

21/06/2002

Egn. sig. Passabdi,

Le invio una copia della mia tesi di laurea sperando possa esserle gradita, sebbene essa non rende giustizia all'importanza e alle complessità del suo lavoro di scienziato.

La ringrazio di cuore per la disponibilità dimostratami e Le porgo i miei più cordiali saluti.

Leone Benedetti

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PARMA**

**FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA**

**CORSO DI LAUREA IN CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI  
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE**

**LE SCENOGRAFIE DI LORENZO BARALDI**

**Relatore: PROF. ROBERTO CAMPARI**

**Laureanda: FEDERICA BENEDETTI**

**ANNO ACCADEMICO 2001/2002**

# INDICE

## **Capitolo 1 . Lorenzo Baraldi: la formazione, gli inizi, le prime esperienze lavorative nel cinema.**

- 1.1. Un profilo di Lorenzo Baraldi.
- 1.2. La formazione. Gli studi all'Istituto Toschi di Parma.
- 1.3. I corsi all'Accademia di Brera: Milano e la cultura artistica.
- 1.4. I primi lavori alla sede Rai di Milano e le prime esperienze nel cinema a Roma.

## **Capitolo 2 . Il sodalizio con Monicelli. La grande stagione creativa della commedia all'italiana.**

- 2.1. Gli impegni per il cinema di Mario Monicelli: un quadro complessivo. Ricerca degli influssi artistici sulle scenografie di Baraldi nei capolavori firmati Monicelli.
- 2.2. Le scenografie di *Romanzo popolare*.
- 2.3. Le scenografie di *Amici miei*.
- 2.4. Le scenografie di *Caro Michele*
- 2.5. Le scenografie di *Un borghese piccolo piccolo*
- 2.5. Le scenografie di *Il Marchese del grillo*
- 2.6. Le scenografie di *Temporale Rosy*
- 2.7. Le scenografie di *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno*.

## **Capitolo 3. La collaborazione con gli altri registi della commedia all'italiana.**

- 3.1. Le scenografie di Lorenzo Baraldi in altri film degli anni '70.
- 3.2. Le scenografie di *Profumo di donna*.
- 3.3. Le scenografie di *L'anatra all'arancia*.

## **Capitolo 4. Le scenografie di Lorenzo Baraldi tra gli anni '80 e il 2000.**

- 4.1. Evoluzione dell'ispirazione baraldiana tra gli anni '80 e il 2000.
- 4.2. Le scenografie di *Storia di Piera*.
- 4.3. Le scenografie di *Joan Lui*.
- 4.4. Le scenografie di *Il Postino*.
- 4.5. Le scenografie di *Honolulu baby*.

### **Conclusioni**

### **Bibliografia**

### **Filmografia**

### **Repertorio dei bozzetti, delle immagini filmiche e delle opere artistiche fonte di ispirazione**

## Capitolo 1

### Lorenzo Baraldi: la formazione, gli inizi, le prime esperienze lavorative nel cinema.

#### 1.1. *Un profilo di Lorenzo Baraldi.*

Lorenzo Baraldi è giustamente riconosciuto come uno dei maggiori scenografi del cinema italiano. Scenografo di ispirazione razionalista, attento all'uso del colore, è considerato uno dei più seri professionisti della generazione di mezzo<sup>1</sup>.

La sua fama è legata ad una serie di prove cinematografiche di indubbio valore. Egli vincolò infatti il suo nome per oltre un decennio alla collaborazione con il regista Mario Monicelli, un sodalizio umano ed artistico straordinario che produsse titoli quali *Vogliamo i colonnelli* (1973), *Romanzo popolare* (1974), *Amici miei* (1975), *Caro Michele* (1975), *Un borghese piccolo piccolo* (1977), *Temporale Rosy* (1979), *Il marchese del Grillo* (1981), *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno* (1984).

---

<sup>1</sup> Cfr. *Lorenzo Baraldi scenografo* in S. MASI, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, Istituto cinematografico Lanterna magica, L'Aquila, 1990, Interviste, pp. 101-108. Il suo nome è qui legato a quelli di Gianni Quacanta, Marco Dentici e Paolo Biagetti, formatisi come lui presso l'Accademia di Brera negli anni '60 del '900.

Tuttavia, accanto a questa collaborazione che rasenta l'esclusività e l'inseparabilità, egli legò il suo nome anche ad altri titoli, in particolare a film che possono essere considerati espressione della commedia all'italiana come *Profumo di donna* (1974), di Dino Risi; *L'anatra all'arancia* (1975), di Luciano Salce; *Nudo di donna* (1981), iniziato da Alberto Lattuada e portato a compimento da Nino Manfredi; *Io e Caterina* (1980), di Alberto Sordi<sup>2</sup>.

Difficile ma non meno proficua fu inoltre la collaborazione con Marco Ferreri per *Storia di Piera* (1983); molto creativa quella con Adriano Celentano per il kolossal *Joan Lui* (1985); significativa quella con Treves per *La coda del Diavolo* (1986) e per il più recente *Rosa e Cornelia* (1999).

Noto è poi il lavoro di Baraldi per un'opera cui sono stati tributati moltissimi riconoscimenti come *Il postino* di Massimo Troisi (1994), mentre si devono anche ricordare, tra gli altri, i lavori svolti per Maurizio Nichetti (*Palla di neve*, 1994, e *Honolulu baby*, 2000) e per Paolo Virzì (*Baci e abbracci*, 1998).

L'effettivo riscontro dell'operato di Lorenzo Baraldi passa anche attraverso pubblici riconoscimenti, come l'ottenimento di alcuni importanti premi per le sue opere, quali il "David di Donatello" per *Il marchese del Grillo* nel 1982; il "Nastro d'Argento"

---

<sup>2</sup> Per le notizie sull'autore cfr. anche la scheda a lui dedicata nel volume di R. CAMPARI, *Parma e il cinema*, Pizzi Editore, Cinisello Balsamo (Mi), 1986, p. 140. Da segnalare anche la documentazione ricavabile dal sito Internet dell'autore stesso ([www.lorenzobaraldi.it](http://www.lorenzobaraldi.it)).

per lo stesso film; le nomination al “Nastro d'Argento” nel 1986 per *Joan Lui* e nel 1989 per *Musica per vecchi animali*; il “Premio Festival del cinema italiano” per *Il postino* nel 1994; ed infine il premio “Time for peace award Onu” di New York, sempre per *Il postino*, nel 1996.

