

**GIANNA GISSI
LORENZO BARALDI**

**VESTIRE
UN FILM**

Scenografie e costumi nel cinema

Questo volume fa parte di una serie dedicata alla scrittura e, più in generale, ai linguaggi della comunicazione. Agli autori, che in diversi campi lavorano con le parole, è stato chiesto di spiegare il proprio mestiere, di rivelare i meccanismi che lo governano, le conoscenze e le tecniche che lo definiscono. Agevoli da studiare e da usare, i libri pubblicati in questa serie offrono al lettore alcune originali riflessioni sul lavoro intellettuale e, nel loro insieme, compongono un variegato spettro delle possibili applicazioni dell'arte dello scrivere. Dall'inedito intreccio tra modi del fare e scelte dell'essere, consapevolezze teoriche ed esperienze, traspaiono appassionati «racconti autobiografici».

PRATICHE  EDITRICE

Sognare e disegnare

Da sempre ho sognato a occhi aperti, da sempre ho tenuto la matita in mano e da sempre ho amato lo spettacolo in tutte le sue forme, era quindi inevitabile che in qualche maniera ci finissi dentro.

Il percorso non è stato semplice, anche perché ai miei tempi (non proprio preistoria) esistevano poche informazioni relative alla mia professione in una famiglia lontana anni luce da qualsiasi forma di lavoro "artistico" e con l'idea abbastanza comune che lo spettacolo fosse un mondo di perdizione, una specie di tratta delle bianche e, sicuramente, corrotto, frivolo e precario. Una professione di questo genere non corrispondeva per di più all'agognata meta, il "lavoro fisso", possibilmente statale, che ogni famiglia piccolo borghese desiderava per i suoi rampolli o rampolle.

Il periodo della mia "iniziazione" fu il dopoguerra, particolarmente amaro per la mia famiglia che, profuga dall'Istria, aveva lasciato e perso tutto e, nello sbando generale, era approdata a Roma in una stanzetta con uso cucina da dividere con altri. Passavo tutti i miei pomeriggi letteralmente imbucata nel cinema parrocchiale. Era dietro l'angolo, costava poco (bei tempi) e mi aiutava a sognare, allontanava una crudissima realtà molto più e molto meglio di qualsiasi altro tipo di terapia. Non erano ancora tempi in odore di psicologia e di analisi, l'America allora ci aveva portato soltanto scatolette, cioccolata e una marea di film, non tutti bellissimi, ma che a me sembravano superlativi e ottimi per la terapia cui accennavo.

La "fuga" di riserva era disegnare. Senz'altro un dono

di natura, ma sviluppato anche da un lunghissimo esercizio a tavolino, per la precisione quello di cucina. Penso che anche un incapace avrebbe ottenuto buoni risultati dopo ore e ore passate a scarabocchiare di tutto su tutto: fogli, quaderni, carta della spesa, calendari, ecc. Riuscii a strappare il permesso di frequentare il Liceo artistico aiutata da un' appassionata e determinata professoressa di disegno della scuola media, che convinse i miei genitori a lasciarmi libera di fare quello che desideravo. Non avevo assolutamente le idee chiare su quello che avrei voluto fare "da grande", cosa comune a quasi tutti gli adolescenti, ma mi ero tuffata a capofitto in uno studio che mi entusiasmava e appagava completamente.

Per chiudere questa breve presentazione, doverosa verso i miei lettori, devo anche sottolineare che al Liceo artistico romano, all'epoca, insegnavano personaggi come Monachesi, Tamburi, Afro, Pettinelli, Della Torre e tanti altri meravigliosi "maestri", in tutte le accezioni del termine. Una grande, insostituibile e ricchissima esperienza che ha costruito le basi della mia formazione artistica e umana.

Il mio percorso, dopo il diploma del Liceo artistico, si è concluso con i corsi dell'Accademia di Costume e Moda di Roma. Appartengo alla prima, primissima "covata" del '64, anno in cui sono iniziati i corsi, e ho la fortuna di essere stata allieva di Dario Cecchi che, alla fine degli studi, mi prese come assistente. Sono stati anni bellissimi e non solo perché ero giovane, ma perché i nostri docenti erano molto qualificati e generosi, noi studenti pochi e molto stimolati, e tutto questo creava un' atmosfera penso difficilmente ripetibile. Oltre a Dario Cecchi e Rosanna Pistolese, che seguivano e curavano il corso di Costume, c'era Nello Ponente per la storia della critica d'arte, Ottavio Spadaro per la storia del teatro, Giuseppe Selmo per il costume applicato, Achille Perilli per il visual design e una varietà di seminari su argomenti relativi alla no-

stra specializzazione tenuti dai migliori professionisti che operavano in quegli anni in tutti i settori del mondo dello spettacolo. Le materie di studio, oltre a quelle appena nominate, erano naturalmente disegno, con tutti i tipi di tecniche, accessori e disegno di accessori, merceologia, diritto d'autore e gli altri aspetti legali del nostro lavoro, con piacevolissime lezioni tenute dal grande avvocato D'Avack, storia della pittura e dell'architettura, storia dei costumi nazionali e folklorici di tutti i paesi del mondo, disegno per stoffe... Qualche materia l'ho dimenticata, sono passati trent'anni) però ricordo perfettamente che mi divertivo moltissimo e non mi rendevo nemmeno conto di studiare. Credo sia una sensazione comune a chiunque segua una passione, si ha una tale voglia di imparare e approfondire quello che si ama che la fatica (ogni tanto c'è!) non si avverte nemmeno.

L'insegnamento delle varie materie seguiva binari paralleli, ad esempio se Spadaro era impegnato a insegnarci e illustrarci le tragedie greche, Cecchi imperniava le sue lezioni sul costume ellenico e cretese-miceneo, mentre Selmo ci faceva eseguire i bozzetti per un *Edipo* o una *Ifigenia in Aulide*. Contemporaneamente studiavamo i tipi di tessuto, di decorazione e di accessori relativi all'epoca in questione.

L'Accademia esiste ancora e, negli anni, ha sviluppato altri corsi più specifici come grafica, fotografia, oreficeria, accessori di moda; mi è capitato spesso di assistere ai final-work degli studenti che ritengo molto ben preparati e molto bravi, anche troppo (permettetemi un po' di polemica) per il panorama di lavoro che troveranno una volta finiti gli studi. L'enorme difficoltà è il loro inserimento come aiuti o assistenti e, purtroppo, come tutti sappiamo, non è un problema circoscritto a questo settore in particolare, ma riguarda tutti i giovani in cerca di primo impiego. Dio solo sa quanti entusiasmi e quanti talenti si sprecano e si spengono in ragione di questa situazione.

quarant'anni

Nel piano di studi dell'Istituto Europeo di Design, che ha sede in varie città italiane, ci sono corsi per il costume e qualche Accademia d'arte privata, parallelamente ai corsi di scenografia, sviluppa un discorso sul costume. A Roma, indiscussa "capitale" del cinema italiano, da molti anni opera il Centro Sperimentale di Cinematografia, cui si accede tramite esame di ammissione per via del numero chiuso; si possono seguire corsi di recitazione, fotografia, produzione, regia e sceneggiatura, scenografia, costume. Esiste anche, sempre a Roma, l'Istituto Cinema, scuola professionale cui ci si può iscrivere dopo la scuola media, che oltre a formare operatori nel campo della edizione, produzione e fotografia, prevede un programma di studio sulla storia del costume.

Esistono inoltre altri tipi di "approccio" al costume e alla professione di costumista, come l'aver avuto un lungo tirocinio in una sartoria specializzata, il seguire l'allestimento di vari film, opere liriche, spettacoli di prosa, balletti ecc., imparando, "rubando" con gli occhi il più possibile e impegnandosi contemporaneamente con letture specifiche e ricerche iconografiche; insomma, lavorando alla crescita delle proprie capacità. Poi esiste la fortuna: esistono il momento, l'occasione e la persona giusta; esistono fattori caratteriali che portano ad avere più grinta, ad autopromuoversi meglio e a emergere prima di un altro magari molto più bravo ma più timido, riservato e quindi incapace di "vendersi" bene.

Ho sempre scelto i miei assistenti e le mie assistenti tra coloro che hanno frequentato corsi specifici o comunque inerenti al costume e non perché abbia qualcosa contro gli altri, ma perché penso abbiano un'autentica passione per questo lavoro e non sia per loro una scelta di ripiego (non aver trovato altro da fare) o il risultato di comode parentele (figli di registi, produttori, attori ecc.). Figli che ereditano delle professioni esistono in ogni settore, avvocati, architetti, medici ecc., solo che i "figli del cinema"

non si sa perché me li ritrovo tutti nel campo del costume. Difficilmente scelgono di fare produzione o fotografia, sono convinti sia molto più facile fare i costumisti, perché, in fondo, che ci vuole a trovare quattro vestiti? Ultimamente poi la qualità del nostro cinema minimalista, che io definirei soprattutto povero, li ha convinti del tutto.

Spero che questo non sembri lo sfogo di una veterana un po' delusa. Obiettivamente penso che se per miracolo si ricominciasse a produrre film più corposi e più ricchi formalmente, e non solo "in costume", sarebbero pochissimi i costumisti in grado di realizzarli. Questo ha favorito la faciloneria con cui negli ultimi anni molti si sono avvicinati alla professione, con l'avallo di registi e produttori preoccupati di tutto tranne che della qualità. Con due effetti paralleli: la situazione ha scoraggiato molti validissimi costumisti, che hanno cambiato attività, e ne ha immessi un considerevole numero che è benevolo definire improvvisati. La cosa che mi consola (e mi spaventa) è constatare che questo pressapochismo dilaga dovunque nella nostra onnivora e distratta società anni novanta, in cui basta "sembrare" e non "essere".

Per affrontare la professione di costumista ritengo fondamentale una buona cultura generale e una buonissima cultura artistica, possibilmente accompagnata da una buona mano nel disegno. Sinceramente penso non sia particolarmente determinante saper disegnare, ma è sicuramente determinante la conoscenza della storia e della critica d'arte, di ogni forma di arte grafica, pittorica, scultorea, architettonica, elettronica (ad es. la videografica), ecc. La ricchezza di informazioni in questi campi ci fornisce un patrimonio essenziale per nutrire la fantasia e forma una specie di serbatoio cui attingere per tutta la vita. Non ci si può e non ci si deve "fermare", perché qualsiasi forma d'arte è in continua evoluzione e noi che lavoriamo sull'immagine abbiamo la necessità di captare tutti

i segnali che ci arrivano, per filtrarli poi nel nostro lavoro. La curiosità è in questo senso una necessità.

Breve riflessione

La tecnica di una professione non si acquista certo in un corso di studi o in un istituto specializzato, perché è essenzialmente patrimonio di anni di esperienza sul campo, soprattutto come assistente, e il risultato anche di tanti errori commessi. Il mio primo film in assoluto, come assistente di Dario Cecchi, fu *Per amore e per magia*, tentativo di musical italiano costruito sulla favola di Aladino, per la regia di Duccio Tessari. Oltre ai divi del momento, che erano Gianni Morandi, Mina, Sandra Milo, vi recitavano anche Rossano Brazzi, il mitico Mischauer, Rosemarie Dexter ... e dei ballerini. Ho imparato lì per lì che i ballerini hanno esigenze precise, devono avere un'estrema libertà di movimento e i costumi vanno studiati, pur rispettando l'epoca stabilita, dopo aver visto le coreografie e stabilito con loro determinati accorgimenti. Nell'ultimo film, *Il postino*, durante la lavorazione ho "sfrondato" il più possibile quello che avevo preparato, ogni tanto correvo a togliere qualche elemento prima del ciak per paura che il costume prevaricasse la poesia dei personaggi e la bellezza dei paesaggi.

Ogni film ha una sua storia, un clima e delle regole non scritte a cui conformarsi e quindi qualche errore (in gergo: toppata) se non giustificabile è pur sempre umano. Tutti, qualunque sia il settore della nostra attività, abbiamo imparato molto attraverso gli errori, nostri o di altri e, visto che la perfezione non è di questa terra, possiamo solo augurarci di commetterne sempre meno e di minore gravità. Io amo profondamente questo mestiere e proprio per questo ritengo di non essere infallibile e di non aver già capito o imparato tutto. Proprio perché l'ho scelto

per passione, ho quasi sempre un rapporto di amore-odio con quello che faccio, con la tensione e l'emozione con cui ~~le quadri~~ mi fa convivere, perché non diventa mai una routine: nei primi giorni di set mi capita sempre di avere la tremarella come la prima volta, per paura di aver dimenticato qualcosa o di non aver accontentato il regista o l'attore, e sono tesissima. Naturalmente tutte queste paure sono ben mimetizzate (questo almeno l'ho imparato con gli anni) da un atteggiamento calmo e sicuro, anche e in particolare di fronte al mio reparto, dato che un "capo" spaventato può seminare il panico tra i suoi collaboratori, e tutto può andare a farsi benedire. La routine, almeno per me, in questa professione non esiste, proprio perché ogni lavoro propone problemi diversi, difficoltà diverse da risolvere, persone diverse con cui lavorare e confrontarsi. È un lavoro fatto di incontri, che permette esperienze umanamente ricchissime, positive e negative, ma non per questo meno determinanti per la nostra personalità e la nostra vita.

Storia, storie contemporanee e costume

È già stato detto da altri, molto meglio di quanto possa dire io, che la storia del costume non è solo storia di vestiti. Il vestito è l'ultimo anello di processi storici, sociali, politici, culturali, economici, artistici, religiosi del periodo relativo all'abito stesso, la cui foggia non è mai casuale. Anche la collocazione geografica, e quindi climatica, ha un'enorme influenza sul tipo di abbigliamento adottato dalle diverse popolazioni. E non solo gli elementi di vestiario, ma le pettinature, il trucco, gli accessori sono tutti parte di un discorso unico, che li collega a quel particolare momento storico di cui sono l'aspetto più evidente.

L'individuazione e la riconoscibilità del ceto di appartenenza attraverso il modo di vestire non mi pare un'esclusiva del passato. Nella società contemporanea la differenza tra ricco e povero, cittadino e provinciale, professionista e impiegato, non è certo così evidente, ma esistono dei piccolissimi "segnali" che in qualche maniera indicano le classi di provenienza. E queste sono molto più varie e sfumate che nel passato. Pensiamo solo agli intellettuali, agli pseudointellettuali, ai manager, ai politici, ai televisivi, ai borgatari, agli studenti politicizzati o no, agli alto e piccolo borghesi, agli industriali, ai pubblicitari, agli operatori d'arte, ai galleristi, ai pittori, ai cantanti rock, ecc. E mi sono limitata a un breve elenco, solo per mettere in evidenza la moltitudine di differenziazioni esistenti nella società contemporanea.

Leggendo la sceneggiatura di una storia moderna, cerco di collocare socialmente i vari personaggi, guidata naturalmente dal regista, che sa esattamente cosa vuole rap-

presentare e comunicare, ma consapevole che è mio il compito di rendere visivamente concrete le parole scritte sul copione e quelle dette tra di noi. Il cinema è essenzialmente arte visiva, comunica determinati messaggi attraverso le immagini. Il lettore trova nei libri minuziose descrizioni e spiegazioni che lo aiutano a "vedere", ma lo spettatore deve capire, quasi a colpo d'occhio, che tipo di personaggi si muovono sullo schermo e, prima ancora del dialogo, sono il tipo di vestito, di pettinatura e di trucco che lo aiutano. In un certo senso anche il costumista segue il procedimento di "calarsi nel personaggio" come gli attori, in maniera diversa ma ugualmente costruttiva.

Per il costume storico esistono numerose pubblicazioni, più straniere che italiane purtroppo, ma per quel che riguarda una storia contemporanea la preparazione migliore consiste nel sapersi guardare intorno e saper rubare qualsiasi elemento utile alla creazione dei personaggi da ideare. Ad esempio, se devo occuparmi di bancari, comincio a osservare come si vestono, che tipo di occhiali portano, come si tagliano i capelli, che tipo di orologi, di accessori hanno, quali esigenze, ecc. È vero che non tutti sono omologati, ma è altrettanto vero che sullo schermo devo raccontare il personaggio in tempi brevissimi, specialmente quando non si tratta del protagonista, ma di un suo amico o di un vicino di casa, per cui devo concentrare su di lui tutti i dati possibili della classe sociale a cui appartiene. È un piccolo e minuzioso lavoro di ricerca su tutti i tipi di optional e di accessori che potrebbero appartenergli. Per prima cosa bisogna scegliere quelli più caratteristici, facendo comunque attenzione a che non contrastino con la "fisicità" dell'attore. Penso che vestendo gli attori si debba stare molto attenti a non tradire quel qualcosa di innegabilmente personale e intimo che ognuno di loro riversa nel personaggio da interpretare.

La mia è solo un'opinione, ma trovo sbagliato cercare di stravolgere questa "essenza" di ogni singolo attore (a

meno che particolari esigenze del copione non lo impongano) costringendolo in tagli o colori che odia, in cui si sente a disagio tanto da farlo sentire "finto". Parlo naturalmente di storie contemporanee, ma comunque il vestito che l'attore indossa per diventare personaggio è costume, anche se non bisogna farlo sentire "in costume". L'ideale sarebbe che dimenticasse quello che indossa al punto da poter raggiungere una grande naturalezza e insieme un rapporto più stretto con il personaggio. Generalmente si crede più difficile la costruzione di un costume storico collocato in un passato più o meno remoto, ma sia io che molti colleghi, per esperienza personale, siamo convinti del contrario.

È scontato che un costumista sia considerato l'unico "depositario della verità" per quanto riguarda una qualsiasi epoca passata e quindi, tranne il regista, nessuno interviene a dire la propria opinione, positiva o negativa che sia, sull'abbigliamento, sulle pettinature e sugli accessori in genere. L'unico referente è il regista, col quale in precedenza si sarà discussa e decisa la chiave per operare sul testo e che tipo di atmosfera deve essere evocata dai personaggi e dalle scenografie. Ma una volta definiti questi aspetti del lavoro, il costumista è abbastanza libero di muoversi in un campo che per il resto della troupe è praticamente sconosciuto. Solo il costumista "sa" che tipo di scarpe si portavano in una determinata epoca, quale biancheria, com'erano i cappelli e le borsette, i colori di moda e via dicendo.

Quando invece si affronta un lavoro contemporaneo ci si accorge che sono tutti costumisti, dal segretario di produzione all'ultimo manovale e soprattutto tutti sono instancabili nel dare suggerimenti e consigli non richiesti, critiche e bocciature implacabili.

A cominciare dagli attori. Che, essendo prima di tutto uomini e donne con un determinato gusto personale nel loro vestire quotidiano, trovano difficile indossare capi

d'abbigliamento totalmente diversi da quelli abituali. Un'attrice che nella vita privata veste in maniera sobria, con un'eleganza sofisticata, nei primi tempi farà un po' di fatica a mettere colori vistosi, ad assumere un aspetto volgare, anche se il personaggio lo richiede, così com'è vero il contrario. È un "viaggio" che bisogna fare a piccole tappe, per darle il tempo di assimilare e adattarsi a quell'immagine così estranea. Ci sono anche eccezioni, e cioè attori e attrici che invece si divertono moltissimo a trasformarsi completamente, e sono capaci di regalare anche validissimi suggerimenti, ma sono molto, molto rari. Lo stesso discorso vale per la pettinatura e il trucco, o l'abituarsi ai tacchi alti se si portano sempre quelli bassi, agli occhiali, ai cappelli, ecc. Il dramma è che, durante questo viaggio, l'attrice viene continuamente influenzata dal parere del suo partner, dell'amica, dell'agente, del barista o di chiunque sia, tranne che da quello del costumista. Non dipende dalla maggiore o minore importanza o prestigio di quest'ultimo, è una sottile quanto ingiustificata convinzione che la si voglia rovinare e che comunque sua zia, che ha una boutique, l'avrebbe vestita meglio.

Questo esempio al femminile è del tutto casuale, posso assicurare che con i signori attori il copione non cambia, anche perché sono molto più vanitosi delle loro colleghe. Chi ha detto che la vanità è femmina sicuramente non ha mai lavorato nello spettacolo.

Per questo, fra l'altro, noi costumisti attraversiamo abbastanza spesso periodi di depressione e di crisi d'identità profondissimi. Sono i momenti in cui pensiamo seriamente di aprire un negozio di ferramenta o di dedicarci allo studio degli insetti che, per grazia di Dio, non hanno bisogno di vestiti.

L'essenza del mio lavoro è sostanzialmente una: "servire la storia", i personaggi che la muovono e soprattutto interpretare le intenzioni specifiche del regista. Naturalmente nel farlo metto molto di me, sarebbe impossibile non

metterci il proprio gusto, l'esperienza, la fantasia e sono questi connotati personali che distinguono un costumista da un altro, nel rispetto proprio di tutti questi elementi.

Il film come forma d'arte, denuncia o evasione, viene scelto dal regista (da un libro, da una cronaca o per mille altre strade), o addirittura pensato e scritto da lui stesso. Ci sono casi del passato in cui un illuminato produttore cercava e proponeva dei progetti validi e il regista sceglieva quello che gli permetteva di farsene un "abito su misura", apportando modifiche e correzioni alla sceneggiatura originaria. Ora che, diversamente dal passato, i registi sono considerati molto di più come autori (e su questo si potrebbe aprire un'ampia digressione), questa forma di personalizzazione del progetto, almeno nelle intenzioni, si è andata accentuando, e il nostro lavoro diventa sempre più condizionato. Non intendo dire che il costumista deve fare il "suo" film senza nessun suggerimento del regista, sarebbe prima di tutto stupido e anche controproducente, sottolineo soltanto la necessità e la libertà di un'elaborazione personale che possa suggerire soluzioni diverse da discutere assieme correggendo, modificando, esaltando, ecc.

Comunque quando si ha un copione in mano bisogna capire:

- che cosa vuol dire
- come il regista lo vuole dire.

