

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.

Ledecq Benvenuto

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 mezzo¹.

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).

¹ 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, formati 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 Sordi².

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).

Nota 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"

² 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).

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 seminari³.

³ L'Associazione è nata dalla consapevolezza della necessità di portare un contributo alla conoscenza della categoria. È 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 sceneggiatura⁴.

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 singola⁵.

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

⁴ 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.

⁵ 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 intenzionale⁶.

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,

⁶ 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 tradizionale⁷. L'Istituto

⁷ 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 anni⁸.

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.

⁸ 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 darmi 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 Pesse', 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 Pesse' 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 ognuno⁹.

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

⁹ 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”¹⁰.

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 collaborazione¹¹.

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

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

¹¹ *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”¹².

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 Novecento¹³.

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

¹³ 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

permette di conoscere la complessità e l'importanza del lavoro di uno scenografo.

Le scenografie del film hanno matrice naturalistica e derivano pertanto da una attenta osservazione di casi reali e dalla riproposizione di un mondo e di una dimensione poetica che non è derivata dall'arte, ma dalla vita. Il film infatti elegge a protagonista la classe operaia, fuoriuscita dalla nostalgica retorica progressista di *Vogliamo i colonnelli* ed entrata a vele spiegate nell'ambiguo bestiario metropolitano della Milano degli anni '70. Monicelli dipinge un affresco di quella classe avviata sulla strada della omologazione, attraverso rapide conquiste come l'emancipazione nel rapporto uomo-donna e la conquista di un benessere fatto di sottoprodotti, ad imitazione dell'oggettistica tipica del consumismo borghese¹⁴.

In una cittadina lombarda, tipico dormitorio dell'hinterland milanese, con la presenza incombente ma ben accettata della fabbrica, in un casermone in cemento armato, si assiste ad un felice *ménage* tra l'attempato Giulio Basletti e la giovane Vincenzina; un *ménage* descritto attraverso l'analisi dello spazio domestico e della teatralità che si dispiega al suo interno. Nonostante l'apparenza tranquilla del rapporto matrimoniale, le frustrazioni di Vincenzina si materializzano presto, all'apparizione di un possibile "altro", il poliziotto Pizzullo. Di fronte alla rivelazione dell'adulterio, Giulio recita la parte del compagno moderno, settentrionale e tollerante, giungendo poi però a svergognare pubblicamente la moglie, per

¹⁴ Cfr. S. DELLA CASA, *Mario Monicelli*, La Nuova Italia, Roma 1987, pp. 62-63.

conservare l'onorabilità minata dall'arrivo di una lettera anonima che distrugge la sua reputazione.

Grande è stato il lavoro sul linguaggio dei personaggi del film, visti come immigrati, da anni inurbati a Milano e impegnati ad esibire una parlata milanese ricca di espressioni locali, prettamente dialettali, un codice linguistico che gli sceneggiatori poterono precisare avvalendosi della collaborazione di Beppe Viola e di Enzo Jannacci. Fondamentale nella riuscita dell'affresco, tuttavia, fu l'impegno di Baraldi, responsabile della definizione del registro ambientale.

Così egli ricorda le sue impressioni sulla sceneggiatura presentatagli da Monicelli e scritta insieme a lui da Age e Scarpelli: “ Mi resi conto che esisteva uno scollamento tra il tipo di ambienti che Age e Scarpelli avevano descritto nella sceneggiatura e la realtà alla quale il film si riferiva. Il film doveva essere uno spaccato della Milano operaia dei primi anni Settanta e Age e Scarpelli si erano ispirati a *Rocco e i suoi fratelli*, girato nel principio degli anni Sessanta. Quando cominciai a visitare le case dei meridionali inurbati a Milano, mi accorsi che in una dozzina d'anni tutto era cambiato, non vivevano più nelle vecchie case sui canali, con stanze che contenevano sei o sette brande. Rispetto a quel film, era cambiata tutta la vita degli operai meridionali. La maggior parte abitava in casermoni nuovi, sorti nell'hinterland milanese (Quarto Oggiaro, Gratosoglio), dormitori immensi, modernissimi e squadrati, che niente avevano a che fare con le romantiche case di ringhiera, i

cortili con le ballatoie descritti nella sceneggiatura. Il lavatoio comune apparteneva ad un'altra epoca, tutti avevano la lavatrice e non si stendevano più i panni fuori casa. Insomma anche gli operai erano diventati consumisti. Allora mi attaccai al telefono e raccontai tutto a Monicelli, che mi raggiunse a Milano con Age e Scarpelli. Riguardammo tutto insieme e riscontrammo anche un altro fenomeno: l'omologazione. Gli appartamenti degli operai immigrati erano quasi tutti uguali, con lo stesso gusto e gli stessi sogni. Era evidente che gran parte della sceneggiatura andava rivista”¹⁵.

Il racconto ci rivela un dato singolare e ci segnala l'autonomia di giudizio e la grande professionalità dello scenografo che, di fronte alla richiesta di un film cronachistico sulla vita di una classe specifica (la classe operaia) in una specifica situazione (il periodo successivo alla grande immigrazione al nord), muove dall'osservazione diretta della vita di quella classe per ricavarne le ambientazioni pertinenti. E se nel racconto affiorano le passività tipiche della massificazione e del consumismo¹⁶, colte senza senso di frustrazione, ma piuttosto come forma di conquista, ciò è supportato pienamente dalle scenografie.

La casa della coppia è una summa attentissima delle occasioni Upim-Standa del periodo: tendaggi e copriletti ostentano una marcata predilezione per il gusto fiorito (fig.1), ripreso dai vistosi

¹⁵ Cf. L. BARALDI, *op. cit.*, non edita, pp. 95-96.

¹⁶ Si veda la precisazione che Vincenzina dà del “vestito Facis taglia media” del Pezzullo; e si vedano altresì la seduta di Basletti dall'estetista o ancora l'elenco degli irrinunciabili generi di prima necessità per assistere all'imperdibile partita di calcio.

fiori di plastica che adornano il soggiorno affiancati da un pupazzo rosa. Il porta-riviste è una conquista recente da esibire, mentre il cellophane sull'imbottitura delle sedie evidenzia il riguardo per il mobile nuovo. Ai muri dell'ambiente scelto, Baraldi accostò l'impiego di pareti fisse, su specifica richiesta di Monicelli, che intendeva sottolineare il disagio dei personaggi, che vivono uno sull'altro in una evidente mancanza di spazio.

L'arredamento, pur nelle strettoie degli ambienti, ha però una sua coerenza; è il risultato dell'acquisto di un'offerta "arredamento completo": la tappezzeria jaquard (fig.2) fa da cornice ad una camera composta di oggetti tutti in legno: dal letto, alla sedia, al comò con specchiera ed ai comodini; nel soggiorno un tavolo ovale allungabile e sedie di legno, corredati da un buffet con specchiera, sono separati da un angolo-salotto con due poltrone in uno squallido contesto di tappezzeria a disegni grandi e di tendaggi fiorati. La cucina economica è stretta, ma ordinata e pulita, e in essa si accumulano gli oggetti che rendono più agevole e lieto il mestiere della casalinga, e che nulla fanno mancare al nucleo familiare (lavatrice, asse da stiro, etc.).

La casa dei coniugi Basletti, nel casermone dormitorio, affaccia su una veduta di fabbriche ed è all'avanguardia rispetto alla tipica casa di ringhiera dell'amico Salvatore, impersonato da Pippo Starnazza, che si articola ancora sulla condivisione dello spazio tra cucina e soggiorno, intorno al nucleo della stufa.

E se proprio si volesse ricercare un contatto con una corrente artistica, l'omologazione dei Basletti potrebbe rievocare una suggestione dalla *Pop Art*, nella considerazione che questa aveva avuto delle mitografie di massa, di quella cultura di massa prodotta secondo le forme della fabbricazione universale, di quella dimensione pragmatica che aveva reso importanti le cose perché divenute parte integrante di un ambiente.

Non si può tanto parlare dell'elezione di opere d'arte per le scenografie di questo film, ma piuttosto della suggestione di questo clima artistico che, peraltro, è talmente connesso alla vita che diviene esso stesso vita e fa della vita una forma d'arte. *Pop Art* anche senza volerlo, dunque, perché naturalistica espressione di una massificazione in atto che si evidenzia nella ripetitività, serialità ed omologazione degli oggetti e del modo di vita.

2.3. Le scenografie di "Amici miei".

Anche nel caso di *Amici miei* la matrice realistica dell'ispirazione incide sul lavoro di scenografia, che non rivela specifici accorgimenti né particolari richiami artistici.

Il soggetto del film, originariamente legato al nome di Germi, prevedeva la messa in scena delle "zingarate" di un gruppo di amici. La grande novità monicelliana fu la scelta del vernacolo toscano, fino ad allora non utilizzato perché considerato troppo graffiante e pungente. Con questa soluzione, Monicelli si arrogò meritatamente il vanto di aver lanciato il filone toscano, su cui si regge da allora buona parte del cinema comico italiano.

Il film ripropone il tema del clan maschile, caro a molta commedia all'italiana, con gli incontri irrinunciabili al bar, il gioco del biliardo, il gusto per le automobili e la programmatica esclusione delle donne da quel mondo. Il tutto colto nel suo aspetto tipicamente toscano di complicità, nella beffa ben organizzata e nello scherno anche malvagio di vittime occasionali.

Monicelli non punta tuttavia solo alla messa in scena di "zingarate" di vario genere, ma punta alla descrizione di una generazione che rifiuta di crescere e preferisce vivere nel passato, per timore del presente e del futuro¹⁷. I protagonisti sono cinque uomini che faticano a considerarsi adulti e per i quali la vita è inganno, per i quali non c'è niente in cui credere, niente di sacro e

che, di fronte a tanta nullità, optano per la beffa, ostentando un infantilismo ostinato e rivelando tuttavia la dimensione sterile di questo gioco, in tutta la sua amarezza.

Si tratta di una commedia dolce-amara, che trasmette un senso di impotenza metafisica, dove il dolore si trasforma in facezia: una dolce nevristenia dei giorni crepuscolari¹⁸. Ad un contenuto di tale significato Monicelli richiese il supporto di scenografie che si vestissero in chiave realistica e che rivelassero la collocazione sociale dei componenti il gruppo dei "bischeri".

Se dunque sullo sfondo una Toscana asprigna e crepuscolare ed una Firenze autunnale supportano poeticamente il declino fisico dei cinque amici, nelle ambientazioni dei loro rifugi domestici si evidenzia con stridore la differenza sociale e culturale tra di essi.

Così, la casa dell'architetto Melandri è un esempio di abitazione signorile tutta giocata sul rapporto legno/cristallo e curatissima nei particolari dei soprammobili in porcellana, nella delicatezza delle tappezzerie, dei tendaggi chiari e delle sovratende ugualmente chiare - tono su tono - con l'argenteria in risalto e l'evidenziazione della comodità d'uso della bella cucina componibile.

¹⁷ Cfr. L. DE FRANCESCHI, *op. cit.*, pp. 79-80.

¹⁸ Cfr. *Mario Monicelli*, XV Evento Speciale, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Orlus, Pesaro 2001, pp. 116-118.

Più tradizionale, ma “solida”, è l'abitazione del giornalista Perozzi, con il contrasto giallo/ocra e verde per tappezzeria e tendaggi, mobili tutti in legno lavorato a mano, dal massiccio armadio in stile classico al letto coperto da una stuoia in pelliccia.

Ancora più pregiato l'arredo dello studio domestico del Professor Sassaroli, in cui spiccano la bellissima scrivania in legno intagliato a dentelli, le cornici d'argento, i tendaggi in velluto, la grande libreria in legno ed il tocco gentile del vaso di fiori freschi.

Diversa la condizione del commerciante Necchi, il quale, sopra il bar, ha ricavato una casa semplice, con arredi anni '50 e suppellettili un po' kitch (copriletto rosa, tendine a volants e quadretto religioso sopra il letto).

Per concludere con il locale interrato del Conte Mascetti, accozzaglia di scarti d'arredo, dai colori forti, con il trionfo degli scomparti in metallo e del compensato. Tendaggi ad anelli dividono la zona “living” e la zona notte dal tinello, ove imperano un piccolo tavolo e sedie variamente realizzate in metallo e compensato, senza coerenza tra gli elementi (fig.3).

Se dunque non è possibile indicare riferimenti artistici per il film in questione, ciò che appare qui evidente è la creazione di ambienti *ad hoc*, scelti o assemblati appositamente per rispecchiare la condizione sociale di tutti i protagonisti e per fotografare anche crudamente ciò che ad ognuno di loro, uniti da stretta amicizia, la vita aveva riservato con alterne vicende e fortune contrarie. Questa

è dunque la soluzione della scelta di “interni dal vero”, la scelta di ambienti reali, affittati per le loro caratteristiche di aderenza al film ed alla appartenenza sociale dei diversi protagonisti.

2.4. *Le scenografie di “Caro Michele”.*

Caro Michele (1976) ha costituito per Lorenzo Baraldi un'ottima occasione per la realizzazione di un film di imponente artisticità, ispirato poeticamente e figurativamente ad un preciso movimento pittorico: quello della Scuola Romana. A differenza delle due precedenti produzioni, in questo caso la chiave d'interpretazione delle scenografie muove da un'intuizione pittorica, per svilupparsi poi nelle forme proprie del cinema.

L'individuazione di una matrice pittorica di riferimento, per la scenografia di questo lavoro, nasce dalla perfetta comprensione e dalla straordinaria adesione di Baraldi al significato assegnato alla pellicola dal regista. Anche attraverso la scenografia, infatti, è possibile cogliere perfettamente il senso dell'operazione monicelliana di rappresentazione di un prodotto letterario di profondi contenuti, l'omonimo testo scritto da Natalia Ginzburg. Film intimista, *Caro Michele* inaugura difatti la tendenza di Monicelli a trarre ispirazione non da soggetti originali ma da romanzi, come accadrà di lì a poco anche per *Un borghese piccolo piccolo*.

Nella sua opera, la Ginzburg raccontava la storia di un'assenza, quella di Michele, giovane militante uscito dalla contestazione sessantottina, sulle cui labili tracce si erano poste la madre e la sorella, fino alla tragica conclusione della separazione finale - il taglio netto di un rapporto, peraltro solo epistolare - con la morte del giovane a Bruges, durante una manifestazione degenerata in scontro armato¹⁹.

Il libro fotografava la disgregazione di una famiglia dell'alta borghesia romana, di solide entrate e buona cultura, travolta dal crollo di antiche consuetudini e consolidati valori esistenziali, angosciata dall'incapacità di assestarsi entro un modo di vivere diverso, contrastante con quello accogliente e formale che essa stessa aveva costruito, ed ora minato alle radici dal suo stesso interno, dalla militanza politica di Michele quasi mai nominata, quasi esorcizzata.

Michele, che è un personaggio solo evocato, ci appare immutabile, né vecchio né giovane, sempre fuggiasco, diseredato per elezione, *puer* irriducibile, senza radici e senza futuro. Questa condizione rispecchia il destino di un'intera generazione, quella degli "anni di piombo" e lascia intravedere il pessimistico epilogo di un tentativo rivoluzionario.

Il personaggio della madre, invece, amareggiata dal bilancio fallimentare della propria vita sentimentale e - in quanto schiava di

¹⁹ Cf. S. DELLA CASA, *Mario Monicelli, op. cit.*, pp. 86-86, 120-121.

un ruolo sociale ed intellettuale - impotente ad aiutare il figlio "ribelle", rappresenta il fallimento degli affetti familiari: ella si illude di poter comunicare in qualche modo ancora con il figlio, con una corrispondenza che in realtà è più che altro un percorso sentimentale unilaterale, la quale ci mostra Michele intento soltanto, nelle sue lettere di risposta, a dare indicazioni sulla sistemazione degli affari lasciati in sospeso in Italia, prima della sua fuga a Londra.

La struttura epistolare e la forma diaristica del libro resero piuttosto difficile la trasposizione cinematografica, cui si applicarono due esperti sceneggiatori come Suso Cecchi D'Amico e Tonino Guerra. Il problema consisteva nell'aggrapparsi a quel poco di impalcatura romanzesca che la Ginzburg concedeva e tradurre in un organico impianto narrativo ciò che la pagina si limitava soltanto a suggerire, sotto forma di emozioni e di memoria. L'impresa - difficilissima a compiersi - vede una libera quanto volontaria interpretazione del regista, in merito, in particolare, al personaggio di Mara.

Nel film, la diegesi è - in maniera fedele al romanzo - costruita intorno ad un nucleo familiare della borghesia intellettuale romana, nel periodo degli "anni di piombo", dove la natura epistolare e telefonica, vale a dire episodica delle relazioni familiari fa sì che solo di rado la casa di campagna di Adriana (la madre) o l'appartamento di Angelica (una delle figlie) diventino teatro di un reale confronto dialettico, come se ognuna di queste figure

evanescenti, estenuate, alienate, rifuggisse da un rapporto con la realtà, proiettandosi altrove (come fa Adriana attaccandosi all'immagine del figlio e alla comunicazione epistolare).

L'epilogo di questa storia, la morte di Michele, non fa che confermare un destino familiare evidente fin dalle immagini dei titoli di testa, che, anche grazie alle scelte scenografiche, ci introducono in un mondo senza vita, dove tutto è lento, incolore, o di un colore molto cupo, dal richiamo palesemente fallimentare.

L'unico soggetto vitalistico presente nella narrazione è rappresentato dalla sgradevole, invadente, anticonformista Mara, la quale, con il suo bambino, figlio forse di Michele o forse di altro padre, rappresenta un'unità microsociale ormai irriducibilmente post-familiare. Ed è in questa scelta di fare di Mara un personaggio sopra le righe che la produzione di Monicelli evidenzia alcune discrepanze con l'opera letteraria di riferimento.