Accanto alla carriera cinematografica, Baraldi conduce da anni attività didattica, affrontando esperienze varie in diversi ambiti accademici: ha infatti insegnato al Centro Sperimentale di scenografia nel 1994-95; all'Accademia di belle arti di Viterbo nel 1993-94 e 1994-95; all'Accademia di Costume e di Moda di Roma nel 1995-96, 1996-97, 1997-98; ha guidato inoltre lo stage di scenografia all'ASC nel 1998-99. Proprio dell'ASC (Associazione Costumisti, Scenografi ed Arredatori) egli è stato uno dei fondatori nel 1984 e ne è oggi vicepresidente. Scopo della associazione - che giustamente ha per Baraldi un valore notevolissimo - è la trasmissione del sapere professionale di queste categorie attraverso la pubblicazione di quaderni di ricerche e monografie e l'organizzazione di conferenze ed incontri con professionisti del settore sia italiani sia esteri, nonché di mostre e seminari<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> L'Associazione è nata dalla consapevolezza della necessità di portare un contributo alla conoscenza della categoria. E' luogo di documentazione, di restituzione critica del patrimonio artistico creato da queste figure professionali, e naturalmente anche luogo di rivendicazione dei diritti della categoria. Essa si sostinui a suo tempo alla Immaginoteca, quale naturale derivazione di quest'ultima, benché quella si caratterizzasse più come cooperativa che come associazione rappresentativa della categoria. La circolazione delle notizie, delle informazioni professionali, nonché della storia della professione attraverso seminari, conferenze, annuari, quaderni e monografie, è obiettivo molto sentito dai soci che la compongono.

Per quanto limitato ad alcuni episodi, deve essere altresì segnalato l' impegno di Baraldi negli allestimenti per spot pubblicitari (Fiuggi, Martini, Voiello, Scavolini, Impulse, Cinzano, per non citarne che alcuni) e per fiction televisive quali *Piazza di Spagna*, *Les héritières* e *Resurrezione*.

Di contro alla genericità di un profilo che si avvalga solo di un elenco di titoli e premi, una più minuziosa ricostruzione della formazione e della attività artistica di Lorenzo Baraldi passa attraverso le notizie che intorno all'artista sono raccolte nelle pagine seguenti e che sono il ricavato di un'intervista rilasciatami molto cortesemente da Baraldi stesso durante un incontro con lui concertato. La bibliografia intorno alla sua persona ed alla sua attività non è infatti a tutt'oggi particolarmente cospicua e si limita ad alcune brevi schede, contenute in cataloghi di argomento generale dedicati o al cinema parmigiano o alle figure professionali del cinema italiano. Solo grazie alla gentile collaborazione di Baraldi è stato possibile dunque ricostruire le tappe fondamentali della sua formazione e gli inizi della sua attività lavorativa, nonché scoprire alcuni episodi dall'artista stesso ritenuti significativi nel determinare i contorni del suo carattere e nel definire i momenti più significativi della sua carriera.

Accanto a queste informazioni di prima mano, reputo un privilegio anche l'aver ricevuto un testo non edito, redatto dallo stesso Baraldi intorno alla sua professione ed alle modalità operative in cui essa si esplica.

Prima di accedere ad informazioni che procedano in ordine cronologico a definire la sua formazione ed attività, vorrei però inquadrare brevemente il personaggio nella sua singolarità, per come cioè mi è stato possibile conoscerlo attraverso la piacevole conversazione con lui intrattenuta e per quanto di esso emerge dal testo fornitomi.

Lorenzo Baraldi è un abilissimo disegnatore ed un grande colorista. Egli lavora da vero creativo, disegnando i bozzetti prospettici ed ambientali funzionali all'illustrazione della sua idea scenografica di un film, lasciando agli assistenti il compito di realizzare gli alzati o le sezioni, come di ricercare oggetti specifici, benché sotto la sua supervisione.

La sua opera non si limita pertanto all'ideazione artistica di un film, ma si trasforma presto in organizzazione effettiva del suo reparto, mediante il coordinamento di decine di persone. Il suo compito consiste dunque nel coniugare la creatività e l'invenzione con la messa in opera delle idee; in altre parole, nel coniugare teoria e pratica, nel mantenere vivo il senso poetico pur rispettando precisi tempi di realizzazione e rimettendosi all'impiego delle somme di denaro imposte dalla produzione, spesso costrette all'interno di budgets piuttosto ridotti.

Ciò che a noi preme maggiormente tuttavia è l'aspetto eminentemente creativo del lavoro di scenografo, che vede l'operatore impegnato a trasferire, in base alla propria

interpretazione, le idee espresse dal regista, o meglio ancora ad ideare l'ambientazione migliore per rispecchiare il significato più profondo di una sceneggiatura<sup>4</sup>.

Grande ideatore, Baraldi ama l'invenzione, ama la costruzione *ex-novo* e, pur sapendo svolgere ugualmente bene il lavoro di ricostruzione storica, ama piuttosto le costruzioni scenografiche ove la sua vena coloristica possa emergere meglio.

Il suo lavoro nasce da un'intuizione artistica, procede nella creazione di un'atmosfera e può derivare dal fedele accostamento ad un artista-pittore scelto come poeticamente affine ai significati che si vogliono esprimere nell'ambientazione cinematografica o, viceversa, dalla complessiva, analitica quanto diversificata espressione di un mondo artistico fatto proprio, rievocato, ma espresso in forme nuove e varie non riconducibili facilmente ad un nome preciso, ad una personalità artistica singola<sup>5</sup>.

Baraldi è un colorista, gioca sul colore che, anche nei suoi aspetti più violenti e sgradevoli, può aiutare a comprendere la psicologia dei personaggi e il senso che alla storia vuole connettersi. Fondamentale in questo senso è ritenuta da lui la collaborazione

---

<sup>4</sup> Lo scenografo è l'unico ad avere sempre una visione unitaria di tutta la parte visiva del film, anche nei piccoli dettagli e molte volte deve battersi perché non si adottino soluzioni in contrasto con il quadro generale impostato. Cfr. V. DEL PRATO, *Manuale di scenografia*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1990, p. 31 sg.

<sup>5</sup> Si parla di chiave visiva del film in riferimento ad un certo tipo di pittura o ad un artista a cui si pensa di relazionarsi per essere compresi da regia e collaboratori, direttore di fotografia e costumisti. Si tratta di indicazioni analogiche da tradurre in fatto cinematografico, non di materiale da trasferire direttamente nella pellicola. Si può parlare allora esattamente di cinema "alla maniera di certa pittura" Così viene espresso il rapporto scenografia - pittura in V. DEL PRATO, *op. cit.*, p. 38.

con il direttore di fotografia e con il costumista, il confronto continuo dei lavori, per creare un effetto armonico o viceversa stridente, ma intenzionale<sup>6</sup>.

