto sinora come Méliès sia responsabile dell'intero allestimento della messinscena. Egli si occupa dell'identificazione del clou della rappresentazione, ossia un'illusione sensoriale che catturi il pubblico. Inoltre, definisce i personaggi identificandone gli interpreti, procede a delineare l'ambientazione e a dipingere le scenografie.

Un esempio della modalità operativa melesiana ci è fornita da alcune annotazioni e disegni che Méliès realizza per la pellicola *Le Palais des mille et une nuits* (1905). Il documento oggi superstite è un foglio di carta intestata della Star Film su cui Méliès riporta il numero di personaggi necessari alla messinscena specificandone in alcuni i casi i nomi. Un esempio è quello della fata, interpretata da Blulette (Bernon). Sul retro del foglio sono invece disegnati alcuni oggetti di scena e praticabili di grandi dimensioni come una cassa e alcune portantine. In un angolo sono leggibili i numeri riferiti agli oggetti e ai personaggi necessari. In particolare sono riportati i numeri dei portantini, delle danzatrici, dei servi e della figurazione [Figg. 7, 8].

¹³⁷ «On le voyait même épinglant des pincés à une robe trop large, ou retouchant un drape qui ne lui plaisait pas». A. Méliès, "Mémoires et notes d'André Méliès", in *Bulletin de l'association "Les Amis de Georges Méliès-Cinémathèque Méliès"*, 17 e sgg. (1990 e sgg.).

¹³⁸ «En un tournemain, de transformer une vieille boîte à sardines en un crucifix d'argent patiné. Pu bien de fabriquer une superbe coupe en or ciselé avec une cuiller à pot et une grosse bobine de fil». *Ibidem*.

Una volta definite le scenografie Méliès individua i costumi più appropriati per ogni personaggio approntandone dei bozzetti. Solo alla fine costruisce una semplice trama che funga da collante e da sfondo all'effetto stupefacente.

Queste mansioni sono facilitate dalle sue vaste ed eterogenee abilità che apprende sin dalla giovinezza. Già da ragazzo si dimostra un abile disegnatore e pittore; impara il mestiere di meccanico lavorando presso la fabbrica di scarpe del padre e poi si diletta con l'illusionismo prima di diventare direttore di teatro. Tutte capacità che si dimostrano estremamente utili nell'arco della sua carriera.

Da disegnatore competente Méliès predispone personalmente i bozzetti per le scenografie che poi procede a dipingere. In questo lavoro si avvale generalmente di «due o tre aiutanti, [anche se] era sempre lui a fare il lavoro principale»¹³⁹. Il supporto gli veniva fornito, come ricorda André Méliès, soprattutto da Claudel e Parvilliers¹⁴⁰.

Ricordiamo inoltre che le scenografie sono spesso utilizzate *ad hoc* per una specifica pellicola, di conseguenza è pratica comune per Méliès ridipingervi sopra, cancellando l'opera realizzata in precedenza.

I fondali sono costruiti in legno e tela in un laboratorio attiguo allo studio e successivamente dipinti a colla, esattamente come avviene per quelli teatrali. La differenza rispetto a questi ultimi risiede nell'utilizzo esclusivo di una scala di grigi che va dal più scuro, quasi nero fino a un grigio-bianco. La ragione si deve al fatto che

le scenografie a colori vengono orribilmente male. Il blu diventa bianco, i rossi e i gialli diventano neri, così come i verdi; segue una completa distruzione dell'effetto [cromatico]. È quindi necessario che le scenografie siano dipinte come gli sfondi dei fotografi¹⁴¹.

Similmente accade per gli accessori, anch'essi realizzati in «legno, tela, cartone, pasticceria, cartone modellato, argilla; o presi in prestito da oggetti di uso quotidiano»¹⁴².

Di particolare importanza è «utilizzare anche per sedie, caminetti, tavoli, tappeti, mobili,

¹³⁹ «Il avait deux ou trois aides, avec lui, mais c'était toujours lui qui faisait le principal». *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ «Les décors en couleur viennent horriblement mal. Le bleu devient blanc, les rouges et les jaunes deviennent noirs, ainsi que les verts; il s'en suit une destruction complète de l'effet. Il est donc nécessaire que les décors soient peints comme les fonds des photographes». G. Méliès, «Le vues cinématographiques», in *Annuaire général et international de la photographie*, op. cit., p. 376.

¹⁴² «Bois, toile, carton, pâtisserie, carton moulé, en terre modelée; ou empruntés aux objets usuels». Ivi, p. 377.

candelabri, orologi, ecc. solo oggetti realizzati appositamente e dipinti in varie tonalità di grigio, accuratamente gradati, secondo la natura dell'oggetto»¹⁴³.

Un discorso analogo Méliès lo applica ai costumi per cui «la maggior parte deve essere realizzata appositamente in toni che rendano bene in fotografia e suscettibili di ricevere il colore successivamente»¹⁴⁴ con la colorazione della pellicola. Inoltre la gran varietà dei soggetti allestiti determina la necessità di avere a disposizione un «enorme magazzino di costumi di ogni genere, di tutte le epoche, di tutte le nazionalità e di tutte le condizioni, con i loro accessori; senza contare l'esercito di cappelli, parrucche, armi, gioielli, dai grandi signori ai teppisti più vili»¹⁴⁵.

Abbiamo già affermato in precedenza come le origini dei costumi siano assai variegate. Ricordiamo che acquistando il Teatro Robert-Houdin nel 1888 Méliès diventa proprietario non solo della sala da spettacolo, ma anche del magazzino e dei costumi che presumibilmente vi sono contenuti. In aggiunta, soprattutto all'epoca delle grandi messinscene filmate, Méliès ricorre molto spesso all'impiego di ballerine dello Châtelet, delle Folies Bergère e dell'Opéra¹⁴⁶, cantanti di *café-concert*, acrobati del circo e attori di teatro che provvedono personalmente alle proprie *mises*.

Secondo il codice teatrale in vigore all'epoca¹⁴⁷ essi si occupano di portare con sé i costumi necessari alla messinscena sia attraverso un prestito sia ricorrendo ai loro abiti quotidiani quando non sono necessarie fogge particolari.

Nel caso di *féeries* oppure di altre messinscene fantastiche, diaboliche o esotiche si presume fosse Méliès a impartire le indicazioni fondamentali per il noleggio o all'acquisto di costumi adeguati, se non già presenti nel magazzino. Come egli stesso

¹⁴³ «Employer, même pour les chaises, cheminées, tables, tapis, meubles, candélabres, pendules, etc. que des objets fabriqués spécialement, et peints également dans diverses tonalités de gris, gradué avec soin, suivant la nature de l'objet». Ivi, p. 378.

¹⁴⁴ «La plupart des costumes doivent être fabriqués spécialement dans des tonalités qui viennent bien en photographie et susceptibles de recevoir plus tard le coloris». *Ibidem*.

¹⁴⁵ «Enorme magasin de costumes de tous genres, de toutes les époques, de toutes les nationalités et de toutes les conditions, avec leurs accessoires; sans compter l'armée des chapeaux, perruques, armes, bijoux, depuis les grands seigneurs jusqu'aux plus ignobles voyous». *Ibidem*.

¹⁴⁶ Tra questi Méliès cita: Reiter (attore delle Folies Bergère, sposato con la cantante dell'Opéra-Comique Mme Cocyte); Brunnet (famoso per il trucco *La Malle des Indes*, fu direttore del Teatro Robert-Houdin con Émile Robert-Houdin dal 1873 al 1883); Claudius (vero nome Maurice Jouet de Lamiduet fu celebre nel panorama dei café-concerts, per poi dedicarsi all'operetta e poi, dal 1895 circa, al teatro); Little Tich (nome di scena di Harry Relph, comico di *music-hall* inglese) e Mado Minty (nome di scena di Madeleine Barbe de la Mintieres, fu ballerina al Molin-Rouge, passò poi all'Opéra-Comique e infine fu attrice per delle pellicole di René Leprince e Ferdinand Zecca).

¹⁴⁷ Si veda, per esempio, C. Le Senne, *Code du théâtre : lois, règlements, jurisprudence, usages*, Paris, Tresse éditeur, 1882.

scrive: «non è raro dover ricorrere di tanto in tanto alla locazione presso costumisti teatrali per integrare grandi gruppi quando sono necessari molti costumi simili – principalmente in parate o processioni con molti figuranti»¹⁴⁸.

Pur supervisionando la maggior parte delle fasi di lavoro personalmente Méliès ricorre all'impiego di figure professionali, ognuna incaricata di una specifica mansione. Sul finire dell'Ottocento assume un costumista di nome Émile Gageant il quale si occupa dei costumi a Montreuil¹⁴⁹. Presumibilmente il suo compito consiste nel recarsi presso negozi specializzati in noleggio e acquisto, oppure presso altre realtà, alla ricerca del necessario per abbigliare i personaggi. Non ci è però dato sapere se esistesse una figura simile anche presso il Teatro Robert-Houdin. Certo è che a Méliès spetta il compito di individuare e abbozzare gli abiti che saranno poi indossati dai personaggi.

Nel mettere a confronto alcuni dei bozzetti superstiti con le relative fotografie di scena possiamo ipotizzare che Méliès disegnasse i costumi facendo riferimento a quanto già possedesse nel suo magazzino, oppure si basasse sul disegno per andare successivamente alla ricerca di capi simili per gusto e foggia.

Effettivamente Méliès si rivolge in più occasioni a costumisti teatrali e non solo per le messinscène filmate, ma presumibilmente anche per sketch portati in scena al Robert-Houdin. A testimoniare è la stessa Jehanne d'Alcy che durante una commissione di ricerca istituita dalla Cinémathèque française il 17 giugno 1944 afferma: «li affittavamo e poi abbiamo comprato uno stock da un commerciante di costumi teatrali, si chiamava Lebel, era un costumista»¹⁵⁰. Il nome è stato sicuramente mal riportato dal trascrittore dell'intervista. La stampa del tempo testimonia infatti l'esistenza di un costumista di nome A. Lepère che possiede una *maison* di costumi scenici situata al numero 8 del Boulevard de Strasbourg (poi trasferitasi dal 1894-1895 al numero 14 e 14 bis del Boulevard Poissonnière)¹⁵¹. In aggiunta, proprio nel 1905, gli *Archives commerciales de*

¹⁴⁸ «Il n'est pas rare que l'on soit obligé d'avoir recours de temps en temps à la location chez les costumiers de théâtre pour compléter les *pelotons* lorsque de nombreux costumes semblables sont nécessaires – principalement dans les défilés ou cortèges à nombreuse figuration». G. Méliès, “Le vues cinématographiques”, in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., pp. 25-26.

¹⁴⁹ M. Malthête-Méliès, *Georges Méliès l'enchanteur*, Grandvilliers, La Tour Verte, 2011, p. 225 e 231.

¹⁵⁰ «On les louait, Et puis après on a acheté un stock, à un marchand de costumes de théâtre, il s'appelait Lebel, c'était un costumier». J. d'Alcy, *Commission de recherche historique*, 17 juin 1944, p. 27, CF, I: MELIES61-B5.

¹⁵¹ Per un approfondimento circa la storia della maison Lepère si veda S. Volpi, *Il costume teatrale sulla scena francese tra Ottocento e Novecento. Le case di moda Lepère e Pascaud*, Roma, Aracne Editrice, 2018.

la France riportano la liquidazione di uno stock da parte della Lepère alla Star Film, la casa di produzione di Méliès.

A confermare ulteriormente l'acquisizione sono i costumi stessi. Tra gli abiti tutt'oggi preservati alcuni riportano i timbri della *maison* sopra menzionata. È il caso, per esempio, di un costume da giullare (C1014)¹⁵², un completo spagnolo (C1019)¹⁵³, un'uniforme da dragone Luigi XIV (C1022)¹⁵⁴ e due gilet (C1086 e C1189)¹⁵⁵. Tutti presentano uno o più timbri riportanti l'indirizzo del negozio e un numero di identificativo.

Oltre alla *maison* Lepère, Méliès avrebbe avuto contatti anche con altre sartorie specializzate in costumi, nello specifico la *maison* Pascaud. Madeleine Malthête-Méliès¹⁵⁶, riportando un aneddoto riguardante le sorelle Marthe e Louise Lagrange, attrici per alcune produzioni melesiane, conferma una seduta di prova presso il costumista Pascaud¹⁵⁷. Questa famosa insegna – futura *maison* Cardin – rifornisce i più grandi music-halls parigini tra cui La Cigale, les Folies-Bergère, il Moulin Rouge e molti altri¹⁵⁸.

L'acquisto di uno stock di costumi da parte di Méliès testimonia una visione ereditata direttamente dal teatro dove si attinge, al bisogno, a un fondo eterogeneo e versatile pensato per una molteplicità di rappresentazioni e in virtù di una tipologia variegata di personaggi (valletti, fate, diavoli, ecc.).

Oltre a diversi rapporti con sartorie parigine, a partire dal 1900 circa la proprietà di Montreuil si dota di una sartoria¹⁵⁹. Lo spazio non deve intendersi però come atelier di confezionamento *ex novo*, ma piuttosto come laboratorio di modifica e adattamento degli abiti, esattamente come accade a teatro. Méliès stesso ricorda come «costumisti e addetti alle riparazioni e alla manutenzione [fossero] necessari»¹⁶⁰ così come il personale

¹⁵² Cfr. regesto, p. 234.

¹⁵³ Cfr. regesto, p. 239.

¹⁵⁴ Cfr. regesto, p. 243.

¹⁵⁵ Cfr. regesto, p. 312 e p. 415.

¹⁵⁶ Nata Madeleine Fontaine (1923-2018) è la nipote di Méliès, figlia di Georgette e Amand Fontaine.

¹⁵⁷ M. Malthête-Méliès, *Georges Méliès l'enchanteur*, op. cit., p. 393.

¹⁵⁸ Si vedano a tal proposito P. Morrissey, “Le garde-robe de Georges Méliès. Origines et usages des costumes des vue cinématographiques”, in A. Gaudreault – L. Le Forestier (a cura di), *Méliès au carrefour des attractions. Suivi de la correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, Rennes, PUR, 2014, pp. 177-188; S. Volpi, *Il costume teatrale sulla scena francese tra Ottocento e Novecento. Le case di moda Lepère e Pascaud*, op. cit.

¹⁵⁹ Si veda P. Hammond, *Marvellous Méliès*, London, St. Martin's Press, 1974.

¹⁶⁰ «Des costumiers et ouvrières pour les réparations et l'entretien sont nécessaires». G. Méliès, “Le vues cinématographiques”, in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 26.

deputato ad aiutare attori e figuranti nella vestizione. Tra di essi anche Jehanne d'Alcy, che smessi i panni dell'attrice si occupa di vestire le donne impegnate sulla scena¹⁶¹.

Ancora una volta ci troviamo di fronte a pratiche che si inseriscono in perfetta continuità con quelle teatrali. Noleggio, rammendo e adattamento dei costumi sono la prassi. Un abito può essere modificato in alcune sue parti per adattarsi alla corporatura di diversi attori oppure per essere aggiornato secondo le mode contemporanee. O ancora semplicemente per sostituire parti logore trasformandolo in un capo del tutto nuovo.

All'interno del fondo di costumi melesiano molti di essi mostrano alterazioni, molteplici cuciture e rattoppi, oltre che ritagli ed effetti patchwork. Un esempio è fornito da una cappa dorata facente parte di un completo esotico (C1023)¹⁶². Nel corso degli anni essa è andata sicuramente incontro a numerose trasformazioni che ne hanno interessato in particolar modo la lunghezza. È possibile osservarne i cambiamenti visionando le diverse pellicole in cui compare. Talvolta è visibilmente dotata di un lungo strascico mentre altre ne è del tutto sprovvista risultando assai più corta.

Un altro costume che sicuramente è andato incontro a modifiche è la giacca che compone l'uniforme da dragone Luigi XIV (C1022)¹⁶³. Il capo oggi conservato presenta delle falde ripiegate su loro stesse e cucite al margine della falda centrale. Ponendo a confronto l'abito con gli esemplari osservabili in pellicole come, per esempio, *Pochardiana ou Le Rêveur éveillé* (1908) notiamo come le falde siano totalmente dritte e sprovviste di risvolti [Figg. 9, 10]. Sebbene sia chiaramente avvenuto un intervento di modifica purtroppo in questo caso non ci è dato a sapere né l'occasione né il momento in cui è stata apportata.

¹⁶¹ Cfr. P. Méliès, *Commission de recherche historique*, 22 juillet 1944, p. 18, CF, I: CRH16-B1.

¹⁶² Cfr. regesto, p. 245.

¹⁶³ Cfr. regesto, p. 243.



[Fig. 9] Uniforme da dragone Luigi XIV, Parigi, collezione La Cinémathèque française, I: C1022.



[Fig. 10] Fotogramma da *Pochardiana ou Le Rêveur éveillé*, 1908, Parigi, collezione La Cinémathèque française, fondo Ministero della cultura e della comunicazione, Centre National du Cinéma et de l'image animée.

Attraverso l'osservazione diretta dei costumi afferenti al fondo melesiano è stato possibile appurare come la totalità degli abiti sia colorata confutando l'asserzione di Méliès secondo la quale venivano confezionati in scala di grigi. A seguito di quanto illustrato in precedenza, le ragioni ci sembrano evidenti. La maggior parte di essi proviene da magazzini e da sartorie che forniscono costumi a teatri, music-hall e a un gran numero di luoghi deputati allo spettacolo. All'epoca inoltre non esistono *maison* specializzate in costumi impiegati nelle riprese cinematografiche in bianco e nero. Di conseguenza essi non possono che presentare del colore.

Trovandoci di fronte a una collezione di costumi superstiti assai ridotta rispetto a quella originaria non possiamo però escludere che alcuni venissero commissionati in gradazioni di bianco e nero, nonostante non ne sia rimasta alcuna traccia.

I costumi a oggi preservati si caratterizzano invece per un'ampia varietà di tinte, dal giallo al blu al rosso, passando per marrone, beige e nero. Sebbene siano spesso monocromatici alcuni capi presentano motivi e decorazioni di molteplici tonalità, anche contrastanti. In accordo con quanto sostiene Priska Morrissey «i materiali dei pezzi di stoffa e dei costumi, la loro ricchezza, la loro sontuosità e il modo in cui sono assemblati nelle visioni filmiche fanno parte di un'estetica dell'eccesso, dove l'occhio non ha tregua»¹⁶⁴. Molti sono gli abiti confezionati in velluto, seta e lana, decorati con fili d'oro e argento, frange e finte perle di vetro, passamanerie, pizzi e ancora ricami floreali e ornamentali colorati.

La centralità dell'abito, che abbiamo riscontrato già a teatro, rimane tale anche nel teatro filmato. E il catalogo della Star Film non manca spesso di farne riferimento per esempio citando l'«abito di satin bianco» di *Jack le ramoneur* (1906) oppure le «sciarpe di magnifici tessuti»¹⁶⁵ presenti in *Le Tambourin fantastique* (1908).

In merito alla tinte di cui si caratterizzano gli abiti è possibile supporre che Méliès ne avesse ben presto compreso la resa visiva attraverso l'esperienza e le prove fotografiche. In questo modo, riconoscendo che «il blu diventa bianco, i rossi e i gialli diventano neri,

¹⁶⁴ «Les matériaux des pièces de tissu et des costumes, leur richesse, leur somptuosité et façon dont ils sont assemblés dans les vues relèvent d'une esthétique de la surenchère, où l'œil est lassé sans repos». P. Morrissey, "Le garde-robe de Georges Méliès. Origines et usages des costumes des vue cinématographiques", in A. Gaudreault – L. Le Forestier (a cura di), *Méliès au carrefour des attractions. Suivi de la correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, op. cit., p. 184.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

così come i verdi»¹⁶⁶ egli è in grado di individuare i costumi più adeguati alla composizione.

Oltre agli abiti, il fondo contiene un discreto numero di accessori che molto spesso giocano un ruolo fondamentale nel completare un costume e contribuire a una buona resa coloristica. Per esempio, una cintura che risulta chiara su pellicola può spezzare la visione di un'unica macchia di colore scuro creata da un abito monocromatico. È per questa ragione che possiamo supporre come alcuni dei costumi contenuti nel fondo siano stati utilizzati solamente a teatro.

Un esempio è fornito dalla tenuta da Arlecchina (C1015). Si tratta di un completo tre pezzi costituito da: un top in raso di seta nero con scollatura quadrata bordata di passamaneria lamé argento che si protrae fin sulle spalle; una gonna in raso di seta con fantasia di rombi neri e rossi separati da sottili righe bianche; infine un cappello bicorno piatto in raso di seta nero ornato da un fiocco a losanghe e tarlatana¹⁶⁷. Il peculiare motivo a losanghe nere e rosse causerebbe la completa uniformazione della resa visiva per cui l'abito verrebbe percepito come totalmente nero. Sebbene ciò impedisca l'identificazione diretta con il personaggio, funzione primaria del costume, non toglie che Méliès ne possa aver fatto uso per creare l'illusione di un semplice vestito monocromatico. Per questo motivo supponiamo un utilizzo esclusivamente teatrale, anche se resta difficile stabilirlo con precisione.

Il processo di predisposizione dei costumi rimane invariato rispetto a quanto avveniva per gli sketch portati sul palco del Teatro Robert-Houdini. Méliès si occupa di realizzare bozzetti preparatori raffiguranti i personaggi con indosso i rispettivi abiti di scena. Fortunatamente parte di questo patrimonio iconografico è giunto sino a noi ed è oggi conservato presso le riserve della Cinémathèque française. Per la precisione la raccolta comprende ventiquattro disegni identificati come bozzetti di costume e raffigurano esseri fatati, mefistofelici, divinità, ma anche marchesi, menestrelli ecc.

I disegni, alcuni dei quali autografi, sono eseguiti con inchiostro nero e pastelli colorati su carta. Generalmente sono ricchi di dettagli e vi si possono osservare nastri, pietre preziose, ma anche accessori tra cui cappelli, scarpe e gioielli. Talvolta si distinguono

¹⁶⁶ «Le bleu devient blanc, les rouges et les jaunes deviennent noirs, ainsi que le verts». G. Méliès, "Le vues cinématographiques", in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 24.

¹⁶⁷ Cfr. scheda catalogativa dei costumi afferenti al fondo Méliès, CF, I: C1015.

persino le fantasie della stoffa e non mancano nemmeno acconciature, barbe e baffi [Figg. 11, 12, 13].



[Figg. 11, 12, 13] Bozzetti di costume rispettivamente per Barba Blu nell'omonima pellicola *Barbe-Bleue*, Georges Méliès, 1901; un personaggio femminile in *Le Cake-walk infernal*, Georges Méliès, 1903; una guardiana della foresta magica in *Le Palais des mille et une nuits*, Georges Méliès, 1905, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Uno dei ventiquattro bozzetti oggi superstiti risulta di fondamentale importanza per comprendere la metodologia operativa melesiana. Si tratta del disegno raffigurante il personaggio di una sacerdotessa, risalente al 1900 circa. Esso riporta sul lato superiore destro una lista di elementi necessari a comporre il costume [Fig. 14]¹⁶⁸.

Tra questi si legge:

Copri busto e gambe – Braccia scoperte – Bolero alla turca – Velo sulla testa Velo davanti (Tulle di seta) – Pantaloni da odaliska Tulle – Gonna di tulle di seta – Collane – Cerchi sulle braccia – palme – Cinture¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Inchiostro e matite colorate su carta da lettere "Star film", 20,8 x 13,2 cm, CF, I: D120-071.

¹⁶⁹ «Maillot de corps et de jambe – Bras nus – Boléros Turcs – Voile sur la tête Voile devant (Tulle de soie) – Pantalon odalisque tulle – Jupe tulle de soie – Colliers – Cercles aux bras – palmes – Ceintures». *Ibidem*.



[Fig. 14] Bozzetto di costume per una sacerdotessa, Georges Méliès, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Sebbene non sia firmato, quasi sicuramente è stato realizzato dalla mano di Méliès su carta da lettere della Star Film, la sua ditta. È assai probabile che abbia annotato personalmente la lista di indumenti di cui si compone il costume confermando ancora una volta lo sguardo onnicomprensivo sulla messinscena. Una volta specificate le caratteristiche del costume è plausibile che il già citato Émile Gagean oppure una figura con funzione di costumista si occupasse di reperire i capi necessari secondo le direttive del regista.

Nelle visioni animate, così come a teatro, i costumi svolgono un ruolo di fondamentale importanza. Sebbene non servano più a celare piccoli oggetti e congegni illusionistici, sono spesso centrali nella realizzazione di un trucco.

Alcune pellicole sono unicamente incentrate sull'abito in quanto tale, ne è un esempio *Les Costumes animés* (1904). Sebbene andata perduta disponiamo di una breve sinossi, grazie alla quale sappiamo che:

La scena rappresenta la bottega di un costumista che affitta abiti per mascherate e feste. Un giovane studente si presenta allo scopo di selezionare un costume per un ballo in maschera. Il proprietario gliene mostra parecchi che però rifiuta, uno dopo l'altro, per un motivo o per l'altro, ma principalmente per la loro dubbia pulizia e per l'odore nauseabondo che emanano. Il costumista, furioso per non aver trovato nulla di adatto al suo cliente, che sembra difficile da accontentare, apre un cesto da cui estrae gli abiti di un clown, di un acrobata, di un moschettiere, di una danzatrice e di vari altri personaggi, che appena getta a terra cominciano a muoversi e a animarsi. Questi costumi animati catturano lo studente, gli infliggono dei duri colpi e lo chiudono nella cesta da cui sono usciti. Dopo uno sforzo formidabile, lo sfortunato studente si districa dal cesto e si getta su quelli che suppone siano esseri umani, ma la sua mano afferra solo alcuni brandelli senza consistenza¹⁷⁰.

Altre invece si focalizzano su cambi repentini d'abito, ne è un esempio *Le Déshabillage impossible* (1900). Protagonista è un uomo che appena rientrato nella sua stanza desidera mettersi comodamente in pigiama e coricarsi. Per motivi inspiegabili egli non fa in tempo a spogliarsi che subito si ritrova completamente vestito di tutto punto. Non appena si toglie un gilet ecco che compare un cappotto, se rimuove i pantaloni un attimo dopo ne indossa un paio nuovo e così via.

La pellicola si incentra sul convulso e rapido cambio d'abito esattamente come si poteva osservare negli spettacoli di Leopoldo Fregoli¹⁷¹. In quegli stessi anni il celebre trasformista di origini italiane ne fa l'attrazione centrale degli spettacoli che porta in *tournee* in tutto il mondo testimoniando del piacere della moltiplicazione e della diversità dei costumi di scena.

Méliès ricorre a sua volta a questi cambiamenti sia come pretesto per mettere in atto l'illusione sia per la gioia del puro travestimento. Certamente ispirato da questo genere di spettacoli Méliès realizza *L'Homme protégé* (1899) che il catalogo della Star Film descrive in questi termini: «un uomo fa venti cambi d'abito completi in due minuti, combinandovi delle danze. I cambi avvengono in piena vista del pubblico. Biondi¹⁷², Fregoli e Mons si

¹⁷⁰ «The scene represents the shop of a costumer who rents garments for masquerades and fetes. A young student presents himself for the purpose of selecting a costume for a masked ball. The proprietor shows him several which he refuses, one after the other, for one reason or another, but principally because of their doubtful cleanliness and of the nauseating odor which emanate from them. The costumer, furious at having found nothing to suit his client, who seemed hard to please, opens a hamper from which he draws the clothing of a clown, of an acrobat, of a musketeer, of a danseuse and of various other personages, which, as soon as he throws them down beside him, begin to move about and become animated. These animated costumes seize the student, deal him some hard blows and shut him in the hamper from which they have come out. After terrific effort, the unfortunate student extricates himself from the basket and throws himself upon what he supposes to be human beings, but his hand only grasps some tatters without consistence». *Complete Catalogue of Genuine and Original Star Films*, 1905, p. 58.

¹⁷¹ Leopoldo Fregoli (1867-1936) fu un celebre trasformista, attore e regista italiano.

¹⁷² Ugo Biondi (1873-1947) fu un trasformista italiano.

cambiano dietro le quinte»¹⁷³. Diretto è il riferimento a celebri trasformisti e ai loro spettacoli di successo a testimonianza di una continuità mai allentata con il mondo dello spettacolo popolare.

Un'altra pratica prettamente incentrata sull'abito che Méliès fa propria è quella del travestimento. Essa si manifesta soprattutto nell'arte di svestire le donne, affidando loro ruoli maschili. Questa prassi, in uso nei grandi teatri, «permetteva di esibire in modo indiretto le gambe delle giovani donne, modellate nei loro pantaloni di seta»¹⁷⁴. Molto spesso personaggi quali fate, divinità e sacerdotesse appaiono in tenute che lasciano scoperte diverse parti del corpo, variamente mitigate da accessori, veli e soprattutto da “tute” color carne a simularne la nudità.

Per concludere, oltre ad avere un controllo diretto su trucchi, attori, costumi e fondali, Méliès si assicura del corretto funzionamento della macchinaria e delle luci, tanto a teatro quanto nello studio di ripresa.

A questi compiti si aggiunge quello di operatore cinematografico. Le prime pellicole sono filmate da Méliès stesso, mentre successivamente il compito viene assunto progressivamente da M. Leclerc, M. Michaud, M. L. Tainguy e infine M. Bardou. Simultaneamente a questi ultimi due, da quando fu necessario ottenere due negativi uguali e di conseguenza l'impiego di due cinematografi, la figlia di Méliès Georgette diviene seconda operatrice¹⁷⁵. A teatro invece è Eugène Calmels a occuparsi delle proiezioni.

Al termine di questo *excursus* in cui abbiamo passato in rassegna la carriera teatrale e teatrale filmata melesiana possiamo senza dubbio affermare come Méliès non smetta mai di attingere al mondo del teatro magico e dello spettacolo popolare. Le sue messinscène cinematografiche altro non sono che spettacoli teatrali filmati con l'unica differenza che non ricorre a trucchi esclusivamente illusionistici, bensì li adatta a quelli cinematografici. Non di meno il fine perseguito rimane lo stesso: creare visioni fantastiche che stupiscano e meravigliano il pubblico.

¹⁷³ «A man makes twenty complete changes in two minutes, combining with them dances. The changes are made in full sight of the audience. Biondi, Fregoli and Mons change behind the scenes». *Complete Catalogue of Genuine and Original Star Films*, 1905, p. 13.

¹⁷⁴ P. Morrissey, “Le garde-robe de Georges Méliès. Origines et usages des costumes des vue cinématographiques”, in A. Gaudreault – L. Le Forestier (a cura di), *Méliès au carrefour des attractions. Suivi de la correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, op. cit., p. 185.

¹⁷⁵ Cfr. G. Méliès, “La vie et l'œuvre d'un des plus anciens pionniers de la cinématographie mondiale, Georges Méliès, créateur du spectacle cinématographique”, in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 145.

Capitolo 2

2.1 La nascita di una nuova figura: il costumista

L'Ottocento è il secolo che vede l'affermazione di figure specializzate responsabili di diversi aspetti della messinscena. Sovente queste professioni si delineano nei decenni antecedenti per imporsi gradatamente nonché parallelamente all'evoluzione che interessa l'intera sfera spettacolare. Oltre al regista – figura principe di cui abbiamo già avuto modo di parlare – fondamentale è l'emergere di un professionista responsabile di costumi, accessori, parrucche, elementi che ricoprono grande importanza negli allestimenti drammaturgici ottocenteschi.

Anche in questo caso il costumista si delinea in modo graduale ed è oggetto di una iniziale confusione di mansioni oltre che di identificazione linguistica. Il termine costumista è un concetto polivalente suscettibile di numerose declinazioni di senso. Eppure, non vi è alcun dubbio sul legame che intercorre tra la parola e il mondo dello spettacolo e specificatamente dell'abbigliamento scenico, sia esso teatrale o cinematografico. Ciò significa che quando si ricorre al vocabolo *costumier-ière* si indica una persona specializzata in una varietà alquanto ampia di mestieri. Esso è utilizzato per riferirsi a un artista o un artigiano che progetta il costume, crea la *silhouette*, ne fa un modello, ritaglia le diverse sezioni di stoffa da assemblare, confeziona l'abito e infine lo vende o lo noleggia. In ogni caso si tratta di una figura con competenze tecniche specializzate, molta creatività e adattabilità, tutte qualità impiegate al fine di vestire l'interprete in azione.

Durante la seconda metà del Settecento troviamo sovente citati, nelle cronache del tempo, sarti incaricati della realizzazione di costumi scenici. Pensiamo al pittore e disegnatore Louis René Boquet (1717-1814) che, data la sua grande attività di artista poliedrico:

Aveva addirittura pensato di impiantare un vero e proprio magazzino di noleggio e fabbricazione di attrezzerie teatrali, comprendente sia uno studio di scenografia che una sartoria. Nel suo laboratorio venivano eseguiti su ordinazione bozzetti di scene, spezzati e scenografie intere, attrezzerie, arredamenti, figurini e costumi completi di accessori. Una volta usato, il materiale poteva essere restituito al magazzino, che lo noleggiava per un'altra occasione. Era la prima del genere della quale abbiamo ricordo; in essa venivano confezionati su misura i costumi ordinati, cosa che fino ad allora era compito dei normali sarti di moda, ed eventualmente se ne ideavano anche i figurini. Anche i costumi, come le attrezzerie, potevano essere sia venduti che noleggiati¹⁷⁶.

¹⁷⁶ M. Angiolillo, *Storia del costume teatrale in Europa*, Roma, Lucarini, 1989, p. 79.

Oltre al celebre Boquet trovano menzione numerose figure qualificate. Tra queste un certo Monsieur Renaudin che affitta ogni sorta d'abito per balli o per rappresentare in società le *pièces* del Théâtre-Français o del Théâtre Italien; o ancora un Monsieur Sigly che si definisce «sarto da donna per l'Opéra»¹⁷⁷. Ma tra tutti questi soggetti è Pierre-Nicolas Sarrazin il primo a utilizzare il termine “costumista” inteso come sarto specializzato nella realizzazione di abiti di scena.

La parola *costumier* compare infatti per la prima volta negli anni Settanta del Settecento in una lettera apparsa sul *Journal des sciences et des beaux-arts*¹⁷⁸ scritta da Pierre-Nicolas Sarrazin, sarto di corte nonché membro del *Menus-Plaisirs*. In questo scritto il sarto riflette sulla propria professione elevandola a qualcosa di superiore, una nuova arte, quella del *tailleur-costumier*. Con questa nuova figura Sarrazin non indica semplicemente una comune persona incaricata di creare abiti, ma piuttosto un sarto erudito, dedito ad approfondire lo studio dei costumi di tutte le nazioni, antiche e moderne. Uno studio che Sarrazin si impegna a condurre in prima persona accanto all'approfondimento dell'anatomia e della prospettiva, delle materie prime utilizzate per creare i tessuti e i loro metodi di tintura. Il costumista deve perciò avere abilità superiori a quelle del semplice sarto che confeziona abiti secondo la moda del tempo:

Il sarto-costumista deve saper creare borse, guanti, cinture. Per la tragedia e per l'opera deve conoscere l'arte della ricamatrice, della creatrice di mode, dell'addetta alla biancheria e della *couturière*; l'abbigliamento dei sacerdoti e dei pontefici di qualsiasi religione possa esistere, richiede degli ornamenti diversi, che non possono essere conosciuti né dalle ricamatrici né dai sarti ordinari¹⁷⁹.

Qualche volta è necessario anche che sappia «tagliare le stoffe, per il teatro, in un senso opposto al taglio ordinario perché in questo modo si conferiscono particolari pieghe ai drappi»¹⁸⁰.

¹⁷⁷ «Tailleur pour femmes de l'Opéra». A. Franklin, *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le treizième siècle*, Paris-Leipzig, Welter, 1906, p. 217.

¹⁷⁸ P.-N. Sarrazin, *Journal des sciences et des beaux-arts*, vol. IV, Paris, Lacombe, 1776, pp. 72-78.

¹⁷⁹ «Le Tailleur-Costumier doit être Boursier, Gantier, Ceinturonier. Dans la Tragédie & dans l'Opéra, il doit connaître l'Art du Brodeur, de la Faiseuse de modes, de la Lingerie & de la Couturière; l'habillement des Prêtres, des Pontifes de quelque Religion que ce puisse être, exige des ornements différents, & que ne peuvent connaître ni les Brodeurs, ni les Tailleurs ordinaires». Ivi, p. 74.

¹⁸⁰ «Couper les étoffes, pour le théâtre, dans un sens opposé à la coupe ordinaire, parce que cette manière fournit des plis & de bonnes cassures aux draperies». Ivi, p. 78.

Definendosi *tailleur-costumier* Sarrazin inaugura una professione nuova che si diffonde sempre più nel corso degli anni trionfando nel corso dell'Ottocento, via via che i teatri si moltiplicano e l'intrattenimento scenico conquista un pubblico più ampio.

Agli esordi dell'Ottocento non è perciò difficile imbattersi in costumisti di professione. Per esempio, in *Le Tribunal volatile* si trova menzione di un certo Monsieur Babin. Il suo laboratorio, situato in rue du Temple:

è rinomato per le società borghesi e le piccole amministrazioni povere di magazzino; è un po' caro, ma spesso subisce la bancarotta dei suoi registi e attori ambulanti che fanno fatica a sbarcare il lunario, l'uno deve ripagare l'altro. Il suo negozio è bello e assortito sia per la commedia che per i balli¹⁸¹.

Poco dopo, nella stessa pubblicazione, viene citato anche Monsieur Nadé costumista specializzato in «domino e abbigliamento da ballo: i suoi costumi sono freschi e sofisticati»¹⁸². Ma gli esempi si susseguono sempre più numerosi testimoniando la crescita sia di numero che d'importanza delle sartorie teatrali.

Accanto ai costumisti, con i loro magazzini di abiti di ogni genere, le pubblicazioni dell'epoca non mancano di nominare anche quelle figure che si occupano di creare, vendere oppure noleggiare, una vasta gamma di accessori sia complementari all'abito sia necessari alla scena. Tra le più importanti realtà, nate intorno alla metà del Settecento, troviamo per esempio la maison Hallé che si impone come principale fornitrice di accessori in cartone per tutti i teatri di Parigi, dall'Opéra al Théâtre-Français, ricoprendo questo ruolo con successo fino a quando sulle scene si preferisce ricorrere a oggetti reali, d'uso comune e facilmente reperibili. Ma fintanto che la corrente realista non inizia a imperversare, gli oggetti di scena continuano ad essere realizzati di preferenza in cartone, ed ecco così uscire dalla maison Hallé una gran varietà di merce. Come riporta Germain Bapst:

Hallé, detto Mercier, pittore e modellista, successore del signor Bignon, commerciante produttore di caschi e maschere del *Menus Plaisirs* del re, de l'Opéra e di altri spettacoli, tiene ogni sorta di caschi greci, romani e di tutti i generi, e altri accessori per il teatro come fermagli di ogni forma e grandezza, per le acconciature;

¹⁸¹ «Babin, costumier, rue du Temple, il est en renom pour les Sociétés bourgeoises et les petites administrations pauvres en magasin; il est un peu cher, mais il éprouve souvent des banqueroutes de ses directeurs et acteurs ambulants qui font à peine pour les bouts de chandelles, il faut bien que l'un compense l'autre. Son magasin est beau et assorti tant pour la comédie que pour les bals». *Le Tribunal volatile ou nouveau jugement porté sur les acteurs, actrices, auteurs, et sur divers endroits publics de Paris*, Paris, Tiger, 1802, pp. 131-132.

¹⁸² «Dominos et habillements de bals: ses costumes sont frais et recherchés». Ivi, p. 132.

frontoni di diavoli per furie, maschere da leone, spalline, caducei, marotes, faretre d'Amore e per selvaggi, fulmini d'Amore e delle Furie; serpenti di ogni dimensione, teste di animali e tutti i generi per le pantomime, e tutto ciò che può servire agli spettacoli. Inoltre, realizza decori in cartone per il teatro, gli appartamenti e i *boudoirs*, come figure, capitelli, cornici, cariatidi e altri. Nel suo magazzino si trova anche ogni tipo di maschera fine e vernici di prima qualità, sia doppiate in seta che in batista, per balli, ogni tipo di maschera per il teatro, per il farmacista e per incipriare di un nuovo gusto, così come delle maschere comuni a prezzi differenti¹⁸³.

Intorno alla metà dell'Ottocento il fenomeno dei magazzini e delle *maisons* specializzate nella vendita o noleggio di costumi e altri accessori di scena conosce un considerevole incremento dovuto in parte alla sempre maggior diffusione dell'intrattenimento spettacolare, ma anche a una vera e propria strutturazione del comparto moda, dovuto alle ultime trasformazioni produttive che interessano proprio questo settore.

2.2 Il costume di scena nell'Ottocento.

L'Ottocento è considerato il secolo del costume teatrale per eccellenza. Abbiamo già avuto modo di comprendere come, al pari di attori, scenografie, illuminotecnica e macchinaria teatrale, esso rappresenti una delle componenti fondamentali per la riuscita della messinscena orchestrata dal regista. Al fine di riconoscere meglio l'importanza che questo assume nelle produzioni ottocentesche cercheremo di ripercorrere il percorso che porta all'affermazione del costume quale oggetto dotato di valore proprio, altro dall'abito di tutti i giorni.

Se le prime riflessioni sullo statuto dell'abito di scena emergono già a partire dalla seconda metà del secolo precedente è solo nell'Ottocento che si afferma una netta distinzione tra l'abito quotidiano e l'abito dotato di una propria funzione scenica. Il presupposto di questa scissione è la raggiunta consapevolezza, da parte degli attori, di un oggetto identificabile come costume scenico, segno estetico portatore di valenze volte a

¹⁸³ «Hallé, dit Mercier, peintre et modeleur, successeur du sieur Bignon, marchand fabricant de casques et de masques des Menus Plaisirs du Roi, de l'Opéra et des autres spectacles, tient toutes sortes de casques grecs, romains et dans tous les genres et autres accessoires pour le théâtre comme cabochons de toute forme et de toute grandeur, pour faire des coiffures; frontons de diables pour furies, mascarons de Lyon, épauettes, caducées, marotes, carquois d'Amour et de sauvages, flambeaux d'Amour et de Furies; serpents de toute grosseur, têtes d'animaux en tout genre pour les pantomimes, et tout ce qui peut servir aux spectacles. De plus entreprend le décor en carton pour le théâtre, appartements et boudoirs comme figures, chapiteaux, corniches, cariatides et autres. L'on trouve aussi dans son magasin toutes sortes de masques fins et vernis de la première qualité, tant doublés en soie qu'en batiste, pour les bals, toutes sortes de masques pour le théâtre, pour les chymistes et pour poudrer d'un nouveau goût, ainsi que des masques communs à différents prix». G. Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre: la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette et Cie., 1893, pp. 641-644.

perseguire ora la verosimiglianza, ora il simbolismo, ora l'esaltazione del corpo ora il suo annullamento.

Le trasformazioni subite dal costume nel corso del secolo sono frutto di cambiamenti graduali che si manifestano, come accennato in precedenza, già dalla fine del Settecento. Fino a quest'altezza cronologica è pratica comune per gli attori teatrali mostrarsi sulle scene con indosso abiti conformi alla moda del tempo indipendentemente dall'epoca e dall'ambientazione del dramma o dall'estrazione sociale del personaggio interpretato. Occupandosi in prima persona del reperimento degli abiti da sfoggiare sul palcoscenico non stupisce che siano proprio gli attori, almeno quelli di maggior fama, i primi a innescare un cammino verso il cambiamento. Questo è dovuto in particolar modo all'affermazione del concetto di evoluzione storica unitamente alla consapevolezza di un passato differente e discontinuo rispetto al presente. A un livello più profondo ciò implica una riflessione sul rapporto tra personaggio e attore nonché sullo statuto degli ornamenti che contribuiscono alla presenza scenica del corpo performante¹⁸⁴.

Gli attori, dunque, iniziano a prendere coscienza della valenza del costume scenico come strumento di professione e di spettacolarizzazione, altro dall'abito indossato nella vita di tutti i giorni. Questa consapevolezza determina, come primo effetto, l'aderenza del costume alla realtà storica della rappresentazione. Gli attori più sensibili iniziano a mostrarsi sulle scene con indosso abiti storicizzati confezionati sulla base dello studio e della visione di opere classiche: vasellame, dipinti, statue, libri, miniature, ecc.

Un certo desiderio di fare proprio il concetto di verità, o quanto meno di verosimiglianza, si pone in linea con la generale diffusione dello storicismo. Un amore verso la riscoperta dell'antico e in particolare della classicità greco-romana che pervade la scenografia e i costumi teatrali.

In Francia questo impulso si deve in special modo alla figura di Jacques Louis David (1748-1825). Celebre pittore e uomo politico, nel corso della sua carriera si dedica anche all'attività teatrale disegnando scenografie e costumi di scena. David, che sarà a giusto titolo capofila del Neoclassicismo, si avvicina sin da giovane al mondo del teatro lavorando accanto al pittore Louis-René Bouquet. La Rivoluzione però causa ben presto l'arresto di questo nuovo movimento storicista e la ripresa di costumi antichi, toghe e

¹⁸⁴ P. Bignami, *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Roma, Carocci, 2005, p. 13.

tuniche di foggia greca e romana viene ostacolata dalla stasi delle rappresentazioni teatrali. Le poche permesse sono intrise, dal punto di vista vestimentario, di simboli nazionalistici emblemi di *Liberté, Égalité e Fraternité* come coccarde, nastri e fiocchi tricolore. Inoltre ogni oggetto o accessorio che possa ricordare il potere monarchico viene abolito minando la credibilità dell'allestimento storico.

Ben presto gli sconvolgimenti della Rivoluzione si placano permettendo al costume di proseguire il suo cammino verso il cambiamento. I primi passi in questo senso sono mossi, ancor prima della Rivoluzione, da una figura di spicco come quella dell'attore François Joseph Talma (1763-1826). È lui a commissionare a David il disegno dei costumi per la parte di Proculus nel *Brutus* di Voltaire (1789). Una tenuta in perfetto stile romano classico, una tunica che lascia scoperte braccia e gambe accompagnata da calzari e un'acconciatura anch'essi in stile romano. Il pubblico dell'epoca, unitamente a colleghi attori e attrici della Comédie-Française, stentano ad apprezzare lo sforzo verso la verosimiglianza ritenendo la *mise* del tutto ridicola e scandalosa. Similmente accade per il *Charles IX* di Marie-Joseph Chénier (1789). La tragedia causa scandalo. Pochi mesi dopo la Rivoluzione si osserva per la prima volta a teatro la «un re francese che ordina il massacro del suo popolo»¹⁸⁵. In aggiunta, Talma nel ruolo del figlio di Caterina de' Medici sfoggia un costume di gusto cinquecentesco e appare truccato in modo da somigliare al personaggio interpretato¹⁸⁶. Di conseguenza l'allestimento viene cancellato dopo un esiguo numero di repliche.

Ben presto, complice la diffusione di mode neoclassiche anche nell'abbigliamento quotidiano l'ambientazione classica e romana – corredata da abiti in perfetta continuità con i tempi e i luoghi della rappresentazione – si impone con maggior facilità. A titolo esemplificativo si ricorda la fortuna riscossa tra i giovani parigini dell'acconciatura “à la Titus” ossia un taglio corto e riccioluto come quello sfoggiato da Talma durante la messinscena del *Brutus* (1791).

Abbiamo accennato a come l'abito scenico svolga un ruolo fondamentale per Talma. Egli stesso asserisce:

La verità dei costumi e delle scene aumenta l'illusione teatrale trasporta lo spettatore nel secolo e nel paese dei personaggi e fornisce anche all'attore i mezzi per dare a

¹⁸⁵ Un roi français donnant l'ordre de massacrer son peuple». A. Copin, *Talma et la Révolution : études dramatiques*, Paris, L. Frinzine et Cie. Éditeurs, 1887.

¹⁸⁶ A tal proposito si veda *ivi*, pp. 37-44.

ciascun ruolo una fisionomia particolare. Il teatro deve offrire alla gioventù un corso di storia vivente¹⁸⁷.

Se questo pensiero comincia a imporsi con una certa forza sul finire del secolo, lo stesso non si può dire qualche anno prima. Fino ai tempi del suo celebre predecessore Henri-Louis Kain detto Lekain (1729-1778) la società non era ancora pronta a riconoscere all'abito scenico una propria funzione e poco ci si interessava allo studio e alla tutela di un ricco patrimonio artistico antico cui attingere. Con Talma però si giunge a un punto di svolta. Fondamentale in questo senso, come abbiamo visto, è il rapporto che lo lega a David. Per abbigliarsi sulla scena Talma ricorre più volte ai disegni e ai quadri dell'amico pittore, il quale a sua volta trae ispirazione da numerose fonti antiche. Tra queste anche il materiale emerso dai recenti rinvenimenti negli scavi di Ercolano e Pompei. Ma oltre a rivolgersi a pittori di una certa fama Talma si dedica personalmente alla consultazione di stampe, tele e statue al fine di garantire un'esatta ricostruzione filologica dell'abito scenico.

Se Talma può essere riconosciuto come iniziatore di una vera e propria riforma del costume, uniformato ai tempi e ai luoghi dell'ambientazione, lo stesso non si può affermare per gli attori e le attrici contemporanei, nemmeno per coloro che si trovano a condividere con lui la scena. L'elettismo diventa la norma e sul palco si mescolano attori visionari con abiti storicizzati e altri che insistono nell'indossare tenute sfarzose, ricche di decori, e per le donne persino ingombranti per via degli immancabili *paniers*¹⁸⁸.

Non di meno, l'interesse verso la verità storica che si impone in questo periodo si amplia fino ad abbracciare non solo l'epoca romana e classica, ma anche altri luoghi ed epoche spingendo attori e costumisti a interessarsi allo studio di fonti iconografiche utili a una ricostruzione fedele. Tra queste rientrano pitture vascolari, statue, dipinti e stampe conservati in musei e biblioteche.

Nonostante gli sforzi compiuti da un certo numero di attori e costumisti verso un'esatta storicizzazione dell'abito non di rado prevale una certa uniformazione verso la sola antichità classica. E questo accade soprattutto nella rappresentazione di drammi ad ambientazione mediorientale. Un esempio è fornito da *Abufar ou La Famille arabe* di

¹⁸⁷ F.-J. Talma, *Réflexions sur Le Kain et sur l'art théâtral*, in C. Molinari, *L'attore e la recitazione*, Bari, Laterza, 1992, p. 53.

¹⁸⁸ Il termine *panier* indica una sottogonna resa ampia e rigida da cerchi metallici, successivamente sostituiti da stecche di balena, diffusa in Francia durante gran parte del Settecento.

Jean François Ducis (1795). Ad esclusione di un turbante sul capo la tunica indossata da Talma ricorda l'abbigliamento greco più che arabo, così come i sandali aperti e stretti attorno al piede con dei lacci sottili.

Oltre al celebre David molti altri pittori e disegnatori di costumi si impegnano in ricerche storiche al fine di individuare e studiare abiti risalenti a epoche e luoghi lontani da replicare negli allestimenti scenici. Tra le figure di maggior spicco si citano per esempio François-Guillaume Ménégeot e Jean-Simon Barthélemy i quali avendo risieduto a Roma per alcuni anni si trovano particolarmente esposti all'influsso neoclassico. Il primo realizza disegni per costumi dal vago gusto esotico per *Jerusalem délivrée* di Louis Luc Loiseau (1812) e ancora quelli rinascimentali per *Fernando Cortez* di Gaspare Spontini (1817). Il secondo invece si mostra più fedele al canone neoclassico realizzando disegni per i costumi di *Proserpine* di Paisiello (1803) andata in scena all'Opéra, dove aveva assunto la carica di responsabile dei costumi.

A queste due figure si aggiunge anche quella di Jean-Baptiste Isabey celebre pittore al servizio di monarchi e imperatori. Allievo di David egli lavora agli allestimenti delle scenografie dei teatri imperiali francesi tra il 1807 e il 1810 disegnando costumi per balletti e opere di gusto neoclassico¹⁸⁹.

In concomitanza con l'avvento del Romanticismo prosegue il gusto per la ripresa della verosimiglianza costumistica, ma con una variazione. L'interesse non è più rivolto all'antichità greca e romana quanto piuttosto verso il Medioevo e il Rinascimento. Tra i pittori-costumisti di maggior levatura si nominano Alexandre-Evariste Fragonard, Hyppolite Lecomte, Louis Boulanger – chiamato a disegnare i costumi per tutte le prime di Victor Hugo – e occasionalmente anche Eugène Delacroix.

Lecomte, per esempio, lavora per molto tempo come costumista presso l'Opéra di Parigi e oltre a realizzare costumi per numerosi balletti e opere tra cui *La Somnambule* (1827) e *La Belle au bois dormant* di Auber, Scribe e Hérold (1829), scrive volumi dedicati all'argomento. Citiamo qui *Costumes des différents nations* (1817-1820) e *Costumes de théâtre de 1670 à 1820* una raccolta dedicata ai costumi impiegati a teatro (Comédie-Française, Opéra-Comique, Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, Académie Royale de Musique e altri) dal Seicento ai suoi giorni (1820)¹⁹⁰.

¹⁸⁹ M. Angiolillo, *Storia del costume teatrale in Europa*, op. cit., pp. 83-85.

¹⁹⁰ H. Lecomte, *Costumes de théâtre de 1670 à 1820*, Paris, Delpech, 1820-1825.

Nonostante questi pittori-costumisti siano dotati di una vasta cultura e in generale venga perseguita l'aderenza alla realtà gli anacronismi e le imperfezioni permangono una costante. Bisogna aspettare gli anni attorno alla Rivoluzione di luglio (1830) per assistere a un'ulteriore spinta verso l'adozione di decori, scenografie e costumi maggiormente aderenti alla realtà.

In quest'arco cronologico è però l'Inghilterra a produrre i risultati di maggior interesse e valore dal punto di vista costumistico. L'attinenza alla realtà storica è al centro del lavoro dell'attore e impresario Charles Kemble che dal 1822 assume la posizione di direttore del teatro Covent Garden. Il profondo interesse nutrito da quest'ultimo nei confronti del realismo iconografico lo porta a commissionare ricerche approfondite di costumi a professori di storia e antiquari. È qui che entra in scena il drammaturgo e antiquario James Robinson Planché (1796-1880). Egli viene incaricato da Kemble della realizzazione dei costumi per *King John* di Shakespeare (1823) per i quali il direttore esige l'esatto rispetto delle fogge del tempo.

A questo proposito alcune locandine pubblicitarie annunciano:

Il pubblico è rispettosamente informato che la tragedia shakespeariana di *King John* avrà un revival in questo teatro e sarà presto prodotta con un'attenzione al costume che mai è stata eguagliata sul palcoscenico inglese. Ogni personaggio apparirà nel preciso abito dell'epoca – essendo l'insieme degli abiti e delle decorazioni eseguito da copie di indiscutibili autorità, come monumenti, sigilli, manoscritti miniati, vetri dipinti, ecc.¹⁹¹.

Una volta ultimata la produzione i manifesti riportano preziose informazioni aggiuntive. Nello specifico vengono pubblicate le fonti iconografiche dalle quali sono stati presi a modello i costumi:

L'effigie di Re Giovanni nella Cattedrale di Worcester e i suoi Grandi Sigilli.
L'effigie della regina Elinor nell'abbazia di Fonteveraud.
Effigie del Conte di Salisbury, nella Cattedrale di Salisbury.
Effigie del Conte di Pembroke, nella Temple Church, Londra¹⁹².

¹⁹¹ «The Publick is respectfully informed that Shakespeare's Tragedy of *King John* is in a forward state of revival at this Theatre, and will shortly be produced with an attention to Costume which has never been equalled on the English Stage. Every character will appear in the precise habit of the Period – the whole of the Dresses and Decorations being executed from copied of indisputable authorities, as Monuments, Seals, illuminated Manuscripts, painted Glass, &c.». P. Reinhardt, "The Costume Designs of James Robinson Planché (1796-1880)", in *Educational Theatre Journal*, vol. 20, n. 4, December 1968, p. 525.

¹⁹² «King John's effigy in Worcester Cathedral, and his Great Seals.
Queen Elinor's effigy in the Abbey of Fonteveraud.
Effigy of the Earl of Salisbury, in Salisbury Cathedral.
Effigy of the Earl of Pembroke, in the Temple Church, London». *Ibidem*.

Largamente influenzato dai direttori teatrali dai quali viene assunto Planché¹⁹³ realizza costumi accurati e verosimili anche per diverse rappresentazioni di Madame Vestris, nome con cui era più conosciuta Lucia Elisabetta Bartolozzi, una cantante, attrice e impresaria di origini italiane. Nel 1831 la donna assume la direzione dell'Olympic Theatre per cui si circonda di capaci collaboratori tra cui lo stesso Planché. Dopo una parentesi americana Madame Vestris fa ritorno a Londra dove lavora al Covent Garden prima e al Lyceum poi. Qui è sempre supportata da figure quali William Roxby Beverly per le scenografie e ancora da Planché per i costumi.

Sebbene apportasse deliberatamente delle modifiche ai suoi disegni storicizzati:

Una volta determinato il periodo di produzione Planché cercava fonti assolutamente autentiche su cui basare i suoi progetti. Per i personaggi storici trovava reali effigi delle persone stesse rilevando l'età, la posizione sociale, la statura, i tratti del viso e le abitudini personali. Per i personaggi non storici cercava fonti che raffigurassero controparti storiche della stessa età, posizione sociale e occupazione¹⁹⁴.

Altra figura degna di menzione è l'attore e impresario William Charles Macready. Particolarmente rilevanti sono i suoi allestimenti del *King Lear* di Shakespeare (1838) e successivamente di *Coriolanus* e *The Tempest* al Covent Garden. Macready non è soltanto un attore capace, ma anche un grande studioso di Shakespeare. La sua meticolosità lo porta a proporre rappresentazioni rigorose e autentiche sia dal punto di vista testuale sia da quello della ricostruzione storica¹⁹⁵. Ogni elemento scenografico e costumistico è predisposto con grande cura e dopo un'attenta ricerca storiografica. Dal 1841 al 1843 Macready assume la direzione del Drury Lane dove allestisce diversi spettacoli facendo costantemente fede alle ricerche storiche. «Per le scene si rivolgeva a un gruppo di scenografi, Grieve, Lloyds, Gordon, Telbin, che erano tra i migliori che lavorassero a quel tempo a Londra [...]. Per i costumi chiamava sempre il solito insostituibile Planché»¹⁹⁶. Passato alla direzione del Princes's Theatre per tutti gli anni '50 del secolo, Macready continua ad allestire spettacoli estremamente curati tanto da far precedere alla

¹⁹³ Per un approfondimento sulla figura di Planché si veda P. Reinhardt, "The Costume Designs of James Robinson Planché (1796-1880)", in *Educational Theatre Journal*, op. cit.

¹⁹⁴ Once the period of the production was determined, Planché sought absolutely authentic sources on which to base his designs. For historical characters, he found actual effigies of the persons themselves, noting correct age, social position, stature, facial features, and personal habits. For non-historical characters, he sought sources depicting historical counterparts of the same age, social position, and occupation. Ivi, p. 529.

¹⁹⁵ Sulla versione di *Re Lear* di Macready si veda R. Grandi, "*King Lear*" dopo Shakespeare. *Adattamenti, riscritture, burlesques (1681-1860)*, Roma, Aracne Editrice, 2013.

¹⁹⁶ M. Angiolillo, *Storia del costume teatrale in Europa*, op. cit., p. 93.

messinscena una relazione in cui sono spiegate sia le ragioni dell'ambientazione sia le fonti utilizzate per la ricostruzione. Tra le produzioni di maggior successo si citano *Winter's Tale* (1856), *Richard II* (1857), *The Tempest* (1857) seguita da *The Merchant of Venice* l'anno successivo. Tutte si caratterizzano per l'attenta indagine svolta su codici miniati, pitture vascolari e dipinti al fine di riprodurre costumi e scenografie adatti alla messa in scena.

Nel frattempo in Francia l'aderenza filologica del costume è relativamente consolidata per lo meno nel genere tragico. A differenza di quest'ultimo, in quello comico permangono ancora molte inesattezze lasciando ampio spazio all'anacronismo. Particolari differenze si notano soprattutto tra i due sessi. Se da un lato gli attori accettano generalmente di buon grado i costumi ricevuti da autori e direttori teatrali, le attrici non rinunciano a qualche tocco di bizzarra civetteria. Per esempio nel modo di acconciare i capelli, all'ultima moda, oppure nella scelta di scarpe e accessori.

Tra le attrici coloro che maggiormente si impegnano verso una resa realistica del costume di scena si citano Marguerite-Joséphine Weimer, detta Mademoiselle George e Anne-Françoise-Hippolyte Boutet, detta Mademoiselle Mars. Quest'ultima in occasione di una rappresentazione presso il teatro del castello di Versailles nel 1837 recita la parte di Célimène ne *Le Misanthrope*¹⁹⁷ abbigliata in perfetto stile Luigi XIV. Anche le colleghe seguendo il suo modello sfoggiano degli abiti secondo la moda in voga al tempo di Molière¹⁹⁸.