La figura di Mara - la ragazza balorda, interpretata da Mariangela Melato - nel romanzo è un elemento del coro attorno alla figura assente-presente di Michele, è un personaggio che funziona nell'economia complessiva del libro. Nel film Mara acquista invece un progressivo ruolo prevaricante; toglie spazio e respiro alle altre figure; schiaccia, fino a stravolgerlo, il senso ultimo della dolente riflessione della Ginzburg. Tanto quanto le pagine conclusive del romanzo sono disperate, altrettanto sono

ottimistiche le ultime, quasi chapliniane, inquadrature del film, con uno scarto vistoso dall'impostazione originale della vicenda.

A questo proposito Monicelli ha affermato : “La mia Mara è un personaggio positivo, accentuato forse un po', per reggere il peso delle sei figure negative, tutti contro uno”. E' dunque, la Mara monicelliana, una figura che fa da contraltare ai borghesi decadenti e indifferenti, individui morti dentro, le figure che avevano sollecitato la fantasia del regista: “Quando lessi il romanzo *Caro Michele* della Ginzburg mi piacque molto, per la rappresentazione di una famiglia alto-borghese in disfacimento, il tramonto di un ceto che era stato importante nella storia [...]. Questo tramonto dolce, questi rapporti che si perdevano, tra la madre e i figli, il ragazzo di cui si parlava e che non si vedeva mai, finché si sapeva che era morto durante una manifestazione”²⁰.

Per questa classe, il mondo degli affetti familiari è ormai una terra in disfacimento, i cui fiochi messaggi, affidati alle lettere, non assumono alcun rilievo. Mara, che è pure lei una "irregolare", come Michele, rappresenta, per contro, la vena vitalistica opposta al ripiegamento nella sconfitta degli altri.

La Melato colorisce - per alcuni più del necessario - il suo personaggio: dove arriva porta lo scompiglio, tutto quello che tocca diventa occasione di catastrofe; ella si dimostra invadente, chiacchierona, combinaguai, bugiarda.

²⁰ L. CODELLI (a cura di), *Mario Monicelli. L'arte della commedia*, Bari 1986, pp. 98-99.

Proprio questo vitalismo senza freni, tuttavia, contrasta con la morte in vita di quella famiglia, simbolo di una classe: “ Da una parte c'è la famiglia - ha detto Monicelli - la società borghese che si sta dissolvendo, e dall'altra qualcosa di nuovo che sta sorgendo, senza problemi di denaro, di paternità, di figli da riconoscere. Questa giovane donna fa da contrappeso a tutti gli altri personaggi e, nel film, il mio sforzo è di dare a lei, da sola, un peso che equilibri tutti gli altri, perché lei rappresenta la vita, con il bambino; e gli altri la morte che aspettano con morbida dolcezza”²¹.

L'impresa molto difficile, ma tecnicamente riuscita, di far diventare storia di fatti un romanzo epistolare articolato su ricordi, sensazioni e stati d'animo, si realizza anche grazie all'alto mestiere degli specialisti che hanno collaborato alla sua realizzazione (da Suso Cecchi D'Amico e Tonino Guerra a Tonino Delli Colli, a Nino Rota, a Ruggero Mastroianni, ecc.)²². Magistrale si dimostra il lavoro dell'équipe del regista nella resa dei caratteri e degli ambienti, i primi colti nel loro impasto di egoismo, rimorso e pietà; i secondi descritti con straordinaria pregnanza.

Caro Michele è stato definito un film schizofrenico, dove una narrazione e una fotografia più rarefatte vengono alternate a una zona del film più adrenalinica, dominata (e condizionata) dalla presenza di Mariangela Melato²³. Così il film viaggia su un doppio

²¹ *Ibidem*, pp. 120-121.

²² E. COMUZIO, in *Cineforum*, n. 164, Aprile 1977, pp. 315-316.

²³ Cfr. *Lo sguardo elettrico*, cit., p. 120.

binario; da un lato, un'opera pensosa, letteraria, sottilmente politica; dall'altro, una commedia sbilanciata sulla carica passionale dell'attrice, un film nel film di taglio e di sapore diverso.

Alla resa di questa frattura coopera in maniera determinante l'allestimento scenografico, che si fonda – come si è detto - su un riferimento costante ad una fonte pittorica particolarmente congeniale ai temi affrontati, la produzione degli artisti della Scuola romana, di Mario Mafai in particolare. Tale produzione è nota per il carattere antinovecentista dei suoi risultati: opponendosi ai valori plastici, rassicuranti e nazionalistici, propri del movimento capeggiato da Margherita Sarfatti, essa contrappone al recupero della tradizione nazionale quello della maniera parigina di matrice espressionista.

La Scuola - nata dall'incontro tra Gino Bonichi (detto Scipione) e Mario Mafai all'Accademia di Belle Arti, dove giunse di lì a poco anche la lituana Antonietta Raphael, portatrice dei valori della Parigi pittorica di inizio secolo - trovò consistenza negli incontri tenuti nella casa-studio dei coniugi Mafai-Raphael in via Cavour, trasformata in un salotto, luogo di incontro e dibattito con altri artisti di confessione antinovecentista. Fonti chiare di tale riflessione pittorica erano Chagall, Soutine, la pittura dai toni selvaggi del colore, la pittura *fauve*, una pittura dove figure e cose appaiono deformate dal sentimento.

Ne deriva una produzione che trova forme di espressione anche personalizzate nel gusto di Scipione, sensibile al recupero dell'arte barocca - la Roma barocca cattolica e peccatrice - e dunque alla rappresentazione dei luoghi cittadini, non esclusi nemmeno nelle prove di Mafai, che pure guarda alla sua città e alle incombenti demolizioni volute dal regime fascista.

Accanto al gusto per la città e per la cultura romana, soprattutto nell'opera del più intimista Mafai, appare chiaro il gusto per certi interni che sanno di svogliatezza esistenziale e che ci riportano all'agra fisionomia dello stile del Moravia degli *Indifferenti*. Appare raffigurato un torbido furore, dove la sensualità si inebria di stimoli contraddittori, si trattiene dietro i fittizi paraventi di una ragionevolezza asciutta e avara, dove però è il senso di smarrimento che prevale, come una malattia. Questa pittura, una pittura violenta in cui trionfa la sensibilità per il colore, per gli accordi cromatici, e in cui si coglie l'imprevedibilità degli accostamenti, è dunque - soprattutto nelle scelte di Mafai - anche una pittura desolata, malinconica, di un quotidiano intimismo, un quotidiano che fatalmente è proprio quello di una borghesia sconsolata e impotente²⁴.

Ed è proprio a tali trame pittoriche che Baraldi riconduce la sua ricerca per la scelta degli ambienti e per le soluzioni coloristiche affidate agli oggetti, che devono evocare sentimenti sottesi.

²⁴ Cfr. AA.VV., *La Scuola Romana*, Mazzotta, Milano 1988.

Le cromie degli appartamenti del padre di Michele, ex-marito di Adriana, pittore di buona fama, evidentemente soggetto a forme di idiosincrasia per il nucleo familiare allargato ai componenti acquisiti (i generi e le gemelle nate da una nuova unione di Adriana), sono sicuramente le più inquietanti e quelle paradigmatiche per le altre ambientazioni. Dominano i colori cupi di un legno scuro e mortifero, i grandi tendaggi verdi, di un verde spento, e soprattutto i rossi, di un porpora fosco.

Il rosso porpora, peraltro, è elemento irrinunciabile: compare in ogni scena, nei tavolini del mesto quanto elegante bar dove avvengono gli incontri settimanali di Adriana e dell'ex-marito (abitudine consolidata, ma più che altro vacua forma di rassicurazione che si risolve nel silenzio delle parti), alle pareti tappezzate di velluto della casa del nuovo ed effimero compagno di Mara, il Pellicano - l'editore presso cui la ragazza trova una momentanea occupazione -, nei particolari delle poltrone della camera di Adriana, nello scantinato di Michele in una sorta di tappeto adagiato a terra, nella lampada del pittore costretto a letto, nei pesanti tendaggi della casa delle due donne che accolgono temporaneamente Mara, ed anche nella coperta del letto che accoglie le due donne (madre e figlia) che è propriamente baroccheggianti nel suo svolgersi a motivi dorati sul fondo scarlatto.

In tanti particolari di ogni dimora trionfa quest'ultimo colore, dominante nell'opera degli artisti della Scuola romana, come colore della torbidezza, del dramma, del sentimento corrotto.

Il legno scuro e non vitale degli interni della casa di Angelica e del padre pittore, i drappi verde bosco, i tanti particolari rosso-porpora sono le note cromatiche ricorrenti a significare una stanchezza di vita, pur nella solidità del mobilio, uno smarrimento della serenità, un'occlusione dei rapporti, il soffocamento della speranza, evidenti anche nell'opera di Mafai *La lezione di piano* (fig.4). Questi colori desolati, torbidi, pesanti, senza luce, stanno a rappresentare lo stato psicologico dei protagonisti della storia, la loro morte interiore, la fine e la decadenza di un mondo che, solido e robusto esteriormente, è intimamente fragile e destinato allo scacco.

Il riferimento alla Scuola romana si fa diretto ed esplicito, con la voluta citazione di Mafai quale autore di un'opera, in una scena che vede Mara a casa dell'editore: il quadro posto sopra il letto della camera dell'uomo, sul quale la macchina da presa indugia a lungo, drammaticamente rappresenta una testa mozzata su di un drappo rosso con a fianco un cappello elegante, emblema della morte metaforica di un ceto destinato al fallimento ideologico.

A fianco della già molto significativa citazione dell'autore, Mafai è ripreso, se pur forse contrastivamente, nel particolare della coperta a rombi di un viola intenso che ricopre il divano-letto della

abitazione di fortuna di Mara. Il drappo è una citazione scoperta dal *Nudo in riposo* di Mafai (fig. 5), sia per la cromia sia per la disposizione del pezzo su un divano, che ben si applica a questa immagine filmica. E' bene sottolineare che la casa, che non appartiene a Mara, è essa pure una casa borghese, che accoglie solo temporaneamente la donna vagabonda e le offre le sue suppellettili che sembrano imprigionarla, ma solo per poco.

Altra citazione più o meno diretta è dall'opera *Antonietta nello studio* (fig.6) che, applicata all'immagine di Adriana nell'atelier del marito appena deceduto, ci dà conto di un altro punto forte di tale classe, l'intellettualismo, la cultura anche artistica di questa borghesia che proprio nelle buone letture, nel linguaggio forbito, nell'esaltazione del gusto convoglia le poche soddisfazioni che la sfera sentimentale, forse più plebea, non riesce a riservarle.

Sia dunque che la citazione si faccia scoperta, sia che il disvelamento della fonte pittorica impiegata si faccia strada dall'analisi della cromia fondante e delle soluzioni d'ambientazione, referente importantissimo per questo film è dunque la pittura della Scuola di Via Cavour, una pittura fatta di sentimenti sconfitti, di desolazione e incertezza, di amarezza e torpore.

Di contro a tanta mestizia, le scelte d'abbigliamento di Mara ed anche le soluzioni cromatiche adottate per la casa dell'amica di Trapani (giocate tra il bianco e il lilla) aprono uno spiraglio lontano dalla soffocante oppressione dell'intellettualismo borghese ed

evidenziano una netta opposizione tra due mondi inavvicinabili (si veda l'atteggiamento di Adriana nei confronti di Mara durante la cena a casa propria).

In quest'opera, dunque, Lorenzo Baraldi, facendo propria la temperie culturale introdotta dalla Scuola di Via Cavour, la traduce in atmosfera attraverso precise scelte cromatiche, evidenziando la capacità di dare un senso al prodotto filmico non solo attraverso le soluzioni architettoniche e di arredo prescelte, ma soprattutto attraverso la loro cromia.

Baraldi, proprio rispetto alle scelte cromatiche, recupera un grande valore all'opera dello scenografo, anche riguardo al ruolo del direttore della fotografia, spesso più incensato, sostenendo che “le scelte cromatiche e di stile appartengono allo scenografo, perché ideate, progettate e realizzate molto prima dell'intervento del direttore di fotografia”. Al direttore della fotografia deve essere piuttosto attribuita “la valorizzazione massima dell'impostazione del regista e dello scenografo, con la creazione della luce giusta per il film”²⁵.

²⁵ Cfr. L.BARALDI, *op. cit.*, p. 97.

2.5. Le scenografie di "Un borghese piccolo piccolo".

Come *Caro Michele* ispirato ad un'opera narrativa anziché ad un soggetto originale, *Un borghese piccolo piccolo* si segnala ugualmente per precisi e decisi riferimenti all'opera di due artisti che, talora citati in maniera letterale ma più generalmente avvicinati come fonti di ispirazione poetica, consegnano a Baraldi la cifra stilistica e cromatica di base per la messa a punto delle scenografie del film.

Due sono dunque i maestri che accesero per l'occasione in Lorenzo Baraldi l'intuizione pittorica; un'intuizione che si sviluppò poi secondo una sensibilità personale in diverse forme, pur non negando la possibilità di qualche ripresa testuale che ci pare di cogliere dall'analisi delle opere dei maestri in questione: Alberto Sogli ed Edward Hopper.

Varrà anche in questo caso a spiegare e giustificare le scelte artistiche di Baraldi il procedimento che si è impiegato poco sopra, cioè quello di una breve considerazione intorno al soggetto di questa pellicola, tratto dall'omonimo romanzo di Vincenzo Cerami e sceneggiato dallo stesso Monicelli e da Sergio Amidei.

Il film è la rappresentazione del fallimento della parabola di integrazione sociale, ricercata dal protagonista attraverso un duplice rapporto, non paritetico e prevaricatore (marito-moglie) e strumentale (padre-figlio); è cioè l'impetosa radiografia dell'immaginario e del vissuto della società italiana degli anni post-

68, colta nella sua cellula più significativa: la famiglia nucleare “normale”.

Si tratta della famiglia piccolo borghese retta da un impiegato ministeriale, Giovanni Vivaldi, padre amorevole che, per trovare presso il suo stesso ministero un posto di lavoro all'amatissimo e sopravvalutato figlio Mario, non esita ad iscriversi alla loggia massonica, accettando ogni forma di servilismo nei confronti del suo squallido capufficio, il dottor Spaziani.

I personaggi del nucleo familiare sono colti nella loro mediocrità: hanno indossato le loro maschere microsociale e non si sanno più rapportare l'un l'altro se non attraverso il filtro delle reciproche proiezioni. Non esiste cioè tra i membri della famiglia una comunicazione slegata da piccole affermazioni interne di potere, da non celate ambizioni, dalla rincorsa di piccoli riconoscimenti pubblici.

La morte del figlio scuote l'assetto familiare. L'equilibrio si fa ancora più elementare: la moglie, già succube di un marito padrone in casa in quanto subordinato nel luogo di lavoro, colta da ictus, rimane pietrificata, mentre il Vivaldi, dando sfogo ad un delirante istinto di vendetta, diventa giustiziere dell'omicida del figlio²⁶. Alberto Sordi, che impersona il protagonista, diventa così un mostro senza trucchi nel film che Monicelli definisce la “pietra

²⁶ Cfr. L. DE FRANCESCHI, *op. cit.*, pp.153-154.

tombale della commedia all'italiana”, il ritratto di una società ormai incapace di ridere di se stessa.

In questo contesto, ciò che dà significato e forza innovatrice, tanto da richiedere un preciso contenuto artistico al lavoro di scenografia, non sono la trama, né tanto meno le implicazioni per così dire “poliziesche” del nuovo genere cui Monicelli si accosta, quanto invece la lucida presentazione di un uomo sicuramente buono e al tempo stesso vigliacco e prevaricatore, il quale, colpito dal crollo del senso stesso della sua vita - l'ansia di riscatto con cui cerca di modificare in meglio il destino del figlio, proiettando in questo sforzo tutti gli innumerevoli bocconi amari che è stato costretto ad ingoiare - trasforma le sue frustrazioni in una brutale esigenza di vendetta.

Più che l'esito - la deflagrazione di tali tensioni - fondamentale è qui la dimensione del borghese, perfettamente inquadrata dal regista: il suo credere solo nella propria famiglia mononucleare, il suo amare e ricercare ad oltranza - anche a costo di compromessi - alcune certezze: la certezza di un lavoro sicuro, quella di un futuro adeguato per il proprio figlio. Frustrazioni, tensioni, sentimenti mediocri e ristrettezza di vedute che fin dalle prime immagini vengono colte attraverso atteggiamenti precisi del protagonista, i

quali non costituiscono altro che la premessa della tragedia successiva²⁷.

Il film è dunque la lucida e cosciente presentazione della vita quotidiana quale accumulatore di tensioni che attendono solo una occasione per sfogarsi, in una città, la sporca e tetra Roma ministeriale, arida e carica di solitudine; una città dove vige la norma dell'*homo homini lupus*, l'ordine cannibale, una città che fotografa una società incattivita e senza speranza.

Il film è l'asciutta rappresentazione della banalità del male e della insostenibile precarietà del vivere in una condizione di crescente alienazione e di insopportabile quanto non compresa incomunicabilità tra gli esseri umani.

Di fronte ad un progetto poeticamente così alto, le scenografie dovevano supportare al meglio la recitazione degli attori e il dipanarsi dell'azione, contribuendo alla resa di questa drammatica condizione esistenziale. Baraldi, che riconosciamo essere in primo luogo un ottimo colorista, individuò un fondo cromatico preciso per definire le ambientazioni in cui si potessero esprimere la mediocrità, la solitudine e l'angoscia esistenziale : il grigio.

