

Daniele Gennaioli
Universidad Politécnica de Madrid
danielegennaioli1@gmail.com

/ La realidad del atelier de alta costura en la Roma de la segunda postguerra: Elio Costanzi entre moda y cine.

Resumen:

El periodo posterior al final de la Segunda Guerra Mundial, llamado en Italia “Ricostruzione”, coincide con una estación de regeneración para la alta Costura en Roma. La recuperación económica apuesta por sectores estratégicos como el cine y la moda. En la capital italiana abren o se reactivan muchos talleres dirigidos por aristócratas que tratan de restaurar la fortuna mermada por el conflicto. El artículo propone investigar el contexto anterior a la construcción del mito del diseñador de los años setenta, a través del estudio de las dinámicas que regían la relación entre *el couturier* -cara visible del *atelier*- y el *figurinista* -una figura profesional que trabajaba entre bastidores- en el caso concreto del dibujante Elio Costanzi. Su archivo, articulado en diferentes colecciones particulares, representa un testimonio aislado del trabajo del *figurinista* en la época anterior al nacimiento del *prêt-à-porter*.

Palabras clave:

Elio Costanzi, *figurinista*, moda italiana, años '50, cine italiano.

Abstract:

The period following the Second World War, called in Italy “Ricostruzione”, coincided with a season of rebirth for fashion in Rome. The economic recovery counted on the strengthening of strategic sectors such as this and cinema industry. In the Italian capital, many aristocrats are opened or backed a number of fashion houses in an attempt to restore their own fortunes, which had been reduced because the conflict. The essay aims to analyse the relations between the *couturier*-a public face of the *atelier*- and the *figurinista*-a backroom dress designer- during the immediate postwar, in the specific case of the illustrator Elio Costanzi. His personal archive, distributed over several private collections, represent an isolated testimonial to the work of the *figurinista* in the period before the emergence of the *prêt-à-porter*.

Key Words:

Elio Costanzi, *figurinista*, italian fashion, 50s, italian cinema

Introducción

El artículo se basa en el trabajo *Elio Costanzi figurinista: i disegni per la moda e il teatro*, que realicé como tesis de máster en 2014¹. En aquella ocasión tuve la posibilidad de investigar las colecciones de varias instituciones, públicas y privadas, con la intención de reconstruir el perfil profesional del figurinista² Elio Costanzi, a través del vaciado de sus dibujos y notas inéditas. Su caso representaría la manifestación evidente de como la celebridad de un autor en vida, no siempre va a la par con el estudio de su biografía artística: alabado por la comedia musical, cortejado por el teatro y por el cine, él ha sido uno de los partícipes olvidados de la *Dolce Vita* romana. Muchos artistas considerados menores, a razón del oficio secundario al que eran destinada su producción (principalmente al espectáculo), son redescubiertos solo en tiempos recientes. La primera reorganización de sus cuarenta años de actividad en un conjunto heterogéneo de materiales corrió a cargo del mismo Costanzi, con la intención de haber publicado algo parecido a un volumen de memorias³. Un hecho excepcional si consideramos que, hasta el nacimiento de la figura del *stilista*⁴, no se conocen colecciones pertenecientes a un único figurinista⁵. El legado de Costanzi, del que se conservan hoy testimonios gráficos en gran parte correspondientes a fases del proyecto inicial del estudio del traje, es particular en relación a un segundo factor: cubriendo un arco temporal de casi medio siglo, comprende un núcleo de obras relativo a finales de los años treinta y principios de los cuarenta. Debido a la costumbre de la aristocracia italiana de comprar en aquellos años direc-

tamente en París –cabe solo recordar que, en 1931, Italia absorbía casi una tercera parte de las exportaciones francesas en tema de indumentaria– el figurín italiano del periodo comprendido entre las dos guerras está escasamente documentado⁶. En los años noventa, además, su amiga Emenda Marinelli volvió a reunir los bocetos, apuntes y notas personales en calidad de albacea y con el propósito de dedicarle una exposición en Milán, que en efecto nunca se llegó a realizar⁷. Desde entonces, el *corpus* de dibujos ha sido fragmentado en diferentes colecciones particulares difíciles de mapear por completo. La periodista Liana Ferri fue la primera en esbozar el perfil en una reseña en la única exhibición organizada por Costanzi, en 1974, en la Accademia del Costume e della Moda de Roma. En el instituto romano, había trabajado desde 1964, es decir, desde el momento de su fundación: “cuando”, como escribe Rosana Pistolese, “fueron invitados a la docencia los mayores representantes de la cultura y el arte”⁸. Tras la sucesiva intervención de la estudiosa Bonizza Giordani Aragno, que en el catálogo de una exposición de 1982 sobre el dibujo para la alta costura italiana publicaba una decena de bocetos del autor⁹, la actividad del dibujante viene siempre citada de manera marginal en el interior de estudios de mayor alcance¹⁰. Una de las últimas contribuciones, ha sido la de la profesora Gloria Bianchino, que en un volumen conmemorativo para la firma Sorelle Fontana había aclarado la imposibilidad de trazar un análisis histórico del autor, a causa de la escasez del material localizado¹¹. En cierto modo, la fortuna crítica de

Costanzi se conecta con el interés en torno al dibujo de moda italiano de la inmediata posguerra, iniciado a partir de los años ochenta con la donación del archivo de las hermanas Fontana al CSAC, *Centro Studi e Archivio della Comunicazione*, de Parma. La sastrería romana experimentó un protagonismo absoluto en el intervalo cincuenta-sesenta, tanto que incluso el cine había desvelado el trasfondo ligado a la organización de las fases de trabajo y de los desfiles dentro del *atelier*. Mientras que en la película *Tres enamoradas* de Luciano Emmer (1953), por ejemplo, las protagonistas trabajan como modistas para las Fontana, en *Las amigas* (1955) de Antonioni, adaptación cinematográfica de la novela *Entre mujeres solas*, la pasarela final está dominada por la *maison* Ferrari, donde es posible reconocer a todos los efectos el taller de las hermanas de Traversetolo. Sin embargo, el de las Fontana no es un caso aislado: como fondo del largometraje *I complessi* (1965) aparece una vez más la célebre sastrería de Alberto Fabiani¹². No obstante el gran éxito que les brindaban el público y la prensa internacional, raramente las casas de alta costura evidenciaban la presencia de dibujantes, considerando sus diseños como propios¹³. Solo con la atribución de un valor artístico a la producción de moda¹⁴, se han recuperado las biografías de aquellas figuras que componían el *atelier* en los años cincuenta, especialmente en Roma. Al menos hasta la aparición del *prêt-à-porter*, las casas de moda continuaban a perpetrar un hábito del siglo XIX: adquirir los figurines de dibujantes considerados “libres”¹⁵. Al contrario de lo que ocurría en España donde, por ejemplo, la *mai-*

son de Pedro Rodríguez contaba entre su plantilla con los dibujantes Marcelo Scarxell o Ramón Gullón, contratados en exclusiva por la sastretería, en Italia la fase de diseño ocurría fuera del taller; los figurinistas raramente se vinculaban a una sola firma, vendiendo en cambio sus creaciones como *freelance*. Por consecuencia, no solo una colección estaba formada por varias manos, sino que también los mismos dibujantes aparecían en casi todas las casas de moda en activo. Como argumenta Gloria Bianchino en otra palabras, “el sistema preveía que figurinistas diferentes diseñaran contemporáneamente para más casas que luego desfilaban por separado”¹⁶. Todo eso determina una sustancial homogeneidad en las colecciones de los talleres italianos: el criterio de originalidad no estaba tanto en el diseño de la línea, si no más bien en la perfección ejecutiva de la confección, encomendada a las habilidades técnicas de cada *atelier*. Estos eran los verdaderos secretos de ocultar.

La profesión híbrida del figurinista. Nota biográfica de Elio Constanzi (Orvieto, 1913 -ROMA, 1985).