Non è quasi mai facile, ma diventa difficilissimo quando il regista non sa comunicare le sue intenzioni, quando è vago o distratto da altri problemi che gli sembrano più importanti (scelta di piccoli ruoli, rapporti con la produzione, modifiche al copione ecc.) o quando non le ha chiarite nemmeno a se stesso. Siamo noi che dobbiamo tirargliele fuori e, prima di arrivare alle soluzioni definitive, la strada è lunga e seminata di schizzi, bozzetti, documentazioni fotografiche, giornate passate in musei, biblioteche, librerie, alla ricerca dell'intuizione giusta da

cui poi parte tutto. Perché è come la prima pietra di un edificio, una volta trovata la chiave figurativa, la visualizzazione concreta in abiti che raccontano quei personaggi per quella storia, il resto viene di conseguenza. Mentre leggevo il copione di *Temporale Rosy*, film poco conosciuto anche se bellissimo di Mario Monicelli, per cui disegnai anche i titoli di testa, sentivo l'esigenza di riferirmi sia nelle tonalità sia nelle forme a una fonte pittorica precisa. Pensavo che per un film così anomalo, popolato da personaggi tanto poco frequentati dal cinema, occorresse una grande coerenza visiva proprio per la loro "straordinarietà". Come raccontare una storia da cartone animato (così la definiva Monicelli) tra donne lottatrici ed ex-pugili senza cadere nella banalità e senza tradire quel quoziente di periferico, di circense e favolistico insito nella storia? E finalmente, dopo giorni passati a cercare una "traccia", mentre ero in macchina vedo attraversare un donnone coi capelli tinti di rosso e altissimi stivali bianchi.... e mi viene in mente Richard Lindner! Ho rubato tutto quello che ho potuto dai suoi quadri, tutto quello che mi poteva servire, dalle fogge ai colori, dal trucco agli accessori: l'"atmosfera".

Trovata la chiave, si tratta poi di un lavoro di organizzazione del reparto, ricerca dei materiali, degli accessori, studio dei trucchi e delle pettinature, calcolo dei preventivi e discussione con la produzione, scelta dei collaboratori più validi e più adatti al film. Ci sono infatti truccatori o parrucchieri bravissimi per quanto riguarda storie in costume, ma meno validi per il moderno e viceversa, assistenti eccezionali ma con cui magari ci sono contrasti di carattere, sarte brave ma un po' anzianotte, che non sono in grado di seguire la lavorazione di un film d'azione, insomma sia la scelta delle persone sia quella dei fornitori è condizionata da moltissime esigenze non soltanto personali.

Non ho mai fatto un film facile, e credo che non sia

mai capitato a nessuno, ho fatto dei film che ho amato più di altri o dei film dove mi sono divertita di più o ancora dei film che mi hanno insegnato qualcosa: mai però facili, non sarebbe oggettivamente possibile. Anche il film più piccolo, e soprattutto il più piccolo nel senso dei costi, comporta tanti problemi e altrettante difficoltà da risolvere, per cui dalla preparazione alla lavorazione non c'è niente di facile. Non mi riferisco soltanto e in particolare al lavoro, ma a tutto quello che questo lavoro circonda, come i rapporti personali con la propria squadra, col regista, con gli attori, con la produzione; anche se, per ipotesi, esistesse un film facile, tutto questo non lo è mai.

Sto cercando onestamente di spiegare a un profano che cosa significa fare la costumista, ma non vorrei sembrasse una sofferenza, anzi risolvere dei problemi e imparare a calarsi in situazioni diverse è stimolante, dà carica e può appassionare. Come in amore: nessuno impazzisce per una persona pacifica, arrendevole, banale, ma facciamo carte false per un tipo complicato, misterioso, affascinante, se no che gusto c'è? È un lavoro che si sceglie come si sceglie il proprio partner, con tutti i vantaggi e gli svantaggi che ne derivano, per cui bisogna avere senz'altro una disposizione e una sensibilità artistica ma anche una bella resistenza, due spalle larghe e una buona dose di grinta.

Comunque tutto l'impegno di un costumista per confezionare l'abito giusto per il film può essere esaltato o sminuito dalla fotografia. Il rapporto con la luce e con la scena è fondamentale perché il direttore della fotografia, lo scenografo e il costumista sono i responsabili dell'elemento portante del cinema: l'immagine. Naturalmente il regista attraverso le inquadrature e i movimenti di macchina darà l'adeguato linguaggio alla scena, ma questi suoi strettissimi collaboratori devono metterlo in grado di girare con estrema libertà, aiutandolo col perfetto rapporto tra ambiente, costumi e illuminazione. Per il diret-

tore della fotografia, come per lo scenografo, la tecnica è basilare soprattutto in quanto padronanza necessaria a esprimere l'"anima" del film e far vedere tutto "il non detto", il meno esplicito. Gli attori e la loro recitazione sono determinanti ma è importante anche un certo taglio di luce, un contrasto o una morbidezza che descrivono quel tipo di situazione, di stanza, di arredamento. E dentro deve esserci quel tipo di costume. Di conseguenza penso che la tecnica serva per arrivare più facilmente al cuore sia dei personaggi sia del pubblico. Tutto questo e la musica servono a evocare le emozioni che il regista desidera far arrivare al pubblico.

L'ideale sarebbe un lavoro d'équipe quasi quotidiano per controllare e confrontare durante la preparazione, il colore dei tessuti, dell'arredamento, delle pareti con il tipo di luce che il capo della fotografia intende usare. In termini pratici può succedere questo: se scelgo un tessuto giallo pallido per suggerire magari la fragilità di un personaggio che si muove in un ambiente verde acqua e poi me lo ritrovo sullo schermo giallo paglierino su fondo verde bandiera non solo il mio lavoro è rovinato ma ne saranno danneggiati anche l'attore, il personaggio e infine il film.

Esclusi naturalmente i mediocri, che fortunatamente in Italia sono pochi, penso ci siano due tipi di direttori della fotografia. C'è chi ha una buona cultura generale e un'altrettanto buona cultura pittorica che gli serve per l'impostazione di un film, che fa da base, da riferimento per la costruzione di un lavoro in grado di filtrare le esigenze della regia attraverso la propria personalità e capacità espressiva. In questo caso la ricerca della coerenza stilistica è così forte e precisa che spesso si arriva a pensare che quel direttore faccia sempre la stessa fotografia. C'è poi chi ha un approccio più passionale col film, meno cultura ma più istinto, si fa coinvolgere dalla storia e quindi cambia da film a film. Non si tratta di decidere chi è più

bravo, sono soltanto due diverse maniere di esprimersi.

Mi documento sempre, quando non lo conosco, sull'opera del direttore della fotografia con cui devo girare, perché sapere come lavora può essermi di grande aiuto. Se con i direttori della fotografia non sempre ci è dato di collaborare nella fase di preparazione (spesso arrivano solo qualche giorno prima delle riprese, o per impegni precedenti o per avarizia della produzione) con lo scenografo il rapporto è molto più assiduo. D'altra parte parliamo lo stesso linguaggio, si suppone la stessa formazione (Scuole d'arte, Accademie, ecc.), tutto più facile che parlare di obiettivi, diaframmi e via dicendo. Se è un vero professionista non ci sono problemi, tranne il pericolo di venire "asservita" al suo lavoro. Per asservita intendo la situazione in cui lo scenografo parte in quarta con un'impostazione talmente particolare e forte che non posso far altro che adeguarmi perché l'insieme non zoppichi. Per fortuna è raro, abitualmente ci si confronta in modo da poter valorizzare il rispettivo lavoro senza cadere in accostamenti striduli e cadute di tono. Ci si scambia idee, disegni, informazioni per poter costruire il film nella cifra esatta voluta dal regista. Se si costruisce in teatro vado spesso a vedere le tinteggiature, i tessuti d'arredo, i mobili, mentre per gli esterni mi faccio dare le fotografie e se posso vado di persona per rendermi conto dell'ambiente, interno o esterno che sia.

Insomma questo non è certo un lavoro solitario ma al contrario si nutre di ogni tipo di contributo: consigli, indicazioni e suggerimenti. E comunque è sempre un grande vantaggio, una grande fortuna essere circondati da veri professionisti.

Lo spoglio del copione

E veniamo al "momento magico" (sempre più magico negli ultimi anni, data la carenza di lavoro qualificato) in cui il costumista ha tra le mani la sceneggiatura, che noi chiamiamo, più brevemente, copione.

A questo punto inizia lo "spoglio" che, per quanto ci riguarda, consiste nel verificare:

- 1) Che "taglio" ha la storia, se si tratta di una commedia, se la commedia è leggera o grottesca, se è un dramma o quasi una cronaca, se è una satira o un fumettone, ecc.
- 2) In che periodo storico si svolge
- 3) Quante volte i singoli personaggi sono presenti e in quali scene
- 4) In che tipo di situazione si trovano
- 5) In che luogo e in che stagione si svolge la storia
- 6) In quale momento della giornata
- 7) Quante necessità di "doppi" e per quanti personaggi
- 8) Quanti personaggi agiscono insieme nella stessa scena
- 9) Quante figurazioni speciali e comparse sono presenti e in quali scene
- 10) In base a queste necessità, come organizzare il reparto adatto a fronteggiarle
- 11) Presentazione del preventivo (ahi!) alla produzione.

Cercherò di illustrare, spero con sufficiente chiarezza, i vari punti elencati, scusandomi in precedenza se qualcosa risulterà oscuro o poco comprensibile; è sempre difficile far capire a un profano i vari meccanismi di un la-

voro, soprattutto nel mio caso, perché, dopo una frequentazione quasi trentennale del mondo dello spettacolo, tutti parliamo lo stesso linguaggio.

1) *Il taglio della storia*

Il regista indica al costumista il tipo di storia che vuole raccontare, che carattere dare ai personaggi, in quale tipo di atmosfera si devono muovere e, solo in base a questa chiave di lettura, si può procedere alla preparazione concreta del lavoro, sempre comunque in strettissimo contatto col regista cui verranno sottoposte idee, disegni, documentazioni, fotografie, ecc.

2) *In che periodo storico si svolge*

Poiché nessuno è un computer o un'enciclopedia vivente, pur dando per scontata la competenza professionale, ogni volta è necessario documentarsi e approfondire nei minimi particolari l'epoca in cui dovremo collocare i nostri personaggi.

Per il passato non proprio remotissimo, da quasi cent'anni la fotografia è la nostra migliore fonte di informazione, soprattutto se i personaggi appartengono a storie reali, quotidiane. Ritengo che le riviste di moda, che esistono da quasi due secoli, falsino sempre la realtà, perché ne rappresentano solo l'aspetto più rarefatto e sofisticato, senza raccontare la normalità. Se nel 2350 dovessero ambientare un film realista nel 1995 basandosi su *Vogue*, *Harper's bazar*, *Max* o altre riviste, riprodurrebbero i meravigliosi vestiti e i voli di fantasia dei nostri grandi stilisti, ma non si vedrebbero certo gli stessi vestiti che indossa la gente sugli autobus o mentre fa la spesa. La fotografia è un patrimonio immenso, da

ricercare nelle diverse fototeche esistenti, sui giornali e sulle riviste di qualsiasi tipo, non solo di moda, e soprattutto nelle nostre case e in quelle degli amici. Abbiamo tutti un passato zeppo di bisnonni, nonni, zie, prozie, cugini di terzo e quarto grado, ecc., insomma, in ogni famiglia si trovano piccoli archivi fotografici da saccheggiare.

Per quanto riguarda invece le epoche più lontane, le arti figurative sono l'unico punto di riferimento per mettere a fuoco le diverse fogge d'abbigliamento dei nostri antenati. A volte è necessaria anche una vera e propria ricerca di biblioteca su testi letterari, storici e sociali. Ancora, in certi romanzi c'è una descrizione esatta dell'abbigliamento di qualche personaggio, nella quale vengono riferiti addirittura i colori e il tipo di tessuto. Si tratta di spulciare un po' di tutto, perché non si sa mai da dove può arrivare l'informazione giusta.

3) *Quante volte i singoli personaggi sono presenti e in quali scene*

Mettiamo di avere un personaggio e chiamiamolo Leonardo; dopo aver letto il copione sappiamo in quali e quante scene appare:

- scena 3 : risveglio al mattino
 - scena 9 : passeggiata in centro
 - scena 24 : festa dagli amici
 - scena 25 : ritorno a casa di notte dopo la festa
 - scena 52 : gita in barca
 - scena 60 : notte, non riesce a dormire
 - scena 63 : entra nell'edificio dove lavora
 - scena 64 : nell'ascensore di quello stesso edificio saluta un collega
 - scena 81 : aeroporto, è in partenza.
- In tutto appare nove volte ma per quello che ci riguar-

da i suoi cambi d'abito sono di meno, perché le scene 24 e 25 sono "raccordate", cioè consequenziali tra di loro, come la 63 e la 64. Dobbiamo quindi preparare sette soluzioni e precisamente:

- una soluzione da notte per la scena 3
- un abito da giorno per la scena 9
- un abito più elegante per le scene 24 e 25
- un completo sportivo per la scena 52
- un'altra soluzione da notte per la scena 60
- un altro abito da giorno per andare al lavoro nelle scene 63 e 64
- un abito da viaggio per la scena 81.

Se il personaggio non è particolarmente ricco si possono e si debbono riproporre, come nella vita, gli stessi capi d'abbigliamento, facendo però attenzione a distanziarli tra loro perché è necessario dare visivamente l'idea dei passaggi di tempo tra una scena e l'altra.

Mettiamo che sul copione passino tre o quattro giorni tra la scena 9 e la 24, non possiamo far indossare all'attore le stesse cose della 9, perché non daremmo agli spettatori la sensazione che sia passato del tempo, ma gli abiti della ormai famigerata scena 9 possono essere reindossati nella scena 63, quando ormai siamo oltre la metà del film.

Naturalmente l'attore o l'attrice possono indossare lo stesso vestito per tutto il film, se storia e situazione lo richiedono. È importante che il guardaroba (si intende quello del film) sia coerente con la psicologia del personaggio e la chiave di interpretazione stabilita col regista, senza grandi variazioni rispetto alle situazioni previste dal copione; questo significa che l'attore non può indossare un abito improvvisamente eccentrico e subito dopo uno totalmente anonimo e banale, a meno che non si tratti di esigenze particolari.

4) In che tipo di situazione si trovano

Per tipo di situazione intendo anche il tono dell'ambiente in cui i personaggi agiscono e quindi, per esempio, tornando al nostro Leonardo, dobbiamo sapere se la festa degli amici (scena 24) è di tono casuale, sportivo, se è un cocktail o una festa ancora più impegnativa, tanto da prevedere uno smoking, e se la gita in barca (scena 25) è una cosa improvvisata o un'escursione in alto mare con tanto di giubbotti impermeabili, scarpe antiscivolo, pantaloni gommati, ecc. A volte la sceneggiatura stessa ci indica esattamente come procedere, ma spesso su un copione poco descrittivo è il regista che stabilisce le precise esigenze della situazione.

5) In che luogo e in che stagione o stagioni si svolge la storia

Se la storia dura un breve arco di tempo (due mesi, venti giorni o addirittura ventiquattro ore) si svolgerà chiaramente in una sola stagione, ma se tocca due o tre anni di vita dei personaggi bisogna scandire bene con il regista le stagioni in cui le varie scene verranno girate. Il luogo è altrettanto importante, perché se l'addio dei due innamorati ha per cornice una notte incantata d'agosto a Istanbul dovrò vestirli sia leggeri, siamo in estate, sia possibilmente chiari perché siano individuabili nel buio, anche se nella realtà, come spesso succede, stiamo girando in pieno gennaio sul molo di Torvaianica. Questo è un altro fatto curioso del cinema: è quasi matematico girare l'inverno a luglio e l'estate a Natale, con quanta gioia degli attori si può immaginare.

Mi sembra ovvio sottolineare che il "fattore" luogo è importante anche come collocazione geografica, perché se l'azione si svolge a Mosca, indipendentemente dal fatto che il film sia in costume o meno, non potrò certo

vestire le comparse come i passanti di via Montenapoleone.

6) *In quale momento della giornata*

È possibile che ci sia una scena non ricordata a nessun'altra; sul copione la scena si apre e si chiude con una lunga telefonata del nostro Leonardo e, senza nessun altro tipo di descrizione, noi dobbiamo sapere se è mattino presto, ora di pranzo o notte fonda, per stabilire cosa deve indossare.

7) *Quante necessità di "doppi" e per quanti personaggi*

Si definisce doppio un abito che per necessità di sceneggiatura dobbiamo comprare o far fare in svariate copie esatte. Se per esempio è previsto che Leonardo, diventato ormai il nostro eroe, durante la festa degli amici (scena 24, ricordate?), venga urtato, tanto da bagnarsi il completino con champagne o coca-cola, i tempi di lavorazione non permetteranno di aspettare che si asciughi e quindi dobbiamo avere pronti altrettanti identici completini perché si possa ripetere la scena. E il numero di volte che bisogna girarla di nuovo sta nelle mani di Dio, anche se ormai ho una precisa teoria. È quasi certo che, quando ci sono molti doppi a disposizione, già al secondo o terzo ciak la scena è perfetta, se invece abbiamo solo due o tre doppi corriamo tutti con ferri da stiro, phon e asciugamani perché al decimo ciak non è ancora buona. E le ragioni possono essere tantissime e diverse.

Se va bene al regista può non essere buona per il direttore della fotografia, oppure non soddisfa l'attore, che vuole girarla di nuovo, oppure la comparsa in secondo piano si è mossa o il fonico che registra il sonoro non ha sentito

bene o è entrato in campo un elemento estraneo. Di questi imprevisti se ne possono verificare a centinaia.

Personalmente ho assistito a quarantotto ciak di una scena dove un bambino doveva dire «micio micio» a un gatto e, in quel caso, ci siamo ritrovati con due delle difficoltà più serie che si possano verificare, un bambino e un animale insieme: può succedere di tutto perché entrambi sono incontrollabili.

8) *Quanti personaggi agiscono insieme nella stessa scena*

È importante stabilire, fin dall'ideazione e progettazione dei costumi, il numero di attori presenti insieme nella stessa scena e, naturalmente, come ho detto prima, intendendo per costume anche l'abito contemporaneo. Se il nostro protagonista si incammina verso un bar dove incontrerà l'amico x (che magari abbiamo già visto in una scena immediatamente precedente) staremo attenti che non siano vestiti uno in rosso e l'altro in giallo, perché così si ottiene un effetto di particolare bruttezza; dobbiamo allora guardare minuziosamente ai vari "percorsi" dei personaggi e alle loro occasioni d'incontro, per non trovarci in serie difficoltà. Mi si può obiettare che nella vita tutto è casuale e queste attenzioni risultano superflue, ma il cinema è l'arte di raccontare per immagini e queste, a meno che il film non abbia esigenze diverse, per me, hanno l'importanza di un quadro (ogni inquadratura è come un quadro) e quindi bisogna organizzare l'accostamento dei colori, dei mezzi toni, dei particolari, anche i più piccoli, dato che, fino al momento di girare, non sappiamo se ci sarà:

un PP (primo piano),

un PPP (primissimo piano)

un CL (campo lungo)

o un piano americano che inquadra generalmente mezza figura.

Lo stesso ragionamento vale naturalmente per un incontro a tre, a quattro o più persone.

Non è un'accortezza necessaria soltanto per ottenere un effetto armonico, ma anche per evidenziare dei contrasti, se quello è il risultato che vogliamo.

9) *Quante figurazioni speciali e comparse sono presenti e in quali scene*

Bisogna procedere a un calcolo il più esatto possibile di quante figurazioni speciali (cioè quelle scelte in base al fisico per ruoli precisi, come un prete, un militare, un ambasciatore, ecc.) e comparse sono necessarie lungo tutta la lavorazione del film. Non è umanamente possibile un controllo su di loro fin nei minimi particolari, a meno di avere un budget particolarmente ricco, e comunque bisogna offrire un certo carattere di omogeneità e bisogna organizzarsi in tempo. Ci vorrebbe troppo spazio per elencare tutte le situazioni-tipo che possono verificarsi, ma forse un esempio può bastare: pensiamo a una scena ripresa dall'alto, in cui tra la folla devono essere individuati il nostro o i nostri protagonisti. La folla in questo caso deve essere quasi neutra, così da farci "vedere" immediatamente gli attori, che avrò invece reso abbastanza visibili con tonalità diverse. O si può verificare il contrario, cioè non li devo assolutamente fare individuare subito e allora devo mimetizzarli tra la folla. Sia nell'uno che nell'altro caso devo aver deciso in precedenza come procedere per dare le giuste indicazioni. Se ad esempio si tratta di un film moderno, e il regista vuole la soluzione prevista nel primo caso (individuazione immediata del protagonista tra la folla), devo contattare le comparse imponendo loro di portarsi abiti grigi, beige, mezzi toni, mentre vestirò gli attori con toni opposti. Se il film è in costume sarà mio compito, nel progettare gli abiti o nel reperire quelli au-

tentici, attenermi alle stesse regole. Sono l'aiuto regista e l'assistente alla regia che mi forniscono i numerativi e i ruoli precisi delle comparse per ogni scena. Ritornando all'esempio precedente, quello dell'incontro in un bar, dovranno dirmi quanti avventori ci sono, divisi tra uomini e donne di diverse età, quanti camerieri, se c'è una cassiera o un cassiere, qualche garzone, se ci sono dei bambini e quanti, ecc. Da questo conteggio, scena per scena, avremo un quadro abbastanza preciso di quanti vestiti, cappelli, calzature, accessori vari abbiamo bisogno; questi, sommati al guardaroba degli attori, ci daranno un preventivo più o meno esatto da esaminare con la produzione.