²⁷ Monicelli dissemina lungo l'arco narrativo del film tanti piccoli segnali della meschinità del piccolo borghese protagonista della vicenda: il colpo di pietra iterato e violento sulla testa del pesce pescato durante il sacrosanto riposo domenicale alla baracca sul fiume (agognato luogo di soggiorno senile, una volta ottenuta la tanto attesa pensione); la selvaggia determinazione con cui parcheggia l'utilitaria davanti al ministero, incurante della precedenza che spetterebbe ad un altro automobilista; le gomitate maldestre con cui si sbraccia per piazzare il figlio nella mediocre sicurezza di un posto statale; il rapporto maschilista e soffocante intrattenuto con la moglie. All'inverso, l'anima del metodico impiegato, l'animo piccolo borghese fa la sua ricomparsa nella minuziosità burocratica con cui avviene l'esecuzione della vendetta ed

Toni lividi e pesti accompagnano l'azione dei personaggi, grigi inquietanti e torbide accensioni. Un grigio di vita, un grigio esistenziale, che insieme al marrone ed a poche accensioni verdi e rosse, piuttosto terrose, si ripropone in ogni ambiente: nella modesta casa Vivaldi; negli uffici ministeriali; per le strade di una Roma appositamente rappresentata come sempre uggiosa, mai assolata; negli squallidi locali cittadini (bar) e nel grottesco ambiente delle riunioni massoniche.

Lo stesso Baraldi racconta nei termini che seguono come sia nata l'idea di accostarsi ai due maestri, Sughì e Hopper, che pur in maniera ed in tempi differenti hanno percorso le stesse strade tematiche, analizzando la desolazione della vita cittadina e l'angoscia esistenziale di ogni uomo: "Monicelli ha sviluppato l'ambientazione sull'idea che Roma fosse ormai come New York o come Copenaghen, una città non più a misura d'uomo, nella quale ci si può anche perdere o scoprire di non avere alcuno scopo nella vita, una città in cui ci si perde per assenza di valori umani; una città piena soltanto di disperata solitudine, non più la Roma colorata e pacioccona del *volemosse bbene* raccontata dalla commedia anni '50. Una Roma molto diversa da quella delle trattorie, delle schermaglie con i vicini di casa, da quella Roma anni '50: una Roma senza rapporti umani. Fatta di modernità e solitudine. Su questo concetto ho innestato l'estro figurativo di un pittore del Novecento, Sughì, che mi ha sempre molto impressionato. Uno che ha dipinto

ancora nell'ostentazione di suscettibilità, propria di chi è stanco di subire, nella sequenza conclusiva del film: cfr. AA.VV. *Mario Monicelli*, XV Evento Speciale, *op.cit.*, pp.126-129.

interni di una solitudine spasmodica: personaggi perduti dentro stanze grigie con un letto, un comodino, una consolle. Uomini disperatamente soli. Ho mescolato l'intimità ed il senso di solitudine di Sughì con il realismo di un grande pittore americano di un'altra epoca, Edward Hopper. Anche Hopper raccontava storie di solitudine. Ma mentre Sughì è un pittore di grigi, Hopper usa molto il colore, tonalità forti per elaborare lo stesso discorso. Con Mario Vulpiani, direttore della fotografia, ho lavorato sui colori in modo da evitare alcune tinte che avrebbero immesso troppo calore negli ambienti”²⁸.

Il colore dunque è la prima cifra stilistica del film. La scelta del grigio per ogni elemento d'arredo - accanto all'anonimo e squallido marrone -, per ogni abito, per ogni complemento, per l'oggettistica (gli schedari, i raccoglitori dell'archivio ministeriale), per i muri: un desolante quadro di meschinità e dolore nemmeno compreso da coloro che lo provano.

In secondo luogo, devono essere segnalati la scelta e l'arredamento della casa di Vivaldi (figg.7,8), uno spazio domestico volutamente piccolo, una asfittica scatola scenica, tutta giocata sugli spazi stretti e sulle chiusure, un microcosmo claustrofobico, come ugualmente claustrofobico risulta l'ufficio condiviso da Vivaldi con altri colleghi, che egli nemmeno può vedere, nascosti come sono da pacchi di fascicoli di lavoro arretrato.

²⁸ Cf. L. BARALDI, *op.cit.*, non edita, pp. 101-102; S. MASI, *Costumisti e scenografi del cinema italiano. Lorenzo Baraldi*, v. II, pp. 104-105, L'Aquila 1990.

Sono ambientazioni in cui trionfa l' "estetica della porta", tanta è la presenza di porte chiuse, che segnalano l'impossibilità di una vita serena, di una condivisione, di una comunicazione vera, e che invece sottolineano la volontà di proteggere e segregare quegli affetti cari con i quali è ugualmente difficile comunicare²⁹.

Una casa dunque, quella di Vivaldi, che si articola attorno ad un ambiente centrale, il tinello, che è anche camera da letto del giovane Mario, una piccola cucina piastrellata e una camera da letto; una casa dove l'unico gradito ospite è la televisione, unica finestra sul mondo, per la moglie di Vivaldi soprattutto, interpretata da Shelley Winters.

Alberto Sughì offre qui alla sensibilità di Baraldi la sua visione pessimistica del mondo e della storia degli uomini, sempre da lui ritratti in una situazione di angoscia esistenziale, di solitudine e incomunicabilità, avvolti in un'atmosfera tragica (figg.9-12). Sughì, grande maestro di adozione romana, ma nativo di Cesena, è un esponente di rilievo del movimento non solo lombardo del Realismo Esistenziale³⁰. Egli ha raffigurato nelle sue tele le

²⁹ Quanto alle scelte degli ambienti, si rileva che Baraldi nel suo testo non edito, a p. 114, così dimostra la precisione del proprio lavoro, raccontando l'episodio della ricerca di una loggia massonica per poterne riproporre l'ambientazione: "Per Monicelli e per me era essenziale documentarci sulla esatta procedura di questa cerimonia e sull'ambiente, l'arredamento e le suppellettili, ma non era facile riuscire ad entrare in una loggia. Finalmente un giorno entrambi fummo portati nei pressi della Appia Nuova e, rigorosamente incappucciati, condotti all'interno di uno squallido edificio della periferia romana. Dentro ci fu concesso di vedere e abbiamo esattamente riproposto nel film quell'atmosfera approssimativa e cialtrona e tutto il cito di Santa Romana Chiesa facendo lo sforzo enorme di non scoppiare a ridere in faccia ai nostri convinti e patetici accompagnatori".

³⁰ Movimento che si fonda su di una partecipata attenzione ai nodi esistenziali dell'individuo nel rapporto con la società e con se stesso, e che nasce in risposta alla crisi del realismo guttusiano. Esso propone una maggiore interiorizzazione della visione, non politica o ideologica, ma privata. Un realismo che non guarda agli aspetti sociali, esteriori, ma all'esistenza dell'uomo *tout court* e che ci offre meditazioni sul

contraddizioni che l'uomo ha trascinato con sé fino al massimo della sua modernità, rilevando quanto sia difficile, addirittura penoso, stabilire rapporti fortemente comunicativi all'interno di una società che ha fatto proprio della comunicazione l'aspetto più quotidiano della sua vita ³¹.

Sughi rappresenta situazioni apparentemente normali, in cui però un'aria penosa penetra e travolge ogni condizione di normalità, e in maniera allarmante rivela la disponibilità dell'uomo al dolore³². Questo pittore offre a Lorenzo Baraldi la cromia adatta alla resa di una condizione esistenziale amara, ad una situazione di vita che è dura sopravvivenza, la quale prende risalto nei suoi visi sfatti dall'angoscia esistenziale.

Edward Hopper offre invece, in maniera forse più diretta, cifre figurative e scenari di vita. Il noto artista americano del precisionismo (e del regionalismo) ritrae con sincera partecipazione la disperazione e la solitudine della gente nella squallida atmosfera di desolati ambienti cittadini. Uomini e donne sono colti nelle loro attività abituali e protagonista dell'opera è l'esistenza solitaria di

vivere e sul comunicare dell'uomo stesso. Ciò ha luogo attraverso il ricorso ad una gamma bassa e pessimistica di colori. Il Realismo Esistenziale rifiuta la narrazività per favorire analisi più interiori, situazioni di cadenza più coltivata, vedute dell'uomo nella desolante alienazione del suo tempo. Cfr. in AA.VV. *Realismo Esistenziale. Momenti di una vicenda dell'arte italiana 1955-1965*, Mazzotta, Milano 1991, pp. 11-22, 31-37, 152.

³¹ Cfr. B. DRADI MARALDI, *Teatro d'Italia. Intervista con Alberto Sughi*, Ghigi, Rimini 1991, p.12. Spesso avvicinato a Bacon, anche lui pittore del malessere esistenziale e del vuoto, riconosce tuttavia una differenza notevole tra i loro lavori: pur arrivando anche egli alla dissoluzione fisica dei corpi sperimentata da Bacon, non avvicina - come Bacon - la condizione della separazione, della emarginazione. Sughi è più sfumato e parla di un uomo sofferente della propria realtà e del mondo in cui è immerso.

³² *Ibidem*, p. 24.

individui chiusi in stanze spoglie, o affacciati alle finestre con lo sguardo rivolto verso la città³³.

Anche in questo genere di opere, di oltre un ventennio precedenti rispetto a quelle di Sughì, che non dissolvono le forme ma le analizzano minuziosamente, sono valori di natura psicologica a trascendere la particolarità dell'evento raccontato. Sono raffigurati scenari carichi di tensioni emotive che assumono le forme dell'ansia, del mistero, dell'alienazione che la vita quotidiana genera nell'individuo. Hopper comunicava il profondo disagio latente in quella società lasciata ai margini dell' inarrestabile progresso connesso al "sogno americano". E molte scene hopperiane sono avvicinati agli scenari creati da Baraldi, per quello stesso senso di smarrimento e solitudine che emana dalla monotonia deprimente di molti ambienti entro cui si muovono come automi i personaggi, oppressi da una profonda alienazione esistenziale.

Anche la corruzione del paesaggio è spesso trattata nell'opera di Hopper, il quale registra la contaminazione della natura con la costruzione di strade asfaltate, ferrovie, ponti, pali telegrafici, che interrompono la continuità delle praterie americane affermando con forza il nuovo corso del progresso.

E ancora la mancanza di comunicazione e la vulnerabilità emotiva dell'uomo contemporaneo è evidente nella solitudine dei personaggi persi nei locali dove abitualmente ci si incontra. In tutti

³³ Cf. M. ZAMBON, *Pittura e crisi dell'uomo contemporaneo. Edward Hopper e Francis Bacon*, Liguori, Napoli 1998, p. 24 e p. 28.

questi scenari, la finestra, intesa come soglia fra la soffocata intimità degli interni ed il mondo esterno delle città, assume la rilevante funzione di segnalare un bisogno di fuga³⁴.

Hopper offre soluzioni figurative notevoli alla scelta di Baraldi: il grande cavalcavia rosso che si scorge all'uscita di casa Vivaldi, ad esempio, richiama i grandi ponti americani, imponenti e sinistri come quello rappresentato in *Queensborough Bridge* (fig.13)

Le scene che colgono gli avventori dei bar di Roma, in particolare la scena che precede la cattura del balordo omicida di Mario ad opera di Vivaldi, riecheggiano la desolata solitudine dei *Nottambuli* di Hopper (fig.14) o del suo *Ristorante automatico* (fig.15). Mentre la *Stanza a Brooklyn* (fig.16) e l'*Hotel vicino alla ferrovia* (fig.17) sottolineano la solitudine e l'incomunicabilità, e offrono suggestioni allo scenografo per la collocazione della sedia della Winters davanti al televisore, nuovo tipo di finestra sul mondo, piuttosto che alle vetrate; nonché per sottolineare come i coniugi Vivaldi, anche se vivono all'interno della stessa casa se non addirittura all'interno della stessa stanza, si trovino in realtà mille miglia lontani l'uno dall'altra.

Alla resa di questa atmosfera cooperano ogni elemento, la scelta di ogni dettaglio. Le scenografie si generano da tale idea poetica, seguono una intuizione, si accordano alla sensibilità dello

³⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 59.

scenografo e sostengono la resa di questa realtà esistenziale. E' possibile citarne rapidamente qui di seguito le principali

- Abitazione Vivaldi: il soggiorno, che fa anche da camera da letto per l'amatissimo figlio Mario, si compone di mobili in legno standardizzati, come il semplice tavolo intorno al quale è difficile vedere raccolti i membri della famiglia. Le finestre sono sempre chiuse. Nel soggiorno è ricavato un angolo privato, l'universo della madre, composto da una poltrona in vimini, una macchina da cucire, il preziosissimo televisore e la nota squisitamente femminile rappresentata dai fiori in plastica. La cucina bianca non componibile e dalle pareti piastrellate mostra una tela cerata sul tavolo, sacchetti dei supermercati Esselunga bene in evidenza e una desolante nudità.
- Baracca sul fiume: squallide lamiere a muro interrotte da tende di iuta, scaffaletti metallici grigi e pochi elementi d'arredo sono le caratteristiche più evidenti della brutta casaccia destinata, dopo un'adeguata ristrutturazione, ad accogliere i coniugi Vivaldi nella loro vecchiaia.
- I Bar : mostrano banconi metallici opachi ed un ambiente ristretto, a corridoio, che nelle strettoie geometriche accompagna l'isolamento degli avventori.
- Il Ministero: uno scalone grigio incombe, a sottolineare l'imponenza dell'Istituzione, il resto è tutto claustrofobico. I corridoi sono occupati da scaffali metallici grigi. L'ufficio di

Vivaldi presenta scrivanie in legno coperte da pile di fascicoli che negano la presenza stessa dei dipendenti, occultandone le forme; il più ricco ufficio di Spaziani rivela il grado superiore del suo titolare, con arredi in legno rivestiti in similpelle.

- La sede della Massoneria: mostra una squallida struttura in cemento, scaffalature grigie, scatoloni in disordine, e si raggiunge dopo un labirintico percorso e dopo aver aperto numerose porte chiuse, che alla fine immettono in una stanza squallida, occupata da mobili in legno dozzinale, con il soffitto ricoperto da un tendaggio a stelle.

Tutte queste ambientazioni, desolate e desolanti, sono costituite da elementi architettonici, elementi d'arredo e complementi di oggettistica rigorosamente incolori, giocati sui toni del grigio e di un fosco marrone.

2.6. Le scenografie di "Temporale Rosy".

Con grande rammarico ci troviamo a commentare senza consistenti riferimenti ad immagini questo film, ritenuto da Monicelli uno dei suoi migliori e da Baraldi uno dei più significativi nella propria esperienza di scenografo. *Temporale Rosy*, infatti, è purtroppo fuori catalogo nelle raccolte di *home video* e dunque

sostanzialmente irreperibile, mentre anche lo stesso Baraldi non ne possiede copie. L'esame delle scenografie di questo lavoro si baserà pertanto solo sulle considerazioni che Baraldi ha fornito nella propria intervista e sui pochi frammenti ricavati in un sito Internet, che tuttavia non possono rendere giustizia all'operazione compiuta dal regista e in particolare dallo scenografo per la realizzazione del film.

Di questo prodotto straordinario così parla il regista Monicelli: "Il film l'ho fatto esattamente come volevo, ed è andato malissimo! Lo amo molto e ne sono davvero orgoglioso, credo che abbia una sua grazia e delle immagini molto belle. Probabilmente questa storia di gigantesse e di boxeurs era un po' fuori dal normale, la gente non ci si riconosceva. [...] In *Temporale Rosy* abbiamo creato un linguaggio molto elementare, naif, perché corrispondeva ai sentimenti dei personaggi. C'era un'insolita ambientazione nella Francia del nord e nelle Fiandre, sconosciuta agli stessi francesi"³⁵.

La trama del film è piuttosto esile: un rapporto fra un uomo e una donna con relativo innamoramento, bizzze e tradimenti, fine della relazione e ricongiungimento molti anni dopo. Se dunque il contenuto è articolato intorno ad un *cliché*, quello dell'allontanamento e del ricongiungimento di una coppia, sono senza dubbio la qualità e lo spessore dato ai personaggi, ma ancora di più l'ambientazione, ad assumere rilievo: l'ambiente è infatti quello dei baracconi itineranti dei giostrai da luna park e dell'arte circense.

Il giovane pugile Raoul (Gérard Dépardieu) infatti, avendo dovuto interrompere la sua promettente carriera di atleta per essersi fratturato una mano per una stupida scommessa, lavora in un baraccone, proprio a fianco di quello in cui si esibiscono alcune campionesse di catch femminile, che portano nomi altisonanti per meglio farsi notare e ricordare dal pubblico. Tra queste, la friulana Temporale Rosy (Faith Minton) conosce Raoul durante un'esibizione premiata con un pesciolino rosso. Tra i due nasce prontamente un amore, che è però ostacolato da Mike Fernandez, proprietario del baraccone di Raoul: anch'egli è innamorato di Rosy, non vuole perderla e fa tutto il possibile per separare i due. Anche Raoul, nel maldestro tentativo di ingelosire Rosy per conquistarla definitivamente, commette un errore; la relazione che ostentatamente intraprende con una pedicure è vissuta da Rosy come un'umiliazione e rende inoltre ostile a Raoul tutta la troupe del circo. Così Rosy sceglie definitivamente Fernandez e Raoul si allontana dopo un ultimo litigio. Molti anni dopo, però, Rosy, dopo aver lasciato Fernandez e il mondo del catch per andare a lavorare in un bar di un porto nel nord della Francia, incontra casualmente proprio Raoul che, dopo aver svolto mille mestieri, aspetta di imbarcarsi per cambiare vita e dimenticare Rosy. A quel punto, i due decidono di tornare insieme.

Il tenero idillio tra Raoul e Rosy nasce per caso, in un curioso incrocio di atmosfere da circo equestre e da luna park, abilmente

³⁵ L. CODELLI, *op. cit.*, pp. 105-106, 138.

create da Lorenzo Baraldi, che il regista mostra qui di non voler dominare per nulla, ma di lasciare completamente libero di creare³⁶.

