

scenografia e costumi di Caramba per *La mirabile visione* (da lui diretto nel 1921).

## CARAMBA, IL PANTOCRATOR DELLA SCENA

di andrea viotti

**C**aramba amava affermare che nel suo studio non vi fossero quelle “migliaia di volumi” di cui si vociferava – sembra ne avesse ben oltre 40.000 – mentre si vantava che la sua fonte documentale fosse tutta nella sua mente in una sorta di “biblioteca della memoria” ove aveva “incasellato ricordi visivi di quarant’anni di amorosa osservazione”.

A parte questo vezzo, sicuramente non sincero, è pur vero che i suoi figurini appaiono sempre “freschi”

### ricordo di luigi sapelli

non appesantiti da una incombente “documentazione storica” che talvolta toglie creatività al lavoro del costumista. Tuttavia osservando attentamente i bozzetti di Caramba si notano acute osservazioni nei dettagli di costume, particolari che appaiono negli affreschi medioevali del Castello della Manta, o d’Issogne, o nei mosaici di Ravenna. Dettagli difficilmente visibili ad occhio nudo, dal punto di vista del visitatore, ma certamente catturati dalle fotografie dei Fratelli Alinari sulle opere d’arte italiane e pubblicati su diverse riviste e libri dell’epoca. Così come

altri dettagli dei suoi bozzetti curiosamente rimandano alle illustrazioni de “Le Costume Historique” di Auguste Racinet.

Tutto questo voler controbattere le sue affermazioni nulla toglie alla riconosciuta grandezza di quest’uomo, al secolo Luigi Sapelli in arte Caramba, colui che creerà la “figura professionale” del costumista quale tecnico, certamente conoscitore delle epoche, ma soprattutto interprete ed autore di quel “costume” non più relegato a mero travestimento ma espressione dell’identità del personaggio. In parole povere il “Costume”

nel senso più alto del termine, differenziando il lavoro del costumista da quello del vestiarista.

I costumi teatrali a tutto il ‘700 non rispondevano a criteri di realismo o di ricerca storica. Spesso venivano usati abiti del tempo anche per raffigurare personaggi del passato, in particolare nel teatro lirico ove i costumi erano più affini ad una linea estetica che ad un’attinenza storica, fino a far perdere al costume quel valore di “espressione del personaggio” per divenire un semplice travestimento con sfoggio di raffinatezza e lusso. All’inizio dell’800 l’attore François-Joseph Talma aveva intrapreso una ricerca filologica ed iconografica sui costumi teatrali allontanandosi dalle convenzioni settecentesche. Talma diede il via ad un rigore nelle rappresentazioni ove si tenesse conto della conoscenza storica non solo dell’abbigliamento ma anche del trucco e della pettinatura tendendo il più possibile ad una aderenza all’epoca in cui era ambientata la pièce.

Per tutto l’800 si tentò di perpetuare questa ricerca anche se quelli che dovevano essere gli autori di questa disamina – i vestiaristi – non sempre erano all’altezza del loro compito.

Il vestiarista era una di quelle strane figure del teatro italiano, e non solo, che si occupavano un po’ di tutto, dal “mettere insieme” i costumi a procurare gli accessori e l’attrezzatura teatrale. Il problema era che questi personaggi, troppo vicini e prони alle volontà del capo comico, solitamente erano figure ignoranti più avvezze alla piaggeria ed alla compiacenza che allo studio necessario ad una ricostruzione storica. In sintesi erano più dei “servi di scena” che altro. A questi si affiancavano le sartorie teatrali dell’epoca non ancora in grado di comprendere gli aspetti tecnici legati al “taglio dell’epoca” e troppo presi da un estetismo ottocentesco teso alla “bella figura” i cui canoni erano quelli della moda in voga al momento.

Altrettanto grave risultava la tradizione che voleva che gli attori si procurassero in proprio gli abiti di scena. Ora considerando che all’epoca una compagnia girava con un minimo di trenta copioni, tutti rigorosamente storici, si può immaginare in teoria la mole di costumi che doveva possedere un attore.