Nella maggior parte dei casi, nei primi decenni dell'Ottocento, gli attori sono ancora responsabili in prima persona del proprio costume. Generalmente l'attore viene ingaggiato da una compagnia per un certo lasso di tempo, una o più stagioni teatrali, e di norma per interpretare un determinato personaggio. Proprio nel contratto è previsto che egli provveda da sé al costume rispettando un principio di decenza e seguendo le direttive del direttore. Occuparsi personalmente dell'approvvigionamento dei costumi significa per l'attore sostenere spese piuttosto onerose, per questo gli abiti sono gelosamente custoditi in bauli ed è normale accumulare una moltitudine di costumi diversi, utili a vari ruoli, a cui attingere al bisogno.

¹⁹⁷ A. Jullien, *Histoire du costume au théâtre depuis l'origine du théâtre en France, jusqu'à nos jours*, Paris, G. Charpentier Éditeur, 1880, p. 332.

¹⁹⁸ In mancanza di un riferimento temporale preciso si era soliti rappresentare le commedie indossando abiti in linea con il periodo in cui l'opera era stata composta. Sugli interpreti de *Le Misanthrope* si veda M. Descotes, *Les grands rôles du théâtre de Molière*, Paris, PUF, 1960.

In particolare gli attori più celebri si rivolgono a pittori illustri per la realizzazione dei bozzetti. Delacroix, per esempio, disegna per Beauvallet gli abiti da sfoggiare in *Le Dernier abencerage* (1851); Raffet abbozza invece per Étienne-Marin Mélingue i costumi per il suo ruolo in *Schamyl* (1854) e soprattutto per Mefistofele nel *Don Juan de Marana* di Alexandre Dumas. Mélingue non lascia nulla al caso quando si tratta di costumi, perciò in occasione del *Lazare le pâtre*, in cui veste i panni dell'omonimo personaggio, chiede a Gavarni¹⁹⁹ di disegnare i suoi costumi e quelli della moglie, la quale interpreta la duchessa Nativa Pazzi. Dal momento che il ruolo esige indumenti sdruciti Mélingue si dà pena di indossarli e consumarli al fine di renderli simili a degli stracci e calarsi al meglio nella parte.

Accanto ai già citati pittori molti altri si occupano a loro volta di costumi tra cui Achille Devéria. Egli mette la sua sterminata conoscenza delle stampe conservate alla Bibliothèque Nationale de France a disposizione di direttori e decoratori aiutandoli nella messa in scena, nella disposizione delle scenografie e nella scelta dei costumi. Per esempio fornisce preziose indicazioni sugli abiti del quindicesimo secolo a Casimir Delavigne per il suo *Louis XI* (1832). O ancora Paul Delaroche che ne disegna per l'*Henri III et sa cour* e per *Marino Faliero*, nel 1834.

Più problematica resta la situazione del costume per l'opera lirica. Il problema maggiore sorge quando le parti più importanti vengono affidate a cantanti di spicco esterni alla compagnia. Essi sono soliti attingere ai loro personali costumi di repertorio creati molto spesso da abili sarti ricorrendo a stoffe preziose e riccamente decorate in modo da riflettere più il lustro e il gusto dell'attore che le necessità della scena. Per quanto riguarda gli attori comprimari, invece, essi ricorrono a costumi dismessi ricevuti in dono da cantanti celebri. Oppure si rivolgono a magazzini teatrali o ancora a magazzini di noleggio, ormai sempre più diffusi, accontentandosi di usare il meglio che sono in grado di offrire. Infine, per vestire le masse si ricorre ai depositi teatrali dove, in mancanza di costumi adatti, si modificano come meglio possibile quelli già conservati dalle precedenti rappresentazioni. L'effetto è una commistione di costumi ben lontani dal rappresentare il vero. Senza dimenticare che i modi di acconciarsi i capelli o di portare i baffi rispecchiano spesso le mode in vigore al momento, alimentando così l'eterogeneità dell'aspetto. Solo in occasione di importanti rappresentazioni si commissionano costumi omogenei per tutta

¹⁹⁹ Hippolyte Sulpice Guillaume Chevalier detto Gavarni (1804-1866) fu un pittore e disegnatore francese.

la compagnia di attori anche se, considerata l'ingente spesa, si tratta più di un'eccezione che di una regola e talvolta vi si aggiunge l'opposizione degli attori stessi. Un esempio è dato dal balletto *La Péri* (1843) di Théophile Gautier dove i costumi disegnati dal pittore orientalista Marilhat sono positivamente accolti da una sola attrice, mentre le altre ritengono preferibile vestirsi secondo la moda contemporanea.

Durante lo stesso arco temporale, nel resto d'Europa non si raggiunge mai il livello delle produzioni inglesi e i costumi, unitamente alle scenografie, sono oggetto di minore attenzione. Generalmente gli attori ricorrono a costumi di repertorio utilizzando abiti che possano richiamare approssimativamente l'ambientazione della messinscena. Questa tendenza è alimentata anche dalla diffusione delle sartorie teatrali specializzate nella confezione e nel noleggio di costumi di natura assai generica. Gli abiti sono comunemente confezionati con meno precisione e attenzione ai dettagli, preferendo una certa economia dei tessuti e delle decorazioni. Invece di ricche stoffe preziose quali broccati e sete si opta per versioni più semplici e modeste come lana, panno e tela di cotone che visivamente, da lontano, possono riecheggiare le stoffe originariamente in uso in epoche passate. Al posto di vere piume di marabù o pellicce di pregio si ricorre a sostituti più facilmente reperibili e meno costosi.

Al fine di evitare sia incongruenze sia un effetto poco curato alcuni autori si impegnano in prima persona a seguire le varie fasi della messa in scena. Si pensi per esempio a Honoré de Balzac che, dovendo rappresentare *La Marâtre* (1848) preferisce occuparsi personalmente dell'allestimento e della scelta dei costumi. O ancora Victor Hugo che accompagna i suoi drammi di note, disegni e consigli dettagliati circa decori e costumi, organizzando spesso anche degli incontri con scenografi e disegnatori per indicare loro ciò che desidera. Non sempre viene ascoltato, ma nel caso della messa in scena de *Le Roi s'amuse* (1832) regna «nell'architettura, nel mobilio, nei costumi il gusto per il Rinascimento»²⁰⁰ e questi ultimi vengono realizzati seguendo scrupolosamente le indicazioni date dall'autore al costumista Thomas.

In questi anni, per via della maggior complessità riscontrata nella ricostruzione di costumi medievali e rinascimentali alcuni tra i teatri di maggior levatura ricorrono a una nuova figura professionale: il disegnatore-archeologo. Questo è incaricato di disegnare i costumi dopo attente ricerche storiografiche e iconografiche, sebbene non sempre si dimostri

²⁰⁰ V. Hugo, *Le Roi s'amuse*, Paris, Eugène Renduel Librairie, 1832.

all'altezza del compito. Una figura specializzata di questo tipo però non si trova che in una piccolissima percentuale di teatri mentre gli altri possono fare unicamente affidamento all'impegno di capocomici o costumisti. A loro spetta dunque il compito di svolgere indagini costumistiche accurate, ma non disponendo spesso né del tempo né del desiderio di dedicarsi all'impresa i costumi finiscono per assumere un carattere generico e un'accuratezza del tutto grossolana.

Nonostante le problematiche non mancano esempi virtuosi in questo senso. Si cita a tal proposito il caso della celebre Adelaide Ristori (1822-1906). L'attrice e capocomico italiana, grazie al suo successo internazionale, dapprima migliora e successivamente trasforma in modo radicale il sistema di approvvigionamento costumistico teatrale.

Tra le conseguenze dovute alle pratiche introdotte dalla Ristori l'attore metterà da parte la propria individualità per accordare l'abito di scena con quello degli altri interpreti garantendo una maggior coesione dello spettacolo. In modo graduale, inoltre, si farà strada la necessità o talvolta l'obbligo di provvedere a costumi sempre originali per ogni nuova messinscena. Infine, il direttore teatrale e successivamente il regista assumeranno nelle loro mani il compito di scegliere e definire l'aspetto dei costumi più appropriati per ogni singolo attore.

Il contributo dell'attrice, dal punto di vista costumistico, si distingue per l'attenta ricerca di abiti filologicamente esatti per i quali compie personalmente numerose ricerche storiografiche. L'adozione di un costume in linea con i tempi e i luoghi dell'ambientazione si rende necessaria per l'attrice, la quale ricorda:

[...] tutte le volte che entravo in scena, il non trovarmi vestita colla precisione storica, ch'io solevo porre nei miei costumi, mi impediva d'identificarmi nella mia parte²⁰¹.

La sua attenzione nei confronti del costume teatrale seppe raggiungere livelli molto elevati. Ne sono testimonianza le numerose missive scritte da Ristori a diversi interlocutori. Tra queste una inviata al marito Giuliano Capranica risulta particolarmente significativa. Qui vi si leggono infatti i particolari dell'abito per la *Pia*:

Il Pmo abbiamo scelto quel del figurino tutto bianco di lana finissima, fatto a camicia – che cadendo faccia bei piegoni – La manica sia a piacere del sarto in cintura metterò un cordone d'oro – il manto sia della stessa stoffa e per la misura dalla spalla a terra ti manderò una lunghezza – ti manderò pure la rotondità delle spalle al luogo

²⁰¹ A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, L. Roux e C. Editori, 1887. p. 121.

dove deve stare quella striscia ricamata d'oro. Quella per l'atto di cavalcare, bramo sia scuro, ma di bel e contrasto di color – mi spiego – che quell'ornamento che applicheranno intorno alla coda e davanti alla sottana lungo la guida dei piccoli bottoncini che io bramerei sia di un colore che armonizzi bene con l'altro. Se però credesse il sarto di non porvi nulla sono indifferente, i bottoni sì, li vorrei Che il corpo sia tutto liscio e saliente fino alla radice del collo come il modello di raso nero che ti mando – Le maniche siano, ed il cappuccio precise come il figurino di Pisa. La sottana come quella di Torino. Ti mando pure l'abito celeste (al quale ho tagliato il ricamo per la sua orrendità) per la Francesca per la forma degli [ornati] per rimanere quel corpo mi va bene, ma non ha garbo ed è mal combinato. La sottana di quell'abito per la Francesca sia pure della lunghezza intiera come è il campione, ma sia attaccata alla misura che nel campione gli mando. Bramerei che l'abito fosse tutto gro' bianco glacé e l'abito sotto color di rosa con manica stretta secondo la mostra di percalle e manica larga, secondo la mostra di seta nera. Il velo in testa, che sia bianco ricamato in argento a stella, in lamina, e della grandezza della mostra nera. Se questo oggetto, lo facessero pagar caro o se nel dubbio tu credessi potessi farlo fare qua dalla nostra ricamatrice comprando io la roba leggera e facendolo ricamare vagamente come io bramo, tralascia di ordinarlo. L'ultimo abito della Pia deve essere tutto di lana nera. Se aperto o chiuso, se guarnito o sia (sempre semplicemente in nero) faccia il sarto a suo capriccio. Per l'altro, alto della *Francesca* che sia di lana bianca a due vesti simile al figurino segnato sotto con l'inchiostro bleu che ti mando e che la seconda veste sia mezzo braccio più corta dell'altra in coda. Per la guarnizione faccia lui. La manica però fatta come il figurino. La stessa sottana in coda, con un altro corpo me lo faccio servire per la Pia al 2° atto con un martelletto arancio chiaro, simile a quel figurino del Brandelmonte che abbiamo veduto assieme. Mi raccomando l'abito della *Locandiera* e della *Strozzi* [...] ma bada ai prezzi per carità. Oggi deve venire la sarta a misurarmi la vitina bianca che servirà di norma al sarto per misura precisa del mio corpo, specialmente dei due ultimi costumi che t'ho indicato²⁰².

In un'altra lettera si rivolge a Panfilo Ballanti presumibilmente incaricato di seguire la realizzazione di alcuni costumi a Parigi mentre Ristori è impegnata in una tournée:

Ho dimenticato di dire a Soubiranne che avrebbe trovato tra le cose mandategli per fare accomodare un piccolo astuccio rosso vi sono dei bottoni per maniche e petto ma ne manca uno dei gemelli e voglio me lo faccia fare dallo stesso bijoutier che gli ho indicato. Ricevo oggi una lettera da Mr Baron nella quale mi previene aver egli e sua figlia rilevato tutto il magazzino Costumier Moreau. È vero questo? Di più mi dice che non si conosce a Parigi per fari a beduina ordinata, questo quadro di Giuditta e non essere mai stata fatta alcuna graveure come io ho indicato – che quello che io suppongo Giuditta è una St. Veronica!... che ci ha a che far la Santa Veronica con la Giuditta – mi fa anche la grazia di dirmi che così non sarei in costume essendoci troppo diversità d'epoca e di costumi. Che massa di stupidi! Non riconoscono le opere dei loro ingegni!... la Giuditta è Giuditta – Veronica è Veronica. La Giuditta di cui parlo è di Orace (sic) Vernet, la seconda Giuditta che ha fatto ed è gravée perché io l'ho veduta, ad Hamburg e l'ho comprata – ma sgraziatamente non posso fargliela vedere perché sta nei bauli che ho lasciato a Parigi, né saprei, neppure – indicarvi in quale se no la cosa sarebbe subito accomodata. Ma per farvi

²⁰² Lettera del 19-20 marzo 1855 di Adelaide Ristori al marito pubblicata in P. Bignami, *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, op. cit., pp. 150-151.

vedere che in Parigi quella Graveure esiste, sappiate che allorquando mandai a Granger col mezzo della Scaccini un piccolo schizzo di quella testa per farmi fare da lui la pettinatura e per meglio comprendere la forma, lo pregavo di cercarne la intera graveure, o il quadro, egli mi fece rispondere che la conosceva e che era stato a vederlo – faccia il sig, Baron altrettanto. Senza di che lo sospenda il lavoro fino al mio passaggio per Parigi²⁰³.

Dalle lettere riportate risulta evidente l'impegno in prima persona della Ristori verso i costumi, precedentemente ricercati e accuratamente pensati. Questo si nota anche in *Maria Stuarda* di Schiller dove l'attrice si presenta sulla scena vestita con un abito secentesco dotato di gorgiera e sfoggia un'acconciatura in linea con i tempi. Oppure ancora nel ruolo di Maria Antonietta nell'omonima *pièce* in cui si sostiene abbia indossato un abito appartenuto (almeno apparentemente) alla celebre regina di Francia.

Sebbene alcuni elementi costumistici e dettagli rientrino in una scelta più spettacolare che di aderenza al principio di verosimiglianza Ristori continua a documentarsi per stabilire con precisione le sue tenute. Per questo frequenta musei, accademie d'arte e chiede la collaborazione di numerosi pittori, incisori e disegnatori. È dunque la stessa Ristori a definire i costumi e a fornire tutte le indicazioni necessarie ai costumisti. Per esempio, al già citato Horace Vernet il quale oltre a essere pittore fu illustratore della rivista di moda *Le Journal des dames* tra il 1810 e il 1818. Oppure Ary Scheffer anch'egli pittore il quale realizza un costume minuziosamente preciso per l'attrice nei panni di *Medea* di Ernst Legouvé (1856). In un articolo di giornale, Théophile Gautier riferendosi al costume disegnato da Scheffer scrive:

Vi siete sicuramente fermati al Museo del Louvre o allo Studj di Napoli, davanti quei magnifici vasi etruschi sui quali spiccano, su fondo nero, bellissime figure disegnate con un pennello ardito e leggero, che nella loro primitiva ingenuità già presagivano tutta la purezza dell'arte greca; ebbene, la signora Ristori, per un inconcepibile prodigio, sembra essersi staccata da una di queste anfore. Il suo peplo e il suo vestito hanno il tono arancione dell'argilla antica, le pieghe e gli ornamenti dei suoi drappaggi hanno l'effetto delle linee nere disegnate sulla terra [...] Una striscia di porpora, da cui trabocca la spirale di capelli ricci, stringe la sua fronte pallida e compone un'acconciatura di caratteristica stranezza²⁰⁴.

²⁰³ Lettera dell'11 agosto 1857 di Adelaide Ristori a Panfilo Ballanti pubblicata in *ivi*, pp. 151-152.

²⁰⁴ «Vous vous êtes arrêté sans doute au Musée du Louvre ou aux Studj de Naples, devant ces magnifiques vases étrusques où se profilent, sur un fond noir, ces belles figures tracées d'un pinceau hardi et léger, qui dans leur naïveté primitive, présagent déjà toute la pureté de l'art grec; eh bien, Mme Ristori, pour un prodige inconcevable, a tout à fait l'aire de s'être détachée d'une de ces amphores. Son peplum et sa robe ont le ton orangé de l'argile antique, les plis et les ornements de ses draperies font l'effet des traits noirs dessinés sur la terre [...] Une bandelette de pourpre, par-dessus laquelle débordent les spirales de cheveux frisés, serre son front pale et lui compose une coiffure d'une étrangeté caractéristique». T. Gautier, "Revue Dramatique", in *Le Moniteur universel*, Paris, 14 avril 1856.

A determinare però un salto di qualità e un cambiamento nella pratica costumistica teatrale è la messinscena di *Maria Antonietta* avvenuta a New York nel 1867. Ristori concepisce lo spettacolo definendo personalmente a priori ogni singolo dettaglio: il testo, commissionato a Paolo Giacometti, i costumi e le scenografie. Tutto è predisposto affinché potesse essere replicato in modo invariato in diversi teatri, di fatto dimostrandosi una regista *ante litteram*.

Lo spettacolo, sebbene proposto su di un palco statunitense, prevede la recitazione in italiano o francese impedendo al pubblico di comprenderne i dialoghi. Proprio per questo motivo Ristori punta sull'elemento visivo definendo lei stessa la tenuta di ogni attore e comparsa garantendo in questo modo anche la coesione dello stile. Inoltre si sobbarca personalmente le spese di tutti i costumi che per la sola protagonista, lei stessa, sono sette. A questi si aggiungono gli abiti di scena per nove attrici, una dozzina di attori e le comparse vestite da sanculotti o soldati. Solo per questi si rendono necessari 63 costumi e 29 parrucche raggiungendo in totale 106 costumi. Anche le scenografie sono commissionate dalla Ristori che si rivolge ai laboratori di alcuni dei teatri italiani di maggior lustro del tempo come il San Carlo di Napoli, la Fenice di Venezia e La Pergola di Firenze²⁰⁵.

La stessa modalità operativa viene mantenuta anche nei decenni successivi, di conseguenza tra gli anni Sessanta e Ottanta dell'Ottocento costumi, accessori, oggetti e scenografie entrano a far parte del materiale di repertorio di Ristori la quale vi attinge al bisogno distribuendoli agli attori in occasione delle messinscene. È assai probabile che ci fosse però una certa discrepanza tra i costumi realizzati per la compagnia e quelli per la celebre attrice. I primi sono probabilmente quasi sempre commissionati a sartorie teatrali mentre quelli della diva a famosi sarti dell'epoca, in particolare Charles Frederick Worth²⁰⁶.

In generale, sebbene Ristori compia degli sforzi verso una maggiore storicizzazione e verosimiglianza dei costumi questi rimangono sempre secondari rispetto alle esigenze del palcoscenico. Il gusto ottocentesco permane visibile nei costumi sia delle eroine greco-romane sia in quelli rococò come, per esempio, quelli di Maria Antonietta. Ciononostante

²⁰⁵ T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni editore, 2000, p. X.

²⁰⁶ Di origine inglese Charles Frederick Worth (1825-1895) si trasferisce ancora ventenne a Parigi dove in breve tempo dà vita alla sua maison di alta moda. Apprezzato dall'imperatrice Eugenia, dalle nobildonne di tutta Europa e dalle attrici, Worth veste Ristori anche nella vita privata oltre che sulla scena.

vengono moderati alcuni eccessi della moda contemporanea e non mancano riflessioni della Ristori verso particolari costumistici utili alla scena. Un esempio è dato dagli abiti individuati per *Maria Stuarda* per cui «alla cuffia e al velo bianco [ha] sostituito il nero, sembrando[le] che rispondesse di più all'effetto della scena».

O ancora per *Camma*:

Poi i miei costumi erano d'una bellezza straordinaria [!] Ogni atto ne cambio uno. Il secondo poi ha impressionato talmente che assicuravo tutti non aver mai veduto cosa più bella. Sono in lutto per la morte del marito. In Galizia il lutto era bianco e giallo, ma quella frittata non mi andava giù. Così ho voluto arbitrare, e contro il parere di tutti ho voluto comporre un costume a modo mio. Una tunica di cachemire bianco candido con una cinta altissima dorata. La forma (dell'epoca) indicava dolore ed abbandono. Due trecce cadenti fino alla metà del petto ornavano le mie tempie in tutta la parte, ed in quell'atto due erano assettate, e due in disordine. Una corona cingeva la testa era di mirto di quercia (come nel primo atto) con dei tralci d'erba lunga che noi chiamiamo cane ed [una] qualità di fogliame ed in mezzo una mezza luna in metallo dorato non situata come le altre degli altri due atti così — ma invece) sopra la fronte. Poi mi scendeva dalla testa un manto immenso come quello di Mirra in crep nero tutto ricamato a mezze lune in argento. Il crep è d'una qualità che non si trova da queste parti detta inglese che si piega magnificamente per li effetti delle pieghe. Quando io sono entrata in scena tutta avviluppata in quel mantello è stato un bisbiglio, un applauso che faceva ben comprendere come fosse piaciuto²⁰⁷.

Abbiamo accennato in precedenza al connubio tra teatro e alta moda che caratterizza tutta la seconda metà dell'Ottocento spingendosi ben oltre il nuovo secolo. Ristori non è la sola attrice a vestire abiti di celebri sarti, molte sono infatti le dive che ricorrono alle splendide creazioni dei grandi nomi del tempo, tra cui il già citato Worth. La fama del sarto inglese (parigino d'adozione) si deve in particolare alla rivoluzione dei modelli vestimentari che lo rendono di fatto il primo *couturier*. Spetta alla sua creatività e all'estro personale delineare gli abiti che vengono proposti alle nobildonne dell'epoca. Non sono più dunque le signore a commissionare al sarto il loro vestito, ma è lui stesso a dettare la moda. Una moda che rompe con il passato in particolare grazie alla semplificazione di linee e volumi come l'abolizione del *panier* a favore di un leggero rigonfiamento solamente sul retro sostenuto dalla *tournure* mentre la parte anteriore scende dritta. Queste nuove tendenze conquistano ben presto molte attrici le quali vestono Worth sia nella vita privata sia sul palcoscenico. Tra queste oltre alla già citata Ristori nominiamo Eleonora Duse e Sarah Bernhardt.

²⁰⁷ Lettera del 25 aprile 1857 di Adelaide Ristori a Carlo Balboni pubblicata in P. Bignami, *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, op. cit., p. 155.

I costumi indossati da quest'ultima si distinguono per il valore funzionale apportato alla recitazione «caratterizzata essenzialmente da una costante attenzione alla purezza formale». A tal fine Bernhardt modella «il proprio aspetto corporeo alla ricerca della perfezione della bellezza plastica – probabile retaggio, questo, della sua parallela attività di scultrice»²⁰⁸. Un esempio è dato dal ruolo di Théodora nell'omonima *pièce* (1884) dove si mostra con indosso abiti regali «che le conferivano l'aspetto di un'icona, la cui maestosità veniva accentuata dal lento incedere»²⁰⁹.

Bernhardt si trova spesso a vestire costumi sontuosi, ricchi di gioielli e pietre preziose, per interpretare sia eroine antiche sia moderne da Fedra a Teodora, da Doña Sol a Cleopatra, ecc. Per di più si fa portatrice di un importante contributo alla pratica costumistica teatrale introducendo nel suo repertorio il tema del travestimento di genere. Se le convenzioni hanno sempre permesso un travestimento dal maschile al femminile oppure accettavano di buon grado che ragazzi e ragazze in giovane età interpretassero rispettivamente ruoli di genere opposto, difficilmente una donna vestiva abiti maschili. Bernhardt invece sceglie consapevolmente di vestire i panni di uomini ricorrendo a costumi appropriati. Si ricorda a questo proposito il ruolo di Zanetto in *Le Passant* di François Coppée (1869), oppure Amleto nell'omonima opera shakespeariana, ma anche Pierrot e Aiglon. Il costume di Bernhardt nei panni del figlio di Napoleone, per esempio, viene realizzato da uno dei sarti di fiducia dell'attrice Jacques Doucet con la collaborazione di Paul Poiret. La tenuta si costituisce di un giubbotto bianco con decorazioni sui polsi, pantaloni stretti e lunghi fino al polpaccio dello stesso colore e stivali alti. Il tutto è completato da una fusciasca, un mantello e una spada in modo da restituire verosimilmente la foggia dell'epoca e specificatamente l'iconografia napoleonica.

Al travestimento come fatto mentale, alla voce come strumento principe per esprimere l'androginità dell'anima, faceva riscontro un'attenzione particolare all'abito, che serviva a presentare il personaggio senza descriverlo. [...] I costumi producevano sottolineature pittoriche o [...] si appesantivano di ornamenti o si assottigliavano fino a diventare veli; ma sempre tessuti, linea, colori erano curati con sensibilità d'arte²¹⁰.

²⁰⁸ R. Guardenti, "L'industria dello spettacolo", in R. Alonge – G. Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, p. 557.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ L. Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 136.

A partire dalla seconda metà del secolo circa la ricerca della verità storica del costume teatrale intrapresa durante l'epoca romantica si pone alla base dell'esperienza naturalista. Il cambiamento verso una maggiore aderenza alla realtà storica del costume si diffonde con sempre maggiore capillarità nel panorama teatrale del tempo. Lo constata per esempio Émile Zola in *Le Naturalisme au théâtre* (1876-1880). Sebbene vi esprima delle riserve circa alcune persistenti vanità delle attrici egli riconosce la generale corrispondenza tra ambientazione della messinscena e costumi impiegati.

Il contributo maggiore in questa direzione è dato, come abbiamo visto, dalla compagnia del duca Giorgio II di Saxe-Meiningen (1826-1914) considerata da André Antoine, il maestro del naturalismo teatrale, e da Konstantin Stanislavskij come fondamentale punto di riferimento. Influenzata dagli spettacoli inglesi di Kean e Phelps, estremamente curati dal punto di vista storico, ogni messinscena dei Meininger prevede approfondite ricerche storiche inerenti all'ambientazione, agli arredi e ai costumi. Questi ultimi sono confezionati appositamente riprendendo la foggia degli abiti del periodo in cui si svolge il dramma. Generalmente anche i tessuti subiscono un trattamento simile e ripropongono trame e orditi tipici di determinate epoche e aree geografiche in modo che i personaggi risultino abbigliati come in uso storicamente.

Abbiamo detto che di capitale importanza nella compagnia dei Meininger è il livellamento degli attori. In accordo con questo principio ognuno può ricoprire indifferentemente un ruolo primario o secondario al fine di evitare protagonismi tra i membri del gruppo. Differentemente dalle consuetudini ampiamente diffuse non è concesso soddisfare estro e vezzi costumistici individuali. Di conseguenza il singolo attore deve tendere a un'accurata ricostruzione storica mettendo da parte qualsiasi desiderio di protagonismo. Non più ricche *toilettes* a manifestare la fama di un'attrice (o di un attore) al contrario l'abito deve riflettere fedelmente l'estrazione sociale del personaggio e l'ambientazione della messinscena. Scompaiono gli abiti confezionati da celebri sartorie di moda adatti unicamente a un *milieu* aristocratico o alto borghese, al contrario si adotta all'occorrenza un abito semplice, povero, popolare e operaio.

È proprio grazie allo sforzo del duca di Meiningen verso messinscene credibili e realistiche che egli viene riconosciuto come capostipite del naturalismo teatrale sebbene in verità egli non faccia che proseguire quanto già raggiunto dagli inglesi a inizi Ottocento.

L'attività del duca e della sua compagnia, però, grazie anche a una fortunata *tournée* europea, contribuisce a una ripresa romantica aprendo allo stesso tempo le porte a una nuova corrente, quella naturalista.

Se il duca di Meiningen incarna la figura di apripista verso un nuovo movimento egli si distingue dai suoi successori per un aspetto ben preciso. L'oggetto delle ricostruzioni storiche non sono più le epoche passate medievali e rinascimentali, al contrario centrale diventa la realtà della vita quotidiana.

Sulla scia di questi insegnamenti, tra i primi a focalizzare l'attenzione sugli aspetti appena menzionati vi è l'inglese Tom Robertson. Responsabile dell'Haymarket Theatre di Londra nel 1864 porta in scena spettacoli incentrati sulla vita reale, dove gli attori devono conformarsi all'ambientazione e indossare abiti di tutti i giorni.

Le stesse teorie trovano diretta applicazione nelle esperienze intraprese a partire dal 1887 da André Antoine (1858-1943) il fondatore del Théâtre Libre. Il suo repertorio, in linea con i principi del movimento naturalista, si apre allo stesso tempo verso le nuove esperienze della grande drammaturgia europea. Egli intraprende sostanziali cambiamenti della tipica messinscena ottocentesca in termini sia di recitazione sia di scenografie e costumi. Poiché sul palco sono protagonisti spaccati di vita quotidiani gli oggetti di scena e i mobili rispecchiano quelli di uso corrente mentre gli abiti indossati dagli attori si distinguono per l'aderenza all'estrazione e al contesto sociale dei personaggi. Come conseguenza l'abito di scena cessa di essere un prodotto da esibire e diventa, come voleva Zola, un elemento che contribuisce alla resa realistica del personaggio.

Sebbene l'espansione borghese moltiplichi le messinscene ambientate negli appartamenti di nobili o alto-borghesi ottocenteschi, Antoine rifiuta una rappresentazione reale di ambienti troppo distanti da quelli in cui vive la maggior parte dei francesi. Al contrario pone al centro dei suoi allestimenti la realtà del mondo popolare, delle classi meno abbienti, portando in scena le loro reali condizioni di vita. Assolutamente in linea con questo pensiero i costumi scelti riflettono esattamente la loro situazione sociale. Gli attori si mostrano sul palco con indosso tenute molto modeste e dimesse talvolta finendo per indossare i loro veri abiti quotidiani.

Inoltre, in questo contesto viene meno la figura del costumista, non più necessaria, sostituita invece dal trovarobe. Questo è incaricato di andare alla ricerca di abiti semplici,

spesso logori, tra i ceti più bassi della popolazione. Il risultato è che il costume perde la sua funzionalità di oggetto scenico, altro dall'abito quotidiano.

Il Naturalismo, così come abbiamo visto, avvia a quel processo di adeguamento di tutti gli elementi dello spettacolo a un'idea unitaria della messinscena che si pone all'origine della regia. Anche il costume, al pari delle altre componenti dell'evento teatrale, diventa nelle intenzioni di Zola e Antoine uno degli elementi imprescindibili per la compiuta realizzazione sulla scena della cosiddetta *tranche de vie*, lo spaccato di vita quotidiana, obiettivo primario della poetica teatrale naturalista²¹¹.

Ad Antoine si riconosce inoltre il merito di aver inquadrato la figura del regista e dei suoi compiti. Nel saggio *Causerie sur la mise en scène* pubblicato su *La Revue de Paris* (1903) Antoine scinde quelli che fino ad allora erano stati i compiti riuniti nelle uniche mani del primo attore-capocomico ossia regista, scenografo, costumista, macchinista, elettricista, attori, ecc. Non è più dunque compito di un solo soggetto provvedere a ogni aspetto della messinscena, piuttosto spetta a un singolo individuo, il regista, impartire ordini e fornire indicazioni a tutte queste figure specializzate. Con precisione e rispettando la sua visione il regista istruisce circa l'allestimento delle scenografie, la scelta dei costumi, il modo di recitare e muoversi degli attori, come gestire le luci e così via. In questo modo egli si fa portatore di una visione unitaria della messinscena al cui successo finale concorrono i diversi soggetti professionali. Come conseguenza, il costume non sarà più il riflesso della scelta di un costumista quanto quella del regista per cui lavora.

Come accennato fino ad ora, sin dall'ultimo scorcio dell'Ottocento iniziano a ruotare attorno alla costumistica teatrale problematiche ben più complesse di quelle dell'aderenza storica del realismo che avevano caratterizzato la maggior parte dello spettacolo ottocentesco. L'abito di scena, infatti, non solo si inserisce come elemento non casuale nella dialettica fra attore e personaggio, ma istituisce insieme a loro uno stringente rapporto col complesso della messinscena, di cui diventa – e questa volta consapevolmente nella coscienza dei più avvertiti uomini di teatro – una funzione. Ed è stato opportunamente notato che «in questo contesto il costume, che il naturalismo nella sua ansia di verità aveva sconfessato come tale, torna a essere finzione, travestimento spettacolare, non più asservito alle esigenze di una resa storica o della realtà quotidiana

²¹¹ R. Guardenti, "Il costume teatrale: un lento cammino verso il realismo", in R. Alonge – G. Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, vol. III, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1190-1191.

bensì oggetto di libera reinvenzione formale e addirittura strumento dell'umano senso artificiale e simbolico»²¹².

In questo senso può essere letto il lavoro registico di Méliès e in particolare la funzione dall'apparato costumistico melesiano. Come abbiamo già anticipato – e avremo modo di vedere meglio in seguito – il metodo operativo melesiano rientra a pieno titolo nelle pratiche registiche teatrali del tempo. Di conseguenza il costume, che occupa un ruolo fondamentale nel teatro magico in generale e nella produzione melesiana in particolare, va riportato e letto all'interno della stessa cornice.

Verso la fine del secolo abbiamo visto come il contributo naturalista nei confronti del costume e della scenografia si riveli sterile. Persa ogni concezione artistica si sente il bisogno di perseguire nuove direzioni che riconferiscano all'abito di scena una funzione. E in questo senso si inserisce la corrente simbolista.

Tra le personalità di spicco di questo movimento troviamo il poeta e drammaturgo francese Paul Fort (1872-1960). Nel 1890 egli fonda a Parigi il *Théâtre Mixte* confluito qualche anno più tardi nel *Théâtre d'Art*. La sua idea di teatro si fonda specificatamente sulla poesia ponendosi in netta contrapposizione con il teatro di realtà. Per dare vita ai suoi allestimenti drammaturgici egli si avvale dunque di importanti poeti del tempo come per esempio Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé. Le scenografie e i costumi riacquistano nuovamente importanza e insieme contribuiscono a suggerire un'atmosfera, uno stato d'animo più che a restituire la realtà. A svolgere il ruolo di costumisti e scenografi sono anche in questo caso celebri pittori del calibro di Paul Gauguin, Odilon Redon, Édouard Vuillard ecc. che si occupano di disegnare costumi non più ricostruiti storicamente, ma simbolicamente, adattandoli ai personaggi che li indossano.

A coniugare il simbolismo di Fort e il naturalismo di Antoine ci pensa Aurelien Lugné-Poë con il *Théâtre de l'Œuvre*. Il suo teatro si pone all'intersezione delle due correnti appena menzionate ed è volto a combinare la poesia simbolista con il senso di realtà per dare vita a spettacoli di successo. Talvolta però gli sforzi sfiorano i limiti dello sperimentalismo e dell'insuccesso come nel caso della messinscena dell'*Ubu Roi* di Alfred Jarry (1896). In occasione di questo allestimento la rilettura in chiave grottesca del *Macbeth* shakespeariano desta nel pubblico non poco sconcerto. Responsabile non è solo la recitazione degli attori quanto i loro costumi:

²¹² S. Sinisi, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 49.

La Mère Ubu, che doveva riecheggiare Lady Macbeth, era vestita come una sguattera da osteria; Bougelas da neonato, con la cuffietta legata sotto il mento e il ciuccietto in bocca; Ubu, interpretato da Firmin Gémier, indossava un camice grigio acciaio e sul capo uno strano cappello a melone²¹³.

Agli albori del nuovo secolo una figura degna di nota è Jacques Rouché. Direttore del Théâtre des Arts dal 1910 al 1913 – poi dell'Opéra (1914-1945) – si circonda di artisti quali Maxime Dethomas, Jacques Drésa, René Piot, pittori come Claude Guérin, George Delaw e stilisti tra cui Paul Poiret e Jacques Doucet. Nelle sue produzioni scenografie e abiti sono realizzati mettendo in risalto l'aspetto fiabesco, artistico e prestando grande attenzione al colore e alla sua resa. Drésa, per esempio, realizza scenografie e costumi per *Le Sicilien ou L'Amour peintre* di Molière (1910). I costumi, di gusto arabeggiante, persiano, sono in brillanti colori dissonanti:

Il costume di Adrasto in velluto nero e a tinta unita, stretto in vita, quelli dei ballerini, alcuni leggeri, ariosi, altri più pesanti, carichi di ricami e ornamenti, suscitavano vivaci e legittimi applausi. I turbanti rosa di alcuni, i cappotti granata, foderati di verde, sono veri e propri reperti²¹⁴.

In merito alle scenografie, invece, Drésa afferma:

Molte persone si stupirebbero se dicessimo loro – e io dico loro – che lo scopo della pittura non è affatto quello di dare l'illusione della natura. È solo un processo per dare un'impressione di vita e di luce, per trasportare per un attimo lo spirito di ogni passante dal luogo in cui si trova nel luogo che l'artista ha visto con il suo sogno.

[...]

Capiremo quindi cosa ho tentato con *Le Sicilien*. È una fantasia nello spirito delle buffonerie italiane dove tutto è immaginario. Molière lo ambienta a Messina, che era per lui ovviamente una città molto lontana e fantastica con lo scopo di introdurre i più diversi personaggi: siciliani, spagnoli, greci e soprattutto come gli aveva chiesto il re, «turchi e mori».

[...]

Quindi mi è sembrato che tutto dovesse combaciare per far risaltare il gioco di costumi brillanti e pittoreschi. Per questo ho dipinto la mia scenografia solo nei toni del blu e del grigio, sempre freddi (come del resto ex maestri decoratori come Boucher... e tanti altri) in modo da valorizzare al massimo i vari colori dei personaggi²¹⁵.

²¹³ M. Angiolillo, *Storia del costume teatrale in Europa*, op. cit., p. 105.

²¹⁴ «Le costume d'Adraste en velours noir et tout uni, serré à la taille, ceux surtout des danseurs, les uns légers, aériens, les autres plus lourds, chargés de broderies et d'ornements, ont soulevé de vifs et légitimes applaudissements. Les turbans vieux rose des uns les manteaux grenat, doublés de vert, sont de vraies trouvailles». *Comœdia*, 26 novembre 1910.

²¹⁵ «Bien des gens seraient étonnés si on leur disait – et je le leur dis – que la peinture n'a pas du tout pour objet de donner l'illusion de la nature. Elle n'est qu'un procédé pour donner une impression de vie et de lumière, pour transporter un instant l'esprit d'un passant quelconque de l'endroit où il est dans l'endroit que l'artiste a vu avec son rêve.

Il gusto per un oriente lontano caratterizza anche i costumi per *La Nuit persane* di Jean-Louis Vaudoyer (1911) disegnati sempre da Drésa. Qui la principessa indossa un abito di seta bianca bordata di rosa in contrasto con l'abito azzurro della cameriera e quello tutto nero del principe. La dissonanza è inoltre sottolineata dal costume colorato di Arlecchino e da quelli estremamente sgargianti di altri personaggi. Possiamo così notare come scenografie e costumi siano creati uno in funzione dell'altro esattamente come si poteva vedere negli spettacoli della ballerina Loïe Fuller²¹⁶ o dell'attrice giapponese Sada Yacco²¹⁷ dove il colore domina la scena.

In questi stessi anni, a cavallo tra i due secoli, la messinscena teatrale viene largamente influenzata dalle teorie di Adolphe Appia e Gordon Craig che ormai circolano in tutta Europa.

Lo svizzero Appia rompe con le pregresse tendenze realiste e simboliste propugnando un teatro privo di fronzoli ed eccessi decorativi e coloristici. Egli recupera innanzitutto la centralità della figura dell'attore il cui movimento sulla scena viene intensificato da impianti scenografici d'impatto. Scale, rampe, praticabili permettono di superare la bidimensionalità della scenografia tradizionale e contribuiscono a un insieme armonico di rapporti spaziali. In aggiunta egli adotta numerosi elementi geometrici tra cui cupole, gradinate e piani creati in funzione dell'attore e della sua presenza scenica. Tutto ruota attorno alla figura di chi calca il palco e ogni elemento della messinscena si costruisce attorno a esso. In questa prospettiva, oltre allo spazio scenico – così come gli effetti luministici – anche l'elemento costumistico deve essere oggetto di una particolare attenzione intesa tuttavia non come accentuazione dell'aspetto esteriore dell'attore, ma tendente a una perfetta integrazione del complesso della rappresentazione. Di conseguenza il costume viene negato in quanto elemento di impaccio che ostacola i

[...]

On comprendra dès lors ce que j'ai tenté avec *Le Sicilien*. C'est une fantaisie dans l'esprit des bouffonneries italiennes où tout est imaginaire. Molière la fait passer à Messina, qui était pour lui évidemment une ville très lointain et fantastique dans le seul but d'introduire les baladins (personnages) les plus divers, des siciliens, des espagnols, des grecs et surtout comme lui avait demandé le roi, "des turcs et des mores".

[...]

Il m'a donc paru que tout devait concorder à faire saillir le jeu de costumes brillants et pittoresques. C'est pourquoi j'ai peint mon décor uniquement dans des tons bleus et gris, toujours froids (à l'instar d'ailleurs d'anciens maîtres décorateurs comme Boucher, ... et bien d'autres) afin de mettre dans la plus grande valeur possible les colorations variées des personnages». J. Drésa, 4 pages de notes inédites au sujet des décors du *Le Sicilien ou l'Amour peintre* pour le Théâtre des Art.

²¹⁶ Marie Louise Fuller, conosciuta come Loïe Fuller (1862-1928), è stata una danzatrice e attrice teatrale statunitense.

²¹⁷ Sada Yacco (1871-1946) è stata un'attrice e ballerina giapponese.

movimenti, al contrario viene idealizzato. Un esempio è fornito da un allestimento parigino risalente al 1903 della prima scena del secondo atto della *Carmen* di Bizet e l'apparizione di Astarte in *Manfred* di Byron. Qui gli attori sono completamente vestiti di nero con aderenti calzamaglie. Del loro corpo resta visibile unicamente la testa grazie a raggi di luce rossa appositamente indirizzati per permetterne una visione fluttuante. I riflettori diventano mezzo espressivo, parte integrante della messinscena e fungono da amplificatore dell'elemento corporeo. L'attore è il centro unico della scena.

Appia non si esprime in modo diretto circa una teoria del costume, al contrario si limita a sottolineare ciò che esso non deve essere. In particolare il suo teatro rifugge il costume scrupolosamente storicizzato e dettagliato che illuminato dalla luce della scena «è del tutto privo di espressione: è soltanto un pezzo di museo e niente altro»²¹⁸.

E ancora:

Sotto questa illuminazione il costume dell'attore acquista una importanza esagerata, perché invece di metterlo in luce se ne lascia vedere minuziosamente il dettaglio. L'arte del costumista scenico è così resa impossibile, e non c'è differenza essenziale fra il mestiere di un grande sarto mondano e quello di costumista di un grande teatro. Sono le esigenze speciali dell'opera lirica e quelle del dramma parlato che governano attualmente il costume. Le prime rispondono a un cieco bisogno di lusso e non hanno quindi alcuna portata. Le seconde sono motivate dalla forma drammatica alla quale manca il mezzo di fondere l'attore con l'ambiente scenografico e che tende al contrario ad aumentare la distanza che li separa²¹⁹.

Più dettagliate sono le indicazioni fornite in *L'opera d'arte vivente* in cui sostiene che i costumi devono essere di forme elementari. Una maglia nera, per esempio, sul corpo nudo, che lasci il collo, le braccia, le gambe, i piedi scoperti e liberi, oppure una corta tunica.

La propensione verso questa tipologia di costume risente con ogni probabilità delle teorie del maestro di ritmica Émile Jaques-Dalcroze. I due avevano infatti collaborato, con qualche attrito, all'allestimento di *Orfeo ed Euridice* (1911) dove le Furie vestono delle maglie nere che lasciano braccia e gambe scoperte. Lo scontro tra i due era nato intorno ai costumi dei danzatori per cui Appia desiderava una toga chiara per Orfeo e maglie grigie o tuniche grigie o bianche per il coro, mentre Dalcroze visualizzava Orfeo in toga grigio scuro e il coro in maglie nere.

²¹⁸ A. Appia, *Attore, musica e scena*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 99.

²¹⁹ Ivi, p. 150.

Sulla fine del secolo anche Craig diffonde teorie in opposizione rispetto alla tradizione del passato. Ma non solo, esse si discostano profondamente anche da quelle dei contemporanei, tra cui lo stesso Appia. Se quest'ultimo pone al centro del suo teatro l'attore, la sua presenza e la sua fisicità, dal canto suo Craig, prospettando un'idea di spettacolo come prodotto unitario creato dall'artista di teatro – il regista – tende a privilegiare l'aspetto visivo della rappresentazione. Egli punta principalmente sulla componente scenografica e sui valori simbolico-espressivi dell'illuminazione e sul conseguente ridimensionamento della figura dell'attore. Quest'ultimo è considerato come parte integrante dell'allestimento che deve muoversi all'interno dello spazio scenico secondo movimenti ben precisi studiati in anticipo. Come risultato l'attore è concepito quale essere privo di anima tanto che Craig ne teorizza la sostituzione con la Supermarionetta, vero e proprio automa privato degli scarti umorali ed emotivi tipici dell'essere umano e completamente assoggettato al volere del regista. Ciò che conta è il rispetto della visione di quest'ultimo, una visione di un «teatro di atmosfera, muto, che deve essere visto e non ascoltato»²²⁰.

In accordo con questa linea di pensiero anche il costume vede venir meno il suo ruolo, ridotto a semplice parte integrante della messinscena. Esso mantiene una funzione simbolica di caratterizzazione del personaggio, quindi la sua natura è antiverista. Craig si trova dunque a criticare il realismo propugnato dalla compagnia del Duca di Meiningen propugnando invece un costume che non rispecchia né la provenienza geografica né il tempo storico della rappresentazione. Al contrario è per lo più un drappo colorato che completa l'allestimento.

Significativo a tal proposito è il processo individuato per la creazione di un abito di scena, descritto come segue:

Mettiti a disegnare una serie di costumi di fantasia; per esempio, inventa un costume barbarico; un costume barbarico per un personaggio astuto, che non abbia nulla che si possa dire storico e tuttavia indichi l'astuzia e la barbarie. Ora disegna un altro costume barbarico, per un uomo ardito ma sensibile. Fanne un terzo per un personaggio laido e vendicativo [...]. Cerca di disegnare le vesti di una figura angelica e di una demoniaca²²¹.

²²⁰ M. Angiolillo, *Storia del costume teatrale in Europa*, op. cit., p. 114.

²²¹ E. C. Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 20.

Se da un lato Craig cerca di delineare con maggiore precisione i costumi per i personaggi principali, per quelli secondari vige il principio dell'armonia di massa dove l'abito si deve uniformare all'interno del gruppo e alla messinscena. Per esempio, in *Dido and Aeneas* (1900), *Acis and Galatea* (1902) e *The Vikings* (1903) i costumi si confondono con il fondale, sia gli uni che l'altro di colore grigio, lasciando all'apparato illuministico il compito di creare effetti suggestivi. L'utilizzo di costumi dello stesso colore della scenografia è utilizzato anche al fine di assicurare che l'attore e il suo corpo "spariscano" nella scena. Come succede per esempio nell'allestimento del *Macbeth* shakespeariano quando l'omonimo protagonista vaga di notte intorno al castello, oppure all'apparizione dello spettro di Banquo. Al contrario invece, al fine di esaltare il personaggio presente sul palco Craig sottolinea come «non occorr[a] un grande sforzo per capire che contro uno sfondo nero sta bene un costume chiaro e contro uno sfondo chiaro, uno nero»²²². In sostanza dunque Craig astrae dalla «realtà le forme per arricchirle di elementi soggettivi e simbolici»²²³ ormai ben lontani dalla precisione storicista.

Se fino ad ora ci siamo concentrati sulle forme drammaturgiche istituzionali per eccellenza quali il teatro e l'opera degne di nota sono anche nuove forme di intrattenimento popolare che, sviluppatesi a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, si caratterizzano per una propria peculiarità costumistica.

Nato intorno alla metà del secolo, ma impostosi tra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, il music-hall, con le sue *girls* e le invenzioni coreografiche, nel giro di pochi anni ottiene un successo tale da determinare una vera e propria moltiplicazione di teatri. Oltre all'Eldorado, la Scala e le Folies-Bergère sorgono successivamente il Casino de Paris e l'Olympia, per citarne alcuni, mentre il celebre Moulin Rouge si converte a tale scopo nel 1903. Il music-hall affonda le proprie origini nei primi caffè sorti a Parigi intorno al 1770, luoghi di ritrovo popolare dove ci si riversa per godere delle occasionali esibizioni musicali che, nel corso del tempo, finiscono per stabilizzarsi ed essere intervallate da spettacoli di ventriloqui, uomini-orchestra, donne barbute, ecc. Banditi da Napoleone nel 1807 questi caffè riaprono sotto il regno di Luigi Filippo e, negli anni seguenti, si evolvono fino alla nascita, nel 1867, del primo *café chantant* vero e proprio, il Midi. Il locale ospita musicisti e cantanti, dapprima ambulanti e poi professionisti

²²² Ivi, p. 190.

²²³ P. Bignami, *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, op. cit., p. 199.

proponendo esibizioni musicali e canore di qualità affiancate successivamente da monologhi, satire, danze e dizioni poetiche «il tutto senza apparati scenici e costumi in uno spirito popolare e bohémien nell'ambito però di rappresentazioni sempre meno occasionali»²²⁴. Il successo di questi caffè, accompagnato dall'organizzazione e stabilizzazione delle numerose attrazioni, non solo musicali, ma anche artistiche e circensi, porta alla nascita del *café concert*. Questo è allestito come vero e proprio teatro dotato di quinte e palcoscenico sul quale gli artisti più in vista, liberi di ricorrere all'abito come mezzo espressivo, si travestono mettendo in scena il loro personale stile e repertorio. Se durante il Secondo Impero le convenzioni impediscono di ricorrere a costumi scenici, permettendo solo tenute da sera, a partire dagli anni Ottanta circa dell'Ottocento il successo di questi spettacoli determina una certa libertà di trasgressione e l'adozione di costumi specifici:

L'abbigliamento del comico-cantante è determinato dal genere in cui si specializza: travestimenti vari per quello comico, costume stravagante con grandi cordoncini e bottoni enormi per l'"eccentrico" stile Paulus [Jean Paul Habans], abito da ballo per la debuttante romantica, peplo o abito da sera per lo stile militare-patriottico²²⁵.

Nonostante la fortuna iniziale a decretare la fine del *café concert* è soprattutto il successo crescente del cinema, tanto che alcuni caffè si ingegnano ad alternare numeri musicali e di varietà con delle brevi proiezioni filmiche. Un'altra ragione è il successo riscosso dal music-hall che nel frattempo aveva conquistato un pubblico sempre più vasto. Sebbene non si abbia una data precisa del passaggio dal *café concert* al music-hall quest'ultimo si impone come versione migliorata del suo predecessore introducendo nuove forme di intrattenimento originali e di qualità che danno vita a lunghe esibizioni comprendenti spettacoli di musica, danza e sketch. Durante lo svolgimento, la cui durata si aggira intorno alle quattro ore, artisti e ballerini possono cambiare d'abito da sei a ben quindici volte determinando la crescita esponenziale dei costumi necessari per ogni singola rivista – che si aggirano generalmente intorno ai mille o ai millecinquecento. Per far fronte alle

²²⁴ A. Luerti, *Non solo Erté. Not only Erté: costume design for the Paris music-hall 1918-1940*, Schio, Tamoni, 2006, pp. 17-18.

²²⁵ «L'habillement du comédien-chanteur est déterminé par le type où il se spécialise: déguisements variés pour les comiques, costume extravagant à larges ganses et boutons énormes pour l'"excentrique" style Paulus, robe de bal pour la débiteurse de romances, peplum ou habit de soirée pour le style militaire-patriotique». M. Angenot, *Le café-concert. Archéologie d'une industrie culturelle*, Cahier de recherche, Montreal, Ciadest, 1991, p. 8.

ingenti richieste il numero delle sartorie impegnate nella confezione di questi abiti aumenta consistentemente. Tra le più importanti si ricorda a titolo esemplificativo l'atelier di Bénédicte Rasimi. Responsabile degli spettacoli del Ba-ta-clan dal 1910 al 1926, Rasimi è in grado di elevarne enormemente il prestigio grazie a solerzia e attenzione nella realizzazione di costumi sontuosi, in grado di esaltare i punti forti di ogni ragazza e al tempo stesso celarne i difetti. L'autorità di Rasimi è indiscussa tanto da potersi permettere di suggerire e modificare i bozzetti dei disegnatori suoi collaboratori tra cui si ricordano Edel, Erté, Bétout, Minon, Rab, Ranson, Gesmar, Le Seyeux, Zinoview, Zig e molti altri²²⁶. Gli abiti si distinguono per fantasia, sfarzo e un certo grado di nudità che contribuiscono alla fortuna del genere.

Questo breve *excursus* sull'evoluzione del costume scenico ci dimostra chiaramente come, specialmente tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi anni del nuovo secolo, ci si trovi di fronte a una eterogeneità di correnti di pensiero e di stili che riflettono la complessità e la frammentarietà della società del tempo. Lungi dall'essere esaustivi, abbiamo cercato di fornire una panoramica circa i cambiamenti cui il costume scenico va incontro per meglio inquadrare i mutamenti in atto nell'ambito teatrale, specialmente legati alla nascita della regia. Allo stesso tempo abbiamo cercato di fornire una visione panoramica entro cui poter inserire e indagare il patrimonio costumistico melesiano, oggetto d'analisi nei capitoli successivi.

²²⁶ Per una biografia dei costumisti citati si rimanda a A. Luerti, *Non solo Erté. Not only Erté: costume design for the Paris music-hall 1918-1940*, op. cit.

Capitolo 3

3.1 La lezione di Méliès. Il “teatro filmato”

Nel 1896, anno in cui inizia il suo percorso cinematografico, Méliès ha alle spalle una lunga carriera come direttore del Teatro Robert-Houdin. A partire dal 1888 vi allestisce numeri di prestidigitazione e sketch comico-fantastici allo scopo di intrattenere e stupire il proprio pubblico. Nel momento in cui adotta il cinematografo per creare visioni animate da inserire nel suo repertorio non fa altro che ricorrere allo stesso processo creativo e alla stessa finalità impiegati negli sketch teatrali. Come egli stesso ricorda:

Ho costruito grandi trucchi al teatro Robert-Houdin. Fu lì che acquisii le preziose qualità dell'invenzione e dell'esecuzione che mi sarebbero state tanto utili al cinema. [...] Sono nato artista nell'anima, abilissimo nelle mani, abile nella maggior parte dei mestieri, inventivo e comico di natura. [...] Ero allo stesso tempo lavoratore “intellettuale” e manuale. Questo spiega perché ho amato così appassionatamente il cinema. Quest'arte contiene quasi tutto. Le concezioni fantasiose, comiche o fantastiche, anche artistiche, che si presentavano a frotte nella mia immaginazione trovavano, grazie a esso, il mezzo per realizzarsi. Per tutta la vita ho cercato, inventato e creato²²⁷.

Le parole di Méliès testimoniano della continuità che si crea tra produzione teatrale e teatrale filmata. E alla base di questo legame vi è il ruolo centrale svolto dall'attrazione. È attorno a essa che Méliès costruisce le messinscène magiche, attraverso l'individuazione di «trucchi nuovi, un grande effetto principale e un'apoteosi finale»²²⁸. Così facendo si rivolge «all'occhio dello spettatore per affascinarlo o incuriosirlo»²²⁹. Al fine di raggiungere questo scopo deve però tenere conto di precise categorie di fruitori. Da alcune testimonianze scritte dello stesso Méliès sappiamo che la produzione cinematografica aveva lo scopo di occupare i ragazzi e allo stesso tempo interessare i grandi che li accompagnavano. «Da qui l'enorme accumulo di trucchi impreveduti che all'epoca sbalordiva gli spettatori completamente incapaci di rendersi conto di come tutto

²²⁷ «Je construisis au théâtre Robert-Houdin de grands trucs. C'est là que j'acquis les précieuses qualités d'invention et d'exécution qui devaient m'être si utiles au cinéma. [...] J'étais né artiste dans l'âme, fort adroit de mes mains, habile dans la plupart des métiers, inventif et comédien de nature. [...] Je fus à la fois travailleur "intellectuel" et manuel. Cela explique pourquoi j'ai aimé le cinéma passionnément. Cet art renferme presque tous. Les conceptions fantaisistes, comiques ou fantastiques, voir même artistiques, qui se présentaient en foule dans mon imagination, trouvaient, grâce à lui, le moyen de se réaliser. Toute ma vie j'ai cherché, inventé et exécuté». G. Méliès, “En marge de l'histoire du cinématographe”, in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., pp. 64-65.

²²⁸ «Des trucs inédits, un gros effet principal et une apothéose finale». G. Méliès, “L'importance du scénario”, in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 87.

²²⁹ «À l'œil du spectateur pour le charmer ou l'intriguer». Ivi, p. 88.

ciò potesse essere realizzato. I giovani si divertivano grazie all'ingenuità voluta della trama; gli adulti erano incuriositi da esecuzioni incomprensibili»²³⁰.

Alla luce delle testimonianze fin qui considerate possiamo affermare come ogni componente in grado di provocare stupore e meraviglia funga da legante tra le produzioni per il teatro e il teatro filmato. Per di più, l'attrazione si lega in modo particolare a specifiche tipologie di spettacolo popolare. Se a giusto titolo Méliès si definisce «il primo ad aver fatto tutti i generi di teatro al cinema: commedia, dramma, buffoneria, scene di guerra, *féerie*, trucchi, ecc.»²³¹, sono in particolare questi ultimi due, il teatro magico e la *féerie* che, in assoluta continuità con le messinscene teatrali, caratterizzano in modo distintivo la cinematografia melesiana. Per convincersi che le *féerie* filmiche di Méliès sono in stretta connessione con le *féerie* sceniche è sufficiente leggere il testo riportato di seguito:

La *féerie* [è] indubbiamente uno spettacolo adorabile se [si trova] nelle mani di un vero poeta, lasciandosi trasportare dal capriccio della sua immaginazione, e capace al tempo stesso di ammaliare le menti dei suoi ascoltatori e di meravigliare i loro occhi. [...] il pubblico accorre sempre in massa a tutte le *féerie* che gli vengono presentate perché adora questo spettacolo davvero magico che il progresso della messa in scena sa rendere ogni giorno più attraente [...]. La rappresentazione di una *féerie* [...] [si può fare solo dove] i cambiamenti a vista, i trucchi, i travestimenti, le apoteosi, [possono] avvenire con facilità²³².

Sebbene il passo sia stato scritto da Arthur Pougin²³³ dieci anni prima dell'invenzione del cinematografo esso rispecchia perfettamente il pensiero melesiano. Non solo, trova perfetta applicazione sia alle messinscene di teatro sia di teatro filmato. E la ragione

²³⁰ «D'où cette accumulation énorme de trucs imprévus, qui frappaient de stupeur les spectateurs d'alors, complètement incapables de se rendre compte de la façon dont tout cela pouvait s'obtenir. Les jeunes s'amusaient, grâce à la naïveté voulu du scénario; les grandes étaient intrigués par des réalisations incompréhensibles». G. Méliès, "Allocution prononcée par Georges Méliès au gala organisé en son honneur", in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 80.

²³¹ «Je suis le premier qui aie fait du théâtre en tous genres dans le cinéma: comédie, drame, bouffonnerie, scènes de guerre, féerie, trucs, etc.». G. Méliès, "Le merveilleux aux cinéma", in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 45.

²³² «La féerie [est] assurément un spectacle adorable, si elle [est] aux mains d'un vrai poète, se laissant entraîner au caprice de son imagination, et capable tout à la fois de charmer l'esprit de ses auditeurs et d'émerveiller leurs yeux. [...] le public court toujours en foule à toutes les fêtes qu'on lui sert, parce qu'il adore ce spectacle vraiment magique que les progrès de la mise en scène savent rendre chaque jour plus séduisant [...]. La représentation d'une féerie [...] ne [peut se faire que là] où les changements à vues, les trucs, les travestissements, les apothéoses, [peuvent] se produire avec facilité». A. Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Librairie de Firmin-Didot et Cie, Imprimeurs-libraires de l'Institut de France, Paris, 1885, pp. 360 e 364.

²³³ François-Auguste-Arthur Pougin (1834-1921) fu uno scrittore e critico musicale e drammatico francese.

risiede in quel filo rosso che sottende l'intera produzione cine-teatrale ossia l'atto illusionistico volto a infondere stupore e meraviglia nello spettatore.