Elio Costanzi nace en Orvieto (Italia) el 3 de abril de 1913¹⁷, en el seno de una familia humilde. Se traslada a la capital italiana junto con sus padres, Giuseppe y Giuseppina Montanucci, posiblemente en 1929, a los 16 años de edad¹⁸. A esta etapa puede remontarse su formación, aunque si la práctica del dibujo viene probablemente adquirida en su ciudad natal: la colaboración en los espectáculos del *Teatro Sperimentale degli Indipendenti* de los hermanos Bragaglia, con Ennio Flaiano, es precoz y pertenecería al bienio 1929-1930¹⁹. Respecto a la información de la que disponemos, es posible pensar que ya en Orvieto completara la *Regia scuola complementare*, donde se enseñaba entre otras materias también el dibujo, y que se hubiera después inscrito, una vez establecido en Roma, al *Liceo Artistico*, fundado bajo la Ley Gentile de 1923²⁰. Sus trabajos, especialmente en el estudio de la anatomía, están lejos de ser obras de un artista *naïf*, revelando por lo menos una formación académica de base. Los comienzos profesionales vienen dictados sobretudo por exigencias de carácter económico y coinciden con la actividad de figurinista para los grandes almacenes Piperno²¹, cuyos escaparates ilustraba dos veces por semana con imágenes de esbeltas mujeres jugando en la playa o a bor-

do de modernos automóviles. Costanzi, que “terminado el *Liceo Artistico* pretendía hacer el pintor”²², se vió obligado, a su pesar, en orientar su producción a la moda, al teatro y a la decoración. Una situación por la que el ambiente artístico romano lo consideraba desdeñosamente como “un burgués que se había integrado”²³. Pocas líneas confusas, entre sus apuntes personales, condensan las experiencias de aquellos primeros años:

Flaiano y Tamburi- Bragaglia [...] Los periodistas, los aristócratas (Paladino). Las ruedas de prensa para la moda. La Piperno Alcorso. Los figurines para las clientas. El viaje a París y las ambiciones. El tedio de las mujeres del régimen. La mujer-crisis²⁴. Los modelos para los talleres Ventura la aristocracia. Montorsi las Políticas, el traje futurista, Moschini la burguesía²⁵.

El lapso de tiempo entre su llegada a Roma y los primeros viajes a Francia a menudo aflora en sus notas personales; en forma de recuerdos evoca a veces la “pequeña *Cour des miracles*” formada por “artistas, periodistas, tahúres y alcahuetes”²⁶ de la céntrica zona Tritone y, en otras ocasiones, los carruajes y las arquitecturas de estilo Umbertino iluminadas al amanecer, cuando termi-

naba los muchos paseos nocturnos. Desde los años treinta, Costanzi escribe haber trabajado contemporáneamente en la realización de los trajes para los espectáculos de variedades y el Tabarín²⁷, en París, y para la revista musical de Michele Galdieri, en Italia²⁸. El principio del vínculo con la entonces capital de la moda se remonta a enero de 1930, cuando la redacción de la publicación francesa *Art Goût Beauté* publicó una de sus ilustraciones para la *maison* Worth²⁹, llegando a encomendarle, en agosto del mismo año, la imagen de portada³⁰. No obstante la difusión de la fotografía, generalmente utilizada para sugerir la línea de las prendas, hasta el fin de los años cuarenta las revistas de moda continuaron utilizando el potencial expresivo del dibujo, que desempeñaba la tarea de precisar los detalles. Las dos formas de ilustración parecían complementarse: “la imagen fotografiada daba espacio al momento mítico”, mientras que “la imagen gráfica proporcionaba los elementos técnicos y algunos particulares más específicos”³¹. Con sus bocetos, Costanzi refleja el gusto de la sociedad de la época, ya libre de la sombra de la Primera Guerra Mundial y que aún no estaba abrumada por la escasez de los años venideros. La sofisticación de la alta costura se acompaña, en estas fechas, de la reproducción de figuras femeninas con siluetas delicadas y alargadas. Podemos imaginar que los “rituales desplazamientos a París”³² de aquellos años tuviesen por objetivo la observación de los desfiles y la posterior traducción de los modelos transalpinos en diseños para la venta a las sastrerías milanesas y romanas.

Entre 1932 y 1935, año de la movilización para la campaña militar de Etiopía, debemos suponer una primera larga estancia en la capital francesa, con motivo de “un trabajo interesante en el sector de la moda”³³. Es este momento en que habría frecuentado la industria de la seda Bianchini Férier³⁴ y la *maison* de Elsa Schiaparelli³⁵, protagonista de la *haute couture* internacional. El segundo periodo en Francia debería fijarse sin embargo entre 1936 y 1939. “En el ’37 al término de la guerra civil española, siempre en París, donde acudí tras mi permiso post guerra africana”, escribe, “mis encuentros y compañeros de trabajo (moda y teatro) fueron casi todos exiliados españoles”³⁶. La capital francesa no representaba solo la patria de elección de Elsa Schiaparelli, Nina Ricci y Vera Borea, o la ciudad de los pintores de la *École de Paris*; en los años, llamados “locos”, se encontraban actrices y *soubrettes*, bailarines y empresarios, todos inevitablemente retratados por el rápido lápiz de Costanzi. Esta etapa está caracterizada por una intensa inquietud que lo empujaría a frecuentar la *École de Beaux Arts* en París y a interesarse por el ballet: de esta época son los trajes para la *Giselle* del coreógrafo Serge Lifar, llegado a Francia junto con Diaghilev³⁷. La guerra irrumpe de nuevo en su vida: “me obligó a volver de París justo antes de empezar mi colaboración con ‘Vogue’, que me habría permitido evitar mi regreso a Italia, al menos por el momento”³⁸, anotará años más tarde sobre la servilleta de la cafetería de un tren. En 1949, detalla en un dibujo la crónica de la mañana del 1 de noviembre de 1939,

cuando le notifican la llamada a las armas³⁹. “Esta primera orden duró solo un mes”, sigue escribiendo en sus notas personales, “después de un año vino el definitivo 940-944”⁴⁰. Con el fin del conflicto Costanzi reside de forma permanente en Roma y retoma sus lazos profesionales establecidos antes de la guerra. El acontecimiento bélico, en su drama, no había conseguido parar la máquina del espectáculo: a los años 1941 y 1943, hacen referencia dos contratos con la compañía *A.B.C. Impresa Spettacoli*⁴¹ para la realización de los trajes y de la escenografía de una comedia musical. Hacia este género de teatro, capaz de otorgarle los primeros reconocimientos oficiales, orientará parte de su mejor producción⁴². Durante la estación 1944-45, trabaja en tres revistas de Michele Galdieri: *Che ti sei messo in testa?*, *Con un palmo di naso e Imputati...alzatevi*. En el año 1946, que concluiría probablemente con un viaje a la capital francesa⁴³, se convierte en colaborador artístico y cronista de la revista *Teatro*, dirigida por Guido Salvini, y participa en la *I Mostra internazionale di scenografia* en la Galleria d’arte Palma de Roma⁴⁴. Esta última circunstancia demuestra que, todavía a estas alturas, Costanzi era conocido principalmente como escenógrafo. Desde la segunda mitad de los años cuarenta, compagina, de forma sistemática, la comedia musical de Oreste Biancoli, Dino Falconi y Orio Vergani, con el teatro de prosa de Salvini, Renato Simoni y Gian Paolo Callegari⁴⁵. Sin embargo, a pesar de ser un aclamado diseñador de vestuario, el teatro representó una actividad secundaria en su biografía profesional: desempeñará sobretodo el papel de

figurinista para las grandes sastrerías romanas. Cuando la moda italiana se abre internacionalmente, configurándose como alternativa a la *haute couture* parisina, Costanzi trabaja desde hace años entre bastidores de los más importantes *atelier* de Roma. Sus diseños son comprados, primero, por Antonelli, Schuberth y Fabiani, a los que se unen rápidamente también Simonetta y Carosa. La colaboración con las hermanas Fontana lo introduce en su última gran pasión: el cine.