10) *In base a queste necessità come organizzare il reparto adatto a fronteggiarle*

Per garantire una lavorazione possibilmente senza intoppi è necessario dividere la troupe in reparti per disciplina e per diverse competenze:

- Reparto regia – regista, aiuto, assistente, segretaria di edizione
- Reparto fotografia – direttore della fotografia, operatore alla macchina da presa, assistenti operatori, macchinisti, elettricisti
- Reparto scenografia – scenografo, aiuto, assistente, arredatore, attrezzisti, costruttori, falegnami, pittori, manovali
- Reparto produzione – organizzatore generale, direttore di produzione, ispettori, segretari, amministratori, ragionieri, autisti
- Reparto costume – costumista, aiuto, assistente, capo-sarta, sarte, truccatori e i loro aiuti, parrucchieri e i loro aiuti.

Così è composto il reparto costume presente sul set durante la lavorazione, ma in realtà il costumista supervisiona anche il lavoro di tutti i fornitori esterni, come le sartorie, e di tutti i laboratori artigianali necessari alle esigenze del film.

In un film medio, di ambientazione attuale e con un numero relativamente limitato di attori, comprimari e comparse, oltre al costumista e al suo assistente bastano una sarta, un truccatore e un parrucchiere, ferma restando la possibilità di convocare degli "aggiunti" o "giornalieri" per le riprese più complicate e con maggior numero di presenze.

Se invece il film è d'epoca, il costumista avrà bisogno di uno o due assistenti in più, una capo-sarta con almeno altre due sarte, due o più aiuti sia per il truccatore che per il parrucchiere perché ogni personaggio, dall'attore alla comparsa, dovrà essere truccato, pettinato, vestito e corredato nei minimi particolari. Gli attori principali verranno curati dai capi-reparto, mentre gli altri verranno affidati agli assistenti, naturalmente sempre sotto la supervisione del costumista.

Di solito ci si circonda delle stesse persone; in tanti anni infatti ci si conosce e si scelgono quelli che, oltre al loro riconosciuto valore professionale, ci sono più vicini per carattere e di cui sappiamo esattamente la resa. Non sempre però li troviamo liberi da altri impegni, oppure è il regista stesso a proporre dei nomi o ancora l'attore (o l'attrice) che, nelle clausole del contratto, indicano il truccatore o la parrucchiera che cura la loro immagine. Questa immagine, comunque, è di precisa competenza del costumista, quindi sarà lui a indicare il tipo di trucco e di pettinatura più rispondenti al personaggio.

Quando devo organizzare un reparto per un film d'epoca cerco di scegliere le persone più preparate ed esperte in questo settore, come ad esempio le sarte che hanno confidenza con crinoline, busti, pepli o armature. E così

truccatori e parrucchieri all'altezza del lavoro richiesto e con ampia esperienza sul campo; soprattutto i parrucchieri, perché sono rimasti in pochi a saper mettere magistralmente una parrucca o a saper tagliare i capelli all'"Umberto".

Naturalmente più il lavoro è corposo, più assistenti verranno aggiunti ai diversi reparti, ma se non c'è una buona organizzazione succede come nel vecchio detto romano «tanti galli a cantà nun se fa mai giorno».

Il costumista viene quotidianamente interpellato per stabilire l'ordine del giorno, che consiste in un foglio, da distribuire a tutta la troupe a fine della lavorazione giornaliera, in cui è indicato l'orario da rispettare il giorno successivo. Sull'ordine del giorno sono specificati il numero o i numeri delle scene da girare, il luogo delle riprese, il numero degli attori e delle comparse, il fabbisogno scena e gli orari di inizio lavorazione di tutti i reparti.

Per quello che ci compete siamo noi a stabilire gli orari: ad esempio, se per le nove dobbiamo essere pronti a girare, calcoliamo i tempi di trucco e sartoria necessari per fare entrare in scena gli attori all'ora stabilita e, quando il film è in costume e le presenze tante, ci si alza alle tre o alle quattro di notte per preparare a volte centinaia di persone entro le otto o le nove, quando arriva il resto della troupe. Praticamente quando gli altri cominciano noi siamo già distrutti. E non è finita, perché dobbiamo controllare la lavorazione sul set fino alla fine della giornata, ci sono da fare ritocchi di trucco, ritocchi di pettinature, bisogna stirare di nuovo qualche abito, finita una scena bisogna preparare la successiva cambiando spesso anche le comparse, insomma il lavoro del nostro reparto finisce quando tutti sono già andati via e quando sono stati rimessi in ordine i camerini degli attori e gli spogliatoi delle comparse, dopo aver controllato che nessuno abbia perso nulla e dopo aver organizzato il lavoro del giorno dopo. In poche parole siamo i primi ad arrivare e gli ultimi a andare via.

Quando facevo l'assistente, mia madre, sentendomi uscire all'alba e ritornare magari molto tardi la sera, brontolava in continuazione su quegli orari mai visti, sulla qualità e l'utilità del mio lavoro, con espressioni abbastanza colorite, che sono poi le stesse che mi ritrovo a dire io stessa nei momenti di più acuta depressione.

Tra tutte le doti richieste per fare questo lavoro ho scoperto che ce ne sono due più che obbligatorie, direi vitali, e sono una salute di ferro e dei nervi d'acciaio. Quanto aveva ragione il mio bravissimo, insostituibile e amato maestro, Dario Cecchi, quando, tanti anni fa, in Accademia, a una mia precisa domanda in proposito, rispose proprio così: «Prima di tutto è necessario avere una salute di ferro e dei nervi d'acciaio!». Al momento non diedi molto peso a queste parole perché, nella mia giovanile presunzione, ero convinta che disegnare bene e conoscere la storia del costume fosse ben più importante, poi mi sono bastati pochissimi mesi di lavoro per convincermi dell'assoluta verità della sua affermazione. Si lavora con la febbre a 39° o con una colica di fegato, non si può certo telefonare per dire: «Oggi non sto bene, resto a casa e mi sostituisca qualcun altro». Magari! Nessuno può sostituirti, perché sei la sola a sapere esattamente quello che vuoi scena per scena, il lavoro si "firma" e, nel bene e nel male, dobbiamo esserne completamente responsabili. I nervi d'acciaio servono per fronteggiare qualsiasi "impennata" del regista, degli attori o del produttore, per adoperare tutta la nostra pazienza e capacità di persuasione fino a calmare le acque. Possono nascere dissapori, nel reparto, tra le sarte e gli assistenti o, nel reparto trucco, per diversità caratteriali, invidie, gelosie o altro, ed è sempre il costumista che deve riuscire a placare gli animi.

So benissimo che questo succede a un qualunque capoufficio del ministero, ma non certo nelle stesse condizioni, con il regista e la produzione che ti stanno sul col-

lo perché ogni minuto che passa sono milioni buttati, con gli attori che devono entrare in scena, con la sarta che non trova le scarpe del protagonista, l'assistente in preda al panico e via dicendo.

Aperta e chiusa questa parentesi, non mi sono certo dimenticata dell'ultimo, dolorosissimo punto del mio elenco, ovvero:

11) *Presentazione del preventivo alla produzione*

Ho già brevemente spiegato come si arriva a calcolare un preventivo per quel che riguarda la parte tecnica, ma il problema più grande, quando si parla di costi, è affrontare il produttore o l'organizzatore generale, che lo rappresenta con pieni poteri, soprattutto nel taglio dei preventivi. Ci accorgiamo che quest'ultimo, vittima di un'improvvisa amnesia, ricorda solo i prezzi di venti anni fa ed è angelicamente convinto che venti milioni bastino e avanzino per vestire quindici attori, cinquecento comparse e duecento lancieri in assetto di guerra. Dopo aver passato giorni e giorni a fare tutti i calcoli possibili si presenta il preventivo e, immancabilmente, si assiste alla scena della disperazione, pezzo forte di quell'attore consumato che è l'organizzatore che urla (perché non parla, urla) più o meno così:

- ma ti sei impazzita?
- pensavi forse di fare un film con gli americani?
- mica vado a rapinare le banche io, dove li trovo 'sti soldi?
- co 'sto preventivo se fanno dieci filme, no uno!
- ma ce voi manna falliti?
- hai letto il copione giusto o l'elenco del telefono?
- ... (le battute di questo genere non si contano).

Insomma in queste situazioni il copione è sempre lo stesso, non cambia di una virgola e il povero costumista,

che difende come può il suo lavoro, sarà impegnato per qualche giorno in questo braccio di ferro fino alla definitiva accettazione del preventivo. Se è abbastanza esperto, conoscendo ormai a memoria la sceneggiata, farà in maniera di gonfiare un pochino i conti, sapendo che di sicuro il suo preventivo sarà tagliato. Com'è ovvio in precedenza il costumista avrà visitato tutte le sartorie e tutti i fornitori per stabilire dove conviene realizzare il lavoro, sia dal punto di vista dei costi che della qualità. La presentazione del preventivo sostanzialmente consiste, come spero si sia capito, in un'accesa discussione con l'organizzatore e non c'è molto altro da aggiungere; dunque riprendiamo il discorso della preparazione, che per il costumista è la fase sicuramente più impegnativa.

La preparazione

Dopo aver considerato i vari punti 1, 2, 3, ecc., per i film in costume si procede, a lettura ultimata, nella ricerca e nell'approfondimento del periodo storico in cui si svolge l'azione, quindi si passa alla progettazione, disegnando moltissimi schizzi, per arrivare al bozzetto definitivo da sottoporre al regista. E il regista non saprà mai quanti disegni abbiamo cestinato e quante idee scartato per arrivare alla soluzione che ci sembra più coerente sia ai suoi suggerimenti sia alla trama del film.

Siamo dunque noi costumisti a fare la "prima scelta", eliminando quello che non ci convince, mentre eventuali varianti dettate dal regista sono piccole modifiche a un'impostazione che comunque ci appartiene. Tutti questi bozzetti contemplano i personaggi principali, i minori e anche la cifra che si vuol dare alla cosiddetta massa, formata da tutte le comparse necessarie alla lavorazione del film.

Per ragioni di budget, visto che non si può sempre realizzare tutto ex novo, i costumi verranno suddivisi, come chiarirò tra poco, in *nuovi, riportati a figurino, repertorio ricco e repertorio semplice*. Per i nuovi, quelli progettati e disegnati, bisogna procedere alla campionatura delle stoffe e cercare le più adatte al personaggio, per materiale e colore, e in sintonia con il relativo bozzetto. Quando, per ogni disegno, si sono trovati i tessuti e i colori più rispondenti all'idea iniziale, si fanno visionare al regista e al capo della fotografia per valutare assieme la risultanza e l'effetto fotografico. Fatta la scelta definitiva si procede con la costruzione vera e propria del costume, eseguita in una

sartoria cinescopiale, con numerose prove sugli attori e la ricerca dei più piccoli particolari di completamento, come bottoni, passamanerie, pizzi, decorazioni...

Non bisogna dimenticare che sotto il costume d'epoca va sempre indossata la biancheria giusta (sottogonne, bustini, stringivita, crinoline, mutandoni, calze, ecc.), quella relativa al periodo in questione, altrimenti l'abito non avrà una "caduta" perfetta e simile a quella di uno autentico.

Le nostre sartorie sono le migliori del mondo, e non è un'affermazione campanilistica, ma una realtà evidente, perché gli artigiani italiani, le sarte, i calzolari, le modiste, le ricamatrici, i creatori di gioielli d'epoca, di corazze, di armi e di qualsiasi particolarissimo elemento di costume sono semplicemente eccezionali: sono i famosi quattro cuscini su cui noi costumisti dormiamo tranquilli, certi della loro abilità ed esperienza nell'eseguire qualsiasi nostra fantasia. Sono la base del nostro lavoro, senza la quale i nostri stessi bozzetti sarebbero soltanto dei pezzi di carta o dei bei quadretti da appendere al muro. È nelle sartorie e nei laboratori che pian piano si imparano tutti i segreti del mestiere e gli artigiani ci insegnano molto di più di quanto abbiamo appreso sui libri, ci fanno toccare con mano l'enorme differenza tra teoria e pratica, tra il dire e il fare. Innegabilmente devo a loro ogni mio piccolo e grande successo e quindi provo una grande amarezza nel vedere la dispersione di questo ricchissimo patrimonio, dovuta al fatto che, essendoci pochissimo lavoro, perché non esiste quasi più quel tipo di cinema, non è possibile il ricambio generazionale e la trasmissione di questo loro specifico sapere.

In casi particolari, oltre a servirsi delle sartorie esistenti, si possono allestire dei laboratori, convocando tutti gli artigiani necessari e preparando un film ex novo, dal taglio alla tinteggiatura dei tessuti, giù giù fino ai minimi dettagli, con la creazione perfino degli accessori. Questo

è un metodo che permette di risparmiare sui costi, ma soprattutto aiuta a personalizzare la cifra del costume e richiede al costumista maggiore attenzione sia nell'esecuzione sartoriale degli abiti sia nell'organizzazione pratica del reparto. Ci si trasforma di fatto in un piccolo imprenditore, con tutti i vantaggi e gli svantaggi che questo comporta. Sinceramente non credo che questa scelta comporti meno spese, ma ha senz'altro il vantaggio di non disperdere il lavoro, di tenere sempre tutto sotto controllo, con la possibilità di apportare in ogni momento le eventuali e necessarie modifiche. Molti costumisti impegnati in film storici hanno impiantato vere e proprie sartorie in ogni parte del mondo, dall'Africa all'America latina, utilizzando naturalmente molto personale reclutato sul posto.

Per i costumi cosiddetti riportati a figurino (il termine significa la trasformazione che si opera per rendere un costume di repertorio il più vicino possibile al proprio gusto e creatività e quindi in armonia con quelli creati ex novo), si procede alla ricerca tra i costumi già esistenti che più corrispondono, per foggia e per colore, all'impostazione data a quelli nuovi, riportandoli alle misure degli attori che li indosseranno e in parte modificandoli: si possono cambiare le guarnizioni, i colli e le scollature, i revers, i bottoni, si allungano o si accorciano gonne e giacche, si completano con piccoli elementi nuovi come boleari, stole, ecc.

Per quelli cosiddetti di repertorio si attinge sempre al magazzino della sartoria, scegliendo quelli più in sintonia con tutto il resto, senza modificarli in nessuna maniera, e si intende repertorio "ricco" un abito da sera, uno smoking o una divisa da ufficiale, e "semplice" un abito da popolano, da cameriere o altro, ma sempre realizzato con tessuti meno impegnativi e con poche decorazioni.

Chiaramente questi tre tipi di classificazione comportano una differenziazione dei costi, perché sui costumi nuo-

vi il prezzo si basa sui tessuti, la mano d'opera e il tempo di esecuzione, mentre sugli altri c'è un costo di noleggio concordato e quasi sempre comune a tutte le sartorie. E comunque, alla fine delle riprese, tutti i costumi tornano "alla base", cioè alle sartorie che li hanno forniti, e la produzione è tenuta a pagare eventuali danni o perdite.

Anche per quello che riguarda gli accessori come cappelli, scarpe, gioielli o altro si procede sostanzialmente nello stesso modo, andando a cercare presso i nostri fornitori abituali quelli più giusti per il completamento del costume, e ci si può trovare di fronte alla stessa diversità di costi rispetto al nuovo, al riportato a figurino e al repertorio. Quindi, a parte il calcolo numerico delle presenze a cui abbiamo accennato ai punti 3) e 9), l'entità del preventivo è misurabile sulla quantità dei costumi nuovi, riportati a figurino e di repertorio, che sono necessari al guardaroba del film.

Per il film moderno, di collocazione attuale, l'iter all'inizio è il medesimo cioè, dopo la lettura del copione, si procede allo spoglio considerando tutti i punti 1, 2, 3, ecc. Poi si cominciano a reperire tutti gli elementi necessari tra negozi, boutiques, fabbriche e solo in rari casi, per esigenze particolari, faremo eseguire degli abiti nelle sartorie. Che siano casi rari è un peccato perché, a mio parere, l'abito dovrebbe essere sempre "costruito" sul personaggio e sull'attore, tranne forse in quei film in cui un'esigenza come questa è del tutto superflua. Penso ai film-passerella come *Via Montenapoleone* o *La più bella del reame*, realizzati non tanto per approfondire in particolare la psicologia dei personaggi, ma per far sognare. La parola d'ordine è: belli, giovani ed eleganti.

Una volta questa era la procedura abituale, solamente negli ultimi dieci-quindici anni è invalso l'uso di comprare l'abbigliamento e soprattutto di cercare delle sponsorizzazioni (termine che francamente detesto).

L'attuale mancanza di mezzi nel cinema italiano mi pa-

re abbia penalizzato in maniera macroscopica proprio i settori fondamentali per la creazione dell'immagine filmica, e cioè la scenografia e i costumi. Non potendo obiettivamente togliere niente agli altri reparti (interpreti, fotografia, trucco, ecc.) si è pensato bene di girare in casa di amici facendo portare agli attori gli abiti di tutti i giorni. Non è una battuta, nella maggioranza dei casi succede proprio questo, oppure si gira in ambienti il cui prezzo di noleggio è senz'altro inferiore a una costruzione in teatro e si cerca di far sponsorizzare l'abbigliamento degli attori dalla *griffe* di uno stilista, senza minimamente preoccuparsi se tutto questo è in sintonia con la storia e con i personaggi; l'imperativo è risparmiare, e le conseguenze sono quelle immagini abbastanza povere che ogni tanto ci capita di vedere. Per chi ha cominciato tanti anni fa questa professione, è veramente avvilente, non trovo altro termine, dover sottostare a queste regole e cerco, per questo, come posso, di evitare simili situazioni.

Tornando all'allestimento di un film moderno, non è solo la parte cosiddetta creativa che ci impegna ma, se in tempi migliori il nostro mestiere era essenzialmente artistico, ora siamo diventati anche gli amministratori del nostro reparto. Oltre a rispettare possibilmente il preventivo previsto, dobbiamo tenere una precisa documentazione delle spese effettuate, con le relative fatture, o cercare la copertura per quelle non documentate (quando magari abbiamo comprato ai banchi dell'usato o nei mercatini periferici), contattare fornitori e sponsor con fax e raccomandate, occuparci di bolle di consegna, accordarci con i vari corrieri per le spedizioni, scaricare settimana per settimana tutte queste spese con l'amministratore del film e così via. Le fatture non sono un'impresa da poco, perché in Italia è più facile rapinare un negoziante che farsi rilasciare una fattura: accampano mille scuse, non rispondono mai ai tuoi solleciti, sono sommersi dai tuoi fax e dalle tue telefonate ma non si fanno mai vivi. Insomma

si spreca più tempo in pratiche amministrative che in sartoria.

Quando ho cominciato questo lavoro i costumisti venivano affiancati da ispettori di produzione, cui veniva affidata la parte pratica del settore, ora invece (e sono sempre stata una frana in matematica!) passo molto tempo a "far di conto" sempre col terrore di aver dimenticato o perso qualcosa.

Per tutte queste ragioni, e per l'imposizione di usare gli sponsor, mi è sempre più difficile affrontare un film moderno (ne sarei felicissima se solo potessi muovermi con più libertà) e allora ben vengano, ma vengono sempre di meno, i film in costume, dove il costumista, a parte il preventivo da rispettare, non ha nessun vincolo e nessun ostacolo, soprattutto nessuna scartoffia a complicargli la vita.

E fin qui la tecnica, gli ingranaggi, i meccanismi e le tappe di un costumista nel percorso del suo lavoro.

Cinema e moda

Un tempo era il cinema a influenzare la realtà per quanto riguarda il modo di vestire, ma la realtà del mondo contemporaneo lo ha scavalcato e il cinema non esercita quasi più alcuna influenza. Oggi è la realtà a suggerire al cinema mode e look di tutti i tipi, c'è una grande circolazione di informazioni: si possono vedere le sfilate di moda in TV, le riviste sono numerosissime e raffinate, il gusto medio è cresciuto e le top model sono le "dive" attuali. Tutto questo dà a chiunque gli strumenti necessari per giudicare o presumere di saper giudicare. Lo vedo anche dai commenti delle mie amiche, che non sono né stiliste né costumiste, ma proclamano con sicurezza la loro opinione in merito: trovano che il tal abito nel tal film è tagliato male oppure non è chic, che non dona affatto all'attrice e così via.

Il cinema non influenza più niente anche perché lo vedono in pochi, è la televisione che incide in maniera determinante sulla concezione di eleganza del suo enorme pubblico. Oggi le signore della piccola e media borghesia copiano l'abito da cocktail che hanno visto indossato dalle attrici di *Dallas*, *Sentieri* o *Beautiful*, che ai loro occhi rappresentano il massimo del lusso e del fascino. Una volta erano le attrici del cinema a dettar legge, la mia generazione ha copiato la Bardot, la Hepburn o la Monroe e ai costumisti di allora va in buona parte il merito del loro successo, perché hanno saputo costruire su quei corpi e su quei visi un personaggio che emanava mistero e glamour, permettendone la trasformazione in dive. Adesso, nell'epoca del costume sponsorizzato e

dei mass-media, i personaggi che vediamo sullo schermo non sono altro che elegantissime, levigatissime signore alto borghesi e tutte belle, tutte uguali. Prima si esaltavano anche i difetti, perché l'imperfezione ha una sua bellezza, quella di renderci diversi.

Molti anni fa, da ragazza, ho lavorato nel campo della moda e questo ha arricchito le mie conoscenze in fatto di materiali, dandomi la possibilità di sperimentare anche quelli più inusuali, come ho poi fatto nel *Bertoldo*, un film in cui ho usato materiali diversissimi, dal cordame ai laminati plastici per i bizantini, ma queste particolari trasgressioni erano permesse perché si trattava di un film favolistico e quindi storico. La conoscenza specifica dei materiali è alla base della nostra professione, infatti solo usando il tessuto giusto avremo l'effetto desiderato, quello rappresentato dal bozzetto, e quasi sempre proprio da un certo tipo di stoffa nasce l'idea di un costume. Per farsi un'esperienza al riguardo bisogna non solo essere attenti ai nuovi arrivi dai nostri abituali fornitori, ma frequentare molto le sartorie sia di moda sia di costume per imparare l'uso adeguato degli infiniti tessuti a nostra disposizione. E avere anche un po' di fantasia per inventarsene di nuovi, come intrecciare fibre naturali, usare corda, foglie, carta, colla o disegnarle a mano libera, con stampini, con colori spray, ecc. Ognuno liberi la sua immaginazione.