Rari erano quelli che andavano nei musei a trarre ispirazione dai quadri d’epoca per il proprio abbigliamento scenico e poi con molta fatica cercassero di farselo fare secondo i dettami dell’epoca che andavano a rappresentare.

Chi scrive ricorda bene i racconti di famiglia, dove due generazioni precedenti si sono dedicate al teatro, ed i tempi in cui un attore doveva avere nel proprio guardaroba un minimo di: “Un giustacuore, un paio di stivali, uno jabot, un mantello, un frac e accessori in grado di affrontare diverse epoche” e tutto questo passando dal Medioevo al ‘700, per non parlare di Shakespeare e Molière. Era ovvio che l’attore cercasse una “sua sintesi” di costume attraverso le epoche, sintesi che poi doveva confrontarsi con le magre finanze dell’attore stesso. Possiamo quindi immaginarci l’“autenticità” di questi guardaroba.

Anche i protagonisti si occupavano personalmente del loro vestiario, sovente ricorrendo all’ausilio di noti sarti i quali però non obbedivano a criteri storici o a ricerche

“filologiche”, né consideravano il contesto dei costumi. Il risultato in scena dell’insieme di questi costumi che nascevano da diverse personalità, culture e possibilità economiche, era a dir poco disastroso. Un guazzabuglio di colori e di forme che si allontanava nel modo più assoluto dai concetti espressi da Talma.

In questo contesto l’apparizione di Caramba sarà come la nascita di un nuovo giorno. L’impatto ed i riconoscimenti saranno immediati. Un risultato ottenuto violentando tessuti e colori fino a delle estreme bizzarrie che tenevano però l’occhio dello spettatore inchiodato al palcoscenico tramite un modo di far costume che produrrà, come disse Andy Warhol, “opere d’arte da esporre alle pareti come dipinti”.

Ma Caramba non sarà solo il “costumista” per eccellenza. Personalità eclettica, sarà giornalista, caricaturista, scenografo, regista, scopritore di nuovi testi ed autori, produttore teatrale, datore di luci sfruttando il “sistema illuminotecnico” come un pittore che, con un’immaginaria “tavolozza elettrica”, dipinge su quella tela data dallo spazio scenico. Col tempo diverrà una sorta di tuttologo

figurino per Mosè (1924)





dell'immagine teatrale, operando in tutte le forme di spettacolo dall'opera al teatro di prosa, dal balletto all'opera lirica ed infine al cinema, sempre però, e questa sarà la sua grandezza, ricordando che l'insieme del "quadro" è parte essenziale dell'azione scenica e non un futile elemento decorativo. Insomma il prototipo del "Pantocrator" dello spettacolo.

Certo con gli occhi di oggi alcuni dettagli sartoriali ci possono far inorridire, ci sorprendono certe spalle da uomo del '700 così ampie ma forse qui entriamo nel gusto del tempo e dell'artista il quale affermava (memorie di famiglia) che "l'uomo doveva rispondere ad un triangolo, spalle larghe e vita sottile", e a poco valevano le proteste dell'interlocutore (mio nonno) e le interminabili discussioni fra i due su quella forzatura dell'epoca. Entrambi piemontesi e testardi non recedevano dalla propria posizione. Va però detto che Luigi Sapelli apparteneva ad un'epoca che non temeva l'eccesso, anzi con questo giocava perpetuando quell'eccessiva noncuranza dei limiti nei quali si erano rispecchiati gli ultimi grandi divi di un teatro che non c'è più.

Luigi Sapelli era nato a Pinerolo nel 1865 da una famiglia di solide



tradizioni militari. Suo nonno aveva seguito Napoleone dalla Spagna a Waterloo. Suo padre era un ufficiale di cavalleria che aveva partecipato alla famosa carica di Montebello del 1859, quando la brigata di cavalleria leggera piemontese sbaragliò una divisione austriaca. Ovvio quindi che il padre volesse che il figlio seguisse le tradizioni di famiglia ma le rigide regole militari non sembravano attirare il giovane. Del mondo militare Caramba amò solo la parte coreografica e le rutilanti uniformi, anche se di quel mondo gli rimarrà il rigore e la dedizione al lavoro che raserà la disciplina militare.