Stupisce la scelta del tema e dell'ambiente (mutuati dal romanzo di Carlo Brizzolara) e stupisce il modo in cui il regista racconta le vicende di Raoul e Rosy, creando intorno a loro surreali e chiassose atmosfere da circo. Dal connubio fra questi personaggi felliniani, Monicelli trae le note più grottesche, patetiche, esilaranti e assurde del film quando, ad esempio, Rosy e Raoul si incontrano (nel contesto del Luna park), oppure quando dopo tanto tempo (complice ancora un pesciolino rosso) si ritrovano e si confessano il loro amore, o, infine, quando i due, dopo un ennesimo litigio, si rincontrano (lei barista di uno squallido locale in un porto del nord) e decidono di ritornare insieme.

Monicelli rivela qui una rinnovata freschezza: i suoi personaggi sono, nello stesso tempo, frutto delle favole assurde che Fellini ci ha insegnato ad amare (*I clowns*) e uomini e donne reali, con i loro sentimenti, i loro slanci, le loro passioni. La novità interpretativa di Monicelli si dipana così, sequenza dopo sequenza, tra le luci e i lustrini del baraccone da fiera; anzi, ci sembra che il regista stesso si sia trasformato in una specie di imbonitore, il quale ci invita ad entrare ed osservare le sue bizzarre creature; per far sì che dietro lo scherzo e il riso si scopra una umanità più autentica³⁷.

³⁶ S. DELLA CASA, *op.cit.*, p. 138.

³⁷ *Ibidem*, pp. 138-139.

Non ci sono tesi da vendere, moralità nascoste o ideologie da contrabbandare; il film difende la propria causa combattendo su una vecchia trincea, quella del sorriso. Film bizzarro e anticipatore, dunque, rischioso e anomalo, è di fatto un film prealmodariano per come il regista gioca in modo inedito su elementi kitsch e camp, su una scenografia post moderna, su un'estetica del cattivo gusto. Le scenografie sono naturalmente indispensabili alla resa di questa atmosfera.

Così ne parla Lorenzo Baraldi: "Temporale Rosy è un'esplosione di colori. Ci sono tutti e tutti usati senza risparmio, ma in maniera piatta, senza sfumature, per sottolineare l'immagine da cartoon che il film doveva avere. Con Monicelli e la costumista Gianna Gissi abbiamo trattato la sceneggiatura come fosse formata da strips e quindi con preciso riferimento ai fumetti. Oltre e insieme a questa chiave di lettura fumettistica, ho preso come forte riferimento l'opera di Richard Lindner, un pittore tedesco che vive in America. Lindner usa colori potentissimi, con forti contrasti, che creano un variopinto universo da circo equestre, con personaggi grandi, grossi e sempre un po' mascherati e travestiti: in una scenografia che volevo così caratterizzata dalla violenta predominanza del colore, niente poteva essere lasciato al caso, dovevo anzi curare tutto nei minimi particolari affinché nulla stonasse o risultasse estraneo all'insieme o alla cifra stilistica che volevo ottenere. Così ho disegnato anche le carte da parati degli interni, una era blu e oro, con palme e stelline, per un incontro d'amore tra Dépardieu e la sua donna e ne ricordo un'altra giallo

uovo, in contrasto con mobili e suppellettili blu, anche questi di forma ingenua e coerente a un fumetto. Con la costumista ho perfino creato degli enormi pupazzi di cartapesta che riproducevano i personaggi del film e venivano collocati come insegna fuori dal tendone da circo in cui si svolgeva gran parte della storia. Temporale Rosy è stato un bagno liberatorio nel colore, usato senza la preoccupazione di esagerare, visto che la particolare connotazione del film me lo permetteva, anzi lo esigeva. Da questo punto di vista è stata un'esperienza piacevolissima, molto stimolante, ma senz'altro impossibile senza il consenso di Monicelli, che aveva perfettamente capito e voluto quel tipo di operazione, con grande coraggio e disponibilità”³⁸.

Il trionfo dei gialli accesi, del blu elettrico, del rosso vivo, dell'arancio carota che cogliamo nell'ambiente in cui Rosy e Raoul litigano violentemente, tirandosi sedie e oggetti addosso, in un accesso di violenza; il trionfo delle stesse cromie, blu elettrico e rosso intenso, sul ring che vediamo nel secondo frammento proposto; il look post-moderno e giocoso di Rosy, assimilabile a Minnie, e di Raoul che si accompagna ad un amico Superman, ci mostrano un tripudio di cromie vibranti e gioiose, squillanti e chiassose, che rimandano alle scelte coloristiche e buffonesche di Lindner e delle strisce fumettistiche americane (figg.18-22, 23).

Lindner artista tedesco di madre americana, nato nel 1901 e morto nel 1979, abbandonata la Germania per Parigi nel 1933, si

³⁸ Cfr. L. BARALDI, *op. cit.*, pp. 102-103.

trasferì quindi negli Stati Uniti, dove fu inizialmente illustratore, poi produttore di una pittura ossimorica caratterizzata da vittime invulnerabili, grandi pupazzoni colorati di residua derivazione pop art, portentosi eppure immobili automi, senza sentimento, solo guidati dal destino, dalla vita. La sua attenzione si convogliava spesso sulle donne, intese come oggetti provocanti e sensuali, concepiti anche come meccanici robot.

Qualità sessuali fortemente evidenziate, uomini voyeur, coppie dominate da una figura femminile “cattiva” rappresentano il risultato dell'applicazione di una propria poetica alle forme della pop mitigate da certa tradizione metafisica. I colori dominanti nelle opere *Hit* (fig.24), *Hoola Hoop* (fig.25), *Evil Woman* (fig.26) e *Couple I* (fig.27) ci danno conto delle fonti prescelte da Baraldi e sottolineano il dramma della coppia, dove la donna ha un ruolo schiacciante, prorompente.

In definitiva, *Temporale Rosy* è forse il film per il quale Baraldi produsse il più libero ed originale lavoro della sua carriera, ed egli ricorda quella produzione come la più interessante professionalmente.

2.7. Le scenografie di “*Marchese del Grillo*”.

Vincitore del *Nastro d'argento* e del *David di Donatello* per le scenografie di *Il Marchese del Grillo*, Lorenzo Baraldi ha curiosamente ottenuto importanti riconoscimenti proprio per quel tipo di prodotto filmico che meno si addice alla sua creatività: la ricostruzione storica degli ambienti.

Il film in questione mette infatti in scena la storia del Marchese del Grillo, il quale, secondo la tradizione, sarebbe vissuto a Roma nel Settecento. Nelle mani di Monicelli la vicenda viene però trasferita in età napoleonica, in un momento più riconoscibile da parte del pubblico e meglio connotato nella cultura di massa. La storicizzazione della vicenda intendeva comprensibilmente ovviare all'effetto eccessivamente bozzettistico che la sola storia delle burle del nobile romano avrebbe inevitabilmente comportato.

La rivisitazione della Roma degli inizi del secolo XIX trova un suo spessore proprio nella ricostruzione ambientale (si veda ad esempio il porto di Ripetta), che ben qualifica un prodotto un po' troppo impostato sul cliché obsoleto del “carattere romano” della nobiltà, vigliacca e millantatrice³⁹.

Le avventure di un nobile fannullone nel momento di effimero fulgore del potere napoleonico sullo sfondo di una Roma papalina in pericolo, sono sorrette da un'eleganza scenografica assoluta. E se dunque in questa opera a Baraldi si chiede di fare ciò

che egli ama meno fare, va detto che, in questo caso specifico, di particolare interesse è la intricata vicenda della scelta degli ambienti, che ancora una volta sottolinea l'inventiva, la caparbietà, l'estro di Baraldi, il quale non si accontentò di soluzioni facili, ma cercò le vie più accidentate per ottenere effetti adeguati alle attese e aderenti alle richieste della sceneggiatura. Così ci sembra opportuno lasciare a lui la parola, perché ci racconti di quei giorni tanto intensi in cui si determinarono le scelte e le soluzioni scenografiche che hanno reso l'opera finale degna di tanto clamore. La citazione è lunga, ma fornisce un'esauriente descrizione del suo metodo di lavoro.

“Dopo aver letto il copione e stabilito il periodo storico in cui il film andava ambientato (1805) ho redatto un primo elenco di ambienti da allestire e di esterni da trovare. Nella sceneggiatura i luoghi venivano indicati con descrizioni molto semplici e poco dettagliate, quindi ho dovuto mettere a fuoco e scegliere quelli più adatti rispettando, come sempre, le caratteristiche della dimensione storica da rappresentare e i suggerimenti del regista. In queste due direzioni abbiamo sviluppato un rigoroso studio preliminare. I miei assistenti consultavano libri di architettura, di pittura e arti minori, cercavano oggetti di arredamento e mobili d'epoca selezionando foto e immagini di ambienti interni ed esterni per cominciare così a buttare giù i primi schizzi, i primi disegni. Naturalmente non ci limitavamo a prendere in considerazione soltanto costruzioni e palazzi del primo Ottocento, ma anche tutto quello che era rimasto

³⁹ Cfr. *Mario Monicelli*, XV Evento speciale, *op. cit.*, p. 145.

integro attraverso le epoche precedenti. Ho infatti utilizzato costruzioni che risalivano sia alla fine del Settecento che alla fine del Seicento, anche perché, all'epoca dello Stato Pontificio, non si erano verificate importanti rivoluzioni architettoniche.

Decisi di cercare a Roma gli ambienti più importanti, come la casa del Marchese, gli appartamenti papali e la piazza della ghigliottina. Proprio questa piazza volevo fosse Piazza Farnese, ma qui incontrai i problemi più gravi, perché era impossibile girare senza creare grandi impedimenti allo scorrimento del traffico e alla viabilità; sarebbe infatti stato indispensabile sbarrare ai pedoni e alle macchine tutte le vie adiacenti e perfino un esteso tratto del Lungotevere. [...] Ogni giorno si scoprivano nuove difficoltà come quella di trasportare quattro o cinque carrozze in altrettanti Tir, oltre a cavalli ed altri animali, il cibo per nutrirli; o ancora la copertura dell'intera superficie della piazza con terra, perché nell'Ottocento tutte le strade del centro erano pavimentate con i sanpietrini, la necessità di far scomparire temporaneamente le insegne luminose, le cabine telefoniche, i fili elettrici attraverso costruzioni scenografiche.

La produzione comunque aveva deciso di non cedere alle pressioni dei commercianti e degli abitanti della zona, accettando l'alto costo del progetto e il rischio di recintare per due settimane una delle più importanti piazze della città, rendendola invivibile. Dopo un lungo incontro con l'allora sindaco di Roma, Petroselli, l'idea alla fine fu accantonata.

L'unica soluzione praticabile era quella di ricostruire completamente la scena negli stabilimenti di Cinecittà o, secondo una mia ipotesi, sull'argine del Tevere, nel tratto che va da Roma a Fiumicino. Visto che dovevo costruire ex-novo, preferivo cambiare completamente l'ambientazione e ricreare sulle sponde del fiume la piazza del porto di Ripetta, antico scalo navale distrutto nel 1878 dal governo piemontese pochi anni dopo la proclamazione di Roma capitale. La produzione non voleva sentirme parlare per via dei costi [...] ma l'idea fu appoggiata e caldeggiata dal sindaco. Petroselli voleva mantenere intatta la ricostruzione per due ragioni: perché i romani avrebbero potuto ammirare un frammento della antica città ormai perduto per la memoria collettiva, in secondo luogo si sarebbe potuto utilizzare lo spazio scenografico per spettacoli estivi e altre manifestazioni. Il comune decise di finanziare l'intera operazione. [...] Fu nella fase finale, cioè all'inizio della costruzione, che mi decisi ad abbandonare l'intero progetto. I motivi erano molti: sarebbe stato pericoloso effettuare lo sbancamento dell'argine; in caso di piena il fiume avrebbe facilmente allagato la costruzione e sommerso le scale che scendevano dalla piazza sovrastante e scomparivano in acqua, e per di più ci sarebbero stati anche gravi problemi di sicurezza per gli abitanti della zona circostante.

Così fui costretto a trovare una nuova soluzione. Alla fine decisi di creare la scenografia della piazza all'interno degli stabilimenti di Cinecittà. Ricostruii un breve tratto di Tevere, la Chiesa di S. Maria in Cosmedin (fig.28), come era allora e come

non si presenta ora, e il tempio di Vesta (fig.29), mentre sullo sfondo misi una maquette che rappresentava Castel S. Angelo. Trasformai poi, con alcuni elementi costruttivi, la facciata di un palazzo francese, riportandolo alla forma di una tipica costruzione della Roma ottocentesca.

Anche la ricerca dell'abitazione del Marchese fu abbastanza difficile, provai a trovarla a Roma, ma in alcuni casi il costo del locale era eccessivo, in altri incontrammo il netto rifiuto dei proprietari. Dopo una faticosa selezione, scelsi di comporre la casa del Marchese con un collage, un puzzle di ambienti che ricordassero i palazzi romani nella forma e nella struttura. L'unica città che visivamente poteva accostarsi alla Roma dei primi dell'Ottocento e quindi rispondere alle nostre necessità era Lucca. Qui ambientai la camera da letto del Marchese (Palazzo Mansi) mentre per l'esterno della villa scelsi la facciata di Palazzo Coltroni-Pfeiffer.

Per quanto riguardava gli alloggi del papa, decisi di orientare le mie ricerche verso il Palazzo del Quirinale, sede e abitazione del pontefice nel periodo storico in questione. Dopo un primo sopralluogo cambiai idea e mi rivolsi al sindaco per la concessione di alcune sale del Campidoglio che rispondevano perfettamente alle necessità della regia e della sceneggiatura. Il Presidente Pertini rimase deluso per la nostra rinuncia, ma i saloni e le stanze del Quirinale erano stati interamente ristrutturati e avevano subito vistosi cambiamenti di stile dopo l'avvento di casa Savoia. L'unica

inquadratura realizzata al Quirinale rappresentava il cortile interno, rimasto invariato nel tempo. Mancava solo un'immagine: [...] un'immagine che definisse e l'aspetto e lo stile di un palazzo romano. Nelle mie ricerche trovai un ampio terrazzo che, affacciandosi sul Foro di Traiano, regala il giusto respiro e la perfetta tonalità alla mia scenografia-collage. Completai questo mosaico scenografico con le cantine di Castel S. Angelo, che divennero le cantine del Palazzo, dove si conservavano gli orci dell'olio e altri generi alimentari⁴⁰.

La lunga narrazione dei fatti ad opera di Baraldi ci dà conto delle enormi difficoltà incontrate in quella operazione, che potrebbe parere più semplice della costruzione ex-novo e che invece, se affrontata con coscienziosità e ambizione, si rivela un lavoro faticoso e pieno di difficoltà.

Detto questo, occorre sottolineare come l'ampiezza degli elementi che costituiscono le scenografie del film, dagli spazi architettonici, agli arredi, ai complementi d'arredo, non consenta un'analisi minuziosa di ogni dettaglio, ma piuttosto l'individuazione di una temperie artistica e culturale che suggestiona le scelte. Baraldi stesso conferma di aver guardato al neoclassico per gli allestimenti scenografici ed in particolare all'opera di pittori come Ingres, Corot e gli Accademici francesi.

⁴⁰ Cfr. L. BARALDI, *op. cit.*, non edita pp. 85-89.

Ingres offre alla sensibilità baraldiana la cromia purpurea del suo tempo, ma anche dettagli figurativi precisi. La scena del giuramento di fedeltà al pontefice da parte dei nobili di guardia è ricalcata sul dipinto del maestro intitolato *Interno della Cappella Sistina* (fig.30) mentre gli arredi ricchi riecheggiano i baldacchini e il mobilio delle opere *Morte di Leonardo da Vinci* (fig.31) e *Enrico IV sorpreso dall'ambasciatore spagnolo mentre gioca con i figli* (fig.32); le fughe in carrozza con l'amico francese si possono rifare invece alle due immagini dei *Casini* ingresiani (figg.33-34) immersi nella natura.⁴¹

Al di là dell'imperiosa componente neoclassica, si deve tuttavia segnalare che l'abbondanza degli arredi conservati nel Palazzo del Marchese e nel Palazzo papale consta anche di pezzi più antichi rispetto al periodo storico evocato, e ciò in forza della considerazione della ricchezza generazionale della nobiltà romana, giustamente fiera di accostare al pezzo ottocentesco molti pezzi prettamente barocchi, di stile cardinalizio: consoles, cornici e *guéridons* caratterizzati da un forte plasticismo, dall'impiego di curve spezzate e motivi vegetali (od a festoni, tritoni, conchiglie) e dalla frequente doratura, affollano le purpuree e vellutate stanze del palazzo, che peraltro - quanto ai mobili d'uso (cassettoni) - presenta modelli precedenti di semplice e armonica fattura⁴².

⁴¹ Cfr. opere in Ingres, *I Casini della pittura*, Curcio Ed. Roma, s.d.; A. ZANNI, *Ingres*, Canini, Firenze 1990.

⁴² Cfr. AA.VV., *Mobili. Guida completa al riconoscimento dei mobili dal Rinascimento agli anni Cinquanta*, Mondadori, Milano 1994, pp. 30-35.

La ricostruzione storica, dunque, si avvale in questo film della sapiente considerazione di più fattori artistici e culturali: presenta tipiche soluzioni ottocentesche (poltrone in velluto e bordatura in legno) accanto alla fiera ostentazione di un patrimonio familiare che rimanda alla raccolta di oggetti di secoli precedenti (si ricordi ad esempio il biasimo espresso dall'amico francese a Sordi/Marchese del Grillo per avere distrutto una sedia del '500 nella casa di campagna della famiglia).

All'attenzione nei confronti di questa multiforme realtà ed alla volontà di ottenere un risultato suggestivo ed efficace si debbono il successo ed il riconoscimento del lavoro di Baraldi.