Comunque all'epoca in cui lavoravo negli ateliers esisteva soltanto l'alta moda, ora è diverso, la moda è diventata look e appartiene a tutti e, in fin dei conti, la sento lontana dalla mia sensibilità, perché quello che mi appassiona veramente è poter partecipare alla costruzione di un personaggio e non alla creazione di un tailleur che porteranno in cinquantamila. So che in questo modo riduco le mie possibilità di guadagno, ma probabilmente, se tornassi indietro, rifarei lo stesso percorso e le stesse scelte.

Con il regista

I nostri "committenti" cambiano da film a film e con regista, attori, produzione possono esserci rapporti idilliaci o pessimi; il nostro lavoro non ne deve risentire e comunque dobbiamo fare in modo che non influiscano sul prodotto finale, che abbiamo tutto l'interesse sia il migliore possibile.

Il lavoro va difeso con una buona dose di diplomazia, soprattutto con gli attori. Mai scendere a grossi compromessi per cedere ai loro capricci, se contribuiscono ad abbassare la qualità del nostro operato, perché un nostro eventuale errore resterà fermato sulla pellicola per sempre. E a quel punto non possiamo spiegare con una circolare a tutti gli spettatori il perché e il percome abbiamo fatto una stupidaggine, e che comunque non è colpa nostra...

Non è detto che il regista o gli attori abbiano un gusto eccelso o una preparazione artistica tale da suggerirci ottime idee sul personaggio, spesso purtroppo è vero il contrario, e dobbiamo combattere in continuazione contro ingerenze di dubbio gusto e osservazioni dettate da una grande ignoranza. Anche in questo caso dobbiamo mantenere i nervi saldi e, se ne vale la pena, cercare di portare a termine un buon lavoro, se pure con fatica maggiore. Del resto, e questa è una delle cose migliori della mia professione, nessuno mi impedisce di rifiutare un film, se voglio evitare di mettermi in una situazione così brutta da danneggiarmi sia psicologicamente sia professionalmente. Visto che ci fanno firmare i contratti solo alla fine...

Un'altra bellissima cosa è che un film, tra preparazione e riprese, dura quattro o sei mesi al massimo, dopo di che tanti saluti e grazie, non sono costretta a vedere per il resto della mia vita le stesse facce con cui magari mi sono trovata male. Probabilmente passeranno anni prima di incontrarle ancora sulla mia strada e forse non le vedrò più, perché eviteremo tutti, loro ed io, un'altra pessima esperienza insieme.

Succede, anche se sempre più raramente, che in una troupe, generalmente composta da quaranta o cinquanta persone, ci si trovi benissimo e si stabiliscano veri rapporti di amicizia, per cui si lavora in un clima di affiatamento meraviglioso, ci si diverte e si affronta ogni giornata con grande entusiasmo. In genere è il risultato di una misteriosa combinazione alchemica, ma quasi sempre dipende dal regista, che ha un'enorme influenza sul clima e sull'atmosfera che si respira sul set. Se è una persona che alla professionalità unisce anche ironia, sensibilità e umanità, tutto scivola come l'olio e ognuno di noi, per stima e per affetto, è portato a dare il massimo, altrimenti tutto diventa più meccanico e freddo, e se anche tentiamo di svolgere il lavoro al meglio, non è né un bel vivere né un bel lavorare.

Ormai già dai primi incontri col regista, capisco come andranno le cose, se scatta il famoso feeling o no, se riuscirò a eseguire un lavoro che mi soddisferà e gratificherà completamente, o se si tratterà, per così dire, di normale amministrazione.

C'è come una ambiguità di ruolo in questo strano mestiere, che spesso mi mette in crisi, non so bene come spiegare ma non sai mai esattamente chi sei, se sei determinante o determinato. A volte sei completamente "autore" del tuo lavoro, a volte sei solo un mezzo, senz'altro necessario, per concretizzare il più felicemente l'idea del regista. Non dipende dal soggetto, e nemmeno dalla fiducia o sfiducia che il regista nutre verso se stesso, dipende so-

lo dalla dose di presunzione e insicurezza che cercherà o meno di mascherare con ordini e contrordini continui, precisi, fino a mandare nel pallone il malcapitato costumista.

Molti penseranno che le mie opinioni appartengono al "vecchio cinema", e senza dubbio è vero, dato che sono nata con *quel* cinema, ma la concezione del regista come Autore con la A maiuscola, che negli ultimi tempi si è così radicata soprattutto in Italia, a me non piace. Di autori in Italia ne abbiamo avuti tanti e di grandissimo peso internazionale, con la differenza che adesso chiunque si sente tale per il solo fatto di mettersi dietro una macchina da presa, anche se non ha l'esperienza necessaria. E presume di sapere tutto, mentre con le sue continue ingerenze in tutti i reparti contribuisce soltanto a condizionare e limitare il contributo professionale dei suoi collaboratori e perde di vista spesso il proprio lavoro. La mia non è un'alzata di scudi contro tutti i registi della nuova generazione, tra cui molti sono validissimi, ma verso certi in particolare, quelli che, visto il successo di Moretti, Verdone, Benigni e pochi altri, pensano che un film debba per forza essere scritto, interpretato e diretto dalla stessa persona. A parte le eccezioni che ho nominato, è molto difficile essere ugualmente bravi in tutti questi ruoli.

Se un regista è bravo, e ha le idee chiare, sa perfettamente ottenere da ognuno di noi quello che vuole, soprattutto se lascia libera la nostra creatività e capacità d'invenzione, in modo che possiamo offrire tutte quelle alternative fra cui lui naturalmente potrà scegliere.

Per quanto mi riguarda, quando il regista ha un'idea precisa del personaggio, l'idea-base, la indica chiaramente anche con poche parole, ad esempio: «Laura è un'intellettuale annoiata e noiosa, anche abbastanza saccente che per hobby fa la gallerista d'arte...». Ecco, basta questo, e io sono libera di proporre le mie soluzioni, varie alternative di abbigliamento per realizzare la sua idea, pur tenendo presente, sempre, il corpo di quella determinata attrice.

Mettere la nostra collaborazione su un piano di reciproca fiducia rende il mio contributo più facile, gratificante e costruttivo. Se invece l'indicazione è: «Ti ho portato delle riviste dove ho segnato quello che voglio, mi raccomando con gli stessi colori, e poi ti faccio conoscere una mia amica che è perfetta, sai, anzi le ho detto che andrai a casa sua a guardare negli armadi, per gli accessori poi c'è un negozietto a New-York... non lo conosci? Ma come!» non solo mi toglie qualsiasi libertà (magari tutte le sue indicazioni sono improponibili per quell'attrice), ma mi reputa un'incapace solo perché non conosco il suo famigerato negozietto di New-York. Così divento soltanto un'executrice, una trovarobe e naturalmente mi diverto pochissimo e mi deprimo tantissimo.

Io seguo sempre l'idea del regista, quando ce l'ha, sono, come si dice, pagata per questo, ma nel primo caso mi sento una professionista, e tra le diverse soluzioni che propongo troveremo senz'altro quella giusta, nel secondo caso mi sento una guardarobiera.

Chiuso questo piccolo, umanissimo sfogo, è evidente che la chiarezza del regista mi facilita molto e ho il tempo necessario per organizzare il mio reparto con il guardaroba completo dei cambi e degli accessori in tempo utile per le riprese.

Mi è successo di lavorare con alcuni registi che, pur alla prima esperienza e con idee poco chiare sul costume, ma chiarissime sul film, hanno stabilito con me un tale rapporto di reciproca fiducia da ottenere esattamente la "cifra" desiderata, quella che all'inizio non erano riusciti a esprimere bene, non perché io sia particolarmente brava ma perché fa parte del mio lavoro capire cosa si vuole da me. Altre volte è proprio il regista che esige dal costumista la maggiore quantità di soluzioni possibili per essere aiutato a individuare meglio i personaggi, e non solo per quello che riguarda i vestiti ma anche per il trucco e per le pettinature. In questi casi uso un metodo validissi-

mo, che mi ha insegnato tanti anni fa Dario Cecchi. Copio il viso dell'attore (o dell'attrice) da una fotografia senza disegnare i capelli, poi faccio diverse fotocopie e su ognuna disegno pettinature e trucchi diversi. Adesso, chi è capace di usare il graphic computer ha fra le mani uno strumento più veloce, ma data la mia totale incapacità di usare anche un semplice fax, disegnare è per me ancora la maniera migliore per prendere confidenza col personaggio, studiandone ogni possibilità. Con questo mio vecchio metodo, ho la possibilità, con il regista, di scartare subito le soluzioni meno soddisfacenti e di "provinare" quelle che ci sembrano più azzeccate. Provinare, fare i provini, significa che, prima dell'inizio di un film, bisogna studiare per ogni interprete l'immagine adatta al ruolo e l'immagine è data appunto da trucco, pettinatura e costumi in sintonia tra di loro. Per questo, qualche settimana prima delle riprese, mentre sto ancora ultimando la preparazione, io e la mia squadra siamo già impegnati con i provini che verranno visionati in sala di proiezione alla presenza del regista e della produzione per definire le soluzioni migliori, quelle che saranno poi definitive, e le modifiche da fare sulle impostazioni meno riuscite. In genere, però, manca il tempo necessario per tutte queste fasi, che dovrebbero svolgersi in tempi meno concitati: sarebbe un sogno arrivare al primo ciak con il film già "costruito".

Personalmente non odio affatto l'improvvisazione, sempre che non diventi una regola, e ritengo anzi sia un diritto del regista cambiare idea all'ultimo momento (se fosse prima sarebbe meglio), perché magari ne ha elaborato una migliore, ma vorrei però avere i mezzi necessari per realizzarla. Perché alla fine è sempre e solo una questione di soldi e in questi ultimi anni proprio i soldi scarseggiano in maniera drammatica. Noi addetti ai lavori sentiamo subito l'aria, fin dai primi incontri. Conosciamo tutti il vecchio detto «se l'acqua scarseggia la papera non

galleggia», ma più che galleggiare il cinema italiano sta per affogare, tranne qualche barchetta isolata che con rigore, serietà e coraggio rema con tutte le sue forze, penso a Amelio, Moretti, Mazzacurati, Pompucci, Virzi, Tornatore, D'Alatri e pochi altri. E chiedo scusa a quelli che non ho nominato e che pure remano faticosamente contro la corrente delle leggi sbagliate o mai erogate, contro la miopia dei produttori e dei capi-struttura Rai o Fininvest e contro il totale disinteresse dello Stato italiano per il cinema e lo spettacolo in genere. Noi siamo sempre quelli che anche adesso, metaforicamente, a distanza di secoli da quest'usanza, veniamo sepolti fuori dai cimiteri. Nell'immaginario collettivo è ancora così, diciamo chiaramente, prima di tutto perché, per il comune mortale, la parola spettacolo odora di lustrini, paillettes e soldi a palate e poi perché in fin dei conti siamo pochi, ed essendo pochi e privi di qualsiasi potere di contrattazione, al massimo ci vengono dispensate promesse.

Mi accorgo di sembrare una vecchia brontolona e non sono né tanto vecchia né tanto brontolona, non somiglio neppure a una specie di Cassandra in pensione, anzi sono convinta che visto che siamo arrivati così in basso non possiamo che risalire. Negli ultimi tempi noto alcuni segnali incoraggianti, una nuova voglia di fare che forse ci farà uscire dal torpore, dallo stato soporifero di questi anni. Abbiamo tutti una gran voglia che qualcosa cambi, che si metta in moto un più ricco meccanismo di domanda-offerta, un meccanismo più vario anche rispetto alla produzione di film "di genere": vi ricordate gli Ercole, i Totò e le commedie all'italiana, che con i loro incassi permettevano ai Fellini, Visconti, Antonioni di fare il loro cinema?

Per quanto mi riguarda, a questo punto vorrei ringraziare "ufficialmente", approfittando dell'occasione che questo libro mi regala, e senza far torto a nessuno, Mario

Monicelli e Gianni Amelio, due incontri per me fondamentali. Sono i registi che mi hanno fatto vincere due David di Donatello, ma soprattutto sono le persone da cui ho imparato di più sia sul cinema sia sulla vita. Due uomini totalmente diversi per carattere, generazione, metodo di lavoro, ma identici nell'onestà professionale, che hanno arricchito in grandissima misura la mia esperienza umana, maestri inconsapevoli da cui ho ricavato più forza, più consapevolezza dei miei mezzi e di come usarli, più chiarezza nell'esprimere le mie idee e più decisione nel difenderle.

Mario Monicelli: non intendo "magnificare" il suo talento, critici e storici dello spettacolo lo hanno fatto e lo faranno meglio di me, voglio parlare di un signore che frequenta il cinema, all'inizio come aiuto-regista e sceneggiatore, da tantissimi anni e conosce perfettamente i meccanismi e le competenze di qualsiasi reparto: dalla scenografia alla produzione, dalla fotografia ai costumi, insomma tutto. La serietà professionale e l'incredibile ironia, mascherata da sottile cinismo, rende un suo set il luogo più interessante da abitare, anche perché il rispetto, l'educazione e l'attenzione che usa nei confronti di tutti stimola ognuno a dare il meglio di sé. È un regista giovane, molto più di tanti altri, tali solo anagraficamente, non ha nessun tipo di paura o di prevenzione, accetta qualsiasi idea se la ritiene valida per il film e regala un'enorme libertà di ideazione ai suoi collaboratori. Poi filtra, coordina, amalgama tutto e, dovendo scegliere, elimina alcune alternative o ne suggerisce altre, così alla fine ti accorgi che ha sempre ragione, perché persegue un discorso personale con estremo rigore, senza innamorarsi di belle idee fini a se stesse ma che non servono al film e a quello che vuole significare. E per di più, sia durante la preparazione sia durante la lavorazione, con lui ci si diverte.

Mario Monicelli è sempre presente fino dall'inizio, tut-

ti i giorni viene nell'ufficio di produzione a discutere con i suoi collaboratori e i loro assistenti qualsiasi problema o qualsiasi questione relativa al film; fa il suo orario come un funzionario ministeriale perché lui per primo considera il proprio lavoro alto artigianato. Un mestiere in cui muoversi con serietà, pazienza, attenzione ai particolari e alla visione d'insieme, applicazione continua, controllo... un bravissimo, esperto orologiaio. Dietro tutto questo c'è una grande passione filtrata con lucidissima intelligenza e rigore, a differenza di altri che affrontano la professione di regista con raptus genial-romantici o crisi megalomano-biliari. Monicelli considera veramente un privilegio fare cinema, tanto che quasi tutte le mattine il suo saluto alla troupe è: «Buongiorno e ringraziate Lumière ...», scherzando, non so poi quanto, sul fatto che se non ci fosse il cinema a darci da vivere chissà dove saremmo finiti tutti, incapaci come siamo di fare qualsiasi altra cosa.

All'inizio il mio rapporto con Monicelli era molto formale, ma per colpa mia, perché ero intimidita dalla sua fama e dal suo fascino personale. Mi sentivo bloccata e tutte le volte che ero chiamata "a rapporto" mi sembrava di affrontare l'esame di maturità. Piano piano mi sono sciolta, aiutata soprattutto dall'ironia e dalla chiarezza con cui esprimeva le sue esigenze, perché Monicelli vuole uno scambio vivo e anche contraddittorio di opinioni, non ama essere assecondato o ritenersi infallibile. Non si perde né in lodi né in chiacchiere e il fatto che ti chiami per un film è l'unico sensibile segnale del valore che riconosce a un suo collaboratore. Molto meglio di chi si profonde in complimenti per poi non ricordarsi mai della tua esistenza.

Ricordo un episodio che mi è caro, tipico del suo carattere: eravamo in una delle solite riunioni che precedono la lavorazione e la produzione raccomandava a Mario, come aiuto-regista, un'amica. Di fronte a questa richiesta Mario bruscamente rispose che aveva delle difficoltà a lavorare con una donna, che non era sua abitudine, cosic-

ché gli fecero maliziosamente notare che io ero una donna. Monicelli sbuffò: «Che c'entra, per me è un uomo!». Dopo sei film era il più bel complimento che poteva farmi! Non si trattava di un'affermazione maschilista, per Monicelli un collaboratore deve essere valido indipendentemente dal sesso e il suo rifiuto nasceva dal rifiuto di pressioni o imposizioni di qualsiasi genere.

Non ho mai visto una troupe sentirsi così unita come durante i suoi film, non conosco e non credo usi metodi particolari, ma riesce a far partecipare tutti e a dare a tutti un senso di sicurezza. E nonostante l'indole un po' burbera, di cui si compiace, da toscano sincero fino a far male, non si può non amarlo perché il fascino dell'uomo e la bravura del regista sono assolutamente autentici. Oltre al ricordo di alcuni lavori tra i migliori che ho fatto, mi lega a Monicelli un autentico sentimento di gratitudine, lo stesso che immagino provi chiunque abbia avuto la fortuna di lavorare con lui.

Il rapporto con Gianni Amelio è meno razionale, perché lui ha un temperamento passionale in cui scelte e motivazioni sono dettate più dall'istinto che dal ragionamento. Anzi, proprio l'istinto penso sia la componente più forte del suo carattere. Se lo può tranquillamente permettere, perché alle spalle ha una lunga gavetta da aiuto che gli ha permesso di impadronirsi degli elementi più tecnici della professione assimilandoli così bene da metterli completamente al servizio di quello che per lui conta di più: l'emozione, il far nascere dei sentimenti con le immagini. Anche se per Amelio la scrittura è fondamentale (passa dei mesi a limare, aggiungere, cancellare ecc.) credo sia l'istinto la solidissima base su cui costruisce le sue immagini.

Nessuno dei cosiddetti nuovi registi sa muovere la macchina da presa come Amelio e scegliere l'inquadratura esatta con cui raccontare un gesto, uno sguardo, uno stato d'animo. Gianni è un uomo forte con incredibili

fragilità, un talento umorale che può contraddirsi dieci volte nello stesso giorno e sempre con lo stesso entusiasmo: considerare e convincersi di un'idea per poi sezionarla in mille possibilità, amarle tutte ed essere costretto a sceglierne una. Questo gli costa molto, perché significa dover rinunciare a qualcosa che vorresti partecipare a tutti, e il non poterlo fare per un artista è più doloroso che difficile.

Amelio non "razionalizza" le cose, le sente, e questo lo porta a fare un lavoro più duro e faticoso di altri; nessuno spende tanta energia sul set come lui, energia fisica e sudore come un contadino del suo Sud sul proprio pezzo di terra. Qualsiasi rapporto personale è improntato al suo carattere e quindi a momenti di comunione indiscussa si alternano altri di accesa discussione, finalizzata sempre al bene del film perché è prontissimo a darti ragione se le tue idee sono valide. Un giorno abbiamo litigato perché, preso dall'entusiasmo per una luce particolare, voleva girare immediatamente. Tra le poche comparse però c'era un ragazzo in jeans (doveva essere il 1937 in Sicilia!), non si era ancora cambiato e allora mi sono piazzata davanti alla macchina da presa per impedirgli di girare. Lui sosteneva che non se ne sarebbe accorto nessuno, io sostenevo naturalmente il contrario e mentre si svolgeva questa animata scenetta la mia assistente cambiò di corsa il ragazzo e lo spedì sul set dove finalmente finimmo la ripresa. Per qualche giorno non ci siamo parlati fino a quando Gianni visionò il materiale girato e mentre stavo mangiando (mi sono versata mezza minestra sui pantaloni) mi abbracciò ridendo e dandomi ragione: si sarebbe visto eccome, ma con la mia testardaggine gli avevo evitato di dover ripetere la sequenza. Questo significa che considera davvero alla pari i suoi collaboratori, ne accetta qualsiasi opinione, anzi le richiede; è chiaro che poi decide lui ma non sale mai su metaforici piedestalli. Amelio non convive, ma vive con la troupe. Comunque lavorare

con Gianni vuol dire anche essere sempre pronti per l'"imprevedibile", come nella vita, ma se nella vita possiamo farci trovare impreparati, sul set è proibito, bisogna saper prendere in mano la situazione e risolverla con i mezzi a disposizione sul momento. Allora Amelio dà tutto il suo appoggio, spesso sono problemi indipendenti dalla sua volontà e quando lo sono cerca di aiutare al massimo. L'importante è salvare il proprio lavoro e capire i metodi giusti per farlo a seconda delle persone con cui si lavora.

Luciano
di Pizzicelli

Cinema e viaggi

Certo la realtà e la società sono cambiate e bisogna battere altre strade per i film commerciali, anche alla luce della spietata concorrenza americana, ma inventiamoci qualcosa!

Voglio divertirmi ancora e voglio ancora fare dei "viaggi", perché per me ogni film è un viaggio con panorami diversi, oltre che un modo per viaggiare veramente, dato che questo mestiere, abbastanza vagabondo, consente di entrare in contatto con realtà e culture diverse.

Le permanenze all'estero, o in qualsiasi località italiana, durano molto più del tempo di una vacanza e non hanno niente a che vedere con l'approccio turistico, comportano una visione diversa, sia delle persone sia dei luoghi in cui capita di lavorare. Se, oberati dal lavoro, non riusciamo quasi mai a vedere i musei e i monumenti, entriamo però per forza di cose nelle case e nelle famiglie del paese che ci ospita. Per ridurre le spese, in trasferta la troupe spesso è ridotta all'essenziale e a volte dobbiamo trovare sul posto le sarte, gli assistenti al trucco, i manovali, gli operai e naturalmente le comparse, anch'esse reclutate sul luogo. Viviamo con loro settimane e anche mesi, facciamo in tempo a conoscere loro e le loro famiglie e quindi a capire, molto più di un turista, i vari aspetti della loro vita, gli usi, i costumi, le tradizioni e le abitudini della realtà sociale in cui si muovono. Possono essere ricordi bellissimi o brutti, ma comunque ci hanno fatto capire qualcosa di più, ci hanno aperto la mente e sicuramente hanno arricchito la nostra esperienza umana. All'arrivo siamo un po' diffidenti, ci sentiamo spaesati e

speriamo che il tempo passi velocemente, ma poi al momento della partenza tutto sembra passato troppo presto e abbiamo già un po' di nostalgia per persone e luoghi che rivedremo forse solo nella memoria.