I suoi lavori partono sempre da una idea pittorica. Egli sente quale nota distintiva del suo lavoro la pittura, il colore, consapevole che l'atmosfera di un film sia perseguibile proprio attraverso la ricerca pittorica. Non sempre, tuttavia, questa impostazione eminentemente artistica ha modo di esprimersi pienamente, dovendo fare i conti con le esigenze dei registi o della produzione. A detta dello stesso Baraldi, sarebbero meno di una decina i film da lui realizzati che meritano, per ragioni differenti, una adeguata analisi stilistica, la ricerca di compenetrazione tra livelli professionali diversi come la pittura e la scenografia, nonché l'analisi di una precipua ispirazione artistica. Su tutti gli altri, per contro, si farebbe sentire fortemente il peso dei condizionamenti esterni testé citati.

Questa natura intrinsecamente artistica si esplica poi in modalità differenti, essendo caratteristica singolare dello scenografo, per sua stessa affermazione, la poliedricità, dovuta anche ad incontri fortunati con personaggi dell'ambiente cinematografico – Mario Monicelli in particolare – che gli concessero ampia libertà d'azione e la possibilità di attingere variamente a maestri di ambiti cronologici e stilistici diversi,

---

<sup>6</sup> Fondamentale è stata in molti film la collaborazione tra Baraldi e la moglie costumista Gianna Gissi, un sodalizio fatto di identità di vedute e conoscenza profonda. Cfr. L. BARALDI, *Vestire un film*, opera inedita, p. 103.

spaziando dalla Scuola romana, al Precisionismo americano, al Neoclassicismo di Ingres, al realismo esistenziale di Alberto Sughì.

Nonostante l'eclettismo, tuttavia, Baraldi riconosce una costante nella sua produzione, una nota distintiva, una "firma" che deriva "dall'invenzione che dà l'impressione di realtà", e tutto ciò attraverso il colore e la creazione dell'atmosfera. Egli predilige in sostanza la creazione, il teatro di posa, l'allestimento, che esprima via via sentimenti diversi di solitudine, incomunicabilità, omologazione, o anche situazioni grottesche capaci di produrre immagini kitsch. La firma Baraldi si lega dunque – in misura assai marcata - all'invenzione, alla creazione di un'atmosfera attraverso il colore. Nonostante egli sia anche grande ricostruttore di scenari storici, si identifica meglio e sente dunque come maggiormente propri i film di invenzione, che esprimano, attraverso gli allestimenti o i fuori porta adattati alla situazione da rappresentare, una linea poetica.

La sua sensibilità al disegno e alla pittura si esprime anche nell'immediatezza della creazione: egli non realizza tutto in un unico tempo, vale a dire in un momento preparatorio all'allestimento, ma procede gradualmente. E' possibile che egli disegni un oggetto necessario alla scena solo dopo aver visto l'insieme, il contesto in cui esso va inserito, ed è possibile altresì che ne richieda la realizzazione istantanea. Questa libertà d'azione porta spesso anche a rifacimenti, alla distruzione di materiale per la ricreazione di un dato ambiente che, a suo modo di vedere e

secondo la sua sensibilità, “non funziona”. Spesso egli “rifà il colore”, richiedendo la modifica di pannelli e di elementi che non risultano conformi alla sua visione d’insieme.

Il retaggio dei suoi inizi, l'abilità disegnativa appresa al Toschi e la conoscenza di un ambiente culturale artistico di eccezionale livello nella Milano degli anni Sessanta hanno prodotto in lui un senso artistico fortissimo, non dunque tanto o solo una metodologia, una tecnica di lavoro, ma una poesia, una ricerca di espressione di situazioni mediante il colore che possiamo definire quale sua cifra stilistica distintiva.

Tratteremo ora nel dettaglio le esperienze di vita e studio precedenti ai suoi inizi nel campo cinematografico, prima di analizzare le scenografie di alcuni dei maggiori film realizzati dall'autore, al fine di comprendere le fonti artistiche di ispirazione dei suoi lavori, ricordando come lo stesso Baraldi abbia concluso la nostra conversazione affermando: “credo che se non avessi fatto lo scenografo, avrei fatto il pittore”.

### *1.2. La formazione. Gli studi all'Istituto Toschi di Parma.*

Lorenzo Baraldi nacque a Parma nel 1940. Compiuti studi regolari nella stessa città, entrò all'Istituto d'arte “Paolo Toschi” senza nessuna idea precisa sul proprio futuro e senza ambizioni

specifiche nel campo della scenografia.. Fu una scelta un po' casuale la sua, benché egli avesse dimostrato già in precedenza una certa propensione, una attitudine particolare per il disegno , la quale, se coltivata, avrebbe potuto condurlo ad intraprendere una professione artistica. L'ambiente familiare, peraltro, aveva sollecitato o quantomeno favorito in lui questa propensione: il padre di Lorenzo Baraldi era infatti un ottimo disegnatore, era stato decoratore e aveva aperto un negozio di pittura, o meglio di decorazione di interni.

L'ambiente familiare, le frequentazioni del padre, che conosceva bene i pittori di Parma, tra cui Carlo Mattioli, facilitarono verosimilmente l'accostamento del ragazzo agli studi d'arte, preferiti agli insegnamenti di tipo più tradizionale<sup>7</sup>. L'Istituto

---

<sup>7</sup> A partire dalla metà degli anni '30 del '900, Parma aveva dato vita ad un ambiente cinematografico di buona consistenza, sia con una intensa attività critica sia con l'inizio di una attività produttiva vera e propria. Nel 1934 iniziava a Parma l'attività cinematografica con le riprese di "Torniamo in campagna" e Bianchi e Bertolucci, entrambi laureati a Bologna, insegnavano ai loro allievi delle scuole superiori, parlando spesso anche di cinema come di una nuova forma d' arte. Si creava così un'élite borghese, consapevole del proprio ruolo sociale privilegiato, la quale scelse il cinema non come forma di evasione ma come momento di impegno culturale e ideologico, come conquista di spazi non compromessi (o comunque non compromessi totalmente) da forme di controllo politico.

La guerra interruppe questo slancio, ma dal 1945 riprese le pubblicazioni la "Gazzetta di Parma" e fu Attilio Bertolucci a curare la critica cinematografica del quotidiano cittadino, recensendo con entusiasmo "Roma città aperta" di Rossellini e dando un significativo contributo alla rinascita del cinema italiano.

Con l'intervento di giovani critici e grazie agli influssi della vicina Milano, fu fondata la rivista "La critica cinematografica", diretta da Antonio Marchi, rassegna mensile di grande eleganza che rinunciava alla fotografia ed utilizzava solo disegni di pittori quali Maccari, Rosai, Mattioli, con interventi alle recensioni ed alle rubriche specialistiche di letterati o storici dell'arte come Arcangeli, Bartolini, Bigiaretti, Trompeo.