2.8. Le scenografie di "Bertoldo Bertoldino e Cacasenno".

Bertoldo Bertoldino e Cacasenno, film soggetto a critiche non sempre benevole e che in effetti sembra segnare un momento di crisi ideativa e ispirativa per Monicelli, risulta essere invece uno dei prodotti più creativi della scenografia baraldiana.

Il film è una riproposta del genere storico picaresco alla *Armata Brancaleone*, per intenderci - e presenta un mondo di simpatiche figurine, affidate ad un coro di bravi attori di successo. Il ritmo narrativo tende però a sfilacciarsi, negando nel suo stesso svolgersi le premesse di un atteso divertimento, somnion e ribaldo. La pellicola è stata ritenuta senza fantasia da buona parte della critica. In essa il regista sembra parlare il linguaggio della nostalgia e guardare malinconicamente e senilmente al passato, ad un prodotto già realizzato, che egli sembra riproporre stancamente.

L'opera, che è storica ma al tempo stesso metastorica, mette in scena il rapporto tra il potere cortigiano e la comunità dei cittadini, descritto nell'omonimo racconto da Giulio Cesare Croce, e si affida a varie intrusioni poetiche mutate da diversi capolavori letterari, dal *Decamerone*, alla *Mandragola*, ai vari *Centoni*, al *Novellino*. Ne risulta un tono favolistico semplice, ma purtroppo non intenso.

Anche in questo film la morte, tema monicelliano per eccellenza, giunge inattesa - ed è la morte del popolano Bertoldo, incapace di adeguarsi alla nuova vita cortigiana - e offre sbocco alla morale della rassegnazione, dell'impossibilità di cambiare le dinamiche del mondo, benché un atto palesemente "rivoluzionario" come la defecazione di Cacasenno sul viso di re Alboino introduca invece una componente eversiva, forse di puro e semplice schiamazzo, ma comunque non priva di connotazione ideologica.

Monicelli parla dell'ispirazione che lo spinse a realizzare questo film nei termini che seguono: “Avevo letto il racconto di Croce, mi piaceva l'ambiente, la capanna miserabile di Bertoldo, la povertà dei contadini e l'ambiente di corte così immaginifico. L'uno alla Bruegel e l'altro alla Perrault”⁴³. E' quindi lo stesso regista a fornirci la chiave di lettura delle bellissime immagini che leggiamo sullo schermo, a indicarci per la parte relativa all'ambientazione contadina il modello figurativo di riferimento.

Ciò che è importante sottolineare è che, nel *Bertoldo*, Baraldi si trovò di fronte alla necessità di costruire tutto, potendo in tal modo dare libero sfogo alla sua imperiosa creatività. Egli costruì una struttura architettonica completamente in legno, ricalcata sul modello del teatro elisabettiano, per ambientare le scene alla corte del re Alboino (fig.35).

La struttura, a forma di uovo, è organizzata su tre piani, il primo dei quali è ritmato da arcature aperte, mentre i due successivi sono dotati di parapetti ed accolgono, come a teatro, la folla di coloro che guardano le scene della vita di corte. Si tratta della riproposizione, pressoché assolutamente fedele, della tipologia elisabettiana del *theatrum mundi*, di quel *Globe* che nacque da un altro teatro, il *Theatre* che si trovava a Shoreditch, nella parte centro settentrionale della *City* di Londra, e che aprì i battenti nel 1576, l'anno in cui Francis Drake, leggendario navigatore al servizio della regina, si imbarcò per la circumnavigazione del globo terrestre.

⁴³ Cfr. in *Mario Monicelli*, XV Evento Speciale, op. cit., p. 153.

Il direttore, James Burbage, aveva affittato un cortile quadrangolare simile a un *corral* spagnolo e vi fece costruire un edificio in legno senza tetto a pianta poligonale, con palcoscenico rettangolare al centro. Il successo di questa operazione incoraggiò la nascita di nuove *play-houses*, cioè di scenari teatrali fatti di legno, paglia e di una sabbia speciale, composta da sabbia, malta e peli di capra.

Nel teatro, detto shakespeariano perché molte delle tragedie del celebre drammaturgo furono interpretate in quella cornice, le tre gallerie circolari coperte erano luogo di incontro. Inoltre la vicinanza con gli attori e l'impressione di agire sulla scena consentirono l'introduzione del celebre detto: "*Every man must play his part*". In tale contesto spaziale non servivano scenografie o accorgimenti diversi.

Lorenzo Baraldi si inventa dunque, in maniera molto creativa, un recupero di questa struttura, ripropone la scena agita e veduta dalle balconate del grande uovo, e – soprattutto - permette una limitazione dei costi nella possibilità di utilizzare le parti percorribili e le zone ricavate nella costruzione della macchina teatrale per ambientare diverse altre scene, come quella in cui la moglie di re Alboino viene raggiunta nella propria stanza dal marito che intende ingannarla per farla ritornare sua fedele e succube compagna, o ancora la scena della pulizia di Bertoldo e quella della sua morte,

tutte girate nelle parti retrostanti della imponente costruzione in legno⁴⁴.

La trovata appare ancora oggi attuale, dopo la riproposizione del modello in *Shakespeare in Love* e dopo la riapertura del *Globe Theatre* a Londra.

Benché Baraldi avesse dunque pensato ad una soluzione diversa in origine, una soluzione forse più ricca e d'effetto, l'alternativa risultò altrettanto ingegnosa.

Così egli racconta i suoi primi progetti al riguardo: “Per Bertoldo avrei voluto costruire la reggia sulle acque della laguna di Venezia o di Marano, oppure in un bacino nelle vicinanze di Roma. Proviamo a immaginare l'arrivo sull'acqua di imbarcazioni grandi e piccole che entrano nella piscina interna del palazzo reale attraverso il sollevamento di ponti levatoi e moli di legno...questo sogno non poté realizzarsi per la mancanza di soldi, troppo pochi per allestire una costruzione in legno, sassi e fango da alzare su palafitte immerse nella laguna. Dopo i primi disegni preparativi ho dovuto abbandonare l'idea e ripiegare su una nuova soluzione”⁴⁵.

⁴⁴ Cfr. L. BARALDI, *op. cit.*, non edita, p. 84 : “Nel Bertoldo era necessario costruire numerosi ambienti. L'idea di una struttura teatrale come quella del grande uovo ha determinato un notevole spazio sui costi di allestimento e la struttura è stata progettata proprio come una macchina teatrale: uno spazio trasformabile in vari ambienti; aprendo e chiudendo alcune pareti si ricavano dal grande uovo la stanza della regina, la doccia-bagno di Bertoldo, la sua stanza e tanti altri ambienti. Per questo film ho disegnato e costruito tutto, dall'ambiente ai componenti di arredamento, agli oggetti grandi e piccoli, insomma ogni minimo particolare architettonico. E' innegabile che costruire ex -novo regala allo scenografo un'enorme libertà di ideazione e nello stesso tempo una più profonda aderenza al testo, libro o sceneggiatura, che si vuole portare sullo schermo, e questo dà al film un carattere più deciso e forte”.

⁴⁵ Cfr. L. BARALDI, *op. cit.*, non edita, p. 110.

La soluzione non adottata per la reggia fu però impiegata per la costruzione delle capanne del villaggio di Acquamorta (fig.36), dove vive la famiglia di Bertoldo. Belle capanne in legno e paglia poste su pali si levano dalla laguna di Marano Lagunare e danno vita a scene di grande poesia e di straordinaria cromia. Innegabile riferimento pittorico è l'opera di Pieter Bruegel, il noto maestro fiammingo, il quale, in pieno Cinquecento, dipinse soggetti popolari per gli amici, affermandosi come il pittore dei contadini, di un mondo indagato senza compiacenze fino al più minuto particolare anatomico, di costume e di atteggiamento. Un pittore che mette in scena la commedia della vita, con crudo realismo, nei suoi aspetti drammatici e comici. La sua vena di formidabile narratore, di allegorizzatore, di illustratore popolare ne fa il migliore referente artistico per le soluzioni ideative e ambientali di questo prodotto filmico⁴⁶.

Bruegel offre a Baraldi la tonalità base delle scenografie, il marrone. Così afferma infatti lo scenografo: "Il colore in Bertoldo è marrone, bruno e terroso. Volutamente prevale un segno grafico più che cromatico, per suggerire l'idea di una corte un po' paesana, di una reggia tirata su con legno e fango. Sono stati usati tutti colori naturali, non elaborati, che facessero da sfondo a una storia arcaica, senza quella precisione temporale e storica che male si sarebbero adattate a una favola. Con la costumista Gianna Gissi abbiamo

⁴⁶ Cf. G. ARPINO- P. BIANCONI, *L'opera completa di Bruegel*, Classici dell'Arte Rizzoli, Milano 1967. Cf. altresì la scheda *Bruegel*, in AA.VV., *La grande pittura- Classicismo e Manierismo*, Bompiani, Milano 1991, pp.357-371.

studiato un lavoro a contrasto in cui una scenografia così omogenea nelle tonalità desse risalto a costumi molto colorati, di modo che sia l'ambiente che i costumi fossero messi in evidenza proprio dalla diversità di colori, senza che mai l'importanza dell'uno o dell'altro prevalessse. Sia per la scenografia che per il costume è stata scelta la medesima chiave di partenza, materiali molto poveri, non c'erano né marmi né colonne e i tessuti erano di iuta, cordame e tela di sacco colorati e dipinti a mano. Si è pensato di usare insieme un segno morbido, rotondo, mai duro e aguzzo, poco adatto a una favola bonaria. Sono accorgimenti che sfuggono allo spettatore ma che ottengono un risultato se egli prova le precise sensazioni che volevamo procurargli⁴⁷.

Bruegel non offre però a Baraldi solo la cromia dominante e neppure solo una vaga vena poetica ripetibile in una storia senza tempo quale è il *Bertoldo*. Più specifiche ci paiono le indicazioni figurative ricavate dall'arte del maestro fiammingo, a partire dalla tipologia costruttiva delle stesse capanne (*Giornata buia* fig.37), per proseguire con l'immagine della piazza con cui si apre il film, che rievoca gli scenari delle belle piazze bruegeliane come in *Combattimento fra Carnevale e Quaresima* (fig.38). O ancora la *Grande torre di Babele* (fig.39) che offre suggestioni alla prima immagine del film, la inquadra in area sopraelevata la zona del potere, per proseguire con *La mietitura* (fig.40), che impregna di rimandi la

⁴⁷ Cfr. L. BARALDI, *op.cit.*, non edita, p. 102.

scena della raccolta del fieno ad Acquamorta, al momento del ritorno a casa di Bertoldo. Per concludere con il viaggio sull'asino di Bertoldino, guidato da Bertoldo alla volta della città di Roccabuia, che pare rifarsi ad analoga immagine bruegeliana, essendo in essa visibili in particolare sullo sfondo delle scogliere che in qualche modo si legano alle bellissime pareti di roccia delle suggestive scene girate in Turchia.

Due grandi intuizioni sostengono dunque il progetto scenografico di questo film, che risulta uno dei più creativi nell'intera attività del maestro Baraldi.

Capitolo 3

La collaborazione con altri registi della commedia all'italiana

3.1 Le scenografie di Lorenzo Baraldi in altri film degli anni '70

Negli anni in cui ancora è in essere il suo sodalizio con Monicelli, Baraldi lavora anche accanto ad altri registi della "commedia all'italiana", genere cui era affidata la sopravvivenza del tema fondamentale del Neorealismo, il commento-denuncia dei mali della società contemporanea. La chiave comica, talvolta comico-amara, di quei prodotti consentì di raggiungere il grande pubblico che al Neorealismo aveva voltato le spalle. Consentì inoltre di aggirare l'ostacolo della censura, la quale, molto attiva negli anni Cinquanta e anche nei primi anni Sessanta, infieriva contro gli autori "seri" - Visconti, Rosi, Antonioni, Petri - ma si mostrava tollerante con i film comici, sottovalutandone il potenziale contestatore o non riuscendo a isolare i prodotti impegnati da quelli di semplice intrattenimento.

Il rapporto con Monicelli resta decisamente soverchiante e noi dobbiamo effettivamente sottolineare come quel sodalizio abbia prodotto negli anni '70 le opere scenografiche migliori di

Baraldi, almeno in rapporto alla prospettiva - per noi interessante - dell'individuazione del ricorso a soluzioni figurative specifiche, utili alla costruzione di una poetica precisa nel lavoro di scelta e definizione delle ambientazioni.

Ora analizzeremo invece le scenografie baraldiane di due realizzazioni degli anni '70, che vedono la collaborazione di Baraldi con Dino Risi e Luciano Salce .

Abbiamo scelto di dedicare questo capitolo all'esame della scenografia di *Profumo di donna*, che rappresenta un ottimo confronto di Baraldi con Risi, e dell' *Anatra all'arancia* di Luciano Salce. Ciò proprio per valutare singolarmente gli apporti eventuali delle arti figurative in questi lavori e per evidenziare l'originalità di resa del lavoro di Baraldi in nuovi contesti cooperativi.

3.2. Le scenografie di "Profumo di donna".

La collaborazione di Baraldi con un altro grande maestro della commedia all'italiana, Dino Risi, si riduce a pochi interventi, di cui uno di notevole portata nell'economia della produzione del regista. *Profumo di donna* è infatti una tappa molto significativa nella storia del cinema di Risi, avviata con le produzioni Titanus (ad esempio *Poveri ma belli*), ispirate al criterio del basso costo e della fruizione popolare, e catalizzatrici delle suggestioni più folcloristiche ed

inoffensive del neorealismo, depurate di ogni punta ideologica non allineata all'ottimismo di circostanza obbligatorio in quei tempi.

Il vedovo, realizzato nel 1959, produsse una svolta nella carriera di Risi, vale a dire il suo ingresso nella commedia matura, il passaggio dal film comico, dalla farsa provinciale, condominiale o giovanilista degli anni Cinquanta alla commedia di costume, alla satira del "boom".

Una vita difficile, del 1961, segnò ancora uno scatto in avanti e l'inversione di tendenza del genere commedia che, abbandonando il passo farsesco, si affermava definitivamente, grazie al suo inimitabile mélange comico-drammatico. E - tra molti altri titoli di successo e di valore, come *Il sorpasso* e *I mostri* - si arriva nel 1974 a *Profumo di donna*, destinato ad inaugurare la produzione del Risi crepuscolare, malinconico, maggiormente drammatico⁴⁸.

Parlare del significato di *Profumo di donna* risulta più agevole istituendo un parallelo con *Il sorpasso*. *Profumo di donna* si pone infatti in stretto rapporto di filiazione con il *Sorpasso*, il cui grande merito era stato non solo quello di aver così bene isolato e descritto un personaggio emblematico dell'Italia del *boom*, l'egoista avventuriero, ma anche di aver espresso a suo carico un chiaro giudizio negativo, con la catastrofe finale frutto proprio dell'incoscienza di quell'uomo; di avere insomma insinuato qualche

⁴⁸ Cf. P. D'AGOSTINI, *Dino Risi*, Il Castoro, Milano 1995, pp. 31-32, 40, 47, 63, 83.

dubbio, qualche sintomo di inquietudine nel tempo delle vacche apparentemente grasse dell'Italia di quegli anni⁴⁹.

Profumo di donna, in sostanza, è un *Sorpasso* al contrario, un *road movie* da nord a sud, da Torino a Napoli, passando per Genova e Roma. E' un prodotto dell'Italia degli anni Settanta, dove i motivi di ottimismo ed euforia sono ormai tramontati. E' un film dove il Bruno Cortona protagonista del *Sorpasso* - che era reso cieco dalla sua mitomania, vanteria, iattanza e spavalda irresponsabilità - è diventato fisiologicamente non vedente dopo la caduta nel baratro, dopo aver scoperto l'esistenza della morte. E' diventato il capitano Fausto Consolo del romanzo di Giovanni Arpino *Il buio e il miele*.

Il film, che è caratterizzato da una delle migliori interpretazioni di Vittorio Gassman, adotta gli stilemi della commedia classica, anche se il soggetto non è precisamente da commedia all'italiana, non perché tratti di un suicidio, ma perché affronta un caso privato e non una questione sociale.

Gassman disegna un convincente ritratto di spaccone, che non rinuncia ad essere tale, puntigliosamente impegnato a rinnegare la propria menomazione sbronzandosi, cercando sesso mercenario e facendo il prepotente con tutti. Tuttavia, alla fine del suo "viaggio", anche interiore, egli risulta commovente in quella che è la sua resa, che coincide con la richiesta di aiuto finalmente espressa .

⁴⁹ M. D'AMICO, *La commedia all'italiana*, Mondadori, Milano 1985, pp. 88-89.

Il film interessò e continua ad interessare, oltre che per la grande interpretazione di Gassman, anche perché racchiude al proprio interno un sentore quasi mortifero, che permea la miglior comicità del tempo. La commedia del benessere, in sostanza, lascia il posto alla commedia del malessere e anche Risi comincia a raccontare di più la morte⁵⁰.

Sulla filiazione *Sorpasso-Profumo di donna* Risi non nutre dubbi, ma, rispetto al film del '62, ora egli mette in scena una discesa, in profondità, all'interno del personaggio.

Il primo film rappresentava la vita fatua del *boom*, l'illusione di non incontrare mai ostacoli, di poter ignorare i pur visibili presagi di fine, di morte, il fatale presentarsi dei nodi al pettine, dei conti da pagare. *Profumo di donna* è invece il racconto del dopo-incidente, dopo l'avvenuta scoperta della propria vulnerabilità⁵¹.

Di contro al divertimento sfrenato, prevale ora nel cinema malinconico di Risi un'altra chiave di osservazione e di lettura della realtà; forse un rifugio, un'ancora, un salvagente. E' il disincanto. Uno stesso sguardo passa così dalla condivisione della sfacciataggine e della balordaggine alla malinconia, all'amarezza,

⁵⁰ *Ibidem*, p. 307.