Adesso però, saranno le stagioni della vita, ho meno voglia di fare le valigie e andarmene da casa per lunghi periodi anche se, molto affettuosamente, i figli vorrebbero "liberarsi di me". Non ho voglia di allontanarmi, anche se sono sempre circondata da collaboratori che, nel tempo, sono diventati i miei migliori amici, sempre insieme ad affrontare mille problemi, a dividere preoccupazioni ed entusiasmi, i momenti migliori e quelli peggiori. Quando si lavora assieme fino a dodici o sedici ore al giorno non si può umanamente mantenere sempre una maschera professionale, è inevitabile mostrare la nostra faccia più vera, nei giorni in cui tutto va storto anche la meno piacevole e simpatica, e confidarsi problemi e dispiaceri comuni. Questo succede tra colleghi di qualsiasi tipo, ma non forse in situazioni come quelle di cui sto parlando, lontanissimi da casa e uniti dalla medesima nostalgia.

Ricordo una freddissima e grigia Pasqua al nord della Francia, durante la quale abbiamo dipinto le uova sode e organizzato una tradizionale colazione in sartoria; ho vissuto mesi in una masseria isolata delle Murge ammazzando la noia con tornei di scopone scientifico; a Salina ho passeggiato nei boschi di felci aspettando il tramonto del sole dietro Stromboli; sono stata seduta sotto le palme a guardare il deserto: in questi momenti si parla, si chiacchiera anche di sciocchezze, ma tra compagni di lavoro si stabilisce una grande confidenza, ci si conosce di più e meglio di quanto succeda persino con i propri cari. Anche i rapporti tra uomini e donne sono più sinceri e spontanei, penso che il campo dello spettacolo (per la particolarità stessa del lavoro) sia stato tra i primi a praticare la famosa parità tra i sessi.

Ora tutto è diverso ma, quando ho cominciato, era l'unico campo in cui si veniva considerati soltanto in relazione alle proprie capacità e ai risultati sul lavoro. E comunque quel mondo di perdizione, cui pensava mio padre, non esiste affatto per chi non ha nessuna intenzione di perdersi.

Un unico consiglio e qualche ricordo

L'unico possibile consiglio per chi inizia è quello di impegnarsi a costruire la propria carriera su basi solide, di lavorare duro e con serietà per conquistarsi la credibilità e l'affidabilità necessarie a questa professione. Che non è sicuramente facile, anche perché il ruolo del costumista è molto meno specifico di quanto non sembri a prima vista. Bisognerebbe essere dei persuasori occulti, sapersi vendere molto bene per poter essere il più possibile convincenti nel difendere la propria creatività. Bisognerebbe essere ottimi psicologi per conoscere meglio i nostri interlocutori (regista, organizzatore, attori, ecc.) così da scoprire il metodo adatto e più breve perché accettino le nostre proposte o per riuscire almeno a non litigare. Bisognerebbe saper scegliere, e questo significa dire anche molti no, cosa tutt'altro che facile perché si rischia sempre di inimicarsi qualcuno. Bisognerebbe essere pervasi dalla virtù cristiana della pazienza per superare i mille capricci e sbalzi d'umore sia dei registi sia degli attori, e sempre col sorriso sulle labbra.

Insomma non basta avere talento e grosse capacità professionali se queste non sono accompagnate da una buona dose di intuito, di tolleranza, di scelta dei tempi, dalla capacità di organizzazione e di sintesi, da una certa dose di senso del comando per guidare nel lavoro gli assistenti, le sarte, i truccatori, i vari fornitori e tutti coloro che in qualche maniera vengono coinvolti nella nostra attività.

Sono cose che si imparano sul campo, come i trucchi del mestiere e comunque la via migliore penso sia sempre

quella di non perdere la propria personalità, il proprio carattere. Qualcuna di queste attitudini mi manca, né posso dimpararla, perché in contrasto proprio con il mio carattere, e quindi cerco di modulare il lavoro su ciò che sono. Ad esempio, visto che non ho il temperamento del capopopolo e, anzi, comandare mi procura disagio, cerco fin dall'inizio di instaurare un ottimo rapporto umano con i miei collaboratori e, sulla base della reciproca stima e amicizia, riesco senza grandi difficoltà a coinvolgerli, facendoli rendere al massimo delle loro possibilità. Non sempre ci sono riuscita, ma per natura preferisco mi si obbedisca per affetto e non per paura, anche se spesso essere temuti fa ottenere risultati migliori.

Quando ero assistente osservavo i costumisti che a suon di urla facevano rigare perfettamente il reparto e sapevo già che non sarei mai stata capace di fare altrettanto, quindi l'unica possibilità che avevo era quella di scegliere sempre i collaboratori più affini al mio temperamento e al mio metodo di lavoro oltre che, naturalmente, di grande capacità personale. Questo non significa che non so difendere le mie scelte, anzi, nonostante la timidezza di fondo, non permetto a nessuno di mettermi i piedi in testa.

Sicuramente quello dello spettacolo non è un ambiente facile e mi accorgo spesso che, da fuori, può sembrare una via di mezzo tra un reparto della neurodeliri e un'incredibile fiera delle vanità, con relativi annessi e connessi, come antipatie, pettegolezzi, maldicenze, sgambetti, bugie, tradimenti e via dicendo. C'è senz'altro tutto questo, e anche di più, come forse in molti altri luoghi di lavoro, con la differenza di alcune componenti positive proprie del nostro ambiente, solo apparentemente tanto frivolo. Un più vivo scambio culturale, una mentalità più aperta e meno condizionata da opinioni preconcepite, la possibilità di conoscere talenti di grande valore, il confronto stimolante con altri professionisti e le mille e diverse emozioni che questo lavoro sa regalare.

Il mio primo lavoro come titolare è stato *Tartarino sulle Alpi* e ricordo benissimo la sensazione prevalente: paura pura. Si trattava del famoso romanzo di Daudet trasformato in uno di quei corposi sceneggiati televisivi tanto in voga tra gli anni sessanta e settanta. La regia era di Edmo Fenoglio e l'interprete principale Tino Buazzelli, una delle persone più care che abbia mai conosciuto. Ero molto giovane e alla prima riunione di produzione con tutti i reparti fui scambiata per un'assistente: ricordo perfettamente lo spavento di Fenoglio e la sua esclamazione: «ma si sono impazziti? Adesso me le mandano appena uscite dal collegio!». Ce la misi tutta per dimostrare di poter essere all'altezza della situazione, ma non riuscii a dormire fino alla fine delle riprese. La televisione era in bianco e nero e bisognava rispettare dei precisi accorgimenti nella scelta dei colori. Le telecamere non erano perfezionatissime come oggi, non si poteva usare il bianco perché creava "alone" e nemmeno il nero perché faceva "buco", quindi il bianco si otteneva con dei giallini, dei celestini, dei rosa chiaro e i neri col marrone, col blu o col verde scuro. Con queste tonalità si ottenevano le varie gamme di grigi, di chiari e di scuri necessari all'immagine televisiva, ma certo, a occhio nudo, quei costumi erano orrendi e del tutto inservibili per un'eventuale riutilizzazione teatrale o cinematografica.

Scrivendo della mia professione e quindi di me provo il leggero imbarazzo tipico di chi non è abituato al primo piano, per non parlare della difficoltà propria dello scrivere, forma di espressione completamente estranea al mio lavoro e alla mia vita. Forse per questo non mi soffermo troppo sugli aspetti più personali della mia attività, ma spero di essere riuscita a dare almeno un'idea generale sul ruolo del costumista soprattutto a chi è totalmente profano. Non posso scrivere di tutti gli allestimenti di cui mi sono occupata, diventerebbe un elenco anche noioso e corro il rischio di scordarmi qualcosa o

qualcuno. Parlerò solo, brevemente, di un gruppo di film rappresentativi, credo, in quanto molto diversi tra loro e che proprio per questo mi hanno arricchito di diversi umori, sapori ed esperienze. Ma tutti, indistintamente, hanno contribuito alla mia formazione di persona adulta e di costumista.

Temporale Rosy è stato l'allegria, l'allegria di usare il colore senza limiti per vestire una storia così tenera e buffa, un delicato romanzo d'amore tra un ex pugile e una lottatrice.

Fu anche il mio primo incontro con Monicelli, il regista che, come ho già detto, mi ha fatto capire il cinema in tutti i suoi ingranaggi.

Il *Bertoldo* è stato la libertà, la possibilità di inventare dei costumi che, al di là di una collocazione peraltro favolistica in un indefinito passato remoto, non avevano nessun vincolo storico e nessuna esigenza di precisa ricostruzione iconografica. È stato un puro divertimento progettare, disegnare, reperire i materiali e avere un rapporto diretto, concreto con le mie stesse idee, perché gran parte di quei costumi sono stati tagliati, manipolati, intrecciati, tinti da me e dai miei assistenti. Tanto da rovinare in parte la sartoria che serviva da laboratorio: quando ce ne siamo andati hanno dovuto cambiare la moquette.

Con Peter Del Monte in *Piccoli fuochi* ho cercato di recuperare con la fantasia la mia infanzia per creare gli amici "immaginari" del piccolo protagonista e dopo giorni passati a schizzare di tutto abbiamo scelto un drago, un robot e un piccolo re. Tutti il più lontano possibile da una concezione disneyana, ma vicino a come un bambino di quattro anni poteva pensare che fossero.

Porte aperte e *Il ladro di bambini* hanno rappresentato per me il rigore, lo stesso che Gianni Amelio mette già nell'ideare e scrivere le sue sceneggiature, nella struttura

drammaturgica dei suoi film. Non erano costumi quello di cui avevano bisogno i suoi personaggi, ma quasi dei "vestiti per l'anima", indumenti che non scavalcassero il significato delle loro parole e delle loro azioni.

Johnny Stecchino è la follia intelligente di Roberto Benigni, la sua apparente incoscienza nel giocare con gli aspetti drammatici della nostra società. Bisognava farsi trascinare in questo gioco, creando contemporaneamente quella dimensione di leggerezza necessaria all'atmosfera di una commedia, come penso Roberto desiderasse.

E poi la nostalgia del *Postino*, che purtroppo è diventata adesso profonda nostalgia di Troisi. Evocare le immagini del nostro passato più povero, il passato del dopoguerra con quella componente di speranza e fiducia nell'amore e nell'amicizia, sentimenti nella forza e nella poesia dei quali Massimo credeva, poiché pensava che tutti noi avessimo bisogno di ricordarcene ogni tanto. Contadini, pescatori, emigranti, uomini e donne semplici che ho cercato di rappresentare al di fuori dell'oleografia tipo «spaghetti, chitarra e mandolino» così cara agli stranieri e così falsa.

Camerieri di Leone Pompucci è un film che amo molto tra quelli fatti negli ultimi anni; mette in evidenza la volgarità, la prepotenza, l'importanza del dio Denaro nell'attuale civiltà dei consumi, un affresco contemporaneo che rappresenta varia umanità beccera e cialtrona durante un pranzo di nozze. Uomini aridi e donne avidi, vestiti con supposta eleganza, serviti da camerieri spaventati, frustrati dalle miserie della vita e che in fondo nella vita sanno solo servire.

Il cinema è sempre stato definito "la fabbrica dei sogni", con quel tanto di favoloso ma anche di inutile che questa frase sottintende. A me non sembra affatto inutile far sognare la gente, anzi sono convinta sia più che ne-

cessario, rappresenta spesso l'unica valvola di sicurezza e via di fuga al vivere quotidiano. E se il cinema coltiva la fantasia mi sento orgogliosa per quel piccolissimo contributo che posso dare attraverso il mio lavoro, nella stessa misura in cui lo sono quando il cinema fa pensare. È un percorso a ostacoli, non solo concreti ma prima di tutto emotivi e di carattere, da cui a volte si esce distrutti, con la serissima intenzione di piantare tutto. Ma siccome il cinema è una malattia per la quale non è ancora stato scoperto il rimedio, dopo qualche settimana ci si rimbecca le maniche e si ricomincia da capo.

Se nonostante tutte le crisi del cinema che ho vissuto direttamente non sono riuscita a inventarmi nessun altro tipo di attività, evidentemente nel mio DNA c'è una componente di celluloidi che mi ha sempre accuratamente fatto scartare ogni diversa possibilità di lavoro.

E allora se un giovane mi chiedesse cosa serve per cominciare questo mestiere, gli domanderei a mia volta se ha abbastanza passione e incoscienza per farlo, perché queste sono senz'altro le doti più necessarie.

Dritto e rovescio

Il Vittorio nazionale (Gassman naturalmente), durante una prova di costume, alla mia richiesta di dare il suo parere disse: «Signora, il mio specchio è lei, io penserò a recitare bene». Dopodiché si spogliò e si mise a ripiegare accuratamente il costume su una sedia.

Una giovane attrice emergente e "impegnata", nella stessa situazione, sibilò: «È una schifezza», fece scivolare l'abito per terra e ci camminò sopra.

* * *

Gianni Arduini detto *Principe*, uno dei nostri migliori aiuto-registi, mi svegliò di notte per avvertirmi che un bambino di cinque anni che avrei dovuto vestire il giorno dopo era stato sostituito con uno di quattro e non voleva che avessi dei problemi (il bambino non era un attore ma una comparsa tra altre cinquanta).

Un aiuto-regista recentemente in una scena dove erano previsti solo due camerieri, alla mia richiesta di una taglia indicativa, mi ha letteralmente urlato «... che cazzo ne so io!».

* * *

Dino De Laurentiis fece ricamare in oro le divise degli aiutanti di campo di Napoleone in *Waterloo* perché riteneva orribili le decorazioni fatte a macchina con fi-

lato sintetico, nonostante costassero infinitamente di meno.

Gianni Di Clemente per un film di ambientazione seicentesca voleva che mi facessi sponsorizzare da Missoni o da Versace e comunque "almeno le stoffe".

* * *

Raul Settimelli, che è stato un grandissimo assistente, ora collaboratore di Danilo Donati, andando col motorino dal cappellaio per ritirare il cilindro di Alberto Sordi, ruzzolò in una cunetta e me lo vidi tornare contuso e incerottato ma col cilindro indenne, perché durante la caduta lo aveva sempre tenuto in mano col braccio alzato.

Una giovane "assistente d'ufficio" dovendo ripulire un corpetto autentico dell'Ottocento in velluto e pizzo, come le avevo richiesto, lo ha infilato in lavatrice riducendolo taglia "bonsai" e duro come uno stoccafisso.

* * *

La signora Borboni, quando Renato Rascel l'accusò di essere vecchia e brutta, con estrema ironia rispose che era vero, ma era stata giovane e bellissima mentre lui alto mai.

Una nota maggiorata (artificiale) a qualcuno che aveva scoperto la sua miopia signorilmente rispose: «Sarò pure cecata ma c'ho du' bocce così».

* * *

La signora Rina Morelli per non perdere di vista "gli attrezzi del mestiere" non si separava da una borsa dove

accuratamente conservava guanti, ventagli, fazzolettini e altri accessori di scena.

Una giovane "promessa" mi ha seminato gli orecchini nel bagno del camerino, gli occhiali al bar e la borsa al trucco. *Pollicina* è convinta che il nostro lavoro consista soltanto nel correrle dietro.

* * *

Tino Buazzelli si lavava le camicie di scena in camerino e quando me ne accorsi mi disse che le sarte avevano già tanto da fare e non voleva disturbarle più del necessario.

Un bellone di turno pretendeva che la sarta gli lavasse le mutande personali, tralascio la risposta della sarta in puro dialetto romano.

* * *

Anni fa in un film di Nichetti presi come assistente una ragazza che avevo conosciuto in sartoria, mi sembrava valida ma era molto, molto timida e pregai caldamente la troupe di non imbarazzarla coi soliti scherzi. Tutti si dimostrarono molto disponibili e gentili quando lei, arrossendo, li pregò di dare un'occhiata all'impianto elettrico del suo motorino che le sembrava difettoso. In effetti se ne occuparono perché la sera, quando uscimmo dal teatro, il motorino brillava nell'oscurità cosparsa di decine di lumini da morto.

* * *

Negli anni settanta, quando si faceva ancora prosa in televisione, ebbi il piacere di lavorare con la signora Valentina Cortese e quando la commedia finì ci salutammo

molto depresse perché nello stesso giorno a lei era morto un cane amatissimo e a me un gatto che avevo fin da piccola, insomma ci salutammo fra le lacrime.

Il giorno dopo in albergo mi fu recapitata una scatola rosa con dentro dei cioccolatini avvolti in una stagnola rosa e un biglietto, rosa naturalmente, che diceva: «Cerca di vedere la vita in rosa, baci Valentina».

* * *

Giravamo in Puglia un mega-carosello che reclamizzava una pasta italiana per il mercato giapponese e, oltre alla troupe, una decina di creativi nipponici ci aveva seguito nei dorati campi di grano della provincia di Foggia, familiarizzando con i contadini e brindando spesso col potente vino rosso locale. Di sera erano spariti e solo dopo un'ora ci siamo accorti che, ubriachi fradici e rintronati dal solleone si erano addormentati tra il grano ..., loro piccoli, il grano alto, era notte quando li abbiamo recuperati tutti.

* * *

Monicelli dice sempre che chi si ammala sul set prima di tutto è un cretino e poi un maleducato, quindi mentre giravo con lui nel porto di Anversa con 10° sotto zero correvi impavida sprizzando salute di qua e di là, deplorando vivamente il resto febbricitante della troupe. Per Pasqua avevamo avuto due giorni di vacanza, una grigia Pasqua belga, evidentemente il mio sistema di difesa scio-però e passai i famosi due giorni con la febbre a 39° che sparì immediatamente e psicosomaticamente il mattino del terzo giorno.

* * *

Durante un film a Napoli dovevamo girare all'alba e dalla sera prima fervevano i preparativi: caricare tutti i mezzi, furgone macchine da presa, furgone attrezzeria, gruppo elettrogeno, roulotte sartoria, roulotte attori ecc.; il nostro organizzatore, come Rommel, in testa al convoglio, ci guidò verso il punto x e per non addormentarci giocammo a carte tutta la notte. Fino a quando l'alba sorse in tutto il suo splendore esattamente dalla parte opposta.

* * *

Carlo Verdone ha il dono di instaurare un'atmosfera ideale sul set, grazie anche alla sua inesauribile voglia di scherzare. Durante il girato di *Al lupo! Al lupo!* su una spiaggia maremmana ci aveva divertito con gags e battute fuori scena e poi si era messo a saltare come un matto sul bagnasciuga tra le nostre risate. Dopo una ventina di minuti la pantomima cominciò a sembrarci un po' esagerata: il povero Carlo era stato punto da una tracina e venne di corsa un medico da Grosseto per prestargli le cure del caso.

* * *

Paolo Stoppa, già quasi ottantenne, recitava il ruolo del Pontefice nel *Marchese del Grillo* e io lo accompagnavo dal camerino al set per rispetto sia di lui sia della sua veneranda età. Scendendo le scale incontrammo la sempre-verde Delia Scala che, dopo un affettuosissimo saluto a Paolo, proseguì, mentre lui, a voce alta come tutte le persone un po' sorde, osservò: «Ma così vecchia lavora ancora?».

* * *

Firenze. *Amici miei*. Una gentile nobildonna fiorentina invitò a cena regista, attori e parte della troupe nella sua bella casa di Pian dei Giullari ma al momento di mettersi a tavola Ugo Tognazzi non si trovava più, sparito. Nel cercarlo ci siamo affacciati dal giardino pensile della villa: Ugo era chino in un prato confinante e non capivamo cosa facesse. Aveva trovato un campo di ortiche e il giorno dopo ci preparò un ottimo risotto.

* * *

Per una spedizione di costumi stavo riempiendo delle ceste di vimini in una sartoria quando mi accorsi di avere perso una pietra che portavo al collo come portafortuna, la cercai disperatamente per giorni. Quasi un anno dopo svuotando altre ceste in un'altra sartoria mi cadde tra i piedi il mio portafortuna, fu l'anno che vinsi il mio primo David.

* * *

Durante le riprese di *Porte aperte* Volonté non familiarizzava molto con Ennio Fantastichini che sosteneva il ruolo dell'assassino, tanto che il povero Ennio non dandosi pace cominciava a nutrire un po' di rancore. Finito il film Volonté lo invitò a cena e di fronte allo stupore di Ennio per la sua cordiale ospitalità chiari che quella freddezza era stata necessaria per interpretare al meglio le loro parti. Ciao Gianmaria.

* * *

Per girare alcune scene del *Postino* a Procida ci arrangiammo trovando i locali da adibire a camerini, sartoria, attrezzeria ecc. nelle vecchie case del porto e quando finimmo la ripresa di un funerale per la fretta la cassa da morto fu imbucata nel locale più vicino. Era il

camerino di Massimo Troisi e quando entrai per vestirlo inciampai in quella stramaledetta cassa, lui mi sorrise dolcemente dicendo: «Va buò, porta fortuna». Ciao Massimo.

Ringraziamenti

*Simone
Autorelli*

Ringrazio tutti coloro che hanno reso più facile il mio lavoro:

Assistenti e aiuti: Raul Settimelli, Rosanna Andreoni, Paola Martini, Claudio Manzi, Marina Sciarrelli, Elisabetta Aversano, Luciana Morosetti, Patrizia Incarnato, Monica Celeste, Agata Cannizzaro, Francesca Sartori e tutti gli altri che hanno collaborato con me nelle commedie e negli sceneggiati televisivi.