Se prendiamo in considerazione il trucco cinematografico esso rappresenta al contempo una continuazione e una evoluzione di quello teatrale. Méliès stesso lo afferma: «la lunga pratica dei trucchi, fin dall'inizio, mi ha permesso di creare un genere speciale: la cinematografia stravagante e fantastica»²³⁴. Grazie a essa può «creare tutte le fantasie più assurde, rendendo realizzabile quanto impossibile a teatro con i mezzi di ordinaria macchinaria»²³⁵. Méliès, infatti, individua nel teatro delle limitazioni al raggiungimento del fine spettacolare che vengono però colmate dalle possibilità offerte dal cinematografo. Più volte il regista sottolinea queste mancanze:

Vedete quanto il teatro reale sia inferiore al cinema nella produzione del fantastico con l'aiuto di vecchi trucchi superati e nonostante la collaborazione di centinaia di addetti ai lavori, ingegneri, macchinisti, scrittori, attori, direttori, registi, capo macchinisti, ecc., ecc.

Il teatro ha mai realizzato le mirabili fantasie, le perfette illusioni, i meravigliosi diavoli, i viaggi nei mondi immaginari come il cinematografo? Ovviamente no dal momento che il teatro oggi ricorre al cinema per produrre agli occhi del pubblico ciò che i suoi mezzi materiali non sono in grado di realizzare²³⁶.

A proposito delle diversità invece scrive:

Nelle numerose cronache, in tutte le lingue, che mi riguardano, ho letto spesso che si attribuiva l'abilità che avevo via via acquisito negli effetti speciali cinematografici alla pratica del prestigiatore. Che errore! Certo, la prestidigitazione aveva guidato i miei gusti verso l'invenzione e verso i trucchi. Ma quanto sono diverse le procedure di queste due arti! Nella prestidigitazione si opera sotto l'occhio attento del pubblico, al quale non sfugge alcun falso movimento. Si è soli, lo sguardo non vi lascia mai. Nessuno "sbaglio" può essere tollerato... Mentre nel cinema... facciamo le nostre cose lontano da occhi profani e ricominciamo trentasei volte, se necessario, finché

²³⁴ «La longue pratique des trucs m'a, dès le début, permis de créer un genre spécial: le cinématographe fantaisiste et fantastique». G. Méliès, "Les coulisses de la cinématographie. Doit-on le dire ?", in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 40.

²³⁵ «Permettre toutes les fantaisies les plus abracadabrantes, en rendant réalisables des impossibilités irréalisables au théâtre par les moyens de l'ordinaire machinerie». *Ibidem*.

²³⁶ «Voyez combien le vrai théâtre est inférieur au cinéma dans la production du fantastique, à l'aide de vieux trucs surannés et malgré la collaboration de centaines de personnes du métier, ingénieurs, machinistes, auteurs, acteurs, directeurs, metteurs en scène, chef machinistes, etc., etc.

Le théâtre a-t-il jamais réalisé les fantaisies admirables, les illusions parfaites, les diableries merveilleuses, les voyages dans les mondes imaginaires, comme le cinématographe ? Évidemment non, puisque le théâtre a aujourd'hui recours au cinéma pour produire aux yeux du public ce que ses moyens matériels sont incapables de réaliser». G. Méliès, "Le merveilleux au cinéma", in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 49.

non ci siamo riusciti. Questo ci permette di andare molto oltre nel regno del meraviglioso²³⁷.

Se le differenze tra i due possono rivelarsi reali da un punto di vista pratico, di messa in atto del trucco, al contrario da quello finalistico si sgretolano. Così come avvenuto in passato con l'introduzione di nuovi strumenti e pratiche illusionistiche, analogamente alla fine dell'Ottocento lo spettacolo magico trae vantaggio dall'introduzione di un nuovo dispositivo, il cinematografo, utile a costruire scenari fantastici e visioni spettacolari sempre più stupefacenti. In accordo con quanto afferma André Gaudreault:

Prima che il cinema diventasse un *medium* relativamente autonomo, il cinematografo non solo soffriva delle "influenze" di altri *media* o spazi culturali in voga all'inizio del ventesimo secolo, ma era di volta in volta numero di *vaudeville*, spettacolo di lanterna magica, numero di magia, spettacolo di *féerie* o numero di *café-concert*. All'inizio del ventesimo secolo, la trama intermediale era così feconda nel mondo della cinematografia che un gran numero di visioni animate rendeva in qualche modo omaggio ad altri *media* o spazi mediatici, non fosse solo che nel soggetto trattato²³⁸.

Questa commistione di generi si rivela di grande successo e viene adottata da numerosi uomini di spettacolo. È al già citato Georges Demeny, per esempio, che si deve il primo incontro tra *féerie* e cinematografo. Il 14 novembre 1896 al teatro dello Châtelet viene portata in scena una replica de *La Biche au bois* una *féerie* dei fratelli Théodore e Hippolyte Cogniard del 1845. Sebbene a quest'altezza cronologica i fratelli Lumière abbiano già proiettato le loro visioni cinematografiche è la prima volta che si ha l'idea di inserire una ripresa eseguita con il cinematografo durante una rappresentazione teatrale.

²³⁷ «Dans les nombreuses chroniques, en toutes langues, me concernant, j'ai lu bien souvent qu'on attribuait à la pratique de la prestidigitation l'habileté que j'avais peu à peu acquise dans les trucages cinématographiques. Quelle erreur! Certes, la prestidigitation avait guidé mes goûts vers l'invention et vers les trucs. Mais combien différent les procédés de ces deux arts! En prestidigitation on opère sous l'œil attentif du public, auquel aucun faux mouvement n'échappe. Vous êtes seul, on ne vous quitte pas des yeux. Aucun "raté" ne saurait être toléré... Tandis qu'au cinéma... on fait tranquillement sa petite cuisine, loin des regards profanes, et on recommence trente-six fois, au besoin, jusqu'à ce qu'on ait réussi. Cela permet d'aller beaucoup plus loin dans le domaine du merveilleux». "En marge de l'histoire du cinématographe", in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 73.

²³⁸ «Avant que le cinéma ne finisse par devenir un média relativement autonome, le cinématographe a non seulement subi les "influences" des autres médias ou espaces culturels qui étaient en vogue au tournant du vingtième siècle, mais il fut à la fois numéro de vaudeville, spectacle de lanterne magique, numéro de magie, spectacle de féerie ou numéro de café-concert. Au tournant du vingtième siècle, le maillage intermédiaire est si fécond dans le monde de la cinématographie qu'un très grand nombre de vues animées paient en quelque sorte un tribut aux autres médias ou espaces médiatiques, ne serait-ce que dans le sujet même qu'elles abordent». A. Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe, suivi de Les vues cinématographiques*, op. cit., pp. 112-113.

L'apparecchio concepito da Demeny e realizzato da Gaumont è utilizzato come «trucco ottico combinato a veri attori e alla proiezione di una lanterna magica. Più tardi, nel dicembre 1905, sulla stessa scena dello Châtelet [...] Méliès inserirà, in una *féerie* di Victor de Cottens, la celebre pellicola [...] *Quatre cents farces du diable*»²³⁹. A riprova, ancora una volta, della continuità tra i diversi *media* spettacolari.

Dopo le prime proiezioni avvenute nel 1895 molti illusionisti fanno proprio il nuovo mezzo dalle proprietà “prodigiose” (presentato sotto il nome di kinetografo, cinematografo, ecc.). Tra questi i fratelli Isola, Jean Faugeras, conosciuto come Caroly (1868-1955) e lo stesso Méliès. Molti vi riconoscono uno strumento estremamente utile e talvolta persino indispensabile alle loro *performances* grazie a cui è possibile intrecciare momenti di spettacolarità assai diversi tra loro.

Anche il celebre Leopoldo Fregoli si appropria di un esemplare di cinematografo Lumière. Lo utilizza soprattutto per riprendersi nell'atto di eseguire alcuni dei suoi trucchi e imitazioni principali, tra cui *Maestri di musica*, *Fregoli illusionista* e *Fregoli danza serpentina*, per citarne alcuni. In questi casi è chiaro come il mezzo cinematografico sia impiegato come prolungamento, sostituzione o riproposizione (sempre uguale) di uno spettacolo portato in scena sul palco di un teatro.

La fortuna riscossa dal cinematografo determina che illusionisti più o meno celebri si mettano alla ricerca di produttori di apparecchi cinematografici²⁴⁰. Tra questi l'inglese Robert-William Paul, uno dei primi fabbricatori in Inghilterra. È da lui che si recano Méliès, Carl Hetz e David Devant. In particolare Hertz vi acquista un Theatrograph con cui proiettare visioni animate. Anche David Devant ne acquisisce un esemplare che utilizza per proiezioni all'Egyptian Hall e, come Fregoli, si farà riprendere. Similmente John Nevil Maskelyne realizzerà delle pellicole illusionistiche con uno strumento chiamato Mutagraph, che proietta sempre all'Egyptian Hall.

All'epoca della produzione cinematografica melesiana, dunque, ciò a cui si assiste non è tanto la nascita di una nuova arte (il cinema) quanto un rinnovamento del teatro magico

²³⁹ Un trucage optique combiné à de vrais acteurs et à une projection de lanternes magiques. Plus tard, en décembre 1905, sur la même scène du Châtelet [...] Méliès insérera, dans une féerie de Victor de Cottens, le célèbre film [...] *Quatre cents farces du diable*. J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *Méliès magie et cinéma*, catalogo dell'esposizione *Méliès magie et cinéma* (Cinémathèque française de Paris, 26 aprile-1 settembre 2002), op. cit., p. 58.

²⁴⁰ Sul rapporto tra illusionismo e cinematografia si veda F. Tabet, *Le cinématographe des magiciens: 1896-1906, un cycle magique*, Rennes, PUR, 2018.

attraverso l'introduzione di nuovi strumenti capaci di creare illusioni stupefacenti dando vita dapprima alla fotografia animata e successivamente alle visioni animate. Di conseguenza non si osserva alcuna rottura di continuità tra la produzione scenica e quella filmata melesiana²⁴¹. Come Méliès stesso afferma «la [sua] carriera cinematografica è così strettamente legata a quella del teatro Robert-Houdin, che difficilmente si possono separare»²⁴². Tutto è teatro, puro o filmato. Allo stesso modo, non c'è differenza nella finalità, lo scopo di suscitare meraviglia e stupefazione permane invariato.

Un altro elemento a sostegno della tesi secondo cui «Méliès non è un pioniere del cinema, ma l'ultimo uomo del teatro di *féerie*»²⁴³ è la natura stessa della carriera melesiana. Non dobbiamo dimenticare che l'attività di regista teatrale e "cinematografico" vanno di pari passo. Egli, infatti, mantiene il ruolo di direttore del Robert-Houdin fino alla demolizione dello stabile avvenuta nel 1924. E sebbene gli anni in cui vengono creati lo studio di Montreuil e le prime pellicole corrispondano a un arresto della produzione di nuovi sketch teatrali, questa viene in realtà perseguita sotto forma di messinscène filmate. Basti pensare ad alcune tra le sue prime visioni animate come per esempio *Séance de prestidigitation*, *Dix chapeaux en soixante secondes* e la famosa *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* tutte risalenti al 1896. Visionando quest'ultima, per esempio, assistiamo a un numero di prestidigitazione²⁴⁴ esattamente come se ci trovassimo nella sala del Robert-Houdin. Le scenografie in perfetto stile Luigi XV fanno da sfondo alla scena in cui appare Méliès nei panni del prestidigitatore e Jehanne d'Alcy in quelli dell'assistente. La donna viene fatta accomodare su una sedia sotto la quale l'illusionista pone un foglio di giornale a riprova dell'assenza di botole nel pavimento. Méliès procede allora a coprire l'assistente con un telo e dopo qualche istante lo rimuove svelando una sedia magicamente vuota. Jehanne d'Alcy è scomparsa. Con un movimento delle mani l'illusionista fa comparire al suo posto uno scheletro che prontamente viene celato dallo stesso telo. Rimosso pochi secondi dopo esso rivela nuovamente la presenza della donna in carne e ossa. A conclusione del numero i due si inchinano più volte ringraziando il pubblico per poi lasciare la scena. Non c'è dubbio che una pellicola di questo genere sostituisca un tradizionale numero di prestidigitazione al Robert-Houdin. Magia, sparizioni e illusioni

²⁴¹ A ben vedere non c'è distinzione nemmeno tra i titoli delle opere teatrali e le pellicole.

²⁴² «Ma carrière cinématographique est tellement liée à celle du théâtre Robert-Houdin, qu'on ne peut guère les séparer». J. Deslandes, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, op. cit., p. 30.

²⁴³ «Méliès n'est pas un pionnier du cinéma, mais le dernier homme du théâtre de féerie». Ivi, p. 71.

²⁴⁴ Si tratta della riproduzione esatta di un trucco del celebre illusionista Bautier de Kolta.

sono riproposte esattamente come sul palco del teatro con l'unica differenza che il trucco non si compie grazie all'impiego di botole e aperture nascoste, ma attraverso il fermo immagine e il montaggio.

Tali modalità operative valgono a Méliès l'appellativo – da parte di colleghi cinematografisti – di «prestigitatore emerito, [che] ha ottenuto combinando la prestidigitazione con la cinematografia delle “visioni fantastiche” molto personali»²⁴⁵. In tutta risposta, tuttavia egli precisa di aver preso in prestito dalla prestidigitazione soltanto «la tenuta, l'atteggiamento, la precisione del movimento, la sicurezza della mano»²⁴⁶. In contrasto con queste affermazioni è innegabile come in realtà egli abbia attinto a un patrimonio teatrale, in particolare magico, assai più ampio che non si limita semplicemente ai gesti e alla tenuta. Egli vi trasferisce: pratiche e trucchi sensazionalistici legati al raggiungimento della finalità spettacolare; il ruolo del costume scenico (che concorre alla riuscita della messinscena) e non da ultimo la pratica registica che andava delineandosi proprio tra Ottocento e Novecento.

Così come a teatro Méliès si occupa personalmente di orchestrare ogni aspetto utile all'allestimento e alla riuscita del numero, allo stesso modo nelle messinscene filmate egli si fa portatore di uno sguardo d'insieme che garantisca il successo della pellicola. Essendo quella “cinematografica” un'arte ricca e complessa – come sostiene Méliès – che comprende: «arte drammatica, disegno, pittura, scultura, architettura, meccanica e lavori manuali di ogni tipo»²⁴⁷, c'è bisogno di un soggetto che si occupi di curare ogni elemento della messinscena. Qualcuno che coordini figure specializzate il cui lavoro contribuisce al buon esito della stessa. È proprio in quest'ottica che Méliès si definisce al contempo «autore, regista, attore, creatore di attrezzature e oggetti di scena, scenografo»²⁴⁸. Ossia colui che è in grado di orchestrare un lavoro corale nel rispetto di una visione d'insieme unitaria.

²⁴⁵ «Prestidigitateur émérite, il obtint, en joignant la prestidigitation à la cinématographie, des vues fantastiques très personnelles». G. Méliès, “Témoignage de Georges Méliès”, in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 55.

²⁴⁶ «La tenue, les attitudes, la netteté du mouvement, la sûreté de main, la précision des repérages». *Ibidem*.

²⁴⁷ «Art dramatique, dessin, peinture, sculpture, architecture, mécanique, travaux manuels de toutes sortes». G. Méliès, “Le vues cinématographiques”, in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 20.

²⁴⁸ «Auteur, metteur en scène, acteur, fabricant de matériel et d'accessoires, décorateur». G. Méliès, “En marge de l'histoire du cinématographe”, in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 75.

Abbiamo affermato in precedenza come nel teatro filmato convergano componenti assai diverse provenienti da numerosi ambiti spettacolari. Di conseguenza Méliès vi applica espedienti “illusionistici” altrettanto variegati che appartengono ad alcune classi principali: «trucchi d’arresto, effetti speciali fotografici, trucchi di macchinaria teatrale, trucchi di prestidigitazione, trucchi pirotecnici, trucchi chimici»²⁴⁹. Si tratta di una commistione di tecniche che include le più recenti scoperte relative al fermo immagine e al montaggio ed espedienti che affondano le loro radici in pratiche culturali e spettacolari ben consolidate (*théâtre noir*, fotografia, lanterna magica, ecc.)²⁵⁰. Se Méliès sostiene di aver introdotto questa varietà di artifici nel “cinema”, al contempo si onora di «aver lanciato il cinema nel percorso teatrale, che gli è valso grande successo»²⁵¹. Ed è piuttosto quest’ultima asserzione a meritare attenzione. «Quello che Méliès fa, e molto efficacemente, è introdurre il cinematografo nel teatro, non fosse altro che nel teatro... Robert-Houdin»²⁵². E le spiegazioni dello stesso Méliès vanno proprio in questa direzione:

Tutti i registi di visioni animate hanno più o meno seguito il percorso tracciato e uno di loro, il capo della più grande casa cinematografica del mondo (dal punto di vista della grande produzione a buon mercato), mi ha detto: "È grazie a voi che il cinema ha saputo mantenersi e raggiungere un successo senza precedenti. Applicando al teatro, cioè a soggetti infinitamente variabili, la fotografia animata, avete impedito che scomparisse, ciò che sarebbe rapidamente accaduto con i soggetti en plein air che inevitabilmente si assomigliavano e avrebbero stancato rapidamente il pubblico”²⁵³.

Le parole probabilmente pronunciate da Charles Pathé affermano come il principale merito di Méliès sia stato quello di aver applicato a teatro la fotografia animata ossia di aver in qualche modo introdotto il cinematografo nel teatro (nel mondo dello spettacolo

²⁴⁹ «Les trucs par arrêt, les trucages photographiques, les trucs de machinerie théâtrale, les trucs de prestidigitation, les trucs de pyrotechnie, les trucs de chimie». *Ibidem*.

²⁵⁰ A. Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe, suivi de Les vues cinématographiques*, op. cit., p. 80.

²⁵¹ «Avoir lancé le cinéma dans la voie théâtrale, qui lui a si bien réussi». G. Méliès, “En marge de l’histoire du cinématographe”, in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 72.

²⁵² «Ce que Méliès a fait, et fort effectivement, c'est d'introduire le cinématographe dans le théâtre, n'aurait-ce été que dans le théâtre... Robert-Houdin». A. Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe, suivi de Les vues cinématographiques*, op. cit., p. 77.

²⁵³ «Tous les éditeurs de vues composés ont suivi plus ou moins la voie tracée, et l'un d'eux, le chef de la plus grande maison cinématographique du monde (au point de vue de la grande production à bon marché), m'a dit à moi-même: "C'est grâce à vous que le cinéma a pu se maintenir et devenir un succès sans précédent. En appliquant au théâtre, c'est-à-dire à des sujets variables à l'infini, la photographie animée, vous l'avez empêché de tomber, ce qui serait rapidement arrivé avec les sujets de plein air, qui fatalement se ressemblaient et auraient vite fatigué le public». *Ibidem*.

teatrale) e non dunque il contrario. Alla luce di queste riflessioni risulta inequivocabile l'inquadratura di Méliès come uomo strettamente di teatro.

Abbiamo fin qui ben chiaro come la messinscena teatrale si fonda con quella teatrale filmata. Allo stesso tempo però è vero anche l'opposto. Dobbiamo ricordare che le pellicole melesiane vengono proiettate durante le serate – e mattinate – di spettacolo presso il Robert-Houdin. È evidente dunque come la spettacolarità sia data in un flusso continuo nel quale non vi è alcuna distinzione tra gli strumenti utilizzati ossia tra teatro puro e cinematografia. Sketch, numeri di prestidigitazione, automi, pellicole si susseguono senza interruzione di continuità sul palco del Robert-Houdin. Basta osservare alcuni programmi dell'epoca per averne diretta comprensione [Figg. 1, 2, 3, 4].

ROBERT-HOUDIN
8, boulevard des Italiens, 8
Direction G. MÉLIÈS

—o—
MATINÉE
M. DUPERRÉY

PREMIÈRE PARTIE
Benjamin
Angélique et Gabrielle
Fleurs et Colombe
Les cercles magiques
Le secret du confiseur
Les papiers multicolores
Entr'acte, 12 minutes
Pendant l'entr'acte
VOIR AU FOYER
(scène annexe, entrée 50 centimes)

LE RÊVE DE COPPELIUS
conte fantastique
tiré des contes d'Hoffmann
décors, machinerie, scenario et tracé de H. G. Méliès
Coppélius MM. Rhem
Méphistophélès Legris
Coppelia M^{lle} J. d'Alcy

DEUXIÈME PARTIE
Le Kinétograph
Les boules de billard
Le foulard fusible
L'art de s'enrichir
Antonio Diavolo
La corne d'abondance
INTERMÈNE
L'incomparable Nain Américain
TOM - OLD - BOOT
comique-excentrique musical
(illusion burlesque)
exécutée par M. LEMAIS
Entr'acte, 2 minutes
LE MIRACLE DU BRAHMINÉ
illusion éthérée inédite
de M. G. MÉLIÈS
La scène est visitée avant
et après l'expérience, le per-
sonnage reste dans l'espace
sans aucun support et éclairé
par un rayon de projecteur
électrique.
Entr'acte, 7 minutes

TROISIÈME PARTIE
LE PILORI
nouvelle énigme extraordinaire
de M. G. MÉLIÈS
Le piano de la maison A. Nord
sera tenu par M. Crélérot

Tous les soirs
sauf le lundi et le vendredi
L'ILLUSIONNISTE DUPERRÉY
Les lundis et vendredis
L'ILLUSIONNISTE RAYNALY
avec un programme différent

SEANCES EN VILLE

MATINEES
Dimanches, jeudis et fêtes
à 2 h. 1/2

ROBERT-HOUDIN
8, boulevard des Italiens, 8
Direction G. MÉLIÈS

—o—
SOIRÉE
M. RAYNALY

PREMIÈRE PARTIE
Les pièces mystérieuses
Le banquier improvisé
Les cartes aériennes
Inpromptu-cartes
Paralitre, disparaître
L'augure!
Entr'acte, 12 minutes
Pendant l'entr'acte
VOIR AU FOYER
(scène annexe, entrée 50 centimes)

LE RÊVE DE COPPELIUS
conte fantastique
tiré des contes d'Hoffmann
décors, machinerie, scenario et tracé de H. G. Méliès
Coppélius MM. Rhem
Méphistophélès Legris
Coppelia M^{lle} J. d'Alcy

DEUXIÈME PARTIE
LES RAYONS ROENTGEN
fantaisie d'actualité
LE MIRACLE DU BRAHMINÉ
illusion éthérée inédite
de M. G. MÉLIÈS
La scène est visitée avant
et après l'expérience, le per-
sonnage reste dans l'espace
sans aucun support et éclairé
par un rayon de projecteur
électrique.

LE KINÉTOGRAPH
Entr'acte, 7 minutes

TROISIÈME PARTIE
LE PILORI
nouvelle énigme extraordinaire
de M. G. MÉLIÈS
Le piano de la maison A. Nord
sera tenu par M. Crélérot

Tous les soirs
sauf le lundi et le vendredi
L'ILLUSIONNISTE ARNOULD
Les lundis et vendredis
L'ILLUSIONNISTE RAYNALY
avec un programme différent

SEANCES EN VILLE

MATINEES
Dimanches, jeudis et fêtes
à 2 h. 1/2

ROBERT-HOUDIN
8, boulevard des Italiens, 8
Direction G. MÉLIÈS

—o—
SOIRÉE
M. RAYNALY

PREMIÈRE PARTIE
Question monétaire
Une solution improvisée
Les cartes obéissantes
Mnémotechnie
Foulards et drapeaux
Un souvenir de Bosco
Entr'acte, 12 minutes
Pendant l'entr'acte
VOIR AU FOYER
(scène annexe, entrée 50 centimes)

LE RÊVE DE COPPELIUS
conte fantastique
tiré des contes d'Hoffmann
décors, machinerie, scenario et tracé de H. G. Méliès
Coppélius MM. Rhem
Méphistophélès Legris
Coppelia M^{lle} J. d'Alcy

DEUXIÈME PARTIE
LES RAYONS ROENTGEN
fantaisie d'actualité
LE MIRACLE DU BRAHMINÉ
illusion éthérée inédite
de M. G. MÉLIÈS
La scène est visitée avant
et après l'expérience, le per-
sonnage reste dans l'espace
sans aucun support et éclairé
par un rayon de projecteur
électrique.

LE KINÉTOGRAPH
Photographies animées (grandeur
naturelle) vues spéciales fabri-
quées par la direction.
Entr'acte, 7 minutes

TROISIÈME PARTIE
LA CAGE D'OR
énigme Louis XV
Le piano de la maison A. Nord
sera tenu par M. Crélérot

Tous les soirs
sauf le lundi et le vendredi
L'ILLUSIONNISTE ARNOULD
Les lundis et vendredis
L'ILLUSIONNISTE RAYNALY
avec un programme différent

SEANCES EN VILLE

MATINEES
Dimanches, jeudis et fêtes
à 2 h. 1/2

ROBERT-HOUDIN
8, boulevard des Italiens, 8
Direction G. MÉLIÈS

—o—
MATINÉE
M. ARNOULD

PREMIÈRE PARTIE
**SCÈNES HUMORISTIQUES
DE PRESTIDIGITATION**
L'encrier du sorcier
La cible fantastique
La cuisine de l'avenir
L'oranger de Robert-Houdin
La corne d'abondance
Entr'acte, 7 minutes

LE PATISSIER DES ITALIENS
merveilleuse pièce mécanique
construite par Robert-Houdin
distribution de gâteaux
et liqueurs

—o—
DEUXIÈME PARTIE
LE MYSTÈRE DE MEMPHIS
ou
LA RÉSURRECTION DE CLÉOPATRE
Illusion fantastique égyptienne
de M. G. MÉLIÈS
VUES ANIMÉES ORIGINALES
de M. G. Méliès
LA CAGE D'OR
énigme Louis XV
grand trac mystérieux
—o—
Tous les soirs
LE CINÉMATOGRAPHE

[Fig. 1, 2, 3, 4] Annunci pubblicitari pubblicati sul quotidiano *L'Orchestre* relativi alla programmazione del Robert-Houdin. Da sinistra: 6 aprile 1896; 1 dicembre 1896; 1 gennaio 1897; 5 settembre 1897, Parigi, fonte gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Ciò che li lega è il loro essere “attrazione” ossia elementi che concorrono a una finalità ben precisa: stupire il pubblico attraverso momenti di magia e illusione ai limiti del fantastico e del comico.

In accordo con quanto esposto sino ad ora è chiaro come Méliès utilizzi il cinematografo non certo al fine della riproduzione servile della natura, ma dell'espressione spettacolare di concezioni artistiche e fantasiose di ogni genere. «Il cinema [...] è solo uno strumento, nient'altro, un intermediario tra [...] autore e pubblico»²⁵⁴ col fine di «fare del meraviglioso»²⁵⁵. «Il cinematografo è stato a lungo considerato un’“attrazione”. Era uno dei numeri in programma nei *cafés-concerts* e nei *music-halls*, proprio come un cantante o un acrobata»²⁵⁶. Ma non solo. Tra questi luoghi di spettacolarità popolare troviamo anche il teatro magico e nella fattispecie il Robert-Houdin.

L’attrazione, appena menzionata da Fouquet, può essere definita come elemento accattivante e sensazionale di un “evento”, un momento di pura manifestazione visiva «che sarebbe caratterizzato da un implicito riconoscimento della presenza dello spettatore con cui l’attrazione si confronta direttamente e in maniera, diciamo, esibizionista»²⁵⁷. L’attrazione è davanti agli occhi dello spettatore per essere vista, esiste solo per mostrarsi. Come regola generale, l’attrazione è momentanea, per non dire istantanea. Può essere definita in termini di presenza immediata. «In altre parole, è un elemento che spicca, attira l’attenzione, poi scompare senza sviluppare una traiettoria narrativa o un universo diegetico coerente».²⁵⁸ L’attrazione rappresenta il principio dominante tanto del teatro magico quanto della “cinematografia delle origini” ponendosi in contrapposizione con il principio dominante del cinema istituzionalizzato: la narrazione²⁵⁹.

²⁵⁴ «Le cinéma n'est [...] qu'un instrument, pas autre chose, un intermédiaire entre [...] auteur et le public». G. Méliès, “Le merveilleux au cinéma”, in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 49.

²⁵⁵ «Faire du merveilleux». G. Méliès, “Les coulisses de la cinématographie. Doit-on le dire?”, in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 43.

²⁵⁶ «Le cinématographe a été longtemps considéré comme une "attraction". C'était un des numéros de programme dans les cafés-concerts et dans les music-halls, au même titre qu'un chanteur ou qu'un acrobate». E.-L. Fouquet, “L’Attraction”, in *L’Écho du cinéma*, n. 11, 28 juin 1912, p. 1.

²⁵⁷ «Qui se caractériserait par une reconnaissance implicite de la présence du spectateur, auquel l’attraction se confronte directement et de manière, disons, exhibitionniste». A. Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe, suivi de Les vues cinématographiques*, op. cit., p. 93.

²⁵⁸ «Autrement dit c'est un élément qui surgit, attire l'attention, puis disparaît sans développer de trajectoire narrative ni d'univers diégétique cohérent». T. Gunning, “Cinéma des attractions et modernité”, in *Cinémathèque*, n. 5, 1994, p. 132.

²⁵⁹ Per un approfondimento sulla distinzione tra cinematografia dell’attrazione e cinema istituzionalizzato si veda A. Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe, suivi de Les vues cinématographiques*, op. cit.

A riprova di questa tesi è sufficiente visionare le pellicole melesiane o leggerne le descrizioni. Sebbene i soggetti cinematografici siano inseriti all'interno di una cornice narrativa abbiamo già visto come la trama sia relativamente scarna e goda di ben poco valore. Lo afferma lo stesso Méliès:

In questo genere di film tutta l'importanza sta nell'ingegnosità e nell'imprevisto dei trucchi, nelle ambientazioni pittoresche, nella disposizione artistica dei personaggi e anche nell'invenzione dell'apoteosi principale e finale. Contrariamente a quanto si fa di solito, il mio processo di costruzione di questo tipo di *pièce* consiste nell'inventare i dettagli prima dell'insieme, un insieme che altro non è che "lo scenario". Possiamo dire che lo scenario non è, in questo caso, che il filo che ha lo scopo di collegare "effetti" senza grande relazione tra loro²⁶⁰.

Lo scenario serve unicamente da pretesto alla messinscena degli "effetti" ossia trucchi e illusioni. Sono questi gli elementi centrali su cui si regge la produzione melesiana. Essi costituiscono le attrazioni fondamentali a soddisfare il desiderio di stupefazione del pubblico.

A riprova di una visione del tutto teatrale dell'intera opera melesiana è opportuno soffermarsi infine sulla natura delle produzioni filmate. Innanzitutto, è bene sottolineare come in queste ultime Méliès adotti esclusivamente un unico punto di vista, esattamente come quello di uno spettatore che assiste a uno spettacolo sul palcoscenico. Se a teatro l'occhio del pubblico si muove con una certa libertà lungo la scena, perlustra i suoi piani e le sue zone e può seguire tracciati diversi, allo stesso modo avviene nel momento in cui fruisce le scene filmate. Sebbene Méliès ricorra al fermo immagine, al taglio e al montaggio egli non sembra comprendere l'evoluzione dello sguardo e della percezione resa possibile dal mezzo cinematografico. Ciò che Méliès fa è concepire la scena filmata come quella teatrale, dunque nel suo essere unità statica d'azione²⁶¹. Ciò significa che «la messa in scena riporta su un piano spaziale il grafico dell'azione»²⁶² senza ricorrere a una

²⁶⁰ «Dans ces sortes de films, toute l'importance est dans l'ingéniosité et l'imprévu des truquages, dans le pittoresque des décors, dans la disposition artistique des personnages, et aussi dans l'invention du clou principal et de la finale. À l'inverse de ce qui se fait habituellement, mon procédé de construction de ces sortes de pièces consistait à inventer les détails avant l'ensemble, ensemble qui n'est autre chose que "le scénario". On peut dire que le scénario n'est plus, dans ce cas, que le fil destiné à relier des "effets", sans grands rapports entre eux». G. Méliès, "L'importance du scénario", in *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 87.

²⁶¹ Cfr. R. de Gaetano, "Teatro e cinema", in L. Allegri, *Il teatro e le arti*, Carocci editore, Roma, 2017, pp. 153-168.

²⁶² Ivi, p. 156.

messa in inquadratura che dinamizzi, selezionando e tagliando, quello stesso grafico²⁶³. Con la macchina da presa in posizione statica egli non indirizza lo sguardo dello spettatore verso un punto preciso, attraverso un'inquadratura, un primo piano, ecc., ma lascia che l'occhio vaghi esattamente come sulla scena del teatro. Certo, lo sguardo è catturato dall'elemento stupefacente e meraviglioso perciò è incanalato verso il fulcro d'interesse della messinscena. Ma ciò avviene sia durante gli sketch sia durante le visioni animate. Per riassumere, il metodo operativo melesiano, sebbene tenga conto dell'impiego del nuovo dispositivo, è ancorato a pratiche ampiamente consolidate ossia quelle teatrali. Permangono estranee le utilizzazioni di diversi campi, piani e l'evoluzione verso differenti generi cinematografici che si diffondono a partire dal ventesimo secolo. A titolo esemplificativo, si pensi a come Méliès non concepisca come dopo un campo lungo in cui si osserva un uomo estrarre l'orologio dalla tasca si possa avere la visione in primo piano dell'orologio stesso. Egli reputa la transizione anormale e lamenta le difficoltà che il pubblico (più probabilmente se stesso) incontra per seguire questi passaggi innaturali. Sempre secondo questa *forma mentis* Méliès non ricorre all'impiego di sottotitoli o cartelli esplicativi nelle sue proiezioni, al contrario continua a utilizzare il commento dell'imbonitore, esattamente come se si assistesse a uno spettacolo presso il Robert-Houdin. Ed è per questo motivo che le pellicole sono vendute con il relativo testo di accompagnamento²⁶⁴.

Gli aspetti fin qui considerati, oltre a inquadrare Méliès nella legittima cornice di appartenenza, ci permettono di comprendere alcune delle motivazioni che contribuirono alla fine della sua carriera e all'oblio. Molti sono i fattori responsabili: i problemi economici legati a questioni di diritti e pirateria delle pellicole; le difficoltà causate dall'imminente conflitto bellico e ancora gli insuccessi economici del fratello Gaston. Quest'ultimo, responsabile della filiale americana della Star Film a New York – e a sua volta regista – si imbarca in una spedizione cinematografica in Asia e Oceania dalla quale ritorna per lo più senza pellicole (andate distrutte per via dell'umidità) con gravi contraccolpi economici. Dall'altro lato, negli anni in cui il cinema si sta finalmente istituzionalizzando nuovi generi, dall'espressionismo al western, ecc. si impongono nel gusto del pubblico che non mostra più interesse verso forme di spettacolo tipicamente

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ Si veda, per esempio, il riassunto da leggere durante la proiezione di *La Légende de Rip van Winckle*. CF, I: MÉLIÈS 03-B1.

ottocentesche come per esempio la *féerie*. Méliès si dimostra incapace (o forse contrario) a un adattamento della produzione che tenga conto delle richieste di mercato. Egli rimane ancorato alla sua natura di uomo di teatro ottocentesco, fortemente legato alla componente fantastica, magica e stupefacente. Per questo motivo sia Méliès sia la sua opera cadono nell'oblio. Bisognerà attendere che il direttore della rivista *Ciné-Journal* Léon Druhot lo riscopra alla stazione di Montparnasse dove, insieme alla seconda moglie Jehanne d'Alcy, lavora in uno chiosco che vende giocattoli e caramelle. Da questo momento in poi il nome e l'opera di Méliès sono nuovamente oggetto d'interesse e di studio, sebbene quasi esclusivamente dal punto di vista cinematografico.

3.2 La funzione del costume scenico

Nel corso dei capitoli precedenti abbiamo accennato al ruolo fondamentale assunto dai costumi all'interno della produzione melesiana. Dapprima protagonisti sul palco del Robert-Houdin essi partecipano alla messa in scena e alla riuscita del trucco. Analogamente alle abilità degli illusionisti e agli elementi di macchinaria teatrale i costumi concorrono a dar vita all'illusione con lo scopo di meravigliare il pubblico. Lo abbiamo visto per esempio nello sketch *Les Phénomènes du spiritisme* (1907) dove gli "spiriti" che si manifestano sulla scena sono abbigliati con fluttuanti costumi in seta verde e tulle nero. La tenuta, illuminata dalle lampade, dà vita a effetti visivi illusori dando l'impressione che ci si trovi di fronte a spettri impalpabili. Un utilizzo del tutto simile del costume si verifica, come avremo modo di approfondire nel capitolo successivo, anche in *Le Nain jaune* (1890), *American Spiritualistic Mediums ou Le Décapité récalcitrant* (1891) e *La Cage d'or* (1897) per citarne alcuni. Nel *Nain jaune* il trucco di sparizione del "nano giallo" avviene tramite l'impiego di un doppio, un ragazzo che veste gli stessi panni dell'"originale" e riesce a ingannare il pubblico grazie al travestimento. Quest'ultimo è ottenuto attraverso l'utilizzo della stessa tipologia di abito nonché di maschera grottesca. In *Le Décapité récalcitrant* sono ancora l'abito e la maschera a celare la presenza ingannevole di un sosia. In questo caso, il ricorso a due interpreti consente di animare separatamente la testa e il corpo decapitato del protagonista cosicché ognuna delle due parti sembri avere vita propria.

Nello sketch *La Cage d'or* invece è una parrucca a svolgere un ruolo capitale per la riuscita dell'illusione. Sporgendo appena dalla superficie di una cassa situata al centro del

palco inganna il pubblico circa la continua presenza di un uomo all'interno del contenitore. In verità la parrucca è semplicemente ancorata all'apertura permettendo allo stesso di fuoriuscire attraverso un doppio fondo e riapparire magicamente nella parte opposta della sala²⁶⁵.

Indipendentemente dalle specificità delle singole produzioni l'elemento ricorrente è il ruolo essenziale svolto dal costume. Come abbiamo visto esso è impiegato per celare sia congegni e oggetti utili all'illusione sia personaggi dando l'impressione che questi non abbiano mai lasciato la loro postazione. Di conseguenza il prestidigitatore o il suo assistente, a seconda dei casi, è libero di sdoppiarsi oppure di scomparire e riapparire magicamente in diversi punti della scena sfruttando botole, fondali neri e doppi fondi, sicuro che l'occhio del pubblico sarà fisso altrove.

Secondariamente gli abiti servono a suggerire i tempi e i luoghi dell'ambientazione oltre che a connotare il personaggio contribuendo alla coerenza e all'atmosfera della rappresentazione. Troviamo dunque abiti di gusto orientale in sketch e visioni animate ambientate nel lontano Oriente, oppure vestiti e accessori arabeggianti per ambientazioni di favole e *féerie* con protagonisti pascià, sultani, odalische e così via.

Ciò che abbiamo appena riferito si applica similmente anche alle visioni animate. In questo caso però il costume non viene utilizzato per nascondere oggetti o meccanismi truccati. Al contrario esso funge da pretesto per la messa in scena del trucco e si rende partecipe dell'illusione stessa. Lo abbiamo osservato, per esempio, in pellicole quali *L'Homme protéé* (1899) o *Le Déshabillage impossible* (1900). Qui grazie al fermo immagine e al montaggio, nuovi strumenti a disposizione del regista, si ha l'impressione che pantaloni, giacche, cappotti si alternino sul corpo dei rispettivi protagonisti in modo tanto repentino quanto inspiegabile.

Anche il costume, dunque, concorre alla finalità spettacolare dell'allestimento. Se prima dell'introduzione del cinematografo questa si ottiene unicamente grazie a espedienti teatrali e in particolare di prestidigitazione e illusione ottica, con il nuovo dispositivo tecnologico si assiste a un'evoluzione di pratiche e metodi senza che per questo lo scopo melesiano ne risulti compromesso.

²⁶⁵ A tal proposito si veda il capitolo 4.

Partendo da queste riflessioni è possibile comprendere come i costumi rientrino a pieno titolo tra gli strumenti necessari al regista per conseguire l'obiettivo finale: suscitare il meraviglioso, il fantastico negli occhi di chi guarda.

Conoscendo le necessità intrinseche agli atti magici e l'importanza di indirizzare lo sguardo dello spettatore su particolari che distraggano dal trucco vero e proprio Méliès assume su di sé il compito di predisporre ogni elemento della messinscena, ivi compresi i costumi. A riprova di ciò egli li disegna di propria mano. In seguito incarica un costumista, una figura specializzata, del loro reperimento sia esso interno al magazzino in dotazione sia presso sartorie teatrali o altre realtà. Non si esclude inoltre la possibilità che alcuni pezzi acquisiti siano stati modificati proprio per rispondere alle necessità della scena.

Alla luce della rilevanza assunta dai costumi nell'attività registica melesiana si è ritenuto indispensabile per la nostra ricerca la visione e lo studio diretto di questi oggetti in parte ancora oggi superstiti.

Stando ad alcune testimonianze scritte, Méliès sostiene che il patrimonio di costumi e accessori posseduto dalla Star Film²⁶⁶ comprenda migliaia di pezzi. A tal proposito lo storico del cinema Maurice Noverre stima si tratti di circa 20000 unità²⁶⁷, una cifra indubbiamente assai elevata per l'epoca. Una tale quantità di oggetti sarebbe plausibile contando non soltanto i singoli pezzi che compongono un completo, siano essi giacche, gilet, pantaloni, camicie, ecc. Ma vi rientrerebbero anche accessori quali cappelli, cinture, fazzoletti, gioielli senza contare pizzi, nastri, parrucche e così via.

Se resta plausibile che nel momento di massima produzione i magazzini custodissero migliaia di costumi a oggi ne sopravvivono poco più di duecento. I preziosi oggetti fanno parte di un fondo acquisito nel 2004 dal Centre National du Cinéma et de l'Image Animée di Parigi (CNC) oggi conservato presso le riserve della Cinémathèque française anch'esse situate nella capitale francese. Il fondo nasce grazie alle donazioni dei familiari di Méliès precisamente della nipote Madeleine Malthête-Méliès (1923-2018) la quale ha ceduto la sua intera collezione al CNC che l'ha acquisita per conto dello Stato e del Ministero della Cultura.

²⁶⁶ È lecito supporre che oltre a farvi rientrare i costumi utilizzati per le visioni animate, nel conteggio trovino posto anche i costumi utilizzati al Robert-Houdin in virtù della fluidità di utilizzo dei pezzi.

²⁶⁷ M. Noverre, "L'Œuvre de Georges Méliès. Étude rétrospective sur le premier 'Studio cinématographique' machiné pour la prise de vues théâtrales", in *Le Nouvel art cinématographique*, op. cit., p. 75.

Al fine di studiare in modo approfondito i costumi, il cui ruolo abbiamo visto essere di fondamentale importanza nella produzione melesiana – sia per la riuscita dei trucchi sia in quanto elementi di continuità tra la pratica teatrale e cinematografica –, ci siamo recati presso i depositi del museo visionando il fondo nella sua quasi totalità²⁶⁸.

Come abbiamo avuto modo di appurare in prima persona esso è assai eterogeneo. Comprende diversi completi, giacche e pantaloni, abiti e mantelli, ma anche una gran varietà di camicie, gilet e moltissimi accessori. Tra questi cappelli, cuffie e fazzoletti, e ancora scarpe, stivali e gioielli di vario tipo. Si contano inoltre diverse parrucche, barbe e baffi finti e non mancano numerosi ritagli di tessuto²⁶⁹. Nello specifico, la presenza di una gran quantità di lembi di stoffa e pizzi – talvolta riccamente decorati con ricami in fili colorati, perline e *paillettes* – testimonia della pratica tutta teatrale dell’alterazione del costume. Questa prassi risponde a diverse finalità: l’adattamento di uno stesso abito a differenti corporature; il semplice rammendo di eventuali strappi e logoramenti; oppure ancora l’aggiornamento volto a dare la parvenza di un esemplare “diverso” e infine la creazione *ex-novo* di tenute semplici e simili tra loro. Svariati sono gli esempi riscontrabili nel fondo. Riportiamo il caso di un completo tre pezzi in seta azzurro-verde costituito da blusa, grembiule e scialle decorati con pizzo nero (C1026)²⁷⁰. Osservando il tessuto e la confezione dei vari elementi è assai probabile che siano stati realizzati direttamente nell’atelier dello studio di Montreuil. La semplicità della *mise* lascia ipotizzare che sia stata impiegata una stoffa – se non dei ritagli – con lo scopo di creare un modesto completo da domestica. Un ulteriore esempio riguarda il mantello dorato decorato con pietre colorate afferente a un costume esotico (C1023)²⁷¹. La parte inferiore del costume ha subito diverse modifiche nel tempo soprattutto relative alla lunghezza. Gli interventi sono facilmente attestabili attraverso la visione di pellicole e fotografie di scena dove si nota talvolta la presenza talaltra l’assenza di un lungo strascico. Ma gli esempi si susseguono numerosi. Come vedremo meglio nel capitolo seguente diversi sono i casi in cui i costumi mostrano cuciture successive, un rammendo o un inserto con stoffe di colore

²⁶⁸ All’epoca della nostra visita, diluita tra il luglio e il settembre 2019, alcuni costumi non erano presenti perché in fase di pulitura o restauro. A seguito non ci è stato possibile ultimare la consultazione del fondo per via dell’emergenza sanitaria da Covid-19.

²⁶⁹ Le fotografie dei pezzi visionati e le relative schede informative sono state riportate nel regesto.

²⁷⁰ Cfr. regesto, p. 249.

²⁷¹ Cfr. regesto, p. 245.

diverso o ancora un accostamento poco curato tra i motivi delle stampe. Tutti chiari segni di una comune pratica di alterazione.

Al fine di intraprendere uno studio accurato e approfondito degli abiti di scena abbiamo perseguito una duplice linea d'indagine. In prima istanza si è resa necessaria un'attenta osservazione diretta dei singoli oggetti nonché la consultazione della relativa scheda catalogativa. In secondo luogo, è stato condotto un lavoro comparativo tra le fonti documentarie, iconografiche e audiovisive tutt'oggi superstiti. La finalità di questo studio è stata rivolta all'individuazione di elementi che contribuissero all'identificazione di origine, utilizzo e migrazione di questi costumi, e di conseguenza a una maggiore comprensione della pratica operativa melesiana, fondamentale all'inquadramento di Méliès nella cornice della nascente regia teatrale.

Durante la pratica di osservazione diretta dei singoli pezzi siamo dapprima andati alla ricerca di timbri, scritte, etichette e particolari come bottoni, fibbie e altri elementi che potessero riportare iscrizioni utili. In seguito si è cercata la presenza di tasche o aperture nascoste per comprenderne il possibile impiego (teatrale/teatrale filmato). Infine l'attenzione è stata rivolta alle cuciture, ai diversi tipi di stoffe e ai materiali utilizzati nonché alle modifiche subite dal costume al fine di ipotizzare o confermare le differenti occasioni d'uso.

Come abbiamo accennato il lavoro di osservazione e studio diretto dei costumi è stato accostato a quello di fonti documentarie, iconografiche e audiovisive oggi preservate. Principalmente sono stati presi in considerazione l'esigua bibliografia esistente sui costumi²⁷², giornali e riviste dell'epoca²⁷³, ma soprattutto ci siamo affidati alla visione di fotografie, schizzi, disegni e pellicole, oggi consultabili sia in archivi fisici sia digitali. Fondamentale da questo punto di vista è stato il patrimonio di materiali afferenti al fondo

²⁷² Si veda a tal proposito P. Morrissey, "Le garde-robe de Georges Méliès. Origines et usages des costumes des vue cinématographiques", in A. Gaudreault – L. Le Forestier (a cura di), *Méliès au carrefour des attractions. Suivi de la correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, op. cit.; E. Mazzoleni, "Georges Méliès: la magia del costume scenico", in *Elephant & Castle*, n. 16, giugno 2017, pp. 5-25. Alcuni riferimenti sono altresì reperibili in J. Malthête – L. Mannoni, (a cura di), *L'Œuvre de Georges Méliès*, catalogo dell'esposizione Georges Méliès, magicien du cinéma (Cinémathèque française de Paris, 16 aprile-23 settembre 2008), op. cit.

²⁷³ Si citano in particolar modo *Bulletin de l'association "Les Amis de Georges Méliès-Cinémathèque Méliès"*, *Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique le Vieux papier, L'Orchestre, Passez Muscade*.

Méliès, una collezione raccolta negli anni '30 da Henri Langlois²⁷⁴, conservato presso le riserve della Cinémathèque française. Insieme, i fondi di quest'ultima e del CNC, raccolgono una collezione ineguagliabile di archivi e oggetti che consentono di tracciare e comprendere l'opera di Méliès. Oltre ai costumi sono presenti oggetti di scena, dispositivi cinematografici, manifesti, circa 450 fotografie originali, 300 disegni, molti dei quali autografi, e 380 documenti d'archivio. Tra essi vi sono corrispondenze, biglietti, taccuini e programmi. A questi si aggiungono materiali conservati presso la Biblioteca nazionale di Francia (Parigi), la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (Parigi), il Musée Carnavalet, Histoire de Paris (Parigi) e la Médiathèque de Chaumont (Chaumont). Anche in questo caso si tratta per lo più di fotografie di scena e manifesti.

Dallo studio comparativo condotto tra costumi, fonti documentarie e iconografiche è emersa una certa carenza, se non talvolta parzialità o erroneità, delle informazioni riportate all'interno delle schede catalogative, per noi studiosi fonti di primaria importanza. Esse sono state originariamente predisposte sulla base di testimonianze prodotte dai familiari di Méliès e solo in parte attraverso un lavoro di comparazione tra le fonti esistenti. A oggi, la maggior parte delle schede contiene unicamente una breve descrizione del costume, il riferimento ai colori delle stoffe, ai materiali e all'eventuale numero di pezzi di cui si compone. Solo in alcuni casi è accompagnata dalla relativa fotografia dell'oggetto, dal titolo dello spettacolo o della pellicola in cui è stato utilizzato e dalle misurazioni.

La ricerca da noi perseguita ha permesso di colmare almeno in parte queste lacune consentendoci di raccogliere e inserire nuove informazioni preziose circa usi e provenienze oppure di confutare e correggere quelle già presenti. Un esempio è fornito da un completo da giullare composto da pantaloni, casacca e copricapo (C1014)²⁷⁵. La scheda catalogativa originale ne riferisce la presenza all'interno dello sketch *Le Nain jaune* (1890). Ponendo però a confronto le fotografie di scena a oggi conservate con quelle del costume è stato possibile escluderne con certezza l'utilizzo. Diversamente le fonti documentarie ci hanno permesso di attestarne in un'altra pellicola dal titolo *François 1^{er} et Triboulet* (1907). Similmente accade per un costume da clown (C1021)²⁷⁶ che

²⁷⁴ Henri Langlois fu un pioniere del collezionismo e della conservazione cinematografica nonché tra i primi a intraprendere l'opera di salvataggio delle pellicole del cinema muto. Nel 1936 fondò a Parigi, con Georges Franju e Jean Mitry la Cinémathèque française.

²⁷⁵ Cfr. regesto, p. 234.

²⁷⁶ Cfr. regesto, p. 242.

abbiamo appurato non comparire in *Guillame Tell et le clown* (1898) come riporta la scheda catalogativa. Al contrario esso è ben visibile in *La Planche du diable* (1904) e *Les Malheurs d'un photographe* (1908). Ma gli esempi si susseguono numerosi: delle culottes (C1040) di cui si indica la presenza – confutata – in *Le Conseil de pipelet* (1908); un gilet (C1041) non riscontrabile in *Les Miracles du brahamin* (1901); una giacca (C1087) non ravvisabile in *Hydrothérapie fantastique* (1909)²⁷⁷, ecc. In altri casi invece è stato possibile arricchire le schede catalogative implementando le informazioni circa gli spettacoli e le pellicole in cui sono stati impiegati, come riportato nel regesto.

Attraverso il suddetto lavoro di analisi è emerso un frequente riutilizzo del patrimonio costumistico melesiano. Anche in mancanza dell'oggetto fisico è stato possibile ravvisare l'utilizzo di uno stesso esemplare in più produzioni. Talvolta si è potuto ipotizzare persino un passaggio tra la scena teatrale del Robert-Houdin e il palco dello studio di Montreuil a riprova della continuità delle pratiche spettacolari.

Molto spesso però si è rivelato impossibile appurare con certezza l'utilizzo del corpus di costumi e le ragioni si devono a molteplici fattori. Da una parte disponiamo di limitate fonti iconografiche soprattutto a testimonianza dell'utilizzo dei costumi negli sketch teatrali presso il Robert-Houdin. Dall'altra, nonostante a oggi possediamo un gran numero di fonti audiovisive (le pellicole) esse rappresentano solo la metà circa dell'intera produzione melesiana; inoltre la bassa qualità delle riproduzioni filmiche nonché il bianco e nero complicano il processo di identificazione.

A queste ragioni si aggiunge la ripresa, da parte di Méliès, della carriera teatrale avvenuta una volta smessa la produzione cinematografica nel 1914. Secondo una transizione pressoché naturale egli torna a calcare il palco portando in scena opere, operette e riviste presso il Théâtre des Variétés Artistiques di Montreuil. Qui si esibisce con i familiari: il figlio André (1901-1985), la figlia Georgette (1888-1930) e i rispettivi consorti, Raymonde Thomas (1897-1979) e Amand Fontaine (1894-1988), tutti vicini al mondo dello spettacolo e capaci cantanti e attori.

Per le esibizioni teatrali è assai probabile che Méliès ricorra al suo vasto patrimonio di costumi anche se non si possono escludere nuove acquisizioni. Dopo la vendita della proprietà di Montreuil nel 1923 sappiamo che per mancanza di spazio Méliès:

²⁷⁷ Cfr. regesto, p. 313.

affid[a] gran parte dei costumi e dei programmi del Théâtre des Variétés Artistiques – il suo ex studio B a Montreuil – al genero Amand Fontaine (1894-1988), Pierre Armand Fix sulla scena, che allora perseguiva un carriera come attore, cantante d'opera, opéra-comique, operetta e librettista²⁷⁸.

Di conseguenza è plausibile che parte dei costumi tutt'oggi conservati si siano mescolati a quelli appartenuti unicamente a Fontaine oppure siano stati utilizzati sia nelle produzioni melesiane sia negli spettacoli del genere²⁷⁹. Attraverso la visione e lo studio frontale degli abiti abbiamo avuto modo di individuare la presenza, su alcuni di questi, di etichette o ricami riportanti le iniziali di Amand Fontaine. È il caso, per esempio, di un costume spagnolo (C1019) che riporta appunto il cognome di quest'ultimo. Lo stesso si ripresenta sull'uniforme da dragone Luigi XVI (C1022), ma etichette simili si trovano anche sul costume da ussaro (C1020), da clown (C1021), su una veste (C1032) e una cappa (C1033). In aggiunta delle iniziali in filo rosso indicanti il nome Fix (nome d'arte di Fontaine) sono ricamate su uno dei tanti gilet contenuti nel fondo (C1082)²⁸⁰.

L'eterogeneità e la migrazione fin qui osservati si sono dimostrati tratti distintivi del guardaroba melesiano. In alcuni casi è stato possibile risalire all'utilizzo certo dei capi, ma per la maggior parte la comparazione con le fonti documentarie, iconografiche e audio-visive non ha prodotto i risultati sperati.

Come abbiamo visto le ragioni sono plurime. Da un lato le fotografie di scena, i disegni e le pellicole superstiti non sono sufficienti a ricostruire la storia di questi abiti. Dall'altro i costumi conservati rappresentano solo una piccola parte del patrimonio costumistico di cui disponeva Méliès. È bene inoltre precisare che alcuni pezzi tra abiti e accessori sono tutt'oggi conservati dai discendenti della famiglia Méliès di cui abbiamo avuto modo di visionarne solo una piccola parte²⁸¹. Anche in questo caso le informazioni a esse relative sono state inserite nelle rispettive schede catalogative poste nel regesto²⁸².

²⁷⁸ «A confié une grande partie des costumes et des programmes du Théâtre des Variétés Artistiques – son ancien studio B de Montreuil – à son gendre, Amand Fontaine (1894-1988), Pierre Armand Fix à la scène, qui poursuivait alors une carrière de comédien, de chanteur d'opéra, opéra-comique et opérette, et de librettiste». J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *L'Œuvre de Georges Méliès*, catalogo dell'esposizione *Georges Méliès, magicien du cinéma* (Cinémathèque française de Paris, 16 aprile-23 settembre 2008), op. cit., 2008, p. 17.

²⁷⁹ Sebbene sia assai probabile l'utilizzo da parte di Fontaine di alcuni di questi capi, la loro storia pregressa permane tutt'oggi oscura.

²⁸⁰ Cfr. regesto, p. 308.

²⁸¹ A causa della pandemia da Covid-19 non è stato possibile organizzare ulteriori incontri con i familiari di Méliès e visionare i costumi da loro conservati.

²⁸² Vedi pp. 444-451.

È assai probabile che la visione e lo studio di costumi e oggetti ancora preservati negli archivi personali della famiglia Méliès possano aprire a nuove prospettive di studio e arricchire le informazioni a nostra disposizione sia sui costumi sia sulla pratica operativa melesiana.

Capitolo 4

Nel corso della lunga carriera come direttore del Teatro Robert-Houdin (1888-1924) Méliès crea personalmente all'incirca una trentina di illusioni fantastiche tra cui *grandes illusions*, *entresorts*, sketch e pantomime magiche. Concentrata in particolar modo negli ultimi anni dell'Ottocento, prima dell'avvento del cinematografo, la produzione di queste messinscene comico-illusionistiche rappresenta l'avvicinamento da parte di Méliès alla regia teatrale in via di affermazione. Questa fase cruciale della sua carriera fornisce gli strumenti fondamentali all'esperienza registica che saranno tradotti e applicati, in perfetta continuità, anche alla produzione "teatrale filmata".

Al fine di dimostrare come Méliès sia il prodotto del *milieu* teatrale ottocentesco e incarni quella figura registica il cui ruolo di coordinatore risponde alle necessità del tempo abbiamo – attraverso una metodologia esemplificativa – preso in considerazione alcuni allestimenti tra i più celebri e di maggior successo della produzione teatrale melesiana. Si tratta nello specifico di sketch da lui stesso concepiti e affidati all'esecuzione di abili illusionisti, suoi collaboratori.

Gli spettacoli presi in esame sono stati selezionati sulla base della qualità e quantità delle fonti documentarie e iconografiche a oggi superstiti, fondamentali al fine di ricostruire il coinvolgimento di Méliès nelle diverse fasi della messinscena. Per condurre questa analisi abbiamo intrapreso un'approfondita ricerca dei materiali esistenti affiancata a una metodologia di indagine di natura comparatistica. Una volta fissato il *corpus* di oggetti di studio sono stati individuati i loro limiti cronologici, indicando, quando possibile, la data di prima e ultima rappresentazione nonché delle repliche di ogni messinscena. Per farlo siamo ricorsi alla consultazione di quotidiani e riviste di spettacolo coeve, in particolare *L'Orchestre*, soffermandoci sui programmi pubblicitari del Teatro Robert-Houdin. Abbiamo in seguito estrapolato, ove possibile, le informazioni relative a personaggi e corrispettivi interpreti e infine sono state individuate le relative fonti iconografiche e documentarie. Nello specifico sono stati presi in considerazione disegni, bozzetti, locandine, corrispondenze, articoli di giornale, testimonianze scritte nonché oggetti di varia natura, tra cui un considerevole *corpus* di costumi scenici.

Attraverso lo studio diretto delle fonti, lette secondo la prospettiva del fenomeno registico in affermazione, abbiamo messo in rilievo – in ogni scheda – come le metodologie operative melesiane incarnino quelle proprie della figura registica il cui ruolo

coordinativo risponde alle necessità dell'industria spettacolare ottocentesca. Inoltre, abbiamo posto in evidenza i parallelismi esistenti tra la produzione teatrale e "teatrale filmata" di Méliès sottolineando le radici tutte teatrali della prassi registica melesiana.