⁵¹ In questo modo Risi accomuna le due opere: "Si assomigliano, certo. Stesso atteggiamento verso la vita, stessa maniera di eluderla. Il protagonista del *Sorpasso* era un grande voyeur, si nutriva dello spettacolo della vita. Quale destino più triste di quello di un voyeur condannato a vivere nell'oscurità?", *Ibidem*, pp. 90-93. E ancora cfr. AA.VV., *Il cinema Italiano d'oggi - 1970-1984 - Raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano 1984, p. 294: "Nei miei film c'è spesso la situazione del *Sorpasso*, il viaggio, il protagonista e l'antagonista, l'uomo maturo e il ragazzo. Ci sono le mie due anime; l'anima cialtrona e quella timida e sincera che io ho tentato in tutti i modi di affogare, di distruggere. Ma evidentemente queste cose sopravvivono anche se uno tenta di martellarle, perché certo non è un caso se ritornano in tutti i miei film".

che a ben vedere si colora talvolta di pentimento, seppure dissimulato, per quella che è stata la superficialità di ieri.

Risi, nei suoi film, ha guardato e tradotto la vita con consapevolezza, controllata dall' intelligenza, con naturalezza, con disinvoltura, con scioltezza del raccontare, con tocco lieve, con una leggerezza difficile da ottenere e che egli fa invece credere naturale agli spettatori. Da un punto di vista tecnico, il regista ha sempre sostenuto che i suoi film nascono da soli, che è il tempo a suggerirli. La curiosità del mondo, l'osservazione delle cose e delle persone, hanno costituito la fonte privilegiata d'ispirazione.

Un uomo che affidava alla manifestazione delle sue osservazioni la creazione dell'opera filmica, che credeva molto nella naturalezza, non poteva certo compiacersi di una esigente e pressante direzione dei lavori. Da qui l'importanza da lui riservata ai collaboratori, ai quali lasciava piena libertà di azione, in quanto annoiato dal lento processo di costruzione di un film: "Spesso i miei film partivano da una mia idea, ma poi venivano sviluppati dagli sceneggiatori perché io non volevo entrare tanto nella cucina del film; per non annoiarmi, perché non mi passasse la voglia di girare, perché stando troppo a parlare e a pensare a un film io già me lo immaginavo e poi alla fine quando andavo sul set non mi divertivo più. Ecco perché ho sempre cercato di tenermi lontano;

leggevo, si facevano le riunioni, davo la mia dritta, ma insomma poi volevo arrivare al set abbastanza impreparato”⁵².

In un tale contesto, nella situazione lavorativa che si è qui tentato di definire, possiamo affermare che anche Baraldi dovette ottenere piena libertà nella scelta degli ambienti, ma forse anche poco spazio per la definizione di uno stile unitario, che potesse richiamarsi ad una poetica figurativa determinata. Non si riscontrano quindi elementi precisi che rimandino ad una temperie artistica definita.

Come nel caso di *Amici miei*, la soluzione della scelta di “interni dal vero” vale a giustificare le situazioni, a spiegare i personaggi e a fondare la credibilità dell'azione. Le case conservano infatti sedimenti di umanità più sinceri di qualsiasi descrizione⁵³.

Nel caso di *Profumo di donna*, peraltro, l'espedito del viaggio complica la resa della psicologia scenografica, in quanto separa il personaggio dal luogo di appartenenza e di sua massima rappresentazione per catapultarlo in contesti differenti che mostrano diverse forme di integrazione dello stesso, ora felici ora stridenti.

Così, a Torino l'appartamento di proprietà del capitano (fig.41), che si trova in un signorile palazzo posto nel centro storico della città, rappresenta la sua prigione/rifugio. Un' imponente porta

⁵² Cfr. D'AGOSTINI, *op.cit.*, pp. 6-15.

⁵³ Cfr. M. VERDONE, *Scena e costume nel cinema*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 189-195.

in legno di noce introduce in un ambiente ordinato, dove dominano mobili di massello di noce del secondo Ottocento, in stile eclettico, orientato al recupero di forme rinascimentali e barocche. Mobili ricoperti da centrini in pizzo con soprammobili in bronzo, lampadari in cristallo e ferro battuto, cristalleria e tappezzeria gialla jacquard rivelano una scelta consapevole, ispirata ai criteri tradizionali del gusto alto-borghese. Nello studio, tavolini ricoperti di velluto affiancano la personale poltrona Frau del protagonista, in pelle nera. Al muro sono affisse spade incrociate e dipinti imponenti. L'arredamento è ricco e severo, tradizionale, rappresentativo della considerevole posizione sociale del personaggio. Qui egli domina la casa con spavalderia e calma: si aggira tra le stanze con piena padronanza dei movimenti e fa sfoggio dei propri beni (si rivolge al giovane militare destinato ad accompagnarlo dicendogli: "attento alla consolle") come della propria autosufficienza.

La prima tappa del viaggio è Genova: qui, per contro, non è una dimora a sostenere nei suoi particolari la resa psicologica del personaggio. Le scelte riguardano l'ambientazione nella sua interezza, a partire dai vicoli della città, chiassosi e animati, impregnati di una luce chiara, in un'atmosfera di un azzurro intenso, fino a comprendere la fresca e pulita stanza dell'hotel, tappezzata con un tessuto chiaro a grandi fiori e arredata con un letto in ottone e calde poltrone in legno e velluto.

Queste ambientazioni forniscono lo sfondo ideale alla rappresentazione dell'euforia del capitano all'inizio del viaggio, un'euforia evidente anche nella scelta dell' abito bianco con panama, indossato da un uomo ancora sorridente e sbruffone, deciso a godere appieno di quella vacanza

Già durante il viaggio in treno, però, l'atteggiamento del protagonista muta e con esso le scelte d'ambiente. Rabbia e mestizia si impadroniscono di lui con eccessi non manifestati fino ad allora (si pensi all'episodio dello scontro con il viaggiatore toscano). Il vagone, con il suo aspetto palesemente claustrofobico, rappresenta la progressiva chiusura alla vitalità.

All'arrivo a Roma, la visita allo zio cardinale si svolge in una cornice preziosa. La conversazione dolente condotta sulla terrazza del palazzo cardinalizio, da cui si scorgono i tetti di Roma colti in una luce irreale e rarefatta, sottolinea anche sotto il profilo geografico-spaziale - per la maggiore vicinanza al cielo della terrazza stessa - l'aspirazione alla morte da parte del protagonista, che afferma essere la sua una non-vita, dunque già una forma di morte.

L'arrivo a Napoli e la permanenza presso l'abitazione dell'amico tenente, suo prossimo compagno di morte - secondo il piano di omicidio-suicidio maturato dal capitano per liberare entrambi dal dramma che li accomuna - immette l'azione in un'abitazione ricca e irridente nella sua festosità solo apparente. Il clima di gaiezza che si respira nel ristorante sul mare adibito allo

svolgimento di una festa - sostenuto da un arredo leggero con sedie di vimini, tavoli bianchi e tende da sole mosse dalla brezza - è fatuo, disperato e patetico, poiché rappresenta l'ultima stentata e forzata sfida dei due alla vita .

Il fallimento del tentativo omicida sposta l'ambientazione ad un caseggiato in pietra, completamente abbandonato, in mezzo ad una campagna secca e incolta, luogo di rifugio per il personaggio, il quale, messo completamente a nudo proprio come la costruzione che ora lo accoglie, si arrende alla vita, rassegnandosi al proprio bisogno di aiuto ed accettando così di cedere all'offerta d'amore di una donna (fig.42).

Se dunque non esiste - nelle scenografie di *Profumo di donna* - una temperie artistica di riferimento, non mi pare opportuno ridurre l'interpretazione del lavoro scenografico in questione ad una resa di matrice realistica, fondata sulla contestualizzazione sociale dei personaggi.

Il tema del viaggio infatti, metaforicamente inteso come un viaggio interiore di rifiuto e riappropriazione della vita, offre a Baraldi la possibilità di rispondere alle esigenze drammatiche peculiari di tale esperienza intima attraverso la risonanza emotiva affidata ai luoghi scelti per l'azione scenica. Se dunque la scansione spazio-temporale, cui il motivo del viaggio costringe, toglie necessariamente unità alla ricerca scenografica e non permette la scelta di un referente poetico unico, per contro esso offre una

molteplicità di soluzioni congeniali alla resa del travaglio interiore del protagonista.

3.3. Le scenografie di "L'anatra all'arancia".

Nel 1975, Baraldi cura le scenografie della commedia *L'anatra all'arancia*, diretta da Luciano Salce ed interpretata da un duo di grande successo come quello formato da Monica Vitti e Ugo Tognazzi.

Salce, che proveniva dal gruppo teatrale "I Gobbi" - formato da Franca Valeri, Vittorio Caprioli, Alberto Bonucci - realizzò film importanti con Ugo Tognazzi, il quale, proprio sotto la sua guida, raggiunse la qualità di attore a tutto tondo, allontanandosi dagli abituali personaggi macchiettistici. Così *Il federale* e *La voglia matta*, due *road movies* rappresentanti in piena regola la commedia all'italiana, mostrano l'esito fortunato del perfetto connubio tra i due artisti.

Salce coltivò anche un altro felice sodalizio con Paolo Villaggio, con cui girò nel 1975 e nel 1976 i primi due film del ciclo

di Fantozzi: *Fantozzi e Il secondo tragico Fantozzi*⁵⁴. Del regista, Paolo Villaggio ha scritto : “Luciano Salce ha una caratteristica: è un uomo piuttosto intelligente [...] con lui ho avuto una collaborazione preziosissima e da lui ho imparato la tecnica, il racconto corto, tutto. Insomma Salce mi ha insegnato soprattutto le lunghezze; mi ha detto: guarda che quello che tu fai ora, e che credi possa durare tot, nel cinema devi moltiplicarlo per dieci”⁵⁵.

Grande maestro dunque - come si coglie da questo commento - nel dettare i tempi della trasposizione in chiave comica di debolezze e frustrazioni, Salce non raggiunge però livelli notevoli nel film in questione. La trama è basata sulla anticonformistica accettazione da parte di due coniugi della coppia aperta, fino alla creazione di un “quadrato”, di contro al già generalizzato triangolo amoroso. La tranquilla e serena accettazione del fatto, con l'organizzazione - da parte dei due coniugi (Tognazzi - Vitti) - di un week end *ad hoc* per conoscere le rispettive nuove frequentazioni, è però solo apparente e cela il desiderio della ricomposizione della coppia tradizionale.

Il pubblicitario, Tognazzi, abituato a tradire - costantemente perdonato - la moglie appagata da un benessere sempre ostentato, finge grande indulgenza e comprensione di fronte alla confessione della donna circa la sua relazione con un aitante francese. Creata la

⁵⁴Cfr. M. D'Amico, *op. cit.*, pp. 105, 115, 116, 151.

⁵⁵ F. Faldini- G. Fofi, *Il Cinema Italiano d'oggi - 1970-1984*, Mondadori, Milano 1984, p. 324.

situazione del *ménage à quatre* nella bella villa sul mare dei due coniugi, Tognazzi mette però in scena tutti i trucchi del mestiere per riconquistare la moglie, snervandola e giocando sulla sua gelosia come sulla nostalgia per la loro unione, con vari *éscamotage*, tra cui la messa in tavola del piatto simbolo della loro luna di miele, l'anatra all'arancia.

Film senza nerbo, che avanza faticosamente tra strilla e rimbrotti, fino all'epilogo lieto del ricongiungimento e della ricostituzione della coppia monogama, *L'anatra all'arancia* mostra nei suoi protagonisti gli effetti del *boom* economico italiano di quegli anni, incarnato da figure in cerca di nuove evasioni, in quanto già appagate dal possesso di beni e di *status symbol* (una villa lussuosa, la barca, i viaggi esotici, le suppellettili acquistate nei soggiorni all'estero), e all'avanguardia - benché solo formalmente - per modernità di vedute ed uso di un linguaggio giovanile. Tutte "conquiste" che non tardano a cadere di fronte all'effettivo presentarsi dell'adulterio, tollerato solo se potenziale e non concreto.

Il contributo della scenografia di Lorenzo Baraldi nel caso in questione è notevole, ma non sostenuto da riferimenti a soluzioni artistiche determinate, aventi una valenza cromatica funzionale alla resa poetica. Non si riscontrano cioè influenze pittoriche nel lavoro, né lo stesso Baraldi ne ha indicata alcuna.

Ciò che appare significativo è però la perfetta adesione al presupposto contenutistico del film, ottenuta tramite la costruzione in un teatro di posa della villa, degli interni di essa, con la scelta completa dell'arredo, che rispecchia, in ogni particolare, il carattere delle figure coinvolte nell'azione scenica. In questo caso, tutti gli ambienti vennero costruiti proprio perché la vicenda narrata dal film richiedeva caratteristiche difficilmente reperibili in un ambiente già esistente⁵⁶.

Individuata dunque la *location*, ovvero il luogo di ripresa dal vero, nel solo lido di Punta Ala, tutto il resto delle riprese viene effettuato nella villa della coppia, completamente costruita in legno. Per la costruzione, Baraldi non si avvale di murali e praticabili: la dimora è percorribile, architettonicamente definita in un piano terra dal quale, attraverso una scala che porta ad una sorta di ballatoio, si accede alle camere da letto. Tutto è rigorosamente realizzato in un legno chiaro, dalla pavimentazione, alle pareti, alle scale, alla base su cui poggiano i materassi, sorta di anticipazioni degli ora tanto in voga *futon* giapponesi.

Due sono i modelli architettonici di riferimento: il design scandinavo che, consacrato dagli anni '50, impose una nuova immagine (ora divulgata nella produzione in serie) ancora di gran moda come prodotto di elezione nei primi anni '70, e l'architettura organica di ispirazione americana (figg. 43-45).

⁵⁶ Cf., BARALDI, *op. cit.*, p. 78.

Il design scandinavo si basava su valori funzionali e formali innovativi, come l'uso di materiali naturali, il legno, come la linearità essenziale, il richiamo ad una solida consuetudine artigianale, un quieto confort, una logica funzionale. Un design che lungi dall'uso del freddo metallo mirava a sedurre il pubblico internazionale con il senso di calore connesso proprio all'uso del legno.

L'uso di tali materiali viene adottato però per la messa in opera di un ambiente costruito da Baraldi secondo la concezione dell'architettura organica, propria della cultura americana post-razionalista, creatrice di spazi in cui il rapporto tra gli ambienti mossi e articolati su più livelli di interni, caratterizzati da un uso sapiente della luce e dei materiali naturali, consente un dialogo con la natura circostante. Una natura che anche in questo caso immaginiamo sempre fuori dalla soglia (la spiaggia, il gazebo in riva al mare)⁵⁷.

E' questa soluzione architettonica una declinazione dell'architettura razionalista in cui la stereometria delle forme, non del tutto rifiutata, tiene però conto della funzione della costruzione e del rapporto con l'esterno, ordinandosi in maniera attiva in funzione del paesaggio e intendendo gli spazi come concretamento dei contenuti umani.

Dentro questo involucro pulito, di fascino discreto, ottima forma di rappresentazione di un benessere sociale acquisito, Baraldi

⁵⁷ Cfr. AA.VV., *Il mobile del Novecento*, De Agostini, Novara 1988, pp.186-187, pp. 293-294.

colloca poi tutta una serie di oggetti di arredo e suppellettili varie che, nella molteplicità delle provenienze mostrano *l'horror vacui* dei due protagonisti, l'ansia di accumulazione di beni, ora raffinati ora più rozzi, benché costosi o di provenienza esotica, trofei di viaggi tanto vantati.

Pertanto in un ambiente le cui forme sono mutate dall'architettura organica e il cui caldo involucro in legno rimanda all'estetica scandinava, l'arredo accosta senza imbarazzo la sedia a schienale alto stile Art Nouveau (la ben nota sedia Mackintosh, di riproduzione moderna fig.46)) della sala da pranzo, alla credenza a dodici cassetti dalle linee sobrie di stile americano della Knoll (fig.47), all'uso abbondantissimo di giunchi, al morbido divano in nylon e poliuretano di forme voluttuose, di cui è esito estremo la sedia Up Donna 1969 di Gaetano Pesce (fig.48), rispondente all'esigenza dei designer di modellare la forma del sedile sul corpo di chi siede, esigenza che raggiungerà il miglior effetto nella sedia Sacco⁵⁸.

A questo sovrapporsi di stili deve essere aggiunta l'enorme quantità di complementi: le anatre in peltro, ceramica e argento; le scimmiette in maiolica; il prezioso tavolo da biliardo; il bell'impianto *Hi-Fi*; fino alla scultura che è verosimilmente parte della serie del ciclo del *Cavallo e Cavaliere* di Marino Marini in una della

⁵⁸ Cfr. G. Dorflès, *Il look del secolo*, Mondadori, Milano 1997, p. 35, 38, 93, 124.

accezioni non ancora astratte⁵⁹. Tutti elementi che sono stati scelti con cura da Baraldi per segnalare l'ansia di possesso dei coniugi, nonché l'ostentazione di ricchezza, e che metaforicamente anticipano l'ansia di recupero di un sentimento, l'ansia di un possesso umano che solo per poco si era pensato di poter condividere.

In questa produzione l'abilità di Baraldi nel rendere la personalità dei protagonisti e il loro gretto psicologismo, attraverso la scelta degli arredi, si unisce alla ricerca e moderna sperimentazione della costruzione di un ambiente architettonico di matrice organica, che evidenzia come Baraldi sia un profondo conoscitore dei movimenti in voga (pensiamo all'arte organica negli anni '70), tanto da adottare opportunamente questa soluzione addolcendola nell'uso del legno chiaro, proprio pensando ad una villa moderna anni '70 collocata in un contesto naturale.