Scrittori: Berta Selmin, Maria Zara, Angela Anzamani, Diana Bruni, Rita Cirilli, Lucia Costantini, Maria Olivieri, M. Antonietta Salvadori, Beatrice Stivaletti, Carmela Manduca, M. Grazia Di Taranto, Amedeo Monti, Francesca Grandi, Alberta Ceccarelli, Gabriella Morganti.

Truccatori: Otello Sisi, Franco Ruffini, Peppino Banchelli, Gino Tamagnini, Alfredo Marazzi, Franco Napoli, Alberto Blasi, Silvana Petri, Alessandro Bertolazzi, Fabrizio Sforza, Carla Catanzaro, Daniela Cipriani, Bruno Tarallo, Esmé Sciaroni, Sergio Angeloni, Maurizio Fazzini.

Parrucchieri: Mirella Ginnoto, Luciana Palombi, Giancarlo De Leonardis, Giusy Bovino, M. Pia Crapanzano, Anna Graziosi, Gilda De Guilmi, Maria Rizzo, Ennio Cascioli, Giancarlo Marin, Jole Cecchini, Rosetta Luciani, Enzo Cardella, Corrado Cristofari, Gianna Viola, Ferdinando Merolla, Dora Bruni, Lorenzo Cera, Fabio Lucchetti, Giancarlo Lucchetti, Elisabetta De Leonardis.

E inoltre le sartorie: Safas, Werther, Neriteatromoda, G.P. 11, Annamode, Fiore, Peruzzi, L.A.B.A., Pompei, Rocchetti, Rancati, Vallabrega, Appeteccchia, Paolo Fidemi, "Gino" Massimiani, Maurizio Stamigna, Tessal, Fallani, Pieroni, "Signorina grandi firme".

Filmografia di Gianna Gissi

- 1979 *Temporale Rosy*, regia di Mario Monicelli
- 1980 *Camera d'albergo*, regia di Mario Monicelli
- 1981 *Il Marchese del Grillo*, regia di Mario Monicelli
- 1982 *Amici miei uno secondo*, regia di Mario Monicelli
- 1983 *Bertoldo, Bertoldino e Cacaceuno*, regia di Mario Monicelli
- 1984 *Le due vite di Mattia Pascal*, regia di Mario Monicelli
- 1985 *I piccoli fuochi*, regia di Peter Del Monte
- 1985 *Il bi e il ba*, regia di Maurizio Nichetti
- 1986 *La piovra 3 (TV)*, regia di Luigi Perelli
- 1987 *Tango blu*, regia di Alberto Bevilacqua
- 1987 *Chiari di luna*, regia di Lello Arena
- 1988 *Dietro la paura (TV)*, regia di Pino Passalacqua
- 1988 *Ne parliamo lunedì*, regia di Luciano Odorisio
- 1989 *Porte aperte*, regia di Gianni Amelio
- 1989 *Volevo i pantaloni*, regia di Maurizio Ponzi
- 1990 *Caldo soffocante*, regia di Giovanna Gagliardo
- 1991 *Johnny Stecchino*, regia di Roberto Benigni
- 1991 *Ladro di bambini*, regia di Gianni Amelio
- 1991 *Centro storico*, regia di Roberto Giannarelli
- 1992 *Al lupo! Al lupo!*, regia di Cerlo Verdone
- 1993 *Tutti gli anni una volta all'anno*, regia di Francesco Lazzotti
- 1994 *Il postino*, regia di Massimo Troisi e Michael Radford
- 1994 *Carogne*, regia di Enrico Caria
- 1994 *Camerieri*, regia di Leone Pompucci
- 1995 *Storia d'amore con crampi*, regia di Pino Quartullo
- 1995 *Il caso Fenaroli (TV)*, regia di Gian Paolo Tesconi
- 1995 *Bruno aspetta in macchina*, regia di Duccio Camerini
- 1996 *Les couleurs du diable*, regia di Alain Jossua
- 1996 *La vita è un paradiso di bugie*, regia di Stefania Casini
- 1996 *Solo se interrogato*, regia di Riccardo Milani

Premi

- 1982 Premio David di Donatello per *Il Marchese del Grillo*
- 1982 Premio Nastro d'Argento per *Il Marchese del Grillo*
- 1990 Premio David di Donatello per *Porte Aperte*

- 1992 Nomination al David di Donatello per *Ladro di bambini*
 1992 Nomination al Nastro d'Argento per *Ladro di bambini*
 1992 Premio Festival del Cinema Italiano per *Ladro di bambini*
 1994 Premio Festival del Cinema Italiano per *Il postino*
 1996 Premio The Time for Peace Award per *Il postino* - New York
 1996 Nomination al Golden Globe Award per *Il postino* - New York

Premessa: lo squillo del telefono

Non è semplice scrivere di scenografia, raccontare in particolare la sua funzione e la sua importanza nel cinema, e comunque vorrei trattare l'argomento senza mitizzarlo, con estrema sincerità ed onestà.

Sulla base dell'esperienza di tanti anni di lavoro nel cinema, vorrei illustrare i rapporti concreti che si stabiliscono tra la scenografia e la regia, la produzione, la fotografia, i costumi e le maestranze, e cercherò di essere il più semplice e chiaro possibile.

Molto spesso tutto comincia con uno squillo di telefono, quasi sempre di lunedì o martedì, e se non succede non succede per tutta la settimana; è una prassi consolidata in anni di esperienza, con delle varianti:

- mentre bevi un caffè al bar di Cinecittà
- mentre sei in un teatro di posa, magari solo di passaggio
- o, più raramente, mentre passeggi per le vie del centro di Roma.

Con questo, voglio dire che è quasi sempre casuale, nessuno spreca una telefonata o perde tempo a rintracciarti, devi essere lì a portata di mano, tanto che ho pensato spesso che se andassi a vivere fuori Roma le mie probabilità di lavoro sarebbero completamente azzerate. È del tutto superfluo essere bravi nella propria professione, essere creativi, vantare un ottimo curriculum, dei premi (e di questo sono prova i film, che si possono vedere anche in cassetta), non serve a niente. Non saprei dire se è cinismo, ignoranza o paura, ma i veri professionisti, e non solo nel mio campo, danno fastidio, pongono inevitabilmente dei problemi, se non altro perché esigono dagli altri la lo-

ro stessa serietà e lo stesso impegno. Non è così all'estero, lì se ritengono tu sia la persona giusta per quel determinato film ti cercano in capo al mondo. E ti cercano perché ti conoscono, sanno quello che hai fatto, o magari perché hai vinto un premio e questo per loro rappresenta una garanzia, a differenza di quanto succede in Italia.

Ma torniamo al nostro squillo di telefono: il committente quasi sempre è il regista, a volte può essere l'organizzatore generale oppure direttamente il produttore. Se ti chiama il regista i casi sono due, o ha lavorato con te in precedenza e si è stabilito un ottimo rapporto, o non ti conosce ma ti sceglie sulla base del tuo lavoro: comunque si tratta di un'intesa tra creatività reciproche per la migliore riuscita del film. Se invece è la produzione a contattarti, dietro l'angolo c'è sempre un possibile ricatto perché, dal momento che ti ha procurato del lavoro, un po' "mafiosamente" vuole che giochi la partita dalla sua parte (che è sempre quella del risparmio), anche a costo di condizionare il linguaggio visivo del film. Quando si parla di soldi e di budget, i produttori non guardano tanto per il sottile, meglio mettersi dei soldi in tasca senza preoccuparsi troppo. La conseguenza diretta di tutto questo è sotto i nostri occhi, scenografie e costumi sono sempre più poveri e disadorni.

Dopo un primo incontro formale con il regista, che a grandi linee mi racconta il soggetto e le esigenze del film, si passa nella "stanza dei bottoni", ossia nell'ufficio di produzione. E qui incomincia una sceneggiata di cui tutti fanno a memoria il copione, perché si ripete invariabilmente con la stessa scaletta ogni volta che si apre una trattativa sul nostro onorario, sui tempi di lavorazione, sui collaboratori, gli assistenti, gli arredatori, gli attrezzisti, ecc. Credo che i produttori siano i più grandi attori mai visti, perché (e non ti sei ancora seduto) cominciano subito la rappresentazione di quello che fra noi chiamiamo il "muro del pianto":

- non abbiamo soldi per la scenografia
- cerca di spendere poco, pochissimo anzi niente
- tra qualche giorno ti daremo il budget di quello che potrai spendere (mai visto pur avendo lavorato a più di cinquanta film)
- ci devi aiutare, cerca di venirci incontro
- sappiamo di offrirti poco, tu meriti molto di più per il tuo curriculum, la tua esperienza, ecc., ma purtroppo non ci sono soldi
- devi fare il film con mezzo assistente, mezzo arredatore e mezzo attrezzista e meglio sarebbe conglobare i tre ruoli in una sola persona
- le costruzioni scordatele, cerca le case dei parenti, degli amici ecc., anzi fai il "sensale" e il pianto può continuare sempre più a diretto, fino a farti sentire quasi in colpa e pronto ad aiutare finanziariamente il disperato che ti sta di fronte e a farti decidere cristianamente di lavorare gratis.

Il contratto

In trent'anni di attività e un gran numero di film alle spalle avrò firmato prima dell'inizio delle riprese solo quattro o cinque contratti, perché abitualmente, al di là di regole sindacali, leggi e norme in vigore, il famigerato contratto si firma a film concluso; da questa singolare prassi sono esenti soltanto il regista, gli sceneggiatori e gli attori. Si discute il compenso e si firma su un qualsiasi pezzetto di carta. In questo modo, dato che spesso i film muoiono per strada, la produzione è legalmente libera da ogni impegno e noi restiamo con un pugno di mosche.

Abbiamo dei sindacati che non servono a niente. Abbiamo provato a unirli in una cooperativa, *Immaginoteca*, una sorta di banca o archivio di materiale vario dove scenografi e costumisti potevano attingere per qualsiasi esigenza del loro lavoro. All'inizio comprendeva tutti gli operatori del settore, capi della fotografia, artigiani, ecc., poi assunse l'aspetto specifico di una "biblioteca" di oggetti e componenti d'arredamento soprattutto necessari alla nostra professione. Con la crisi dell'87/88 il patto sociale si sciolse, il magazzino venne ceduto a un noleggiatore privato che ne cambiò il nome in *La teca dell'immaginario*.

Dalle sue ceneri è nata l'A.S.C. – Associazione Scenografi Costumisti – che, oltre a rappresentarci, intende essere un riferimento culturale per l'organizzazione di mostre, retrospettive, incontri, per la pubblicazione di monografie e di qualsiasi altro elemento relativo al nostro ruolo nel mondo dello spettacolo. Siamo nati per rispondere alla crisi del cinema. Crisi che non è solo economica

ma è prima di tutto culturale e qualitativa. Si tenta di formare una categoria unita che, attraverso un albo professionale, fornisca determinate garanzie e un contratto unico, perché la lotta individuale è sottoposta al continuo ricatto della mancanza di lavoro.

Non vorrei sembrare fastidioso ripetendo sempre che all'estero i rapporti contrattuali sono molto più chiari e seri, ma lì esiste un contratto ben definito, in cui è previsto un acconto alla lettura del copione, un acconto alla firma del contratto e il pagamento completo anche se il film salta o viene annullato. Devo comunque onestamente dire che il compenso pattuito e firmato sul famoso pezzettino di carta mi è sempre stato pagato, tranne che in due o tre casi.

La preparazione

Superata l'operazione "ingaggio", inizia il lavoro concreto della preparazione che consiste, dopo la lettura del copione, in numerosi incontri col regista per discutere l'impostazione del film e la soluzione dei problemi che man mano si presentano.

Quando la storia lo consente, si può stabilire di girare il film in gran parte dal vero, con pochi interventi di costruzioni aggiunte, così da limitare i costi che altrimenti sarebbero altissimi. Pensate ai film in costume, con una realtà storica precisamente datata da ricostruire non solo in ambienti interni ma anche negli esterni, nelle strade, nelle piazze, nei paesaggi che, nell'arco dei secoli, sono stati completamente stravolti da insegne al neon, pubblicità, antenne televisive, pali della luce, cartelli stradali, cabine telefoniche, ecc. E non solo, bisogna anche spazzare via le automobili, rintracciare o costruire ex novo carrozze, carri, carrette, diligenze, antichi velieri e qualsiasi altro mezzo di trasporto in uso nell'epoca prevista dal film. Il costo di operazioni del genere è enorme; per questo i film storici sono spariti completamente dalla nostra agonizzante cinematografia nazionale e hanno lasciato il posto a film sempre più minimi, di poco respiro, girati tra due camere, cucina e servizi.

In altri casi si stabilisce di costruire tutti gli ambienti in un teatro di posa, perché la storia del film, spesso una commedia (*Anatra all'arancia - Io e Caterina*), richiede un ambiente unico con caratteristiche difficilmente reperibili in una villa o in un palazzo esistente, dove peraltro potrebbero esserci serie difficoltà di ripresa.

Del resto nemmeno gli ambienti dal vero sono regalati, costano un affitto spesso oneroso e implicano un'organizzazione diversa da quella del teatro di posa, come il noleggio di roulettes per il trucco, per la sartoria, per gli attori, di gruppi elettrogeni per l'illuminazione, di cestini per il pranzo della troupe; queste e altre esigenze, assommate, possono costituire un costo più elevato delle costruzioni da eseguire in teatro.

Spesso si realizza il 50% dal vero e il 50% in teatro, ma tutto dipende dalla cifra stilistica che lo scenografo sceglie e che può essere, ad esempio, fantastica o grottesca, così da permettere di "sorvolare" su certi legami storico-architettonici, con il vantaggio di ottenere allo stesso tempo una trasgressione fantastico-favolistica. Questo mi permette di dare al film un "vestito" in chiave fantascientifica (*Joan Lui*) o fantapolitica (*Musica per vecchi animali*) o realistica (*Romanzo popolare, Caro Michele, Il borghese piccolo piccolo, Amici miei*) o cromatica (*Temporale Rosy*) o storica (*Il Marchese del Grillo, La coda del diavolo*).

Lo scenografo deve avere la capacità camaleontica e poliedrica di calarsi dentro ogni epoca, ogni situazione e soprattutto ogni atmosfera richiesta dal regista, perché se un film, ad esempio, è ambientato verso la fine dell'Ottocento, benché il secolo sia determinato, lo si può "tagliare" in modi molto diversi. Fermo restando lo stesso periodo storico, si può trattare di una commedia divertente o di una storia tragica o di un poliziesco, e le esigenze sono diversissime.

Il fattore stimolante, in questo mestiere, è poter cambiare continuamente, passando da un'epoca all'altra e affrontando problemi sempre diversi; da questo punto di vista è stato in particolare il mio lavoro di scenografo con Mario Monicelli a stimolare maggiormente la mia immaginazione e la mia capacità creativa, arricchendomi enormemente. Con la scenografia praticamente si materializzano i sogni e sarebbe stupido negare quanto è gratifi-

cante progettare e costruire la propria fantasia, seguirla mentre si concretizza in mille maniere diverse; solo il cinema ti permette l'emozione di questa meravigliosa esperienza. Proprio Monicelli mi ha dato sempre carta bianca, molta libertà, e mi ha regalato così la bellissima possibilità di passare dal comico al tragico, dal fantastico al grottesco. Il lavoro con Monicelli cominciava sempre con una lunga chiacchierata sullo stile del film, sul suo linguaggio, sulle tonalità da usare e, benché io fossi giovanissimo a quei tempi, accettava sempre le mie intuizioni. A lui non devo solo l'inizio della mia carriera di scenografo, ma proprio la scoperta che per fare questo lavoro è necessaria una grande forza fisica.

Durante i sopralluoghi per un film si viaggia dalla mattina alla sera, si percorrono fino a quattrocento, cinquecento chilometri al giorno, alla ricerca di luoghi, suggestioni, immagini, atmosfere, sempre accompagnati dalla fedele macchina fotografica, oggi da molti sostituita dalla videocamera che al contrario, personalmente, non amo affatto. Si immagazzina e si memorizza tutto, per attingere in un secondo momento al patrimonio accumulato in settimane di vagabondaggi da un posto all'altro, quasi come esploratori di emozioni da dare al pubblico. In tutta questa fase ci sono aspetti molto piacevoli, come l'assidua frequentazione di ristoranti, trattorie, osterie, bettole sperdute nelle campagne e incontri curiosi, ricchi di calore e simpatia, con contadini, parroci, sindaci, gente comune: la mia esperienza umana e la mia privata guida Michelin ne escono molto arricchite.

La scelta degli esterni dal vero non è meno importante della costruzione di un ambiente nel teatro di posa, perché si tratta sempre dell'ambientazione del film e questa deve accordarsi perfettamente con la storia e con gli interni prescelti. Bastano poche scelte sbagliate per rovinare l'atmosfera del racconto: anche quando si gira in un ambiente reale, ad esempio, lo si deve sempre adattare al-

le esigenze del film, perché è praticamente impossibile che vada bene così com'è. La scelta di piazze o palazzi o strade non è casuale e non è casuale che si giri tutta l'Italia e l'Europa per trovare proprio quelle piazze, quei palazzi e quelle strade, quelle architetture, quei colori e addirittura quei tramonti.

Cerco di trasferire nel film delle emozioni forti, da cui nascono immagini creative che in se stesse offrono un montaggio preciso di ambienti e atmosfere lontane, che possono essere comunicate al pubblico con la stessa intensità con cui le ho provate io stesso.

Durante la ricerca dei luoghi per le riprese, sia interni sia esterni, la squadra della scenografia è la prima che inizia a lavorare sulla progettazione delle costruzioni da realizzare in teatro e fuori-opera (per fuori-opera si intendono gli interventi da fare in ambienti esterni al teatro di posa per modificarli in ragione delle esigenze del film).

Nel frattempo si comincia l'opera di ricerca e si accumulano materiale di vario tipo, non solo disegni, ma anche video, fotografie, giornali, stampe, ecc.; si inizia così con il capo-costruttore a fare i preventivi di costo da presentare alla produzione.

Io disegno personalmente i bozzetti prospettici e ambientali e tutto quello che serve a illustrare la mia idea scenografica, mentre gli assistenti portano a termine i disegni architettonico-costruttivi, le sezioni, gli alzati, ecc., sempre con la mia supervisione. L'arredatore, sulla base dei nostri incontri e secondo la mia impostazione, comincia a cercare i mobili, gli oggetti, le tappezzerie, i quadri, i piatti, i bicchieri e qualsiasi altra cosa sia necessaria all'allestimento degli ambienti.

Per chiarire l'idea base della scenografia in allestimento, molto spesso si realizzano dei modellini in scala, per dare modo al regista di percepire con più chiarezza l'impostazione del lavoro e l'effetto finale. Dopo tanti anni e tanti film ho capito che sono pochissimi i registi in grado

di comprendere tutti i problemi tecnici e costruttivi e che sanno "leggere" disegni architettonici e bozzetti prospettici (solo Comencini e Lattuada). Allora quasi sempre costruisco un modellino ed eseguo delle prospettive dall'alto, addirittura con i disegni dell'arredamento, non in chiave pittorica, ma piuttosto minuziosamente descrittiva.

All'arrivo dei preventivi, nota dolorosissima per la produzione, se sono molto alti si cerca di togliere qualcosa, ed è sempre lo scenografo a decidere i tagli perché sa esattamente sottrarre il superfluo senza danneggiare l'idea dell'insieme. Può succedere anche di ricominciare da capo, con un'idea totalmente diversa ma ugualmente fedele al copione, ed è la soluzione migliore quando i tagli da fare sull'idea precedente rischiano di trasformarla in maniera negativa e soprattutto inadeguata al film.

Alla fine della preparazione, e dopo che tutti i preventivi hanno avuto il benessere dalla produzione, si inizia l'organizzazione dei reparti e delle loro competenze. Una prima squadra, composta da capo-costruttore, macchinisti di scena, falegnami, pittori, fabbri, inizia le costruzioni nei teatri di posa, mentre un'altra, composta secondo le stesse competenze, inizia le costruzioni fuori-opera, quelle da eseguire in esterno e che possono comprendere anche la realizzazione di una parte dell'arredamento (mobili, carrozze, palchi, ecc.).

Una volta scelte tutte le componenti dell'arredamento, se si tratta di un film d'epoca, le si noleggia da alcune ditte che operano esclusivamente per il mondo dello spettacolo e da cui si trova di tutto, dall'arazzo all'armatura, dal trono a qualsiasi mobile d'epoca, oppure li si reperisce presso antiquari, rigattieri, tappezzeri. Anche per la realizzazione di un arredamento contemporaneo esistono diverse ditte che noleggiavano mobili e suppellettili. Tutto questo materiale viene trasportato nelle attrezzerie dei teatri di posa e sistemato in attesa di essere portato in sce-

na a costruzioni ultimate. Gli attrezzisti di preparazione sono adibiti alla manutenzione di questi pezzi d'arredamento che nel frattempo vengono puliti, lucidati, ristrutturati e ridipinti. Gli attrezzisti di scena invece svolgono il loro lavoro esclusivamente sul set, eseguendo qualsiasi richiesta dello scenografo e del regista.

Contemporaneamente si sviluppano gli allestimenti dei vari ambienti previsti dalla sceneggiatura che, parlo per esperienza personale, possono raggiungere il centinaio e implicano dunque un grande dispiego di lavoro e di energie.

Lo scenografo non si ferma all'ideazione artistica di un film perché, parallelamente, deve assumere il ruolo di organizzatore effettivo del suo reparto, che comprende spesso centinaia di persone (aiuti, attrezzisti, arredatori, pittori, scultori, falegnami, tappezzeri, trovarobe, manovali, ecc.) da coordinare rispettando i tempi di consegna dei vari ambienti. Questo consente al regista e alla produzione di girare quotidianamente, senza intoppi, le scene previste dal piano di lavorazione e dà loro anche la possibilità di variare questo stesso piano per renderlo più agile e facilmente eseguibile senza far perdere non dico un giorno, ma un'ora di lavorazione, lusso che può costare diversi milioni.