Giunto a Torino quale studente al Liceo Tecnico, troverà una città scoppiettante, piena di vita e che, priva ormai della corte sabauda andata a Roma, si sentiva libera dai tanti impegni ufficiali e viveva una nuova vita piena di speranze su un futuro avvincente di tecnologia e di vita culturale. A Torino stavano per nascere la Fiat, il cinema e quasi tutte le prime tecnologie italiane.

Il giovanotto, esile, piccolo di statura e lontano dalla rigida routine familiare, studia il minimo indispensabile e si fa subito amante del teatro. Non ha ancora fatto nulla ma come tutti i giovani sentenza di vecchio e di nuovo, parla di rinnovo



vamento teatrale, sputa sentenze sul modo di rappresentare la tale opera o l'altra. In poche parole sta più al caffè di piazza Solferino che sui banchi dell'Istituto Tecnico. Veste bohémienne come tutti i giovani studenti di allora (e di sempre) con cappello floscio a larghe falde, panciotto di velluto e cravatta alla Lavalier.

Il bisogno di comunicare al mondo la sua esistenza, la voglia di apparire e la giovanile esagitazione lo portano a fondare un giornalino in cui gli articoli sono accompagnati da caricature e vignette dimostrando immediatamente la capacità di cogliere con il tratto il carattere ed i difetti delle persone prese di mira. Si fa notare per questa sua capacità ed in breve lavorerà per testate umoristiche e teatrali (La Libellula, Buontempone, Re Pipino, La Rivista Velocipedistica, Il Giardinaggio). Nel 1884 assumerà lo pseudonimo spagnolo di Caramba, d'incerta provenienza ma di cui certamente era contenta la famiglia, irritata degli interessi giovanili del nostro. Anche perché il giovanotto, ancora squattrinato, a soli ventun'anni si era sposato con Angela Montiferrari, altrettanto giovanissima e che l'anno dopo gli darà una figlia. Il contrasto in famiglia trova alla fine un accordo: il giovane Sapelli metterà la testa



a posto e studierà per fare il medico. Quello stesso anno muore però improvvisamente il padre ed il giovane Caramba, quale figlio maggiore, si ritrova la responsabilità dell'intera famiglia, composta, oltre che dalla moglie e dalla figlia, anche dalla madre e da tre fratelli minori.

Per sbarcare il lunario trova immediatamente lavoro quale venditore di tubi per stufe, scrivano in uno studio legale e contabile presso un negoziante di granaglie. Ma non abbandona la sua prima attività di giornalista e di caricaturista, continuando ad illustrare le cronache teatrali. Tale attività gli consente di entrare nei teatri senza spendere un soldo e di farsi conoscere fra i melomani e gli amanti del teatro.

Nel 1890 è assunto dalla Gazzetta del Popolo. Nel frattempo, sempre come caricaturista, collabora al Fischietto. Nel 1894, dopo un viaggio in Russia quale inviato della Gazzetta del Popolo, gli viene chiesto di ideare i costumi per un veglione della Stampa Subalpina. Non sarà l'unica volta che Caramba ideerà costumi per situazioni non specificamente teatrali e col tempo disegnerà costumi per tableau vivant, carnevali, giostre, palii e altre rappresentazioni "storiche". Recentemente è stato presentato ad Arezzo il costume restau-

rato di un palafreniere per il palio di quella città, disegnato da Caramba nel 1934, quando era all'apice della sua carriera. Sempre nel 1894 viene ingaggiato per la prima volta quale costumista teatrale per una nuova opera, *Basso porto*, che verrà rappresentata a Colonia.