Se dunque non sono input pittorici a sostenere l'idea di quest'opera scenografica, è invece una ricerca architettonica a produrre una moderna visione della dimora abitata, riempita peraltro di oggetti e pezzi d'arte utili alla messa in evidenza di uno status sociale ostentato e congeniali alla resa psicologica di una generazione che aveva fatto del proprio arricchimento una forma di

⁵⁹ Cf. AA.VV. *Marino Marini, catalogo ragionato della scultura*, Skira, Milano 1998: La riflessione mariniana sul tema del cavallo e cavaliere fu intensa e venne condotta verso una progressiva drammatizzazione, trasformando le plastiche e volumetriche figure degli inizi in forme sempre più disossate, fino ad esiti quasi astratti, filiformi, a significare la fragilità della condizione umana.

trionfo, a dispetto del sentimentalismo che parrebbe però riproporsi alla fine del film.

L'analisi dei due film citati in questo capitolo non ha evidenziato apporti particolarmente rilevanti da fonti figurative per le opere in questione, un fatto che potrebbe essere letto come spia della condizione di maggiore stimolo alla creatività presente nella collaborazione di Baraldi con Monicelli. Occorre tuttavia riconoscere che in queste opere si riscontrano differenti soluzioni costruttive esse pure significative per uno scenografo, anche se non orientate al recupero di un'atmosfera pittorica. La scelta d'ambienti funzionali alla resa psicologica, così come la costruzione di ambienti orientata a soluzioni architettoniche e di arredo peculiari di un'epoca e di un gusto, sono un'altra faccia della medaglia della complessa attività scenografica di Baraldi e i due film esaminati ne danno ottima testimonianza.

Capitolo 4

Le scenografie di Lorenzo Baraldi: tra gli anni '80 e il 2000.

4.1. Il lavoro di Baraldi tra gli anni '80 e il 2000.

Tra gli anni '80 e i nostri giorni, Lorenzo Baraldi ha accumulato una serie di esperienze lavorative e di collaborazioni utili allo svolgersi della sua vena creativa in ambiti e contesti ideologici profondamente differenti. La trattazione che segue, che si basa sulla scelta di quattro prodotti dell'attività scenografica di Baraldi nel corso di un ventennio, intende proprio mettere in evidenza la molteplicità e la varietà dei contesti operativi nel corso di questo periodo e la conseguente versatilità del tecnico nel dare sempre la migliore risposta alle esigenze insite in ogni progetto filmico nel quale egli sia stato coinvolto.

Collaborare nel corso dei primi anni '80 con Marco Ferreri e con Adriano Celentano ha certo significato per Baraldi essere chiamato a mostrare competenze, sensibilità e conoscenze molto difforni. Allo stesso modo, lavorare a distanza di pochi anni per la poetica storia del *Postino*, ultima fatica di Massimo Troisi, e per la stravagante ed onirica favola *Honolulu baby* di Maurizio Nichetti,

entrambe connesse ad ambientazioni fortemente paesistiche, ha comportato scelte differenti, frutto del ricorso a riferimenti culturali antitetici.

Procedendo con un *excursus* cronologico, seguiamo dunque tale evoluzione.

4.2. *Le scenografie di "Storia di Piera"*

Nel 1983 Lorenzo Baraldi avvia la sua unica collaborazione con un grande esponente del cinema italiano, Marco Ferreri, per il film *Storia di Piera*, liberamente tratto dal romanzo steso a due mani da Piera Degli Esposti e Dacia Maraini.

Baraldi ha definito la vicinanza con il grande regista "molto stimolante", senza però nascondere certe incomprensioni nate sul set, in conseguenza della assolutizzante presenza del maestro in ogni fase di lavorazione, accompagnata da una malcelata diffidenza verso l'équipe dei tecnici impegnati al suo fianco⁶⁰.

Marco Ferreri aveva esordito in Italia con il film *L'ape regina*, una pellicola che era stata la rivelazione di un talento di grande originalità, che alla vocazione satirica aggiungeva una vena surreal-

⁶⁰ Cfr. L. BARALDI, *Vestire un film*, op. cit., p. 93: "Ricordo il rapporto con Marco Ferreri per *Storia di Piera*, recitava la parte del professore e mi rivolgeva domande su tutto, da come era stato costruito il Partenone a come era nato il metro a modulo e simili facezie".

grottesca, del tutto inconsueta in Italia⁶¹. La pellicola aveva imposto prepotentemente Ferreri quale autore post-neorealista e soprattutto emulo di quel surrealistico umor nero che egli aveva assorbito dalla collaborazione con Rafael Azcona negli anni del suo esordio spagnolo (1958-1960) e che in qualche misura lo accomunava al sarcasmo antiborghese di un surrealista autentico come Bunuel⁶².

La veemenza iconoclasta del regista si esercitò quindi sui tradizionali "santini" della famiglia e della classe borghese, avendo cioè bersagli precisi da colpire contro i quali scagliarsi in maniera decisamente plastica. Così *La grande abbuffata* (1973), rinunciando alla rarefazione assoluta di *Dillinger è morto* e alle satire non troppo graffianti di *L'udienza* (1970) e *La cagna* (1972), fa dell'eccesso la sua misura (narrativa, visiva, morale, ideologica), costringendola a tramutarsi in una dismisura che travolge ogni ritegno e ogni paura, supportata dagli incubi grotteschi della pittura fiamminga ricreata attraverso i colori dell'espressionismo⁶³.

Ferreti procede quindi allargando il tiro delle sue esplorazioni sarcastiche fino a coinvolgere il mondo intero, nei suoi terrori e nei suoi obblighi sociali, girando *L'ultima donna*, *Ciao maschio* (1978) e *Chiedo asilo* (1979), e ritornando poi con *Storie di ordinaria follia* (1981), per merito della fonte bukowskiana da cui è tratto questo

⁶¹ M. D'AMICO, *La commedia all'italiana*, Mondadori, Milano, 1985 pp. 125-126.

⁶² Cf. F. DI GIAMMATTEO, *Lo sguardo inquieto*, La Nuova Italia, s.d., p. 284.

⁶³ *Ibidem*, pp. 365-366.

film, al centro del suo mondo espressivo, associando in una penosa avventura americana disperazione, furore, disgusto, desiderio di annullarsi senza più soffrire.

La tappa successiva dello sgretolarsi dei costumi e dei falsi valori umani è l'analisi della condizione di emarginazione. *Storia di Piera* (1983) e *Il futuro è donna* (1984) affrontano, nell'ambito di un'emarginazione sociale ostentata (tutti i personaggi vivono di mestieri precari), quell'emarginazione assoluta che si riassume nella figura della donna⁶⁴. Ferreri affronta tale questione proprio negli anni in cui il femminismo sembra imporsi. Questa operazione da un lato smaschera la natura di una falsa vittoria (il successo del femminismo, che pareva così vistoso, è già sul punto di essere riassorbito proprio dallo sbarramento sociale rappresentato dall'emarginazione) e dall'altro candida il regista a difensore sarcastico e beffardo portabandiera di una concezione libertaria dell'esistenza.

Nel film, Piera, impersonata da Isabelle Huppert, cresce affascinata da una madre senza tabù, difese e freni, ninfomane e libera, di cui è sin da bambina responsabile, posta com'è di fronte ad una battaglia irrimediabilmente persa dal padre (Marcello Mastroianni), troppo - per quanto di necessità - indulgente e benevolo nei confronti della donna.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 407.

Piera ed Eugenia, figlia e madre, sono il ritratto di una sola infelicità.

Storia di Piera dà forma ad un disagio, rende stile l'esitazione, abbandona ogni estetica dell'effetto speciale per concentrarsi sulla comunicazione tra persone, diventata difficile, a volte impossibile, e sostituita dal linguaggio anche estremo del corpo. In questa condizione, il ripiegamento interiore appare come disperata salvezza e ogni soluzione pare impossibile, sempre rimandata, per quanto alla fine trionfi l'unione delle donne, serene e distese dinnanzi al mare. In questa immagine, dunque, il mito della maternità e quello della femminilità trionfano, per quanto come forme di emarginazione, psichica e culturale, che Ferreri trasporta fuori dal tempo e dalla Storia, attraverso questo abbraccio estremo, cristallizzato ed eternante⁶⁵.

Affrontare un tema come la desolazione individuale, la messa in crisi e l'estremo tardivo recupero della maternità - solo apparentemente contrastante, quindi, con una femminilità che parrebbe negare questo valore, ma che se ne riappropria infine, sebbene in maniera anticonformista - richiede a Ferreri la scelta di immagini non grottesche ma di soluzioni nuove, semioniriche. Nell'opera di Ferreri, infatti, ogni denuncia è affidata quasi esclusivamente alle immagini, in quanto le immagini stesse, come splendide beffe, sono più che sufficienti alla resa di un contenuto e più potenti di ogni dialogo.

“Ferrerri ha bisogno di continui riferimenti d'immagine, non punta sulla psicologia o sulla narrazione o sui fatti, quel che conta per lui è l'immagine, e che si siano costruite intere scene attorno ad un'immagine. Noi dobbiamo poi costruire attorno all'immagine una struttura di parole, ma per lui non è questa la cosa importante. Non si tratta mai di immagini puramente formali, ma di immagini con un contenuto di tipo morale, di tipo esistenziale. Il punto di partenza è sempre l'immagine. In questo io lo seguo e poi trovo le parole per dare corpo alla storia”. Così sostiene, in una perfetta e lucida analisi della personalità dell'autore, Dacia Maraini, co-sceneggiatrice di *Storia di Piera*, oltre che coautrice del testo narrativo di riferimento⁶⁶.

Teoria ampiamente confermata, in quella che è la fase pratica delle realizzazione filmica, dalle parole stesse del regista, che ha affermato: “Le scene spesso nascono lì per lì, perché talvolta sono determinate da una stanza, dai mobili, se ci sono, dalle seggiole, se sono poste in una determinata maniera ecc. C'è la preparazione e poi molto intuito e abbandono sul set, perché una cosa è pensare a costruire una sceneggiatura e un'altra è realizzarla. C'è una questione di spazio. Io non voglio mai costruire la scena prima; anche incontrando il particolare brutto, lo si può lasciare. Io sono contrario a questa mania di tagliare e selezionare. Io penso che la scena, l'impostazione del movimento dei personaggi, le battute stesse debbano nascere dalla realtà, finta o vera, in cui si gira. Più

⁶⁶ *Ibidem*, p. 720.

vado avanti e più mi accorgo che il lato tecnico è nel mio cinema un fatto puramente istintivo⁶⁷.

E' facile rendersi conto di come una posizione così originale potesse in qualche modo provocare un dissenso nel rapporto tra scenografo e regista, ma al tempo stesso è chiaro come tale condizione costantemente precaria e sempre *in fieri* potesse offrire stimoli e slanci creativi dell'ultima ora ad un talento – come quello di Baraldi - disponibile a questo difficile confronto.

Piero Tosi ha sostenuto come poca importanza fosse data da Ferreri alla scenografia e ha ribadito la frustrazione che una simile situazione poteva comportare per uno scenografo. “Ferreri - scrive Tosi - sceglieva infatti sempre ambienti veri e non voleva che vi si intervenisse molto. Il confronto con lo scenografo era di poca soddisfazione, in quanto Ferreri non diceva nulla e ci si doveva accontentare di una muta approvazione⁶⁸”.

Ammessa dunque l'obiettivo difficoltà di una collaborazione con il regista, l'analisi delle ambientazioni e delle scenografie del film in oggetto ci porta a rinvenire risultati di grande effetto ed esiti di grande artisticità.

La ricerca del grottesco, che Ferreri aveva condotto in altre pellicole con l'impiego sistematico del procedimento di

⁶⁶ *Ibidem*, p. 538.

⁶⁷ M. GRANDE, *Marzo Ferreri*, La Nuova Italia, Firenze 1974, p 11 e sgg.

⁶⁸ F. FALDINI - G. FOFLI, *Il Cinema Italiano d'oggi - 1970-1984*, Mondadori, Milano 1984, p. 533.

amplificazione “mostruosa” di un contesto degradato, lascia il posto ad atmosfere più sospese, immote, per quanto ancora schiacciati.

Ferrieri qui, nell' esibizione impietosa dei personaggi emarginati, approda a giudizi non individuali ma amplificabili all' umanità ed alla società tutte, organizzate in un complesso di norme e di divieti alienanti e opprimenti, tanto da autorizzare l' ipotesi della genesi di una sorta di “nichilismo totale”. Egli pensa all' isolamento ed all' emarginazione non tanto come aspetti sociali, ma come assunti di “categorie metafisiche” dell' esistenza, in una prospettiva nichilista, in quella che è una poetica dell' esclusione⁶⁹.

Il grottesco, il dinamico delle immagini precedenti lasciano spazio nel film in questione a contestualizzazioni di una fissità allarmante, di struttura formale antiretorica, di sapore onirico e nichilista. E in questo caso il rapporto tra scenografo e regista diventa simbiotico, perché nel film d'autore l'ambientazione e l' articolazione della scena sono più che mai funzionali alla resa concettuale e assumono una rilevanza straordinaria se utilizzate in un certo modo, se pensate per essere sfruttate con inquadrature particolari.

Nel film fondamentale è il rapporto tra personaggi e spazio: la figura o le due/tre figure al massimo che occupano il campo visivo si stagliano isolate al centro di spazi immensi, schiacciati,

⁶⁹ M. GRANDE, *op. cit.*, pp. 26-27.

desolati e solitari. La tecnica adottata, quella di rappresentare gli individui sperduti in uno spazio troppo ampio, inquadrati in campi lunghi, resi piccoli all'interno di spazi vasti, deserti e immoti, è funzionale a creare un'impressione angosciosa di smarrimento. Si pone così un correlato oggettivo visivo dello smarrimento esistenziale: un corrispettivo fisico e spaziale di una situazione interiore, una metafora spaziale della condizione umana di smarrimento, solitudine e persistente minaccia.

Un'operazione poetica di questo tipo ha richiesto indubbiamente un modello teorico-artistico di riferimento, individuabile nell'opera metafisica di Giorgio De Chirico. Quest'ultimo aveva inteso liberare la pittura dall'antropomorfismo e si proponeva di vedere ogni cosa, anche l'uomo, nella sua qualità di cosa, introducendo nei suoi primi paesaggi metafisici una peculiare dimensione sospesa, una singolare solitudine allucinatoria. Gli scenari irreali delle piazze - dove gli oggetti vivono come segni assoluti di memoria, dove la realtà è un non-senso, una realtà di sogno, una meta-realtà - avevano concesso alla poetica dechirichiana l'effetto angoscioso dello spaesamento, dello spostamento di senso.

E la pittura di De Chirico offre alla scenografia baraldiana cifre stilistiche indubbie: alla dinamicità si contrappone l'immobilità, al fragore il silenzio, con la messa in crisi dei valori di spazio e tempo, con un rovesciamento funzionale all'evidenziazione di concetti che appartengono all'universalità della cultura.

Il senso delle cose per De Chirico era rinvenibile nelle malinconie, nelle meditazioni; nascevano nostalgiche scenografie sfuggenti, spazi deserti, indefinibili, mitologie senza tempo, simboli dell'assenza e del silenzio, spie della tensione dell'inconoscibile, della delusione di una conoscenza impossibile. L'arte Metafisica, in contrapposizione al Futurismo, si era posta al di sopra della storia rimandando alla classicità, recuperata come arte non compromessa con il presente ma meta-reale, non funzionale, un'arte senza risposte, ma portatrice di inquietudini ed enigmi⁷⁰.

E questo straniamento, questo senso di smarrimento, queste inquietudini eterne ed universali, che sono inerenti alla condizione umana in quanto tale, sono rinvenibili nelle immagini del film *Storia di Piera* per effetto della scelta delle ambientazioni e degli arredi, come della linea cromatica di base, giocata su colori neutri o aranciati.

Perfetta la scelta di Sabaudia e di Latina per le riprese di tutti gli esterni. La città di Latina offriva infatti imponenti architetture di età fascista, degradate, schiaccianti, esteticamente squallide, ma monumentali nella loro misura classica, dovuta al ricorso - proprio della cultura di regime - a precedenti tradizioni architettoniche, che si risolve in un classicismo retorico di forme magniloquenti tutte giocate sull'iterazione di colonne e archi, e sulla dimensione scenografica.

⁷⁰ Cfr. L. PARMESANI, *L'arte del secolo*, Skira, Milano 1998, pp. 33-34.

Baraldi dunque accorda, per volontà di Ferreri, alla poetica dechirichiana - che si fondava sul recupero del classicismo delle architetture per realizzare un discorso di allontanamento nel tempo, volutamente straniante - le soluzioni figurative dell'architettura fascista della città di Latina, che nel loro classicismo di maniera recuperano il medesimo valore, tuttavia in soluzioni squallide, maggiormente alienanti ed inquietanti.

Omaggio scoperto all'*Enigma dell'ora* di De Chirico (fig.49) è sin dalla prima inquadratura il palazzo con la torre dell'orologio, palazzo pubblico della città, che si staglia su di una piazza sempre volutamente non frequentata e animata solo dalle scorribande in bicicletta di Eugenia⁷¹.

Dechirichiana è anche la disposizione della piazza, rettangolare, definita da quadrati complessi architettonici, e ancora memore dell'arte del grande pittore ferrarese è l'imponente torre che affianca la giostra su cui Piera e Eugenia giocano prima di essere importunate da un gruppo di ragazzi (si vedano i quadri *Mercurio e i Metafisici*, e *Piazza d'Italia* figg.50,51).