Rappresentazione: *La Stroubaïka persane*

Tipologia: *Grand truc merveilleux*

Luogo: Teatro Robert-Houdin

Anno: 1888

Repliche: 10 dicembre 1888, 11 dicembre 1888; dal 2 al 28 febbraio 1889; marzo 1889; dal 2 al 30 aprile 1889; maggio 1889; giugno 1889; dall'1 al 2 luglio 1889; dall'1 al 26 settembre 1889, dal 28 al 30 settembre 1889; dall'1 al 19 ottobre 1889, dal 21 al 31 ottobre 1889; novembre 1889; dall'1 al 5 dicembre 1889, dall'8 al 23 dicembre 1889, dal 25 al 30 dicembre 1889; dall'1 al 9 gennaio 1890; febbraio 1890; marzo 1890; aprile 1890; maggio 1890; giugno 1890; dal 14 al 26 ottobre 1890, 28 ottobre, dal 30 al 31 ottobre 1890; dall'1 al 2 novembre 1890, dal 4 al 9 novembre 1890, 11 novembre 1890, dal 14 al 15 novembre 1890, dal 17 al 21 novembre 1890, dal 23 al 30 novembre 1890; dall'1 al 3 dicembre 1890, dal 5 al 18 dicembre 1890, 20 dicembre 1890, dal 23 al 24 dicembre 1890; dal 3 al 4 gennaio 1891, 7 gennaio, dal 10 al 11 gennaio 1891, 13 gennaio 1891, dal 15 al 18 gennaio 1891, 20 gennaio 1891, dal 24 al 25 gennaio 1891, 31 gennaio 1891, 13 marzo 1891, 29 marzo 1891, 10 aprile 1891, 16 aprile 1891, 19 aprile 1891, 29 aprile 1891, 18 maggio 1891, 29 luglio 1891; 20 novembre 1892, 23 novembre 1892, 26 novembre 1892, dal 28 al 30 novembre 1892, dall'1 al 23 dicembre 1892; gennaio 1893; febbraio 1893; marzo 1893; aprile 1893; 29 gennaio 1898; dal 16 al 28 febbraio 1898; dal 2 al 16 marzo 1898, dal 18 al 31 marzo 1898; 1 aprile 1898, dal 3 al 30 aprile 1898; maggio 1898; dal 4 al 7 settembre 1898, dal 9 al 25 settembre 1898, dal 27 al 28 settembre 1898; dall'1 al 5 dicembre 1898, 8 dicembre 1898, 11 dicembre 1898, 13 dicembre 1898, dal 16 al 17 dicembre 1898, 20 dicembre 1898, dal 23 al 27 dicembre 1898, 29 dicembre 1898, 31 dicembre 1898; dal 24 dicembre 1909 al 3 gennaio, 6 gennaio 1909; dal 6 all'8 febbraio 1910; dal 27 al 31 marzo 1910; 3 aprile 1910.

Personaggi: Duperrey;

Jacobs;

Djelfah-El-Nadir.

Interpreti: Duperrey, nome completo Henri Duperrey (1843-1913), fu un illusionista ingaggiato da Méliès al Teatro Robert-Houdin nell'agosto 1888²⁸³.

²⁸³ Il nome di Duperrey compare per la prima volta in un articolo pubblicitario per il Robert-Houdin datato 15 agosto 1888 pubblicato sulla rivista *L'Orchestre*.

Ely Jacobs fu il primo illusionista a esibirsi presso il Teatro Robert-Houdin durante la direzione di Méliès²⁸⁴.

Costumi: n. p.

Fonti iconografiche: manifesto dello spettacolo (CF, I: A209-005, 39,8 x 57,4 cm).

Fonti letterarie: *L'Orchestre*, *Le Radical*.

La prima grande illusione creata da Méliès al Robert-Houdin fu il *grand truc merveilleux* intitolato *La Stroubaïka persane* che vide per la prima volta il palco nel dicembre 1888. Méliès si trova solamente da qualche mese alla direzione della piccolo teatro di magia sul Boulevard des italiens e tra le sue priorità vi è l'organizzazione di un programma che possa attrarre un pubblico ormai scostante.

Inizialmente l'allestimento ripropone la stessa strutturazione e la stessa tipologia di numeri magici sino ad allora adottati dai predecessori. Illusioni e trucchi di vario genere si alternano alla presentazione di celebri automi appartenuti a Robert-Houdin e alle proiezioni di lanterne magiche e ombre cinesi.

Questo programma non sembra però ripagare le aspettative del neodirettore. Testimonianze affidate al diario personale dell'illusionista Duperrey sosterrebbero come il pubblico faticasse a riempire la sala:

15 ottobre 1888 – Non viene fatta pubblicità. Non diamo omaggi. La stampa è accolta male. Ieri, domenica sera, la sala era piena, c'è stato il botto; oggi nessuno, nessun botto. Perché?²⁸⁵

17 ottobre 1888 – Scendo all'ufficio amministrativo. Richiamo l'attenzione del signor Méliès sulla penuria degli affari. C'erano 4 spettatori in sala alle 8.25, 16 al sipario, 48 alla fine. Gli dico che è tempo di ricorrere alla stampa, di fare pubblicità, di diffondere omaggi ... C'è solo un grande trucco che può salvare la situazione: quando l'avremo, faremo pubblicità di conseguenza²⁸⁶.

Di lì a breve il trucco tanto auspicato, *La Stroubaïka persane*, verrà ideato. Ne riporta notizia il 26 novembre 1888 il quotidiano *Le Radical* in cui si legge:

²⁸⁴ Cfr. *L'Orchestre*, 1 août 1888.

²⁸⁵ «15 octobre 1888 - On ne fait pas un sou de publicité. On ne donne pas des faveurs. On reçoit mal la presse. Hier, dimanche soir, salle comble, il y avait de la claque; aujourd'hui, personne, pas de claque. Pourquoi ?». M. Malthête-Méliès, *George Méliès l'enchanteur*, op. cit., p. 114.

²⁸⁶ «17 octobre 1888 - Je descends au bureau de l'administration. J'appelle l'attention de M. Méliès sur la pénurie des affaires. Il y avait 4 spectateurs dans la salle à 8 heures 25, 16 au lever de rideau, 48 à la fin. Je lui dis qu'il y a lieu de ménager la presse, de faire de la publicité, de répandre des billets de faveur... Il n'y a qu'un grand truc qui peut sauver la situation : quand on l'aura, on fera de la publicité en conséquence». Testo estratto dal diario di Duperrey pubblicato in *ibidem*.

Il teatro Robert-Houdin ci chiede di annunciare che *La Sybille de Cumes*²⁸⁷ sarà sostituita il 1° dicembre da un nuovo *grand truc merveilleux* intitolato *La Stroubaïka persane* che, a quanto pare, sarà assolutamente straordinario e comporterà una ricca messa in scena²⁸⁸.

Facendo affidamento alle fonti diaristiche di Duperrey il primo spettacolo non sarebbe stato portato in scena l'1, come sostiene l'articolo, ma dieci giorni dopo: «10 dicembre 1888 – Prima rappresentazione de *La Stroubaïka persane...*»²⁸⁹.

Il successo sperato non dovette però corrispondere alle aspettative se nello stesso diario l'illusionista annota:

10 dicembre 1888 – Prima rappresentazione de *La Stroubaïka persane...* M. Méliès dice ad alta voce, parlando dell'assenza dei giornalisti: «Non posso certo leccare loro il c...»²⁹⁰.

A seguito della poca considerazione mostrata dalla stampa si ipotizza, secondo quanto riportato da Madeleine Malthête-Méliès, che Méliès abbia redatto personalmente un breve testo pubblicitario. Come egli stesso scrive, quest'ultimo doveva annunciare l'illusione enfatizzandone gli aspetti più spettacolari:

Presentate una tavola attorniata da strutture metalliche, legate il paziente per mani e piedi e, per completare l'illusione, fate sigillare le corde dal pubblico. Suspendete questa tavola a quattro corde, dopo aver coperto il vostro soggetto. Egli suona un tamburo basco, sonetti, ecc., e, a un colpo di pistola, si ritrova in mezzo al pubblico senza aver rotto né legacci né sigilli²⁹¹.

²⁸⁷ *La Sybille de Cumes* è il titolo di un'illusione creata da Émile Voisin nel 1887 quando fu direttore del Robert-Houdin. Il numero consisteva nel mostrare una testa femminile fluttuante nell'aria, apparentemente senza corpo. J. Deslandes, "Trucographie de Georges Méliès", in Id., *Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique le Vieux papier*, 1963, p. 170.

²⁸⁸ «Le théâtre Robert-Houdin nous prie d'annoncer que *La Sybille de Cumes* sera remplacée au 1er décembre prochain par un nouveau grand truc merveilleux intitulé *La Stroubaïka persane*, qui sera, paraît-il, absolument extraordinaire et comportera une riche mise en scène». Articolo comparso il 26 novembre 1888 sul quotidiano *Le Radical*.

²⁸⁹ M. Malthête-Méliès, *George Méliès l'enchanteur*, op. cit., p. 115.

²⁹⁰ 10 décembre 1888 - Première représentation de *La Stroubaïka persane*. M. Méliès dit tout haut, en parlant de l'absence des journalistes: "je ne peux quand même pas leur lécher le c...". *Ibidem*.

²⁹¹ «Vous présentez une planche garnie de ferrures, vous attachez le patient par les mains et par les pieds, et pour compléter l'illusion, vous faites sceller les cordes par le public. Vous suspendez cette planche par quatre cordes, après avoir couvert votre sujet. Il joue du tambour de basque, sonnets, etc., et, au coup de pistolet, il se trouve parmi le public sans avoir brisé les liens, ni les scellés». *Ibidem*.

Ulteriori notizie relative al *grand truc* in oggetto ci sono fornite dalle fonti iconografiche e documentarie superstiti. Un manifesto pubblicitario a oggi conservato testimonia la configurazione della scena appena menzionata e ci informa circa gli interpreti del numero. Sono gli illusionisti Duperrey e Jacobs incaricati dell'inspiegabile sparizione di Djelfah-El-Nadir, un fantomatico "persiano" [Fig. 1].



[Fig. 1] Manifesto pubblicitario per il *grand truc merveilleux La Stroubaïka persane*, 1888, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Avvalorano questa tesi due articoli pubblicitari apparsi sulla stampa periodica del tempo. Uno pubblicato sul quotidiano *Le Radical* il 25 marzo 1889 in cui si legge:

Al teatro Robert-Houdin si afferma sempre più il successo dello straordinario trucco intitolato *La Stroubaïka persane*. Non è in una stanza buia, ma in piena luce e sotto il controllo di due spettatori posti in scena che avviene l'incomprensibile sparizione del persiano Djelfah-El-Nadir²⁹².

²⁹² «Au théâtre Robert-Houdin, le succès du truc extraordinaire intitulé *La Stroubaïka persane* s'affirme de plus en plus. Ce n'est pas dans une chambre noire, mais bien en plain lumière et sous le contrôle de deux spectateurs placés sur scène que s'opère l'escamotage incompréhensible du persan Djelfah-El-Nadir». Articolo pubblicato il 25 marzo 1889 sul quotidiano *Le Radical*.

L'altro comparso il 7 aprile 1889 sulla rivista *Paris spectacles*:

Il successo de *La Stroubaïka persane*, che è alla sua 135° rappresentazione, è ogni sera sempre più vivo. I professori Duperrey e Jacobs vi sono sempre calorosamente applauditi²⁹³.

Diversi mesi dopo la prima rappresentazione *La Stroubaïka persane* ha guadagnato un ampio consenso popolare e il successo è tale da giustificare le numerose repliche. Ne abbiamo riprova consultando la gran varietà di riviste teatrali dell'epoca che ne annunciano la programmazione. Dal dicembre 1888, data della prima messinscena, lo spettacolo viene riproposto tutto l'anno successivo fino al raggiungimento della 400° rappresentazione. Sembra inoltre che il pubblico ne reclamasse la prosecuzione allorché il 2 novembre 1890 *La Jeune garde* pubblica:

Il teatro Robert-Houdin ha ripreso *La Stroubaïka persane*, grande successo dello scorso inverno, per sole 30 rappresentazioni, su richiesta dei tanti abbonati desiderosi di rivedere quest'opera prodigiosa. Il successo è oggi tanto vivo quanto alla creazione²⁹⁴.

Similmente accade nel gennaio del 1893. Un articolo apparso sul n. 2 de *L'Album théâtral* conferma che «Il teatro Robert-Houdin, 8, boulevard des Italiens, ha ripreso *La Stroubaïka persane*, che ha avuto tanto successo diversi anni fa»²⁹⁵.

Nonostante Méliès crei diverse grandi illusioni nel corso degli anni successivi *La Stroubaïka* viene periodicamente riproposta fino al 1909. Infatti, tra il dicembre di questo stesso anno e gli inizi del successivo il famoso numero magico trova nuovamente posto nel programma del teatro.

A distanza di circa tre decenni però gli illusionisti Duperrey e Jacobs hanno lasciato il posto a Legris, un'altra presenza fissa del Robert-Houdin. Lo conferma un articolo comparso il 22 dicembre 1909 sulla rivista *Comœdia*:

Il teatro Robert-Houdin darà, in occasione di Natale e Capodanno, delle mattine di prestidigitazione sabato 25, domenica 26, giovedì 30, venerdì 31 dicembre, sabato 1, domenica 2, lunedì 3 giovedì 6 gennaio. Oltre al suo meraviglioso programma, il

²⁹³ «Le succès de *La Stroubaïka persane*, qui en est à la 135° représentation, est tous les soirs de plus en plus vifs. Les professeurs Duperrey et Jacobs y sont toujours très vivement applaudis». Articolo apparso sul quotidiano *Paris spectacles* del 7 aprile 1889.

²⁹⁴ «Le théâtre Robert-Houdin a repris *La Stroubaïka persane*, le grand succès de l'hiver dernier, pour 30 représentations seulement, à la demande de nombreux abonnés désireux de revoir ce travail prodigieux. Le succès est aussi vif qu'à la création». Articolo apparso il 2 novembre 1890 sulla rivista *La Jeune garde*.

²⁹⁵ «Le théâtre Robert-Houdin, 8, boulevard des Italiens, a repris *La Stroubaïka persane*, qui eut tant de succès il y a plusieurs années». Il breve articolo appare in *L'Album théâtral*, n. 2, janvier 1893.

signor Legris presenterà ogni mattina *La Stroubaïka persane* illusione sorprendente, in cui il persiano Djelfah-el-Nadir sfugge alle sue catene nonostante la seria sorveglianza di due spettatori²⁹⁶.

Questa ultima notizia ci permette di aprire una breve parentesi sull'attività melesiana successivamente all'introduzione del cinematografo. Ci sembra opportuno sottolineare come nel corso degli anni le illusioni melesiane si susseguano sul palco del Robert-Houdin in perfetta continuità le une con le altre. Facciamo riferimento in particolare alla compresenza durante una stessa *matinée* o *soirée* di trucchi magici, automi e – dal 1896 – di proiezioni cinematografiche. Sulla scena si crea così un unico flusso di spettacolarità per cui lo spettatore non può e non deve distinguere tra i diversi *media* attraverso cui essa si dà. Il pubblico è semplicemente chiamato a lasciarsi rapire dello stupore e della meraviglia, fine ultimo della regia melesiana.

²⁹⁶ «Le Théâtre Robert-Houdin donnera, à l'occasion des fêtes de Noël et du Jour de l'An, des matinées de prestidigitation les samedi 25, dimanche 26, jeudi 30, vendredi 31 décembre, les samedi 1^{er}, dimanche 2, lundi 3 jeudi 6 janvier. En plus de son merveilleux programme, M. Legris présentera à toutes les matinées *La Stroubaïka persane* étonnante illusion, dans laquelle le persan Djelfah-el-Nadir s'échappe de ses entraves malgré la sérieuse surveillance de deux spectateurs». Articolo comparso sulla rivista *Comœdia* il 22 dicembre 1909.

Rappresentazione: *Hypnotisme, Catalepsie, Magnétisme. Spiritisme, suggestion mentale et gendarmerie*

Tipologia: *Grand scène burlesque*

Luogo: Teatro Robert-Houdin

Anno: 1890

Repliche: 20 marzo 1890, 21 marzo 1890, 24 marzo 1890, 27 marzo 1890, 30 marzo 1890; dall'1 al 7 aprile 1890, 11 aprile 1890, 12 aprile 1890, 14 aprile 1890, dal 16 al 21 aprile 1890, 26 aprile 1890, 27 aprile 1890, 29 aprile 1890, 30 aprile 1890; dall'1 all'11 maggio 1890, dal 13 al 15 maggio 1890, 20 maggio 1890, 22 maggio 1890, 23 maggio 1890, 25 maggio 1890, dal 27 al 31 maggio 1890; dall'1 al 19 giugno 1890, dal 21 al 30 giugno 1890; dall'11 al 31 agosto 1890, dall'1 all'11 settembre 1890, dal 13 al 15 settembre 1890, dal 16 al 18 settembre 1890, 21 settembre 1890, 23 settembre 1890, dal 25 al 28 settembre 1890, 30 settembre 1890; dall'1 al 13 ottobre 1890, 17 ottobre 1890, 23 ottobre 1890, 24 ottobre 1890; 1 novembre 1890, 4 novembre 1890, 14 novembre 1890, 21 novembre 1890, 23 novembre 1890, 27 novembre 1890, 30 novembre 1890; 1 dicembre 1890, 5 dicembre 1890, 8 dicembre 1890, 12 dicembre 1890, 15 dicembre 1890, 17 dicembre 1890, 18 dicembre 1890, 22 dicembre 1890, 24 dicembre 1890, 25 dicembre 1890, 28 dicembre 1890, 30 dicembre 1890, 1 gennaio 1891, 8 gennaio 1891, 9 gennaio 1891, 12 gennaio 1891, 15 gennaio 1891, 18 gennaio 1891, 22 gennaio 1891, 24 gennaio 1891, 27 gennaio 1891, 29 gennaio 1891, 31 gennaio 1891; 2 febbraio 1891, 5 febbraio 1891, 7 febbraio 1891, 9 febbraio 1891, 12 febbraio 1891, dal 15 al 18 febbraio 1891, 20 febbraio 1891, dal 22 al 28 febbraio 1891; dall'1 al 7 marzo 1891.

Personaggi: Il professore d'ipnotismo: Harmington

Népomucène Lafleur: Jules David detto Marius

Pandore, rappresentante della forza pubblica: Hermant

Interpreti:

Harmington, pseudonimo di Charles Fauque (1860-1947), è un celebre illusionista che si esibisce al Teatro Robert-Houdin sotto la direzione di Méliès a partire dal 1889²⁹⁷.

²⁹⁷ J. Malthête, "Corresponance de Georges Méliès", in A. Gaudreault – L. Le Forestier (a cura di), *Méliès au carrefour des attractions. Suivi de la correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, op. cit., p. 344, n. 87.

Jules David, detto Marius, è assistente di scena e comico presso il Teatro Robert-Houdin, ancor prima della gestione di Méliès²⁹⁸.

Costumi: n.p.

Fonti iconografiche: bozzetto di costume; manifesto pubblicitario (MC, I: AFF107, 83,1 x 60,2 cm).

Fonti letterarie: *Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique le Vieux papier*; *L'Orchestre*.

Il 20 marzo 1890 *L'Orchestre* riporta notizia della prima rappresentazione di un nuovo sketch magico-comico firmato Méliès: *Hypnotisme, Catalepsie, Magnétisme*.

Nella quarta pagina della rivista è pubblicato il testo pubblicitario della *soirée* che ci fornisce preziose informazioni riguardanti la tipologia di spettacolo, i personaggi e i relativi interpreti:

Seconda parte *Hypnotisme, catalepsie, magnétisme, spiritisme, suggestion mentale et gendarmerie*. Parodia burlesca. Il professore d'ipnotismo Signor Harmington. – Népomucène Lafleur, artista lirico e soggetto ipnotizzato Signor Jules David, detto Marius. Pandore, rappresentante della forza pubblica Signor Hermant²⁹⁹.

Nei ruoli principali troviamo illusionisti da tempo attivi presso il Robert-Houdin. Harmington vi si esibiva da oltre un anno mentre Jules David ancor prima che Méliès ne assumesse la direzione nel 1888.

Quanto alla messinscena è lo stesso Méliès, l'ideatore dello sketch, a chiarirci come si sviluppasse:

Il signor Harmington, discepolo convinto di Mesmer, chiede un volontario e ne trova uno nella sala. Un giovane artista di nome Marius si presenta. Il signor Harmington gli fa eseguire ogni tipo di stravaganza. Dopo i passaggi abilmente simulati dall'ipnotizzatore, M. Marius diventa improvvisamente rigido come un pezzo di legno e cade mentre ruota sui talloni. Se il signor Harmington non si affrettasse a venire in suo aiuto sbatterebbe inevitabilmente il cranio sul pavimento... Lo solleva e lo posa su due sedie opportunamente distanziate, come farebbe con una semplice tavola. M. Jules David (Marius) rimane quindi in perfetta immobilità. Per aumentare lo stupore del pubblico, il signor Harmington si pone trionfante sul ventre di Marius. Mentre Marius termina i suoi numeri più straordinari, un gendarme irrompe sulla

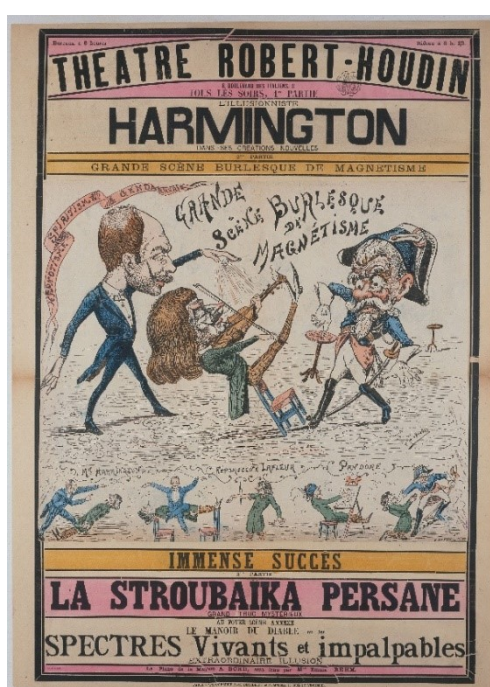
²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ «Deuxième partie *Hypnotisme, catalepsie, magnétisme, spiritisme, suggestion mentale et gendarmerie*. Parodie burlesque. Le Professeur du magnétisme M. Harmington. – Népomucène Lafleur, artiste lyrique et sujet magnétique M. Jules David, dit Marius. Pandore, représentant de la force publique M. Hermant». Articolo apparso in quarta pagina de *L'Orchestre*, 20 mars 1890.

scena per far rispettare le recenti ordinanze relativi all'ipnosi. Ma lui stesso è soggiogato dal signor Harmington e sopraffatto dalle vibrazioni emanate dal cervello di questo terribile ipnotizzatore. Quando cala il sipario, il rappresentante dell'autorità lotta contro la catalessi che lo invade³⁰⁰.

In aggiunta egli ci ha lasciato altre fonti utili a meglio comprendere il suo metodo operativo, del tutto in linea con le prassi registiche teatrali di recente sviluppo.

A tutt'oggi è stato preservato un manifesto promozionale di una *soirée* databile al marzo 1890. Al centro dell'*affiche* è presente un disegno autografo di Méliès che illustra sotto forma caricaturale la sua ultima creazione [Fig. 1].



[Fig. 1] Manifesto pubblicitario per una serata di spettacolo al Teatro Robert-Houdin. Al centro il disegno autografo di Méliès relativo a *Hypnotisme, catalepsie, magnétisme, spiritisme, suggestion mentale et gendarmerie*, 1890, Parigi, Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

³⁰⁰ «Monsieur Harmington, disciple convaincu de Mesmer, demande un sujet et il en trouve un dans la salle. Un jeune artiste nommé Marius se présente. M. Harmington lui fait exécuter toutes sortes d'extravagances. Après des passes habilement simulées par le magnétiseur, M. Marius devient tout d'un coup aussi raide qu'un morceau de bois, il tombe en pivotant sur ses talons. Si M. Harmington ne se hâtait d'accourir à son aide, il se briserait infailliblement le crâne sur le plancher... Il le soulève et le pose sur deux chaises convenablement espacées, comme il ferait d'une simple planche. M. Jules David (Marius) reste alors dans une parfaite immobilité. Afin de mettre le comble à l'étonnement du public, M. Harmington se place triomphalement sur le ventre de Marius. Au moment où Marius termine ses exercices les plus extraordinaires, un gendarme fait irruption sur la scène pour faire exécuter les ordonnances récentes relatives à l'hypnotisme. Mais il est lui-même subjugué par Monsieur Harmington et terrassé par les vibrations dont l'encéphale de ce terrible magnétiseur est le centre. Quand le rideau tombe, le représentant de l'autorité se débat contre la catalepsie qui l'envahit». Spiegazione pubblicata in J. Deslandes "Trucographie de Georges Méliès", in Id., *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, op. cit., p. 37.

Nella parte inferiore è possibile osservare più nel dettaglio i tre protagonisti raffigurati nei momenti di maggior stupore e comicità della scenetta appena descritta [Fig. 2].



[Fig. 2] Dettaglio di alcuni episodi salienti della scenetta.

Un altro importante documento pervenuto fino a noi è un bozzetto autografo di Méliès che mostra il costume per il personaggio di Pandore³⁰¹ [Fig. 3].



[Fig. 3] Bozzetto di costume per il personaggio del gendarme, Georges Méliès, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

³⁰¹ Progetto di costume realizzato da Méliès per il personaggio di Pandore. Disegno su carta, inchiostro e pastelli, 23,4 x 15,3 cm, CF, I: D120-083.

Si tratta di un disegno preparatorio dai tratti leggermente caricaturali in linea con l'aspetto comico del numero. Esso raffigura il gendarme in completo alla francese, secondo la moda del XVIII secolo, costituito da una lunga giacca a code, un gilet e pantaloni corti a *culotte*. Accurati sono i dettagli come il bicornio sul capo, gli occhiali appoggiati sul naso rosso e la spada. Poco realistici il colore verde e le scarpette rosse.

Non ci è possibile a oggi stabilire se il costume effettivamente utilizzato nello sketch rispecchiasse, volutamente a fini comici, i toni caricaturali di quest'ultimo bozzetto oppure se sia stata privilegiata un'uniforme contemporanea simile a quella visibile nel manifesto.

Considerando i documenti fin qui presi in esame risulta evidente come Méliès abbia predisposto e controllato ogni aspetto della messinscena agendo conformemente alle pratiche di regia teatrale in via di delineamento. La figura direttiva melesiana raduna in sé molteplici mansioni. Egli è «autore, regista, disegnatore [...]»³⁰² e affida ai suoi collaboratori il compito di dar vita alla propria visione. Si tratta di una modalità operativa che mette in atto sin dai primi allestimenti al Robert-Houdin e che continuerà ad applicare a ogni produzione.

³⁰² «Auteur, metteur en scène, dessinateur [...]». Cfr. G. Méliès, “Les vue cinématographiques”, in Id., *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., pp. 23-24.

Rappresentazione: *Le Nain jaune*

Tipologia: *grand truc extraordinaire*

Luogo: Teatro Robert-Houdin

Anno: 1890

Repliche: 25 dicembre 1890, 28 dicembre 1890, 30 dicembre 1890; 1 gennaio 1891, dall'8 al 10 gennaio 1891, 15 gennaio 1891, 18 gennaio 1891, 22 gennaio 1891, 24 gennaio 1891, 27 gennaio 1891, 29 gennaio 1891, 31 gennaio 1891; 2 febbraio 1891, 5 febbraio 1891, 7 febbraio 1891, 9 febbraio 1891, 12 febbraio 1891, dal 15 al 18 febbraio 1891, 20 febbraio 1891, dal 22 al 28 febbraio 1891; dall'1 al 12 marzo 1891, dal 14 al 31 marzo 1891; dall'1 al 18 aprile 1891, dal 20 al 30 aprile 1891; dall'1 al 20 maggio 1891, 22 maggio 1891, 23 maggio 1891, dal 25 al 27 maggio 1891, 29 maggio 1891, 30 maggio 1891; dall'1 al 3 giugno 1891, dal 5 al 30 giugno 1891; tutto luglio 1891; dall'1 al 26 agosto 1891, dal 29 al 31 agosto 1891; 1 settembre 1891, dal 3 al 14 settembre 1891, dal 16 al 19 settembre 1891, 21 settembre 1891, 22 settembre 1891, 24 settembre 1891, 27 settembre 1891, 29 settembre 1891; 4 ottobre 1891, 9 ottobre 1891, 12 ottobre 1891, 13 ottobre 1891, 15 ottobre 1891, 22 ottobre 1891, 25 ottobre 1891, 28 ottobre 1891, 31 ottobre 1891; 1 novembre 1891, 5 novembre 1891, 9 novembre 1891, 15 novembre 1891, 19 novembre 1891, 26 novembre 1891, 4 dicembre 1891, 7 dicembre 1891, 10 dicembre 1891, 14 dicembre 1891, 19 dicembre 1891.

Personaggi: Harmington;

Jules David detto Marius.

Interpreti:

Costumi: costume da giullare (CF, FM, I: C1014).

Fonti iconografiche: fotografie di scena, manifesto pubblicitario (MdC, I: A2331).

Fonti letterarie: *Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique le Vieux papier; L'Orchestre; Passez Muscade.*

Le Nain jaune, grand truc extraordinaire ideato da Méliès nel 1890, trae spunto da un omonimo racconto breve scritto e pubblicato dalla contessa di Aulnoy nella raccolta *Le Cabinet des fées* (1698). Il Nano giallo protagonista della storia è un essere deforme, malvagio e dotato di poteri magici che sfrutta per perseguire i suoi scopi³⁰³.

³⁰³ Cfr. http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_3701.htm.

Questa figura soprannaturale si ritiene abbia ispirato numerosi prestidigitatori del teatro magico e non da ultimo Méliès.

Il protagonista dell'illusione melesiana declina, a suo modo, i tratti del personaggio di Aulnoy. Grazie ad artifici illusionistici il turpe Nano scompare e si materializza in modo sorprendente sotto gli occhi increduli del pubblico.

Lo spiega bene Méliès che nel 1931 scrive per la rivista *Passez Muscade*³⁰⁴ un lungo articolo esplicativo del numero magico, di cui riportiamo l'*incipit*:

All'inizio, sulla scena, si vedeva un tavolo sormontato da un baule; due aiutanti ne levavano il coperchio, senza cardini, e lo ponevano contro una *console*, con l'interno rivolto verso il pubblico. Poi aprendo quattro serrature ai quattro angoli superiori del baule ne abbassavano i quattro lati. Si constatava che il baule era assolutamente vuoto e senza possibile doppio fondo. Eseguivano la manovra inversa, chiudevano il baule e riposizionavano il coperchio, anch'esso vuoto. Dopo il seguente incantesimo: «Nano giallo, figlio di Triboulet, gnomo bizzarro, mago informe, esci dal Vuoto ed apparì!» gli aiutanti toglievano bruscamente il coperchio e i quattro pannelli del baule, montati su cardini, cadevano attorno al tavolo (l'urto era attutito da molle poste sulle gambe del tavolo) e il *Nain Jaune*, in una posa grottesca, appariva sul tavolo al centro di una nuvola di fumo, illuminato da un fuoco del Bengala rosso³⁰⁵.

Oltre a renderci edotti di una parte dell'apparato illusionistico utilizzato – di cui tratteremo in seguito – il breve sunto introduce la figura protagonista dello sketch. A vestirne i panni è un bambino il quale:

indossava una parrucca con la testa a punta, finto naso e una barba appuntita e rossa che lo rendevano un vero mostro (questo aveva una sua utilità come vedremo più avanti). Prima di iniziare le illusioni e affinché il pubblico potesse sempre riconoscere il personaggio, gli si toglieva la maschera per mostrare il suo volto naturale e veniva chiesto a uno spettatore di apporre, utilizzando una matita blu, la propria firma sul braccio nudo del soggetto. Successivamente gli rimettevamo parrucca e barba e iniziavamo la serie di illusioni³⁰⁶.

³⁰⁴ Bollettino trimestrale (lionese) di e per prestigiatori professionisti e dilettanti diretto da Auguste Drioux (1916-1935).

³⁰⁵ «Au début, on voyait en scène une table surmonté d'une malle ; deux servants en enlevaient le couvercle, sans charnières, et le déposaient contre une console, l'intérieure tournée vers le public, puis, ouvrant quatre verrous aux quatre coins supérieurs de la malle, ils rabattaient les quatre côtés. On constatait que la malle était absolument vide et sans double-fond possible. Ils exécutaient la manœuvre inverse, refermaient la malle, et remplaçaient le couvercle, vide, lui aussi. Après l'incantation suivante : "*Nain jaune, fils de Triboulet, gnome bizarre, informe sorcier, sortez du Néant et apparaissez !*". Les servants enlevaient brusquement le couvercle, les quatre panneaux de la malle, montés sur charnières tombaient autour de la table (le choc était amorti par des ressorts placés sur les pieds de la table) et le Nain Jaune, dans une pose grotesque apparaissait au milieu d'un nuage de fumée, éclairé par un feu de Bengale rouge». G. Méliès, "Le Nain Jaune", in A. Drioux (dir.), *Passez Muscade, journal des Prestidigitateurs amateurs et professionnels*, Lyon, n. 3, 15^e année, 1931, p. 18.

³⁰⁶ «L'enfant qui représentait le Nain portait une perruque avec crâne pointu et faux nez et une barbe rouge hérissée qui en faisait un véritable monstre (ceci avait son utilité on le verra plus tard). Avant de commencer

Fondamentali sono le precisazioni appena riportate relative al travestimento. Evidentemente la maschera e il costume «avevano una notevole importanza nella realizzazione dei trucchi»³⁰⁷. Entrambi consentivano a un sosia, «un *doppio* come si dice a teatro»³⁰⁸, di sostituirsi al Nano “originale” rendendo «i due personaggi assolutamente identici»³⁰⁹ agli occhi del pubblico.

Necessari per il buon esito del trucco sono inoltre gli oggetti di scena – truccati – e più in generale la scenotecnica.

Esemplificativi sono i seguenti passi riferiti ad alcuni momenti salienti della messinscena:

1° portavamo in scena una piattaforma, senza sotto nulla, vi montavamo sopra un paravento o un mobile in legno con ante a due battenti, montando ogni pezzo davanti al pubblico. Il *Nain Jaune* veniva posto in questo armadio ed eseguivamo con lui il classico trucco del «parasole». Gli veniva fornito un parasole, le porte venivano chiuse, il prestigiatore creava un fascio con otto foulards e quando si riapriva il *Nain Jaune* mostrava il solo telaio del parasole, con le otto sciarpe appese attorno a esso, mentre l'artista aveva in mano unicamente la parte superiore del parasole. [...]

2° In secondo luogo, il *Nain Jaune* veniva rinchiuso in una borsa da viaggio, dopo che gli aiutanti avevano portato sul palco un tavolo sul quale si trovava una seconda borsa simile alla prima. La valigia contenente il *Nain Jaune* veniva debitamente chiusa e sigillata da uno spettatore. Chiudevamo i pannelli del paravento e sparavamo un colpo. Immediatamente la borsa posta sul tavolo si gonfiava in modo improvviso, la si apriva e vi si estraeva il Nano. Successivamente, aprendo il paravento, mostravamo che i sigilli della borsa in cui lo avevamo appena rinchiuso erano intatti. Rompevamo i sigilli e la borsa era vuota.

3° In questa fase scoprivamo il volto del Nano e facevamo controllare la firma sul braccio. Era lo stesso personaggio.

4° Lo facevamo ritornare dietro il paravento dopo avergli rimesso parrucca e barba e, questa volta, lo chiudevamo dentro un sacco per farina, controllato, poi legato e sigillato sopra la sua testa. Il tempo di chiudere i pannelli, di contare: uno! due! tre! e riaprirli, il personaggio era uscito dalla borsa che teneva con due mani, ancora legata e sigillata. [...]

5° Infine, smontavamo il paravento mentre il *Nain Jaune* restava di lato, in avanscena, ben in vista del pubblico³¹⁰.

les expériences et afin que le public pût toujours reconnaître le personnage on lui enlevait le masque pour montrer son visage au naturel et on priait un spectateur d'apposer, à l'aide d'un crayon bleu, sa signature sur le bras nu du sujet, Puis on lui remettait perruque et barbe et l'on commençait la série des expériences». *Ibidem*.

³⁰⁷ Le parole di Méliès sono riportate in P. Chierchi Usai, *Georges Méliès*, op. cit., p. 8.

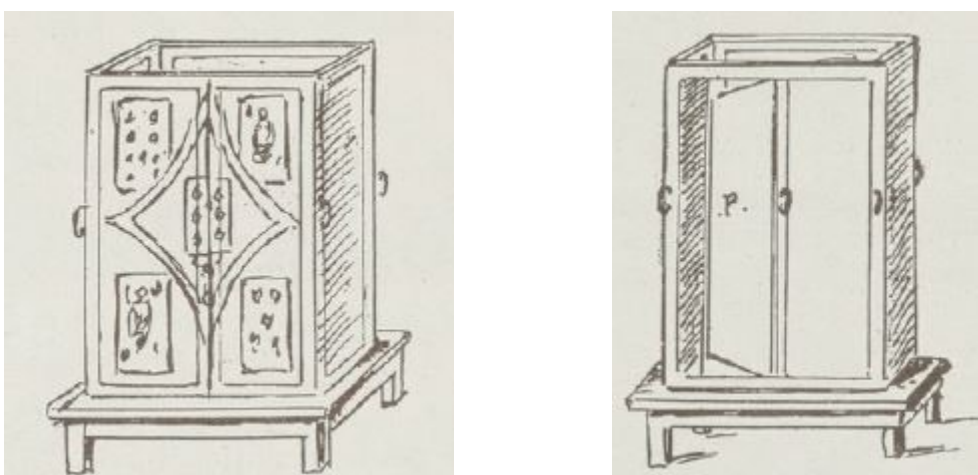
³⁰⁸ «Un *double* comme on dit au théâtre». G. Méliès, “Le Nain Jaune”, in A. Drioux (dir.), *Passez Muscade, journal des Prestidigitateurs amateurs et professionnels*, Lyon, n. 3, 15^e année, 1931, p. 19.

³⁰⁹ «Les deux personnages absolument identiques». *Ibidem*.

³¹⁰ «1° On apportait une plate-forme, à jour en dessous, on montait dessus un paravent ou armoire de bois avec porte à deux battants, montée pièce à pièce devant le public, on plaçait le Nain Jaune dans cette armoire

Chiaramente congegni e oggetti scenici svolgono un ruolo capitale nel teatro magico. Consideriamo per esempio il paravento e il mobile sul quale era applicato.

Nell'articolo appena citato Méliès ne riporta un disegno accompagnato da un testo esplicativo che ne descrive la peculiare conformazione [Figg. 1, 2]:



[Figg. 1, 2] Disegno illustrante il mobile con il paravento posto anteriormente. A sinistra la visione frontale, a destra la visione posteriore sulla «porta segreta». *Passez Muscade*, n. 3, 1931, p. 21. Parigi, collezione La Cinémathèque française, fondo Georges Méliès.

Il paravento, costituito da un fondo in legno e da due fianchi anch'essi in legno, richiudentesi su di esso con dei cardini, aveva, in basso, una *porta segreta* [...]; dietro, alla base vi era un piccolo gradino formato da una robusta lamiera piegata ad angolo retto e sporgente di circa sei centimetri; delle maniglie erano presenti su tutti i lati. Durante l'assemblaggio del paravento sulla pedana, il «doppio» restava sospeso dietro il fondo, con i piedi sul gradino e mentre si reggeva alle maniglie veniva

et on exécutait avec lui le tour classique de l' "ombrelle". Une ombrelle enveloppée lui était remise, on fermait les portes, le prestidigitateur faisait un paquet de huit foulards et, quand on rouvrait le Nain Jaune portait la monture seule de l'ombrelle, avec les huit foulards pendus autour, tandis que l'artiste n'avait plus en main que le dessus de l'ombrelle. [...]

2° En deuxième lieu, on enfermait le Nain Jaune dans un *sac de voyage*, visité après que les servants avaient apporté en scène une table sur laquelle se trouvait un deuxième sac semblable au premier. La valise contenant le Nain Jaune était dûment fermée et cachetée par un spectateur. On fermait les portes du paravent et on tirait un coup de feu. Instantanément le sac placé sur la table se gonflait brusquement, on l'ouvrait et on retirait le Nain ; puis, ouvrant le paravent, on faisait constater que les cachets du sac où on venait de l'enfermer étaient intacts. On brisait les cachets, le sac était vide.

3° A ce moment on découvrait le visage du Nain et on faisait contrôler la signature placée sur son bras. C'était le même personnage.

4° On le faisait à nouveau rentrer dans le paravent après lui avoir remis perruque et barbe et, cette fois, on l'enfermait dans un *sac à farine*, vérifié, puis ficelé et cacheté au-dessus de sa tête. Le temps de fermer les portes, de compter : un ! deux ! trois ! et de les rouvrir, le personnage était sorti du sac qu'il tenait sur deux mains, toujours ficelé et cacheté. [...]

5° Enfin, on démontait le paravent, le Nain Jaune restant sur le côté, à l'avant-scène, en vue du public». Ivi, pp. 18-19.

rimosso dai due aiutanti contemporaneamente al fondo. La piattaforma sporgeva un po' sul retro, il che permetteva al bambino di avere un punto d'appoggio più ampio non appena il paravento vi era apposto. Il telaio con le due ante veniva successivamente aggiustato e fissato anteriormente³¹¹.

Il paravento serviva naturalmente per celare la sparizione in corso che avveniva attraverso il fondo del mobile truccato.

Tutt'oggi è possibile osservare parte dell'oggetto superstite conservato presso le riserve della Cinémathèque française³¹². Si tratta di due pannelli lignei dipinti a olio verde e rosso sui quali sono raffigurate quattro carte da gioco disposte ai quattro angoli. Al centro campeggia la figura del Nano, di giallo vestito, che mostrando un'espressione sardonica regge sopra la testa il sette di quadri. Tutt'intorno a esso è riportata la frase «Jeu du Nain Jaune» a presagire il gioco magico che si produceva sul palco [Fig. 3].

³¹¹ «Le paravent, constitué par un fond de bois, et deux cotés également en bois, se rabattant sur lui, à charnières avait, au fond, une porte secrète [...]; derrière, un petit marchepied se trouvait à la base, constitué par de la tôle forte coudée en équerre et faisant une saillie de six centimètres environ, des poignées étaient sur toutes les faces. Pendant le montage du paravent sur la plate-forme, le "double" était suspendu derrière le fond, les pieds sur le marchepied et se tenant par les poignées et enlevé par les deux servants en même temps que lui. La plate-forme débordait un peu en arrière, ce qui permettait à l'enfant d'avoir un point d'appui plus large dès que le paravent était en place. Le cadre portant les deux portes était ensuite ajusté et fixé devant». Ivi, p. 21.

³¹² Paravento in legno e pittura a olio utilizzato nell'illusione *Le Nain jaune*, 1890. 180 x 100 x 6 cm, I: CF, O.0620.



[Fig. 3] Paravento in legno e pittura a olio utilizzato nell'illusione *Le Nain jaune*, 1890, Parigi, collezione La Cinémathèque française. © Jaime Ocampo Rangel/Cinémathèque française.

A testimoniare l'utilizzo esistono due fotografie di scena oggi conservate presso la Bibliothèque nationale de France³¹³. Entrambe ritraggono la piccola scena del Robert-Houdin sulla quale è allestito il numero di illusionismo teatrale. I due scatti ci offrono una visione solo parziale sia del paravento sia del mobile entro cui veniva posto il Nano, ma del tutto sufficiente a confermarne l'impiego [Figg. 4, 5].

³¹³ Le fotografie sono conservate a Parigi presso la Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, rispettivamente I: 4-ICO THE-3758 (5) e I: 4-ICO THE-3758 (4).



[Fig. 4] *Le Nain jaune*, fotografia di scena. Al centro il mobile in legno cui si applicava il paravento. Parigi, fonte gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



[Fig. 5] *Le Nain jaune*, fotografia di scena. A sinistra Harmigton, a destra Jules David detto Marius. Dietro di lui è possibile intravedere il paravento. Al centro il *Nain jaune*. Parigi, fonte gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Di particolare interesse è inoltre il ricorso, durante la messinscena, alla macchinaria teatrale. Ce lo riferisce ancora Méliès:

Mostravamo una cassa verticale che si apriva attraverso un'anta a un solo battente. Gli spettatori tastavano l'interno per assicurarsi che fosse vuota e senza doppio fondo. Nel frattempo veniva installata sopra il pubblico una fila di rotaie che trasportavano un carro. La cassa veniva adagiata su di esso e, con una spinta, veniva spedita in fondo alla sala sopra gli spettatori. Un aiutante posto sulla balconata riceveva la cassa e l'appendeva a due funi munite di ganci appesi al soffitto; infine si rimuovevano i binari e il carrello.

A questo punto il prestigiatore faceva aprire la porta della cassa sospesa verticalmente in aria, era sempre vuota e la facevamo richiudere. Subito portavamo sulla scena una piattaforma. Su questa mettevamo un'altra cassa la cui parte anteriore e superiore si aprivano. La parte anteriore era rivestita da una griglia. Vi introducevamo dall'alto il *Nain Jaune* rimasto in scena; egli si rannicchiava nella cassa dove lo si poteva vedere attraverso la griglia.

La parte anteriore e quella superiore venivano quindi chiuse e si sparava un colpo. Riapriamo la cassa ed era vuota. Allo stesso tempo, l'anta della cassa sospesa nella stanza si apriva e il *Nain Jaune*, con le gambe penzoloni, appariva seduto nella cassa. Lo si faceva scendere e, togliendogli la maschera, si mostrava che si trattava effettivamente della stessa persona, con la firma dello spettatore, che aveva appena compiuto questo incredibile viaggio. Il sipario calava su calorosi applausi³¹⁴.

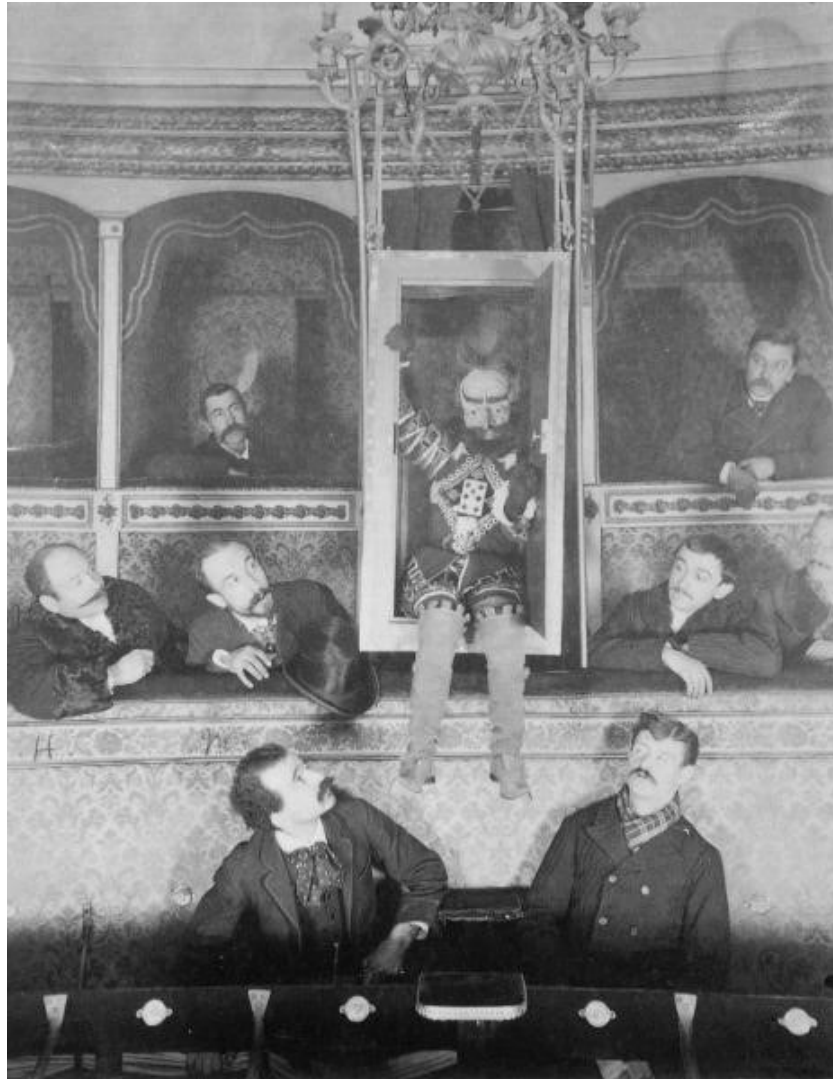
A oggi è possibile appurare come la cassa fluttuasse sopra gli spettatori grazie a una fotografia di scena pervenuta sino a noi³¹⁵. L'oggetto veniva appeso in prossimità della balconata e a seguito di un suo breve deposito sul pavimento il bambino poteva introdurvisi in attesa di rivelarsi magicamente al pubblico [Fig. 6].

³¹⁴ «On faisait visiter une caisse verticale s'ouvrant par une porte à un seul battant. Les spectateurs tâtant l'intérieur s'assuraient qu'elle était vide et sans épaisseur. Pendant ce temps un cours de rails portant un chariot était installé au-dessus du public. Sur le chariot on plaçait la caisse couchée et, d'une poussée, on l'envoyait au fond de la salle par-dessus les spectateurs. Un aide placé sur le balcon recevait la caisse et la suspendait à deux cordes munies de crochets pendant du plafond ; puis on enlevait rails et chariot.

A ce moment le prestidigitateur faisait ouvrir la porte de la caisse suspendue verticalement dans l'espace, elle était toujours vide et on la refermait. Aussitôt on plaçait en scène une plate-forme à jour. Sur cette plate-forme, une autre caisse dont le devant et le dessus s'ouvraient. Le devant était garni d'une grille. Par le haut on introduisait le Nain Jaune resté en scène ; il se blottissait dans la caisse où on le voyait à travers la grille.

On fermait alors le devant et le dessus, un coup de feu était tiré. On rouvrait la caisse, elle était vide. Au même moment, la porte de la caisse suspendue dans la salle s'ouvrait et le Nain Jaune, jambes pendantes à l'extérieur, apparaissait assis dans la caisse. On le faisait descendre et, lui enlevant son masque, on faisait constater que c'était bien le même petit bonhomme, porteur de la signature d'un spectateur, qui venait d'exécuter cet invraisemblable voyage. Le rideau tombait sur des applaudissements nourris». G. Méliès, "Le Nain Jaune", in A. Drioux (dir.), *Passer Muscade, journal des Prestidigitateurs amateurs et professionnels*, Lyon, n. 3, 15^e année, 1931, pp. 19-24.

³¹⁵ La fotografia è conservata a Parigi presso la Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, I: 4-ICO THE-3758 (7).



[Fig. 6] *Le Nain jaune*, fotografia di scena. Nella balconata centrale si riconoscono, a partire da sinistra: Harmington, Méliès e al centro il *Nain jaune* seduto nella cassa sospesa. Parigi, fonte gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

L'immagine costituisce altresì un prezioso riferimento iconografico per accertare con precisione quale fosse la tenuta sfoggiata dal Nano.

A oggi il fondo di costumi melesiani preservato presso la Cinémathèque française contiene un abito da giullare la cui scheda catalogativa ne attesta l'impiego nello spettacolo *Le Nain jaune*.

Il completo in questione si compone di casacca, pantaloni a *culotte* e cappuccio munito di tre piccole corna in stoffa, tutti confezionati in seta ottomana gialla e verde. All'interno

del copricapo è presente un'etichetta, chiaramente applicata posteriormente, recante la scritta «Nain jaune, Méliès» [Figg. 7, 8]³¹⁶.



[Figg. 7, 8] Costume da giullare e particolare dell'etichetta con scritta a mano: «Nain Jaune Méliès», Parigi, collezione La Cinémathèque française, I: C1014.

Ponendo a confronto le fonti a nostra disposizione riteniamo del tutto improbabile che il costume sia stato utilizzato nell'illusione in oggetto. Osservando le fotografie di scena constatiamo a un primo sguardo la sua discordanza rispetto all'abito indossato dal minuto protagonista. In aggiunta dovendo quest'ultimo necessariamente portare una maschera, per le finalità di cui si è detto più sopra, è pressoché impossibile che vi potesse trovare spazio anche il cappuccio.

L'attribuzione del completo da giullare al personaggio del Nano risulta fuorviata dalla presenza dell'etichetta, evidentemente apposta successivamente all'utilizzo melesiano. Con ogni probabilità l'applicazione è frutto dell'intervento dei familiari di Méliès in occasione di una organizzazione del materiale vestimentario in loro possesso prima che

³¹⁶ Cfr. regesto, p. 236.

questo venisse in parte donato al Centre national du cinéma et de l'image animée di Parigi nel 2004³¹⁷.

Un altro documento iconografico utile a confutare l'informazione riportata nella scheda inventariale è il manifesto dello spettacolo tutt'oggi conservato [Fig. 7]³¹⁸.

Al centro dell'*affiche* campeggia la figura del Nano in costume che, sebbene in parte giallo e voluminoso quanto quello conservato, vi differisce sensibilmente. La foggia è al contrario assimilabile a quella dell'abito ravvisabile nelle fotografie di scena sopra riportate. Vi compare la stessa carta da gioco posta al centro del petto e persino i lunghi stivali presentano lo stesso decoro frastagliato; del tutto assente è invece il cappuccio.



[Fig. 7] Manifesto pubblicitario per *Le Nain jaune*, 82 x 62 cm, Chaumont, Médiathèque de Chaumont, Les Silos maison du livre et de l'affiche.

³¹⁷ P. Morrissey, "Le garde-robe de Georges Méliès", in A. Gaudreault – L. Le Forestier (a cura di), *Méliès au carrefour des attractions. Suivi de la correspondance de Georges Méliès (1904–1937)*, op. cit., p. 178.

³¹⁸ Il manifesto è conservato presso la Médiathèque de Chaumont, Les Silos maison du livre et de l'affiche, I: A2331.

Anche la fisionomia del personaggio corrisponde perfettamente alla descrizione lasciataci da Méliès. Si notano i tratti distintivi della maschera quali il viso allungato, la barba appuntita e l'espressione sinistra.

Come avviene per altri manifesti, tutt'intorno al Nano sono illustrati alcuni momenti salienti dell'illusione: la cassa sospesa sugli spettatori, l'imprigionamento del Nano dapprima nella gabbia e poi nella valigia e infine il suo occultamento dietro al paravento. Non sono state individuate firme autografe, ma è plausibile sia stato lo stesso Méliès ad abbozzare l'*affiche* e molto probabilmente, vista la somiglianza del tratto, i disegni presenti sugli oggetti di scena. Sebbene la nostra resti una supposizione testimonierebbe ancora una volta della visione unitaria melesiana.

Rappresentazione: *American Spiritualistic Mediums ou Le Décapité récalcitrant*

Tipologia: *Bouffonnerie spirite médianimique*

Luogo: Teatro Robert-Houdin

Anno: 1891

Repliche: dall'8 al 12 marzo 1891, dal 14 al 31 marzo 1891; dall'1 al 18 aprile 1891, dal 20 al 30 aprile 1891, dall'1 al 20 maggio 1891, dal 22 al 23 maggio 1891, dal 25 al 27 maggio 1891, dal 29 al 30 maggio 1891; dall'1 al 3 giugno 1891, dal 5 al 30 giugno 1891; tutto luglio 1891; dall'1 al 26 agosto 1891, dal 29 al 31 agosto 1891; 1 settembre 1891, dal 3 al 14 settembre 1891, dal 16 al 19 settembre 1891, dal 21 al 22 settembre 1891, 24 settembre 1891, 27 settembre 1891, 29 settembre 1891; 4 ottobre 1891, 9 ottobre 1891, dal 12 al 13 ottobre 1891, 15 ottobre 1891, 22 ottobre 1891, 25 ottobre 1891, 28 ottobre 1891, 31 ottobre 1891; 1 novembre 1891, 5 novembre 1891, 9 novembre 1891, 15 novembre 1891, 19 novembre 1891, 26 novembre 1891; 4 dicembre 1891, 7 dicembre 1891, 10 dicembre 1891, 14 dicembre 1891, 19 dicembre 1891, 24 dicembre 1891, 26 dicembre 1891, 30 dicembre 1891; 3 gennaio 1892, 7 gennaio 1892, 10 gennaio 1892, 14 gennaio 1892, 17 gennaio 1892, 21 gennaio 1892; 7 febbraio 1892, dall'11 al 12 febbraio 1892, 16 febbraio 1892, 21 febbraio 1892, 25 febbraio 1892, 28 febbraio 1892; 1 marzo 1892, 5 marzo 1892, 17 marzo 1892, 29 marzo 1892; 9 aprile 1892, 13 aprile 1892, 26 aprile 1892, 29 aprile 1892; dal 2 al 3 maggio 1892, dall'8 al 9 maggio 1892, dal 13 al 14 maggio 1892, dal 17 al 18 maggio 1892, 21 maggio 1892, dal 23 al 24 maggio 1892, 26 maggio 1892; 1 giugno 1892.

Personaggi: assistente preparatore Dubocal: Jules David detto Marius/Bardou/Bruneval;
illusionista: Harmington/Raynaly/Legriss;
professor Barbenfouillis: Hermant/Legriss/Méliès.

Interpreti:

Édouard Joseph Raynaly (1842-1918) è un celebre illusionista. Dal 1883 al 1886 co-dirige il Teatro Robert-Houdin insieme a Jacobs e alla vedova di Émile Robert-Houdin, Léonie e continua a esibirvisi fino agli inizi del luglio 1888. Dopo una pausa ritorna sullo stesso palco dal 1892 al 1897 e successivamente in occasione della riapertura del teatro conseguente all'incendio del 1901³¹⁹.

³¹⁹ Cfr. G. Méliès, "Prestidigitateurs célèbres : E. Raynaly", in *L'Illusionniste*, n. 4, avril 1902, p. 2; J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *Méliès magie et cinéma*, op. cit., p. 91.

Jules-Eugène Legris (1862-1926), prestigiatore di talento, viene formato personalmente Méliès. Secondo la testimonianza di quest'ultimo Legris si accosta alla magia attraverso una circostanza curiosa. «Calzolaio di professione, frequentava per suo diletto il teatro Robert-Houdin»³²⁰. «Una sera in cui era presente, in occasione di un numero truccato di ombre cinesi, un cortocircuito lasciò al buio tutto il teatro»³²¹ e il pubblico venne fatto evacuare. Insieme ad altri spettatori Legris si offrì di illuminare l'uscita con una candela e mentre la folla lasciava la sala si ritrovò solo a parlare con Méliès. Gli confidò che «il suo più grande desiderio era tentare di diventare prestigiatore»³²² e, da profano qual era, domandò un impiego qualunque. Poco tempo dopo, in occasione dell'allestimento di *Le Rêve de Coppélius*, Méliès gli offrì il ruolo di Mefistofele che recitò con successo. Legris entrò a far parte stabilmente del Robert-Houdin nel 1894. Negli anni successivi, grazie anche al contatto quotidiano con Harmington e Raynaly presentò diverse illusioni, si perfezionò e si fece conoscere. Nel 1901 divenne prestidigitatore a tutti gli effetti e quando Harmington abbandonò il teatro fu lui a subentrare nel ruolo di illusionista principale. In breve tempo gli venne affidata la responsabilità dei numerosi spettacoli del Robert-Houdin (nove rappresentazioni a settimana, per undici mesi l'anno). Oltre a una lunga carriera ventennale al Robert-Houdin comparve talvolta in diverse pellicole melesiane continuando la sua carriera a fianco del suo mentore fino al 1914. Successivamente si esibì al Cabinet fantastique del Museo Grévin fino al 1926³²³.

Costumi: n.p.

Fonti iconografiche: fotografie di scena; manifesto pubblicitario.

Fonti letterarie: *Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique le Vieux papier*; *L'Orchestre*; *Passez Muscade*.

Le Décapité récalcitrant è tra gli sketch melesiani di maggior successo del Robert-Houdin. Il numero illusionistico si regge sulle avventure tragi-comiche di un loquace conferenziere, il professor Barbenfouillis, esperto di spiritismo. A causa del suo eloquio

³²⁰ «Simple ouvrier cordonnier, il fréquentait, pour son plaisir, le théâtre Robert-Houdin». G. Méliès, "L'illusionniste Legris", in A. Drioux (dir.), *Passez Muscade, journal des Prestidigitateurs amateurs et professionnels*, Lyon, n. 52, 14^e année, 1929, p. 582.

³²¹ «Un soir où il était présent, pendant une amusante scène d'ombres chinoises truquées, un court-circuit se produisit et priva complètement de lumière le théâtre». *Ibidem*.

³²² «Son plus cher désir était d'essayer de devenir prestidigitateur». *Ibidem*.

³²³ *Ivi*, pp. 581-583.

inesauribile suscita ben presto la disperazione del prestidigitatore in scena che per farlo tacere si risolve all'unico atto possibile: la decapitazione. Quest'ultimo brandendo una scimitarra rimuove la testa del logorroico professore e prontamente la rinchiude in una scatola sigillata. Nonostante l'azione estrema la testa continua incessantemente a parlare portando l'illusionista all'esasperazione con grande ilarità del pubblico. L'avvenimento innesca una reazione a catena e genera una sequenza di eventi comici resi possibili da altrettanti espedienti illusionistici.

Lo testimonia Méliès che nel 1928 dedica un lungo articolo a *Le Décapité récalcitrant* pubblicato sulla rivista *Passez Muscade*.