El taller de alta costura en Roma, prácticas antiguas y nuevos protagonistas.

El estreno del artista en el campo de la moda coincide con sus primeras experiencias adquiridas en la capital francesa donde se encontraba ya a comienzos de los años treinta. A este periodo de formación se le han atribuido las más heterogéneas colaboraciones, de las que con casi toda certeza hay que excluir aquellas con Balmain y Cristóbal Balenciaga. Los testimonios de esta etapa, además de ser discontinuos, han sufrido la misma alteración en la que han incurrido las biografías de aquellos personajes olvidados de la historiografía contemporánea. En cambio, la contribución del diseñador en las *maison* de Schiaparelli, Paquin, Patou y Lanvin podría confirmarse por más de una fuente⁴⁶.

Con mayor o menor incidencia, la intervención en los atelier mencionados anteriormente es de circunscribir a la primera estancia en París. Años más tarde y de vuelta al país galo, Costanzi será citado como dibujante para Edward Molyneux⁴⁷. Contemporáneamente a su labor parisina, inicia una colaboración con algunas de las más célebres casas de moda del régimen fascista. “En Italia”, escribía Pía Soli, “[Costanzi] había trabajado para Ventura” y “Montorsi”⁴⁸. Con sede en Roma, ambos talleres alcanzaron cierto renombre por haber realizado, en 1930, los trajes para las bodas de Maria José de Bélgica y de Edda Mussolini⁴⁹. En un panorama dominado por la reproducción de los modelos de París, por no decir del comercio clandestino ejercido en los hoteles⁵⁰, la sastrería Montorsi se encontraba entre las primeras en haber consolidado una reputación estable en el firmamento de la moda nacional. Sin embargo la costumbre de copiar los diseños transalpinos no era solo limitada al período prebélico. En la inmediata posguerra, de hecho, la búsqueda de modelos franceses habían empujado a algunas empresas italianas a especializarse en la venta de las reproducciones de los *croquis* originales⁵¹. La práctica habitual de presenciar los *défilé*, confirmada también en las palabras de la periodista Liana Ferri⁵², es testimoniada por los dibujos que Costanzi transcribe, inclusive sobre el papel con membrete del Gran Hotel de *Place del’Opéra*⁵³. Se trata de apuntes a desarrollar en un segundo momento cuando, adaptado su aspecto gráfico a los criterios del *croquis* canónico, estarían listos para ser vendidos a las

diferentes casas de moda italianas⁵⁴. Desde 1946 Costanzi comienza a colaborar con una nueva generación de modistos, al mismo tiempo que mantenía su relación con nombres célebres del pasado reciente⁵⁵. El fin del conflicto y la redefinición de los lugares de la moda habían representado las premisas que permitirían renovar el contexto romano, a través de nuevos nombres como Emilio Schuberth, Zoe, Micol y Giovanna Fontana, Fernanda Gattinoni, Maria Antonelli, Simonetta Visconti, Carosa y Gabriella di Robilant. El mérito de la “explosión” de Italia fuera de los confines nacionales, “en una atmosfera de fiesta inteligente y descuidada”⁵⁶, se debe a la visión de ciertos aristócratas. Muchos de ellos, desprovistos de las elementales nociones del dibujo pero con un claro sentido del estilo, se habían lanzado a la moda con la esperanza de restaurar la fortuna mermada por la guerra. “Nunca se me dio bien dibujar, hasta el punto que había pesantemente advertido la falta de esta habilidad durante los primeros años de trabajo en la sastrería”, confirmaba la princesa Gabriella Di Giardinelli, “siempre había encomendado mis creaciones a la interpretación de dibujantes que pagaba generosamente”⁵⁷. Un aspecto a tener en cuenta es que el dibujo, en estas fechas, cumple la única función de representar, no siendo nunca un proyecto. El figurinista no se ocupa todavía de la construcción del traje.⁵⁸ El hábito de vender sus trabajos a diferentes talleres, que mutará solo con el fin de los años sesenta cuando el interés de los *atelier* será tener líneas creadas en exclusiva, liga el nombre de Costanzi a casi todas las casas de moda romanas.⁵⁹

Entre las colaboraciones más interesantes se incluye aquella con el matrimonio Alberto Fabiani y Simonetta Colonna di Cesarò. El encuentro con la noble romana se situaría en los años posteriores a la boda con Fabiani, ocurrida en 1952. Puesto que ya trabajaba con el “rey de las capas y de los *tailleur*”⁶⁰, comienza a ilustrar las creaciones de Simonetta dirigidas a las publicaciones del sector. En la estación 1955-1956 llega incluso a diseñar los trajes de la colección *Desiré*⁶¹. Se trataba de una línea de inspiración romántica, de cintura altísima, “capaz”, tal como se menciona en la revista *L'élite Medica*, “de hacer de la mujer de 1955-56 una diosa clásica con matices traviesos”⁶². Las bases de su éxito en el mercado norteamericano se habían cimentado sobre la recreación de un imaginario vinculado a la antigua tradición nobiliaria italiana. La expresión “The Glamorous Countess”, elegida como título en un reportaje de 1951 para la revista *Harper's Bazaar*⁶³, no es casual y hace hincapié en la sedimentada aspiración aristocrática del público estadounidense. Enfundada en uno de los trajes de noche que había presentado en el desfile del New York Fashion Group, un conjunto de dos piezas en encaje y tafetán rojo y negro, Simonetta es inmortalizada en calidad de modelo de su propia colección. Ya no es por tanto una de las muchas *socialité* que llevan un vestido de alta costura. En el mismo año, también Gabriella di Giardinelli es invitada a América. De los festejos por el centenario del gran almacén Jordan Marsh, la *couturière* recordaba con estupor el escudo de la familia del marido cosido expresamente sobre el telón de terciopelo rojo que cerraba el escenario de la celebración. “En Boston las coronas eran todavía expresión de infinitos deseos

insatisfechos y a nosotros nos trataban como verdaderas altezas reales. Estoy segura de que muchas señoras que compraron mis trajes esperaban encontrar una corona en la etiqueta”, escribe a propósito del efecto que el pasado aristocrático europeo ejercía en las compradoras americanas, “Yo aprovechaba al máximo esta situación, esforzándome en hacer bien el papel de la princesa”⁶⁴. La colaboración más larga de Costanzi fue sin duda con la casa de Alberto Fabiani. Iniciada en los años cuarenta⁶⁵, cuando junto a los dibujantes Pascali y Pelizzoni, Costanzi “utilizaba París para recrear”⁶⁶, se prolongó ininterrumpidamente por casi treinta años, hasta el cierre definitivo de la sastrería en los años setenta. A unirlos, en la que Pia Soli evocaría como una “fraternal amistad”⁶⁷, debió contribuir el recuerdo común del aprendizaje en la capital francesa, ciudad a la que permanecerá siempre ligado por elección cultural y donde volverá en 1962 para abrir junto con su mujer una *maison*. Con Federico Forquet, Costanzi había representado para el sastre romano aquello que en los años sesenta habían sido André Laug y Angelo Tarlazzi, respectivamente para Antonelli y Carosa: figuras capaces de precisar la definición del estilo de la firma. No sorprende que para los cincuenta años de la fundación de la *maison*, Fabiani hubiese encargado a las ilustraciones de Costanzi la función de abrir y cerrar la publicación de la celebración⁶⁸.

Producciones extranjeras, neorealismo y comedia. los diseños de Costanzi para las divas del cine posbélico.