Durante la preparazione, il nostro lavoro non si svolge in maniera isolata, sono fondamentali gli incontri quotidiani con il regista e con i collaboratori principali dell'immagine, che sono il (o la) costumista e il direttore della fotografia, per uno scambio continuo di informazioni, di idee, di confronto sulle diverse impostazioni, così da avere una visione omogenea e completa del film. Il contatto più diretto è naturalmente col costumista, con cui ci si accorda sulla chiave di interpretazione e quindi sullo stile, le tonalità, i colori, le atmosfere.

In un secondo tempo, a scelte definite tra regista, scenografo e costumista, comincia un rapporto più ap-

profondito con il direttore della fotografia.

È evidente comunque, che la preparazione non è infinita, ha tempi precisi e continua durante la lavorazione, perché mentre si gira su un set, si prepara quello successivo e il piano di lavorazione è spesso condizionato dai contratti degli attori, dai permessi da ottenere per il suolo pubblico, dalla disponibilità dei teatri di posa e da mille altri fattori. La preparazione quindi si completa nelle linee generali, ma in particolare viene definita solo nelle prime due o tre settimane di riprese; il resto del lavoro, poi, si realizza strada facendo.

Gli elementi finti, come i telai, costano più dei mattoni o di altri elementi di costruzione e il loro uso è determinato soltanto dalla maggiore libertà di movimento che consentono sul set. Sono facilmente spostabili, visto che il set ha bisogno di pareti mobili per collocare la macchina da presa su un carrello o un dolly e facilitare così l'inquadatura. Solo in *Romanzo popolare* Monicelli mi chiese appositamente di costruire pareti fisse, per sottolineare il disagio dei personaggi, che vivono uno sull'altro in un'evidente mancanza di spazio. Nel *Bertoldo*, che era una commedia ma pur sempre un film d'epoca, era necessario costruire numerosi ambienti. L'idea di una struttura teatrale come quella del grande uovo ha determinato un notevole risparmio sui costi di allestimento e la struttura è stata progettata proprio come una macchina teatrale, cioè 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 d'arredamento, agli oggetti grandi e piccoli, insomma ogni minimo particolare architettonico.

È innegabile che costruire ex-novo regala allo scenografo una enorme libertà di ideazione e nello stesso tempo una più profonda aderenza al testo, libro o sceneggia-

tura, che si vuole portare sullo schermo, e questo dà al film un "carattere" più deciso e forte. Senza parlare poi del divertimento e della gratificazione personale con cui si opera in situazioni come queste. Personalmente ricordo con entusiasmo tutti i film in cui, per esigenze di produzione o registiche, mi è stato possibile progettare e allestire delle costruzioni scenografiche. Come il lazzaretto nella *Coda del diavolo*, la casa di Gassman in *Profumo di donna*, le ville dell' *Anatra all'arancia* e di *Io e Caterina*, oppure la terrazza di *Piazza di Spagna* o la locanda del *Postino*, gli appartamenti del *Condannato a nozze*, la metropolitana di tono realistico di *Predipiatti* o quella fantastica e surreale di *Musica per vecchi animali*, la piazza di Roma del *Marchese del Grillo*, ecc. Tutti ambienti inventati, ma indubbiamente molto più in sintonia con le storie che se avessi dovuto trovarli dal vero.

Naturalmente, benché gli elementi di costruzione di queste scenografie fossero nella maggior parte finti, come i pavimenti dipinti a mano o i telai, sono stati usati, e si usano sempre, anche elementi veri come autentico cotto, legno, cemento e ferro. Per costruire si adoperava qualsiasi tipo di tecnica, dalla scenotecnica tradizionale al metodo costruttivo cinematografico, e tutti i veri elementi di costruzione come tegole, gesso, piastrelle e altri ancora.

Ma è meglio passare a un esempio concreto. Proverò a raccontare come ho lavorato per le scenografie del *Marchese del Grillo*, seguendo passo passo meccanismi e modalità della preparazione.

Dopo aver letto il copione e stabilito il periodo storico in cui il film andava ambientato (in questo caso il 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 di arti minori, cercavano oggetti d'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 integro attraverso le epoche precedenti. Ho infatti utilizzato costruzioni che risalgono 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 stato infatti indispensabile sbarrare ai pedoni e alle macchine tutte le vie adiacenti e perfino un esteso tratto del Lungotevere. A queste difficoltà andava aggiunta la presenza di seicento comparse che dovevano essere trasferite da Cinecittà già vestite e truccate con dodici pullman, il tutto per la durata di ben quindici giorni: questo basta per farsi un'idea delle insormontabili difficoltà organizzative che quella soluzione avrebbe comportato.

E ogni giorno se ne scoprivano delle altre: quattro o cinque carrozze che dovevano essere trasportate da altrettanti Tir, cavalli e altri animali, il cibo per nutrirli, 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 vetrine, i fili elettrici, le cabine telefoniche attraverso interventi di costruzione scenografica, ecc.

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 fu alla fine 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, senza poter sfruttare la scenografia naturale di Piazza Farnese, preferivo cambiare completamente l'ambientazione e ricreare sulla 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. Naturalmente la produzione non voleva nemmeno sentirne parlare per via dei costi, molto elevati, ma l'idea fu appoggiata e caldeggiata dal sindaco. Petroselli, dopo la fine delle riprese, avrebbe desiderato mantenere la ricostruzione intatta per due ragioni: in primo luogo perché i romani avrebbero potuto ammirare un frammento dell'antica città ormai perduto per la memoria collettiva, in secondo luogo si sarebbe potuto sfruttare lo spazio scenografico per spettacoli estivi e altre manifestazioni. Per questi motivi il Comune decise di finanziare l'intera operazione.

Partimmo subito con la progettazione della piazza con disegni, piante, prospetti, sezioni e alzati. I dettagli tecnici erano eseguiti su lucido e disegnati a matita o a penna in modo da ottenere riproduzioni eliografiche da consegnare ai realizzatori, al regista, ai produttori e al capo delle costruzioni. Il computo metrico, ossia la misurazione delle dimensioni della scena, fu eseguito subito per stabilire i preventivi di spesa.

Contemporaneamente lavoravamo ai progetti di costruzione degli altri ambienti da realizzare a Cinecittà e ai

lavori fuori-opera.

Selezionavamo gli elementi di arredamento relativi alle scene da creare e in particolare le stoffe e le carte da parati usate all'epoca, le decorazioni a parete, i trompe-l'oeil, i mobili e le suppellettili.

Nel frattempo avevamo eseguito il modellino in scala del nostro progetto che fu presentato al sindaco e agli organizzatori.

Fu nella fase finale, cioè all'inizio della costruzione, che mi convinsi 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 anche questo secondo piano di lavoro si arenò e fui costretto a trovare un'altra soluzione. Alla fine decisi di creare la scenografia della piazza all'interno degli stabilimenti di Cinecittà. Questa era ormai l'unica alternativa. Ricostruii un breve tratto di Tevere, la chiesa di S. Maria in Cosmedin, come era allora e non come si presenta adesso (la chiesa è conosciutissima perché ospita sotto il portico la Bocca della verità), e il tempio di Vesta, mentre sullo sfondo misi una *maquette* che rappresentava Castel Sant'Angelo.

Trasformai poi, con alcuni elementi costruttivi, la facciata di un palazzo francese, che era servito ad Ettore Scola per le riprese del *Mondo Nuovo*, 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 dei locali 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 nel-

la 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, la sala da pranzo e lo studio del Marchese (Palazzo Mansi), mentre per l'esterno della villa scelsi la facciata del Palazzo Coltroni-Pfeiffer.

Per quanto riguardava gli alloggi del Papa, decisi di orientare le mie ricerche verso il Palazzo del Quirinale, sede ed abitazione del Pontefice nel periodo storico in cui era ambientata la storia. Dopo un primo sopralluogo cambiai idea e mi rivolsi al sindaco per la concessione di alcune sale del Campidoglio che rispondevano pienamente alle richieste del regista e alle necessità della sceneggiatura. Il Presidente Pertini rimase deluso per la nostra rinuncia, ma i saloni e le stanze del Quirinale erano state 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 immutato nel tempo.

Mancava ormai solo un tassello per concludere la composizione degli ambienti, un'unica immagine che appartenesse alla città di Roma e che definisse la dimensione, 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 Sant'Angelo, che divennero le cantine del Palazzo, dove si conservavano gli orci dell'olio e altri generi alimentari.

La lavorazione

Durante le riprese la difficoltà oggettiva è quella di riuscire a mettere a frutto tutto il patrimonio di ricerca e di lavoro fatto in precedenza. E cioè trasformare le parole in fatti, le intuizioni e le idee in qualcosa di reale e materiale, per dare al regista quello che ha visto solo sulla carta in forma di schizzi e disegni.

Per trasformare un disegno nel suo fedele corrispettivo reale non è necessaria soltanto un'esecuzione tecnicamente perfetta, ma soprattutto una particolare sensibilità artistica.

Le scene di un film non sono girate in ordine cronologico, come sono scritte sulla sceneggiatura, ma "saltano": dalla scena 30 alla 2, dalla 78 alla 3, dal finale all'inizio. Per facilitare le riprese le scene vengono infatti divise in blocchi. Facciamo un esempio: se una storia si svolge tra l'abitazione del protagonista, il suo ufficio e la casa di campagna, si girerà tutto il blocco abitazione, poi il blocco ufficio e infine il blocco casa di campagna, così da non essere costretti a spostare tutti i macchinari, il parco lampade, le attrezzerie, i reparti sartoria e trucco, la troupe, ecc. Se nel blocco abitazione sono previste quindici scene, anche distanti tra loro, queste verranno girate tutte nei giorni previsti per quel determinato blocco, e naturalmente nelle scene sono compresi anche tutti gli eventuali cambiamenti di arredamento (nel caso siano passati degli anni, ci siano dei flashback, ecc.).

Ogni mattina controllo l'ambiente dove si gira e con la mia squadra affronto i problemi che riguardano gli ambienti da completare, mentre gli assistenti seguono le co-

struzioni, gli arredatori continuano la ricerca di mobili, oggetti, tendaggi e l'attrezzista di scena segue costantemente e direttamente il set.

La durata delle riprese dipende quasi sempre dal costo di produzione previsto: un film medio, con un budget di quattro o cinque miliardi dura in genere otto, nove settimane, un film la cui spesa va dai sette miliardi in su dura dalle dieci alle dodici settimane, per quello "piccolo" che non supera il miliardo o il miliardo e mezzo per lo più devono bastare cinque o sei settimane.

Durante la lavorazione, ovviamente, controlliamo il materiale girato con proiezioni quasi quotidiane (i giornalieri) e soprattutto nel corso della prima settimana è importante verificare quanto la scenografia risponda all'idea originaria e alla preparazione effettuata perché questo consente di apportare tutti gli eventuali cambiamenti e le variazioni necessarie al lavoro in atto.

Finite le riprese, mentre la mia squadra si occupa della riconsegna di tutto il materiale utilizzato, il mio lavoro si conclude e inizia quello dell'edizione del film con il montaggio, il doppiaggio, il missaggio, le musiche, tutte operazioni che sono direttamente seguite dal regista. Durante questa fase, il regista spesso chiama lo scenografo e gli altri collaboratori per visionare il primo montaggio e discuterne assieme; praticamente è un lungo addio, uno staccarsi gradatamente dall'opera finita, in attesa del giudizio del pubblico e della critica.

Con il regista

Ci sono e ci sono stati molti sodalizi artistici nel cinema italiano: Visconti con Rotunno (fotografia), Garbuglia (scenografia), Tosi (costumi); Pasolini con Baragli (montatore), Ferretti (scenografia); i Taviani con Perpignani (montatore), Lina Nerli Taviani (costumi); Rosi con Crisanti (scenografia); Scola con Ricceri (scenografia) e Monicelli con il sottoscritto (quattordici film in quindici anni).

È molto importante conoscere a fondo le persone con le quali si lavora e, nel caso di Monicelli, tra noi, oltre all'amicizia, c'era uno stesso modo di intendere il lavoro, un grande investimento di passione e di entusiasmo, di lavoro totale, tanto che con gli anni il nostro rapporto è stato sempre più produttivo. Lo scenografo lavora a stretto contatto con il regista e, nel mio caso, è difficile capire dove finisce l'intervento dell'uno e dove comincia l'intervento dell'altro.

Negli ultimi tempi, tra scenografi, è invalsa l'abitudine di fare due o tre film contemporaneamente, ma francamente non riesco a capire come sia possibile, perché quando mi viene commissionato un lavoro non riesco a pensare ad altro e, anche se volessi, il rapporto col regista è talmente coinvolgente che ne vengo completamente assorbito. Alcuni registi, poi, sono estremamente gelosi, hanno quasi un rapporto di possesso con lo scenografo; non esistono orari di lavoro codificati, non ci sono sabati o domeniche, soprattutto quando i tempi di preparazione sono ristretti e c'è una massa di lavoro da portare avanti. Anzi, di fatto, passo il mio tempo libero facendo

sopralluoghi su sopralluoghi e ricontrollando centinaia di volte i disegni.

Personalmente preferisco che il regista resti lontano dal set durante l'allestimento, preferisco che arrivi quando lo ritengo completamente finito, così da non subire il fastidio di esami e valutazioni approssimative, tanto più che anche lui, alle prime riprese, non ottiene la perfezione dei movimenti della macchina da presa o dell' recitazione degli attori.

In Italia c'è una concezione un po' romantica e onnipotente del regista, che dovrebbe occuparsi di tutto; la sua figura di autore viene mitizzata e questo genera spesso una buona dose di presunzione non sempre costruttiva nel rapporto di collaborazione con i professionisti che gli stanno accanto. In fin dei conti il regista si serve (e usa) del lavoro di tanti e deve quindi rispettarlo. All'estero ognuno viene valutato per quello che sa fare e sa dare, senza troppe invasioni di campo.

Comunque gli esami non finiscono mai e tutti i giorni ne ho la prova. Dopo i miei primi dieci film, seguiti in qualità di scenografo-art director, mi ero ingenuamente illuso che l'esperienza e la sicurezza acquisite potessero tranquillizzare qualsiasi regista che mi sarebbe capitato di incontrare, ma purtroppo la realtà è stata ed è molto diversa. Al primo incontro un regista che non ti conosce personalmente è sempre un po' diffidente e si perde tempo e si fa fatica per ottenerne la fiducia e rassicurarla. Nonostante gli sforzi, a volte non basta tutto l'arco del film per raggiungere questo risultato. Ricordo il rapporto non certo idilliaco con Marco Ferreri per *La storia di Piera*: recitava la parte del professore e mi rivolgeva domandine su tutto, da come era stato costruito il Partenone a come era nato il metro a modulo e simili facezie. Alcuni vogliono visionare tutto il tuo lavoro precedente, come Margaretha Von Trotta che, prima del nostro incontro per un film mai fatto, si guardò tutte le cassette dei miei film. Ne

fu entusiasta. Non solo del mio lavoro ma di quei film, così drammaturgicamente perfetti di Monicelli, Risi, Lattuada, che non aveva mai visto in Germania, dove erano conosciuti solo Fellini o Antonioni.

E qui potremmo fare una lunga polemica sulla pessima distribuzione dei nostri film all'estero; non si capisce bene di chi sia la responsabilità e comunque non verremmo a capo di niente, ma è un vero peccato, oltre che un danno per la nostra cinematografia, che le cose migliori non vengano viste fuori dai nostri confini. Pensate che solo fra il '79 e l'80, e fu un grande successo di critica e di pubblico, arrivò nelle sale francesi la commedia all'italiana (Monicelli, Scola, Comencini, Risi, ecc.), film di venti, venticinque anni prima.

Con lo sceneggiatore

Noi scenografi possiamo fornire agli sceneggiatori informazioni storiche su spazi e luoghi, sugli oggetti, sugli usi e costumi, sui materiali, e dagli sceneggiatori abbiamo idee utili per l'approfondimento psicologico dei personaggi.

Il copione il più delle volte è molto scarso nella descrizione degli ambienti, spesso c'è scritto soltanto: piazza, strada, spiaggia, complesso residenziale, palazzo, locanda, ecc. È così devo cercare lo stile e il linguaggio visivo, un'idea che può essere suggerita da un libro, da un colore, da una fotografia oppure dalle mille immagini che incontro mentre faccio i sopralluoghi e che pian piano mi aiutano a sviluppare la cifra che intendo dare al film.

Anni fa, mentre lavoravo alla preparazione di *Romanzo popolare*, 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*, che era stato girato al principio degli anni sessanta. Quando cominciai a visitare le case dei meridionali inurbati a Milano, mi accorsi che in una dozzina di 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 i ballatoi descritti nella sceneggiatura. Il lavatoio comune apparteneva a 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 eriscontrammo 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.

Frequentemente mi è capitato, per motivi diversissimi, di intervenire nelle fasi iniziali della sceneggiatura; di recente Michael Radford (*Il postino*) mi ha chiesto di aiutarlo a comprendere meglio la realtà italiana degli anni cinquanta, che è il periodo storico in cui il film è ambientato. In quanto straniero, aveva grosse difficoltà a impostare scene e dialoghi, poiché ignorava quasi tutto del nostro passato, così gli ho fatto fare una *full immersion* in quegli anni attraverso film dell'epoca, cinegiornali, Settimane Incom, spezzoni di documentari, ecc. Visto che sono nato nella bassa padana e conosco per esperienza personale la vita dei contadini emiliani, simile per certi versi a quella dei pescatori meridionali (la miseria è uguale dappertutto) gli ho potuto illustrare nei minimi particolari usi e costumi, tradizioni, rapporti sociali e clima politico di quegli anni. Michael memorizzava tutto, mi bombardava di domande, fino a quando si è messo a scrivere sia sulla base del materiale visionato insieme che sulla base dei racconti e dei ricordi emersi dai nostri lunghi e frequenti incontri. Voglio dire con questo che per fare lo scenografo sono necessarie non solo determinate competenze e conoscenze tecniche, ma sono indispensabili anche molti altri elementi di una cultura più generale.

Con il direttore della fotografia

Lo scenografo inizia ad occuparsi del film molto prima del direttore della fotografia, che interviene soltanto un paio di settimane prima dell'inizio delle riprese. Quest'ultimo lavora molto di più, spesso in più film contemporaneamente, e il ritmo del suo lavoro è così intenso che raramente coincide col ritmo prima creativo e poi costruttivo sia del regista sia dello scenografo. Le scelte cromatiche e di stile appartengono allo scenografo perché ideate, progettate e realizzate molto prima dell'intervento del direttore della fotografia che non ha totale autonomia creativa, ma basa il proprio lavoro, spesso essenzialmente tecnico, su un lavoro precedente già impostato e definito. Per capirci, una fotografia con toni caldi è impossibile se lo scenografo ha creato l'ambiente con dei blu o dei neri. Questo non toglie nulla alla capacità e alla bravura di tanti direttori della fotografia, perché a loro compete proprio la valorizzazione massima dell'impostazione del regista e dello scenografo, con la creazione della luce giusta per il film, in cui risulta e risalta inevitabilmente il segno della sua personalità. Il segno non è sempre lo stesso, come spesso mi capita di vedere, ma si tratta di saperlo adattare alla storia, collaborando con lo scenografo e i costumi nella costruzione dell'atmosfera giusta per l'immagine visiva che, naturalmente, varia da film a film. Non mi pare siano molti quelli che possiedono una buona cultura artistica; la maggioranza possiede una grande tecnica e difficilmente riesce a "entrare" in un film in modo complessivo, tanto che molte volte ripropone la stessa fotografia anche in film molto diversi tra loro.

Ho avuto la fortuna di lavorare con grandi maestri della fotografia e questo da un lato ha reso molto più facile il mio lavoro e dall'altro lo ha reso soprattutto più gratificante: è come parlare la stessa lingua, capirsi in profondità fino a creare un'armonia visibile sullo schermo. È essenziale che il direttore della fotografia capisca quello che ho voluto raccontare attraverso le immagini e lo interpreti senza tradire l'impostazione di stile e di toni che ho elaborato alla luce di riferimenti pittorici ben precisi; vi faccio qualche esempio:

– nel *Borghese piccolo piccolo*, per una Roma arida e carica di solitudine sono partito dai quadri di Sughi e di Hopper

– per *Il Marchese del Grillo* ho pensato al neoclassico, a Corot e Ingres, ai pittori dell'Accademia francese di fine Ottocento e perfino la *maquette* della ghigliottina era una fedele copia di quel periodo

– in *Temporale Rosy* la chiave di lettura è stato Lidner e le *comics strips* americane

– per *Caro Michele* sono stati essenziali i pittori della Scuola romana e Mafai in particolare.

Per tutti, comunque, dal *Bertoldo* a *Joan Lui*, da *Romanzo popolare* a *Musica per vecchi animali*, la chiave d'interpretazione parte sempre da un'intuizione pittorica o comunque artistica (architettonica, scultorea, musicale, ecc.) per poi svilupparsi liberamente in mille altre forme, ma sempre in sintonia con il film. E se il direttore della fotografia non riesce a "catturare" questo lavoro il linguaggio visivo diventa sporco e confuso.

Subito, al mattino, inizia con i macchinisti e con gli elettricisti a "dipingere" l'ambiente: è il depositario del segreto che permette di fissare le immagini sulla pellicola attraverso la scelta di un obiettivo anziché un altro, una lampada anziché un'altra, ed è attraverso questi mezzi che può compiersi il miracolo del perfetto equilibrio tra luce, scenografia e costumi. Suo è il potere di esaltare al

massimo il nostro lavoro, così come quello di impoverirlo e avvilito con una fotografia sbagliata, quindi il suo intervento è decisivo per la uscita del film.

Questo non mi porta a considerare il direttore della fotografia un "autore", perché il suo, come quello dello scenografo o del costumista, è un lavoro che integra ed esalta, sempre, un lavoro complessivo, fatto di molte e diverse competenze. È strano che giornalisti e critici lo dimentichino, finendo per ignorare, di fatto, le diverse fasi di costruzione di quell'opera a più voci che è un film.