La spiegazione è molto esauriente e si sofferma in modo dettagliato sulla messinscena, in modo particolare sulla scenografia e l'illuminotecnica, di primaria importanza per la riuscita del numero:

Il «*décapité récalcitrant*» chiudevava sempre una grande scena di spiritismo; veniva eseguito in un ambientazione *ad hoc* rappresentante una stanza di un castello medievale abbastanza buia, illuminata solo a destra e a sinistra da vetrate colorate trasparenti. Il fondo, che rimaneva scarsamente illuminato, era del tutto favorevole all'illusione spiritistica... (e all'invisibilità dei fili, ovviamente) ed era nel momento in cui, dopo molte esperienze sorprendenti ma poco vivaci, il prestigiatore esclamava: – *E ora, tutto quello che avete appena visto non è niente!!* che la scena del «*décapité*» iniziava, con la chiamata di uno spettatore dissimulato in un loggiato in fondo alla sala³²⁴.

L'illuminazione e la disposizione degli oggetti sulla scena creano l'ambiente congeniale all'illusione. Tutto ciò che è ben visibile e posto in evidenza risponde a esigenze specifiche: concentrare lo sguardo del pubblico su di esso per distogliendolo dai meccanismi del trucco celati nella penombra.

A seguito delle premesse esplicative più tecniche sono riportati i dialoghi che danno inizio alla scenetta comica:

Lo spettatore. – *Ah! no! per esempio, io ne ho abbastanza!*

³²⁴ «Le “*décapité récalcitrant*” terminait toujours une grande scène de spiritisme ; exécuté dans un décor *ad hoc*, représentant une salle de château moyen-âge, assez sombre, éclairée seulement à droite et à gauche par des vitraux de couleur transparents. Le fond restant peu éclairé était tout à fait propice aux trucages spiritiques... (et à l'invisibilité des fils, bien entendu) et c'est au moment où, après de nombreuses expériences, surprenantes mais peu folâtres, le prestidigitateur donnait cette réplique : – *Et maintenant, tout ce que vous venez de voir n'est rien de plus en plus fort !!* Que la scène du “*décapité*” commençait par l'interpellation d'un spectateur dissimulé dans une loge du fond de la salle». G. Méliès, “Le Décapité récalcitrant”, in A. Drioux (dir.), *Passez Muscade, journal des Prestidigitateurs amateurs et professionnels*, Lyon, n. 47, 13^e année, 1928, p. 541.

L'artista. – *Come signore? Ne avete avuto abbastanza? È molto semplice. Non vi resta altro che andarvene.*

Lo spettatore. – *È vergognoso, signore, ridicolizzare lo spiritismo e scherzare sulle cose più sacre!*

L'artista. – *Le più sacre! Ah quello! Signore, chi siete voi per permettervi di interrompermi in questo modo?*

Lo spettatore (urlando). – *Chi sono io? Ora ve lo dico. Sono il famoso professor Clodion Barbenfouillis, per servirvi, un eminente spiritualista se mai ce ne fosse stato uno, e non tollererò che nessuno venga qui a scimmiettare i nostri grandi misteri!!*

L'artista. – *I vostri grandi misteri! Ah! Signore, non c'è bisogno di agitare le braccia come le pale di un mulino a vento. Accetto la contestazione; salite sul palco, per favore e venite a mostrarci cosa sapete fare!*

Lo spettatore (furioso e fuori di sé). – *Perfetto, signore, ci vengo! È vergognoso, alla fine, e sussulto d'indignazione. Sono indignato, signore! Siete un infame calunniatore, un impostore e un saltimbanco!*

E dicendo questo si precipitò verso la scalinata del palcoscenico, quasi cadde, inciampando sui gradini e fu preso, al volo, dall'aiutante che gli disse: «*Attento, signore, c'è un piccolo scalino*». – Al che, il "professore" rispose gravemente:

– *Lo vedo bene, imbecille! ... non sono sordo!*³²⁵

Poco oltre Méliès si sofferma sul costume del professore sottolineando, come già aveva fatto per *Le Nain jaune*, l'importanza dell'apparato vestimentario ai fini illusionistici:

Il "professore", vestito in modo ridicolo, portando una valigia, aprì quest'ultima e con calma ne tirò fuori una sorta di veste d'avvocato, viola scuro, bordata di pelliccia, e l'indossò senza fretta, nonostante le obiezioni dell'artista che lo sollecitava per iniziare i suoi numeri: «*Non opero mai senza la mia veste da professore!* rispose; *mi è indispensabile per evocare gli spiriti*». (Stava dicendo la verità, perché la veste era, in effetti, indispensabile ... per il trucco della decapitazione). Il professor Barbenfouillis aveva una folta barba grigia ispida (da cui il suo nome), capelli grigi, lunghi e folti, un paio di occhiali con lenti nere arrotondate, era calvo come una palla

³²⁵ «Le Spectateur. – *Ah ! non ! par exemple, j'en ai assez moi !*

L'Artiste. – *Comment Monsieur ? Vous en avez assez ? C'est bien simple. Vous n'avez qu'à vous en aller.*

Le Spectateur. – *C'est honteux, Monsieur, de tourner ainsi le spiritisme en ridicule et de plaisanter les choses les plus sacrées !*

L'Artiste. – *Les plus sacrées ! Ah ça ! Monsieur, qui êtes-vous donc pour vous permettre de m'interrompre ainsi ?*

Le Spectateur (hurlant). – *Qui je suis ? Je vais vous le dire. Je suis le célèbre professeur Clodion Barbenfouillis, pour vous servir, un éminent spirite s'il n'en fut jamais, et je ne tolérerai pas qu'on vienne singer ici nos grands mystères !!*

L'Artiste. – *Vos grands mystères ! Ah ! Monsieur, inutile d'agiter vos bras comme des ailes de moulin à vent. J'accepte toujours la controverse ; montez donc sur la scène, je vous prie et venez nous faire voir ce que vous savez faire !*

Le Spectateur (furieux et hors de lui). – *Parfaitement, Monsieur, je vais y aller ! C'est honteux, à la fin, et je suffoque d'indignation. Je suis outré, Monsieur ! Vous êtes un infâme calomniateur, un imposteur et un saltimbanque !*

Et, ce disant, il se précipitait vers l'escalier de la scène, manquait de tomber, en trébuchant sur les marches et était rattrapé, au vol, par le servante qui lui disait : «*Prenez garde, Monsieur, il y a un petit pas !*» – A quoi, le "professeur" répondait gravement :

– *Je le vois bien, imbécile !... je ne suis pas sourd !!*». Ivi, pp. 541-542.

da biliardo a parte un ridicolo ciuffo di capelli sulla sommità della testa. Tutti questi dettagli avevano, come vedremo più avanti, un'utilità assoluta³²⁶.

Similmente a quanto accade per altri sketch la veste e la maschera sono indispensabili al fine di dissimulare un doppio. Nello specifico è ancora una volta un bambino scelto in modo che «sormontato di finte spalle e finta testa abbia esattamente la stesse proporzioni di colui di cui interpreta il sosia. È al fine di ottenere una somiglianza perfetta che barba, parrucca, occhiali sono necessari»³²⁷.

Consideriamo per esempio la scena in cui il professore è sollevato e spostato tramite la corda attorno al collo. Non potendo, per ovvie ragioni, essere trascinato realmente per il cappio Barbenfouillis viene «sollevato per le ascelle, la vita e le cosce»³²⁸. Spetta dunque ai lunghi capelli sul retro e alla folta barba il compito di nascondere la corda che per tutto il tempo rimane allentata.

Anche l'ampia e lunga veste ha una sua utilità, serve sia a celare l'imbragatura sia a occultare completamente il corpo del bambino. Per permettere a quest'ultimo di vedere e muoversi viene applicata «una mussolina nera trasparente, dissimulata nell'apertura della veste vicino al collo»³²⁹.

Dalle testimonianze riportate consegue come il costume nella sua interezza dovesse essere pensato e selezionato con cura secondo criteri specifici. Possiamo ipotizzare, molto plausibilmente, che sia stato lo stesso ideatore del trucco – Méliès – a individuare la tenuta più appropriata. Avendo concepito egli stesso la messinscena e conoscendone le necessità tecnico-illusionistiche il suo ruolo di “costumista” rientrerebbe in una chiara logica registica.

Proseguendo nella lettura dell'articolo ci vengono forniti ulteriori dettagli sulle vicende:

³²⁶ «Le “professeur”, habillé d'une façon ridicule, porteur d'une valise, ouvrait cette dernière et tranquillement en sortait une sorte de robe d'avocat, violet foncé, garnie de fourrures et l'endossait sans hâte, malgré les objurgations de l'artiste qui le pressait de commencer ses expériences : “*Je n'opère jamais sans ma robe de professeur !* répondait-il ; *elle m'est indispensable pour évoquer les esprits.*” (Il disait vrai, car la robe était, en effet, indispensable... pour le truc de la décapitation). Le professeur Barbenfouillis portait une forte barbe grise, hirsute (d'où son nom), des cheveux gris, longs et embroussaillés, une paire de lunettes à verres noirs bombés, il était chauve comme une boule de billard, à l'exception d'une ridicule touffe de cheveux au sommet du crâne. Tous ces détails avaient, comme on le verra plus tard, une utilité absolue». Ivi, p. 543.

³²⁷ «Surnomé de fausses épaules et de la fausse tête, il ait exactement la même taille que celui dont il est le sosie». G. Méliès, “Le Décapité récalcitrant”, in A. Drioux (dir.), *Passez Muscade, journal des Prestidigitateurs amateurs et professionnels*, Lyon, n. 48, 13^e année, 1928, pp. 550-551.

³²⁸ «Enlevé par les aisselles, la taille et les cuisses». Ivi, p. 553.

³²⁹ «Une mousseline noire transparente, dissimulée dans l'entrebâillement de la robe, près du cou». Ivi, p. 552.

Il professore, sempre molto calmo, chiese poi un piedistallo che l'aiutante gli pose davanti, pensando che con questo mobile avrebbe svolto una classica esperienza spiritistica. Ma Barbenfouillis chiese, di nuovo, un bicchiere d'acqua, dello zucchero e un cucchiaino.

– *Ah quello! Spero davvero che quel buonuomo non ci faccia una conferenza!* gridò il prestigiatore! *Un conferenziere! Ci mancherebbe quello!* – *Allora, signore! non abbiamo acqua, zucchero o un cucchiaino qui ... ma si sbrighi e cominci!*³³⁰

Ma era veramente una lunga lezione assurda che il professore si accingeva a tenere:

Si trattava di spiritismo ai tempi prima del diluvio, passando per gli Assiri, i Caldei, gli Egiziani, ecc. Abbiamo sentito i nomi di Zoroastro, Maometto, Confucio, ecc.; insomma, un linguaggio tanto incomprensibile che il prestigiatore e l'aiutante, gridando più forte del professore, cercarono di zittirlo. Ma il chiacchierone, anche lui, gridava a squarcia gola; infine, quando arrivò a questa frase: *Finalmente signori, «al tempo dei Greci, al tempo dei Romani»...* il prestigiatore esasperato gridò: *Basta, se non ve ne state zitto vi taglierò la testa.* Al che, il professore rispose impassibile: *Mi taglierete la testa se vorrete, ma questo non mi impedirà di dire che: «Al tempo dei Greci, al tempo dei Romani» ...* – È quello che vedremo, rispose il prestigiatore, afferrando all'improvviso un'enorme scimitarra dalla superficie di un mobile e precipitandosi verso il professore.

Quest'ultimo, terrorizzato, fuggì rapidamente dalla porta sul retro, a sinistra della scenografia, inseguito dall'artista che brandiva la sciabola. L'aiutante, sbalordito, rimase al centro del palco.

Assistevamo poi alla riapparizione del professore ancora inseguito dal prestigiatore, che rientrava in scena attraverso il corridoio centrale. L'aiutante gli saltò alla gola, lo fece sedere con la forza su una sedia (posta lì per caso... apposta) tenendolo per le spalle, mentre il prestigiatore afferrando con la mano sinistra il ciuffo di capelli e con la mano destra la scimitarra, segò il collo al professor Barbenfouillis.

L'aiutante fece una comica smorfia di orrore e la testa mozzata fu posta in fondo al palco in una ciotola di porcellana poggiata su un mobile. Ma mentre questa si agitava e riprendeva a gridare: *al tempo dei Greci...* lui la afferrava e la metteva in una scatola, gridando: – *Ah! finalmente sono riuscito a zittirlo. Adesso ci lascerà soli e potremo continuare i nostri esperimenti!* Ma una voce sepolcrale uscì dalla scatola e disse: – *Ehi! ditemi, mi lascerete qui per molto tempo?* e l'aiutante esclamò: *Attenzione! il vecchio sta per soffocare,* il prestigiatore riaprì la scatola dicendo: *vi do un po' d'aria, ma, in nome del cielo, tacete!* – *Ah! fa un caldo in questa scatola!* rispose Barbenfouillis, poi (gridando forte) ... *al tempo dei Greci, al tempo dei Romani...*

– *Ah no! La barba!* gridò il prestigiatore! – e chiuse il coperchio. Non appena l'artista e l'aiutante furono tornati sul palco osservavamo il corpo della persona decapitata, che era rimasto seduto sulla sedia al centro, alzarsi frettolosamente, correre verso la scatola, aprirla, afferrare la testa e scappare attraverso la porta sul retro, a destra.

³³⁰ «Le professeur, toujours très calme, réclamait alors un guéridon que le servent plaçait devant lui, pensant qu'il allait faire une expérience spirite classique avec ce meuble. Mais Barbenfouillis réclamait, de nouveau, un verre d'eau, du sucre et une petite cuiller.

– *Ah ça ! j'espère bien que ce bonhomme-là ne va pas nous faire une conférence !* s'écriait le prestidigitateur ! *Un conférencier ! Il ne manquerait pas que ça !* – *Alors, Monsieur ! nous n'avons ici ni eau ni sucre ni cuiller... mais dépêchez-vous et commencez !*». G. Méliès, "Le Décapité récalcitrant", in A. Drioux (dir.), *Passez Muscade, journal des Prestidigitateurs amateurs et professionnels*, Lyon, n. 47, 13^e année, 1928, p. 543.

– *Signore! Signore!* gridò l'aiutante! *Attenzione, ecco il vecchio che scappa!* e lui e il prestigiatore si mettevano al suo inseguimento. Attraverso il corridoio centrale vedevamo passare, a tutta velocità, uno scheletro recante la testa di Barbenfouillis (che aveva afferrato); mentre correva a grandi passi veniva inseguito dal corpo dell'uomo decapitato che cercava di riprendersi la sua testa, mentre l'artista e l'aiutante li rincorrevano all'impazzata. Barbenfouillis rientrò in scena dalla porta sul retro a sinistra, seguito dall'artista e dall'aiutante, ma il decapitato (non vedendo chiaramente) afferrò inavvertitamente la testa dello scheletro invece della sua e se la mise sulle spalle, dando vita a un personaggio dei più comici. L'aiutante gridò: *Ah! Signore! non è la sua! ha sbagliato!* – *Allora parlate francese, voi,* rispose l'artista, *ma non state lì! Correte a riprendergli la testa!*

– L'aiutante uscì correndo e la riportò sempre correndo. Nel frattempo, l'artista fece scivolare al centro del palco un armadio gotico su rotelle (posizionato inizialmente sul lato destro del palco) munito di due ante che aprì. L'armadio era aperto, al centro c'era una mensola, sotto il vuoto; si poteva vedere, attraverso di esso, una lanterna accesa posta in fondo al palco dall'inizio dello sketch. La mensola sembrava assolutamente isolata³³¹.

³³¹ «Et c'est, en effet, une conférence abracadabrante à laquelle le professeur commençait à se livrer. Il y était question du spiritisme, avant le déluge, en passant par les Assyriens, les Chaldéens, les Egyptiens, etc., on y entendait les noms de Zoroastre, de Mahomet, de Confucius, etc., etc. ; bref un galimatias d'autant plus incompréhensible que le prestidigitateur et le servant, hurlant plus fort que le professeur, essayaient de lui imposer silence. Mais le bavard hurlait, lui aussi, à s'égosiller ; enfin, comme il arrivait à cette réplique : *Enfin, messieurs, "du temps des grecs, du temps des Romains"...* Le prestidigitateur exaspéré lui cria : *En voilà assez, si vous ne vous taisez pas, je vais vous couper la tête.* A quoi, impassible le professeur répliquait : *Vous me couperez la tête si vous voulez, mais ce n'est pas cela qui m'empêchera de dire que : "Du temps des Grecs, du temps des Romains"...* – C'est ce que nous allons voir, répondait le prestidigitateur, en saisissant brusquement un énorme cimenterre dans le pupitre d'un meuble et en se précipitant sur le professeur.

Celui-ci, épouvanté, s'enfuyait éperdument par la porte du fond à gauche du décor, poursuivi par l'artiste brandissant son sabre. Le servant, ahuri, restait au milieu de la scène.

On voyait alors reparaitre le professeur toujours poursuivi par le prestidigitateur et rentrant en scène par la baie centrale. Le servant lui sautait à la gorge, le faisait assoir de force sur une chaise (placée là *par hasard... tout exprès*) et le maintenait par les épaules, tandis que le prestidigitateur, saisissant avec la main gauche la houppe de cheveux du professeur Barbenfouillis, *lui sciait le cou de la main droite avec son cimenterre.*

Le servant faisait une comique grimace d'horreur et la tête coupée était déposée au fond de la scène dans une cuvette de porcelaine placée sur un meuble. Mais comme elle s'agitait et recommençait à hurler : *du temps des Grecs...*, il la reprenait et l'enfermait dans une boîte, il s'écriait : – *Ah ! enfin je suis parvenu à le faire taire. Il va nous laisser tranquilles maintenant et nous allons pouvoir continuer nos expériences !* Mais une voix sépulcrale sortait de la boîte et disait : – *Eh ! dites donc, est-ce que vous allez me laisser longtemps là-dedans ?* et le servant s'écriait alors : *Attention ! le vieux va étouffer,* le prestidigitateur rouvrait la boîte en disant : *Je vais vous donner de l'air, mais, au nom du ciel, taisez-vous ! – Ah ! il en fait une chaleur dans cette boîte !* répliquait Barbenfouillis, puis (criant à tue-tête)... *Du temps des Grecs du temps des Romains...*

– *Ah non ! la barbe !* s'écriait le prestidigitateur ! – et il refermait le couvercle. Dès que l'artiste et le servant étaient revenus à l'avant-scène, on voyait le corps du décapité resté assis sur la chaise, au centre, se lever précipitamment, courir à la boîte, l'ouvrir, s'emparer de sa tête et se sauver en courant par la porte au fond, à droite.

– *Monsieur ! monsieur !* s'écriait le servant ! *Attention, voilà le vieux qui se sauve !* et le prestidigitateur et lui se mettaient à sa poursuite. Par la baie centrale on voyait alors passer, à toute allure, un squelette portant la tête de Barbenfouillis, dont il s'était emparé et courant à grandes enjambes poursuivi par le corps du décapité cherchant à lui reprendre sa tête et derrière, l'artiste et le servant courant éperdument après eux. Barbenfouillis rentrait en scène par la porte du fond à gauche, suivi de l'artiste et du servant, mais le décapité (ne voyant pas clair) s'était emparé par mégarde de la tête du squelette au lieu de reprendre la sienne et se la remettait lui-même sur les épaules, ce qui formait un personnage de plus cocasses. Le servant

A questo punto, con l'entrata in scena del mobile, si apre una nuova parentesi illusionistica. Ma soffermiamoci brevemente sull'oggetto.

Il manufatto in questione è tutt'oggi conservato e visibile visitando le riserve della Cinémathèque française [Fig. 1]. Si tratta di un armadio truccato realizzato in legno in stile gotico medievale. All'apertura si nota la mancanza della parete posteriore e la presenza della mensola isolata nel mezzo, come annotato nell'articolo appena citato.

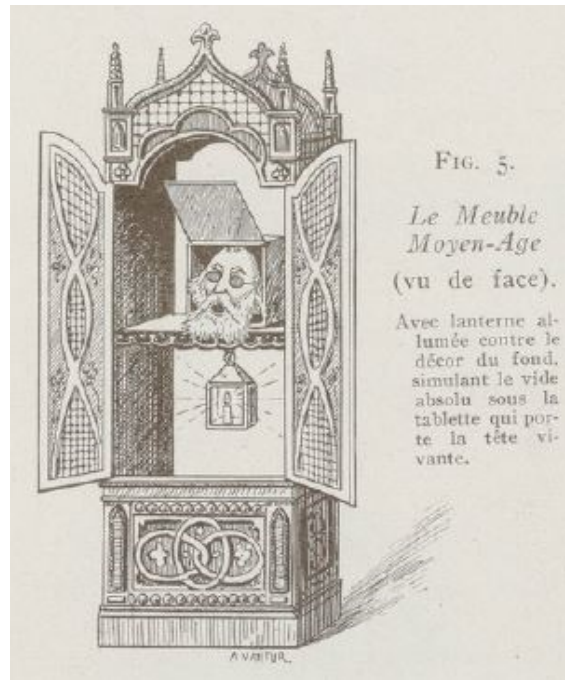


[Fig. 1] Armadio utilizzato nello sketch *Le Décapité récalcitrant*, Parigi, collezione La Cinémathèque française. © Stéphane Dabrowski/Cinémathèque française.

In aggiunta alla sua testimonianza scritta Méliès ci ha lasciato un disegno che figura tra i dieci schizzi con i quali è illustrata la spiegazione del trucco, pubblicata su *Passez Muscade* [Fig. 2].

s'écriait : *Oh ! monsieur ! c'est pas la sienne ! il s'a trompé de tête ! – Parlez donc français, vous*, répliquait l'artiste, *mais ne restez pas planté là ! Courrez la rattraper sa tête !*

– Le servent sortait en courant puis la rapportait toujours en courant. Pendant ce temps, l'artiste roulait au centre de la scène un meuble gothique à roulettes (placé d'abord sur le côté droit de la scène) et muni de deux portes qu'il ouvrait. Le meuble était à jour, au milieu était une tablette, en dessous le vide ; on apercevait, au travers, une lanterne allumée placée au fond de la scène dès le début du sketch. La tablette semblait absolument isolée». Ivi, pp. 543-544.



[Fig. 2] Disegno di Méliès apparso sulla rivista *Passez Muscade*. Nella didascalia si legge: «Mobile medievale (visto di fronte) con lanterna illuminata contro lo sfondo simulante il vuoto assoluto posta sotto la mensola che regge la testa vivente», Georges Méliès, 1928, Parigi, collezione la Cinémathèque française, fondo Georges Méliès.

La stampa illustra la struttura del mobile con la mensola centrale e la lanterna menzionate in precedenza, disposte esattamente secondo le direttive melesiane.

Una volta portato in scena l'armadio lo sketch poteva proseguire:

L'artista, riprendendo la scatola cubica, la depose su questa mensola e vi rinchiuse subito la testa portata dall'aiutante. Ma quest'ultimo, guardando con orrore il corpo di Barbenfouillis sormontato dal teschio, gridò: *Oh! quanto è inquietante! Non riesco a vederlo, mi fa stare male!* – Pappamolle, andatevene! rispose il prestigiatore. *Ebbene! mettetelo in questo sarcofago e chiudete la porta, non lo vedrete più!* L'aiutante rinchiuse allora il personaggio nel sarcofago. In quel momento la testa (nella scatola) urlò: *aria, aria, sto soffocando!* – L'artista si precipitò verso la scatola e l'aprì, il che permise all'incorreggibile professore di gridare di nuovo il suo: *al tempo dei...* ma l'artista gli chiuse la porta in faccia, dicendo: – *Ah! no! Preferisco ridargli la testa e lasciarlo andare.*

Poi (rivolgendosi all'aiutante): – Aprite il sarcofago! (all'interno si vedeva il corpo ancora sormontato dal teschio) e afferrando con la mano sinistra la scatola per la maniglia e con la mano destra una pistola fece fuoco. Immediatamente la testa di Barbenfouillis sostituì il teschio che sormontava il corpo nel sarcofago e la scatola appena aperta era vuota. Mentre Barbenfouillis girava la testa, a destra e a sinistra, per assicurarsi che fosse saldamente fissata sul suo corpo, l'aiutante gridò: *Ah eccola reincollata! ch! Signor La barba, l'uscita è da questa parte!*

Ma invece di uscire il professore gridò ancora più forte: «*al tempo dei Greci... al tempo dei Romani...*» Allora l'artista prese una corda, ne fece un cappio e lo mise al collo del professore. Nel mentre l'aiutante calò un gancio sospeso dal soffitto e passandolo nel cappio portò via lo sfortunato professore strangolandolo per farlo tacere. Quest'ultimo sembrava definitivamente sconfitto, sospeso per il collo nel vuoto e con la lingua penzoloni. Il prestigiatore si scusava dunque con il pubblico, dicendo che questo scandalo imprevisto gli impediva di continuare la sua seduta di spiritismo: che avrebbero calato il sipario e che sarebbero passati, dopo pochi minuti, ad altri numeri. Il sipario calava lentamente, ma Barbenfouillis lo fermò con un gesto, rivolgendosi al pubblico in questi termini:

Signore e signori, vi prendo tutti come testimoni del crimine appena commesso! (urlando): *sono morto!... vittima della mia devozione alla scienza* (abbassando sempre di più la voce, come un moribondo): *ma prima di partire per l'aldilà permettetemi di dirvi...* (gridando con tutta la sua forza) che «*al tempo dei Greci... al tempo dei Romani...*» – *Ah! Mio! Al sipario, al sipario!!* gridò il prestigiatore e il sipario calò tra le risate degli spettatori, mentre l'aiutante, tirando la fune del gancio, sollevava il «professore» fino al soffitto³³².

A conclusione dell'esilarante racconto Méliès appone una nota in cui ci informa in merito ai personaggi e ai relativi interpreti che si succedettero nel corso degli anni:

Lo sketch del *Décapité* è stato presentato successivamente da Harmington, Raynaly e Legris. Il ruolo di Barbenfouillis è stato successivamente ricoperto dai signori Hermant, Legris (quando non era ancora un illusionista) e Méliès. Quello

³³² «L'artiste, reprenant la boîte cubique, la plaçait sur cette tablette et y enfermait aussitôt la tête rapportée par le servent. Mais ce dernier, regardant avec horreur le corps de Barbenfouillis surmonté du crâne s'écriait : *Oh ! c' qu'il est vilain ! je ne peux pas voir ça, moi, ça me fait mal !* – *Poule mouillée, va !* répliquait le prestidigitateur. *Eh bien ! fourrez-le dans ce sarcophage et fermez la porte, vous ne le verrez plus !* Le servent enfermait alors le personnage dans le sarcophage. A ce moment la tête (dans la boîte) criait : *de l'air, de l'air, je suffoque !* – L'artiste se précipitait sur la boîte et l'ouvrait ce qui permettait à l'incorrigible professeur de hurler encore son : *Du temps des...* mais l'artiste lui fermait la porte au nez en disant : – *Ah ! non ! je préfère lui rendre sa tête et qu'il s'en aille !*

Puis (s'adressant au servent) : – *Ouvrez le sarcophage !* (on voyait à l'intérieur le corps toujours surmonté du crâne) et saisissant la boîte de la main gauche, par la poignée qui la surmontait, et un pistolet de la main droite, il faisait feu. Instantanément la tête de Barbenfouillis remplaçait le crâne qui surmontait le corps, dans le sarcophage, et la boîte ouverte aussitôt était vide. Tandis que Barbenfouillis tournait sa tête, de droite et de gauche, pour s'assurer qu'elle tenait bien sur son corps, le servent s'écriait : *Ah le v'là r'collé ! ch ! m'sieur La barbe, par ici la sortie !*

Mais, au lieu de sortir le professeur criait de plus belle : «*du temps de Grecs... du temps des Romains...*» Alors l'artiste s'emparait d'une corde, en faisait un nœud coulant, le mettait au cou du professeur, tandis que le servent descendait un mouffle suspendu au plafond et passant le crochet du mouffle dans le nœud coulant, il enlevait le malheureux professeur en l'étranglant pour le faire taire. Celui-ci semblait définitivement vaincu, suspendu par le cou dans le vide et la langue pendante. Le prestidigitateur s'excusait alors, auprès du public, disant que ce scandale imprévu l'empêchait de continuer sa séance de spiritisme : qu'on allait baisser le rideau et que l'on passerait, dans quelques minutes, à d'autres expériences. Le rideau descendait lentement, mais Barbenfouillis l'arrêtait d'un geste en s'adressant, en ces termes, au public : *Mesdames, messieurs, je vous prends tous à témoin du crime qui vient de se commettre !* (hurlant) : *Je suis mort !... victime de mon dévouement à la science* (baissant de plus en plus sa voix, comme un mourant) : *mais avant de partir dans l'autre monde, permettez-moi de vous dire...* (criant de toutes ses forces) que «*du temps des Grecs... du temps des Romains...*» – *Ah ! mon ! Au rideau, au rideau !!* criait le prestidigitateur et le rideau tombait au milieu des éclats de rire des spectateurs, tandis que le servent, tirant sur la corde du mouffle, hissait le « professeur » jusqu'au plafond». Ivi, pp. 544-545.

dell'aiutante dai signori Marius, Bardou e Bruneval (sotto il nome di «preparatore Dubocal»)³³³.

Ponendo a confronto le fonti iconografiche oggi superstiti con le informazioni a noi note circa la *troupe* del Robert-Houdin e l'elenco appena riportato da Méliès possiamo convalidare la successione cronologica dei diversi artisti che figurarono nel numero illusionistico.

Nelle fotografie di scena conservate è possibile individuare l'illusionista Harmington e David, detto Marius nei panni rispettivamente “dell'artista” e “dell'aiutante” [Figg. 3, 4]³³⁴.



[Figg. 3, 4] Harmington con la testa del professor Barbenfouillis (a sinistra), assistito da Jules David detto Marius (a destra), Parigi, collezione La Cinémathèque française.

In mancanza di ulteriori fonti circa l'interprete del professor Barbenfouillis ci dobbiamo affidare unicamente alla testimonianza di Méliès. Secondo quest'ultimo sarebbe dunque

³³³ «Le sketch du *Décapité* a été successivement présenté par Harmington, Raynaly et Legris. Le rôle de Barbenfouillis a été successivement tenu par MM. Hermant, Legris (quand il n'était pas encore illusionniste) et Méliès. Celui du servent par MM. Marius, Bardou et Bruneval (sous le nom du "préparateur Dubocal")». Ivi, p. 545.

³³⁴ Fotografie pubblicate in M. Malthête-Méliès, *George Méliès l'enchanteur*, op. cit., pp. 114-115.

Hermant a celarsi dietro la maschera del logorroico conferenziere in occasione delle prime rappresentazioni [Fig. 5]³³⁵.



[Fig. 5] Harmington e il professor Barbenfouillis, Parigi, collezione La Cinémathèque française, fondo Ministero della cultura e della comunicazione, Centre National du Cinéma et de l'image animée.

Sarebbero proprio questi signori a essere raffigurati sul manifesto pubblicitario dello spettacolo, anch'esso superstite³³⁶.

Nell'*affiche* in questione sono riprodotti fedelmente due dei tre protagonisti che mostrano le chiare sembianze rispettivamente di Harmington e David [Fig. 6]. Questo ci permette inoltre di avvallare la datazione del manifesto al 1891, anno delle prime rappresentazioni dello sketch comico-illusionistico.

³³⁵ Fotografie conservate presso CF, FM, I: P419-062 e P424-082.

³³⁶ Manifesto pubblicitario per *Le Décapité récalcitrant*, 78x59 cm, CF, FM, I: A209-006.



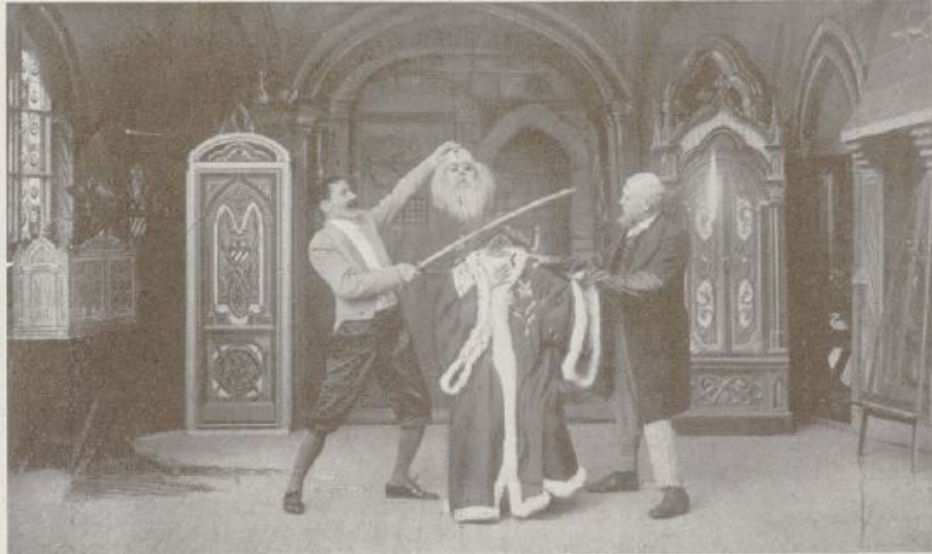
[Fig. 6] Manifesto pubblicitario per *Le Décapité récalcitrant*, 1891, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Nella locandina sono raffigurati i momenti salienti del numero, similmente a quanto avviene per il manifesto di *Le Nain jaune*. Al centro l'evento culminante della scenetta, la decapitazione di Barbenfouillis, e tutt'intorno altri momenti di grande comicità.

Il professore è qui riprodotto con indosso la veste profilata di pelliccia di cui Méliès ci ha fornito una breve descrizione. La sua presenza è inoltre attestata nelle fotografie di scena sopra riportate.

Differiscono da queste ultime ulteriori immagini superstiti raffiguranti scene da *Le Décapité récalcitrant*. Le tre fotografie in questione sono state pubblicate sulla rivista *Passez Muscade* a corredo dell'articolo firmato da Méliès.

Facendo fede alla didascalia riportata sotto il primo scatto veniamo a conoscenza degli interpreti raffigurati. Nello specifico l'assistente Bruneval sulla sinistra, Legris al centro e infine Méliès nei panni del professor Barbenfouillis [Figg. 7, 8, 9].



[Figg. 7, 8, 9] Alcune fotografie di scena raffiguranti momenti salienti dello sketch *Le Décapité récalcitrant*. Legris in giacca corta e chiara, Bruneval in giacca lunga e scura, Méliès nei panni del professor Barbenfouillis. *Passez Muscade*, nn. 47-48, 1928, collezione La Cinémathèque française, fondo Georges Méliès.

Proprio quest'ultimo indossa una veste che differisce dall'esemplare originale osservato in precedenza. Il capo mostra infatti un'orlatura in pelliccia bianca e un grande ricamo floreale sul lato sinistro all'altezza del petto assenti nelle fonti iconografiche risalenti alle rappresentazioni antecedenti.

Come di consueto accade in ambito teatrale e in particolare melesiano possiamo ipotizzare un rimaneggiamento volto a rinnovare il costume in oggetto. È plausibile trovarci di fronte alla stessa veste a cui sono state applicate decorazioni floreali e sostituita l'orlatura di pelliccia. Tuttavia permane la possibilità che si tratti di capi differenti, ma nulla esclude che il più recente possa essere stato ulteriormente modificato per adattarlo, rinnovandolo, alle fattezze dell'originale.

L'attenzione rivolta alla costruzione dello sketch, in ogni suo aspetto, permette a *Le Décapité récalcitrant* di riscuotere ampio consenso. «Non si trattava d'altro che una semplice serie di illusioni [...] di "grande cavalleria"»³³⁷, ma non di meno «l'impostazione era stata molto difficile e aveva richiesto innumerevoli ripetizioni, affinché l'esecuzione non soffrisse della minima negligenza»³³⁸.

La creazione di un trucco originale unitamente al controllo direzionale di scenografie, costumi e macchinaria teatrale permette a Méliès di portare in scena un numero di successo che, stando alle sue parole, fu replicato persino «in Belgio, ad Anversa»³³⁹ e che «tanto a Parigi quanto in provincia ebbe più di 1200 rappresentazioni»³⁴⁰.

³³⁷ «Il ne s'agissait, d'ailleurs, que d'une série d'illusions que je qualifierai de "grosse cavalerie"». G. Méliès, "Le Décapité récalcitrant", in A. Drioux (dir.), *Passez Muscade, journal des Prestidigitateurs amateurs et professionnels*, Lyon, n. 47, 13^e année, 1928, p. 542.

³³⁸ «Le réglage avait été très difficile et avait nécessité d'innombrables répétitions, car l'exécution ne souffrait pas la moindre négligence». *Ibidem*.

³³⁹ «En Belgique [...] à Anvers». G. Méliès, "Le Décapité récalcitrant", in A. Drioux (dir.), *Passez Muscade, journal des Prestidigitateurs amateurs et professionnels*, Lyon, n. 48, 13^e année, 1928, p. 545.

³⁴⁰ «Tant à Paris qu'en province a eu plus de 1200 représentations». *Ivi*, p. 546.

Rappresentazione: *Les Farces de la lune ou Les Mésaventures de Nostradamus*

Tipologia: *Illusion fantastique*

Luogo: Teatro Robert-Houdin (*foyer*)

Anno: 1891

Repliche: dal 28 al 30 luglio 1891; dall'1 al 26 agosto 1891, dal 29 al 31 agosto 1891; 1 settembre 1891, dal 3 al 14 settembre 1891, dal 16 al 19 settembre 1891, dal 21 al 22 settembre 1891, 24 settembre 1891, 27 settembre 1891, 29 settembre 1891; 4 ottobre 1891, 9 ottobre 1891, dal 12 al 13 ottobre 1891, 15 ottobre 1891, 22 ottobre 1891, 25 ottobre 1891, 28 ottobre 1891, 31 ottobre 1891; 1 novembre 1891, 5 novembre 1891, 9 novembre 1891, 15 novembre 1891, 19 novembre 1891, 26 novembre 1891; 4 dicembre 1891, 7 dicembre 1891, 10 dicembre 1891, 14 dicembre 1891, 19 dicembre 1891, 24 dicembre 1891, 26 dicembre 1891, 30 dicembre 1891; 3 gennaio 1892, 7 gennaio 1892, 10 gennaio 1892, 14 gennaio 1892, 17 gennaio 1892, 21 gennaio 1892; 7 febbraio 1892, dall'11 al 12 febbraio 1892, 16 febbraio 1892, 21 febbraio 1892, 25 febbraio 1892, 28 febbraio 1892.

Personaggi: Nostradamus: Richard;

Dea Febe; dea della notte: Jehanne d'Alcy

– : Lucien

Interpreti:

Jehanne d'Alcy, nata Charlotte Lucie Adèle Stéphanie Adrienne Faës (1865-1956), agile e minuta, nel 1887 è assunta al Robert-Houdin da Émile Voisin un commerciante di articoli magici e all'epoca co-direttore del teatro. Con l'acquisizione dello stabile da parte di Méliès, l'anno successivo, Jehanne d'Alcy continua a esibirsi comparando fino al 1895 in molti spettacoli illusionistici e dal 1896 al 1904 in numerose pellicole melesiane. Smessi gli abiti dell'attrice si occupa del laboratorio di costumi presso gli studi di Montreuil. Sposa Méliès, divenendone la seconda moglie, nel 1925³⁴¹.

Lucien. Presumibilmente si tratta di Lucien Bardou che entra a far parte del Robert-Houdin all'età di quattordici anni e collabora con Méliès fino al 1923³⁴².

Costumi: Mantello (CF, FM, I: C1013).

Fonti iconografiche: manifesto dello spettacolo; fotografie di scena.

³⁴¹ J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *L'Œuvre de Georges Méliès*, catalogo dell'esposizione *Georges Méliès, magicien du cinéma*, Cinémathèque française de Paris, 16 aprile-23 settembre 2008, op. cit., p. 68.

³⁴² M. Malthête-Méliès, *George Méliès l'enchanteur*, op. cit., p. 111.

Fonti letterarie: *Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique le Vieux papier*; *L'Orchestre*;

L'illusione fantastica in oggetto si regge sulla contaminazione tipicamente melesiana tra elemento magico e componente *féerique*. Questa si traduce nella messinscena di trucchi all'interno di una cornice spettacolare propriamente popolare, nello specifico legata alla fascinazione nei confronti della luna e alle tematiche a essa correlate.

Un articolo comparso il 28 luglio 1891 sulla rivista *L'Orchestre* riporta notizia della prima rappresentazione dell'opera melesiana e ci fornisce preziose informazioni circa la strutturazione in scene e gli interpreti coinvolti. Tra questi ultimi troviamo alcune presenze fisse del Robert-Houdin come il «signor Richard, [la] signorina Jehanne d'Alcy e il piccolo Lucien³⁴³».

In quanto alle scene sarà sufficiente riportare di seguito l'elenco dei *tableaux* per individuare i momenti salienti di cui si compone lo sketch:

1. Le Meteore
2. Dea della notte (spettro)
3. La luna a 20 leghe
4. La luna a 2 metri
5. La luna abitata (ombre cinesi)
6. La dea Febe
7. Lo Zefiro (spettro)
8. Punizione di Nostradamus³⁴⁴

A una prima lettura risulta evidente come la luna rappresenti il filo conduttore della vicenda. Innanzitutto costituisce l'elemento centrale dell'intero apparato scenografico occupando, fisicamente, una parte consistente del piccolo *foyer*. Lo dimostrano bene alcune fotografie di scena³⁴⁵ tutt'oggi conservate [Figg. 1, 2].

³⁴³ «M. Richard, Mlle Jehanne d'Alcy et le petit Lucien». *L'Orchestre*, 28 juillet 1891, p. 4.

³⁴⁴ 1. Les Météores; 2. Déesse de la nuit (spectre); 3. La lune à 20 lieues; 4. La lune à 2 mètres; 5. La lune habitée (Ombres chinoises); 6. La déesse Phœbé; 7. Le Zéphyr (spectre); 8. Châtiment de Nostradamus. *Ibidem*.

³⁴⁵ Rispettivamente: CF, FM, I: P420-051, 13,5 x 20 cm; I: P419-087, 14 x 19,9 cm.



[Fig. 1, 2] *Les Farces de la lune ou Les Mésaventures de Nostradamus*, 1891. Jehanne d'Alcy interpreta la dea Febe e Richard Nostradamus. Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Inoltre si rivela assolutamente necessaria ai fini della messinscena. La sua grandezza è difatti giustificata dalla necessità di animarla e inghiottire il malcapitato Nostradamus [Fig. 2]. Un simile impiego ricorre in numerose produzioni melesiane dove una luna umanizzata e spesso antropofaga è protagonista.

In *Le Cauchemar* (1896), per esempio, la ritroviamo smisurata e minacciosa pronta a divorare un uomo il cui sonno è perseguitato da incubi terribili³⁴⁶ [Fig. 3].

³⁴⁶ Cfr. CF, FM, I: MELIES8 B1.



[Fig. 3] Fotogramma da *Le Cauchemar*, 1896.

Della stessa natura è il satellite che compare nella pellicola *La Lune à un mètre* (1898). Le vicende ruotano attorno a vecchio sapiente tutto solo nel suo osservatorio e intento ai propri studi. Non appena raggiunge il telescopio per osservare la luna questa si materializza sulla scena in tutta la sua grandezza. L'enorme bocca inizia ad aprirsi e a chiudersi masticando il telescopio e man mano divorando – e sputando – oggetti e personaggi [Fig. 4].



[Fig. 4] Fotogramma da *La Lune à un mètre*, 1898.

Successivamente l'astro riprende il suo posto nel cielo lasciando spazio all'apparizione della dea Febe, già incontrata in *Les Farces de lune*. La divinità, sdraiata su di uno specchio di luna, attira immediatamente l'interesse del vecchio astronomo che nel tentativo di trattenerla a sé ne causa l'istantanea sparizione. Il seguito della pellicola vede nuovamente riapparire il satellite che continua a fagocitare qualunque oggetto e persona si trovi davanti. Come Méliès ci ha spesso abituato tutto termina con il risveglio del dotto scienziato il quale realizza di aver semplicemente fatto un brutto sogno³⁴⁷.

Qualche anno dopo il tema della luna raggiunge l'apice nel celebre *Voyage dans la lune* (1902). Lo stesso Méliès ne ricorda l'origine:

L'idea del *Voyage dans la Lune* viene dal libro di Jules Verne intitolato *De la Terre à la Lune e Autour de la Lune*. In questa opera gli esseri umani non poterono raggiungere la luna, le girarono attorno e tornarono sulla terra, avendo, di fatto, fallito nella loro missione. Ho quindi immaginato, utilizzando il procedimento di Jules Verne (cannone e missile), di raggiungerla, così da avere la possibilità di comporre un certo numero di *vues féeriques* originali e divertenti dell'esterno e dell'interno della luna e di mostrare alcuni mostri, suoi abitanti, aggiungendo uno o due effetti artistici (donne che rappresentano stelle, comete, ecc.; effetti di neve, del fondale marino, ecc.)³⁴⁸.

L'ispirazione è frutto di influenze più ampie a cui solo in parte contribuì l'opera di Verne. Il viaggio sulla luna è un'attrazione da fiera molto diffusa nel corso dell'Ottocento. Nelle loro baracche gli impresari di spettacoli ambulanti ricorrono a tele dipinte e giochi di specchi per allestire *tableaux* del tutto simili a quelli visti prima in *Les Farces de la lune* e poi nel *Voyage*.

Diversi sono gli elementi di continuità presenti in entrambe le produzioni melesiane appena citate. Per esempio, in *Voyage dans la lune*, nella traiettoria seguita dall'obice verso il satellite è già iscritta la successione di *tableaux* sulla quale è costruita l'illusione fantastica: «la luna a 20 leghe, la luna a 2 metri, la luna abitata»³⁴⁹ [Fig. 6].

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ «L'idée du *Voyage dans la Lune* vient du livre de Jules Verne, intitulé : *De la Terre à la Lune et Autour de la Lune*. Dans cette œuvre les humains ne pouvaient pas atteindre la lune, ils tournaient autour d'elle, et revenaient vers la terre, après avoir, en fait, échoué dans leur mission. J'ai donc alors imaginé, en utilisant le procédé de Jules Verne (canon et obus), d'atteindre la lune, de manière à avoir la possibilité de composer un certain nombre de vues féeriques originales et divertissantes de l'extérieur et de l'intérieur de la lune, et de montrer quelques monstres, habitants de la lune, en ajoutant un ou deux effets artistiques (des femmes représentant des étoiles, des comètes, etc. ; des effets de neige, fond de la mer, etc.)». G. Méliès, "Réponses à un questionnaire", in Id., *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 82

³⁴⁹ *L'Orchestre*, 28 juillet 1891, p. 4.



[Fig. 6] Fotogrammi da *Voyage dans la lune*, 1902.

I brevi esempi soprariportati dimostrano come le metodologie operative melesiane non mutino nel corso degli anni e conseguentemente non vi sia interruzione di continuità tra gli allestimenti teatrali portati in scena direttamente sul palco del Robert-Houdin e quelli teatrali filmati nello studio di Montreuil. Méliès vi sviluppa le stesse tematiche attinte dal patrimonio teatrale popolare. In aggiunta vi applica una simile scenotecnica che adatta semplicemente al *medium* utilizzato³⁵⁰.

Altri elementi comuni alle due opere melesiane appena menzionate sono i costumi e l'iconografia a essi correlata. Il tema celeste è declinato innanzitutto nell'apparato vestimentario sfoggiato dai protagonisti di *Les Farces de la lune ou Les Mémoires de Nostradamus*.

Una fotografia di scena superstita³⁵¹ ritrae Jehanne d'Alcy nei panni della dea della notte, una figura celestiale con indosso un body decorato di stelle e un lungo mantello con le stesse applicazioni. Persino la corona posta sulla sommità del capo presenta delle piccole stelle mentre una luna incastonata di brillantini è montata sul bastone, strumento magico dell'antelucana divinità [Fig. 7].

³⁵⁰ J. Deslandes "Trucographie de Georges Méliès", in Id., *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, op. cit., pp. 40-41.

³⁵¹ 16,40 x 10,70 cm, CF, FM, I: P419-083.



[Fig. 7] *Les Farces de la lune ou Les Méaventures de Nostradamus*, 1891. Jehanne d'Alcy nel ruolo della dea della notte, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Decorazioni a motivo astrale ricorrono inoltre sul costume di Richard nei panni di Nostradamus.

Grazie a una fotografia di scena superstite possiamo osservare come l'interprete del ruolo, voltato di spalle, metta in mostra un mantello con applicate pezze a forma di stella e luna sulla manica sinistra e un grande sole sul dorso [Fig. 8].



[Fig. 8] *Les Farces de la lune ou Les Méaventures de Nostradamus*, 1891. Richard nel ruolo di Nostradamus nell'angolo a destra, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Ponendo a confronto le fotografie con il manifesto dello spettacolo³⁵² oggi conservato è possibile formulare ulteriori ipotesi circa i costumi in uso.

La dea raffigurata al centro dell'*affiche* mostra una *mise* del tutto assimilabile a quella indossata sulla scena da Jehanne d'Alcy. Di conseguenza è lecito presumere che anche il costume di Richard replicasse fedelmente l'esemplare visibile nel disegno e che stelle e spicchi di luna ornassero tutto il mantello [Fig. 9].



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

[Fig. 9] *Les Farces de la lune ou Les Mésaventures de Nostradamus*, 1891, manifesto dello spettacolo, Parigi, fonte gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

L'ipotesi esposta circa la conformazione dell'abito troverebbe riscontro in un costume di scena ancor oggi preservato e custodito presso le riserve della Cinémathèque française. Si tratta di un mantello da mago³⁵³ confezionato in velluto blu scuro con orlature in velluto marrone interamente decorato da passamaneria e applicazioni colorate di varie forme. Tra queste: gatto, luna, cuore, coccodrillo, stella, sole, foglia, rombo e serpente.

³⁵² 82 x 61 cm, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003166b?rk=21459;2>.

³⁵³ CF, FM, I: C1013, cfr. registro, p. 234.

L'esemplare in questione si caratterizza inoltre per un grande sole cucito sul dorso, tra le spalle, molto simile a quello presente sul manto indossato da Richard [Fig. 10].



[Fig. 10] Mantello da mago, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

La scheda catalogativa del costume ne presume l'utilizzo al Teatro Robert-Houdin e lo attesta in almeno tre pellicole: *Voyage dans la lune* (1902), *Éclipse de soleil en pleine lune* (1907) e *Pochardiana ou Le Rêveur éveillé* (1908).

Sebbene il manto raffigurato sia simile a quello indossato da Richard non disponiamo di prove sufficienti ad affermare che sia stato utilizzato nell'illusione fantastica in oggetto. Resta perciò ignoto un suo collocamento sulla scena del teatro e in aggiunta permane tutt'oggi dubbio un effettivo utilizzo antecedente il 1900 data alla quale risale la prima attestazione certa, da noi verificata, in *Le Sorcier, le prince et le bon génie*.

La scena iniziale di questa pellicola si apre sulla stanza di un castello, dimora di un mago malevolo. L'uomo, identificabile proprio dal mantello in oggetto, si mette al servizio di un principe che dietro lauto compenso chiede la materializzazione di una principessa con cui coronare il suo sogno d'amore. Dal nulla appare una bellissima dama di cui il principe si innamora al primo sguardo. Il mago però ricorrendo a diabolici trucchi ne provoca

l'immediata sparizione con grande disperazione del principe. Sarà l'intervento di una fata benevola a ristabilire infine l'ordine, imprigionando il mago in una gabbia e facendo riapparire la futura principessa.

Nel costume indossato dal mago è facilmente ravvisabile, fin da un primo sguardo, il mantello in oggetto. Si individuano le due tonalità di velluto e le stesse applicazioni a forma di astri e animali [Fig. 11].



[Fig. 11] Fotogramma estratto da *Le Sorcier, le prince et le bon génie*, 1900.

Successivamente è stata ipotizzata la presenza del manto nel celebre *Voyage dans la lune* (1902). Dal punto di vista costumistico il *Viaggio* colpisce sin dal primo *tableau*. Nella scena iniziale si osserva un folto gruppo di astronomi radunatisi per pianificare il lancio di un missile sulla superficie lunare. I dotti scienziati sono tutti abbigliati con un mantello variamente decorato di corpi celesti: stelle, lune, soli. Tra loro spicca il professor Barbenfouillis, personaggio già incontrato nello sketch *Le Décapité récalcitrant* e

interpretato nuovamente da Méliès. Anch'egli appare con indosso una versione del "celestiale" mantello [Fig. 12].



[Fig. 12] *Voyage dans la lune*, 1902. Méliès (Barbenfouillis) è all'estrema sinistra, davanti alla lavagna, Parigi, collezione La Cinémathèque française, fondo Ministero della cultura e della comunicazione, Centre National du Cinéma et de l'image animée.

Un attento studio comparatistico delle fonti documentarie e iconografiche ci autorizza a ipotizzare che sebbene il mantello a oggi conservato assomigli a uno dei numerosi esemplari visibili nel *Voyage* non vi sia stato utilizzato.

Come sostenuto in precedenza, numerosi sono i manti celesti utilizzati nella pellicola in analisi e le tenute dei dotti astronomi, completate da collari, cappelli e folte parrucche canute, si aggiungono a un apparato costumistico molto ricco e di conseguenza oneroso. Ricordando gli alti costi della produzione Méliès li imputa in parte alla macchinaria teatrale e principalmente ai:

costumi in cartone e tela realizzati per i Seleniti – gli abitanti della luna – ginocchia, testa, piedi, tutte queste parti furono create appositamente e quindi piuttosto onerose. Ho disegnato io stesso i modelli, li ho modellati in terracotta e ho realizzato i calchi

in gesso; i costumi sono stati realizzati da uno specialista di maschere abituato a lavorare il cartone³⁵⁴.

Ancora una volta è la figura registica teatrale melesiana a predisporre l'abbozzo del costume la cui realizzazione è poi commissionata a una *maison* specializzata, in questo caso, nella creazione di accessori e maschere in cartone.

Un disegno autografo tutt'oggi conservato³⁵⁵ mostra come dovesse apparire un selenita nel suo aspetto spaventoso di creatura proveniente da un altro mondo [Fig. 13].

Méliès realizza questo disegno molti anni dopo³⁵⁶ la produzione del *Voyage*, ma è assai probabile che riproduca un bozzetto preparatorio poi andato perduto o distrutto.



[Fig. 13] *Les Sélénites*, Georges Méliès, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

³⁵⁴ «Costumes en carton et en toile confectionnés pour les Sélénites – les habitants de la lune, – les genoux, la tête, les pieds, tous ces articles étant faits spécialement et par conséquent assez onéreux. J'ai moi-même conçu les modèles, je les ai modelé en terre cuite et réalisé les moulages en plâtre ; les costumes ont été exécutés par un spécialiste des masques habitué à travailler le carton». G. Méliès, "Réponses à un questionnaire", in Id., *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 83.

³⁵⁵ Disegno autografo di Méliès rappresentante un selenita, 34,1 x 25,2 x 0,4 cm, CF, FM, I: D095-041.

³⁵⁶ Negli anni '30 Henri Langlois (fondatore e direttore della Cinémathèque Française) invitò Méliès a produrre una sessantina di disegni tratti dalle sue messinscene cinematografiche che egli realizzò riprendendo a modello quelli preparatori dell'epoca, successivamente andati perduti o distrutti.

Come di consueto la pratica registica melesiana – che comprende la creazione di bozzetti, l'individuazione e l'acquisizione dei costumi –, è assolutamente teatrale. Ma teatrale è anche la provenienza dei protagonisti del *Voyage dans la lune*.

Méliès ricorda che gli “attori” ingaggiati erano «tutti acrobati, ballerine e cantanti di music-hall»³⁵⁷. Nello specifico:

La luna (la donna sulla mezzaluna) era Blulette Bernon, cantante di music-hall, le stelle erano ballerine del corpo di ballo del Théâtre du Châtelet e gli uomini (i principali) Victor André, del Théâtre de Cluny, Delpierre, Farjoux, Kelm, Brunnet, tutti i cantanti di music-hall, e io. I Seleniti erano acrobati delle Folies Bergères³⁵⁸.

Una testimonianza questa che sottolinea ancora una volta l'inquadramento dell'attività melesiana in una cornice spettacolare popolare di ampia diffusione a cavallo tra Ottocento e Novecento.

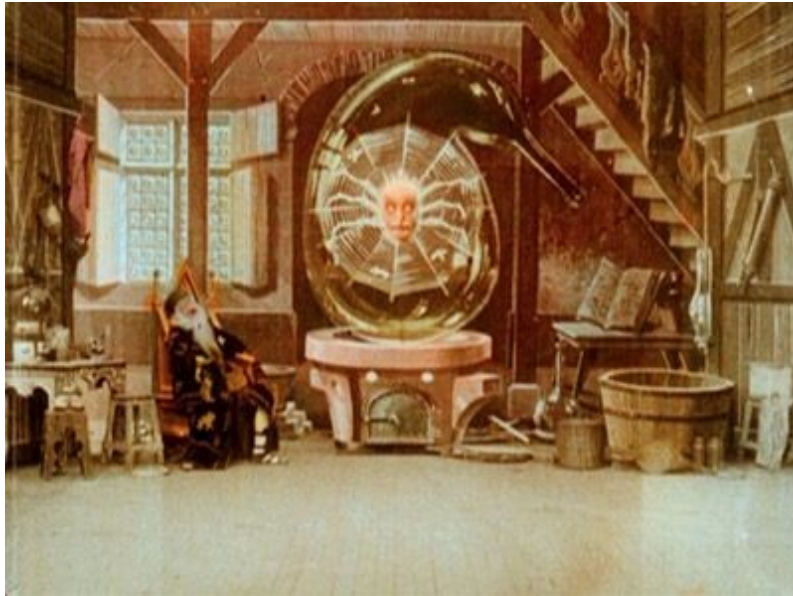
Tornando al mantello da mago, esso compare qualche anno più tardi in *L'Alchimiste Parafaragaramus ou La Cornue infernale* (1906). La trama, come spesso accade, è di poco rilievo e funge unicamente da pretesto alla messinscena di trucchi e illusioni.

Motore di questi ultimi è la figura di un mago che addormentandosi inizia a sognare le più strambe apparizioni: un lungo serpente strisciante si tramuta improvvisamente in giullare; esseri soprannaturali si materializzano all'interno di una grande storta e uno spettro emerge fluttuando da un tino di legno.

Durante il susseguirsi di queste magiche manifestazioni vediamo il mago rimanere coricato sulla sedia con indosso il manto in oggetto. Anche in questo caso è possibile riconoscervi le diverse colorazioni del tessuto e le applicazioni a forma di astri e animali [Fig. 14].

³⁵⁷ «Des acrobates, des danseuses et des chanteurs venus du music-hall». G. Méliès, *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 84.

³⁵⁸ «La lune (la femme dans un croissant) était Blulette Bernon, une chanteuse du music-hall, les étoiles étaient des danseuses du ballet du Théâtre du Châtelet et les hommes (les principaux) Victor André, du théâtre de Cluny, Delpierre, Farjoux, Kelm, Brunnet, tous chanteurs de music-hall et moi-même. Les Sélénites étaient des acrobates du Folies Bergères». *Ibidem*.



[Fig. 14] Fotogramma da *L'Alchimiste Parafaragaramus ou La Cornue infernale*, 1906.

L'anno successivo ritroviamo il mantello in un'altra pellicola a tema lunare *L'Éclipse de soleil en pleine lune* (1907) dove a farne sfoggio è un professore di astrologia. Nella scena iniziale lo vediamo intento a istruire i suoi annoiati allievi quando improvvisamente uno tra questi nota che è finalmente giunta l'ora per osservare l'eclissi imminente. Alcuni raggiungono la torre dell'osservatorio dalla quale, attraverso i telescopi, osservano il disturbo meteorico. In questo frangente il professore è girato di spalle e mostra il retro del mantello. Accanto alle decorazioni di astri e animali ne scorgiamo una posta sotto il sole, non riscontrabile sul costume oggi conservato [Fig. 15].



[Fig. 15] Fotogrammi da *L'Éclipse de soleil en pleine lune*, 1907. L'immagine a destra mostra la presenza sul retro del costume di un'ulteriore applicazione posta sotto il sole, non presente nell'esemplare oggi superstite.

Ciononostante non vi è dubbio che si tratti dello stesso capo d'abbigliamento sottoposto a un'alterazione temporanea. Ponendo l'immagine a confronto con quelle provenienti dell'ultima attestazione certa del costume in *Le Chevalier des neiges* (1912) notiamo come la pezza centrale sia nuovamente assente [Fig. 16].



[Fig. 16] Fotogramma da *Le Chevalier des neiges*, 1912.

Infine, contrariamente a quanto riportato nella scheda catalogativa abbiamo appurato l'assenza del mantello in *Pochardiana ou Le Rêveur éveillé* (1908) [Fig. 17]³⁵⁹. In questa pellicola, come in numerose altre, compare un esemplare simile per foggia, ma le cui decorazioni sono differenti. Al contrario esso compare in altre pellicole, per esempio, in *Hallucinations pharmaceutiques ou Le Truc du potard* (1908) [Fig. 18] e *Le Vitrail Diabolique* (1911) [Fig. 19].