Empecé a trabajar en el cine con las primeras películas neorrealistas: Rossellini, Pagliero, Fellini, De Sica. Colaboré también con Alessandrini, Lattuada, Menotti, De Sanctis, Risi, Lizzani y Sordi director.⁶⁹

El encuentro de Costanzi con el séptimo arte se produce a partir de la segunda mitad de los años cuarenta, cuando la concentración en Roma de directores de alto nivel, junto con la gran relevancia de Cinecittà como estudio y a la amplia disponibilidad de figurantes con costes razonables, habían convertido la ciudad en un lugar atractivo para las producciones extranjeras, especialmente norteamericanas.

Las medidas introducidas por el Régimen Fascista para favorecer una producción cinematográfica nacional, como por ejemplo la creación del *Centro Sperimentale di Cinematografia* (1935), se confirmaron con las intervenciones de los años posteriores. Bajo el mandato de Giulio Andreotti, Subsecretario de la Presidencia del Consejo de Ministros durante siete años desde 1947, se aprobó una ley que obligaba a las producciones extranjeras, que habían rodado en Italia, a reinvertir

las ganancias de la distribución de sus películas en el mercado italiano⁷⁰.

“Roma representaba para los extranjeros una Meca, un maná” recordaba la sardónica periodista Irene Brin en *L'Italia esplode*, “La llamaban el Hollywood-on-Tíber. *La dolce vita* triunfaba, y Fellini no la había aún identificado, condenado y destruido”⁷¹.

Dejando a un lado una colaboración difícil de averiguar en la película *Luciano Serra pilota* (1938)⁷², cuya trama presentaba la campaña militar de Etiopía, su estreno como diseñador de vestuario en una gran producción cinematográfica tiene lugar en *That Dangerous Age* (1949), que el director Gregory Ratoff decide ambientar en la capital italiana. En aquella ocasión diseña el guardarropa de las actrices Myrna Loy y Peggy Cummins, confeccionado por la casa Sorelle Fontana⁷³.

En la posguerra el taller de las hermanas Zoe, Micol y Giovanna se había convertido en un lugar clave para una cierta *élite* internacional. “Roma? Veinte minutos en San Pedro, veinte en el Coliseo y dos días en el *atelier* Fontana!”⁷⁴, así ironizaba un celebre refrán de los años cincuenta, subrayando el papel destacado de la sastrería, que era comparada con los más grandes monumentos de la ciudad eterna. Parte de su éxito al extranjero, sobre todo en Estados Unidos, se debería al vínculo establecido con el cine y, concretamente, a la capacidad de la cámara de construir una “mitología del divo”, capaz de dirigir un “proceso de imitación” en el público⁷⁵. Era evidente la importancia que tuvo, para la firma, el eco mediático del matrimonio celebrado en 1949 entre el galán hollywoodiense Tyrone Power y Linda Christian, a la que el *atelier* le había confeccionado su traje de novia.



Fig.1. Elio Costanzi, traje para Peggy Cummins (1949).

Fuente: Csac Università di Parma. Archivio Sorelle Fontana.

De un total de veintidós vestidos, seis para Cummins y quince para Loy, se poseen solo cuatro testimonios⁷⁶: excepto contados casos, los trajes para el cine no están documentados entre los 6.400 dibujos que componen el fondo Fontana en el CSAC de Parma.⁷⁷

Debido probablemente a la intensificación de los contactos con los dibujantes de segunda generación, como Chino Bert por ejemplo, desde finales de los años cincuenta Costanzi emprende una progresiva simplificación del dibujo de moda. La fascinación por el afiche francés deja progresivamente paso a trabajos obtenidos recurriendo, en algunos casos, al simple rotulador negro. También la figura femenina, protagonista absoluta de su fantasía, se adapta al cambio de gusto: con la consolidación del bien-

estar, a la mujer-*garçonne* se sustituye una figura femenina más próspera y menos estilizada.

Sin embargo, al igual que Lino Pelizzoni, Renato Balestra y Antonio Pascoli, colaboradores de las hermanas Fontana, Costanzi acerca su estilo a las exigencias de la *maison*.

En el dibujo para Peggy Cummins (el único completado cromáticamente), por ejemplo, el trasfondo del figurín teatral se hace más patente tanto en la indicación de los detalles del rostro y de la estructura física de la actriz como en el alto grado de perfección formal.

Frente a los fastuosos trajes color pastel de las actrices de Hollywood y a la crítica del lujo, realizada por las primeras películas del Neorrealismo, el cine italiano de los años cincuenta inicia una nueva sensibilidad hacia el vestuario de sus personajes. Según Roberto Campari, quien lideró esta transformación fue el director Giuseppe de Santis. En *Arroz amargo* (1949), las medias negras y los jerséis de lana, que componían el “uniforme” de la campesina Silvana Mangano, son liberados de las connotaciones de pertenencia de clase y se cargan en cambio de un fuerte carácter erótico.⁷⁸

El panteón de las nuevas divas nacionales lo integraba indudablemente Lucia Bosé, actriz símbolo de los años posteriores a la guerra, que De Santis había llevado a la gran pantalla por primera vez con *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) en la piel de una sensual campesina. Con ella, Costanzi trabaja en *Roma a las 11* (1952).

Para la película, que la crítica incluye entre las últimas del Neorrealismo por la temática tratada, es contratado en calidad de “diseñador-decorador”⁷⁹. Como él mismo explica, en América estaba tomando relevancia el “art director”, una figura responsable no

solo del vestuario, sino también de coordinar la armonía entre el espacio, el maquillaje y los decorados⁸⁰. Pocos años después de haber firmado la escenografía y parte del vestuario de las co-producciones italo-francesas *Destini di donne* (1953)⁸¹ y *Escándalo en Milán* (1956)⁸², entre cuyo reparto se encuentra la celebre actriz Martine Carol, Costanzi es de nuevo “diseñador y decorador”, junto con Giulia Mafai, de la oscarizada *Dos mujeres* (1960). De su primer encuentro con Sophia Loren, ocurrido durante el rodaje de *La médium* de Gian Carlo Menotti (1950)⁸³, restituye un recuerdo alejado del estereotipo de exuberancia física femenina a la que ha sido asociada a menudo:

Sofía Scicolone acababa de llegar a la Scalera Film junto con otras tres o cuatro chicas para hacer las fotos de un reportaje [...] Ella era “Miss elegancia”, puesto que en aquel entonces el título de miss Italia o miss cine era otorgado a una señorita con grande atributos, y ella tan delgada y frágil con aquella palidez romántica no habría podido jamás haber sido portada en ninguna revista nacional. Por tanto se debe a aquel jurado un elogio por su intuición [...] Fui presentado a las chicas y todavía hoy recuerdo la ternura y la simpatía benévola que me dio Sofía.⁸⁴

El paso del Neorrealismo a la comedia a la italiana contribuyó a la ulterior transformación en sentido erótico de un canon que consideraba la juventud y la simplicidad como valores absolutos. El artificio de desplazar el cinturón elástico justo por debajo del pecho para evidenciar el contraste con la cintura, utilizado inicialmente en las películas de la Loren, pasará a su uso común

como rasgo específico de la chica italiana⁸⁵: la llamada “maggiorata”. Incluso la “vestaglietta”, atuendo recurrente en el cine posbélico, sufre una evolución semántica, pasando de uniforme de trabajo a atributo de seducción⁸⁶. En los personajes de Cesira y Zoe, respectivamente en *Dos mujeres y Boccaccio '70* (1962)⁸⁷, Sophia Loren encarna a la perfección este cambio. Si en el primer caso, de hecho, la “vestaglietta” viene recuperada para subrayar el drama de una mujer que ha afrontado la guerra, en la segunda película de Vittorio de Sica es utilizada para exaltar el cuerpo de Zoe, capaz de ofrecerse como premio en una rifa clandestina con el objetivo de levantar el negocio de su caseta de tiro. Para Costanzi, el cine representó la oportunidad de vestir las mujeres más guapas del espectáculo y la ocasión de conocer a aquellos directores que habían llevado a la gran pantalla una sociedad más compleja y rica de contradicciones. “La colaboración con Rossellini es aquella que recuerdo con mayor placer”, confesaba en una nota personal, “se trataba de una continua búsqueda de nuevas soluciones”⁸⁸. Por el director romano era necesario “dejarse adoptar”, concluía en otro de sus escritos, “luego se vuelve complicado dejar a un padre”⁸⁹.