Ad essa fece seguito nel 1949 la rivista "Sequenze", nuova nella veste, senza più recensioni, notizie di attualità e polemiche sulla natura artistica o meno del cinema, ma con raccolte di saggi, anche di autori stranieri, intorno a tematiche monografiche scelte con cura per ogni numero. Particolarmente interessante si dimostra, a questo riguardo, il numero dedicato al colore e contenente un articolo di Michelangelo Antonioni intitolato "Il colore non viene dall'America", nel quale già si intravedevano concrete avvisaglie di quanto più tardi l'Antonioni cineasta mise in opera con *Deitto rosso* del 1964. Nella sua intuitiva visione del cinema a colori del futuro, Antonioni afferma la necessità del ricorso a un

“Paolo Toschi” si connotava all’epoca per l’insegnamento di tre discipline fondamentali, vale a dire pittura, scenografia ed edilizia. Baraldi scelse scenografia su consiglio del padre, fondamentalmente perché quest’ultimo era a conoscenza di come quell’ambito tematico fosse affidato ad ottimi insegnanti.

Di quel periodo Baraldi ha conservato uno splendido ricordo: egli parla infatti di un ambiente dinamico, appassionante, vivace. Ricorda il modo in cui i giovani studenti, amanti di arte, in assenza di libri e riviste sull’argomento (arte e scenografia) consultabili anche fuori dalla scuola, si ingegnassero a ritagliare immagini artistiche dai settimanali del tempo, quali *Epoca* ed *Europeo*, cercando soprattutto le “cose a colori”. L’uscita dei fascicoli delle edizioni Fabbri su *I maestri del colore* venne pertanto accolta con grande entusiasmo dagli studenti, perché ritenuta una grande e insperata possibilità di documentazione.

La vivacità dell’ambiente di studio era dovuta a molteplici fattori. All’Istituto “Toschi” si respirava aria di cultura anche solo per ragioni logistiche: le classi erano state ricavate nella grande soffitta posta sopra il Teatro Regio e così, a volte, le lezioni erano accompagnate dalle esibizioni di cantanti lirici ed attori di prosa impegnati nelle prove degli spettacoli.

---

colore naturalistico come quello dei film americani, ma irrealisticamente espressivo, proprio come quello che egli sperimenterà in *Deserto rosso* (cfr. R. CAMPARI, *op. cit.*, p. 15 e sgg.).

Per cinque dei sei anni stabiliti per la durata del corso, Baraldi si trovò a vivere in quell'ambiente umido, riscaldato solo da stufe in terracotta, ove la scuola era concepita in modo completamente diverso dalle comuni istituzioni superiori del tempo, con il prolungarsi delle lezioni sino alle 16.00 del pomeriggio, ma in un clima di grande libertà, fatto di corse a procurarsi la "polenta fritta" per lo spuntino di fine mattinata e di uno splendido rapporto con gli altri studenti e con i docenti.

Il grande dinamismo dell'istituto era favorito anche da un fatto singolare: la compresenza sui banchi di scuola di giovani di 14/15 anni e di adulti, ragazzi di 25 anni, ma anche uomini di 30/35 anni, professionalmente già dotati di una loro collocazione, ma ansiosi di sostenere adeguatamente, anche sotto il profilo tecnico e culturale, una vocazione che sentivano propria. Si deve infatti ricordare che l'Istituto Toschi altro non era che un retaggio della Accademia di belle arti che era esistita in precedenza a Parma e che venne tramutata in età fascista in Istituto. Tuttavia l'impostazione, lo spirito e l'organizzazione dell'Accademia d'arte rimasero a contraddistinguere per anni la tipologia didattica di quella scuola. Una scuola ibrida, dunque, che veniva scelta anche come propedeutica ad un mestiere e che permetteva – come si è accennato - che si stabilissero rapporti con persone molto eterogenee tra loro per età e condizione. La frequentazione di persone che avevano il doppio degli anni dei giovani usciti dalle medie garantiva infatti un sostegno psicologico, oltre alla creazione di diversi punti di riferimento, nonché una maturazione - se si

vuole - maggiore, la quale, a sua volta, sollecitava, tra l'altro, una forte esigenza di libertà.

Il rapporto con gli insegnanti era poi altrettanto positivo: un rapporto che Baraldi stesso definisce “duro e deciso”, ma al tempo stesso “amichevole”, fatto di concessioni, ma anche di richieste di assunzioni di responsabilità, di sprone e di sostegno alla coltivazione di ambizioni.

Oltre che sul piano morale anche a livello tecnico il corpo docente era di primissimo valore; si trattava infatti di insegnanti che provenivano dall'Accademia: Corvi, noto scultore, era preside dell'Istituto; mentre Bonaretti - aiuto di Rota, scenografo alla Scala - e Galizzi, noto pittore, erano parte del corpo insegnante. Erano quelli infatti anni in cui la possibilità di contare su uno stipendio fisso costituiva per la stragrande maggioranza degli artisti una assoluta necessità, in assenza di un grosso smercio delle loro opere; ragion per cui nomi di grande prestigio come quelli di Guttuso, Tamburi, Monachesi vengono ricordati - in quello stesso periodo - quali insegnanti presso l'Accademia d'Arte di Roma.

Si tratta di un dato significativo, che Baraldi sottolinea con vigore: apprendere da maestri effettivamente operativi nel campo dell'arte e non semplicemente da insegnanti che fossero istruiti soltanto su testi fu una grande possibilità e fortuna che egli incontrò; la possibilità di un insegnamento che egli continua a considerare nettamente più formativo e proficuo di quello che

possono ottenere ancora oggi gli stessi studenti d'Accademia, mediante una preparazione dispensata da insegnanti che non hanno trovato una verifica del loro sapere sul campo.

L'Istituto Toschi era insomma una scuola completa, che coniugava, insieme alle indispensabili basi di italiano, matematica e scienze, discipline quali prospettiva, scultura, storia dell'arte, geometria descrittiva, architettura. Una scuola che risultava quindi altamente formativa tanto sul piano tecnico quanto su quello umano.

Fu presso l'Istituto Toschi che Baraldi ebbe due incontri significativi: il primo fu quello con il professor Montanari, un pittore anziano, dotato di ottime capacità e di grande abilità nel gestire il rapporto con i ragazzi, il quale gli insegnò i fondamenti del disegno, quella base tecnica che si rivelerà poi tanto importante nel suo lavoro di scenografo. Nelle aule dell'Istituto Toschi, sotto il controllo e la guida di Montanari, Baraldi apprese a disegnare, vale a dire apprese quella che resta ancora oggi la sua maggiore abilità, accanto allo straordinario senso del colore.