³⁵⁹ 12 x 17 cm, CF, FM, I: P422-080.



[Fig. 17] *Pochardiana ou Le Rêveur éveillé*, 1908, Parigi, collezione La Cinémathèque française, fondo Ministero della cultura e della comunicazione, Centre National du Cinéma et de l'image animée.



[Fig. 18] Fotogramma da *Hallucinations pharmaceutiques ou Le Truc du potard*, 1908.



[Fig. 19] Fotogramma da *Le Vitrail diabolique*, 1911.

Rappresentazione: *Le Calife de Bagdad*

Tipologia: *Grand truc fantastique à spectacle*

Luogo: Teatro Robert Houdin

Anno: 1891

Repliche: dal 24 al 26 dicembre 1891, dal 30 al 31 dicembre 1891; dall'1 al 3 gennaio 1892; 1 marzo 1892, 5 marzo 1892, 17 marzo 1892, 29 marzo 1892; 1 giugno 1892, dal 3 al 5 giugno 1892, 11 giugno 1892, 13 giugno 1892, dal 15 al 17 giugno 1892, dal 19 al 20 giugno 1892, dal 24 al 26 giugno 1892, dal 28 al 29 giugno 1892; dall'1 al 2 agosto 1892, 6 agosto 1892, dall'8 al 9 agosto 1892, dall'11 al 13 agosto 1892, 18 agosto 1892, dal 22 al 27 agosto 1892³⁶⁰.

Personaggi: Barcaiolo: Bertrand

Califfo: Eugène Calmels

Ciambellano: Richard

Domestico: Bertrand

Esploratori: Harmington; Jules David detto Marius

Manouma: Jehanne d'Alcy

Principe Ali.bo.ko.ko: Lucien

Interpreti:

Eugène Calmels lavora dapprima come apprendista orologiaio di Émile Robert-Houdin, il figlio maggiore del celebre mago Jean Eugène Robert-Houdin, rimanendo al servizio dell'omonimo teatro per circa quarant'anni³⁶¹. Successivamente, sotto la direzione di Méliès «cumulava le funzioni di meccanico, orologiaio-riparatore e capo macchinista» e, «alla creazione del cinema fu il primo operatore-proiettore di [Méliès] dove restò fino alla guerra del 1914»³⁶². Oltre a occuparsi della manutenzione delle parti meccaniche del teatro e dei celebri automi ereditati da Méliès si produce sulla scena in diversi ruoli soprattutto “esotici”. Recita la parte del califfo in *Le Calife de Bagdad* oltre all'indiano

³⁶⁰ La prima data riportata in questa sezione risale al primo annuncio pubblicato sulla stampa e molto probabilmente alla creazione dello spettacolo. Tutte le altre date si riferiscono unicamente a quelle reperite all'interno dei numeri conservati di riviste del tempo, tra cui *L'Orchestre* e *La France moderne*; non si escludono ulteriori rappresentazioni intermedie e successive.

³⁶¹ Cfr. C. Fechner, *The Magic of Robert-Houdin “an Artist's Life”*, vol. 2, Boulogne, Éditions F.C.F., 2002, p. 371.

³⁶² «Cumulait les fonctions de mécanicien, horloger-réparateur et chef machiniste, fut à la création du cinéma, le premier opérateur-projectionniste de mon père et le resta jusqu'à la guerre de 1914». A. Méliès, “Mémoires et notes d'André Méliès”, in M.-H. Lehérissey-Méliès (a cura di), *Bulletin de l'association “Les Amis de Georges Méliès-Cinémathèque Méliès”*, n. 18, 1991, pp. 41-42.

in *La Malle des Indes*, il persiano in *La Stroubaïka persane*, il polacco in *L'Escarpolette polonaise* e il giapponese nell'omonimo sketch *Le Japonais*³⁶³.

Lucien. Presumibilmente Lucien Tainguy è incaricato della contabilità del Teatro Robert-Houdin ancor prima che Méliès lo acquisisse e diresse³⁶⁴.

Costumi: Completo esotico (CF, FM, I: C 1023).

Fonti iconografiche: fotografia di scena; progetto per manifesto; manifesto; stampa del manifesto.

Fonti letterarie: *Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique le Vieux papier*; *La France moderne*; *L'Orchestre*.

Sul finire del 1891 Méliès crea un nuovo spettacolo volto ad animare le serate del suo teatro, un'inedita creazione ad ambientazione esotica intitolata *Le Calife de Bagdad*. L'elemento centrale su cui si regge lo sketch magico preso in esame è un trucco meraviglioso che nel numero del 26 dicembre 1891 de *L'Orchestre* – il primo conservato in cui se ne fa menzione – viene descritto come segue:

Il Califfo, gran trucco fantastico a spettacolo del signor G. Méliès. Per la prima volta sparizione istantanea, a giorno, di un personaggio vivente, isolato su di una piattaforma senza coprirlo con alcun velo e in piena luce. La più grande difficoltà che sia mai stata sormontata in prestidigitazione. Nota: la sparizione di una persona senza celarla agli sguardi del pubblico è stata considerata fino a oggi come assolutamente impossibile da tutti i prestidigitatori. Il signor Méliès, direttore del teatro Robert-Houdin ha risolto il problema ed è felice di presentare al pubblico un trucco che non ha eguali³⁶⁵.

In una pagina successiva dello stesso quotidiano si forniscono ulteriori informazioni inerenti alle repliche dell'illusione teatrale da cui è possibile dedurre una prima rappresentazione avvenuta il giorno della vigilia di Natale, se non prima:

³⁶³ J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *Méliès magie et cinéma*, catalogo dell'esposizione *Méliès magie et cinéma*, Cinémathèque française de Paris, 26 aprile-1 settembre 2002, op. cit., p. 101.

³⁶⁴ M. Malthête-Méliès, *George Méliès l'enchanteur*, op. cit., p. 111.

³⁶⁵ «Le Calife, grand truc fantastique à spectacle de M. G. Méliès. Pour la première fois escamotage instantané d'un personnage vivant, isolé sur une plateforme à jour sans le couvrir d'aucune voile et en pleine lumière. La plus grande difficulté qu'on ait jamais surmontée en prestidigitation. Nota. Cet escamotage d'une personne sans la masquer aux regards du public a été considéré jusqu'à ce jour comme absolument impossible par tous les prestidigitateurs. M. Méliès, directeur du Théâtre Robert-Houdin a résolu le problème et est heureux de présenter au public un truc auquel aucun autre ne peut se comparer». Quando non diversamente specificato ogni traduzione è di chi scrive. Testo comparso sul n. del 26 dicembre 1891 della rivista quotidiana teatrale *L'Orchestre*, riportato parzialmente da J. Deslandes, "Trucographie de Georges Méliès", in Id., *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, op. cit., pp. 41-42.

In occasione delle feste di Natale e dell'ultimo dell'anno, il teatro Robert-Houdin propone degli spettacoli mattutini il 24, 25, 26, 30 e 31 dicembre e l'1, 2, 3 gennaio; tutte queste mattinate termineranno con *Le Calife*, nuovo trucco a spettacolo del signor G. Méliès, nel quale assisteremo, per la prima volta, alla sparizione a giorno di un personaggio vivente, isolato su di una piattaforma, senza coprirlo con alcun velo e in piena luce. Questo trucco sorprendente, allestito con una messa in scena superba, è il non plus ultra tra ciò che è stato fatto in questo genere e sicuramente farà accorrere tutta Parigi³⁶⁶.

Il tono dell'annuncio appare alquanto sensazionalistico – probabilmente fu predisposto dallo stesso Méliès³⁶⁷ – a testimonianza di un desiderio volto ad attrarre e stupire il pubblico attraverso le illusioni più spettacolari.

Oltre a soffermarsi sul trucco, evento prodigioso e dunque centrale della rappresentazione, la rivista elenca brevemente i personaggi con i relativi interpreti, tutte presenze fisse del Robert-Houdin:

1° esploratore: Harmigton
2° esploratore: David, detto Marius
Il califfo: E. Calmels
Il ciambellano: Richard
Un barcaiolo: Bertrand
Domestico: Bertrand
Principe Ali.bo.ko.ko: Lucien
Manouma: signorina Jehanne d'Alcy³⁶⁸

Di seguito si riporta una sintetica descrizione dell'ambientazione, secondaria alla riuscita del trucco, ma funzionale alla creazione dell'atmosfera e a fissare l'evento magico in un contesto altro e lontano:

³⁶⁶ «À l'occasion des fêtes de Noël et du jour de l'an, le théâtre Robert-Houdin donnera des matinées les 24, 25, 26, 30 et 31 décembre et les 1^{er}, 2 et 3 janvier; toutes ces matinées seront terminées par *Le Calife*, grand truc nouveau, à spectacle, de M. G. Méliès, dans lequel on verra pour la première fois escamoter un personnage vivant, isolé sur une plateforme à jour, sans le couvrir d'aucun voile et en pleine lumière. Ce truc saisissant monté avec une superbe mise en scène est le nec plus ultra de ce qui a été fait en ce genre et fera certainement courir tout Paris». L'articolo compare sul numero del 26 dicembre 1891 della rivista *L'Orchestre*.

³⁶⁷ A questo proposito si veda M. Malthête-Méliès, *George Méliès l'enchanteur*, op. cit., pp. 114-115; L. Le Forestier, "Le point de vue du monsieur de *L'Orchestre*. L'exhibition de vues cinématographiques au Théâtre Robert-Houdin durant 'l'époque Méliès'", in A. Gaudreault – L. Le Forestier (a cura di), *Méliès au carrefour des attractions. Suivi de la correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, op. cit., p. 50.

³⁶⁸ «1^{er} explorateur Harmington; 2^e explorateur David, dit Marius; La Calife E. Calmels; Le Chambellan Richard; Un batelier Bertrand; Domestique Bertrand; Prince Ali.bo.ko.ko Lucien; Manouma Mlle Jehanne d'Alcy». L'elenco dei personaggi compare nello stesso numero de *L'Orchestre* del 26 dicembre 1891 e parzialmente in J. Deslandes, "Trucographie de Georges Méliès", in Id., *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, op. cit., p. 42.

la scena si svolge a Bagdad. A sinistra, dimora del ciambellano; a destra, entrata del palazzo del Califfo; sul fondo, parapetto dietro il quale si muove la tigre³⁶⁹.

A tutt'oggi sopravvivono importanti fonti iconografiche utili sia a prefigurarci la messinscena così come doveva apparire agli avventori del Teatro Robert-Houdin sia innanzitutto a testimoniarcì la metodologia operativa melesiana.

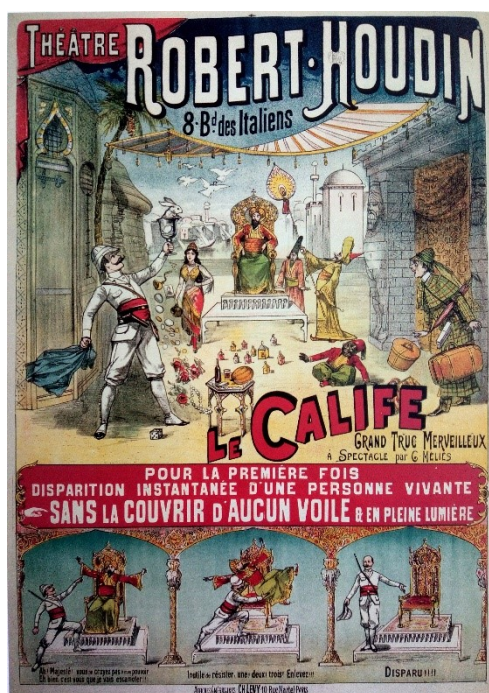
Nello specifico esiste un disegno autografo di Méliès³⁷⁰ ossia uno schizzo preparatorio della locandina dello spettacolo anch'essa preservata. Entrambi sono custoditi presso la Cinémathèque française di Parigi, mentre una stampa in bianco e nero della stessa *affiche* è conservata presso la Biblioteca nazionale di Francia.

Il progetto del manifesto è un disegno su carta raffigurante un paesaggio chiaramente mediorientale con palazzi dalla peculiare architettura, una vegetazione costituita da alte palme e i personaggi menzionati in precedenza ben visibili al centro della scena. Tra questi notiamo come i due esploratori, i servitori, Manouma e il califfo siano rappresentati con indosso abiti in grado non solo di individuarne univocamente i ruoli, ma soprattutto in perfetta sintonia con l'ambientazione [Fig. 1]. Una scelta che rispetta il principio di verosimiglianza dettato dalla corrente naturalista.

³⁶⁹ «La scène se passe à Bagdad. À gauche, demeure du Chambellan; à droit, entrée du Palais du Calife; au fond, parapet derrière lequel coule la Tigre». *Ibidem*.

³⁷⁰ L'oggetto digitalizzato è consultabile presso la biblioteca della Cinémathèque française di Parigi, FM, I: D104-015.

Ponendo a confronto il disegno autografo con il manifesto pubblicitario³⁷¹ si osserva come quest'ultimo mantenga fedelmente gli elementi chiave dello schizzo approntato da Méliès. La scenografia arabeggiante differisce in pochissimi particolari e la disposizione degli oggetti di scena è del tutto simile. Anche i personaggi, collocati nelle stesse posizioni originali del disegno, fanno sfoggio di costumi rimasti pressoché inalterati [Fig. 2].



[Fig. 1] Progetto di manifesto per il *grand truc merveilleux à spectacle Le Calife de Bagdad*, 1891, Georges Méliès, Parigi, collezione La Cinémathèque française, (a sinistra).

[Fig. 2] Manifesto per il *grand truc merveilleux à spectacle Le Calife de Bagdad*, 1891, collezione La Cinémathèque française (a destra).

Tra questi esemplificativa è la figura del califfo raffigurato sul trono al centro del disegno. Il personaggio indossa abiti tradizionalmente associati a un mondo esotico e remoto che riecheggiano quelli effettivamente sfoggiati sulla scena del Robert-Houdin da Eugène Calmels, l'interprete del ruolo. A testimoniare esistono tutt'oggi due fotografie tematiche³⁷² che lo ritraggono in una sontuosa *mise* di gusto mediorientale. Il costume si

³⁷¹ L'immagine del manifesto è stata pubblicata in J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *Méliès magie et cinéma*, op. cit., p. 98.

³⁷² Le due fotografie, del tutto simili, differiscono unicamente per la diversa posa assunta dall'attore. Qui si è scelto di riportarne una, ma entrambe sono consultabili presso CF, I: P419-055 e P419-056.

componi di una lunga veste stretta in vita grazie a un'alta fascia in tessuto striato bicolore. Oltre a conferire all'abito una classica linea ad A la fasciatura assicura la spada in posizione, qui poco visibile nascosta dalle ampie maniche della veste. A completare la tenuta vi sono un ampio mantello bordato di pietre "preziose" e un caratteristico copricapo a turbante sul capo [Fig. 3].



[Fig. 3] Eugène Calmels nel ruolo del califfo in *Le Calife de Bagdad*, Tourancher Photographe, 1891, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

L'abbigliamento sfoggiato da Calmels nella scenetta in questione richiama un «costume esotico» oggi conservato all'interno della raccolta di costumi afferente al fondo Méliès, conservata presso le riserve della Cinémathèque française. Nello specifico, la relativa scheda inventariale registra un completo costituito da tre pezzi [Fig. 4]:

- un mantello;
- due maniche amovibili;

- la bordatura inferiore di una veste, decorata con pietre preziose³⁷³.



[Fig. 4] Costume esotico, Parigi, collezione La Cinémathèque française, I: C 1023.

All'interno della scheda sono specificate informazioni precise circa l'utilizzo del costume in oggetto e fondamentali al fine di ricostruirne la storia e la migrazione. In particolare se ne menziona la presenza in diverse pellicole: «*Le Palais de mille et une nuits, Le Couronnement d'Edouard VII, Les Cartes vivantes*» e si aggiunge sia «servito al teatro Robert-Houdin»³⁷⁴.

Sebbene siano riscontrabili alcune differenze tra il completo a oggi conservato e quello indossato dal personaggio nella scenetta permangono alcune somiglianze che ci inducono a una duplice riflessione. Tra le migliaia di costumi facenti parte del guardaroba interno al Teatro Robert-Houdin prima e dello studio di Montreuil poi è possibile che si tratti di esemplari diversi. Essendo però simili per gusto e foggia potrebbero essere stati utilizzati in occasione di ulteriori spettacoli e pellicole accomunate da un'ambientazione simile.

Un'altra plausibile spiegazione implica che i diversi pezzi "originali" siano stati sottoposti a successive alterazioni, apportate dalla sartoria interna allo studio.

³⁷³ «Un manteau; deux manches amovibles; bas de robe avec pierreries». Cfr. regesto, p. 247.

³⁷⁴ *Ibidem*.

Dalle fonti documentarie superstiti è possibile ipotizzare che quest'ultima fosse un laboratorio di modifiche più che un *atelier* di confezione. Méliès stesso ricorda come «dei costumisti e delle operaie [fossero] necessarie per le riparazioni e la manutenzione»³⁷⁵. Ipotesi ulteriormente rinforzata dal nipote di Méliès, Paul, il quale precisa come la seconda moglie dello zio (Jehanne d'Alcy) «si occupava delle donne. Si occupava dell'abbigliamento»³⁷⁶. Sembra perciò plausibile che il ruolo svolto da quest'ultima nella sartoria consistesse principalmente nell'individuare i capi necessari alla messinscena e aiutare le attrici a vestirsi con tutto l'occorrente. Di conseguenza si avallerebbe la tesi secondo cui il personale incaricato modificasse costumi e accessori già presenti all'interno del magazzino o tutt'al più affittati o commissionati per l'occasione.

In linea con questa pratica vi è la possibilità che i capi fin qui presi in esame siano stati in parte sostituiti per adattarli alle necessità delle molteplici produzioni teatrali e teatrali filmate. A dimostrarlo è lo stato mutile della veste oggi contenuta nel fondo. Le entrate separate per le maniche e la bordatura inferiore ci testimoniano l'esistenza originaria di un indumento andato perduto. Si ipotizza che successivi rimaneggi abbiano determinato la salvaguardia esclusiva delle ricche estremità decorate – oggi applicate a una veste confezionata *ex novo* – a scapito della stoffa meno preziosa con cui presumibilmente fu confezionato l'abito.

Resta indubbio come la presenza in diverse pellicole del completo preso in esame sia spesso parziale e solo singole componenti dello stesso compaiano all'interno di contesti assai variegati. Una pratica che testimonia del largo riutilizzo del materiale a disposizione e del suo adattamento a interpreti nonché a tempi e luoghi diversi.

In linea con questa prassi è, per esempio, la presenza del mantello in *Le Sacre d'Edouard VII* (1902) una pellicola che rievoca la cerimonia d'incoronazione del monarca inglese. Il capo in questione appare sulle spalle di re Edoardo VII che per l'occasione è interpretato da «un garzone del lavatoio» come ricorda Méliès³⁷⁷, oppure «un attore del teatro di Belleville» secondo un articolo comparso su *Paris soir* nel 1937³⁷⁸.

³⁷⁵ «Des costumiers et ouvrières pour les réparations et l'entretien sont nécessaires» Cfr. G. Méliès, "Les vue cinématographiques", in Id., *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 26.

³⁷⁶ Frase pronunciata da P. Méliès durante un incontro della Commissione di Ricerca Storica della Cinémathèque française, 22 luglio 1944. I: CRH16-B1, p. 18.

³⁷⁷ «Un garçon de lavoir». G. Méliès, "Les vue cinématographiques", in Id., *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 55.

³⁷⁸ Articolo apparso sul quotidiano *Paris soir* del 15 maggio 1937. A proposito delle discordanze è probabile che Méliès si sia confuso oppure abbia preferito sostenere che il ruolo del sovrano fosse stato

Se incerte permangono le identità degli attori che presero parte alla messinscena ampiamente attestata risulta invece la sua genesi. La pellicola viene commissionata a Méliès da Charles Urban³⁷⁹ per conto della compagnia londinese Warwick Trading Co. con lo scopo di “ricostruire fedelmente” – ma anticipatamente – la cerimonia d’incoronazione di Edoardo VII. A quest’altezza cronologica Urban conosce già molto bene Méliès di cui distribuisce le pellicole sia nel Regno Unito sia talvolta negli Stati Uniti. Pensa dunque di commissionare al collega francese l’allestimento della cerimonia solenne preoccupandosi di fornire a quest’ultimo non solo il capitale³⁸⁰, ma anche le indicazioni necessarie alla sua realizzazione.

La data prevista per il compimento dell’opera deve necessariamente precedere l’incoronazione prevista per il 26 giugno – poi rinviata al 9 agosto per un’operazione subita dal monarca – al fine di essere proiettata in concomitanza con gli eventi stessi.

Méliès ha a disposizione diversi mesi per la lavorazione della pellicola che saranno costantemente scanditi dal contatto epistolare con Urban.

In una di queste lettere, risalente all’11 aprile 1902, Urban scrive a Méliès:

Ho avuto una lunghissima chiacchierata con Lord Esher che ha in carico gli arrangiamenti dell'Abbazia e ho trovato un buon numero di pittori che non sono noti al pubblico. Nel costruire la vostra scenografia la prego di apportare le modifiche dello *screen* come da illustrazione, con un organo su ciascun lato come indicato nel mio schizzo. Questa è la disposizione dell'Abbazia a oggi. (L'organo consentirà anche un certo effetto con la musica d'organo). Notare la forma dei gradini del "teatro" (non quadrato). Le sedie dell'Incoronazione dovrebbero essere in primo piano. Ci sono due grandi sedie vicino all'altare in cui il Re e la Regina sono unti. La disposizione dello scenario è la più importante ora. Per i dettagli della cerimonia sono ora ben informato e vi aiuterò su questo argomento quando vi vedrò a Parigi³⁸¹.

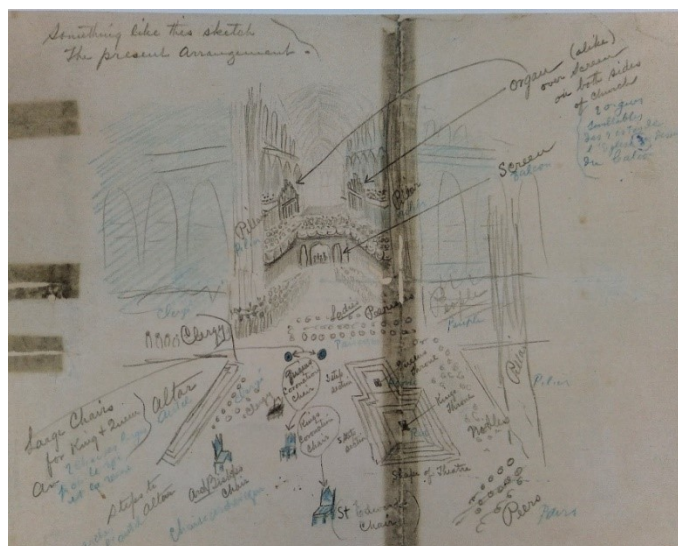
recitato da un garzone qualunque, al fine di suscitare maggiore stupore ed enfatizzare le doti dell’attore e la sua somiglianza al monarca inglese.

³⁷⁹ Charles Urban (1867-1942) fu direttore della Warwick Trading Company a Londra fino al 1903. Successivamente creò la Charles Urban Trading Company di cui la filiale francese fu trasformata nel 1906 in Société générale de cinématographes Éclipse. Cfr. J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *L’œuvre de Georges Méliès*, op. cit., p. 142.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ «I had a very long chat with Lord Esher who has the Abbey arrangements in charge and got a good many painters which are not known to the public. When building your scene please make the alterations allowing of the screen as per illustration with an organ on each side as indicated on my sketch. This is the arrangement as in the Abbey as present. (The organ will also allow of effect with organ music). Note the shape of the steps of the “theatre” (not square). The Coronation chairs should be in the foreground. There are two great chairs near the altar in which the King + Queen are anointed. The arrangement of scenery is the most important now. For detail of the ceremony I am now well posted and shall help you on this matter when I see you in Paris». Il corsivo è nostro. Si è preferito mantenere la dicitura inglese “screen”, eventualmente traducibile con pannello secondo l’accezione più tarda di Edward Gordon Craig. Lettera di Charles Urban a Méliès datata Friday 11 p.m [11 aprile 1902], CF, I: MELIES64-B6.

La lettera, in parte qui riportata, è accompagnata dallo schizzo menzionato da Urban con annessi commenti a matita poi tradotti da Méliès in blu [Fig. 5]³⁸².



[Fig. 5] Schizzo per la composizione della scena di *Le Sacre d'Edouard VII*, vista del transetto sud della cattedrale di Westminster, 1902, Charles Urban e Georges Méliès, Parigi, collezione La Cinémathèque française, fondo Georges Méliès.

Il disegno fornisce preziose informazioni che Méliès è in grado solo in parte di applicare al suo allestimento. Le cause sono ravvisabili nel limitato spazio di ripresa, per cui è costretto a girare all'esterno dello studio di Montreuil³⁸³, ma anche nella fissità della macchina da presa come appurabile visionando la pellicola stessa.

In una successiva missiva datata 26 maggio 1902 Urban scrive:

Ho appena appreso i particolari della processione dell'Incoronazione nell'ordine in cui questa passerà per la navata della Chiesa [...] alle tante persone necessarie e l'accuratezza delle somiglianze delle alte personalità partecipanti, insieme ai costumi più costosi necessari. Sarà più costoso produrre questa parte del soggetto del film e ho deciso di tralasciarla completamente e di produrre solo la cerimonia di Incoronazione e [quest']unica scena che durerà dai 5 agli 8 minuti.

Ora possiedo i dettagli che invio qui di seguito. Continuate con le scenografie secondo il vostro schizzo che avete fatto mentre eravate a Londra. Ci sono tuttavia così tanti punti con riferimenti per rendere la cerimonia accurata in molti dettagli che penso sia quasi necessario venire a Parigi per consultare con voi la questione.³⁸⁴

³⁸² I: D111-069.

³⁸³ Cfr. J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *L'Œuvre de Georges Méliès*, op. cit., p. 142.

³⁸⁴ «I've just learned the particulars of the Coronation procession in the order in which the same will pass up the Church aisle and [...] to the many people necessary and the accuracy of likenesses of the high personages taking part, together with the most expensive costumes necessary. It will be the most expensive to produce this part of the film subject and I have decided to leave this out entirely and only produce the

Per la buona riuscita della messinscena Urban si preoccupa dapprima di inviare quanto più materiale possibile a Méliès e in un secondo momento di recarsi personalmente e in diverse occasioni a Parigi. In questo modo può assistere alle prove e appurare sia il progresso dei lavori sia fornire ulteriori istruzioni *in itinere*.

In aggiunta alle indicazioni fornite da Urban, Méliès si era già premurato di recarsi a Londra per visionare il luogo dell'evento e realizzare degli schizzi preparatori per le scenografie. Lui stesso ricorda come:

Le autorità inglesi rifiutarono di lasciarmi riprendere durante la cerimonia; ma di per contro fui autorizzato a ricostruire la scena sotto l'occhio benevolo del cerimoniere, e, con la collaborazione di tutti i dignitari civili e militari, potei disegnare a mio piacimento tutti i documenti originali, dai mobili agli armadi; così potei ristabilire la scena in tutta la sua verità storica³⁸⁵.

Ulteriori precisazioni in merito all'allestimento sono fornite ancora una volta dal collega inglese che in una lettera datata 5 giugno scrive:

Vi invio, in una busta a parte, una vignetta che rappresenta l'Incoronazione. Ve la mando semplicemente per i costumi e i personaggi, che sono corretti. La disposizione, tuttavia, come raffigurata nella litografia per lo svolgimento della Cerimonia non è corretta. Lo spazio tra il trono e la piattaforma, a cinque gradini per il Re e tre gradini per la Regina, e l'altare è troppo limitato. Sul retro della disposizione devono essere collocate le sedie in cui il Re e la Regina sono unti. Questi sono esclusi interamente nella litografia. Tra il trono, la piattaforma e l'altare devono essere collocate le due sedie dell'Incoronazione. Lo sfondo è corretto per quanto riguarda la disposizione dell'Abbazia, ma per il nostro scopo aderiremo alla disposizione come da vostro schizzo con la mia alterazione, mostrando una prospettiva più lunga di questa porzione dell'Abbazia con il pannello e l'organo su ciascun lato³⁸⁶.

coronation ceremony and the one scene to last about 5 to 8 minutes. I now have the details which I send herewith. Go on with the settings as per your sketch which you made while in London. There are however so many points with references to getting the ceremony accurate in many details that I think is almost necessary to come to Paris in order to consult with you the matter». Lettera di Charles Urban a Méliès datata 5 giugno 1902, CF, I: MELIES1-B1. Sottolineature presenti nell'originale.

³⁸⁵ «Les autorités anglaises refusèrent de me laisser opérer pendant la cérémonie ; mais par contre je fus autorisé à reconstituer la scène sous l'œil bienveillant du grand-maître des cérémonies, et, avec la collaboration de tous les dignitaires civils et militaires, je pus dessiner à mon aise tous les documents originaux, depuis les meubles jusqu'aux armoires ; ainsi je pus rétablir la scène dans toute sa vérité historique». Testimonianza di Méliès pubblicata in G. Méliès, *Écrits et propos. Du cinématographe au cinéma*, op. cit., p. 55.

³⁸⁶ «I send you under separate cover by parcel post a cartoon representing the Coronation. I am merely sending you this for the costumes and personages, which are correct. The arrangement, however, as depicted in the lithograph for the performance of the Ceremony is not correct. The space between the throne and the five-stepped platform for the King and three stepped for the Queen and the altar is too limited. At the back of the arrangement the chairs in which the King and Queen are anointed are to be placed. These are left out entirely in the lithograph. Between throne, platform, and the altar are to be placed the two Coronation chairs. The background is correct as far as the arrangement of the Abbey is concerned, but for

Molti sono i particolari relativi alla messinscena che Urban descrive minuziosamente e che qualche riga più in basso riserva anche agli indumenti:

I costumi vogliono essere dei colori che riprodurranno i colori originali nel film così come usati in bianco e nero, ma nel caso si desiderino film colorati i costumi dovrebbero ammettere i colori. Temo, tuttavia, poiché la colorazione della pellicola richiede molto tempo, che solo pochi ne verranno ordinati. La maggior parte dei clienti vorrebbe che questo soggetto fosse messo in scena contemporaneamente alla processione, vale a dire, la sera stessa dell'evento e nei giorni successivi.

I mantelli di Corte dei Lords sono rossi bordati di ermellino bianco. I colori corretti del costume e dei mantelli del clero sono raffigurati nella litografia che vi mando. Il Re entra in un mantello di velluto rosso foderato di ermellino, e durante l'Incoronazione viene rivestito di un manto d'oro. Non credo, tuttavia, che sia necessario avere due mantelli o vesti³⁸⁷.

Ancora più precise sono le annotazioni contenute in una missiva di qualche giorno successiva, risalente al 10 giugno, spedita con annessa una copia della rivista *Illustrated London News* interamente dedicata all'incoronazione:

Vi invio oggi la copia del *Coronation Number* dell'*Illustrated London News* che è certamente un'opera d'arte. Noterete che l'uniforme che il re indosserà per l'Incoronazione è l'uniforme del Maresciallo di campo, cappotto rosso, fascia e decorazioni, pantaloni bianchi e stivali alti. Ho avuto conferma di questo costume da un signore incaricato della cerimonia e quindi definitivo. Le stampe inviate in precedenza che mostrano il re in un costume diverso da questo sono state semplicemente immagini di fantasia non autorizzate³⁸⁸.

Visionando la pellicola oggi superstita è possibile appurare come Méliès, nonostante fosse in possesso di precise e dettagliate informazioni, abbia dovuto adattare alle

our purpose we will adhere to the arrangement as per your sketch with my alteration, showing a longer perspective of this portion of the Abbey with the screen and the organ on each side». Lettera di Charles Urban a Méliès datata 26 maggio 1902, CF, I: MELIES1-B1.

³⁸⁷ «The costumes want to be of the colours which will portray the original colours right in the film as used only in the black and white, but in case coloured films are wanted the costumes should admit of colours. I am afraid, however, as it takes so long to colours films, that but very few would be ordered. The majority of customers would want this subject to put on at the same time as the Procession, viz. on the same evening of the event and the days following. The Court mantles of the Lords are red lined with white Ermine. The correct colours of the Clergy costume and mantles are depicted in the lithograph I am sending you. The King enters in a red velvet mantle lined with Ermine, and during the Coronation is invested with a cloth of gold mantle. I do not think, however, that is necessary to have two cloaks or robes». Lettera di Charles Urban a Méliès datata 5 giugno 1902, CF, I: MELIES1-B1.

³⁸⁸ «I send you this day the copy of the *Coronation Number* of the *Illustrated London News* which is certainly a work of art. You will note that the uniform the King will wear for the Coronation is a Field-Marshal's uniform, red coat, sash, and decorations, white trousers and high boots. This costume I have had confirmed by a gentleman in charge of the ceremony and therefore final. The prints sent you previously showing the King in other costume than this have been merely unauthorised fancy pictures». Lettera di Charles Urban a Méliès datata 10 giugno 1902, CF, I: MELIES1-B1.

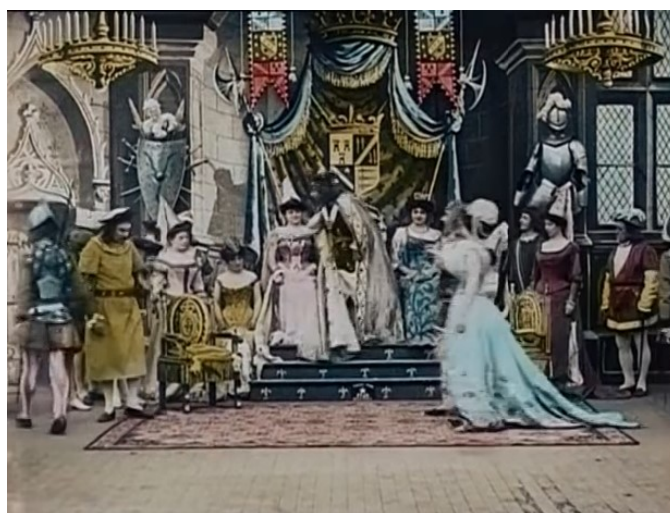
possibilità della sua produzione non solo la messinscena, ma anche i costumi. Nella scena dell'incoronazione osserviamo re Edoardo VII nell'atto di spogliare un primo mantello per indossare quello che nella corrispondenza è chiamato «manto d'oro». Nella pellicola è però quest'ultimo a essere rivestito di ermellino invece di quello appena smesso. Non solo, proprio in questo capo è individuabile il mantello afferente al completo esotico sopra menzionato, qui visibilmente adattato alle necessità di una cerimonia solenne [Fig. 6].



[Fig. 6] Fotogramma della pellicola *Le Sacre d'Edouard VII*, 1902.

All'atto della vestizione è possibile rilevare come il mantello sia eccezionalmente lungo, dotato di strascico. Per questo motivo si ipotizza che della stoffa sia stata aggiunta appositamente e poi rimossa in un secondo momento, come confermerebbe l'esemplare oggi superstite. L'oggetto in questione mostra infatti una parte posteriore visibilmente più corta rispetto a quella anteriore. Inoltre è privo dell'ampia mantellina e della fodera in ermellino presenti invece nell'esemplare indossato dal sovrano. Sebbene entrambe siano ormai andate perdute, la fodera di preziosa pelliccia è sicuramente stata conservata all'interno del guardaroba melesiano per diversi anni. Lo dimostrano alcuni fotogrammi estrapolati da pellicole successive a partire da *Le Royaume des fées* (1903) fino a *Cendrillon ou La Pantoufle merveilleuse* (1912) dove se ne attesta la presenza.

In *Le Royaume des fées* Méliès esplora ancora una volta l'universo a lui molto caro della *féerie* realizzando un cortometraggio della durata di circa ventun minuti. La vicenda è incentrata sulle peripezie che il principe Bel-Azore – Méliès – deve intraprendere per salvare la sua promessa sposa, la principessa Azurine – Marguerite Thévenard – rapita da una strega cattiva³⁸⁹. Una delle prime scene si apre su un ampio e sontuoso salone dove al cospetto della corte il re Laurent XXIV annuncia il fidanzamento tra la figlia e il giovane principe. Nella suddetta scena si nota chiaramente come la tenuta regale sia completata dal mantello in oggetto, ipotesi confermata dalla presenza della bordatura di pietre colorate e della fodera in ermellino [Fig. 7].



[Fig. 7] Fotogramma da una scena di *Le Royaume des fées*, 1903. Il re è al centro, tra le due dame.

Due anni dopo il mantello compare in *Les Cartes vivantes* (1905). La pellicola è una trasposizione cinematografica di uno spettacolo di illusionismo teatrale incentrato sul trucco dell'apparizione o più precisamente della vivificazione. Da un enorme carta da gioco, a grandezza umana, vengono fatti apparire in carne e ossa prima la regina di cuori e successivamente il re di fiori. L'illusionista incaricato di eseguire il trucco magico è Méliès che non solo interpreta il prestigiatore sulla scena, ma anche quello dietro al cinematografo. Non si tratta più di ricorrere a macchinerie quali botole, tavoli e casse dotati di doppio fondo, bensì a illusioni ottenute grazie al fermo immagine e alla sovrimpressionazione.

³⁸⁹ J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *L'Œuvre de Georges Méliès*, op. cit., p. 180.

In pochi secondi Méliès è così in grado di materializzare davanti ai nostri occhi le due figure: prima la regina e subito dopo il re. Con grande impeto quest'ultimo rompe il pannello che finora l'ha ospitato e si mostra allo spettatore in tutta la sua regale tenuta. Ben visibili sono la veste bordata di pietre colorate e il prezioso mantello foderato, afferenti al fondo [Fig. 8].



[Fig. 8] Fotogramma da una scena di *Les Cartes vivantes*, 1905. Méliès è a destra.

La presenza del costume è attestata in un'altra pellicola risalente allo stesso anno dal titolo *Le Palais des mille et une nuits* (1905). Ancora una volta ci troviamo a seguire le avventure di un principe, di nome Sourire e di umili origini, costretto a intraprendere un viaggio che lo porterà a impadronirsi di grandi ricchezze necessarie a renderlo degno di sposare la principessa Indigo, figlia di un potente radjah³⁹⁰.

Numerosi sono gli aiutanti pronti a dispiegare le loro forze per consentire al principe di coronare il suo desiderio d'amore. Tra questi vi è la figura quasi sacrale di un sommo sacerdote il quale ci appare in tutta la sua solennità con indosso il costume esotico in oggetto. Si riconoscono chiaramente sia la lunga veste riccamente decorata di pietre colorate sul bordo inferiore e sulle maniche sia il prezioso mantello foderato in ermellino [Fig. 9].

³⁹⁰ J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *L'Œuvre de Georges Méliès*, op. cit., pp. 180-181.



[Fig. 9] Il sommo sacerdote in una scena di *Le Palais des mille et une nuits*, 1905.

Altri due anni separano l'ultimo utilizzo appena citato del mantello da quello successivo in *Le Tunnel sous la Manche ou le Cauchemar franco-anglais* (1907). La pellicola è incentrata sulla costruzione di un tunnel sotto la Manica – anticipandone l'effettiva realizzazione di circa ottant'anni.

Dopo innumerevoli scene di trivellazione la galleria è ormai ultimata e si procede all'inaugurazione con annessa cerimonia di festeggiamento. Siamo al *tableau*³⁹¹ numero 20 e ci troviamo alla stazione di Charing Cross di Londra, luogo predisposto all'incontro tra le cariche politiche dei due Paesi ora connessi. Durante la celebrazione il monarca inglese Edoardo e il presidente francese Fallière si avvicinano all'obiettivo permettendoci di osservare nel particolare i loro costumi. Per combinazione è nuovamente re Edoardo, lo "stesso" di *Le Sacre d'Edouard VII*, a indossare «il mantello di stato»³⁹².

Sebbene non sia evidente dai fotogrammi, in questo frangente è possibile intravedere la presenza della fodera in ermellino a riconferma del ripetuto impiego dello stesso esemplare [Fig. 10].

³⁹¹ Il catalogo suddivide generalmente ogni piano-scenografia in più *tableaux*, definiti come l'unità filmografica corrispondente alla registrazione di un'unica scenografia inquadrata uniformemente. Cfr. J. Malthête – M. Marie (a cura di), *Georges Méliès l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 29.

³⁹² Testo esplicativo pubblicato in *Complete Catalogue of Genuine and Original Star Films*, 1905, p. 133.



[Fig. 10] Fotogramma da *Le Tunnel sous la Manche ou le Cauchemar franco-anglais*, 1907.

L'anno successivo Méliès realizza *Le Génie des cloches ou le Fils du sonneur* (1908). Poco si conosce dello svolgimento della pellicola dal momento che questa non è stata conservata e ne è andato perduto anche il testo esplicativo.

Tutt'ora esistente però è una fotografia di scena³⁹³ a testimonianza del ricorrente utilizzo del costume esotico. Nonostante in questo caso non sia possibile stabilire con certezza la presenza della fodera in ermellino è molto probabile che si tratti dello stesso capo, qui indossato come spesso accade insieme alla veste [Fig. 11].



[Fig. 11] *Le Génie des cloches ou le Fils du sonneur*, 1908, fotografia di scena. Parigi, collezione La Cinémathèque française.

³⁹³ CF, I: P420-026; 13,10 x 18,10 cm.

L'ultima attestazione certa del mantello è datata 1912, anno a cui risale la realizzazione di *Cendrillon ou La Pantoufle merveilleuse* (1912). Si tratta di un adattamento della fiaba di Cenerentola, a cui Méliès aveva già dedicato una pellicola nel 1899.

Le vicende sono ormai note. Scoccata la mezzanotte Cenerentola è costretta a fuggire dal castello e a lasciare l'amato principe solo e in preda alla disperazione. Il monarca decide allora di organizzare una squadra di ricerca che possa riportare la ragazza nelle braccia del figlio.

In questo preciso frangente il costume del monarca ci viene mostrato nella sua interezza e possiamo constatare ancora una volta la presenza del mantello in oggetto [Fig. 12].



[Fig. 12] Fotogramma da una scena di *Cendrillon ou La Pantoufle merveilleuse*, 1912. Il re è il secondo personaggio da destra.

Se il completo fin qui preso in esame fosse originariamente quello utilizzato nello sketch *Le Calife de Bagdad* conterebbe di una storia e una migrazione lunghe circa un ventennio. Anche se incerta permane la veridicità di questa nostra ipotesi è tuttavia comprovata la sua costante presenza nel guardaroba melesiano per almeno dieci anni, da *Le Sacre d'Edouard VII* fino a *Cendrillon ou La Pantoufle merveilleuse*.

Consultando le fonti iconografiche superstiti a nostra disposizione è stato possibile ricostruire l'utilizzo di un costume le cui vicissitudini esemplificano pratiche consolidate nel modo di operare teatrale e parallelamente in quelle di Méliès. Talvolta mantenuti pressoché inalterati nel tempo, in altre circostanze andati incontro a modifiche più o meno

sostanziali, i costumi sono stati immagazzinati, custoditi e riutilizzati secondo le necessità di ogni nuova messinscena.

Rappresentazione: *Le Charlatan fin de siècle*

Tipologia: *Grand scène fantastique comico-spirite*

Luogo: Teatro Robert-Houdin

Anno: 1892

Repliche: dal 3 al 5 giugno 1892, 11 giugno 1892, 13 giugno 1892, dal 15 al 17 giugno 1892, dal 19 al 20 giugno 1892, dal 24 al 26 giugno 1892, dal 28 al 29 giugno 1892; 2 luglio 1892, dal 4 al 6 luglio 1892, 9 luglio 1892, dall'11 al 14 luglio 1892; 2 agosto 1892, 6 agosto 1892, dall'8 al 9 agosto 1892, dall'11 al 13 agosto 1892, 18 agosto 1892, dal 22 al 29 agosto 1892, 31 agosto 1892; dal 2 al 3 settembre 1892, dal 6 al 7 settembre 1892, dal 9 al 12 settembre 1892, 18 settembre 1892, dal 22 al 24 settembre 1892, dal 27 al 28 settembre 1892; dal 2 all'8 ottobre 1892, dal 10 al 14 ottobre 1892, dal 16 al 17 ottobre 1892, dal 23 al 25 ottobre 1892, dal 30 al 21 ottobre 1892; 3 novembre 1892, 10 novembre 1892, dal 12 al 14 novembre 1892, 16 novembre 1892, dal 19 al 20 novembre 1892, 23 novembre 1892, 26 novembre 1892, dal 28 al 30 novembre 1892; dall'1 al 3 dicembre 1892, dal 5 al 10 dicembre 1892, dal 12 al 31 dicembre 1892; dall'1 al 2 gennaio 1893, dal 5 al 7 gennaio 1893, dal 9 al 14 gennaio 1893, dal 16 al 24 gennaio 1893, dal 27 al 28 gennaio 1893, dal 30 al 31 gennaio 1893; dall'1 al 9 febbraio 1893, dall'11 al 12 febbraio 1893, dal 15 al 16 febbraio 1893, dal 19 al 20 febbraio 1893, 23 febbraio 1893, dal 26 al 28 febbraio 1893; tutto marzo 1893; dall'1 all'8 aprile 1893, dal 10 al 30 aprile 1893; dall'1 al 6 maggio 1893; dal 29 al 30 giugno 1893; tutto luglio 1893; tutto agosto 1893; dall'1 al 16 settembre 1893, dal 18 al 23 settembre 1893, dal 25 al 28 settembre 1893, 30 settembre 1893; dal 2 al 5 ottobre 1893, dal 7 al 14 ottobre 1893.

Personaggi: Professeur Barbenmacaroni: Raynaly/Harmington

John Patt de Cock: Richard

Jean: Marius/Rehm (dal 29 giugno 1893)

Lizette: Jehanne d'Alcy

Dubocal: Bertrand

Interpreti:

Costumi: Camicetta (CF, FM, I: C 1045).

Fonti iconografiche: bozzetti; fotografia di scena.

Fonti documentarie: *Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique le Vieux papier*; *L'Orchestre*.

Nel giugno 1892 il programma del Robert-Houdin annuncia l'allestimento di una nuova illusione melesiana dal titolo *Le Charlatan fin de siècle*. Sul palco si portano in scena le incredibili vicende di «Sir John Patt de Cock il quale si reca presso l'illustrissimo dottor Giuseppe Barbenmacaroni a farsi curare la milza a suon di laute banconote e subendo le più assurde operazioni per mano di questo delirante ciarlatano di fine secolo». In concomitanza con l'apoteosi del trucco finale si assiste all'esplosione «del flemmatico figlio di Albione che, ingoiando una pillola di dinamite, scoppia andando in mille pezzi» mentre la testa, ancora integra e viva, «viene incorniciata nel quadrante di un orologio da cui canta il verso finale di questa *espatrouillante féerie*»³⁹⁴.

La breve recensione pubblicata l'8 giugno 1892 su *L'Orchestre* sottolinea innanzitutto la tipica carica comica della produzione magica melesiana. Secondariamente si sofferma sui protagonisti elogiando le doti degli interpreti:

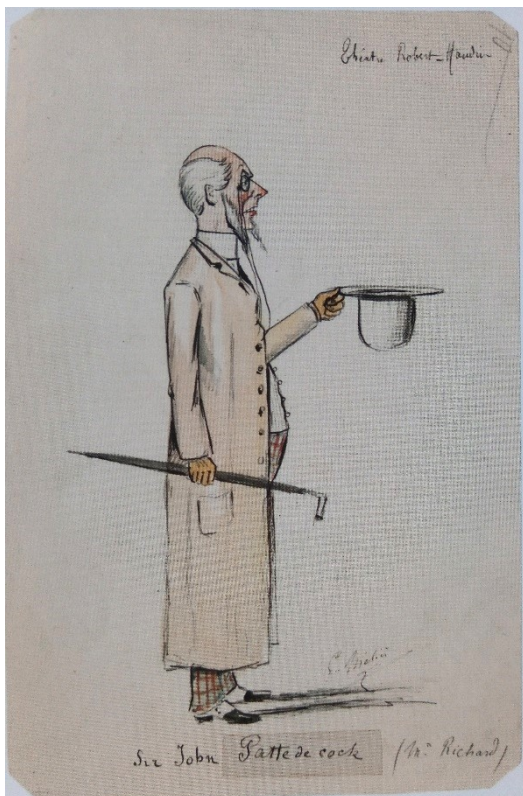
sono stati calorosamente applauditi: Mlle d'Alcy, un'accorta Lizette; MM. Harmington; Raynaly; Marius, un epico Jean, Richard e Bertrand pieno di entusiasmo nel ruolo di Dubocal, hanno gareggiato con verve e allegria. Tutta Parigi sarà intrattenuta da questo spettacolo impareggiabile dove le sorprese si susseguono inesorabili sul palco e in sala³⁹⁵.

Sebbene l'annuncio sembri creare confusione nell'enumerazione di alcuni personaggi, i numeri successivi della rivista ci vengono in soccorso. Consultando le pubblicazioni superstiti è possibile affermare che gli illusionisti Raynaly e Harmington abbiano interpretato alternativamente, nel corso dei mesi, il ruolo del professor Barbenmacaroni. Lo stesso accade per il personaggio di Jean interpretato dapprima da Marius e a partire dal 29 giugno 1893 da Rehm. Stabili permangono invece Richard nei panni del paziente Sir John Patt de Cock, Jehanne d'Alcy in quelli di Lizette e Bertrand di Dubocal. Di questi personaggi Méliès ci ha lasciato alcuni disegni autografi, bozzetti preparatori che illustrano i protagonisti con indosso i costumi necessari ai rispettivi ruoli.

³⁹⁴ «Sir John Patt de Kock venant guérir son spleen à la maison de santé de l'illustrissime doctor Giuseppe Barbenmacaroni, à grand renfort de bank-notes et subissant les plus abracadabrantes opérations de ce délirant charlatan fin de siècle, jusqu'au truc final de l'explosion du flegmatique fils d'Albion qui, ayant avalé une pilule de dynamite, éclate en mille morceau dont la tête, toujours vivante, est encadrée dans le cadran d'une horloge d'où elle chante le couplet final de cette espatrouillante féerie». *L'Orchestre*, 8 juin 1892.

³⁹⁵ «On a vivement applaudi les excellents interprètes : Mlle d'Alcy, une accorte Lizette, MM. Harmington, Raynaly, Marius, un Jean épique, Richard et Bertrand, plein d'entrain dans le rôle de Dubocal, ont rivalisé de verve et de gaîté. Tout Paris ira se divertir à ce spectacle incomparable où les surprises se succèdent sans relâche sur la scène et dans la salle». *Ibidem*.

Tra questi esistono disegni raffiguranti sir John Patt de Cock (Richard)³⁹⁶ [Fig. 1], Jean (David, detto Marius)³⁹⁷ [Fig. 2] e Lizette (Jehanne d'Alcy)³⁹⁸.



[Fig. 1] Bozzetto di costume per Sir John Patt de Cock interpretato da Richard, Georges Méliès, 1892, Parigi, collezione La Cinémathèque française, (a sinistra).

[Fig. 2] Bozzetto di costume per Jean interpretato da David detto Marius, Georges Méliès, 1892, Parigi, collezione La Cinémathèque française, (a destra).

Ponendo a confronto i bozzetti relativi ai personaggi maschili con una fotografia di scena³⁹⁹ tutt'oggi superstita notiamo come i disegni predisposti da Méliès non trovino una corrispondenza perfetta con i costumi effettivamente indossati sul palco da questi signori [Fig. 3].

È probabile che lo schizzo abbia funto unicamente da fonte d'ispirazione per denotare gli interpreti, mentre i costumi potrebbero essere stati individuati successivamente e selezionati in base alle disponibilità interne al magazzino teatrale.

³⁹⁶ Disegno a inchiostro, tempera e acquerello su carta, 31 x 22 cm, CF, FM, I: D120-088.

³⁹⁷ Disegno a inchiostro, tempera e acquerello su carta, 23,5 x 16,3 cm, CF, FM, I: D120-086.

³⁹⁸ Disegno a inchiostro, tempera e acquerello su carta, 24 x 15,9 cm, CF, FM, I: D120-085.

³⁹⁹ 16,3 x 10,7 cm, CF, FM, I: P369-084. Cfr. J. Malthête – L. Mannoni (a cura di), *L'Œuvre de Georges Méliès*, op. cit., p. 76.



[Fig. 3] *Le Charlatan fin de siècle*, 1892, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Uno studio comparatistico ci mostra come parrucche, copricapi e accessori siano fedeli agli schizzi melesiani mentre i costumi appaiono più sobri rispetto ai disegni riportati. Possiamo affermare che i bozzetti si differenziano da questi ultimi per un tono leggermente caricaturale, con ricchi colori sgargianti e una rappresentazione in generale più enfatica che realista.

Se questa nostra ipotesi sembra valere principalmente per i personaggi maschili, altrettanto non possiamo sostenere per la figura di Lizette.

A tutt'oggi è stato conservato il bozzetto preparatorio dell'unico personaggio femminile in scena [Fig. 4]. Questo mostra Jehanne d'Alcy con indosso un tipico abito dalla forma a clessidra, una linea molto in voga al tempo e ottenuta grazie all'utilizzo di *paniers*, strutture poste internamente alla gonna. Come consueto la vita è molto stretta, segnata da un bustino, e attorno vi si stringe un grembiolino bianco dotato di tasche.

Sebbene non esistano fotografie di scena a testimoniare l'effettiva tenuta dell'attrice nel suddetto ruolo è possibile ricostruirne, almeno in parte, il costume.



[Fig. 4] Bozzetto di costume per Lizette interpretata da Jehanne d'Alcy, Georges Méliès, 1892, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Il fondo di abiti conservati presso le riserve della Cinémathèque française contiene un capo d'abbigliamento femminile del tutto simile a quello indossato da Lizette nel bozzetto sopra riportato.

Si tratta di una camicetta a maniche corte color verde chiaro e decorata con stampe a motivi floreali [Fig. 5]. La scheda catalogativa specifica venisse portata al di sopra di un abito à *paniers*⁴⁰⁰ come, per esempio, quello ritratto nel disegno. Ulteriori somiglianze interessano il colore, la presenza di piccoli stampe e dei bottoni.

Se presupponiamo, anche in questo caso, che lo schizzo fungesse unicamente da ispirazione è possibile ammettere alcune discrepanze come, per esempio, la forma e la lunghezza delle maniche, quest'ultima ovviata probabilmente dalla presenza di un'ulteriore camicia indossata al di sotto del capo stesso.

⁴⁰⁰ Cfr. regesto, p. 274.

Lo studio comparatistico delle fonti, sostenuto dalla somiglianza del costume al disegno melesiano e dalla breve descrizione fornita dall'entrata del catalogo, avvala l'ipotesi che si tratti dello stesso abito utilizzato nella scenetta in oggetto.



[Fig. 5] Camicetta femminile, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Più volte è stato osservato come l'assurda trama comica e la centralità del trucco siano delle costanti nella produzione melesiana. Lo abbiamo visto per esempio in *Hypnotisme catalepsie magnétisme* e ancora in *American Spiritualistic Medium ou Le Décapité récalcitrant*. In quest'ultimo sketch ritroviamo addirittura lo stesso espediente magico impiegato poi in *Le Charlatan fin de siècle* a cui si ricorre per animare la testa del protagonista separata dal corpo, ma ancora viva e parlante.

Nell'illusione appena menzionata – come in numerose altre messinscene melesiane – il pretesto che funge da motore dell'azione magico-comica è l'applicazione della scienza e in particolare della medicina. Questa invece di mettersi al servizio positivo dell'uomo finisce per distruggerne il corpo minacciandolo soprattutto nella sua parte più nobile, la testa.

Vicende di questo genere ruotano attorno a un personaggio principale incarnato solitamente da uno scienziato. Non a caso la scelta ricade su di una figura che discende direttamente dai ciarlatani di fiera, luogo di spettacolarità popolare per eccellenza.

Un simile sviluppo è riscontrabile in diverse pellicole di qualche anno più tarde tra cui *Chicot, dentiste américain* (1896-1897), *Le Chirurgien américain* (1897) e *Une Indigestion ou Chirurgie fin de siècle* (1902). Nessuna di queste è oggi superstita, ma dell'ultima sopravvivono un breve testo esplicativo pubblicato nel catalogo della Star Film e due fotografie di scena.

Nella pellicola in questione protagonista è un improbabile chirurgo il quale si appresta a curare un paziente ricorrendo ai rimedi più bizzarri e violenti.

L'azione si svolge all'interno di uno studio medico:

Un paziente entra e, a giudicare dall'espressione del suo viso, soffre molto. Il dottore gli comunica che è afflitto da un'acuta indigestione e lo pone immediatamente sul tavolo operatorio. Inizia il suo trattamento tagliandogli le braccia e le gambe con un'enorme sega. Dopo aver rimosso queste membra prende un grosso coltello e fa un'incisione nello stomaco del disgraziato abbastanza grande da potervi inserire il suo braccio. Quindi rimuove cose come bottiglie, coltelli e forchette, lampade e altri oggetti di arredamento dal corpo del paziente. Egli si lamenta evidentemente del grande dolore di cui soffre e per alleviarlo il dottore gli taglia la testa e la posa su una sedia vicina. Successivamente viene portata in scena una grande pompa d'acqua e, dopo averne pompato circa due litri dallo stomaco del paziente, il medico cuce la ferita che guarisce immediatamente, quindi rimette la testa al suo posto. Successivamente tenta di sistemare le gambe e le braccia dell'uomo al loro posto, ma nella fretta una gamba viene posizionata dove dovrebbe esserci il braccio e viceversa. Dopo aver realizzato il suo errore lo corregge, e l'uomo, completamente guarito dal suo disturbo, si alza dal tavolo e dopo aver pagato al medico la sua parcella esce con grande gioia dall'ufficio⁴⁰¹.

⁴⁰¹ «A patient enters, and judging from the expression of his face, he is in great pain. The doctor tells him that he is troubled with acute indigestion, and immediately places him upon the operating table. He begins his treatment by cutting off the patient's arms and legs with a huge saw. After removing these members, he takes a large knife and makes an incision in the unfortunate's stomach large enough to put his arm in. He then removes such things as bottles, knives and forks, lamps and other articles of furniture from the patient's body. The patient evidently complains of the great pain he is suffering, and to relieve this the doctor cuts off his head and places it upon a near-by chair. Next a large water pump is brought into play, and after pumping about two gallons of water from the stomach of the patient the doctor sews up the wound, which heals immediately, then places the head back in its place. He next attempts to adjust the man's legs and arms in their proper places, but in his hurry a leg is placed where an arm should be, and vice versa. After discovering his mistake he corrects it, and the man, entirely cured of his trouble, rises from the table and after paying the doctor his fee departs from the office in great glee». *Complete Catalogue of Genuine and Original Star Films*, 1905, p. 20.

Leggendo questo breve riassunto comprendiamo come la messinscena sia sostanzialmente una rielaborazione dello stesso patrimonio spettacolare di carattere popolare già sviluppato dieci anni prima in *Le Charlatan fin de siècle*.

Ce lo testimonia anche l'iconografia superstite. Una fotografia⁴⁰² tutt'oggi conservata ci mostra una scena della pellicola in oggetto in cui osserviamo il paziente disteso sul tavolo operatorio pronto a sottoporsi alle sconcertanti cure del dottore [Fig. 6].



[Fig. 6] Fotografia raffigurante una scena di *Une Indigestion ou Chirurgie fin de siècle*, 1902, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

L'immagine potrebbe benissimo riferirsi a una scena dello sketch comico-magico considerato in precedenza. L'allestimento, i protagonisti, le vicende sono assolutamente sovrapponibili.

Méliès resta dunque fedele alla stessa strutturazione delle prime creazioni teatrali e forte di un metodo operativo che nasce parallelamente allo sviluppo delle pratiche registiche teatrali aggiorna la *trucographie* a mezzi tecnologici moderni.

⁴⁰² 12,8 x 18 cm, CF, FM, I: P420-005.