Antes del éxito de *Fugitivos en la noche* (1960) y de *El juicio universal* (1961), había participado en rodajes como *El bígamo* de Luciano Emmer (1955) o *La strada* de Federico Fellini (1954)⁹⁰, e incluso en la producción italo-americana *The Montecarlo Story* (1956) con Marlene Dietrich⁹¹.

En España, colaboró en cambio en *Pan, amor y Andalucía* (1958), penúltimo episodio de la tetralogía iniciada en 1953 con *Pan, amor y fantasía* de Luigi Comencini, con el encargo de realizar solamente el vestuario de los

actores italianos⁹². Como en los capítulos precedentes, cuando habían sido elegidas las iconos nacionales Gina Lollobrigida y Sophia Loren, la protagonista fue escogida entre las grandes del panorama español. Carmen Sevilla, que el año anterior había actuado en la película americana *Spanish affair* y con el italiano Raf Vallone en *La venganza*, se mostró la candidata ideal para los directores Javier Setó y Vittorio de Sica.

La escena en la que la “Novia de España” baila una insólita combinación de pizzica y copla andaluza se instalará en el imaginario colectivo a la par de la tarantella bailada por la Bersagliera (Gina Lollobrigida) o del mambo de la Smargiassa (Sophia Loren).

Junto a los encargos para el cine, se unen las primeras colaboraciones para series televisivas como *La cittadella* (1964) y *Gli atti degli apostoli* (1969), donde emerge de forma evidente la propensión de Costanzi a la recuperación de la indumentaria histórica: “solo en el espectáculo” dirá en el transcurso de una entrevista “es amena la reconstrucción del pasado, porque está al servicio de un texto”⁹³.

Conclusiones

La recuperación de la biografía artística de Elio Costanzi, que es el propósito central de este artículo, representa una de las últimas contribuciones a los estudios de la figura profesional del figurinista en la Italia de la segunda posguerra. Tras restituir una dimensión crítica del trabajo de Brunetta Mateldi, Antonio Pascali o Giulio Coltellacci, por ejemplo, se ha podido comprobar como en la mayoría de los casos se trataba de artistas eclécticos, capaces de dedicarse por

igual al teatro, al cine y a la moda. En los años ochenta, las pioneras investigaciones del CSAC habían demostrado que la fase creativa en *atelier* no dependía de una única mano sino que, por el contrario, era el producto de un esfuerzo unánime. En este proceso las competencias del figurinista eran puestas a disposición de la traducción gráfica del traje visto en París o imaginado en la sastrería. La especialización de sus funciones en relación a ámbitos distintos ha contribuido al desarrollo de las figuras profesionales autónomas del *fashion designer* y del diseñador de vestuario para el teatro o el cine. Curiosamente es con el cambio de la realidad colectiva de proyecto, propia del taller posbélico, por el concepto de *Stilista* -artífice único del total look- que comienza la mitificación del diseñador italiano de *prêt-à-porter*.

Bibliografía

ACCERBONI, M. (1999):

“Anita Pittoni, comedianta e scenotecnica d'avanguardia” en M. CAMMARATA (coord.) *Anita Pittoni, straccetti d'arte: stoffe di arredamento e moda di eccezione*, Cinisello Balsamo, Silvana, pp.65-71.

ALBERTI, A. C., DI GIULIO, P. Y

BEVERE, S. (1984):

Il teatro sperimentale degli indipendenti: (1923-1936), Roma, Bulzoni.

BLANCHINO, G. (1984):

“Il disegno, il progetto e l'illustrazione” en G. BLANCHINO (coord.) *Sorelle Fontana, Parma, Università di Parma*, pp.78-98.

BLANCHINO, G. (1987A):

Disegno della moda italiana 1945-1980/ Italian fashion designing 1945-1980, Parma, CSAC dell'Università di Parma.

BLANCHINO, G. (1987B):

“Il progetto e l'abito” en G. BLANCHINO, G. BUTAZZI, A. MOTTOLA MOLFINO, A. C. QUINTAVALLE (coord.) *La Moda Italiana, I, Milano, Electa*, pp.106-145.

BLANCHINO, G. (1988):

“Walter Albini e le avanguardie artistiche” en G. BLANCHINO (coord.) *Walter Albini, Parma, CSAC dell'Università di Parma*, pp.7-41.

BRIN, I. (2014):

“L'Italia esplode” en C. PALMA (coord.) *L'Italia esplode. Diario dell'anno 1952*, Roma, Viella, pp.31-157.

BUTAZZI, G. (1980):

1922-1943: vent'anni di moda italiana. Proposta per un museo della moda a Milano. Firenze, Centro Di.

CALVANI, G. (2002):

“Intervista a Gian Luigi Rondi” en M. FAGIOLO DELL'ARCO, C. TERENCEZI (coord.) *Roma 1948-1959. Arte, cronaca e cultura dal Neorealismo alla dolce vita*, Milano, Skira, pp.385-393.

CAMERANO, A. (2004):

“Le società anonime e le attività economiche degli ebrei a Roma (1938-1943)” en Aa. Vv., *Gli effetti delle leggi razziali sulle attività economiche degli ebrei nella città di Roma (1938-1943)*, Roma, Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura, pp.89-122.

CAMPARI, R. (1984):

“Le Fontana e il cinema” en G. BLANCHINO (coord.) *Sorelle Fontana, Parma, Università di Parma*, pp.63-72.

CAMPARI, R. (1987):

“Film e moda” en G. BLANCHINO, G. BUTAZZI, A. MOTTOLA MOLFINO, A. C. QUINTAVALLE (coord.) *La Moda Italiana, I, Milano, Electa*, pp.198-211.

CAPALBO, C. (2012):

Storia della moda a Roma: sarti, culture e stili di una capitale dal 1871 a oggi, Roma, Donzelli.

CARATOZZOLO, V. C. (2008):

“Simonetta Colonna di Cesarò. Un profilo” en V. C. CARATOZZOLO, F. CLARK, M. L. FRISA

(coord.) *Simonetta. La prima donna della moda italiana, Venezia*, pp. 155-188.

CARRE R. H., SANDRINI P. Y DEBOUT

P. (1938):

Les heues sont belles, Paris, R. H. Carre.

COSTANZI, E. (1930):

ilustración. Reproducida en: Art Goût Beauté. Feuilles de l'Élégance Féminine, X(113), p.3.

COSTANZI, E. (1930):

ilustración. Reproducida en: Art Goût Beauté. Feuilles de l'Élégance Féminine, X(120), p.1.

COSTANZI, E. (1974):

Entrevista en Panorama cinematografico 435. [Televisión] Corona Cinematografica, 1974.

COSTANZI, E. (1984):

“Simonetta e Fabiani 1951” en P. SOLI (coord.) *Il genio antipatico: creatività e tecnologia della moda italiana 1951-1983*, Milano, Mondadori, pp.59-65.

CRESPI MORBIO, V. (2017):

Coltellacci: teatro, cinema e pittura, Parma, Grafiche Step.

DANESE, E. (2008):

La vestagietta: una storia tra erotismo e moda, Venezia, Marsilio.

DI GIARDINELLI, G. (1988):

Una gran bella vita, Milano, Mondadori.

ESPRESSO (1966):

“I disossati rilanciano l'uomo liberty en *L'Espresso*, 10/07/1966, p.21.

FABIANI, A. (1960):

Cinquant'anni di stracci, Roma, Edizioni d'arte.

FERRI, L. C. (1974):

“L'affascinante contessa Clara”, *Il Dramma*, 50(2), pp.53-55.