Nel 1895 diventa direttore responsabile del supplemento mondano *La Luna* e contemporaneamente direttore del *Pasquino*, altro giornale satirico dell'epoca. Con la complicità di Augusto Berta, direttore del supplemento domenicale *La Gazzetta del Popolo della Domenica*, Caramba viene chiamato a disegnare i costumi per una nuova opera lirica *Taras Bulba* dell'argentino Arturo Berruti, che andrà in scena al Regio di Torino.

Due anni dopo, forte della prima esperienza, Caramba si ritrova nuovamente al Regio di Torino con un'altra opera: *Forza d'Amore* di Arturo Buzzi. Solo che stavolta, sul podio, c'è un giovane personaggio ben noto nel teatro italiano per la sua voglia di rinnovamento e per il suo carattere imperioso: Arturo Toscanini. Tra i due nasce una simpatia reciproca ed una stima che più tardi si svilupperà alla Scala. Entrambi sentono il bisogno di ridare al teatro, attraverso la presenza di tecnici altamente specializzati, un rigore ed uno stile che si sono persi da tempo dietro i fanatismi delle platee per il divismo dei cantanti: né si sentono a loro agio in teatri dove le luci di sala infastidiscono quelle di scena e dove il pubblico si allontana rumorosamente, nei momenti in cui è assente il divo, per rinfrancarsi

nella pagina precedente e a fianco: studi per il trucco dei dignitari Ping, Pong e Pang e dell'Imperatore per *Turandot* (1926). sotto: *Dulcamara* per *L'Elisir d'amore* (1917)



figurino per *Ernani* di Verdi (1913)

nel retro-palchetto fra tortellini e vino o ostriche e champagne, a seconda delle possibilità. Toscanini pretenderà il buio in sala durante le rappresentazioni ed il silenzio rispettoso del pubblico, negando spesso i bis perché disturbano lo snodarsi dell'opera. Caramba creerà le atmosfere e i costumi rigorosi. Il sodalizio farà furore anche se ci vorranno anni perché collaborino ancora insieme.

Sempre nel 1897 arriva a Torino uno dei più straordinari personaggi del teatro italiano a cavallo dell'800 e '900. Si chiama Ciro Scognamiglio ed è un serio produttore napoletano di operette, all'epoca un genere fortemente in voga. Fa un tipo di teatro del tutto diverso da quello di Toscanini ma i rigori sono gli stessi. Dai suoi allestimenti sono bandite tutte le volgarità e le facili allusioni perché è convinto che il genere possa ascendere, con professionalità e rigo-

rosa serietà, ad una forma teatrale di rispetto.

Scognamiglio è colpito dalle sagaci intuizioni delle caricature di Caramba con cui critica gli improponibili costumi della compagnia. Non è però noto per quale folle motivo volle mettere alla prova questo impertinente e presuntuoso giovanotto invitandolo a progettare i costumi del *D'Artagnan* di Varney.

Il giovane, all'epoca, nonostante le esperienze passate, è ancora un autodidatta che del palcoscenico conosce poco più del punto di vista dello spettatore. Forse ha assistito a qualche prova ma non ne comprende ancora bene le regole, la tempistica. Eppure, forse perché attento spettatore, inventa uno dei maggiori "coup de théâtre" dell'epoca. Fa entrare quaranta moschettieri con casacca azzurra, croce d'argento e fiamme rosse (così come è nota l'uniforme

di quel corpo). L'effetto funziona egregiamente, molto più dell'uniforme rossa prevista dal vestiarista della compagnia. È un successo e Caramba diviene il costumista ufficiale della compagnia Scognamiglio. Al *D'Artagnan* seguiranno poi *Rolandino* di Valente e *La Cicala e la Formica*.

Per la prima volta Caramba si trova su un palcoscenico a seguire le prove, i cambi di luce, i problemi della regia e dei cantanti. Non ha esperienza né titoli accademici ma possiede un grande senso dello spettacolo e, pur privo di conoscenze sartoriali, da dilettante si rivela un abile professionista con l'ambizione di rinnovare quel tipo di teatro ormai stantio.