Oltre a quello con Montanari, fondamentale fu poi l'incontro con un altro grande insegnante, Bonaretti, aiuto-scenografo di Rota, il quale - insieme a Carmignani - era l'operatore di più grande fama per gli allestimenti del teatro milanese della Scala. Fu Bonaretti a riconoscergli ottime qualità, ad antivedere attitudini di grande scenografo in lui, così come nel suo amico di gioventù,

Carlo Savi. Bonaretti diede loro l'input, la spinta verso il "mondo", invitandoli ad uscire dal ristretto guscio di Parma e spingendoli verso l'ambiente culturale allora più stimolante e foriero di possibilità, quello di Milano.

Così, lasciata Parma, peraltro senza avere il pieno consenso del padre, Baraldi partì alla volta di Milano per condurre il ciclo di studi accademici a Brera.

### *1.3. I corsi all'Accademia di Brera: Milano e la cultura artistica.*

Le perplessità della famiglia circa le scelte del giovane Baraldi di partire alla volta di Milano erano dovute primariamente a ragioni economiche, legate all'incertezza sul futuro di una scelta professionale che ormai si orientava chiaramente verso l'ambito scenografico. Investire senza un rendiconto certo era un fatto allora non usuale. In una fase iniziale, quindi, egli fu uno studente pendolare, scegliendo per tre mesi di seguire la propria vocazione nonostante gli sforzi proibitivi che la distanza imponeva, con viaggi che cominciavano alle cinque del mattino e si concludevano la sera tardi.

Dopo tre mesi, però, egli decise di prendere una camera in affitto, non solo perché il sacrificio si stava dimostrando fisicamente insostenibile, ma perché presto Baraldi si era reso conto

che Milano andava vissuta, che la città doveva in qualche modo essere abitata.

Erano gli straordinari anni Sessanta, anni fatti di grande fervore artistico, di insperate possibilità di comunicazione, di notevole dinamismo culturale. Erano gli anni in cui uno studente di Brera poteva incontrare al caffè *Giamaica* Crippa, Dova e Fontana, vederli intenti ad una partita di carte, dopo aver terminato il loro lavoro, e vederli disponibili ad uno scambio di idee con persone molto più giovani di loro ed alle prime armi.

Milano era già centro di mostre ricercate ed esclusive, pullulava di gallerie e di angoli artistici stupendi. Il clima, l'aria che si respirava, erano di eccezionale vitalità, quella vitalità che Baraldi dice di aver potuto ancora assorbire e fare propria prima del suo irrimediabile estinguersi, avvenuto di lì a pochi anni.

Dei quattro anni trascorsi in Accademia Baraldi ricorda soprattutto questo clima, questo sentirsi parte di una vitalità senza pari altrove, più che non il supporto tecnico, che fu piuttosto un perfezionamento tecnico. Giunse infatti a Milano già molto ben preparato, dotato già di buone competenze tecniche, che dovette solo migliorare: Brera coincise pertanto con l'incontro con gli uomini di cultura, più che con gli insegnanti di tecnica, uomini come Guido Ballo, suo professore di Storia dell'arte, che gli insegnò anche la storia della scenografia; uomini come Fontana, Minguzzi, Marini, che insegnavano a Brera, o anche come artisti meno noti,

quanto meno all'epoca, quali ad esempio lo scultore Alik Cavaliere ed altri maestri squattrinati ma coltissimi.

Egli ebbe perciò modo di respirare un'atmosfera artistica unica al Portaccio e in Via Solferino, e, se all'epoca il disegno era per lui una risorsa già definita, già acquisita, nuovo fu l'approccio al mondo pittorico ed a quello teatrale. Erano gli anni in cui il mondo teatrale milanese era dominato dalle figure di Giorgio Strehler e di Grassi, e Baraldi, grazie alle convenzioni di cui potevano godere gli studenti d'Accademia, che avevano la possibilità di acquistare biglietti a prezzo decisamente contenuto, poté accostarsi e conoscere in profondità un ambiente per lui decisamente nuovo.

Baraldi lega dunque il suo ricordo all'Istituto Toschi per quanto concerne la sua personale formazione tecnica; a Brera invece lo lega la consapevolezza di aver appreso una vivacità intellettuale e culturale senza pari.

In quel periodo, per cercare di supportare in qualche modo il mantenimento nel capoluogo lombardo, che era parzialmente a carico della famiglia, egli fece la comparsa e qualche altro lavoretto nel mondo del teatro. L'ambiente teatrale, tuttavia, non offriva possibilità concrete. Strehler, in particolare, si avvaleva costantemente di due scenografi accreditati come Damiani e Frigerio, che era impensabile poter sostituire; per essi Baraldi lavorò come aiuto. Non era possibile tuttavia attendere sviluppi favorevoli rimanendo sprofondanti nell'inazione e, tra l'altro, egli

avvertiva un interesse sempre più crescente per il cinema: si recava al cinema anche tre volte al giorno, non sentendo per contro una vocazione altrettanto forte per il teatro lirico o per quello di prosa.

#### *1.4. I primi lavori alla sede Rai di Milano e le prime esperienze nel cinema a Roma.*

Completati i corsi presso l'Accademia di Brera, Baraldi ottenne alcuni contratti alla sede Rai di Milano, ciascuno della durata di pochi mesi, in qualità di aiuto-scenografo. Il suo ricordo di queste prime esperienze lavorative non è particolarmente vivo, né egli ritiene che queste prove si siano rivelate altamente formative per lui. Ricorda che gli si chiedeva di disegnare gli allestimenti scenici, ma non reputa che questa sia stata la vera svolta della sua vita, né il vero trampolino di lancio verso i futuri successi o anche soltanto il vero e duro periodo di tirocinio. In quella fase, egli curò gli allestimenti di un certo numero di "Tribune elettorali" e di alcuni telequiz condotti da Mike Bongiorno.

Di quell'esperienza lavorativa lo scenografo rammenta solamente uno scontro avvenuto con la produzione di un programma televisivo; scontro dovuto al fatto che egli trovò il coraggio di contestare un pittore di mediocre qualità che gli era stato affiancato, provocando tuttavia l'insorgere del sindacato a

tutela di quel collaboratore poco gradito. L'episodio è indicativo non tanto o solo della qualità tecnica di Baraldi, quanto piuttosto del suo temperamento deciso e della sua ansia di libertà, spinta talvolta fino all'insubordinazione. Caratteristiche queste indubbiamente necessarie, per quanto scomode e difficili, in un lavoro che egli per primo non esita a definire duro e faticoso proprio per ciò che riguarda le relazioni interpersonali, dato che spesso e volentieri comporta la necessità di riuscire ad imporre il proprio punto di vista, non arretrando neppure di fronte all'eventualità di uno scontro aperto.