GENNAIOLI, D. (2014):

Elio Costanzi figurinista: i disegni per la moda e il teatro, Tesis de Máster, Universidad Ca' Foscari Venezia.

GENNAIOLI, D. (2015):

“Elio Costanzi (1913-1985): un pittore della vita moderna”, *ZoneModa Journal. Fashion Convergence*, 5, pp.181-183.

GIORDANI ARAGNO, B. (1982a):

“Catalogo” en B. GIORDANI ARAGNO (coord.) *Il disegno dell’alta moda italiana 1940-1970, I, Roma, De Luca, pp.81-170.*

GIORDANI ARAGNO, B. (1982b):

“Tavole sinottiche” en B. GIORDANI ARAGNO (coord.) *Il disegno dell’alta moda italiana 1940-1970, I, Roma, De Luca, pp.79-80.*

GIORDANI ARAGNO, B. (1983):

40 years of Italian fashion: 1940-1980. Original drawings and sketches of the most famous Italian fashion Designers, Roma, The Made.

GIORDANI ARAGNO, B. (2014):

“Il disegno di alta moda” en M. L. FRISA, A. MATTIROLO, S. TONCHI (coord.) *Bellissima, l’Italia dell’alta moda 1945-1968, Milano, Electa, pp.56-61.*

MORINI, E. (2005):

“La semplice, meravigliosa moda italiana” en Aa. Vv., *Annuncinqua. La nascita della creatività italiana, Firenze, ArtificioSkira, pp. 267-307.*

PANNAIN, G.:

“Un giallo in música” en *Epoca*, 18/11/1950, pp.70-72.

PEDRO RODRÍGUEZ:

Alta Costura sobre papel. Figurines 1940-1976: Museo del Traje, 16 marzo-17 junio de 2012, Madrid, 2012.

POZZOLI, V. (2016):

“Lo Studio d’arte Palma: storia di un’impresa per il comercio artistico nell’Italia del dopoguerra”, *ACME*, 69(2), pp.145-174.

RUSSI FRASQUETE, D. (2018):

“La relazione tra Stati Uniti e Italia nell’origine dello stilista: tentativo di definizione di un termine” en *Cimode, 4th Congreso internacional de moda y diseño.*

Madrid, España, 21-23 Mayo 2018. Minho: Centro de Ciência e Tecnologia Têxtil.

SCARLINI, L. (2014):

“La sfilata della moda e della morte: Le amiche di Michelangelo Antonioni” en M. L. FRISA, A. MATTIROLO, S. TONCHI (coord.) *Bellissima, l’Italia dell’alta moda 1945-1968, Milano, Electa, pp. 242-245.*

TOSI BRANDI, E. (2009):

“La promozione della moda italiana: i Comitati delle Dame patronesse dell’ente nazionale della moda” en M. LUPANO, A. VACCARI (coord.) *Una giornata moderna. Moda e stili nell’Italia fascista, Bologna, Damiani, p.280.*

TOUSSAINT, G. (1984):

“Sorelle Fontana 1951” en P. SOLI (coord.) *Il genio antipatico: creatività e tecnologia della moda italiana 1951-1983, Milano, Mondadori, pp.75-89.*

VERGANI, G. (2003):

Dizionario della moda 2004, Milano, Baldini Castoldi Dalai.

Referencias

1. Gennaioli, 2014.

2. Mientras en España era de uso común emplear la expresión “figurinista” únicamente en los ámbitos del teatro y del cine, en Italia el vocablo tuvo una extensión semántica diferente que acabó incluyendo también el sector de la moda. Por esta razón, a lo largo del artículo, nos referiremos a Costanzi como “figurinista”, “dibujante” o “ilustrador” indistintivamente.

3. Ferri, 1974.

4. Utilizamos la palabra *stilista*, en su forma original y sin traducción al español, debido a la peculiar evolución que tuvo el término en Italia. Russi Frasquete, 2018.

5. La de Costanzi resulta una experiencia aislada en el contexto italiano. En el estado actual de las investigaciones, se conocen solo conjuntos de dibujos pertenecientes a casas de moda anteriores a la aparición del *prêt-à-porter*: Es el caso de los fondos de los atelier Antonelli y Sorelle Fontana, conservados por el GSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, de Parma. Para un mayor detalle de la particularidad del archivo de Elio

Costanzi, véase Gennaioli, 2014: 19-20, 28-46.

6. Butazzi, 1980; Bianchino, 1987b.

7. *Courtesy Archivo privado Marcello Mencarelli (AMM), Fondo no ordenado, Correspondencia, Carta de Luigi Corbani, Asesor del sector de cultura y espectáculo de la ciudad de Milán, a Emenda Marinelli 12/02/1990, documento inédito. Un conjunto considerable de dibujos y notas inéditas de Elio Costanzi componen el Archivo privado del anticuario Marcello Mencarelli. En el fondo, no ordenado, se encuentran 5 curricula del figurinista. A lo largo del artículo voy a referirme a ellos con las abreviaturas: Cv mecanografiado moda y teatro, Cv mecanografiado comienzos, Cv mecanografiado 1965, Cv manuscrito teatro y Cv manuscrito cine.*

8. *Courtesy Archivo de la Accademia di Costume e di Moda de Roma (AACM), Fondo Rosana Pistolesse, n. 6/9, Velinari presidente 1985-1986, Homenaje de Rosana Pistolesse a Elio Costanzi, documento inédito.*

9. *Giordani Aragno, 1982a.*

10. *Giordani Aragno, 1983; 2014; Costanzi, 1984; Toussaint, 1984.*

11. “Se ha hallado un único dibujo de Elio Costanzi, que no permite esbozar un análisis histórico del autor”. *Bianchino, 1984: 88.*

12. *Bianchino, 1987b; Scarlini, 2014.*

13. *Bianchino, 1987b: 126.*

14. *En el dibujo de moda italiano, especialmente entre los años cincuenta y sesenta, la estudiosa Gloria Bianchino ha hablado de “género”. El pequeño formato, la repetición de las imágenes y la tendencia al realismo son los factores que contribuyen a individuar un estilo unitario. Bianchino, 1987a: 38-43.*

15. *Bianchino, 1987b. Morini, 2005.*

16. *Bianchino, 1988: 9.*

17. *Su nombre de pila es en realidad Adelio. Courtesy AACM, Fondo no ordenado, Cartellina Bozart, Carta de Elio Costanzi al presidente de la Academia de Bellas Artes de Roma, 24-01-1966, documento inédito.*

18. *Gennaioli, 2015.*

19. *El Teatro Sperimentale degli Indipendenti fue un teatro de vanguardia fundado por Anton Giulio Bragaglia en 1922 en Roma. Costanzi señala haber participado en el montaje de una “Opera dei mendicanti”, probablemente se puede encajar en la adaptación italiana de la Die Dreigroschenoper de Bertolt Brecht, La veglia dei lestofanti, representada por el Teatro Sperimentale degli Indipendenti en 1930 (Courtesy AMM, Fondo no ordenado, Cv mecanografiado moda y teatro, documento*

inédito).

No obstante existan unos bocetos realizados por Costanzi para una versión de la obra de Brecht, es difícil establecer con seguridad que se referan al mismo espectáculo. Sobre todo teniendo en cuenta que, por un lado, Anton Giulio Bragaglia declaraba haber ideado él mismo el vestuario y mandado realizar a Caramba, por el otro, la artista Anita Pittoni se habría encargado del diseño de los 34 trajes. Alberti, Di Giulio y Bevere, 1984; Accerboni, 1999; Gennaioli, 2014.