Il 1898 lo vede costumista di uno dei più interessanti esperimenti di quegli anni, quello di creare una sorta di teatro stabile al Dal Verme di Torino composta da professionisti senza quei mattatori e prime donne che condizionano la vita delle compagnie. La compagnia porta in scena *I Borgia* che venne accolto con grande calore dal pubblico, strabiliato in modo particolare da una messa in scena il cui rigore venne osannato. L'esperimento fu purtroppo di poca durata ma il particolare successo dei costumi consacrò finalmente Caramba come l'astro nascente dell'immaginario teatrale.

Nel frattempo Caramba continua la sua collaborazione con la compagnia di Scognamiglio divenendone, oltre che il costumista, anche il talent scout di autori e musicisti per nuove operette con viaggi a Londra, Parigi e Vienna. Nel 1897 acquisisce per la compagnia i diritti della *Geisha* di Sidney Jones e del *Mikado* di Gilbert e Sullivan.

La collaborazione trasforma presto il nostro in socio della compagnia che si rinominerà Scognamiglio-Caramba. Il suo fiuto per i testi si dimostra insostituibile per la compagnia ed i successi si rinnovano al Costanzi di Roma ed in tutta Italia fino a far sì che la compagnia viva di vita propria con successi in Sud America ed in Russia, mentre Caramba si distrae e Scognamiglio

si ritira a vita privata.

I successi della compagnia Scognamiglio-Caramba si inseguono con i successi del costumista Caramba e non c'è compagnia di prosa, lirica, balletto, operetta che non voglia i bozzetti di costume del nuovo genio che ben illustra i personaggi e sa dove colpire la fantasia del pubblico. Sempre più spesso gli viene richiesto di controllare anche il lavoro degli scenografi, fino a farsi scenografo a sua volta.

Gli anni precedenti la Grande Guerra furono uno dei periodi più vitali e prolifici del teatro italiano. Le compagnie mutavano di giorno in giorno ed ai successi delle formazioni si affiancano insuccessi e fallimenti. La concorrenza è spietata e le compagnie affrontano spese ingenti per accaparrarsi i migliori attori ed avere messe in scena più ricche.

In questo stato di cose Caramba è il re. È ovunque e dilaga fra le compagnie; la sua firma è addirittura una certezza per il pubblico che chiede e vuole le sue messe in scena quasi fosse lui il divo. Della sua inventiva, oltre che le compagnie di operetta, si serviranno la Duse, Maria Melato, Irma ed Emma Grammatica, Lyda Borelli, Dina Galli, Ermete Novelli, Ruggero Ruggeri, Andrea Maggi, Ermete Zacconi, Gualiero Tumiati. Anche gli autori lo inseguono. Bussano così alla sua porta Sem Benelli, Giacomo Puccini, Leoncavallo, Giordano, Marco Praga e infine l'immaginifico vate D'Annunzio con il quale i rapporti non saranno certo dei migliori, visto il carattere dell'uomo che, per poter primeggiare e considerandosi tuttologo in ogni arte, inventa termini astrusi, inesistenti, per definire tessuti e attrezzerie. Né il rapporto migliorerà quando D'Annunzio, oramai sulla via del declino artistico, firmandosi Gabriel Nuntius Vestiarus, arrivò ad

in questa pagina ancora *Ernani* (1913), le maschere.



offrire "stoffe da me dipinte con man volante e con arte musicale..."

Se la prosa lo porta all'apice di un mondo culturale avvincente, è l'operetta in cui maggiore si sente la sua presenza. In quest'ambito Caramba non ha rivali e forse dà il meglio della sua inventiva tanto che gli allestimenti di Parigi e di Vienna, ove nasce questo genere, debbono ora confrontarsi con quelli dell'Alfieri di Torino, del Lirico di Milano, del Costanzi di Roma. L'operetta è un mondo in cui le battute e i coup de théâtre si succedono a ritmi vorticosi e dove sembra che niente sia mai sufficiente ad appagare la fantasia dello spettatore. Qui, forse più che altrove, l'impatto dei suoi bozzetti è straordinario. Le sue origini di caricaturista lo portano facilmente a raccontare col tratto, nel volto e nella posa del bozzetto, un "carattere fortemente espresso" quasi caricaturale, evitando la bellezza statuaria fine a sé stessa.