Rappresentazione: *Le Rêve de Coppélius*

Tipologia: *conte fantastique*

Luogo: Teatro Robert-Houdin (*foyer*)

Anno: 1895

Repliche: dal 6 al 18 ottobre 1895, dal 20 al 31 ottobre 1895; dal 2 al 30 novembre 1895; 1 dicembre 1895, dal 3 al 21 dicembre 1895, dal 23 al 31 dicembre 1895; 1 gennaio 1896, dal 3 al 31 gennaio 1896; 3 febbraio 1896, dal 6 al 7 febbraio 1896, dal 9 al 29 febbraio 1896; tutto marzo 1896; dall'1 all'11 aprile 1896, dal 13 al 18 aprile 1896, dal 20 al 24 aprile 1896, dal 27 al 30 aprile 1896; 1 maggio 1896, dal 3 al 5 maggio 1896, dall'8 al 16 maggio 1896, dal 18 al 31 maggio 1896; dall'1 al 29 giugno 1896; dall'1 al 13 luglio 1896; chiusura annuale; tutto agosto 1896; tutto settembre 1896; dall'1 al 16 ottobre 1896, dal 18 al 28 ottobre 1896, 30 ottobre 1896; dall'1 al 6 novembre 1896, dall'8 al 30 novembre 1896; tutto dicembre 1896; tutto gennaio 1897; tutto febbraio 1897; tutto marzo 1897; dall'1 al 16 aprile 1897, dal 18 al 23 aprile 1897, dal 25 al 30 aprile 1897; dall'1 al 7 maggio 1897, dal 9 al 14 maggio 1897, dal 16 al 28 maggio 1897, dal 30 al 31 maggio 1897; dall'1 al 2 giugno 1897.

Personaggi: Coppélius: MM. Rehm
Méphistophélès: Legris
Coppélia: Mlle J. D'Alcy

Interpreti:

Costumi:

Fonti iconografiche: fotografie di scena.

Fonti documentarie: *Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique le Vieux papier; L'Orchestre*.

Il 6 ottobre 1895 viene portato in scena nel piccolo *foyer* del Robert-Houdin un nuovo sketch intitolato *Le Rêve de Coppélius*. Un articolo pubblicitario comparso in questa data sulla rivista *L'Orchestre* riporta notizia della messinscena assicurandoci che «fondali, macchinaria, scenario e trucchi [sono] del signor. G. Méliès»⁴⁰³.

È la prima volta che si specifica la completa autorialità registica melesiana sebbene il suo nome sia sempre apparso accanto al titolo dell'illusione da lui ideata.

⁴⁰³ «Décors, machinerie, scénario et trucs de M. G. Méliès», *L'Orchestre*, 6 octobre 1895.

Ciononostante ci sembra lecito asserire che per l'allestimento non solo di questo ma di tutti i suoi sketch si sia sempre occupato in prima persona, se non completamente almeno in parte, della realizzazione di fondali ed elementi di macchineria. In particolare in tutti quei casi in cui non era possibile reperirne di adatti tra quelli già presenti nel teatro.

Per dar vita al nuovo sketch la fonte cui Méliès attinge è il racconto di E. T. A. Hoffmann *L'uomo della sabbia* (1815)⁴⁰⁴. Probabilmente ne viene a contatto dapprima in modo indiretto considerati i numerosi e fortunati adattamenti che si susseguono negli anni. Tra questi si menzionano balletti come *Coppélia* di Arthur Saint-Léon (1870) e opere come *Les Contes d'Hoffmann* di Offenbach (1880).

Sebbene a oggi non ci siano pervenute testimonianze scritte relative alla messinscena dello sketch melesiano possiamo desumere che il direttore del Robert-Houdin abbia costruito la sua illusione proprio attorno alla figura della bambola animata hoffmanniana. Lo avvallerebbero alcune fotografie di scena tutt'oggi superstiti.

Una di queste ritrae Coppélia (Jehanne d'Alcy) rigida come un automa e accanto a lei un Coppélius (Rehm) visibilmente preoccupato del suo essere inanime [Fig. 1]⁴⁰⁵.



[Fig. 1] *Le Rêve de Coppélius*, 1895, fotografia di scena. A sinistra Jehanne d'Alcy nei panni di Coppélia, a destra Rehm in quelli di Coppélius. Parigi, collezione La Cinémathèque française.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁵ 17,80 x 12,80 cm, CF, FM, I: P419-077.

Avendo esaminato le produzioni precedenti è possibile ipotizzare che in questo sketch Méliès sia ricorso all'impiego di trucchi non troppo dissimili da quelli visti in precedenza sul palco del teatro. Ed è assai probabile che il pretesto per mettere in atto le illusioni fosse proprio la natura artificiale del personaggio femminile, unitamente alla presenza sovranaturale di una figura spesso ricorrente nella produzione melesiana: Mefistofele [Fig. 2]⁴⁰⁶.



[Fig. 2] *Le Rêve de Coppélius*, 1895, fotografia di scena. A sinistra Rehm nei panni di Coppélius, a destra Legris in quelli di Mefistofele. Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Tradizionalmente la figura diabolica compare nell'immaginario magico dove viene associata all'illusionista. Il motivo di tale legame risiede nel mistero e nella conoscenza arcana incarnati dagli esseri mefistofelici, da cui deriva l'idea del mago che si avvale della consulenza demoniaca per ricevere idee e segreti da applicare alle pratiche magiche⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ 17,80 x 12,60 cm, CF, FM, I: P419-071.

⁴⁰⁷ Cfr. A. M. Testaverde, "L'orrore teatrale ai confini del possibile: gli 'illusionismi da palcoscenico' tra Ottocento e Novecento", in *Far paura: ai limiti del visibile. 16 riflessioni tra storia, letteratura e arti*, a cura di F. Franchi e P. Glaudes, op. cit., pp. 209-223.

Nello sketch in oggetto a incarnare il personaggio tanto caro sia alla tradizione letteraria sia a quella popolare è Legris, da poco entrato a far parte della *troupe* del Robert-Houdin. Come mostra una fotografia superstite il costume da lui indossato non solo riprende fedelmente l'iconografia diabolica tipica della spettacolarità popolare del tempo, ma esemplifica la *mise* infernale sfoggiata in produzioni melesiane successive. Un esempio è ravvisabile nella pellicola *Le Manoir du diable* (1896) come ci testimonia una fotografia di scena⁴⁰⁸ superstite [Fig. 3].



[Fig. 3] *Le Manoir du diable*, 1896, fotografia di scena. La donna che esce dal calderone è Jehanne d'Alcy. A sinistra Legris interpreta Mefistofele. Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Nell'immagine osserviamo una donna emergere dal calderone – si tratta ancora una volta di Jehanne d'Alcy – mentre a vestire i panni dell'essere diabolico ritroviamo nuovamente Legris. Oltre agli interpreti anche il costume resta invariato. Méliès ricorre al suo magazzino per abbigliare l'essere mefistofelico con lo stesso completo utilizzato l'anno precedente in *Le Rêve de Coppélius*. Per Méliès è prassi approcciare ogni sua creazione come una qualunque messinscena che verrà rappresentata sulla scena del Robert-Houdin. Vi è un riutilizzo costante di mezzi e pratiche, di personaggi e costumi.

⁴⁰⁸ 13,40 x 18,50 cm, CF, FM, I: P421-007.

Se qui è il novizio Legris a dare corpo all'oscuro individuo, in altre produzioni è spesso Méliès stesso a vestire i panni della figura infernale. E non potrebbe essere altrimenti. Il regista, l'*escamoteur* che dà vita – in modo quasi alchimistico – alla messinscena, ai trucchi, è colui che possedendo una sapienza “arcana” per tradizione incarna la figura mefistofelica. Ecco allora Méliès trasformarsi più volte in questo essere dalle capacità sovranaturali in grado di creare inspiegabili magie.

A tal proposito emblematica è la pellicola *Le Roi du maquillage* (1904). Protagonista della scena è Méliès, il quale assume magicamente le sembianze di alcuni soggetti dopo averli egli stesso disegnati su una lavagna. L'ultimo tra questi è proprio un inquietante essere diabolico dotato di corna, quasi a rivelare la vera natura melesiana [Fig. 4].



[Fig. 4] Fotogramma da *Le Roi du maquillage*, 1904.

Allo stesso anno risale la pellicola *Damnation du docteur Faust* (1904) nella quale è ancora Méliès a indossare i panni di Mefistofele. Lo testimoniano un disegno autografo e una fotografia di scena.

Il primo documento è un bozzetto di costume⁴⁰⁹, un autoritratto realizzato per illustrare la tenuta del personaggio appena menzionato [Fig. 5]. Il disegno a sua volta trova una corrispondenza quasi assoluta in una fotografia di scena oggi salvaguardata che ritrae Méliès nel ruolo in questione [Fig. 6].

⁴⁰⁹ Inchiostro, acquerello e matita su carta, 34 x 25 cm, CF, FM, I: D120-025.



[Figg. 5, 6] *Méphistophélès*, bozzetto di costume, 1904, Georges Méliès, Parigi, collezione La Cinémathèque française (a sinistra); *Geo Méliès interprete Méphisto de Faust*, 1904, Parigi, collezione La Cinémathèque française (a destra).

Osservando lo scatto notiamo come il costume ricalchi, in modo molto simile, quello visibile nel bozzetto autografo. L'abito è costituito da casacca e pantaloncini corti che per foggia ricordano i tipici completi in voga durante la prima metà del Cinquecento. Gli sbuffi e i rigonfiamenti del capo inferiore sono tipici del periodo così come l'aderente farsetto e l'utilizzo di lunghe calze attillate accompagnate a scarpe basse. Oltre al mantello non manca il tipico copricapo con annesse le diaboliche protuberanze.

Come abbiamo affermato in precedenza numerose sono le pellicole nelle quali compare almeno un essere proveniente dal mondo degli inferi. Oltre al già citato Mefisto troviamo spesso piccoli diavoletti e altre presenze infernali interpretate da bambini e acrobati intenti a dimenarsi e a creare scompiglio sulla scena.

La costante presenza di figure appartenenti al mondo basso, "rovesciato", dove tutto sembra possibile, si deve non solo all'associazione mago-diavolo di cui abbiamo già detto, ma anche alla forza esercitata da un repertorio fantastico cui Méliès attinge per costruire trama e ambientazione per i suoi trucchi. Ci troviamo così a osservare ancora una volta la permanenza di elementi propri della spettacolarità popolare in tutta l'opera melesiana e a riconoscere in Méliès quell'illusionista-diavolo in grado di dar vita alle visioni più stupefacenti.

Rappresentazione: *La Cage d'or*

Tipologia: *enigme Louis XV*

Luogo: Teatro Robert-Houdin

Anno: 1897

Repliche: tutto gennaio 1897; tutto febbraio 1897; tutto marzo 1897; dall'1 al 16 aprile 1897, dal 19 al 23 aprile 1897, dal 25 al 31 aprile 1897; dall'1 al 7 maggio 1897, dal 9 al 14 maggio 1897, dal 16 al 29 maggio 1897, dal 30 al 31 maggio 1897; dall'1 al 2 giugno 1897, dal 4 al 30 giugno 1897; chiusura annuale fino al 4 settembre; dal 5 al 30 settembre 1897; tutto ottobre 1897; tutto novembre 1897; tutto dicembre 1897; dall'1 al 17 gennaio 1898, dal 20 al 22 gennaio 1898, dal 24 al 31 gennaio 1898.

Personaggi:

Interpreti:

Costumi:

Fonti iconografiche: fotografie di scena.

Fonti documentarie: *Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique le Vieux papier; L'Orchestre.*

A quest'altezza cronologica Méliès ha da poco iniziato a ricorrere al cinematografo per catturare su pellicola nuove creazioni comico-illusionistiche. Si tratta di scenette del tutto in linea con le precedenti, proiettate nella sala del Robert-Houdin in alternanza ai consueti numeri magici in “carne e ossa”. Si crea così un flusso continuo di spettacolarità fantastica che non distingue tra i *media* utilizzati, ma si concentra esclusivamente sulla finalità ultima della messinscena: l'intrattenimento e lo stupore.

Questo è l'intento che Méliès si prefigge anche con la nuova creazione intitolata *La Cage d'or*. L'illusione è in realtà una versione rielaborata del *Page mystérieux*, uno dei suoi primi sketch rappresentati nel 1889⁴¹⁰.

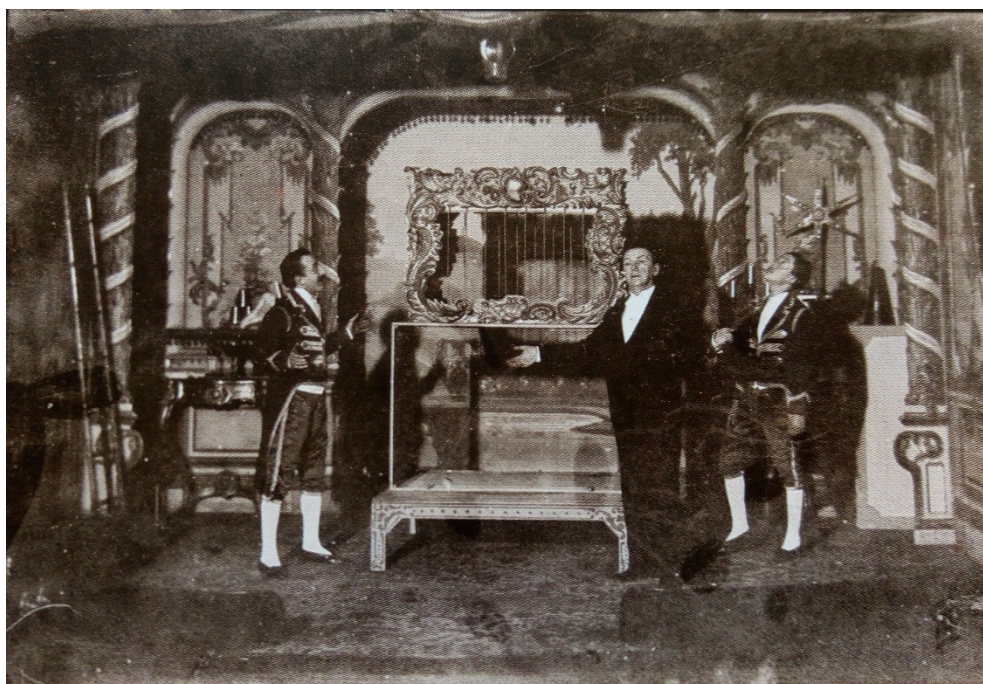
Alzato il sipario si osserva la presenza sulla scena di:

una gabbia piuttosto grande con sbarre dorate e dotata su ogni lato di tende a molla. L'operatore e i suoi assistenti camminano intorno alla gabbia per mostrare che non vi è trucco e fanno passare dei bastoni tra le sbarre, in tutti i sensi, per dimostrare che non c'è alcun vetro. Ma questa gabbia non è più, come in casi precedenti, posta

⁴¹⁰ J. Deslandes, “Trucographie de Georges Méliès”, in Id., *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, op. cit., p. 47.

su cavalletti bensì poggia su una cassa molto grande, dipinta in modo uniforme, una cassa senza coperchio in modo che appaia perfettamente vuota al pubblico; diciamo senza coperchio, ma non senza fondo, questo è ovviamente rivolto verso il fondo del palco⁴¹¹.

La struttura della cassa e la sua disposizione sulla scena sono ben visibili in una fotografia di scena⁴¹² tutt'oggi conservata [Fig. 1]



[Fig. 1] *La Cage d'or*, 1897, fotografia di scena, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

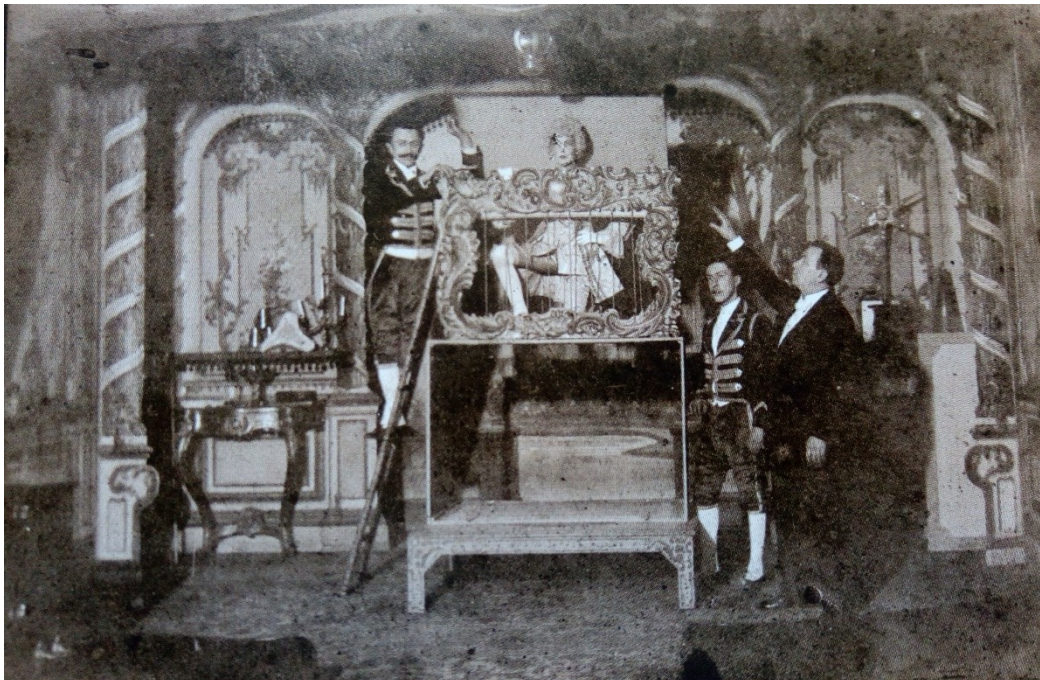
Qui vediamo l'illusionista e i suoi due aiutanti mentre si preparano all'entrata in scena di colui che sarà oggetto della magica sparizione. Si tratta di «un giovane ragazzo molto magro, di un peso tale per cui un uomo di normale vigore possa facilmente sollevarlo»⁴¹³.

⁴¹¹ «Une cage d'assez grandes dimensions aux barreaux dorés et munie à chaque face de stores à ressort. L'opérateur et ses aides circulent autour de la cage pour montrer qu'elle est réellement à jour et font passer en tous sens des bâtons entre les barreaux pour prouver qu'il n'y a pas d'effet de glace. Mais cette cage n'est plus comme dans le cas précédent posée sur des tréteaux ; elle repose sur une très grande boîte, peinte de façon uniforme, boîte sans couvercle de telle sorte qu'elle apparait parfaitement vide à l'assistance, nous disons sans couvercle, mais pas sans fond ; ce fond se trouve bien entendu tourné du côté du fond de la scène». Brignogan, *La Sorcellerie amusante*, Paris, Librairie Louis Chaux, 1897, pp. 87-88.

⁴¹² 12,90 x 17,90 cm, CF, CM, I: P421-052.

⁴¹³ «Un jeune garçon fort maigre et d'un poids tel qu'un homme de vigueur ordinaire puisse le soulever facilement», Brignogan, *La Sorcellerie amusante*, op. cit., p. 88.

Egli si distingue inoltre per «un completo da marchese: giustacuore, *culotte* e calze di raso e parrucca incipriata»⁴¹⁴ in perfetto stile Luigi XV [Fig. 2].⁴¹⁵



[Fig. 2] *La Cage d'or*, 1897, fotografia di scena, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Come vedremo, la parrucca incipriata gioca un ruolo capitale per la riuscita dell'illusione, esattamente come spesso accade per altri accessori all'apparenza insignificanti.

Il giovane marchese:

viene poi posto all'interno della gabbia che si apre dall'alto, si sdraia e le tapparelle vengono abbassate.

L'illusionista spiega per un minuto che lo farà sparire, ma prima, per non far sospettare alcun inganno, ordina agli aiutanti di rimuovere il fondo della scatola di supporto, vale a dire la parete rivolta verso il fondo del palco; i due eseguono l'ordine e la posizionano sul palco, nascosta dietro le quinte; uno degli aiutanti passa quindi attraverso la cassa, dimostrando ancora una volta che in apparenza non vi è trucco, poi la gabbia viene chiusa e l'illusionista si preoccupa addirittura di suggerire al marchese, la cui parrucca incipriata sporge dall'alto, di chinare il capo; spara immediatamente un colpo di pistola, si alzano le tapparelle e, in meno di due secondi, il marchese, la cui parrucca sporgeva dalla parte superiore della cassa, è sparito per ricomparire in fondo alla sala tra gli applausi del pubblico molto incuriosito⁴¹⁶.

⁴¹⁴ «Un costume de marquis, habit, culotte et bas de satin, perruque poudrée», *ibidem*.

⁴¹⁵ 12,70 x 17,70 cm, CF, FM, I: P421-002.

⁴¹⁶ «On fait placer ce jeune marquis dans a cage qui s'ouvre à la partie supérieure, il s'y couche et on baisse les stores. L'opérateur explique pendant une minute qu'il va le faire disparaître mais auparavant et pour qu'on ne puisse soupçonner aucune supercherie, il ordonne aux aides d'enlever le fond de la caisse support,



[Fig. 3] *La Cage d'or*, 1897, fotografia di scena, Parigi, collezione La Cinémathèque française.

Una fotografia di scena⁴¹⁷ superstite mostra il personaggio riapparire all'estremità della sala esattamente come succedeva qualche anno prima in *Le Nain jaune* [Fig. 3]. Ci si chiede però quale trucco abbia qui permesso la magica sparizione-riapparizione e quale sia il ruolo svolto dalla parrucca. A tal proposito ci informa ancora Bignogan:

Quando il giovane marchese si è accucciato nella gabbia e le tapparelle sono state abbassate, si toglie la parrucca e la appende in modo che sporga e rimanga visibile al pubblico; la presenza di questa parrucca è, per l'*audience*, un segno sicuro che il marchese è ancora nella cassa. La parete rivolta verso la scena presenta delle cerniere nella parte superiore, il giovane spostandola da parte esce dalla gabbia e atterra su una piccola tavola che supporta il fondo della cassa: si sostiene inoltre a un maniglia fissata allo stesso fondo; è in questo momento che il prestigiatore dà l'ordine di

c'est-à-dire la paroi tournée vers le fond de la scène ; ceux-ci exécutent cet ordre et placent le fond partie sur la scène, partie dissimulée par la coulisse ; un des aides passe alors au travers de la boîte toujours pour démontrer en apparence qu'il n'y a pas de truc de ce côté, puis on ferme la cage et l'opérateur a même soin d'aviser le marquis dont la perruque poudrée dépasse par le haut, de baisser la tête ; il tire immédiatement un coup de pistolet, les stores sont relevés, et, en moins de deux secondes, le marquis dont la perruque dépassait par le haut de la cage a disparu et réapparaît au fond de la salle aux applaudissements de l'assistance fort intriguée». Brignogan, *La Sorcellerie amusante*, op. cit., pp. 88-89.

⁴¹⁷ 17,90 x 13,90 cm, CF, FM, I: P421-053.

rimuovere il fondo che viene compiuto da uno o entrambi gli assistenti. Vediamo dunque perchè è necessaria una persona di peso ridotto; lo sfondo è posato come dicevamo, in parte nascosto dalle quinte; grazie a queste il marchese scende senza farsi vedere e passa dietro il palco dove si infila un'altra parrucca per recarsi in fondo alla sala. È così scomparso completamente mentre il pubblico lo immagina ancora in gabbia grazie alla parrucca che è rimasta attaccato al suo interno⁴¹⁸.

Siamo nuovamente di fronte alla testimonianza diretta di come l'accessorio sia fondamentale al numero magico, ma non solo. La riapparizione in fondo alla sala di una persona è un trucco comunemente impiegato nei numeri di prestidigitazione. Se si ricorresse però a un uomo o di una donna invece che a un bambino il loro peso renderebbe difficile se non impossibile farli scomparire ricorrendo al procedimento sopra descritto. In questo caso l'unica via percorribile è il classico utilizzo di un pannello nascosto sul fondo della scena⁴¹⁹.

Ogni elemento, dal costume alla scelta del personaggio – e del suo peso – gioca un ruolo fondamentale per la riuscita dell'illusione. Di conseguenza solo colui che ne idea la messa in scena possiede una visione totale che traduce in una concertazione registica. E Méliès incarna perfettamente questa figura.

⁴¹⁸ «Lorsque le jeune marquis s'est couché dans la cage et que l'on a baissé les stores, il se débarrasse de sa perruque qu'il accroche, de façon qu'elle reste en saillie et demeure visible pour le public ; la présence de cette perruque est, pour l'assistance, un signe certain qui le marquis est toujours là. La paroi de la cage tournée vers la scène est à charnières à sa partie supérieure, le jeune homme l'écarte, sort de la cage et se pose sur une petite planchette que porte le fond de la boîte-support : il se maintient d'autre part par une poignée fixée à ce même fond ; c'est à ce moment que le prestidigitateur donne l'ordre d'enlever le fond, ce qui est exécuté par un aide ou par les deux. On voit qu'il est nécessaire pour cela de n'opérer qu'avec une personne de faible poids ; le fond est posé comme nous l'avons dit, en partie dissimulé par une coulisse ; à la faveur de cette coulisse le marquis descend sans être vu et passe derrière la scène où il se munit d'une autre perruque pour se rendre dans le fond de la salle, il a donc complètement disparu alors que l'assistance se le figure toujours dans la cage, grâce à sa perruque qui y est restée accrochée». Ivi, p. 89.

⁴¹⁹ Ivi, p. 90.

Regesto

Identificativo C0503



Natura del documento

Abito

Descrizione

Abito in seta color crema decorato con ricami in filo d'oro a motivi floreali. Sul petto e lungo la parte centrale dell'abito sono presenti perline e pietre colorate. Sullo scollo e sull'orlo inferiore delle maniche sono stati applicati *volants* in pizzo.

Spettacolo

Film

Utilizzo presunto in: *Cendrillon ou La pantoufle mystérieuse* (1912).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C0504



Natura del documento

Giacca

Descrizione

Giacca in stile XVIII secolo a falde lunghe confezionata in seta color panna. È solcata da decori floreali in filo dorato.

Spettacolo

Film

Utilizzo presunto in: *Jack le ramoneur* (1906); *Le Nouveau seigneur du village* (1908); *Les Hallucinations du baron de Münchhausen* (1911).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C0505



Natura del documento

Gilet

Descrizione

Gilet lungo senza maniche confezionato in seta color crema. La superficie presenta numerose decorazioni in passamaneria e filo dorato a motivi floreali.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C0567



Natura del documento

Gonna

Descrizione

Gonna in seta color crema decorata da quattro *volants* in pizzo e passamaneria dorata. La gonna risulta aperta sul retro dove si chiude grazie a dei nastri.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

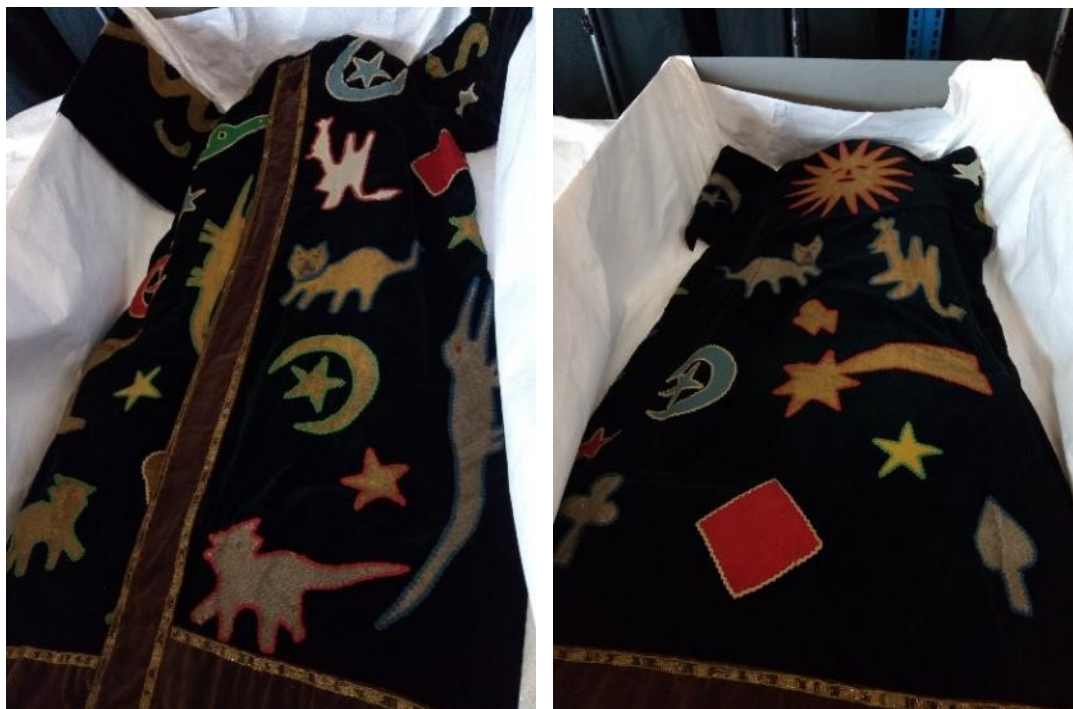
Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1013



Natura del documento

Mantello

Descrizione

Mantello da mago a maniche lunghe e scollo arrotondato chiuso anteriormente da gancetti metallici. È confezionato in velluto blu scuro e bordato da una striscia dello stesso tessuto, ma di colore marrone. Presenta passamaneria dorata sia sulla parte inferiore sia lungo l'apertura centrale e sui polsi. Il manto è ricoperto da applicazioni in lamé d'oro o argento, cotone rosso, bianco o giallo, a forma di gatto, luna, cuore, cocodrillo, stella, sole, foglia, rombo, serpente. Tutte sono contornate da passamaneria colorata. L'esemplare mostra un grande sole sul dorso posto al centro tra le spalle. All'interno è foderato con tessuto cellulosico marrone con il quale è stata creata anche una tasca invisibile sul lato destro. Etichetta scritta a mano con inchiostro riportante: n°0045 o 3045 probabilmente corrispondente a un numero di catalogazione.

Spettacolo

Presunto utilizzo al Teatro Robert-Houdin specificatamente in *Les Farces de la lune* ou *Les Mésaventures de Nostradamus*.

Film

Il mantello è stato utilizzato con certezza in: *Le Sorcier, le prince et le bon génie* (1900); *L'Alchimiste Parafaragaramus ou La Cornue infernale* (1906); *Eclipse de soleil en pleine lune* (1907); *Le Chevalier des neiges* (1912).

Si ipotizza la sua presenza in *Voyage dans la lune* (1902).

Data	Prima del 1897
Attore/i	Georges Méliès
Fabbricazione Dimensioni	133 x 64 cm
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1014



Natura del documento

Casacca, pantaloni, cappuccio

Descrizione

Costume da giullare in seta ottomana verde, gialla e rosa.

Il completo si compone di una corta casacca confezionata in stoffa di colori alterni, giallo e verde, con maniche lunghe e doppiate. Si nota la presenza di una sovramanca gialla o verde sopra una di colore rosa. Sia la giacca sia le maniche terminano con lembi di tessuto dalla forma appuntita alle cui estremità sono applicati piccoli campanelli decorativi. Il collo rotondo e i polsini sono rifiniti in pizzo. La giacca è chiusa da una fila di bottoni simili all'avorio e la fodera interna è probabilmente frutto di una successiva modifica.

Pantaloni in stile *culotte à la française* divisi. La stoffa è in parte gialla in parte verde. Anche in questo caso il capo termina con dei lembi appuntiti alle cui estremità sono applicati gli stessi campanelli decorativi presenti sulla casacca. Internamente i pantaloni recano un timbro con scritto: «A. Lepère Costumier, Boulevard Poissonière, Paris» e il numero «3218».

Cappuccio in stoffa colorata per metà verde e metà gialla terminante a punte rifinite di passamaneria metallica dorata. La parte superiore del copricapo è sormontata da tre punte/corna in stoffa imbottita color rosa. All'interno presenta il timbro della *maison* Lepère e il numero «3217».

Un'ulteriore etichetta di più tarda fattura (presumibilmente inserita dai familiari di Méliès) reca la scritta «Nain jaune, Méliès».

Spettacolo	Presunto utilizzo al Teatro Robert-Houdin. L'originale scheda inventariale ipotizza nello spettacolo <i>Le Diable vert</i> , ma non abbiamo reperito fonti che avvallino quest'ipotesi. Similmente resta dubbia la sua presenza in <i>Le Nain jaune</i> .
Film	Il completo è stato utilizzato con certezza in: <i>François I^{er} et Triboulet</i> (1907).
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	A. Lepère Costumier
Dimensioni	Casacca: 81 (99 con le maniche) x 46 cm; Pantaloni: 91 x 46 cm; Cappuccio: 61 x 24 cm (piatto).
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1016



Natura del documento

Costume ungherese

Descrizione

Costume femminile composto da tre pezzi.
Giacca in velluto rosso bordata di pelliccia. Presenta rifiniture di passamaneria, alamari e bottoni dorati simili a quelli della veste.
Veste in lana bianca e rossa bordata di pelliccia al collo, ai polsi e sull'orlo inferiore. Tutto il perimetro è decorato con sottile passamaneria dorata. Sulla parte anteriore sono applicati alamari e bottoni a guisa di uniforme.
Cappuccio bianco bordato di pelliccia alla base. Presenta una decorazione di passamaneria sulla sommità e una nappa dorata.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1017



Natura del documento

Costume da toreador

Descrizione

Giacca in stile toreador confezionata in velluto nero con riflessi tendenti al marrone/verde scuro. Presenta numerose decorazioni di passamaneria dorata e inserti di tessuto rosa sui quali sono applicati piccoli campanelli dorati.

Spettacolo

Film

Presunto utilizzo nelle seguenti pellicole: *Le Barbier de Séville* (1904), *Le Raid Paris-Monte Carlo en 2 heures* (1904); *Robert Macaire et Bertrand* (1906); *Les Quatre cents farces du diable* (1906); *200000 lieues sous les mers* (1907).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1018



Natura del documento

Gilet

Descrizione

Gilet in seta nera con decorazioni di fili colorati e dorati lungo lo scollo e l'orlo inferiore. Il gilet è molto scollato e privo di bottoni sul davanti, presenti invece sul retro.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1019



Natura del documento

Costume spagnolo

Descrizione

Completo spagnolo costituito da due pezzi.

Giacca a falde corte e senza bavero in velluto blu. Presenta inserti di satin giallo sui polsi e sulle spalle. Le spalline sono decorate con passamanerie dorate, *paillettes* e piccole sfere.

Pantaloni corti confezionati in velluto blu di una tonalità diversa rispetto alla giacca. Le estremità inferiori delle gambe presentano una fila di bottoni, alcuni dei quali recanti la scritta: «Steinmetz 21 rue du cirque». In aggiunta compaiono dei ganci su cui è impressa la dicitura: «Paris solide».

Sulla fodera dei pantaloni è presente l'iscrizione «Gabriel Blaise, P. F.»; un timbro recante la scritta: «A. Lepère/Bd Poissonière» e «n°3008 St. Armes».

In epoca più tarda è stata applicata un'etichetta scritta a mano indicante: «Mr. Fontaine⁴²⁰-Méliès-Espagnol-2 pièces».

Spettacolo

Film

Presunto utilizzo nelle seguenti pellicole: *Le Barbier de Séville* (1904), *Le Raid Paris-Monte Carlo en 2 heures* (1904); *Robert Macaire et Bertrand* (1906); *Les Quatre cents farces du diable* (1906); *200000 lieues sous les mers* (1907).

Data

Attore/i

Fabbricazione A. Lepère Costumier

⁴²⁰ Pierre Amand Fontaine, genero di Méliès.

Dimensioni

**Paese di
produzione**

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1020



Natura del documento

Costume da ussaro

Descrizione

Uniforme da ussaro costituita da due pezzi.

Giacca in lana blu decorata con alamari, passamaneria e bottoni dorati.

Pantaloni in lana rossa con applicate pezze di cuoio nella parte interna delle gambe. In corrispondenza delle estremità inferiori i pantaloni si stringono e si chiudono grazie a una lunga fila di bottoni di diversa fattura. Alcuni recano la scritta «aut&co». Presenza di un'etichetta più tarda e scritta a mano su cui si legge: «Méliès, hussard, M. Fontaine».

Spettacolo

Film

Presunto utilizzo della giacca in: *La Douche du colonel* (1902).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1021



Natura del documento

Costume da clown

Descrizione

Costume intero da clown in cotone beige. Su tutta la superficie si osservano disegni di conigli, pappagalli e rane in sella a delle biciclette.

Il costume presenta un'etichetta manoscritta più tarda con scritto «Méliès, M. Fontaine Clown».

Spettacolo

Film

Presenza certa del costume in: *La Planche du diable* (1904); *Les Malheurs d'un photographe* (1908).

Presunto utilizzo in *La Clownesse fantôme* (1902).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

h 140 cm

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1022



Natura del documento

Uniforme dragone Luigi XIV

Descrizione

Uniforme da dragone costituita da casacca e pantaloni. Giacca con lunghe falde in cotone rosso e blu decorata di passamaneria gialla e oro. Al centro la giacca presenta uno stemma a corona in tessuto rosso riportato anche sul retro. Le falde anteriori sono state ripiegate e fissate all'altezza della vita. Consultando le fonti iconografiche superstiti, fotografie e pellicole, non abbiamo riscontrato la presenza di questa modifica, di conseguenza apportata in epoca più tarda. Internamente alla giacca è ben leggibile il timbro «A. Lepère Costumier, Boulevard de Strasbourg» e il numero «10106». I pantaloni sono confezionati in stoffa blu, ma di diversa tonalità rispetto alla giacca. Ai lati esterni delle gambe sono stati applicati galloni color bordeaux e bottoni dorati. Entrambi i pezzi presentano etichette postume con scritto a mano «Méliès, Mr Fontaine, dragon Louis XIV, 2 pièces»

Spettacolo

Film

Attestazione certa del costume in: *Les Quatre cents farces du diable* (1906); *Pochardiana ou Le Rêveur éveillé* (1908); *L'Avare* (1908) solo i pantaloni; *Cendrillon ou La Pantoufle mystérieuse* (1912) solo la giacca.

Data

Attore/i

Fabbricazione A. Lepère Costumier

Dimensioni

**Paese di
produzione** Francia

Origine C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1023



Natura del documento

Costume esotico

Descrizione

Completo composto da tre pezzi: mantello; due maniche amovibili e orlo inferiore di una veste.

Il mantello è realizzato in tessuto di colore oro, è decorato di passamaneria disposta a rombi e applicazioni di pietre colorate. Le estremità anteriori risultano più lunghe sul davanti e più corte sul retro.

Della veste originaria sono state conservate unicamente le maniche e l'orlo inferiore. I pezzi superstiti sono anch'essi confezionati in stoffa dorata e abbelliti da passamaneria disposta a forma romboidale. Sulla superficie sono presenti le stesse pietre colorate del mantello.

Spettacolo

Presunto utilizzo al Teatro Robert-Houdin ipoteticamente nello spettacolo *Le Calife de Bagdad* (1891).

Film

Attestazione certa del costume in: *Jeanne d'Arc* (1899) solo la veste; *Le Sacre d'Edouard VII* (1902) solo il mantello; *Le Royaume des fées* (1903) solo il mantello; *Les Cartes vivantes* (1905); *Le Palais des mille et une nuits* (1905); *Le Tunnel sous la Manche ou Le Cauchemar franco-anglais* (1907) solo mantello; *Le Génie des cloches ou Le Fils du sonneur* (1908); *Cendrillon ou La Pantoufle merveilleuse* (1912) solo il mantello.

Data

Attore/i Presumibilmente Eugène Calmels; Georges Méliès

Fabbricazione

Dimensioni h 168 cm

**Paese di
produzione** Francia

Origine C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1024



Natura del documento

Costume da rivoluzionaria

Descrizione

Costume da rivoluzionaria costituito da due pezzi. Abito a righe bianche e rosse con maniche corte leggermente a palloncino e scollo rettangolare. Il punto vita è segnato da una striscia di tessuto bicolore. Berretto frigio in feltro rosso a cui sono applicati un fiocco e una coccarda tricolori.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1025



Natura del documento

Costume da rivoluzionario

Descrizione

Costume da rivoluzionario costituito da due pezzi.
Pantaloni lunghi e dritti a righe bianche e rosse.
Berretto in carta crespa color bordeaux cucita ai bordi. A decoro vi è applicata una coccarda tricolore francese.

Spettacolo

Film

Presunto utilizzo del costume in: *Liberté, égalité, fraternité, la Guillotine sous la Révolution, place de la Concorde à Paris.*

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1026



Natura del documento

Completo

Descrizione

Completo tre pezzi in seta azzurra/verde costituito da blusa, grembiule e scialle, questi ultimi decorati con pizzo nero. Considerata la fattura di poco pregio si ipotizza sia stato creato nell'*atelier* di costumi presente nello studio di Montreuil.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1027



Natura del documento	Completo
Descrizione	Completo bianco da uomo presumibilmente da cuoco o pittore costituito da giacca e pantaloni. Sui polsini sono visibili dei fili, come se vi fossero state attaccate delle piastrine, del cuoio, etc.
Spettacolo	Sul collo è presente la scritta «Fontaine 303». I pantaloni sono dotati di bottoni per l'attacco di bretelle.
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1028



Natura del documento

Abito

Descrizione

Abito in seta gialla a maniche corte. Anteriormente presenta applicazioni in pizzo nero.

A corredo vi è una piccola borsa nera tondeggiante ricoperta di perline grigie, nere e trasparenti. Alla borsa sarebbe stata applicata una grande piuma gialla.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1029



Natura del documento

Soprabito

Descrizione

Soprabito nero in stile Paul Poiret ricamato a motivi floreali e profilato di perline color arancio e oro. Sulla fodera interna è presente un'etichetta con stampata la scritta «Made in France».

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1030



Natura del documento

Body

Descrizione

Body rosa e beige decorato con ricami in filo dorato sullo scollo e le spalline.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1031



Natura del documento

Body

Descrizione

Body di velluto nero/blu con decorazioni di *paillettes* disposte a fiore e frange di perline alle estremità inferiori.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1032



Natura del documento

Veste

Descrizione

Completo composto da due pezzi: veste e cintura.

Corta veste in seta damascata beige abbellita da numerosi ricami a motivo floreale, perline e decorazioni in fili metallici e colorati. Le maniche sono doppie, una più corta e una più lunga confezionate in stoffe differenti. La parte centrale è in satin damascato rosso mentre il resto è della medesima stoffa della veste.

Sulla parte più alta del busto presenta una fila di bottoni e ganci che presuppongono vi venisse fissato un mantello. Cfr. p. 260.

La vita è sottolineata da una cintura in seta dalla forma a T solcata da pietre colorate e terminante con frange color oro.

La veste presenta all'interno un'etichetta postuma con scritta a mano: «Méliès, M. Fontaine, *La Malle des Indes*, 3 pièces».

Spettacolo

Presunto utilizzo in: *La Malle des Indes*.

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni**Paese di
produzione**

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1033



Natura del documento

Cappa

Descrizione

Cappa realizzata in filo d'oro che conferisce al capo un particolare effetto metallico. Internamente è rivestita da una fodera in cotone stampata a fiori blu, gialli e rossi. All'altezza del collo presenta due ganci che presuppongono l'attacco a una veste sottostante. Cfr. p. 258. Il collo della cappa è caratterizzato da una striscia di tessuto ricamato a motivi egizi con sfingi e stelle, cui sono applicate *paillettes*.

All'interno della cappa è presente un'etichetta più tarda con scritto a mano: «Méliès, M. Fontaine, *La Malle des Indes*, 3 pièces».

Spettacolo

Presunto utilizzo in: *La Malle des Indes*.

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

**Paese di
produzione**

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1034



Natura del documento

Scialle

Descrizione

Scialle beige a fiori con piccole frange costituite da fili colorati rossi, verdi e beige.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1035



Natura del documento

Mantella

Descrizione

Corta mantella color verde chiaro. Presenta un'orlatura in velluto nero e una fodera interna in tessuto scozzese. La chiusura è assicurata da un bottone cucito con filo viola, disposto però a distanza asimmetrica rispetto all'asola.

Spettacolo

Film

Presunto utilizzo in: *Vers les étoiles* (1906).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1036



Natura del documento

Kimono

Descrizione

Kimono in seta color crema ricamato con fili metallici a motivi “giapponesi”: foglie e uccelli. Internamente presenta una fodera. Dalla fattura si presume sia stato più volte rattoppato e modificato in quanto presenta pezzi di stoffa cuciti in modo non simmetrico, di conseguenza i decori non combaciano.

Si ipotizza che fosse inizialmente più lungo e potrebbe essere stato successivamente accorciato come suggerirebbe l’orlo a oggi non rifinito.

Il kimono è di fattura semplice e probabilmente francese. Si esclude potesse essere un esemplare originale giapponese generalmente costituito da ampie metrature di stoffa.

L’origine è attribuibile, più probabilmente, all’acquisto o acquisizione presso una persona singola piuttosto che presso un negozio di costumi teatrali.

Spettacolo

Presunto utilizzo al Robert-Houdin nella scenetta *Dai Kang* (1892).

Film

Presunto utilizzo in: *Le Royaume des fées* (1903); *Illusions funambulesques* (1903).

Data

1892

Attore/i	Georges Méliès
Fabbricazione	
Dimensioni	h 144 cm
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1037



Natura del documento

Cappa

Descrizione

Cappa in tessuto metallico solcata da passamaneria in fili d'oro. La chiusura è assicurata da due cordoncini dotati di piccole nappe posti all'altezza del collo. Sempre nella parte superiore presenta tre ganci che lasciano presumere venisse applicata a una veste.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1038



Natura del documento	Cappa
Descrizione	Cappa in lana marrone.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1039



Natura del documento

Soprabito

Descrizione

Soprabito berbero in panno di lana bianco. Internamente al bordo inferiore destro è ricamata a filo rosso una scritta o un numero.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1040



Natura del documento

Culotte

Descrizione

Culotte in seta beige con decorazioni a fiori e *paillettes*. Dalle estremità inferiori pendono numerose frange in filo d'argento.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

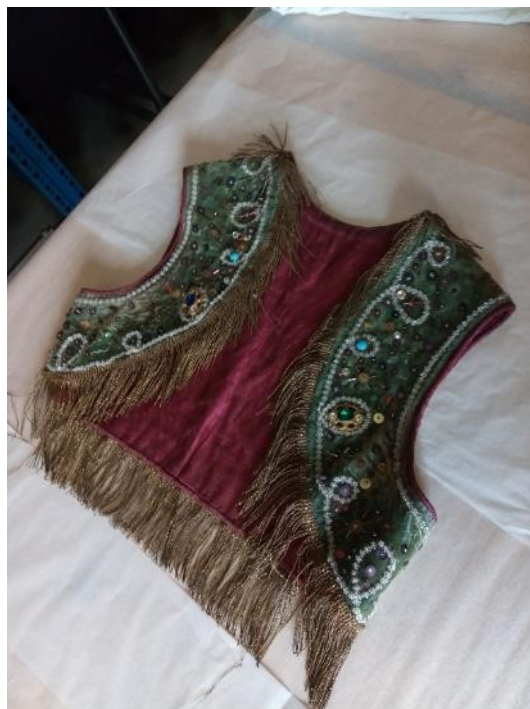
Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1041



Natura del documento

Gilet

Descrizione

Gilet da donna in velluto verde decorato con *paillettes*, perline, cabochon e frange metalliche. Internamente presenta una fodera rossa. La parte anteriore e quella posteriore sono legate ai lati grazie a tre laccetti.

Spettacolo

Film

Presunto utilizzo in: *La Chrysalide et le papillon* (1901).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1042



Natura del documento	Pantaloni
Descrizione	Pantaloni in velluto nero.
Spettacolo	
Film	Utilizzo certo in: <i>La Civilisation à travers les âges</i> (1908).
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1043



Natura del documento

Gilet

Descrizione

Gilet senza maniche in velluto nero.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1044



Natura del documento

Abito

Descrizione

Abito da città in seta nera con piccoli fiori gialli e dotato di cintura.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1045



Natura del documento	Parte superiore di un abito femminile <i>à paniers</i> .
Descrizione	Camicetta a maniche corte color verde chiaro con stampe a motivi floreali. Completava un abito <i>à paniers</i> .
Spettacolo	Presunto utilizzo al Teatro Robert-Houdin, probailmente in <i>Le Charlatan fin de siècle</i> (1892).
Film	
Data	1892
Attore/i	Jehanne d'Alcy
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1046



Natura del documento

Veste

Descrizione

Corta veste senza maniche in tessuto color argento stretta in vita da una sottile cintura decorata da spille/fibbie tonde con incastonate pietre bianche/trasparenti. La parte inferiore è sporadicamente decorata con perle, perline e piccole pietre colorate.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1047



Natura del documento

Sottogonna

Descrizione

Sottogonna in pizzo bianco con applicate rade perline e piccole pietre trasparenti.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1048



Natura del documento

Parte anteriore d'abito.

Descrizione

Parte anteriore di un abito color bianco/crema. Si caratterizza per numerose balze di pizzo disposte orizzontalmente su tutta la superficie. Ai lati presenta dei corti cordoncini utilizzati per assicurarlo all'abito.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1049



Natura del documento

Mantelet

Descrizione

Mantelet in tulle e pizzo neri. Presumibilmente veniva indossato sopra l'abito.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1050



Natura del documento

Mantelet

Descrizione

Mantelet in tulle nero a balze. Gli orli sono decorati di perline nere. Presumibilmente veniva indossato sopra l'abito.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1051



Natura del documento

Pettorina

Descrizione

Pettorina dorata decorata con fili d'oro.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1052



Natura del documento

Corsetto

Descrizione

Corsetto in velluto nero decorato con passamaneria beige, filo rosso, azzurro e decori presumibilmente in lana anch'essa azzurra. La chiusura è posta nella parte anteriore e avviene tramite ganci e lacci.

Spettacolo

Film

Utilizzo certo in: *Le Raid Paris-Monte Carlo en 2 heures* (1904); *Le Voyage à travers l'impossible* (1904); *200000 lieues sous les mers* (1907); *Le Nouveau seigneur du village* (1907); *La Génie des cloches ou Le Fils du sonneur* (1908); *Lully ou Le Violon brisé* (1908); *Le Raid New York-Paris en automobile* (1908); *Le Voyage de la famille Bourrichon* (1913).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1053



Natura del documento

Pettorina

Descrizione

Pettorina in velluto blu scuro con fodera rossa. Ai lati presenta asole per essere attaccata al capo principale grazie a dei bottoni.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1054



Natura del documento

Pettorina

Descrizione

Pettorina per bambino/a nera e rossa con decorazioni di filo rosso, verde e *paillettes*. Veniva indossata sopra la camicia.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1055



Natura del documento

Bretelle

Descrizione

Bretelle rosse con ricami in filo nero, rosso e bianco. Non presenta né asole né bottoni o ganci e si presume venisse semplicemente inserita in una gonna o in pantaloni.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1056



Natura del documento

Reggiseno

Descrizione

Reggiseno/corpetto rosa dotato di spallini sottilissimi. La stoffa è interamente ricoperta di pizzo color argento e si accompagna a un'ulteriore striscia di pizzo che poteva essere utilizzata presumibilmente a copertura del retro.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1057



Natura del documento

Telo avvolgi bébé

Descrizione

Telo avvolgi bébé in tessuto nero e cuffietta in pizzo color crema.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1058



Natura del documento

Corpetto

Descrizione

Corpetto in seta verde acqua. Sembra sia stato realizzato con lo stesso tessuto del completo C1026. Considerata la fattura di poco pregio e cura si ipotizza sia stato creato nell'*atelier* di costumi presente nello studio di Montreuil.

Il corpetto è ricoperto di pizzo color crema con ricami a motivi floreali e decorazioni di *paillettes* e perline.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1059



Natura del documento

Corsetto/reggiseno

Descrizione

Corsetto/reggiseno in velluto verde interamente ricamato con *paillettes* argentate e decorato con piccole pietre azzurre. Una spallina risulta a oggi mancante.

Spettacolo

Film

Presunto utilizzo in *Tom Tight et Dum Dum* (1903); *Illusions funambulesques* (1903); *Le Coffre enchanté* (1904).
Utilizzo certo in: *Le Palais des mille et une nuits* (1905); *Conte de la grand-mère et rêve de l'enfant* (1908).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1060



Natura del documento

Sottogonna

Descrizione

Sottogonna in cotone bianco. All'interno presenta un'etichetta con le lettere «H. N.» ricamate in filo rosso.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1061



Natura del documento

Sottogonna

Descrizione

Sottogonna in cotone bianco terminante con un *volant* ricamato di filo azzurro sull'orlo inferiore. All'interno presenta un'etichetta con le lettere «H. N.» ricamate in filo rosso.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1062



Natura del documento

Sottogonna

Descrizione

Sottogonna in cotone bianco terminante con un *volant* sull'orlo inferiore. All'interno presenta le lettere «H. N.» ricamate in filo rosso.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1063



Natura del documento	Sottogonna
Descrizione	Sottogonna di cotone bianco terminante con <i>volant</i> .
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1065



Natura del documento

Sottogonna

Descrizione

Sottogonna di mussolina bianca terminante con doppio *volant* orlato di pizzo.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1066



Natura del documento

Sottogonna

Descrizione

Lunga sottogonna in crêpe nera con balze nella parte finale cui è applicato un profilo in pizzo.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1067



Natura del documento

Camicia

Descrizione

Camicia presumibilmente femminile in mussolina di cotone bianco da indossare sotto l'abito.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1068



Natura del documento

Camicia

Descrizione

Camicia in cotone bianco da uomo, curato o contadino, con maniche larghe.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1069



Natura del documento

Sottoveste

Descrizione

Sottoveste bianca da bambina, senza maniche, con chiusura a clip sulle spalle e a lato. Presenta una piccola bordatura di pizzo attorno alla scollatura.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1070



Natura del documento

Camicia

Descrizione

Camicia in seta bianca.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1071



Natura del documento	Camicia
Descrizione	Camicia bianca in <i>dentelle</i> con collo da “ufficiale”. Vi sono ricamate le iniziali «H. N.» in filo rosso.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1072



Natura del documento	Camicia
Descrizione	Camicia bianca con collo da “ufficiale”. Vi sono ricamate le iniziali «H. N.» in filo rosso.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1073



Natura del documento

Camicia

Descrizione

Camicetta bianca a maniche corte.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1074



Natura del documento

Camicia

Descrizione

Camicetta in mussolina bianca ricamata.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1075



Natura del documento

Camicia

Descrizione

Camicietta in mussolina bianca.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1076



Natura del documento

Camicia

Descrizione

Camicia blu molto ampia, da contadino. In corrispondenza dello scollo e dell'apertura frontale presenta della passamaneria applicata anche sulle tasche.

I polsini sono realizzati con un tessuto di colore diverso. Si tratta presumibilmente di aggiunte postume.

Spettacolo

Film

Utilizzo certo in: *Le Raid Paris-Monte Carlo en 2 heures* (1904); *La Sirène* (1904); *Les Incendiaires* (1906); *Le Jugement du garde champêtre* (1908); *Anaïc ou Le Balafre* (1908).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1077



Natura del documento

Grebiule

Descrizione

Corto grebiule in cotone bianco.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1078



Natura del documento

Grebiule

Descrizione

Grebiule in cotone rosso/rosa.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1079



Natura del documento

Grebiule

Descrizione

Grebiule in mussolina bianca dotato di due piccole tasche tipo “*soubrette*”.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1080



Natura del documento

Grebiule

Descrizione

Grebiule in tessuto di cotone giallo chiaro a fiori abbinato a un *fichu*.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1081



Natura del documento

Gilet

Descrizione

Gilet semplice.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1082



Natura del documento

Gilet

Descrizione

Gilet bianco semplice. All'interno presenta ricamate in filo rosso «F/X» presumibilmente indicanti il genere di Méliès Pierre Amand Fontaine, in arte Fix.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1083



Natura del documento

Gilet

Descrizione

Gilet bianco a righe ricamate azzurre.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1084



Natura del documento

Gilet

Descrizione

Gilet bianco con profili neri. Sulla parte interna del colletto ha ricamato «F. I.». Presumibilmente manca la lettera X e denoterebbe nuovamente Fix, il genere di Méliès.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1085



Natura del documento

Gilet

Descrizione

Gilet in stile Luigi XV giallo con ricami a motivi di foglie e fiori.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1086



Natura del documento	Gilet
Descrizione	Gilet in velluto marrone a righe blu, bordeaux, verdoni e rosse. All'interno riporta diversi timbri recanti la scritta «A. Lepère Costumier. Boulevard de Strasbourg 8» e il numero «16585».
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	A. Lepère Costumier
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1087



Natura del documento	Giacca
Descrizione	Giacca da valletto da camera con maniche nere e busto a righe gialle. La fodera interna presenta a sinistra una tasca con etichetta recante la scritta «déposée Robur 50» ⁴²¹ .
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

⁴²¹ Robur è un'azienda specializzata in abbigliamento da lavoro, fondata a Lione nel 1922. Di conseguenza, se la fodera è autentica, la giacca non può essere stata usata da Méliès prima di questa data. Più probabilmente fu utilizzata dal figlio André o dal genero Pierre.

Identificativo C1088



Natura del documento	Giacca
Descrizione	Giacca blu da soldato.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1089



Natura del documento

Giacca

Descrizione

Giacca (frac) viola a code con fodera interna a quadri color verde chiaro. Le maniche presentano una linea di giuntura in corrispondenza dei polsi dove la stoffa è di colore leggermente diverso. Dall'estremità delle maniche fuoriesce una piccola *rouche* in pizzo.

Spettacolo

Utilizzata certamente al Teatro Robert-Houdin in: *Le Diable vert* (1907); *Les Phénomènes du spiritisme* (1907-1910)

Film

Utilizzo certo in: *Excelsior!* (1901); *La Libellule* (1901); *Nain et géant* (1901); *La Danseuse microscopique* (1902); *L'Équilibre impossible* (1902); *L'Œuf du sorcier* (1903); *Illusions funambulesques* (1903); *La Flamme merveilleuse* (1903); *La Chaise à porteur enchantée* (1905); *Un Prêté pour un rendu* (1904); *Le Menuet lilliputien* (1905); *Les Bulles de savon vivantes* (1906); *Les Illusions fantaisistes* (1909); *The Hypnotist's Revenge* (1909).

Data

Attore/i

Georges Méliès;

Fabbricazione

Dimensioni

**Paese di
produzione**

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1090



Natura del documento

Gonna

Descrizione

Gonna rosa con tre bande decorative in velluto nero applicate sul fondo.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1091



Natura del documento

Gonna

Descrizione

Gonna blu con sottile banda decorativa in velluto nero applicata sul fondo.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1092



Natura del documento

Gonna

Descrizione

Gonna rosa/rossa in seta con applicazioni in velluto nero sul fondo; grembiolino annesso di colore dorato, ricami rosa e banda in velluto nero sul fondo.

Spettacolo

Film

Utilizzo certo in: *Les Quatre cents farces du diable* (1906).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1093



Natura del documento

Gonna

Descrizione

Gonna in tessuto di cotone bianco e azzurro.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1094



Natura del documento

Gonna

Descrizione

Gonna in seta rosa con due balze in tulle rosa scuro intessute di filo d'argento.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1095



Natura del documento

Gonna

Descrizione

Gonna in seta rosa terminante in due *volants* dalle estremità colorate: arancio, rosso e verde.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1096



Natura del documento

Pantaloni

Descrizione

Pantaloni in lana marrone a quadretti.

Spettacolo

Film

Utilizzo certo in: *Le Cauchemar* (1896); *The hotel mix-up* (1908).
Utilizzo presunto in: *Phrenologie burlesque* (1901); *Magic of Catchy Songs* (1908); *L'Ascension de la rosière* (1908); *Le Locataire diabolique* (1909); *À la conquête du Pole* (1912).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1097



Natura del documento

Pantaloni

Descrizione

Ampi pantaloni in seta fucsia.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1098



Natura del documento

Tessuto

Descrizione

Tre tessuti di vario formato decorati con perline, perle e fili colorati.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1100



Natura del documento

Tessuto

Descrizione

Tessuto in tulle argentato e profilo dorato.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1101



Natura del documento

Velo

Descrizione

Velo da culla in mussolina di cotone e pizzo bianco.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1102



Natura del documento

Sciarpa

Descrizione

Sciarpa in mussolina di seta nera.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1103



Natura del documento

Tessuto

Descrizione

Tessuto in pizzo.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1104



Natura del documento

Tessuto

Descrizione

Tessuto color crema decorato con perline, pietre e ricami in fili dorati.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1105



Natura del documento

Tessuto

Descrizione

Banda di tessuto molto lunga in garza di lana color crema, con decoro a motivo vegetale in filo dorato.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1106



Natura del documento

Tessuto

Descrizione

Banda di tessuto molto lunga in garza di lana color crema, con decoro a onde in filo dorato.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1107



Natura del documento

Tessuto

Descrizione

Banda in pizzo nero e ricamo dorato a motivo floreale.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1108



Natura del documento

Pizzo

Descrizione

Lotto di sei pizzi bianchi.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1109



Natura del documento	Pizzo
Descrizione	Lotto di pizzi neri.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1110



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Cilindro nero. La fodera interna riporta un marchio e la scritta «Extra quality, Made in London». In aggiunta vi sono apposte le lettere «R. G.».

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Regno Unito

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1111



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Bombetta nera. La fodera interna riporta un marchio e la scritta «Sools maître chapelier, 14 Boulevard Haussmann, Paris, London, New York». In aggiunta vi sono incise le iniziali «A. F.» (presumibilmente Amand Fix).