20. En un apunte Costanzi manifiesta poseer “Licenza di Istituto Tecnico”. En el mismo documento mecanografiado, el artista añade con bolígrafo que fue a la *École des Beaux Arts* en París y al Liceo Artístico (AMM, Fondo no ordenado, Cò mecanografiado comienzos, documento inédito). Según la ley Gentile, la finalización del curso de estudios en un Instituto Tecnico proporcionaba una “abilitazione”. La “licenza” se emitía en cambio al término de la Scuola complementare que duraba tres años y que permitía la inscripción, previo examen, en el recién creado Liceo Artístico (Regio Decreto 31 dicembre 1923, n. 3123, ordinamento dell’istruzione artistica, art.65). Conviene recordar también que la Regia scuola tecnica de Orvieto (1880-1923) fue sustituida por la Regia scuola complementare de Orvieto (1923-1929) precisamente en 1923, tras la supresión de las escuelas técnicas prevista por el ministro Giovanni Gentile.

21. También conocido como Piperno Alcorso o Piperno al Corso, era un almacén de tejidos y confecciones de Roma. El propietario de origen judío, Amilcare Piperno, se vio obligado al traspaso ficticio de su actividad “al ario” Luciano Zingone en 1938, antes que entraran en vigor las leyes raciales en Italia. Camerano, 2004.

22. Ferri, 1974: 54.

23. *Ibidem*.

24. La propaganda fascista categorizó dos tipologías femeninas antitéticas: la mujer-crisis, o *garçonne*, y la mujer-madre. Butazzi, 1980.

25. Courtesy AMM, Fondo no ordenado, Apuntes de Elio Costanzi, *Le sue signore*, documento inédito. No habiendo encontrando ninguna casa de moda llamada Moschini, podemos barajar la hipótesis que Costanzi se refiera a la sastrería Moschini-Liverani. Tosi Brandi, 2009.

26. Courtesy AMM, Fondo no ordenado, Apuntes de Elio Costanzi, *Il caffè notturno* 1930, documento inédito.

27. De los comienzos de Costanzi en el Bar Tabarin de París no se ha podido restituir testimonio documental

alguno, excepto por la referencia a una contribución en el espectáculo *Les heures sont belles* de Pierre Sandrini (AMM, Fondo no ordenado, Cò mecanografiado moda y teatro). Sin embargo, esta colaboración no se menciona en el programa de sala del espectáculo (Carre, Sandrini, Debout, 1938), que por el contrario asigna a Erté el cargo de escenógrafo y diseñador de vestuario. No obstante el ejemplar consultado carece de algunas páginas que, sin embargo, son difíciles de relacionar con la enumeración de las contribuciones de la puesta en escena.

28. La información proviene de la fotocopia de un artículo publicado, que resulta difícil de atribuir a una revista en concreto. Courtesy AMM, Fondo no ordenado, Fotocopia artículo titulado Elio Costanzi costumista e scenografo.

29. Courtesy AACM, *Art Goût Beauté*, 1930. La revista, lanzada en el otoño de 1920 como *Succès d’Art Goût Bon Ton*, se presentaba como la última de las publicaciones parisinas de gusto déco en el campo de la ilustración de moda. En noviembre de 1921 adoptó el nombre de *Art Goût et Beauté*, que recuperó las iniciales del editor: Albert Gobbe Bedin.

30. Courtesy AACM, *Art Goût Beauté*, 1930.

31. Bianchino, 1987b: 107.

32. Courtesy AMM, Fondo no ordenado, Nota mecanografiada de Piero Accolti en homenaje a Costanzi, documento inédito.

33. Courtesy AMM, Fondo no ordenado, Apuntes de Elio Costanzi, *I profughi* (un giorno ad Ostia), documento inédito. La llamada a las armas le es notificada en 1934 (Courtesy AMM, Fondo no ordenado, Apuntes manuscritos que Elio Costanzi escribe utilizando como soporte una servilleta, documento inédito). Hasta la primavera de 1935, sin embargo, Costanzi se encontrará en París, como atestigua un dibujo para el atelier de Elsa Schiaparelli (Gennaioli, 2014: fig.31).

34. Gennaioli 2014: 68-76.

35. Liana Ferri escribe que entre 1932 y 1933, Costanzi es modelista para Paquin, Patou y para Schiaparelli. Ferri, 1974.

36. Costanzi se equivoca en el año de finalización de la guerra civil española. No obstante recuerde haberse desplazado a París en 1937, un artículo de 1966 dice textualmente: “Costanzi había dibujado los modelos femeninos en 1934 y en 1936 para dos casas que hoy en día no existen, Schiaparelli y Molineux”. Espresso, 1966: 21.

37. La naturaleza de la colaboración con el coreógrafo de Kíev se ha detallado a través de una comparación con

un dibujo del escultor Léon Albert Marie Leyritz, que perteneció al legado de Costanzi y ahora en colección privada. Gennaioli, 2014: 156-161. Sobre la inscripción en la famosa escuela, solo se posee una nota manuscrita del mismo Costanzi (Nota 19).

38. AMM, Fondo no ordenado, Apuntes manuscritos que Elio Costanzi escribe utilizando como soporte una servilleta.

39. Costanzi immortaliza la escena sobre la parte delantera de un sobre. Un soldado con un casco está gritando “Por orden de S.M. el Rey el...”, mientras extiende sus huesudos brazos hacia un destinatario tumbado en la cama. El dibujo firmado tiene fecha de 1949 e incluye el epígrafe “Despertar del 1 Nov. 1939”. Courtesy AMM, Fondo no ordenado, Correspondencia, *Richiamo alle armi*, documento inédito.

40. AMM, Fondo no ordenado, Apuntes manuscritos que Elio Costanzi escribe utilizando como soporte una servilleta. Tenemos además que añadir que, en la carta del llamamiento a las armas por parte del Regio Esercito Italiano, Costanzi anota “Roma, Abril de 1944”. La indicación está acompañada por una simpática viñeta con el dibujo de un Adán de gesto irreverente. AMM, Fondo no ordenado, Correspondencia, *Richiamo alle armi*.

41. Courtesy AMM, Fondo no ordenado, Correspondencia, Contrato con la sociedad A.B.C. Impresa Spettacoli, 20/09/1941, documento inédito; AMM, Fondo no ordenado, Correspondencia, Contrato con la sociedad A.B.C. Impresa Spettacoli, 05/12/1943, documento inédito. Es complicado explicar cómo Costanzi haya podido seguir con su trabajo a la largo del servicio militar. Esto, como muchos otros aspectos de su biografía, serán aclarados quizá por estudios futuros.

42. Por su trabajo en el ámbito de la revista para la estación 1945-1946, Costanzi gana el premio *Maschera d’argento* (Courtesy AMM, Fondo no ordenado, Correspondencia, Carta del dott. Nino Capriati a Elio Costanzi, 13/08/1946, documento inédito). Obtiene un segundo reconocimiento tres años después, en 1949 (Courtesy AMM, Fondo no ordenado, Correspondencia, Carta de la comisión para el premio “Maschera d’argento” a Elio Costanzi, 31/07/1949, documento inédito).

43. Véase Gennaioli, 2014: 24, 88, 195.

44. Courtesy AMM, Fondo no ordenado, Correspondencia, Carta del comité directivo de la I Mostra internazionale di scenografia a Costanzi, 14/04/1946, documento inédito. La exposición se realizó entre mayo y

junio de 1946. Promovida por la revista *Teatro*, contaba entre sus comisarios con Guido Salvini, Aldo Calvo y Giulio Coltellacci. Una foto de la época está disponible en Pozzoli, 2016, fig.17.

45. Con los directores Simoni y Callegari acude incluso al Festival Internacional de Teatro de Venecia, realizando el vestuario para *L'impresario delle Smirne* (1947), una adaptación de la comedia de Goldoni, y *Cristo ha ucciso* (1948). Véase Gennaioli, 2014: 143-148.