Nel 1906 viene invitato a trasferirsi a Milano da Emilio Suvini e Luigi Zerboni, due imprenditori teatrali dell'epoca che gestiscono ben sei teatri della città e che gli vogliono affidare la direzione di una sartoria.

Caramba si getta nel nuovo lavoro con la foga che gli è propria e Milano può gustare i suoi allestimenti e i suoi costumi. In breve la sartoria nata per servire le compagnie della società Suvini-Zerboni si trova con richieste di altre committenze. Nel frattempo, divenuto socio di una delle compagnie della Suvini-Zerboni, Caramba compra i diritti di un'operetta contemporanea, *La Vedova Allegra*, che costeranno la considerevole somma per l'epoca di 35.000 lire ma che renderanno ricca la società consacrando, se ancora ce n'era bisogno, Caramba quale acuto scopritore di brani e di testi.

Nel 1909 Caramba lascia la Suvini-Zerboni e apre una sua sartoria, la Casa di Costumi d'Arte Caramba & A. Sapelli & C., attività che sarà affiancata dalla rinascita della nuova compagnia di operette Caramba-Scognamiglio. Mentre la compagnia teatrale miete successi la sartoria non è da meno e diviene fornitrice dei più importanti teatri: La Scala di Milano, La Fenice di Venezia, il Regio di Torino, il Costanzi di Roma, cui seguono richieste da New York, Parigi, Vienna, Londra e Varsavia. La sartoria arriverà ad aprire succursali a Parigi e a New York per far fronte alle enormi commesse provenienti dall'estero.

Nel 1913, nonostante le enormi entrate, la sartoria deve chiudere per debiti e al suo posto verrà creata una nuova società con prestanome e finanziatori denominata Caramba Casa di Costumi d'Arte di E. Comboni, Nofri & C Milano. Nello stesso anno, si assisterà anche al primo intervento di Caramba nella nuova forma d'arte del cinematografo.

La nascita del cinema quale nuovo mezzo d'espressione artistica non poteva non coinvolgere Caramba. Non sono molti i suoi film ma sembrano sufficienti a lasciar un segno caratterizzato dal rigore filologico e dal linguaggio sapiente del monocromatismo dei tessuti. Come in teatro, lo vedremo prima costumista, poi anche scenografo, poi direttore artistico di case di produzione, infine regista e produttore dopo la fondazione della Caramba Film.

Il suo primo film è *I Promessi Sposi*, cui seguirà *Jone, o gli ultimi giorni di Pompei*, entrambi del 1913. L'anno successivo girerà *La reginetta e le rose*, dall'omonima opera: figurino per *l'Excelsior* di Manzotti e Marengo, (Teatro alla Scala, Milano 1909). A fianco: La fata, figurino per il balletto *Le Porte Bonheur* (1907). Nella pagina seguente: figurini per *La Tempesta* (1922)



retta di Leoncavallo, dove esordirà come regista. Poi *Otello* e *Colei che tutto soffre*. Nel 1915 gira *I Pagliacci*, *Teresa Raquin* e *La befana di guerra* film a sfondo patriottico che raccoglieva fondi per gli uomini al fronte. Disegna inoltre i costumi per *La morte del duca d'Ofena* di Gabriele D'Annunzio.

Il 1916 sarà l'anno più produttivo. Caramba dirige *Zingari*, sempre di Leoncavallo, *Il Re, le torri e gli alferi*, prima produzione della Medusa, *Le Mogli e le arance* e *Dopo la raffica*. Il 1917 lo vedrà nuovamente regista e produttore e costumista nei film *Amleto* e *Il volo del nido*. Nel 1918 è ancora regista, scenografo e costumista per il film *Le figlie del mare* di Sem Benelli. Riprende l'attività nel 1920 girando però un solo film, *I Borgia*, sempre come regista e costumista. L'anno successivo è di nuovo al lavoro con *La mirabile visione* (regia scene e costumi). Nel 1922 riduce il suo intervento alla scenografia e ai costumi per il *Cirano di Bergerac*, firmati insieme a Pierre Magnier e Linda Moglia. Il 1924 vede il suo ultimo intervento cinematografico con la firma della scenografia e dei costumi, insieme a Giulio Lombardozzi, per *L'arzigogolo* di Benelli. La spiegazione di questo abbandono può essere rintracciata in una chiamata ricevuta da Milano.