Significativo per dare il senso del suo temperamento duro e determinato è anche l'episodio che lo vide tornare negli studi televisivi dopo l'assolvimento del servizio militare. Egli aveva deciso di assolvere agli obblighi di leva dopo aver terminato uno dei tre contratti che aveva in corso con la televisione di Stato. Lasciò dunque la sede Rai, chiedendo al tempo stesso – com'era suo diritto - di essere ripreso in forza al compimento del periodo di servizio. Anche se forse nessuno se lo aspettava, egli tornò effettivamente a rivendicare ciò che gli era stato promesso alla fine dell'anno di servizio e non fu possibile, di fronte a tanta determinazione, negargli questa possibilità. L'episodio, pur se marginale, suona ad ulteriore conferma della sua grande convinzione e della sua ferma volontà.

Lasciata questa breve esperienza televisiva, nuove prospettive dovevano aprirsi per lui, all'epoca poco più che ventenne.

Inizialmente pensò ad una carriera in sordina: sostenne l'esame di abilitazione all'insegnamento di Disegno e Storia dell'arte, e a Fidenza iniziò la sua attività didattica con una prima supplenza, insegnando presso le locali scuole medie. Il quotidiano trasbordo in treno tra Fidenza e Parma lo rese però presto consapevole di una verità fondamentale: quella non era la sua vita.

Anche i contratti in TV gli stavano molto stretti, così come la breve collaborazione con l'architetto Cortesi a Parma e con suo padre nel negozio di decorazioni della famiglia. Decise allora di fare il grande salto di qualità e di partire per la Mecca del cinema, Roma. Chiese dunque gli ultimi sforzi economici al padre e partì per la capitale nel 1965, all'età di venticinque anni<sup>8</sup>.

Deciso e determinato come sempre, una volta arrivato nella capitale iniziò a proporre i propri lavori, i disegni raccolti in una cartelletta, per sostenersi economicamente e per entrare nel mondo del cinema. Quasi subito accettò un'offerta che inizialmente riteneva inadatta o poco mirata al perfezionamento in una professione che egli ormai capiva essere a lui congeniale, ma che ebbe invece modo di apprezzare nel suo fondamentale valore poco dopo, quando effettivamente iniziò a lavorare per il cinema.

---

<sup>8</sup> Così Baraldi descrive la reazione del padre alla sua partenza per Roma: "I miei progetti e le mie ambizioni di ragazzo innamorato di cinema mi facevano sognare ad occhi aperti, ci pensava poi mio padre a riportarmi alla realtà con continue pessime previsioni sul mio futuro: <<cosa vai a fare a Roma? Sei professore, hai avuto anche un contrattino in televisione e poi c'è sempre il negozio dove puoi dammi una mano. Se proprio vuoi fare l'artista, nel tempo libero ti metti a dipingere, ti hanno già dato dei premi (generalmente prosciutti e forme di grana) e stai a casa tua...cosa vuoi andare a fare a Roma...a fare la fame nel cinema!>>. Come tutti i giovani ho evitato di seguire i suoi consigli, ma che emozione vederlo commosso per il mio David di Donatello: sono sicuro che non era tanto per il

L'esperienza cui ci riferiamo e che egli accettò anche perché bisognoso di denaro fu la collaborazione in qualità di disegnatore nello studio di arredamento di Giorgio Pessé, noto soprattutto come arredatore di Luchino Visconti, in particolare per il film *Il Gattopardo*, il quale, uscito dall'ambiente cinematografico, aveva iniziato ad arredare le case di personaggi di alta fama come i Gancia, i Martini e i Rivetti, peraltro continuando in forma privata la collaborazione con i Visconti, di cui curò l'arredo della casa di famiglia ad Ischia.

Oggi Baraldi reputa quell'incontro una grande fortuna, perché egli non aveva studiato arredamento, né tanto meno arredamento di stile: imparò dunque a conoscere le tipologie decorative e di arredo di ogni epoca storica, disegnando oggetti d'epoca che Pessé aveva intenzione di riprodurre e collocare in un determinato ambiente. Fu un'esperienza formativa straordinaria, in quanto la conoscenza degli stili deve essere considerata – nel cinema – una conoscenza decisamente essenziale.

Le prime collaborazioni nel campo cinematografico, che lo videro impegnato in qualità di aiuto-scenografo, si alimentarono di questa sua nuova capacità, cioè dell'arricchimento culturale che l'esperienza di disegnatore per arredi interni gli aveva procurato.

Egli cominciò a lavorare nel genere western, dove la ricostruzione di stile era importantissima. Il suo lavoro consisteva

---

premio quanto per la felicità di vedere smentite tutte le sue catastrofiche previsioni" Cf. in L. BARALDI, *op. cit.*, inedita, p. 119.

nella ricerca di oggetti in stile da testi di arte ed antiquariato consultati in biblioteca: la mancanza di mezzi di riproduzione fotostatica lo obbligava a disegnare il mobile che voleva riprodurre o imitare. In questo modo egli imparò moltissimo, migliorò decisamente la sua abilità di disegno e fece propri i caratteri di ogni stile, che ancora oggi ricorda, dando prova di notevole memoria.

Baraldi lavorò quindi con i grandi scenografi cinematografici del tempo, quali Piero Filippone, Mario Chiari, Gianni Polidori, Enzo Bulgarelli, Luigi Scaccianoce, per registi del valore di Alberto Lattuada ed Ettore Scola. Di quel periodo, egli ricorda altresì il suo impegno nella realizzazione de *La moglie del prete*.

Dopo alcuni anni di lavoro quale aiuto-scenografo, nel 1972 arrivò per lui la grande occasione: l'incontro della sua vita, il momento da cogliere al volo, pena la perdita di una occasione che avrebbe potuto non ripresentarsi più. Quell'anno, Baraldi era impegnato in una produzione di Cecchi Gori senior, al fianco di Pio Angeletti. E proprio da Pio Angeletti gli arrivò la proposta di lavorare in qualità di scenografo-capo in un film di Mario Monicelli. Per quanto egli avesse ormai imparato la professione sul campo, la responsabilità che gli si parava di fronte era grandissima. La scelta di Monicelli di avvalersi di un giovane emergente che sostituisse i grandi scenografi con i quali egli aveva sempre collaborato, cioè Garbuglia e Gherardi, lo metteva di fronte ad una straordinaria opportunità, ma anche di fronte ad un confronto estremamente

difficile con nomi affermati e dunque di fronte alla necessità di distinguersi per riuscire a farsi apprezzare.

Monicelli gli affidò di curare la scenografia del film *Vogliamo i colonnelli* e gli concesse quindici giorni di tempo per avviare il lavoro, lasciandogli carta bianca. Da questo momento ha inizio la straordinaria carriera di Baraldi scenografo. In pratica, essa scaturì da un incontro eccezionale, da un sodalizio umano irripetibile, dalla opportunità che Monicelli gli diede di esprimersi senza alcuna interferenza esterna, dalla libertà d'azione ed espressione che gli fu concessa e che egli seppe ripagare pienamente.