46. A parte de algunos dibujos o apuntes, las colaboraciones de los años treinta en París resultan difíciles de verificar. Sin embargo, en este caso, la noticia es reflejada por tres fuentes diferentes: el obituario de Pia Soli tras la muerte de Elio Costanzi (Courtesy AACM, Obituario, *L'ultimo saluto a Costanzi grande signora della Moda*), un curriculum mecanografiado (AMM, Fondo no ordenado, *Cv mecanografiado moda y teatro*) y el artículo de Liana Ferri (Ferri, 1974). Ese último todavía omite la colaboración con la sastrería Lanvin. Véase Gennaioli, 2014: 47-49.

47. Véase nota 35.

48. AACM, Obituario, *L'ultimo saluto a Costanzi grande signora della Moda*. Existen dibujos encargados por ambas sastrerías en el Archivo privado Marcello Mencarelli. Gennaioli, 2014: 101-102.

49. Capalbo, 2012.

50. Con este propósito es interesante recordar el caso de Iolanda Hellé Herronett, representante de Madaleine Vionnet. Afincada en un piso de la capital italiana, vendía a la rica clientela romana los modelos de la notoria maison, eludiendo los impuestos. Ivi: 99.

51. Es el caso de la empresa Ricci Modelli de Bolonia que, una vez comprado el original francés lo reproducía en copias para venderlos entre las casas italianas. Bianchino, 1987b: 113.

52. Ferri, 1974: 54-55.

53. Courtesy AACM, Album B.3.31, f. 1036/45, 1036/46, 1036/49, 1036/51, 1036/53, 1036/54, 1036/55, 1036/56.

54. Esto explica por qué se han encontrado pocos figurines completos a color y con detalles entre los dibujos que componían el archivo personal de Costanzi, a su muerte. Solo los bocetos terminados gráficamente llegaban a los atelier, mientras que al figurinista le quedaban los estudios iniciales del traje.

55. La colaboración con las hermanas Botti, sastrería cumbre en la época fascista, debe ser enmarcada en los años cuarenta (Courtesy AMM, Fondo no ordenado, *Dibujos, "M.Botti"*). La primera que habla de esta

relación es la profesora Bonizza Giordani Aragno. Giordani Aragno, 1982b.

56. Brin, 2014: 33.

57. Gabriella de Bosdari, fundadora de la maison Gabriellasport, se casa en primeras nupcias con el conde Andrea di Robilant. En 1948, se casa de nuevo con el príncipe Di Giardinelli. Di Giardinelli, 1988: 112.

58. Bianchino, 1987b.

59. Para un mayor detalle de las colaboraciones en la moda femenina y masculina, véase Gennaioli, 2014: 28-138.

60. Costanzi, 1984: 59.

61. Courtesy AACM, Album B.3.30, f. 1035/21, 1035/23.

62. Courtesy Archivio di Palazzo Pitti (APP), *Rassegna Stampa Fabiani e Simonetta, "X Fashion Show di Firenze, Simonetta-Fabiani"*, *L'élite Medica*: 43, Agosto 1955, Marzo 1956. Coll. G.C. FS-S. F.N.3.

63. Caratozzolo, 2008: 165.

64. Di Giardinelli, 1988: 94.

65. La referencia cronológica que asumimos como término post quem, se conecta con los figurines publicados por la estudiosa Bonizza Giordani Aragno. Giordani Aragno, 1982a.

66. Pascali, Pelizzoni y Elio Costanzi, eran los tres dibujantes que más seguían las tendencias de la capital francesa. Vergani, 2003: 827.

67. AACM, Obituario, *L'ultimo saluto a Costanzi grande signora della Moda*.

68. Fabiani, 1960.

69. AMM, Fondo no ordenado, *Fotocopia artículo titulado Elio Costanzi costumista e scenografo*.

70. Capalbo, 2012. Calvani, 2002.

71. Brin, 2014: 99.

72. Courtesy AMM, Fondo no ordenado, *Cv manuscrito cine*, documento inédito.

73. Sobre el reverso del dibujo de uno de los trajes para Peggy Cummings se lee: "uno de los vestidos creados para la película *Lo strano caso di Lady Brooks* protagonista Mirna Loy, director Ratoff, en 1948. 15 vestidos para la Loy y 6 para la Cummings fueron por mí diseñados y realizados en la Casa Fontana de Roma". Courtesy CSAC di Parma, Fondo Sorelle Fontana, Coll. ALA 700 st. 1-19/3, E. Costanzi.

74. Toussaint, 1984: 75.

75. Bianchino 1987b: 120.

76. El dibujo del traje de escena para Peggy Cummings conservado en el CSAC de Parma, la reproducción de un vestido en jersey para Myrna Loy publicado en el

catálogo de la exposición *Il genio antipatico: creatività e tecnologia della moda italiana 1951-1983* (Toussaint, 1984: 76, 77, fig. 104.), un dibujo del Archivo privado Marcello Mencarelli y una fotografía del la actriz de Radersburg en el momento de la prueba en el atelier (véase la fotografía publicada en Campari, 1984: 65).

77. Bianchino, 1984.

78. Campari, 1987.

79. Courtesy AMM, Fondo no ordenado, *Correspondencia, Contrato con la sociedad Transcontinental film*, 03/09/1951, documento inédito.

80. AMM, Fondo no ordenado, *Fotocopia artículo titulado Elio Costanzi costumista e scenografo*.

81. En el contrato se lee "le encomendamos los encargos de Arch. Arr. Cost. para la película de nuestra producción de título provisional "Destini" dirigida por Marcello Pagliero". Courtesy AMM, Fondo no ordenado, *Correspondencia, Contrato con la sociedad Continental produzione*, 25/03/1953, documento inédito.

82. La película tenía por título provisional *Inchostro rosso*. Courtesy AMM, Fondo no ordenado, *Correspondencia, Contrato con la sociedad Titanus*, 01/12/1955, documento inédito.

83. Costanzi viene contratado en calidad de "diseñador de vestuario y asistente de escenografía" (Courtesy AMM, Fondo no ordenado, *Correspondencia, Contrato con la sociedad Inter-continental films incorporated*, 16/08/1950, documento inédito). Para la creación de la ambientación, Menotti recurre también a la ayuda de George Wakhevitch: el escenógrafo de Jean Cocteau. Pannain 1950: 72.

84. Courtesy AMM, Fondo no ordenado, *Apuntes de Elio Costanzi, Incontro Sofia Scicolone*, documento inédito.

85. Campari 1987.

86. El término "vestaglietta" podría traducirse en castellano como bata de mangas cortas. Danese, 2008.

87. Costanzi es contratado como escenógrafo de la escena *La Riffa*. No se tiene constancia, en cambio, del autor del vestuario.

88. AMM, Fondo no ordenado, *Fotocopia artículo titulado Elio Costanzi costumista e scenografo*.

89. Courtesy AMM, Fondo no ordenado, *Apuntes de Elio Costanzi, Il successo uccide*, documento inédito.

90. Como se desprende del artículo de Liana Ferri, el cambio de productor en la película determinó un replanteamiento en los colaboradores. Ferri, 1974.

91. Existe un contrato entre la casa de producción Titanus y Elio Costanzi para la realización del vestuario

del largometraje con título provisional “La Storia di Montecarlo” (Courtesy AMM, Fondo no ordenado, Correspondencia, Contrato con la sociedad Titanus, 16/04/1956, documento inédito). A la colección privada Marcello Mencarelli pertenecían, además, al menos dos dibujos y una foto de los trajes para Dietrich. No obstante esto, el nombre del figurinista no viene mencionado en los créditos de la película donde aparece el francés Jean Luis. Es posible que Costanzi hubiera realizado solo los trajes para los intérpretes masculinos, como en *Pan, amor y Andalucía*, y que los dibujos de las mise de la actriz de Schöneberg sean d’après, o sea derivados del traje.

92. Courtesy AMM, Fondo no ordenado, Correspondencia, Contrato con la sociedad Produzione films Vittorio de Sica s.r.l., 16/04/1958, documento inédito.

93. Costanzi, 1974.