Nel 1921 Toscanini viene chiamato a dirigere la Scala. Il "Maestro" vuole risollevarlo il teatro da una gestione vecchia che ha portato il teatro alla decadenza. Ha idee nuove ed ha bisogno di un alleato che gli curi tutto l'aspetto visivo. Nel 1922 Toscanini chiama Caramba, questi accetta e firma il contratto con il Teatro quale direttore artistico



degli allestimenti scenici.

Caramba è già stato alla Scala. Nel 1904 con un *Don Pasquale*, nel 1905 con un *Tannhäuser* e con *Le nozze di Figaro* e nel 1906 con *Traviata*. Ma la situazione è ora diversa.

Toscanini non vuole le follie carambiane dell'operetta ma un attento e soffuso rigore. Sarà la maturità, sarà la soggezione del Maestro al quale darà tutta la sua energia per alleviarne la fatica e preservarlo da tutta una serie di incombenze, fatto sta che i costumi della Scala vedono un Caramba più rigoroso, più attento. Certo con il tempo alcuni vecchi guizzi torneranno fuori, come l'amore per certi contrasti accesi, o per certe licenze poetiche che pure denotano la conoscenza dell'epoca con la quale l'artista si permette di giocare.

Il lavoro è massacrante. Nel 1922 si va in scena con dodici opere liriche, nel 1929 con trentuno esclusi i balletti. Caramba si fa carico di ogni mansione creativa ed organizzativa, inclusa la realizzazione dei costumi,

la scelta degli scenografi, le forniture scenotecniche. Al solito si getta nel lavoro con tutta l'energia che gli è propria, affronta i magazzini dei costumi che la sua sartoria gestirà e che diverrà un tutt'uno con la Scala. Sfrutta al massimo i nuovi piani mobili e diviene un mago nella gestione e nel miglioramento della cupola di Fortuny, la geniale invenzione adottata dalla Scala nel 1922 per illuminare indirettamente la scena attraverso la dilatazione dello spazio.

Nel 1931 Toscanini, offeso dall'arroganza fascista, abbandona la Scala e l'Italia per New York. La nuova gestione scioglie quel formidabile gruppo che aveva riportato la Scala agli antichi fasti e Caramba viene relegato al ruolo di consulente. Caramba però non si fa mettere da parte. Apre una succursale a Roma e intensifica il suo rapporto con il Costanzi.

La nuova direzione di Guido Salvini, pur essendo asciutta e misurata, non riesce a creare le stesse emozioni che quell'anziano signore dai panciotti di velluto colorato ave-

va saputo dare fino a quel momento. I milanesi rivogliono Caramba, che l'anno dopo rientra trionfalmente nella "sua Scala".

Ma Caramba comincia a sentire il tempo. Alla Scala ha dato tutte le sue ultime energie ed ogni estate deve ricorrere a cure a Bad Nauheim in Germania o alle terme di Saint Mart a Royal in Francia. I successi proseguono ma oramai centellina ogni sua attività.

Il 10 novembre del 1936, a 61 anni, mentre sta disegnando un *Coppelia* Caramba muore. Il mondo dello spettacolo, nonostante l'antica regola, si ferma. Due giorni dopo, il feretro accompagnato dalle corone di Toscanini, Ruggero Ruggeri, Dina Galli e tanti altri si ferma davanti alla Scala dove dall'alto piove sulla bara una pioggia di petali lanciati dalle allieve del corpo di ballo.

Un ultimo atto scenico sull'uomo che inventò l'arte effimera del costume.