## Capitolo 2

### Il sodalizio con Monicelli. La grande stagione creativa della commedia all'italiana.

*2.1. Gli impegni per il cinema di Mario Monicelli: un quadro complessivo. Ricerca degli influssi artistici sulle scenografie di Baraldi nei capolavori firmati Monicelli.*

Lorenzo Baraldi ha definito il suo rapporto ultradecennale di collaborazione con Mario Monicelli un “rapporto splendido”. La grande positività del legame stabilitosi tra questi due personaggi può essere spiegata analizzando gli anni della collaborazione sotto diversi punti di vista.

Se pensiamo in prima istanza all'aspetto umano del legame tra queste due personalità, va rilevato che Monicelli accolse sin dall'inizio il giovane Baraldi, allora poco più che trentenne, con tanta benevolenza, quasi egli incarnasse quel figlio maschio che il regista non aveva avuto, quella figura brillante, creativa e coraggiosa che voleva al suo fianco, quell'*alter ego* con cui confrontarsi confidando in una sintonia di vedute pressoché assoluta.

Il loro rapporto fu piuttosto singolare, fatto di incontri lontano dalle scene, di cene e ritrovi nei quali Baraldi veniva

presentato da Monicelli con orgoglio a personaggi di altissimo valore nel campo cinematografico.

Baraldi fu dunque un po' il pupillo di Monicelli: data una evidente affinità di vedute, egli fu – per il regista - la persona su cui riversare aspettative e da cui ricevere continue conferme. E certo l'affinità di vedute muoveva dallo stesso modo di intendere il lavoro, come un grande investimento di passione ed entusiasmo: un lavoro totale, una passione partecipata, che rese questo rapporto sempre più produttivo nel corso degli anni. Una passione che significava condivisione di progetti e giusto rispetto delle competenze di ognuno<sup>9</sup>.

Ed è verosimilmente proprio per la sua intensità che questo legame tanto speciale si ruppe, dopo molti anni, in modo altrettanto sonoro, con reciproche accuse di tradimento: un tradimento di fiducia, il venir meno ad un patto che sembrava indissolubile. Una fine che peraltro nasceva dall'esigenza comune di rinnovare le rispettive competenze artistiche, di svincolarle dalla esclusività che quella collaborazione aveva prodotto.

Tuttavia, come accade in tutti i rapporti forti, finiti con rispettive accuse e delusioni, ma pur sempre fondati su una sottostante stima reciproca, non fu difficile riprendere, dopo alcuni anni di lontananza, un dialogo che si era per qualche tempo

---

<sup>9</sup> Cfr. L. BARALDI, *op. cit.*, non edita, p. 92.

interrotto e che ora non era più professionale, ma comunque amichevole.

Esaminando ora l'aspetto professionale di questo sodalizio, si deve innanzi tutto sottolineare che la sintonia tra i due personaggi fu assoluta e che l'apprezzamento di Baraldi per il celebre regista è ancora oggi totale.

Ciò che Baraldi riconosce a Monicelli come dote migliore nel rapporto con uno scenografo è la libertà concessa, la mancanza di imposizioni, la richiesta di una competenza specifica che egli sapeva riconoscere in un suo collaboratore e non pretendeva di arrogare a sé. Ciò significa che Monicelli, per quanto amasse discutere dell'ambientazione di un film, sempre chiedeva opinioni, sempre auspicava una nota distintiva, sempre sperava in un'invenzione, in una scelta artistica fatta dallo scenografo, senza mai ingiungere prescrizioni nette.

A differenza di molti sceneggiatori impegnati essi stessi nella ricerca di ambienti o nella ricostruzione ideale di ambientazioni, Monicelli, spesso co-sceneggiatore dei suoi stessi film, lasciava pieno campo d'azione al tecnico, senza sopraffarne l'autonomia e riconoscendone anzi la validità. Egli, infatti, ha così affermato: "Ogni film è come un documentario. Io i documentari non li saprò mai fare, ma in fondo è proprio un documentario sulla storia che stai facendo. Naturalmente, tutto deve essere ben fotografato, ma

se hai uno scenografo vero, ti mette in condizione di imbroggiare qualunque inquadratura tu faccia, senza pensarci troppo”<sup>10</sup>.

Baraldi, a conferma di quanto sostenuto da Monicelli, ricorda come il suo lavoro con il regista cominciasse sempre con una lunga chiacchierata sullo stile del film, sul suo linguaggio, sulle tonalità da usare, e ricorda come sempre Monicelli accettasse i suoi suggerimenti e le sue intuizioni.

Dopo una serie di chiacchierate preliminari, per quanto frequenti ed intense, intese a permettere il raggiungimento di una intesa, di un comune sentire, Monicelli restava lontano dal set durante l'allestimento del medesimo, evitando di intralciare il lavoro e di disperdersi in inutili ed approssimative valutazioni in merito a scene non ancora ultimate, dando prova della massima fiducia nelle capacità della figura professionale di cui aveva chiesto la collaborazione<sup>11</sup>.

Infine, l'unicità del rapporto con Monicelli si fondò anche su di un terzo aspetto, certo non meno rilevante dei due precedenti: la qualità della produzione monicelliana, in particolare il suo eclettismo. Baraldi riconosce infatti di aver potuto sviluppare una creatività tanto vivace anche in virtù della poliedricità delle scelte del regista. I contesti diversissimi nei quali si situano i soggetti scelti

---

<sup>10</sup> Cfr. L. DE FRANCESCO, *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, Marsilio, Venezia 2001, p.37 (Conversazione di Sergio Toffetti con Mario Monicelli).

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 80 e p. 93.

da Monicelli, consentirono a Baraldi di spaziare, ideando le proprie scenografie secondo intuizioni ed impostazioni molto diverse.

Grande fu l'elettismo dell'ispirazione di Monicelli, il quale viene generalmente identificato come il regista-chiave del genere da lui maggiormente frequentato, quello della commedia all'italiana: un' identificazione che gli sta peraltro molto stretta. Se infatti si tenta una mappatura della filmografia monicelliana, è possibile individuare cinque linee entro le quali è rintracciabile un progetto filmico comune, una linea tematica coerente.

I generi frequentati da Monicelli furono in primo luogo il genere farsesco; il quale, del resto, rappresenta un filone che percorre sottilmente tutta la sua cinematografia, trovando le espressioni più eminenti nei film controfirmati da Steno e interpretati da Totò. Una farsa fatta di gag da avanspettacolo, ma anche di riferimenti alla ben più lontana (e nobile) "Commedia dell'Arte".