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Sools

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1112



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Bombetta nera. La fodera interna riporta un marchio e la scritta «Mossant, Exposition universelles Paris 1889-1900, st. Louis 1904, Buenos Aires 1910, Arts décoratifs Paris 1925, Cinq grands prix. P. Delaville 41, Boulevard du Temple Paris». In aggiunta vi sono apposte le iniziali «L. M.».

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Mossant

Dimensioni

Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1113



Natura del documento	Cappello
Descrizione	Bombetta nera con all'interno apposte le iniziali «R. G.».
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1114



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Cappello da marinaio bianco con tesa rigida nera, cordino e perline dorate. Sulla parte anteriore si notano due segni che presuppongono la presenza di medagliette o decori a oggi non conservati. All'interno della fodera è riportato il marchio «BJ Paris» presumibilmente indicante Belle Jardinière, un negozio parigino.

Spettacolo

Film

Utilizzo certo in: *High-life Taylor* (1908).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Belle Jardinière, Paris

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1115



Natura del documento	Cappello
Descrizione	Coppola in lana grigia e fodera trapuntata. Internamente è presente l'etichetta «Gérard Sools Paris».
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1116



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Cappello (*képi*) da postino con tesa rigida, decorazione in filo rosso tutt'intorno la sommità e piccola coccarda tricolore centrale.

Spettacolo

Film

Utilizzo certo in: *L'affaire Dreyfus (La case de Dreyfus à l'île du Diable)* (1899); *Le Raid Paris Monte-Carlo en 2 heures* (1905).
Utilizzo presunto in: *Les Deux aveugles* (1900); *Robert Macaire et Bertrand* (1906); *Il y a un dieu pour les ivrognes* (1907); *Les Patineurs* (1908); *French Interpreter Policeman* (1908); *The Woes of Roller Skaters* (1908); *Le Locataire diabolique* (1909).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1117



Natura del documento	Cappello
Descrizione	Gibus (<i>chapeau claque</i>) nero. Internamente riporta il marchio con la scritta «Drion, 24 Boul. St. Michel, Paris».
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	Drion
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1118



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Berretto da studente in velluto nero.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1119



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Berretto da studente in velluto nero e rosso. Lateralmente è presente un'applicazione metallica a forma di teschio.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1120



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Fez in lana rossa.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1121



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Berretto in lana blu/grigia “poilu” da fante della Prima Guerra Mondiale. All’interno presenta un timbro e un numero non più leggibile.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1122



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Berretto in lana blu e bordo scozzese. All'interno presenta il timbro di un marchio «BOBBY».

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1123



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Cuffia in lana nera e *collarette* bianca.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1124



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Berretto nero con applicata una medaglietta metallica raffigurante un'ancora marina.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1125



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Cuffia in velluto e pizzo nero.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1126



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Cuffia alsaziana femminile. È costituita da cuffietta dorata sormontata da un grande fiocco in tessuto e piccola coccarda tricolore.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1127



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Cappello in cartone e piume in stile ammiraglio. All'interno è presente un bollino con scritto «Au cotillon moderne, 13, Boulevard Voltaire Paris» e il numero «1749N».

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1129



Natura del documento

Colletto

Descrizione

Colletto oro e rosso.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1130



Natura del documento

Turbante

Descrizione

Turbante in tulle giallo.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1131



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Bustina (*calot*) militare nera e rossa con decoro in filo rosso. Sulla sommità è applicata una nappa in fili dorati.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1132



Natura del documento

Cuffie

Descrizione

Sei cuffie in pizzo e un nastro azzurro e rosa.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1133



Natura del documento

Fazzoletti

Descrizione

Tre fazzoletti da capo.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1134



Natura del documento

Mantiglia

Descrizione

Mantiglia in pizzo nero.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1135



Natura del documento

Cerchietto

Descrizione

Cerchietto con velo in pizzo nero.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1136



Natura del documento

Copricapo a sciarpa

Descrizione

Copricapo a sciarpa rosso e nero con applicate delle nappe. Può essere indossato sia sul capo sia sulle spalle.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1137



Natura del documento

Scialle

Descrizione

Scialle spagnolo nero a stampa floreale e decorato con frange.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1139



Natura del documento

Jabot

Descrizione

Jabot in pizzo con collare in velluto nero e spilla decorativa.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1140



Natura del documento

Jabot e polsini

Descrizione

Jabot e un paio di polsini in cotone e pizzo.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1141



Natura del documento

Polsini

Descrizione

Un paio di polsini in cotone e pizzo.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1142



Natura del documento	Mantellina
Descrizione	Mantellina in feltro blu.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1143



Natura del documento

Modestie

Descrizione

Modestie in pizzo.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1144



Natura del documento

Modestie

Descrizione

Modestie in pizzo nero.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1145



Natura del documento

Girocollo

Descrizione

Girocollo in tulle nero e *paillettes*.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1146



Natura del documento

Girocollo

Descrizione

Girocollo in tulle nero e *paillettes*.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1147



Natura del documento

Colletti

Descrizione

Nove colletti in pizzo.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1148



Natura del documento

Fascia

Descrizione

Copricapo a fascia nero decorato con fibbia metallica.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1149



Natura del documento

Fascia

Descrizione

Fascia/cintura di cotone rosso con applicate due pigne dorate.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1150



Natura del documento	Fusciacca
Descrizione	Fusciacca in seta nera e fodera rossa.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1151



Natura del documento

Fusciacca

Descrizione

Fusciacca in velluto nero.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1152



Natura del documento

Cintura

Descrizione

Cintura in piume viola.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1153



Natura del documento

Cintura

Descrizione

Cintura in cuoio marrone.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1154



Natura del documento

Cintura

Descrizione

Cintura in cuoio marrone.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1155



Natura del documento

Cintura

Descrizione

Cintura in tessuto blu.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1156



Natura del documento

Cintura

Descrizione

Cintura in corda con applicate pietre turchesi e brillanti.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1157



Natura del documento

Cintura

Descrizione

Cintura in satin beige decorata con pietre e *paillettes*.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1158



Natura del documento

Cintura

Descrizione

Cintura color verde chiaro decorata con *paillettes* e una pietra centrale. A un lato presenta un nastro in raso per chiuderla.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1159



Natura del documento

Cintura e borsa

Descrizione

Piccola borsa in cuoio marrone con profili dorati e frange viola. È applicata a una cintura anch'essa in cuoio marrone.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1160



Natura del documento

Guanti

Descrizione

Guanti beige dotati di bottoni a pressione. Internamente presentano la scritta «Made in France».

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1161



Natura del documento

Guanti

Descrizione

Guanti color tortora, misura 8. All'interno presentano un timbro recante la scritta «Gant Hermann marque de... 8».

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1162



Natura del documento

Guanti

Descrizione

Guanti da uomo in pelle color grigio/beige, lunghi fino a coprire il polso e il principio dell'avambraccio.

Spettacolo

Film

Utilizzo certo in: *La Statue de neige* (1899).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1163



Natura del documento

Fascia

Descrizione

Fascia tricolore con appesa una nappa in fili dorati.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1164



Natura del documento

Parrucca

Descrizione

Parrucca di capelli ramati.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1165



Natura del documento

Parrucca

Descrizione

Parrucca di capelli biondi attaccati a una cuffietta. All'interno è leggibile una «V».

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1166



Natura del documento

Parrucca

Descrizione

Trecce di capelli biondi.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1167



Natura del documento

Parrucca

Descrizione

Coda di cavallo color castano.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1168



Natura del documento	Barba
Descrizione	Barba bruna.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1169



Natura del documento

Barba

Descrizione

Barba bianca.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

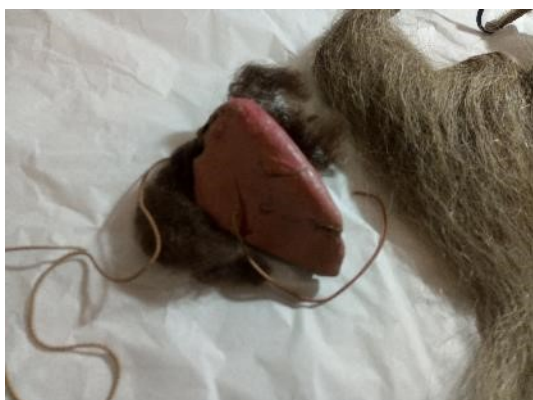
Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1170



Natura del documento

Naso e baffi

Descrizione

Naso finto applicato a dei baffi. Questi sono contenuti in una scatola di fiammiferi assieme ad altri baffi finti.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1171



Natura del documento	Naso
Descrizione	Naso finto.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1172



Natura del documento

Diadema

Descrizione

Diadema dorato con incastonate pietre di colore trasparente e azzurre.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1173



Natura del documento

Diadema

Descrizione

Diadema dorato con incastonate pietre di colore trasparente, rosa e azzurre.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1174



Natura del documento

Fibbia

Descrizione

Fibbia di cintura con incastonate pietre blu.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1175



Natura del documento

Spilla

Descrizione

Spilla in metallo a forma di fiocco.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1176



Natura del documento

Fibbia

Descrizione

Fibbia di cintura a motivi vegetali.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1177



Natura del documento

Accessorio/gioiello

Descrizione

Accessorio gioiello dorato con pietra rossa al centro.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1178



Natura del documento	Braccialetto
Descrizione	Braccialetto con pietre trasparenti e perle.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1179



Natura del documento	Girocollo
Descrizione	Girocollo/collare decorato di pietre trasparenti.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1180



Natura del documento

Orecchini

Descrizione

Orecchini dorati a forma di luna e stella con applicate perline color arancio.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1181



Natura del documento

Medaglioni

Descrizione

Medaglioni copri seni dorati decorati con numerose pietre colorate e perle.

Spettacolo

Film

Utilizzo certo in: *L'Éclipse du soleil en pleine lune* (1907); *La Fée libellule ou Le Lac enchainé* (1908).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1182



Natura del documento

Pietra

Descrizione

Pietra trasparente, incastonata. Simile a quelle presenti sul costume esotico, cfr. registro, p. 247.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1183



Natura del documento

Papillon

Descrizione

Papillon bianco. A un'estremità presenta un filo rosso e un timbro recante il numero «2».

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1184



Natura del documento

Giarrettiere

Descrizione

Paio di giarrettiere blu a coccarda, da indossare presumibilmente all'altezza delle ginocchia.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1185



Natura del documento

Decoro

Descrizione

Camelia decorativa in cuoio

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1186



Natura del documento

Coccarda

Descrizione

Coccarda tricolore applicata su di un lungo nastro in velluto nero.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1188



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Bicorno in astrakan nero con applicazioni in tessuto decorate con stendardi al cui centro è raffigurato un sole. Sulla sommità è posta una coccarda con al centro una piccola medaglia, del tutto simile a quella posta inferiormente, più grande. Entrambe raffigurano lo stemma reale del Regno Unito.

Si tratta di un cappello da ufficiale presumibilmente originale, al cui interno è scritto: «To Her Majesty the Queen and the Royal Family. Robert Heath, 25. St George's place, Hyde Park Corner, Estab. 1849».

Spettacolo

Film

Utilizzo certo in: *Sur les toits* (1897); *Le Rêve du radjah ou La Forêt enchantée* (1900); *Le Voyage à travers l'impossible* (1904); *Robert Macaire et Bertrand* (1907); *Anaïc ou Le Balafré* (1908); *Le Voyage de la famille Bourrichon* (1913).

Data

Attore/i

Fabbricazione

Robert Heath, 25. St George's place, Hyde Park Corner, London

Dimensioni

24 x 45 x 22 cm

Paese di produzione

Regno Unito

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1189



Natura del documento	Gilet
Descrizione	Gilet Luigi XV in seta color crema. Tutta la superficie presenta ricami in filo colorato a motivi floreali. All'interno è appena leggibile il timbro «A. Lepère Costumier» e il numero 13054. Più in alto è presente anche il numero 293.
Spettacolo	
Film	Utilizzo presunto in: <i>La Bonne bergère et la mauvaise princesse</i> (1908).
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	A. Lepère Costumier
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1190



Natura del documento

Cravatta

Descrizione

Cravatta in velluto nero.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1191



Natura del documento	Collant
Descrizione	Paio di lunghe calze color rosa pallido.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1192



Natura del documento

Calze

Descrizione

Paio di lunghe calze color rosa.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1193



Natura del documento

Cintura

Descrizione

Cintura in velluto rosso/fucsia.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1194



Natura del documento

Sciarpa

Descrizione

Sciarpa in mussolina di seta beige.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1195



Natura del documento

Sciarpa

Descrizione

Sciarpa in tulle e pizzo nero.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1196



Natura del documento

Jabot

Descrizione

Jabot in tulle e pizzo bianco.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1197



Natura del documento	Piuma
Descrizione	Piuma.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1198



Natura del documento

Elemento di pettinatura o pettorina

Descrizione

Elemento di pettinatura o pettorina d'abito, in cartone foderato. È rivestito di velluto nero e decorato con *paillettes* colorate, passamaneria e pizzo.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1601



Natura del documento

Camicia

Descrizione

Camicia bianca a maniche lunghe con plissettatura sul davanti e pizzi in corrispondenza di collo e polsi.
All'interno dell'orlo inferiore destro è presente un'etichetta con le iniziali «A. N.» in filo rosso.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1602



Natura del documento

Scialle

Descrizione

Scialle nero triangolare a fiori colorati e orlo frangiato.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1603



Natura del documento

Caraco

Descrizione

Caraco nero a maniche corte con inserti in pizzo.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1607



Natura del documento

Gonna

Descrizione

Gonna in satin color panna dotata di sovragonna che scende in strascico. La parte anteriore è decorata da cinque bande orizzontali dorate.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1608



Natura del documento

Cintura

Descrizione

Elemento di cintura in satin color panna decorato di passamaneria, perle e pietre trasparenti.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1609



Natura del documento

Blusa

Descrizione

Blusa in satin color panna, maniche lunghe in mussolina e decori di passamaneria dorata.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1610



Natura del documento

Gilet

Descrizione

Gilet rosso e oro. La parte posteriore è di stoffa grigia.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1612



Natura del documento

Gonna

Descrizione

Gonna “gitana” color mattone con tre *volants* stampati.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1613



Natura del documento

Giacca

Descrizione

Giacca grigia con tasche e polsini in tessuto bordeaux stampato.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1614



Natura del documento

Gonna

Descrizione

Gonna gialla con applicazioni decorative in pizzo nero.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C1615



Natura del documento

Abito

Descrizione

Abito *à paniers* in tessuto lamé e seta rosa a motivi floreali. Le maniche sono in pizzo come la parte centrale del petto e la striscia decorativa posta sull'orlo inferiore della gonna. Il vestito è inoltre abbellito da fiocchi azzurri.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C2169



Natura del documento

Stivali

Descrizione

Stivali neri da uomo con galloni dorati.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Provenienza

Théâtre des Variétés Artistiques de Montreuil

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C2170



Natura del documento

Stivali

Descrizione

Stivali neri da donna con nappe dorate.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Provenienza

Théâtre des Variétés Artistiques de Montreuil

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C2171



Natura del documento	Scarpe
Descrizione	Scarpe basse nere.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Provenienza	Théâtre des Variétés Artistiques de Montreuil
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C2172



Natura del documento	Scarpe
Descrizione	Scarpe basse nere e stringate.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Provenienza	Théâtre des Variétés Artistiques de Montreuil
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C2173



Natura del documento

Stivali

Descrizione

Stivali in cuoio marrone, stringati.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Provenienza

Théâtre des Variétés Artistiques de Montreuil

Origine

C.N.C. – Ministero della cultura, 2004

Localizzazione

Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo C2174



Natura del documento	Stivali
Descrizione	Stivali bianchi stringati.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Provenienza	Théâtre des Variétés Artistiques de Montreuil
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

Identificativo O2194



Natura del documento	Stendardo
Descrizione	Stendardo stampato con la figura araldica del giglio.
Spettacolo	
Film	
Data	
Attore/i	
Fabbricazione	
Dimensioni	
Paese di produzione	Francia
Origine	C.N.C. – Ministero della cultura, 2004
Localizzazione	Parigi, riserve della Cinémathèque française

CP 001



Natura del documento

Sandali

Descrizione

Sandali in cuoio marrone.

Spettacolo

Film

Utilizzo certo in: *Le Tonnerre de Jupiter* (1903); *L'Enchanteur Alcofribas* (1903); *Jacques et Jim* (1903); *Le Parapluie fantastique* (1903); *La Sirène* (1904); *L'Île de Calypso ou Ulysse et le géant Polyphème* 1905; *L'Alchimiste Parafaragaramus ou La Cornue infernale* (1906); *Le Nouveau seigneur du village* (1907); *200000 lieues sous les mers* (1907); *L'Éclipse du soleil en pleine lune* (1907); *Justinian's Human Torches 548 A. D.* (1907); *Le Chevalier des neiges* (1912).

Data

Attore/i

Georges Méliès

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

Localizzazione

Parigi, collezione privata

CP 002



Natura del documento

Scarpe

Descrizione

Scarpe da uomo con fiocco lilla e rosso.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

Localizzazione

Parigi, collezione privata

CP 003



Natura del documento

Borsa

Descrizione

Borsa in cartone rivestita di velluto marrone e rifinita di passamaneria.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

Localizzazione

Parigi, collezione privata

CP 004



Natura del documento

Spilla

Descrizione

Spilla a forma di pavone con incastonate pietre trasparenti, azzurre e rosa. Pietre simili sono utilizzate per impreziosire un diadema. Cfr. registro p. 402.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

Localizzazione

Parigi, collezione privata

CP 005



Natura del documento

Cappello

Descrizione

Berretto nero in lana con cappuccio in stoffa rossa decorato da passamaneria in filo dorato e nappa sulla sommità. Sulla parte frontale è applicata una spilla con incastonate pietre trasparenti, azzurre e rosa. Simili pietre sono state impiegate per realizzare un'altra spilla e un diadema. Cfr. regesto pp. 402 e 449.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

Localizzazione

Parigi, collezione privata

CP 006



Natura del documento

Corona

Descrizione

Accessorio da capo simile a una corona realizzato in stoffa color oro e argento e decorato con *paillettes*.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

Localizzazione

Parigi, collezione privata

CP 006



Natura del documento

Cuffia

Descrizione

Cuffia in lana nera con attaccata una parrucca di capelli bianchi.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

Localizzazione

Parigi, collezione privata

CP 007, 008, 009



Natura del documento

Borse

Descrizione

Borsa in cotone nero con fodera interna rossa.
Borsa di cotone bianco con fodera interna rosa chiaro.
Piccolo sacchettino/porta monete in cotone rosa decorato con piccole perline nella parte inferiore.

Spettacolo

Film

Data

Attore/i

Fabbricazione

Dimensioni

Paese di produzione

Francia

Origine

Localizzazione

Parigi, collezione privata

Abbreviazioni

B = boîte/scatola

C = costume

CF = Cinémathèque française

CNC = Centre National du Cinéma et de l'Image Animée

CRH = Commissione Ricerca Storica Cinémathèque française

CP = Collezione privata

D = disegno

FM = fondo Méliès

I = identificativo

MC = Musée Carnavalet, Histoire de Paris

MdC = Médiathèque de Chaumont

P = photographie/fotografia

R = regesto

Bibliografia ragionata

Cinema

Abel Richard, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1994.

Amiel Vincent *et al.* (a cura di), *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, PUR, 2007.

Banda Daniel, Moure José, *Le cinéma : naissance d'un art : premiers écrits (1895-1920)*, Paris, Flammarion, 2008.

Brewster Ben, Jacobs Lea, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

Coissac Georges-Michel, *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*, Paris, Éditions du Cinéopse, 1925.

Deslandes Jacques, *Histoire comparée du cinéma. Tome I. De la cinématique au cinématographe 1826-1896*, Paris, Casterman, 1966.

Id., *Histoire comparée du cinéma. Tome II. Du cinématographe au cinéma 1896-1906*, Paris, Casterman, 1968.

Elsaesser Thomas, Barker Adam, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London, British Film Institute, 1990.

Chabrol Marguerite, Karsenti Tiphaine (dir.), *Théâtre et cinéma: Le croisement des imaginaires*, Rennes, PUR, 2013.

Cherchi Usai Paolo, *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema*, London, British Film Institute, 1994.

Fell John L. (ed.), *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983.

Frizot Michel, *Étienne-Jules Marey chronophotographe*, Paris, Nathan Delpire, 2001.

Fouquet E.-L., "L'Attraction", in *L'Écho du cinéma*, n. 11, 28 juin 1912, p. 1.

- Gaudreault André, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe, suivi de Les vues cinématographiques*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- Id., Marion Philippe, “A Medium is Always Born Twice ...”, in *Early Popular Visual Culture*, vol. 3, n. 1, 2005, pp. 3-15.
- Gili Jean A. et al. (eds.), *Les vingt premières années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.
- Gunning Tom, “Cinéma des attractions et modernité”, in *Cinémathèque*, n. 5, 1994.
- Hennion Jean-Baptiste, “Éclairage sur l’année 1896. Éléments chronologiques relatifs à l’introduction du spectacle cinématographique sur les champs de foire français”, in *1895. Mille huit cent quatre-vingtquinze*, n. 54, 2008.
- Jeanne René, *Cinéma 1900*, Paris, Flammarion, 1965.
- Le Forestier Laurent, Morrissey Priska, “Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945”, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 65, 2011.
- Mannoni Laurent, *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Torino, Lindau, 2000.
- Id., *Georges Demeny. Pionnier du cinéma*, Douai, Pagine, 1997.
- Mitry Jean, *Histoire du cinéma, volume I (1895-1914)*, Paris, Editions universitaires, 1968.
- Morin Edgar, *Le cinéma ou l’homme imaginaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956.
- North Dan, “Magic and Illusion in Early Cinema”, in *Studies in French Cinema*, vol. 1, n. 2, 2001, pp. 70-79.
- Pellanda Marina, *Cinema e teatro*, Roma, Carocci, 2012.
- Solomon Matthew, “Theatrical Conjuring and the Trick Film”, in *Theatre Journal*, vol. 58, n. 4, *Film and Theatre* (December 2006), The Johns Hopkins University Press, 2006, pp. 595-615.
- Strauven Wanda (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

Tabet Frédéric, *Le cinématographe des magiciens : 1896-1906, un cycle magique*, Rennes, PUR, 2018.

Tralongo Stéphane, *Faiseurs de féeries. Mise en scène, machinerie et pratiques cinématographiques émergentes au tournant du XX^e siècle*, Thèse de Doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2012.

Vancheri Luc, *Le cinéma ou le dernier des arts*, Rennes, PUR, 2018.

Vivié Jean, *Prélude au Cinéma. De la préhistoire à l'invention*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Williams Alan, *Republic of Images: A History of French Film-Making*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992.

Costume scenico

Angiolillo Marialuisa, *Storia del costume teatrale in Europa*, Roma, Lucarini, 1989.

Anonimo, *Petite galerie dramatique ou Recueil de différents costumes d'acteurs des théâtres de la capitale. 1796-1843*, vol. 3, Paris, Martinet.

Anonimo, *Le Tribunal volatile ou nouveau jugement porté sur les acteurs, actrices, auteurs, et sur divers endroits publics de Paris*, Paris, Tiger, 1802.

Bapst Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Hachette et cie., Paris 1893, p. 572.

Béraud Solène, *Les couturiers en scène : le théâtre habillé par la haute couture (1887-1945)*, mémoire de master d'études théâtrales, université Lumière Lyon 2, 2008.

Bignami Paola, *Storia del costume teatrale*, Roma, Carocci, 2005.

Ead., Ossicini Charlotte, *Il quadrimensionale instabile. Manuale per lo studio del costume teatrale*, Novara, UTET, 2010.

Drésa Jacques, 4 pages de notes inédites au sujet des décors du *Le Sicilien ou l'Amour peintre* pour le Théâtre des Art.

Franklin Alfred, *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le treizième siècle*, Paris-Leipzig, Welter, 1906.

Guardenti Renzo, “Il costume teatrale: un lento cammino verso il realismo”, in Alonge Roberto, Davico Bonino Guido, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, vol. 2, Torino, Einaudi, 2000.

Id., “Costumi e corpi nel teatro del Novecento”, in Alonge Roberto, Davico Bonino Guido, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, vol. 3, Torino, Einaudi, 2001.

Jowers Sidney Jackson, Cavanagh John, *Theatrical Costume, Masks, Make-up and Wigs: a Bibliography and Iconography*, London-New York, Routledge, 2014.

Jullien Adolphe, *Histoire du costume au théâtre depuis l'origine du théâtre en France, jusqu'à nos jours*, Paris, G. Charpentier Éditeur, 1880.

Kahane Martine, *Opéra côté costume*, Paris, Plume, 1995.

Kress Émile, *La prise de vues cinématographiques : la décoration, le costume et le maquillage*, Paris, comptoir d'édition de “Cinéma-Revue”, 1912.

Laver James, *Costume in the Theatre*, New York, Hill and Wang, 1967.

Lecomte Hippolyte, *Costumes de théâtre de 1670 à 1820*, Paris, Delpech, 1820-1825.

Le Senne Charles, *Code du théâtre : lois, règlements, jurisprudence, usages*, Paris, Tresse, 1882.

Luerti Angelo, *Non solo Erté. Not only Erté: costume design for the Paris music-hall 1918-1940*, Schio, Tamoni, 2006.

Mariani Laura, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, Il Mulino, 1996.

De Marly Diana, *Costume on the Stage 1600-1940*, London, B. T. Batsford, 1982.

Morini Enrica, *Storia della moda. XVIII-XXI secolo*, Milano, Skira, 2017.

Orgel Stephen, “Seeing Through Costume”, in *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n. 26, 2008, pp. 87-106.

Reinhardt Paul, “The Costume Designs of James Robinson Planché (1796-1880)”, in *Educational Theatre Journal*, vol. 20, n. 4, December 1968, pp. 524-544.

Sarrazin Pierre-Nicolas, *Journal des sciences et des beaux-arts*, vol. IV, Paris, Lacombe, 1776.

Testaverde Anna Maria, “‘Attore ben vestito, mezza parte fatta’: all’origine dell’Haute Couture”, in *Elephant & Castle*, n. 16, giugno 2017, pp. 5-25.

Uhlirova Marketa (a cura di), *Birds of Paradise: Costume as Cinematic Spectacle*, London, Koenig Books, 2013.

Viziano Teresa, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell’Ottocento*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.

Volpi Sara, *Il costume teatrale sulla scena francese tra Ottocento e Novecento. Le case di moda Lepère e Pascaud*, Roma, Aracne Editrice, 2018.

Georges Méliès

Anonimo, *Close-up on a Drawing by Georges Méliès for “The Man with the Rubber Head”*, Paris, Internet Editions, La Cinémathèque française, 2011.

Berton Mireille, “Georges Méliès, la magie et les fantômes : le spectateur sidéré”, in Sauget Stéphanie (dir.), *Les Âmes errantes. Fantômes et revenants dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Creaphis éditions, 2012, pp. 131-142.

Bertrand Aude, *Georges Méliès et les professionnels de son temps*, Diplôme national de master, Université Lumière Lyon 2, 2010.

Bessy Maurice, Lo Duca, *Georges Méliès mage*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961.

Cherchi Usai Paolo, *Georges Méliès*, Milano, il Castoro, 2009.

Id., *Lo schermo incantato. Georges Méliès*, Pordenone, Biblioteca immagine, 1991.

Complete Catalogue of Genuine and Original Star Films, 1905.

Cosandey Roland, Malthête Jacques, *Les Vues cinématographiques de Georges Méliès (1907). Le texte et ses parages*, Cinémathèque Suisse, Juillet 2018.

Creton Laurent, “Méliès et les filières de l'illusion : À propos du colloque ‘Georges Méliès et le second siècle du cinéma’”, in *1895, revue d'histoire du cinéma*, n. 21, *Du côté de chez Pathé (1895-1935)*, 1996, pp. 181-190.

Deslandes Jacques, *Le boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris, Éditions du Cerf, 1963.

Id., “Trucographie de Georges Méliès”, in *Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique le Vieux papier*, 1963, pp. 169-180.

Duval Gilles, Wemaere Séverine, *La couleur retrouvée du “Voyage dans la Lune” de Georges Méliès*, Éditions Capricci, 2011.

Ezra Elisabeth, *Georges Méliès*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

Frazer John, *Artificially Arranged Scenes: the Films of Georges Méliès*, Boston Massachusetts, G. K. Hall, 1979.

Gaudreault André, Le Forestier Laurent (a cura di), *Méliès au carrefour des attractions. Suivi de la correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, Rennes, PUR, 2014.

Id., “Méliès the Magician”, in *Early Popular Visual Culture*, vol. 5, n. 2, 2007, pp. 167-174.

Genin Christophe, *Méliès : l'illusion désillusionnée*, in Id. (a cura di) *Déconstruire l'image*, Publications de la Sorbonne, Janvier 2012.

Giacovelli Enrico, *La bottega delle illusioni. Georges Méliès e il cinema comico e fantastico francese (1896-1914)*, Milano, Bietti, 2015.

Hammond Paul, *Marvellous Méliès*, London, St. Martin's Press, 1974.

Lefebvre Thierry, *Le Paris de Georges Méliès. Quelques pistes*, Éditions de la Sorbonne, Sociétés & Représentations, n. 17, 2004/1, pp. 363-370.

Malthête Jacques, *Méliès : images et illusions*, Paris, Exporégie, 1996.

Id., Mannoni Laurent (a cura di), *Méliès magie et cinéma*, catalogo dell'esposizione *Méliès magie et cinéma* (Cinémathèque française de Paris, 26 aprile-1 settembre 2002), Paris, Espace EDF Electra, 2012.

Id., Id. (a cura di), *L'Œuvre de Georges Méliès*, catalogo dell'esposizione *Georges Méliès, magicien du cinéma* (Cinémathèque française de Paris, 16 aprile-23 settembre 2008), Paris, Éditions de la Martinière, 2008.

Id., “*Les amis de la vérité historique*”. *Méliès et ses correspondants américains*, Lauste, LeRoy, Crawford, 1927-1933, Cinémathèque suisse, 2015.

Id., “À propos de cinq ou six films de Georges Méliès”, in *1895, revue d'histoire du cinéma*, numéro hors-série, the Will Day Historical Collection of Cinematograph & Moving Picture Equipment, 1997, pp. 63-74.

Id., “Georges Méliès, de la non-fiction à la fiction”, in *1895, revue d'histoire du cinéma*, n. 18, *Images du réel. La non-fiction en France (1890-1930)*, 1995, pp. 70-83.

Id., “Les bandes cinématographiques en couleurs artificielles. Un exemple: les films de Georges Méliès coloriés à la main”, in *1895, revue d'histoire du cinéma*, n. 2, 1987, pp. 3-10.

Id., “Les frères Méliès en 1913 : l'année terrible”, in *1895, revue d'histoire du cinéma*, numéro hors-série, *L'année 1913 en France*, 1993, pp. 108-119.

Id., “Quand Georges Méliès bravait le Géant des neiges”, in *1895, revue d'histoire du cinéma*, numéro hors-série, *Exotica. L'attraction des lointains*, 1996, pp. 66-77.

Id., “Les ‘Vues spéciales de l'Exposition de 1900’, tournées par Georges Méliès”, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 36, 2002.

Id., “La ‘Jeanne d'Arc’ de Georges Méliès”, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 36, 2002.

Id., “Georgette Méliès”, in Jane Gaines, Radha Vatsal, Monica Dall'Asta, (a cura di), *Women Film Pioneers Project*, New York, Center for Digital Research and Scholarship, Columbia University Libraries, 2013.

- Id., “La production de Gaston Méliès en France. Un témoin : ‘Ciné-Journal’”, in *1895, revue d'histoire du cinéma*, n. 14, 1993, pp. 47-61.
- Id., “Biographie de Gaston Méliès”, in *1895, revue d'histoire du cinéma*, n. 7, 1990, pp. 85-90.
- Id., “Il était une fois... la fée Carabosse”, in *1895, revue d'histoire du cinéma*, n. 7, 1990, pp. 73-83.
- Id., “Le second studio de Georges Méliès à Montreuil-sous-Bois”, in *1895, revue d'histoire du cinéma*, n. 7, 1990, pp. 67-72.
- Id., Méliès Madeleine (a cura di), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1984.
- Id., Michel Marie (a cura di), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1996.
- Malthête-Méliès Madeleine, *George Méliès l'enchanteur*, Grandvilliers, La Tour Verte, 2011.
- Mannoni Laurent (dir.), *Méliès. La Magie du cinéma*, Paris, Flammarion-La Cinémathèque française, 2021.
- Id., *Musée Méliès. La Magie du cinéma*, album catalogue de l'exposition Musée Méliès, mai-décembre 2021, Paris, Flammarion-La Cinémathèque française, 2021.
- Id., “Méliès contrefacteur ?”, in *1895, revue d'histoire du cinéma*, n. 22, 1997, pp. 16-32.
- Morrissey Priska, “Le garde-robe de Georges Méliès. Origines et usages des costumes des vues cinématographiques”, in Gaudreault André, Le Forestier Laurent (a cura di), *Méliès au carrefour des attractions. Suivi de la correspondance de Georges Méliès (1904-1937)*, Rennes, PUR, 2014, pp. 177-188.
- Noverre Maurice, “L'Œuvre de Georges Méliès. Étude rétrospective sur le premier ‘Studio cinématographique’ machiné pour la prise de vues théâtrales”, in *Le Nouvel art cinématographique*, n. 3, juillet 1929, pp. 64-85.
- Quévrain Anne-Marie, “Méliès et l'âge d'or du cinéma forain en France (1896-1914)”, in Alexandre-Bergues Pascale, Laliberté Martin (a cura di), *Les archives de la mise en*

scène. *Spectacles populaires et culture médiatique 1870-1950*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016.

Sadoul Georges, *Georges Méliès : présentation et bio-filmographie, suivi d'un choix de textes et propos de Méliès*, Paris, Seghers, 1970.

Id., *Lumière et Méliès*, Paris, L'Herminier, 1985.

Singer Kovács Katherine, "Georges Méliès and the 'Féerie'", in *Cinema Journal*, vol. 16, n. 1 (autumn 1976), pp. 1-13, Texas, University of Texas Press, 1976.

Solomon Matthew, "Negotiating the Bounds of Transnational Cinema with Georges Méliès, 1896-1908", in *Early Popular Visual Culture*, 14, 2, pp. 155-167

Id. (a cura di), *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination. Georges Méliès's Trip to the Moon*, Albany, University Press of New York, 2011.

Prestidigitazione e teatro magico

Barnouw Erik, *The Magician and the Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1981.

Berton Mireille, "Alfred Binet entre illusionnisme, spiritisme et cinéma des origines", in *Recherches & éducations*, n. 1, 2^e semestre, 2008.

Binet Alfred, "La Psychologie de la prestidigitation", in *Le Temps*, 12 octobre 1893.

Id., "La Psychologie de la prestidigitation", in *Revue des deux mondes*, 15 octobre 1894.

Brignogan, *La Sorcellerie amusante*, Paris, Librairie Louis Chaux, 1898.

Devant David, *My Magic Life*, Bideford, The Supreme Magic Company, 1931.

Fechner Christian, *The Magic of Robert-Houdin. "An Artist's Life"*, voll. 1-2, Paris, Éditions F. C. F., 2002.

Guyot Edmé-Gilles, *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*, Paris, Gueffier, 1770.

Hopkins Albert A., *Magic, Stage Illusions, Special Effects and Trick Photography*, New York, Dover Publications, Inc., 2018.

Kember Joe, “Productive Intermediality and the Expert Audiences of Magic Theatre and Early Film”, in *Early Popular Visual Culture*, vol. 8, n. 1, 2010, pp. 31-46.

Klein Charles-Armand, *Robert-Houdin. Prestigieux magicien de Blois*, Blois, Édition Grandes Figures du Val-de-Loire, 2003.

Kress Eric, “Trucs et illusions. Applications de l'optique et de la mécanique au cinématographe”, in *1895, revue d'histoire du cinéma. Pour une histoire des trucages*, n. 27, 1999, pp. 7-32;

Lachapelle Sofie, *Investigating the Supernatural. From Spiritism and Occultism to Psychological Research and Metapsychics in France, 1853-1931*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2011.

Ead., *Conjuring Science. A History of Scientific Entertainment and Stage Magic in Modern France*, New York, Palgrave MacMillan, 2015.

Lacombe Jacques, *Dictionnaire encyclopédique des amusements des sciences mathématiques et physiques*, Paris, Panckoucke imprimeur-libraire, 1792.

Lefebvre Thierry, “Lanternes éblouissantes, entretien avec Laurent Mannoni”, in *Sociétés & Représentations*, vol. 31, n. 1, 2011, pp. 199-207.

Mannoni Laurent, *Christian Huygens et la “Lanterne de peur” : l'apparition de la lanterne magique au XVII^e siècle*, in *1895, revue d'histoire du cinéma*, n. 11, 1991, pp. 49-78.

Id., “La lanterne magique du Boulevard du Crime. Henri Robin, fantasmagore et magicien”, in *1895, revue d'histoire du cinéma*, n. 16, 1994. pp. 5-26;

Milner Max, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, Il Mulino, 1989.

North Dan, “Illusory Bodies. Magical Performance on Stage and Screen”, in *Early Popular Visual Culture*, vol. 5, n. 2, 2007, pp. 175-188.

Pasqualicchio Nicola (a cura di), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, Roma, Bulzoni, 2013.

Pisano Giusy, “Le dispositif de vision de l'Art trompeur entre passé et présent”, in *Cahier Louis-Lumière : Les dispositifs*, n. 4, 2007.

Raynaly Edouard-Joseph, *Les propos d'un escamoteur : étude critique et humoristique*, Paris, Imprimerie et Librairie De Ch. Noblet, 1894.

Rémy, *Spirites et illusionnistes*, Paris, A. Leclercq éditeur, 1911.

Robert Étienne-Gaspard, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, voll. 1-2, Paris, Rigneux imprimeur, 1831.

Robert-Houdin Jean-Eugène, *Confidences d'un prestidigitateur*, voll. 1-2, Paris, Librairie Nouvelle, 1859.

Id., *Confidences et révélations : comment on devient sorcier*, Blois, Lecesne imprimeur-éditeur, 1868.

Id., *Les secrets de la prestidigitation et de la magie : comment on devient sorcier*, Paris, Michel Lévy Frères Éditeurs, 1868.

Id., *Magie et physique amusante : œuvre posthume*, Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1876.

Id., *L'art de gagner à tous les jeux : tricheries des grecs dévoilées*, Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1879.

Solomon Matthew, *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*, Champaign, Illinois, University of Illinois Press, 2010.

Tabet Frédéric, “Entre art magique et cinématographe : un cas de circulation technique, le Théâtre Noir”, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 69, 2013, pp. 26-43.

Id., *Circulation techniques entre l'art magique et le cinématographe avant 1906*, thèse de doctorat sous la direction de Giusy Pisano, université Paris-Est-Marne-la-Vallée, 2011.

Id., Taillefert Pierre, “Influence de l'occulte sur les formes magiques : l'anti-spiritisme spectaculaire, des spectres d'Henri Robin au spiritisme abracadabrant de Georges Méliès”, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 76, 2015.

Testaverde Anna Maria, “L'orrore teatrale ai confini del possibile: gli 'illusionismi da palcoscenico' tra Ottocento e Novecento”, in Franca Franchi, Pierre Glaudes (a cura di), *Far paura: ai limiti del visibile 16 riflessioni tra storia, letteratura e arti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, pp. 208-223.

Tralongo Stéphane, *Persistence de la vieille lanterne magique. La circulation des décors lumineux d'Eugène Frey sur les scènes parisiennes*, Les colloques de l'Opéra-Comique, L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle : du livret à la mise en scène. Mars 2011, sous la direction d'Alexandre Dratwicky et Agnès Terrier, 2011.

Waltz Gwendolyn, "Stage Conjuring with Film: Influences and Legacies", in *Early Popular Visual Culture*, vol. 16, n. 2, 2018, pp. 188-218.

Zotti Minici Carlo Alberto, *Dispositivi ottici alle origini del cinema. Immaginario scientifico e spettacolo nel XVII e XVIII secolo*, Bologna, CLUEB, 1998.

Spettacolarità, teatro e nascita della regia teatrale

Alexandre-Bergues Pascale, Laliberté Martin (a cura di), *Les archives de la mise en scène. Spectacles populaires et culture médiatique 1870-1950*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016.

Allegrì Luigi, *Il teatro e le arti*, Roma, Carocci, 2017.

Id. (a cura di), *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, Roma, Carocci, 2019.

Alonge Roberto, Perrelli Francesco, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Milano, UTET, 2019.

Id., *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

Amiel Denys, *Les Spectacles à travers les âges*, vol. I, Paris, Édition du Cygne, 1931.

Angenot Marc, *Le Café-concert. Archéologie d'une industrie culturelle*, Montreal, Cahier de recherche, Ciadest, 1991.

Antoine André, *Le Théâtre libre*, Paris, Eugène Verneau, 1890.

Id., "Causerie sur la mise en scène", in *La Revue de Paris*, vol. II, marzo-aprile 1903.

Appia Adolphe, *Attore, musica e scena*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1975.

Artioli Umberto (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2018.

Bapst Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette et Cie., 1893.

Bara Olivier, "Les livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'opéra-comique en province", in *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2003 par Florence Naugrette et Patrick Taïeb, Publications numériques du CÉRÉDI, "Actes de colloques et journées d'étude", n. 1, 2009.

Beaulieu Henri, *Les Théâtres du boulevard du Crime, cabinets galants, théâtres, cirques, bateleurs de Nicolet à Déjazet (1752-1862)*, Paris, H. Daragon librairie éditeur, 1905.

Becq de Fouquières Louis, *L'art de la mise en scène : essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G. Charpentier et Cie Éditeurs, 1884.

Bentoglio Alberto, "Il teatro dell'Ottocento", in Allegri Luigi (a cura di), *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, Carocci, Roma, 2019, pp. 201-236.

Cain Georges, *Anciens théâtres de Paris : le boulevard du temple, les théâtres des boulevards*, Paris, Eugène Fasquelle éditeur, 1906.

Caffin Carolin, *Vaudeville*, New York, Mitchell Kennerley, 1914.

Carlson Marvin, *Luoghi per lo spettacolo. Semiotica dell'architettura teatrale*, a cura di Carlo Titomanlio, Firenze, la casa Usher, 2021.

Id., *The Theatre of the French Revolution*, Ithaca (New-York), Cornell University Press, 1966.

Copin Alfred, *Talma et la Révolution : études dramatiques*, Paris, L. Frinzine et Cie. éditeurs, 1887.

Corbin Alain (a cura di), *L'Avènement des loisirs. 1850-1960*, Paris, Champs Flammarion, 1995.

Craig Edward Gordon, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971.

Denizot Marion, “Le(s) répertoire(s) du théâtre populaire : des rapports protéiformes à l’idée de nation”, in *L’Annuaire théâtral*, Société québécoise d’études théâtrales (SQET) et Université de Montréal, n. 53-54, 2013, pp. 43-62.

Ead., “Introduction. Le théâtre populaire en France : retour vers un ‘lieu de mémoire’”, in *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

Descotes Maurice, *Les grands rôles du théâtre de Molière*, Paris, PUF, 1960.

Elcott M. Noam, *Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2016.

Fabre Émile, “Notes sur la mise en scène”, in *Revue des deux mondes*, vol. 14, 1 mars 1933, pp. 533-553.

Fazio Mara, *François Joseph Talma primo divo. Teatro e storia fra rivoluzione, impero e restaurazione*, Roma, Leonardo Arte, 2001.

Féret Romuald, “Le théâtre de province au XIX^e siècle : entre révolutions et conservatisme”, in *Annales historiques de la Révolution française*, n. 367, janvier-mars 2012.

Folco Alice, “Images médiatiques du metteur en scène (1830-1900)”, in Olivier Bara, Marie-Ève Thérénty (dir.), *Médias 19, Presse et scène au XIXe siècle, Relais médiatiques des phénomènes dramatiques*, 2012.

Font-Réaulx Dominique de, “Le vrai sous le fantastique”, in *Études photographiques*, n. 16, mai 2005.

De Gaetano Roberto, “Teatro e cinema”, in L. Allegri, *Il teatro e le arti*, Roma, Carocci, 2017, pp. 153-168.

Garcia Patricia, "Paris and the Birth of the Modern Fantastic during the Nineteenth Century", in *Comparative Literature and Culture*, 19.1, 2017.

Grandi Roberta, “*King Lear*” *dopo Shakespeare. Adattamenti, riscritture, burlesques (1681-1860)*, Roma, Aracne Editrice, 2013.

Grazioli Cristina, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari, Laterza, 2008.

Guardenti Renzo, "L'industria dello spettacolo", in Alonge Roberto, Davico Bonino Guido, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, vol. 2, Torino, Einaudi, 2000.

Hugo Victor, *Le Roi s'amuse*, Paris, Eugène Renduel Librairie, 1832.

Laplace-Claverie Hélène, "Décadence et renaissance de la féerie théâtrale française autour de 1900", in *Lendemains, La féerie autour de 1900 - une figure de la modernité ?*, BD. 38, NR. 152, 2013.

Ead., "Montrer et dire le merveilleux sur les scènes françaises du XIX^e siècle", in *Romantisme*, vol. 170, n. 4, 2015, pp. 76-86.

Larrue Jean-Marc, Pisano Giusy (a cura di), *Les archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014.

Le Senne Charles, *Code du théâtre : lois, règlements, jurisprudence, usages*, Paris, Tresse éditeur, 1882.

Mango Lorenzo, *Il Novecento del teatro*, Roma, Carocci, 2019.

Id., "La nascita del Novecento teatrale", in Allegri Luigi (a cura di), *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, Roma, Carocci, 2019, pp. 237-287.

Marotti Ferruccio, *Adolphe Appia. Attore, musica e scena*, Milano, Feltrinelli, 1975.

Martin Roxane, "Fabrique et réception du 'théâtre populaire' dans la première moitié du XIX^e siècle", in *Cahier de l'AIEF*, n. 70, mai 2018, pp. 247-261.

Ead., "Féerie", in Alain Montandon, Saulo Neiva (a cura di), *Dictionnaire de la Caducité et de la Temporalité des genres littéraires*, Droz, 2012.

Ead., "La féerie sur les scènes secondaires du Directoire et du Consulat : Genèse d'un théâtre 'romantique' ?", in *La Scène bâtarde des Lumières au Romantisme*, Textes publiés et réunis par G. Loubinoux et Ph. Bourdin, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Révolutions et Romantismes, 2004, pp. 255-268.

Ead., “La féerie théâtrale au XIX^e siècle : de la magie ‘mise en scène’ à la magie de l’écriture”, in *Magie et Magies dans la littérature et les arts du XIX^e siècle français*, études réunies et présentées par Simone Bernard-Griffith, Céline Bricault, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Révolutions et Romantismes, n. 19, 2^e trimestre 2012, pp. 259-270.

Ead., “La ‘naissance’ de la mise en scène et sa théorisation”, in Ead., M. Nodera (a cura di), *Les Arts de la scène à l’épreuve de l’Histoire. Les objets et les méthodes de l’historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Actes du colloque international tenu à l’Université Nice-Sophia Antipolis en mars 2009, Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 155-172.

Ead., “L’apparition des termes ‘mise en scène’ et ‘metteur en scène’ dans le vocabulaire dramatique français”, in M. Fazio, P. Frantz (a cura di), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, actes du colloque international organisé à Paris (Sorbonne) et à Rome (La Sapienza) en octobre et novembre 2008, Paris, Desjonquères, 2010, pp. 19-31.

Ead., “Les coulisses de la fabrique du vaudeville dans les années 1800-1820 : savoir-faire scénique et écritures”, in V. Heyraud, A. Martinez (a cura di), *Le Vaudeville à la scène*, ELLUG, Grenoble, 2015, pp. 29-36.

Ead., “Quand le merveilleux saisit nos sens : spectaculaire et féeries en France (XVII^e-XIX^e siècle)”, in *Sociétés & Représentations*, vol. 31, n. 1, 2011, pp. 17-33.

Martinuzzi Paola, “Les scènes de l’enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)”, sous la direction de Martial Poirson et Jean-François Perrin, in *Studi Francesi*, 167 (LVI | II), 2012.

Mazzoleni Elena, “Georges Méliès : la magia del costume scenico”, in *Elephant & Castle*, n. 16, giugno 2017, pp. 5-25.

Ead., *Migrazioni drammaturgiche. I teatri del boulevard du Temple (1759-1862)*, Roma, Aracne Editrice, 2017.

Ead., *Pierrot sur scène: anthologie de pièces et pantomimes françaises du XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

- Moindrot Isabelle (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, CNRS Éditions, Paris, 2006.
- Molinari Cesare, *L'attore e la recitazione*, Laterza, Bari, 1992.
- Id., *Storia del teatro*, Bari, Laterza, 1998.
- Moudouès Rose-Marie, *Il teatro a Parigi: momenti di storia dal XVI al XX secolo*, Roma, Bulzoni, 1994.
- Moustacchi Dominique, Salmon Stéphanie, “Albert Capellani directeur artistique de la SCAGL ou l'émergence de l'auteur”, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 68, 2012.
- Moynet Georges, *La machinerie théâtrale: Trucs et décors*, Paris, Librairie Illustrée, 1893.
- Moynet Jules, *L'envers du théâtre: machines et décorations*, Paris, Hachette et Cie, 1873.
- Nansouty Max de, *Le trucs de théâtre, du cirque et de la foire*, Paris, Librairie Armand Colin, 1909.
- Perrelli Franco, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET, 2005.
- Pixérécourt René-Charles Guilbert de, *Théâtre choisi*, Genève, Slatkine, 1971.
- Ponchard Charles, *Recueil de mises en scène : Sigurd, Guillaume Tell, Hamlet, Le roi de Lahore, Violetta [ou] La Traviata, Le roi d'Ys*.
- Porcelli Maria Grazia (a cura di), *Il teatro francese. 1815-1930*, Roma, Laterza, 2009.
- Pougin Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, Imprimeurs-libraires de l'Institut de France, 1885.
- Proth Mario, *Le Boulevard du Crime*, Paris, Imprimerie Balitout, Questroy et Co, 1872.
- Ristori Adelaide, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, L. Roux e C. Editori, 1887.

Robardey-Eppstein Sylviane, “Les mises en scène sur papier-journal : espace interactionnel et publicité réciproque entre presse et monde théâtral (1828-1865)”, in O. Bara, M.-È. Thérenty (a cura di), *Médias 19, Presse et scène au XIX^e siècle, Relais Médiatiques Des Phénomènes Dramatiques*, 2016.

Schechter Joel (a cura di), *Popular Theatre. A Sourcebook*, New York, Routledge, 2002.

Sempère Emmanuelle, “Les Scènes de l’enchantement, arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)”, sous la direction de Martial Poirson et Jean-François Perrin, in *Féeries*, n. 8, 2011.

Sinisi Silvana, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Bulzoni, Roma, 1995.

Talma François-Joseph, *Réflexions de Talma sur Lekain et l’art théâtral*, Paris, Lahure, 1856.

Tralongo Stéphane, “Des passages aux cinémas. Le music-hall comme espace de mobilité”, in *Études théâtrales*, vol. 65, n. 2, 2016, pp. 28-40.

Yon Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande guerre*, Paris, Aubier, 2012.

Zola Émile, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1881.

Sitografia

Les Archives du spectacle, <https://www.lesarchivesduspectacle.net/>.

Cinémathèque française, <https://www.cinematheque.fr/>.

Ciné-Ressources, http://www.cineressources.net/recherche_t.php.

Gallica, BnF, <https://gallica.bnf.fr/accueil/it/content/accueil-it?mode=desktop>.

Georges Méliès <https://www.meliesfilms.com/>.

Musée Méliès, Cinémathèque française, <https://www.cinematheque.fr/musee-melies-la-magie-du-cinema.html>.

Paris Musées, <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr>.

The Georges Méliès Project, <https://www.thegeorgesmeliesproject.org/>.

Documenti Cinémathèque française

CRH16-B1, Commission de recherche historique, 22 juillet 1944.

CRH20-B1, Commission de recherche historique, 17 février 1945.

CRH48-B2, Commission de recherche historique, 24 janvier 1948.

CRH61-B3, Commission de recherche historique, 10 décembre 1949.

CRH104-B4, Commission de recherche historique.

CRH109-B4, Commission de recherche historique, mai 1948.

CRH114-B5, Commission de recherche historique.

Fondo Georges Méliès:

MELIES1-B1, *Le Sacre d'Édouard VII*, 1902.

MELIES2-B1, *Le Voyage à travers l'impossible*.

MELIES3-B1, Catalogues et découpages imprimés des films de Georges Méliès [1896-1899].

MELIES4-B1, Archives personnelles de Georges Méliès, 1902-1937.

MELIES5-B1, *Journal de la prestidigitation*, 1928-1929.

MELIES6-B1, Chambre syndicale de la *prestidigitation* I, 1904-1925.

MELIES7-B1, Chambre syndicale de la *prestidigitation* II.

MELIES8-B1, Catalogue des films Méliès/ Star Films, 1905.

MELIES9-B1, Disparitions de Georges Méliès et Émile Cohl, 1938.

MELIES10-B1, Invitation à l'inauguration de l'exposition Georges Méliès, 1967.

MELIES11-B8, Filmographie de Georges Méliès.

MELIES12-B1, Biographie et filmographie de Georges Méliès et Ferdinand Zecca.

MELIES13-B9, Georges Sadoul: An Index to the Creative Work of Georges Méliès.

MELIES14-B2, Biographie de Georges Méliès.

MELIES15-B2, Maurice Noverre : L'Œuvre de Georges Méliès.

MELIES16-B2, Jacques Ducom : Le Cinématographe scientifique et industriel, 1924.

MELIES17-B2, Divers presse sur Georges Méliès, 1903-1958.

MELIES18-B2, *Passez Muscade : Le Journal des prestidigitateurs*, 1928.

MELIES19-B2, *Le Nain jaune : Partition musicale*.

MELIES20-B2, Correspondance, 1929-1937.

MELIES21-B2, Hommage à Méliès et Delac de la profession cinématographique pour *Ciné Journal*, 1931.

MELIES22-B2, *Le Voyage dans la lune*.

MELIES23-B2, Faire part de décès de Madame Thomas, 1924.

MELIES24-B3, Correspondance entre Georges Méliès et Maurice Noverre.

MELIES25-B10, Correspondance de Maurice Noverre, 1928-1930.

MELIES26-B4, *Le Flair de Monsieur Prud'homme* : comédie bouffe en 1 acte.

MELIES27-B4, *L'Amant de la lune* : poème lyrique de Georges Méliès.

MELIES28-B4, *La Crise du papier*.

MELIES29-B4, *La Croix de guerre de Suzel* : opérette en 3 actes de Georges Méliès.

MELIES30-B4, *L'Employé modèle* : comédie-bouffe en 1 acte.

MELIES31-B4, *Ça Barde !!!* : revue en 1 acte de Georges Méliès, 1916.

MELIES32-B4, *Le Crime de la rue Lappe* : comédie-bouffe en 1 acte.

MELIES33-B4, *Les Tribulations d'un célibataire* : comédie-bouffe en 1 acte, 1916.

MELIES34-B4, Chansons composées pendant la guerre de 1914, 1914.

MELIES35-B4, Publicité pour le théâtre Robert-Houdin : 2 cartes silhouettes.

MELIES36-B4, Chambre syndicale de la prestidigitacion : invitation pour la soirée annuelle de gala, 1928.

MELIES37-B4, *La revue di cinéma et Gala Méliès*, 1929.

MELIES38-B10, Programmes du théâtre des Variétés Artistique de Montreuil, 1921-1922.

MELIES39-B10, Programmes de la salle des fêtes de Montreuil, 1923.

MELIES40-B10, Programmes pour *Le Théâtre pour tous* de Montreuil.

MELIES41-B4, Programmes du théâtre des pénitents : tournée André Méliès, 1925-1926.

MELIES42-B10, Programmes du *Cinéma Lyrique* : troupe Méliès-Fix, 1924.

MELIES43-B10, SFIO de Montreuil : programme de la fête anniversaire, 1923.

MELIES44-B10, Croix-Rouge française et assistance et prévoyance aux blessés et prisonniers de guerre : programmes de spectacle, 1915-1923.

MELIES45-B4, Programmes divers, 1922-1923.

MELIES46-B5, Devoir de philosophie au baccalauréat.

MELIES47-B5, *Documents pour compléter l'histoire du théâtre Robert-Houdin*.

MELIES48-B5, Questionnaire de l'historien Merrit Crawford concernant *Le Voyage dans la lune* et réponse de Georges Méliès.

MELIES49-B5, *Quel fut le premier film sur Jeanne d'Arc ?*.

MELIES50-B5, Biographie de Georges Méliès.

MELIES51-B5, Faire part de décès et poème manuscrit, 1910.

MELIES52-B5, *Conférence improvisée pour une société de publicité*.

MELIES53-B5, Poèmes et dessins de Georges Méliès.

MELIES54-B5, Reçus, factures et reconnaissance de dettes, 1906-1933.

MELIES55-B5, Répertoire.

MELIES57-B5, *Juana de Arco, La Civilisations à travers les âges et Le Raid New York-Paris en automobile.*

MELIES58-B5, *Le Journal de la prestidigitation*, 1936-1963.

MELIES59-B5, *Le Nouvel art cinématographique*, 1929.

MELIES60-B5, Hana Habek (Je vous aime !).

MELIES61-B5, Commission de recherche historique du 17/06/1944.

MELIES62-B5, Imprimés divers, 1896-1961.

MELIES63-B6, Lettres et notes de Georges Méliès, 1914-1937.

MELIES 64-B6, Correspondance adressée à Georges Méliès, 1926-1938.

MELIES 65-B6, Correspondance adressées à Madame Méliès, 1937-1946.

MELIES 66-B7, *L'Escamoteur* (N.74 à 79), 1959.

MELIES67-B7, *L'Escamoteur* (N.80 à 85), 1960.

MELIES68-B8, *L'Escamoteur* (N.90 et 91), 1961.

MELIES69-B7, *L'Escamoteur* (N.92 à 97), 1962.

MELIES70-B7, *L'Escamoteur* (N.98 à 103), 1963.

MELIES71-B7, *L'Escamoteur* (N.104 à 109), 1964.

MELIES72-B7, *L'Escamoteur* (N.110 à 115), 1965.

MELIES73-B7, *L'Escamoteur* (N.116 à 121), 1966.

MELIES74-B7, *Exposition commémorative du centenaire de Georges Méliès*, 1961.

MELIES76-B11, *Les Quat'cents farces du diable* : scénario [Fac simulé manuscrit].

Quotidiani e riviste

Annuaire Générale et International de la Photographie, Librairie Plon, 1907, pp. 362-392.

Bulletin de l'association "Les Amis de Georges Méliès-Cinémathèque Méliès", nn. 17, 18, 19, 1990-1991.

Bulletin de la Société archéologique, historique & artistique le Vieux papier, Paris, 1963.

Cinémathèque Méliès. Les amis de Georges Méliès, Lettre d'information n. 50, janvier 2008.

Le Costume au théâtre et à la ville : revue de la mise en scène, Paris, Librairie centrale des Beaux-arts, 1886-1888.

The Illustrated Sporting and Dramatic News, 4 December 1880.

Journal des comédiens, 10 décembre 1830.

Magic. The Magazine of Wonder, January 1910.

Le Moniteur universel, 14 avril 1856.

The Optical Magic Lantern, London, Fawcett, 1889-1903.

L'Orchestre : revue quotidienne des théâtres, Paris, 1856-1911.

Passez muscade : bulletin trimestriel des prestidigitateurs (professionnels et amateurs), Lyon, 1927-1931.

La Scène: revue des succès dramatiques, décorations complètes, costumes coloriés, Paris, 1877-1888.

Le Temps, Paris, 1861-1942.

Filmografia

Méliès. Le magicien : la magie de Méliès, Éditions Arte vidéo, 1997/Arte Éditions, "Collection Cinéma muet", 2008 (1 DVD).

30 Chef d'œuvres de Georges Méliès, studio Canal/Fechner Productions, 2008 (2 DVD).

Georges Méliès. Le premier magicien du cinéma (1896-1913), Serge Bromberg, Lobster Film, 2009 (5 DVD).

Georges Méliès. Encore, 2009 (1 DVD).

Georges Méliès. À la conquête du cinématographe, Studio Canal/Fechner Productions, 2011 (3 DVD).

Ringraziamenti

I miei ringraziamenti vanno alle professoresse Anna Maria Testaverde ed Elena Mazzoleni per l'inesauribile pazienza e soprattutto per la loro guida preziosa.

Un grande grazie a Charlyne Carrère, responsabile di oggetti e costumi presso la Cinémathèque française di Parigi, che con la sua competenza, disponibilità e gentilezza mi ha accompagnato nel lungo e affascinante percorso alla scoperta dell'intero guardaroba melesiano.

Non meno importante è stata la disponibilità e la cortesia dei familiari di Georges Méliès, nella fattispecie Marie-Hélène Leherissey, Anne-Marie Quévrain e Jacques Malthête a cui vanno i miei più sentiti ringraziamenti.