Anche i colori dominanti nel film tradiscono la stessa fonte di ispirazione: gli aranciati, i colori neutri, gli azzurri, colori dominanti nell'opera dell'artista, sono le cromie uniche del paesaggio urbano come della labirintica casa della famiglia di Piera. Una casa-labirinto, dove la successione delle stanze risulta

⁷¹ Vedi in *I Classici della pittura. De Chirico*, A. Curcio Ed., Roma 1978.

incomprensibile, illogica, e dove l'arredo eterogeneo e raffazzonato rispecchia il disordine interiore di coloro che la abitano.

Le suggestioni dall'arte metafisica, indubbe, si riscontrano anche nella scelta di costruire un Partenone come luogo della rappresentazione scenica della Medea ad opera della futura attrice Piera. L'architettura classica, nelle sue forme eccelse come nelle sue più desolate espressioni di regime, supporta nell'allontanamento temporale e nell'enigma spaziale, come nella cromia neutra, la difficile e disagiata vita di due donne che riscoprono solo al mare, lontano dalla città e in un contesto naturale, la dimensione più vera del loro amore e del loro essere donne, in quella che è la scena finale del film.

4.3. *La scenografia di "Joan Lui"*

Nel 1985 Baraldi è chiamato a lavorare alle scenografie del kolossal *Joan Lui*, diretto da Adriano Celentano. Il lavoro produce ambientazioni fortemente suggestive e altamente creative, che procurano allo scenografo la nomination al "Nastro d'argento 1986". Anche grazie alla grande disponibilità economica fornita nell'occasione dalla produzione, Baraldi può infatti ingegnarsi nella creazione di maestose cornici all'azione scenica, scenografie di

matrice fantapolitica, che supportano splendidamente una pellicola peraltro mediocre.

Il “supermolleggiato”, scoperto e voluto per la prima volta nel cinema da Pietro Germi in *Serafino* - farsa agreste a tinte un po' grottesche contro il matrimonio, dove Celentano aveva dato prova di una notevole presenza scenica -, dopo l'esordio nella regia di *Geppo il folle* (1978) mette qui in scena il proprio delirio di onnipotenza, attraverso una personale rilettura del cristianesimo in un musical, triste e malriuscita rielaborazione del *Jesus Christ Superstar* americano.

Il film è un delirio apocalittico, che riesce solo ad elencare banalmente i peggiori luoghi comuni di un certo qualunque cattolico. Joan Lui, nuovo messia, affronta con la musica le brutalità del mondo in cui egli fa ritorno, in un'epoca futuribile e non meglio specificata: droga, violenza, abusi, perversioni, inquietudini dominano incontrastati. Il novello redentore si trova a dover sconfiggere i malefici del maligno, incarnato da un potente mercante di traffici internazionali - il demoniaco giapponese capo di tutte le nazioni (sic) - e l'avidità dei media, evidente nelle curiosità inarrestabili di una giornalista radicale, impersonata dalla moglie dello stesso Celentano, Claudia Mori⁷².

⁷² Cfr. P. MEREGHETTI, *Dizionario dei film 2000*, Baldini e Castoldi, Milano 2000, p.957.

Il nuovo Cristo si adatta ai tempi e proprio attraverso i mezzi di comunicazione di massa predica, perdona, viene ucciso e resuscita in diretta. E' un Cristo che assume il controllo della televisione di Stato, con la facoltà di interrompere i programmi per lanciare messaggi alla nazione.

In un mondo devastato dalla violenza, dall'ateismo e dal terrorismo, mescolati a casaccio dal regista, la risposta viene dal nuovo Cristo in un interminabile videoclip basato sullo choc visivo. E proprio sull'effetto choc insistono le scenografie monumentali ideate da Lorenzo Baraldi, che fanno dell'opera una straordinaria saga del kitsch.

La frattura tra il lavoro perfetto di scenografia e il film sta negli esiti della recitazione del "molleggiato", che ne fa un film palesemente autocelebrativo, essendone peraltro autore, direttore di regia, montatore, realizzatore delle musiche e principale interprete. Così, quella che poteva essere una grottesca parodia, un trionfo del kitsch visivo ed ideologico, diviene un film che si prende troppo sul serio e che risulta bigotto fino a toccare esiti ridicoli, se non - a tratti - addirittura raccapriccianti.

Ammessa dunque la scissione tra la scenografia - che doveva supportare visivamente il trionfo del Male estetico, espressione propria di ogni epoca in cui sia in corso una vera e propria disgregazione di valori - e la sopravvalutazione del personaggio Celetano, che restituisce alla pellicola una pesantezza che non le si

addice, l'analisi delle contestualizzazioni sceniche ci porta a constatare come Baraldi abbia inteso promuovere in questo film l'apologia del cattivo gusto, della paccottiglia, del ciarpame. Si tratta di un kitsch nauseante, in quanto portato agli eccessi delle sue sperimentazioni, che rappresenta perfettamente il senso di protesta davanti all'inerte e degradato modo di vivere moderno. Del kitsch Baraldi accoglie gli esiti estremi, il senso provocatorio, dissacratorio ed anche, dato il contesto religioso, blasfemo.

Il messaggio affidato alle ambientazioni è la perdita di valori, di regole morali, e si realizza con la scelta di stridenti e provocatorie contestualizzazioni. Le città di Genova e Roma offrono le proprie vie alla disposizione del set per gli esterni, mentre gli interni - costruiti in maestose dimensioni - vedono, nella scelta del contrasto ricercato fino all'esasperazione, l'esaltazione del cattivo gusto.

La chiesa sconsacrata che diviene il locale notturno più in voga della città, con l'urtante scelta dell'altare quale bancone del bar; la spettacolarizzazione della religione con un Cristo che allestisce un teatro per la propria recita filmata e trasmessa in televisione, sono due significativi esempi di tale coraggiosa sperimentazione scenografica.

Accanto a ciò, si segnalano gli immensi grattacieli disegnati su pannelli e applicati alle finestre delle dimore spaziali e degli uffici dei giornalisti rampanti - tra cui si consideri ad esempio la stanza ovale, simile ad un'astronave, della giornalista che funge da

procuratrice del talento musicale Joan Lui -, i quali, nella loro decontestualizzazione rispetto alla realtà italiana, che non conosce soluzioni architettoniche di tal fatta, rappresentano scenari futuribili, inquietanti nella loro diversità rispetto alla nostra cultura (figg. 52,53). In essi, un ulteriore elemento di volontario contrasto è rappresentato dalla scelta di arredi all'antica, colonnati e statue in gesso, che rimandano ad una tradizione nazionale presente solo come ostentato e fiero oggetto di arredo⁷³.

Grande è l'abilità di Baraldi nella resa del cattivo gusto nelle sue molteplici espressioni. Ma se il kitsch presuppone l'ignoranza della sua esistenza da parte del fruitore e, viceversa, una visione artistica kitsch presuppone grande sagacia e ironia da parte del creativo, proprio questa ironia scarseggia ed anzi manca del tutto nella pellicola, nei contenuti come nella resa.

Il kitsch, in quanto arte che propone una menzogna creata per l'uomo che ha bisogno di riflettersi nella sua immagine contraffatta, comunica all'uomo una sicurezza che gli deriva solo da una debordante accozzaglia di surrogati di cultura che valgono a salvarlo dalla minaccia dell'oscurità e del nulla. Ed è arte

⁷³ La realizzazione dei grattacieli rimanda alle soluzioni architettoniche americane, che non hanno attecchito nel nostro Paese, ma che sempre hanno costituito l'emblema del progresso, dell'architettura del futuro. Del resto, anche i progetti dell'architettura futurista, ideata da Sant'Elia nel manifesto edito su "Lacerba" del 1 agosto 1914, ipotizzavano uno stile atmosferico. Anche Boccioni parlava di un'architettura evolutiva, dinamica, mobile, fatta di cemento armato, ferro e vetro, cartone e fibra tessile, soluzioni teoriche che non trovarono reale applicazione se non nella versione decisamente più contenuta e rivisitata in dimensioni e forme propria del Razionalismo. In ogni caso, anche i progetti di Sant'Elia rimandano a soluzioni di grattacieli tutti vetro e ferro, che - quali paradigma dell'edilizia futurista - non possono che ripresentarsi nelle scelte architettoniche di una città del futuro (fig.54). Cfr. E. CRISPOLTI (a cura di) *Il Futurismo 1909-1944*, Mazzotta, Milano, 2001, p. 411.

paradossalmente razionale anche quando ha effetti profondamente irrazionali, perché è basata su cose conosciute, riprese, rielaborate ed enfatizzate. Nell'*horror vacui* di cui si fa propagatrice, l'arte kitsch sostituisce a certezze morali un tripudio orripilante di palliativi, di false trasgressioni intese a sottrarre all'uomo il senso del nulla in cui è sprofondata.

Per le scenografie di *Joan Liu* non si possono dunque individuare matrici artistiche nettamente definite. Baraldi elabora personalmente un gusto, una temperie culturale provocatoria, quella del kitsch, che trova le sue origini nella *Pop Art*, ma che dagli anni '60 ha cavalcato ininterrottamente le correnti artistiche, con esiti più o meno radicali⁷⁴.

La protesta contro la degradazione dei valori, espressa attraverso una buffonesca fiera degli orrori, si consuma anche nella scelta di tonalità precise, rese suggestive soprattutto dal lavoro del direttore di fotografia. Un colore di base giocato tra un azzurro violento e un rosa fucsia-bomboniera accompagna lo svolgersi delle scene, trasmettendo la percezione di un artificioso involucro che pare soffocare di volgari immagini la vita quotidiana.

⁷⁴ E' proprio della *Pop Art* un certo atteggiamento iconoclasta, che mira anche alla profanazione dell'immagine. Westermann realizzò la *White for purity* (fig.55) una croce illuminata da una lampadina e contrassegnata dalla presenza di bottigliette di Coca Cola, trasferendo la cultura di massa in una sfera, quella del sacro, che pareva inattaccabile, ma che era invece ormai compromessa da una generale caduta dei valori. Cfr. L. R. LIPPARD, *Pop art*, Rusconi, Milano 1989, p. 24. Da allora il kitsch non ha abbandonato più l'arte in molte delle sue espressioni, come certa arte concettuale, i prodotti di Baj, Pistoletto e di molti artisti anche italiani.

4.4. *Le scenografie de Il postino.*

Tra il 1993 e il 1994 Lorenzo Baraldi è impegnato nella scenografia di *Il postino*, film che gli valse la conquista di due importanti riconoscimenti pubblici, il “Premio Festival del Cinema italiano” ed il premio *Time for peace award Onu* di New York, nel 1996.

Il film nacque dalla collaborazione tra Massimo Troisi e Michael Radford, e più precisamente dall'intenzione di Troisi di ricavare dal libro di Antonio Skarmeta, *Ardiente Paciencia - Il postino di Neruda*, un'opera cinematografica che rielaborasse la vicenda narrata nel testo in una ambientazione tutta italiana⁷⁵. Nonostante gli iniziali tentennamenti di Radford, Troisi riuscì alla fine a persuadere il regista; l'adattamento del libro venne affidato inizialmente a Furio Scarpelli, uno dei maggiori sceneggiatori italiani, il quale ambientò la vicenda negli anni Cinquanta, anziché negli anni Settanta, come avveniva nell'opera letteraria.

Dopo alcuni mesi di lavoro, Radford e Troisi, insoddisfatti della sceneggiatura, decisero di lavorarci insieme, rielaborando il prodotto di Scarpelli. Lavorarono a Los Angeles sino al maggio del '93, quando decisero di girare alcune scene dei percorsi del postino in bicicletta, a Pantelleria, per cogliere le suggestioni del cambio di stagione nel nostro Meridione. Le riprese vennero però interrotte a

causa della malattia di Troisi, il quale, sottopostosi ad un doppio intervento cardiocirurgico, nonostante il consiglio datogli dai medici di ricorrere ad un trapianto, decise ugualmente di terminare le riprese del film, a cui teneva molto.

Dopo una lunga convalescenza dello stesso Troisi, i lavori ricominciarono il 14 marzo 1994 e continuarono sino al 3 giugno dello stesso anno, tra Procida e Salina. Per attendere Philippe Noiret, bloccato da altri impegni, si ricominciò a girare a settembre e si procedette faticosamente a causa delle difficili condizioni di salute di Troisi, che peraltro non intendeva tralasciare l'impegno.

Come nelle sue abitudini, anche per questo film egli inventava le proprie battute e, se ripreso dal regista per questo suo comportamento, chiedeva che gli venisse comunque consentita l'improvvisazione, sua naturale e primaria caratteristica creativa⁷⁶. Questa creatività contaminò anche il procedere stesso della storia; una differenza sostanziale separa infatti l'epilogo del testo narrativo dall'opera filmica: la morte del postino sostituisce quella di Neruda subito dopo il golpe militare che porta all'assassinio di Salvador Allende ed alla instaurazione della dittatura in Cile. Fu Troisi a richiedere questo finale, come pure aveva richiesto l'ambientazione

⁷⁵ Cfr. M. Hochkofler, *Comico per amore*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 225-229.

⁷⁶ Cfr. F. FALDINI- G. FOFI, *Il cinema italiano d'oggi*, Mondadori, Milano 1984, p. 592: così diceva di Troisi Giuliana De Sio: "E' molto difficile recitare con Massimo perché improvvisa e, se non sei abituata a questa tecnica, ti trovi persa. Poi avevo il problema di stare vicino a lui, con lui è molto facile farlo dato che è estremamente vero, estremamente lui, non c'è in lui nessuna frattura tra il prima e il dopo l'azione, è un proseguimento continuo di se stesso".

mediterranea della vicenda dell'iniziazione del postino alla poesia, ricontestualizzando così completamente la storia cilena, pur mantenendo un addentellato con la vicenda biografica del poeta Neruda, che nell' isola di Capri visse effettivamente l' esilio politico nel 1952 con la moglie Matilde .

Il postino è stato per Troisi la conferma del suo amore per la poesia. Malato terminale, egli vive in prima persona la scoperta dell' emozione poetica come tentativo di vincere la malattia, di esorcizzare la morte, fino a comunicare un contenuto più profondo al film nella sua stessa forte volontà di realizzarlo, di portarlo a termine.

L'avvicinamento alla poesia si configura nell'incarnazione di Troisi, il postino Mario, dapprima come apprendimento della poesia d' amore, adottata come mezzo di conquista di una donna. Ma essa diventa anche lo strumento dell' iniziazione intellettuale, quindi il mezzo della partecipazione politica, insomma la via dell'agnizione del sé, nell'intimo come nei rapporti con gli altri.

L' arte del comico, nella fattispecie l'arte di Troisi, in questo film passa attraverso la malinconia, la solitudine solidale di chi ritrova nella poesia un modo particolarmente efficace di provare e comunicare emozioni.

Lorenzo Baraldi ebbe in questa operazione artistica una parte considerevole. A lui toccò la scelta degli ambienti ove situare la vicenda. Sua fu la scoperta di Procida e Salina quali locations dei

film, degli esterni in particolare (a Procida la Marina Corricella e la spiaggia di Pozzo vecchio, a Salina la baia di Pollera), con belle tonalità, colori e atmosfere indispensabili alla resa di un senso poetico. Tutti gli interni vennero invece costruiti in teatri di posa.

Accanto alla scelta delle ambientazioni, tuttavia, in questa occasione Baraldi intervenne nelle fasi iniziali della sceneggiatura in maniera prepotente. Michael Radford gli chiese infatti di aiutarlo a comprendere meglio la realtà italiana degli anni Cinquanta. In quanto straniero, aveva grosse difficoltà a impostare scene e dialoghi, poiché ignorava quasi tutto del passato dell'Italia. Baraldi lo aiutò ad accostarsi alla nostra storia ed ai nostri ambienti di quegli anni, attraverso la visione di film dell'epoca, cinegiornali, spezzoni di documentari e "Settimane Incom"⁷⁷.

Una volta che il regista ebbe acquisito una buona comprensione del mondo che si doveva mettere in scena, occorreva scegliere il colore capace di offrire un impatto visivo di sapore poetico, definire la cromia di base capace di rendere lo stato d'animo proprio di quella storia, quel colore che fa di ogni film un discorso visivo diverso, percepito dallo spettatore in profondità nel suo significato reale.

A questo proposito, occorre sottolineare che Lorenzo Baraldi ha definito *Il postino* un bianco-nero colorato, definizione ossimorica, ma che rispecchia il procedimento messo in atto dallo

⁷⁷ Cf. L. BARALDI, *op. cit.*, p. 96.

scenografo di voler dare ad un film collocato nella povertà della società meridionale degli anni Cinquanta un colore ispirato ai prodotti cinematografici di quel tempo (figg. 56-57).

Dice infatti Baraldi: “Dopo aver visto con me *La terra trema*, Radford pensò addirittura di girare il film in bianco e nero. Era stato colpito da quelle immagini così nettamente ritagliate tra luce e ombra che descrivevano tanto efficacemente la miseria nei volti, negli ambienti e nei paesaggi. Abbiamo così deciso di mantenere negli interni (ufficio postale, locanda, casa di Neruda: figg. 58-60), tutti ricostruiti in teatro, un'immagine il più vicina possibile ai film dell'epoca, eliminando tonalità predominanti di colore a vantaggio di una certa monocromia tutta giocata sui grigi e sui marroni, ottenuta anche con la povertà degli elementi di arredamento, come mobili ed oggetti. Per l'esterno abbiamo lasciato che trionfasse la natura mediterranea di Salina e Procida, senza però mai accentuarne i colori, già così forti per se stessi. In questo modo si poteva percepire il contrasto tra la misera condizione sociale dei personaggi e la prorompente bellezza incontaminata della natura che li circondava. La casa del poeta Neruda, di un rosa sbiadito in parte dal tempo, dipinta appositamente, sbucava nella macchia mediterranea in alto sul mare come un piccolo aquilone impigliato nei cespugli, in equilibrio precario come la vita dello stesso Neruda in quegli anni d'esilio, ma tutto voleva evocare un sentimento di nostalgia, una nostalgia dei sentimenti”⁷⁸.