Dopo il genere farsesco vengono la Commedia all'italiana, nelle sue varie accezioni, dalla commedia di costume alla commedia psicologica; i film in costume di tono comico ed i film con maggiore ambizione d'autore (su tutti *Un borghese piccolo piccolo*), dove la commedia non è più autenticamente definibile come tale e scivola inevitabilmente nel dramma; per finire con i progetti più marcatamente sperimentali, non facilmente etichettabili.

Un cinema moderno, dunque, nella sua discontinuità; un cinema che inventa progetti stilistici diversi, che ha brillato per la modernità di linguaggio, proponendo film conflittuali, carichi di contraddizioni dovute anche agli apporti molteplici dei vari generi. Film doppi, che seguono cioè il doppio binario gag/dramma, tra l'aura mediocrità e la voluta stonatura, tra l'artigianato e la produzione d'autore; non riconciliati al proprio interno, ma semmai frammentati nella loro impossibile armonia. Film che spaziano dalla commedia ricca di allusioni politiche (*Vogliamo i colonnelli*, 1973) al goliardismo un po' funereo delle "zingarate" (*Amici miei*, 1975); dalla disperazione della classe media (*Un borghese piccolo piccolo*, 1977) al prodotto prettamente psicologico e di ispirazione letteraria (*Caro Michele*, 1976, dal romanzo di Natalia Ginzburg); dall'opera storica e in costume (*Il marchese del Grillo*, 1981; *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno*, 1984) ad un bel lavoro, compatto e di finissima tessitura, dall'estro quasi almodovariano, come *Temporale Rosy* (1979-80).

Nell'ecllettismo di resa, nella varietà di stili, si segnala tuttavia - come si è già accennato - una continuità tematica che fa di Monicelli un autore suo malgrado, di contro al generale riconoscimento resogli quale grande artigiano cinematografico, quale *metteur en scène*, che preferisce raccontare più che raccontarsi, descrivere il mondo degli altri piuttosto che esibire la propria visione del mondo, che pure è latente in ogni suo film.

Il tema infatti è unico, come afferma lo stesso Monicelli: “ogni regista fa lo stesso film, come ogni pittore fa sempre lo stesso quadro. La nostra comicità richiede l'elemento tragico. Siamo nutriti di questo, non l'ho inventato io; nasce proprio da Pulcinella, da Arlecchino, sempre costretti a servire, ad arrangiarsi perché la vita è dura e ti distrugge. La comicità italiana è tragica: si ride su quello che si può”<sup>12</sup>.

Questo tema - l'arrabattarsi tra cinismo, leggerezza e sofferenza - si alimenta del realismo delle ambientazioni e della costante tensione per dar vita a personaggi visti sempre con curiosità antropologica e con uno sguardo insieme complice e distaccato, attraverso il quale quei valori di riferimento condivisi da tutti (ad esempio la famiglia) vengono analizzati e demoliti da una cifra narrativa cupa e cinica, su cui grava sempre l'ombra della morte.

Nel mondo di Monicelli c'è qualcosa di sottilmente beckettiano: un teatrino dell'assurdo, un'attesa del nulla, un vuoto di senso. Così, quel fondo di cinico nichilismo che anima dall'interno quasi tutti i suoi lavori, lo avvicina in maniera sorprendente a quell'antropologia dell'assurdo che tanta parte ha avuto nella cultura europea del Novecento<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Cfr. intervista a Mario Monicelli, in I. Bignardi (a cura di), *Ieri, oggi e domani - Cento anni di cinema italiano*, Roma 1994.

<sup>13</sup> Per un quadro complessivo dell'opera monicelliana nelle sue molteplici espressioni si veda L. DE FRANCESCHI (a cura di), *op. cit.*, in particolare alle pp. IX, XVIII (Prefazione), 75, 76, 90-91, 177.

Egli realizza tutto ciò attraverso la sperimentazione, la variazione di tempi, ambienti, storie, colori. Ed a questo collabora in maniera fondamentale lo scenografo, che nel decennio a cavallo tra gli anni '70 e '80 è incarnato da Lorenzo Baraldi, spesso affiancato dalla moglie Gianna Gissi, bravissima costumista.

Baraldi illumina di arte, colore, idee pittoriche le ambientazioni monicelliane; da un' idea iniziale crea le collocazioni ottimali per le storie di vita di Monicelli, muovendo dal naturalismo poco artisticizzato di *Romanzo popolare* e *Amici miei*, procedendo con lo psicologismo di *Caro Michele*, esemplato cromaticamente sulle tonalità e sulla poetica introdotta dai maestri riuniti nella Scuola Romana; per arrivare alla duplice ispirazione artistica di *Un borghese piccolo piccolo*, legato alle cromie plumbee di Alberto Sughi e alla poetica della alienazione di Edward Hopper, uniti nel creare un'atmosfera drammatica, giocata sul tema della solitudine e dell'isolamento del nucleo familiare.

Per variare ancora con il coloratissimo e fumettistico *Temporale Rosy*, prealmodovariano ed ispirato alle *comic strips* americane e alle figure dell'artista tedesco Lidner: un' opera interessante a livello artistico, "un film di carta" per come lo ha definito lo stesso Baraldi, troppo audace - forse - per ottenere il consenso di un pubblico impreparato alle novità. Per mutare ancora registro con il bruegeliano *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, chiaro nei riferimenti al maestro fiammingo e debitore della scenografia teatrale elisabettiana nella soluzione shakespiriana del teatro in legno a tre

piani, creatore di più ambientazioni, formato da un numero fisso di elementi in legno utilizzati per offrire scene differenti e ripreso di recente nel film *Shakespeare in Love*.

Per concludere, nella rassegna dei film da noi scelti come rappresentativi, con *Il Marchese del Grillo*, importante opera di ricostruzione storica affine - per cromie, scelte paesistiche e richiami figurativi - all'opera di Ingres, di Corot e di certo accademismo francese di fine Ottocento.

## 2.2. *Le scenografie di "Romanzo popolare".*

Il lavoro di scenografo attinge spesso da diverse forme d'arte, da episodi artistici singoli, più generalmente da una particolare temperie culturale, da un clima artistico, più dettagliatamente da personalità ben individuabili. Tuttavia l'artisticità, intesa come richiamo alle arti figurative, non sempre trova posto in un prodotto filmico, tanto che - a detta dello stesso Baraldi - sarebbero anche meno di dieci i film della sua attività vincolabili a questa forma di ispirazione.

*Romanzo popolare* non rientra nel novero dei film citati da Baraldi come particolarmente significativi per apporti artistici ben decifrabili o per invenzioni architettoniche speciali, ma merita comunque il giusto rilievo per un dato che sottolineeremo e che ci