Il colore e il rapporto con il costumista

Poiché sono prima pittore e poi scenografo, presto un'attenzione molto particolare all'uso del colore, che ritengo un elemento importantissimo, se non fondamentale, degli ambienti che devo allestire.

Se penso alla cultura cinematografica della mia generazione, non posso dimenticare il passato in bianco e nero di tutta la cinematografia internazionale fino all'avvento coloratissimo del cinema americano nel dopoguerra. I giornali erano in bianco e nero, come le foto di famiglia, anche per i nostri genitori l'abito "buono" era al massimo grigio e questo ci fa capire quanto fosse distante il colore dalla rappresentazione che della vita veniva fatta sia sulla carta stampata che sulla pellicola. Appartengo quindi se non alla prima alla seconda generazione di scenografi che ha adoperato il colore come importante mezzo espressivo e descrittivo della scenografia. È proprio attraverso il colore, le sue tonalità e le sue sfumature, che si arriva piano piano a costruire l'immagine di un film, attraverso il colore si determinano il forte impatto visivo e le emozioni che possiamo trasmettere allo spettatore. Pensate a *Deserto rosso* di Antonioni, un regista che tra i primi ha capito quanto il colore, anche nei suoi aspetti più violenti o sgradevoli, può aiutare a comprendere la psicologia dei personaggi e il significato che si vuole dare alla storia.

Il colore è uno stato d'animo e non c'è mezzo migliore del cinema, arte visiva per eccellenza, che può rendere attraverso il colore le atmosfere e le emozioni in cui si muovono i personaggi. Personaggi e ambiente devono essere concepiti con reciproca coerenza, per questo la collabo-

razione col costumista è importantissima, e nasce soprattutto da un accordo sulla gamma cromatica da usare, quindi proprio sul colore. Lo scenografo e il costumista devono confrontare continuamente il loro lavoro scena per scena durante la preparazione di un film per creare il linguaggio visivo più aderente possibile alla storia da raccontare, e non solo nel caso si voglia ottenere un effetto armonico ma, quando è questo che si vuole, anche per rappresentare un contrasto stridente. Per questo soprattutto lo scambio di idee e di informazioni è fondamentale. Provate a immaginare una scena gioiosa e serena per la quale lo scenografo abbia usato toni chiari e solari, dalle pareti all'arredamento e un costumista che mandi in scena i personaggi vestiti con toni freddi, scuri: l'atmosfera che si voleva ottenere verrebbe totalmente annullata. I colori e le loro infinite sfumature sono per noi come un alfabeto, formano parole e verbi da coniugare di volta in volta in maniera diversa, ma sempre con l'intenzione che questo "discorso visivo" venga percepito dallo spettatore così in profondità da coinvolgerlo emotivamente.

Se penso alla mia esperienza personale, e all'ispirazione pittorica da cui principalmente muovo, posso dire che ogni mio film ha un colore diverso. Per il *Borghese piccolo piccolo*, ad esempio, il colore è il grigio. D'accordo con Monicelli ho sviluppato l'ambientazione sull'idea che Roma fosse ormai come New York, una città non più a misura d'uomo, in cui ci si perde, per assenza di valori umani, piena soltanto di una disperata solitudine, e non fosse più la Roma colorata e pacioccona del *volemosse bbene* raccontata dalla commedia anni cinquanta. Ho pensato a Sughì, un pittore che mi ha sempre colpito per la forza con cui rappresenta una spasmodica solitudine: personaggi perduti dentro stanze grigie, soli con un letto, un comodino, una lampadina. Poi ho cercato di fare un "innesto" cromatico tra i grigi di Sughì e i colori di Edward Hopper, grande pittore realista americano, che, pur usando

tonalità forti, elabora lo stesso discorso, al punto che entrambi, raccontando storie di solitudine, camminano nella stessa direzione. Con Mario Vulpiani, direttore della fotografia, ho lavorato sui colori in modo da evitare alcune tinte che avrebbero immesso troppo calore negli ambienti.

Il *Bertoldo* è marrone, bruno e terroso. Volutamente prevale un segno più grafico 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. In questo caso, con la costumista Gianna Gissi, ho 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 sia il costume fossero messi in evidenza proprio dalla diversità dei colori, senza che mai l'importanza dell'uno o dell'altro prevalessse. Sia per la scenografia sia 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 insieme di usare un segno morbido, rotondo, e mai duro e aguzzo, poco adatto a una favola bonaria come quella di Bertoldo. So benissimo che questi accorgimenti sfuggono del tutto allo spettatore, ma ottengono il loro risultato quando questi prova proprio quelle precise sensazioni che volevamo procurargli. Me ne rendo conto più chiaramente quando ascolto i commenti e le opinioni su un film da parte di amici e conoscenti del tutto estranei al mondo dello spettacolo.

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 (sempre Gianna Gissi), abbiamo trattato la sceneggiatura come

fosse formata da *strips* e quindi con un 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 e 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 Depardieu e la sua donna e ne ricordo un'altra giallo uovo, in contrasto con mobili e suppellettili blu, anche questi di forma ingenua e coerenti a un fumetto. Con la costumista ho persino 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 e 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.

Il Postino è un bianco-nero colorato. Potrebbe sembrare contraddittorio, ma il percorso che ho seguito è stato proprio quello di "colorare" un film collocato nella povertà meridionale degli anni cinquanta. Dopo aver visto con me *La terra trema*, Radford, il regista, cominciò addirittura a pensare 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

tela miseria nei volti, negli ambienti e nei paesaggi. Abbiamo deciso di mantenere negli interni, 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, ottenuta anche con la povertà degli elementi d'arredamento, come i mobili e gli oggetti. Per l'esterno abbiamo lasciato che trionfasse la natura mediterranea di Salina e di Procida, senza però accentuarne mai 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 dalla 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 di esilio, ma tutto voleva evocare un sentimento di nostalgia e soprattutto una nostalgia dei sentimenti.

Con il produttore

Penso che la crisi del '77 sia stata la madre di tutte le crisi, nel giro di due anni, è storia, siamo passati da duecentocinquanta a cento film all'anno. Ma anche se ci fu una flessione, non si gridò subito al disastro. Il disastro veniva assorbito dal fatto che c'erano ancora professionalità valide e produttori che, anche se in difficoltà, sapevano rischiare e produrre. I Grimaldi, i Cristaldi, la Cineriz, i Ponti.

Questi grandi avevano la possibilità di fare i film d'autore perché producevano di tutto, dalla commedia sentimentale allo spaghetti-western ai film di Antonioni. Quello che guadagnavano da una parte lo investivano in una pellicola che non incassava moltissimo ma che spiagnava loro la strada a livello internazionale. Oggi tutti questi produttori sono morti o scomparsi dalla circolazione e il ricambio non c'è stato.

Lo stesso vale per gli autori, nel nostro passato prossimo c'è un buco generazionale. Di registi miei coetanei, oltre la cinquantina, ci sono solo Bertolucci e Bellocchio che, tra l'altro, hanno debuttato giovanissimi. Amelio è come loro, ma ha raggiunto il successo tardissimo con *Porte aperte*. Di conseguenza i giovani scenografi hanno di fronte un problema enorme. Come tanti altri miei colleghi, io ho fatto in tempo a lavorare nei grandi film, a trenta-trentadue anni avevo già collaborato con Monicelli e ~~Latuada~~. Ma quelli che sono venuti dopo di me, nel normale ricambio, hanno trovato il buco. È un processo a catena, che parte proprio dalla produzione o meglio dalla sua assenza.

Un tempo il produttore non era solo una parte determinante del sistema, ma anche un imprenditore coraggioso che non aveva paura di andare negli Stati Uniti per contattare e convincere grandissime star, un interlocutore fattivo con cui stabilire un rapporto dialettico diretto, un promotore di coproduzioni, un lettore instancabile e curioso di libri e sceneggiature, alla ricerca del buon soggetto. Oggi questo tipo di produttore non esiste più, è stato sostituito dal produttore "esecutivo" che cerca soltanto di ottenere l'appalto sulle proposte delle majors italiane come Rai, Mediaset o Cecchi-Gori. In qualche caso propone le sceneggiature, ma i quattrini sono sempre degli altri. Non cerca coproduzioni, non legge sceneggiature, non compra diritti d'autore, ma se ne sta inchiodato dietro la scrivania del suo ufficio (possibilmente vicino alla Rai, a Mediaset, ecc.) e si muove solo per un'uscita al bar, al ristorante, al circolo, nella speranza dell'incontro fortunato con qualche importante funzionario di queste famose majors. Poca fatica: una partita a tennis, una gita in barca o un pokerino, ma assolutamente mai un viaggio all'estero, un incontro con i produttori europei e con gli agenti cinematografici stranieri. Malato di questa patologica pigrizia, sinceramente non posso definirlo un uomo d'affari né tantomeno un imprenditore. Somiglia più a un impiegato ministeriale, o meglio a un piccolo bottegaio, perché il problema più importante per lui è guadagnare quel tanto da poter vivere agiatamente e potersi permettere l'ufficio, la segretaria, il ragioniere, ecc. Questo tipo di produttore sostiene che è sempre più difficile produrre in Italia per mancanza di sceneggiatori, di registi e di attori validi. I film costano troppo (un film medio si aggira sui quattro miliardi) e difficilmente gli esercenti li fanno uscire nelle sale. In realtà, questi mi sembrano alibi che nascondono la mancanza di entusiasmo, di passione e di cultura, elementi necessari per produrre film e soprattutto necessari per sostenerli e promuoverli.

È più comodo e meno rischioso distribuire film stranieri, andandoli a vedere in accoglienti salette private in Spagna, Francia, Stati Uniti, sceglierli e portarli a casa. La spesa ammonta a quattrocento-cinquecento milioni circa o forse anche meno, più sessanta-cento milioni per il doppiaggio; così con quei famosi quattro miliardi si comprano sei o sette film già pronti, di cui sicuramente almeno qualcuno avrà successo. E il produttore è contento e beato; il fatto di rovinare, facendo così, il cinema italiano, non lo imbarazza affatto, tanto non c'è motivo di preoccuparsi se nessuno fa niente per il prodotto nazionale.

Un'altra cosa drammaticamente divertente è stabilire, una volta deciso di fare un film, quando cominciare:

- i primi di novembre no, ci sono i Morti porta male
- fine dicembre nemmeno, Natale, Capodanno, ecc. si arriva a fine gennaio, ma c'è il Carnevale
- figurati per Pasqua!
- Ferragosto non se ne parla, e poi d'estate si dovrà pur fare una vacanza, no?
- lo stress di non far niente è faticoso
- i week-end sono sacri
- i periodi in cui ci sono molte feste infrasettimanali non sono indicati, e così via; non si comincia mai, e i film scivolano da un anno all'altro.

Finalmente e faticosamente si dà inizio alle riprese, dopo l'accettazione di un preventivo abbastanza "largo" da cui è possibile ritagliare subito il proprio guadagno: il film si farà con quel che resta.

E le regole sono:

- non si toccano elettricisti e macchinisti
- non si tocca il direttore della fotografia
- le macchine da presa ci vogliono
- la pellicola è necessaria
- il montaggio, missaggio, ecc. non si toccano
- il regista naturalmente neppure
- la sceneggiatura va pagata

Insomma dove si risparmia? Non è difficile indovinare. Sulla scenografia e sui costumi, dove si può tagliare a man bassa, si tolgono gli assistenti, gli aiuti, si gira in ambienti dal vero, presso amici consenzienti che li prestano magari gratis, ma la cosa peggiore è che questo andazzo non viene incoraggiato soltanto dai produttori, ma anche dai registi-produttori e dai registi in genere che, pur di "firmare" il loro film, accettano qualsiasi condizione.

Sarebbe opportuno aprire una parentesi sull'articolo 28, fortunatamente scomparso, che ha rappresentato un vero disastro per la categoria degli scenografi e dei costumisti. Perché ha fatto fare film senza soldi e quando i soldi non ci sono si fanno due cose: si tagliano le spese per le scene e i costumi, scegliendo sistematicamente scene minimaliste.

Se si ambienta un film contemporaneo in un bar e il regista è bravo il suo talento verrà fuori, come quello dello sceneggiatore se la scrittura è valida, ma la capacità dello scenografo non avrà nessuna possibilità di emergere perché non c'è niente da "creare". C'è tutta una generazione di scenografi cresciuta con il minimalismo, che non ha mai potuto costruire niente, che non ha mai risolto il problema di un interno d'epoca, che non ha mai potuto inventare nulla, ma al massimo ha fatto del trovarobato. In tutta coscienza posso dire che gli scenografi che oggi hanno trenta-quaranta anni hanno molta meno professionalità dei loro colleghi di dieci anni prima. Anche perché, mandati direttamente sul set dalle scuole, il loro cachet può mantenersi molto basso. L'errore non è accoppiare giovani registi e giovani scenografi perché crescano assieme, il problema è che questa è una generazione sciagurata, improvvisata, che non ha maestri e non ha gavetta alle spalle.

Il tirocinio in questo lavoro è una cosa indispensabile. Anche questa è una responsabilità dei produttori, come il deterioramento e la perdita di numerosi teatri di posa, la

scomparsa di tanti fornitori specializzati nel settore, il che ha contribuito alla disoccupazione prima, e alla quasi sparizione oggi, di maestranze validissime. I nostri costruttori, falegnami, pittori, sono i migliori e i più preparati della cinematografia internazionale per il loro notevole livello artistico, sono i diretti eredi di un'antichissima tradizione architettonica-scenografica, dai Bibbiena fino ai nostri giorni, tradizione che rischia di scomparire per la povertà di mezzi con cui siamo costretti a lavorare.

Se questi sono gli orizzonti, limitatissimi, in cui un professionista del mio settore si deve muovere, tenute presenti tutte le altre ragioni di cui ho già parlato, bisogna solo avere un grande coraggio per perseverare. E non parlo per me, che ormai ho una lunga carriera alle spalle e ancora un enorme entusiasmo per ogni nuovo film, ma penso ai giovani scenografi che, con questi chiari di luna, non hanno nemmeno la possibilità di imparare, di fare un buon apprendistato perché, con preventivi miseri, ogni lavoro si risolve sempre in un'esperienza deprimente.

In diverse occasioni mi è stata posta sempre la stessa domanda: è negativo lavorare con un budget ristretto o la poca disponibilità di denaro produce nuovi stimoli e soluzioni più originali?

Io sono convinto che la scenografia ha bisogno di soldi, il denaro è indispensabile per la realizzazione di qualsiasi ambiente, per tradurre la propria fantasia e creatività in scene che attraggano l'attenzione dello spettatore per la loro efficacia visiva e il loro impatto emotivo. Più la spesa per l'allestimento scenografico è alta più lo scenografo si sente libero di pensare, ideare, immaginare sogni e realizzarli, trasformandoli in ambienti concreti, visibili, riprodotti all'interno di un teatro o inseriti in spazi aperti. Questo vale sia per i film d'epoca che per i film moderni, nei quali la cura del particolare e la fedeltà delle ricostruzioni sono risultati raggiungibili solamente con un solido appoggio finanziario alle spalle. Per non parlare

dei film che richiedono uno sforzo creativo non diretto alla rappresentazione di ambienti storici o contemporanei, ma da collocare in una visione atemporale, nell'invenzione di un mondo fantastico.

Pensiamo, ad esempio, ad alcune costruzioni ideate per il film *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* di Mario Monicelli. 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 si realizzò 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 e preparativi, ho dovuto abbandonare l'idea e ripiegare su una nuova soluzione, di cui non sono mai stato completamente soddisfatto. Ho accennato a questo episodio per far capire quanto una buona scenografia appoggiata dai produttori possa accrescere il valore visivo e globale del film e come, con un budget adeguato, la strada per un'architettura dello spettacolo surreale e onirica, o autentica e reale, sia più facile, breve e soprattutto di più alto livello artistico.

Scenografia e critica

La critica cinematografica italiana sembra aver dimenticato da anni l'importanza fondamentale che il lavoro degli scenografi e dei costumisti rappresenta in un'arte fondamentalmente visiva come il cinema. Da molto tempo nelle recensioni dei nostri critici esiste un grande vuoto, un'ostinata indifferenza verso il linguaggio formale dei film e verso i suoi autori.

Il commento punta i riflettori sul regista, sugli interpreti e, quando c'è spazio a sufficienza, regala due righe al direttore della fotografia e all'autore della colonna sonora. Il giudizio sul nostro operato, bello o brutto che sia, viene lasciato probabilmente a fini cineasti e veri intenditori, forse perché annoierebbe il lettore comune o forse perché è ritenuto superfluo. Molte volte ho spedito lettere di protesta ad alcuni dei più importanti critici italiani (Grazzini, Rondi, Cosulich, ~~Bianchi~~, Farassino) richiamandoli a una più attenta osservazione e analisi del nostro lavoro, indispensabile per tradurre i suggerimenti della sceneggiatura in atmosfere e immagini volute dal regista.

Nonostante queste mie "sollecitazioni" ben poco è cambiato. Il mio nome, e quello di molti bravissimi colleghi, è stato trascurato come d'abitudine, il giudizio sugli ambienti si è rivelato superficiale, e banale la forma in cui si è espresso. Personalmente non penso si tratti di distrazioni o della famosa mancanza di spazio che i critici usano come giustificazione, credo invece che non solo ignorino gli aspetti tecnici della lavorazione di un film e le relative competenze dei componenti

BILAGU

della troupe, ma che non abbiano gli strumenti culturali necessari per giudicare il nostro lavoro. Un film non si "legge" solo nelle inquadrature, nelle sequenze, nei dialoghi, nei tagli di luce e nelle musiche, ma anche nel colore degli ambienti, negli spazi in cui gli interpreti si muovono e negli abiti che indossano.

Il nostro lavoro quasi sempre attinge o s'ispira a diverse forme d'arte (pittura, scultura, architettura, letteratura, fotografia, ecc.) che vengono citate o rielaborate secondo la nostra personale sensibilità, ma questi percorsi sono naturalmente ignoti a chi non possiede la formazione adatta per decifrarli e per esprimere quindi un giudizio.

È più facile e meno rischioso non toccare affatto l'argomento.

Queste mie osservazioni e opinioni sono circoscritte al rapporto scenografia-critica, dato che un discorso sulla critica italiana in generale comporterebbe un'analisi ben più approfondita che non sono certo in grado di fare. Mi permetto solo di sottolineare ad esempio la quasi generale indifferenza con cui i critici hanno accolto *Il postino*: conservo ancora i loro articoli conditi da tiepidi, tiepidissimi consensi e qualche commentino convenzionale, ma senza mai prendere posizione apertamente, in maniera negativa o positiva. Alcuni addirittura motivarono il buon successo nazionale del film con l'effetto scioccante che la tragica, immatura scomparsa di Troisi aveva avuto sul pubblico, quasi che questa morte fosse stata una macabra promotion. Insomma se Troisi, che tutti rimpiangiamo, fosse ancora tra noi, questo film da lui tenacemente voluto sarebbe passato inosservato, o quasi, e nessuno si sarebbe accorto dell'esigenza di poesia e del senso che solo i sentimenti danno alla vita, ovvero di quanto Radford e Troisi hanno comunicato con onestà nel loro lavoro. Che poi altri, all'estero, abbiano "letto" tutto questo, decretando l'e-

norme successo del film, è un'altra dimostrazione palese di quanto la nostra critica sia perlomeno "distratta".

Vorrei ricordare anche che in quell'anno al *Postino* non fu assegnato nessun premio importante, il David lo vinse il film *La scuola* di Luchetti e tutti i vari nastri, grolle, maschere ecc. furono distribuiti più o meno equamente ad altri film. La mia riflessione è semplice: non pretendevo che *Il postino* facesse man bassa di premi ma, ingenuamente, pensavo fosse riconosciuto a questo film, girato con pochi mezzi, molto entusiasmo e tante difficoltà, il merito di trattare senza retorica i nostri sentimenti più profondi.

Block - Notes

Nel *Borghese piccolo piccolo* è inserita, come nel libro di Cerami, una gustosa scena di iniziazione alla massoneria da parte del protagonista impersonato da Alberto Sordi. Per Monicelli oltre che per me era essenziale documentarci sull'esatta procedura di questa cerimonia e sull'ambiente, l'arredamento e le suppellettili, ma non era facile riuscire a entrare in una loggia. Finalmente un giorno entrambi fummo portati nei pressi dell'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 rito di Santa Romana Chiesa, facendo l'enorme sforzo di non scoppiare a ridere in faccia ai nostri convinti e patetici accompagnatori.

Sempre nel *Borghese* arrivò il giorno di girare la scena della morte di Shelley Winters, moglie di Sordi nel film, e l'attrice americana pretese una lunga pausa di concentrazione dove tra canti yiddish e metodo Stanislavsky si doveva "calare nel personaggio" per ottenere la massima drammaticità, nonostante fosse ripresa di schiena. Stavamo tutti in silenziosa attesa dell'evento, ma quando la Winters ci fece un perentorio cenno con la mano a significare che era pronta, Alberto era sparito. Lo abbiamo trovato in un angolo del teatro con un panino al prosciutto in bocca e un bicchiere di vino in mano e, tra un boccone e l'altro, ci disse che «ognuno si concentra come può».

Durante le riprese dell'ultimo film di Piccioni, negli ex-teatri De Laurentiis, dovevo arredare uno studio legale e per riempire scaffali e scrivanie mi fu concesso di usare le scartoffie depositate nei vecchi uffici del grande Dino. Per vincere la noia, tra un cambio di luci e l'altro, mi misi a curiosare dentro quelle polverose cartelle e mi trovai in mano una velina un po' sbiadita con dei nomi che al momento mi fecero ballare la vista: Arthur Miller, Marilyn Monroe... Era un carteggio tra De Laurentiis e i due grandi americani in cui Miller ringraziava per l'offerta di scrivere una sceneggiatura ex-novo o di trarla da una delle sue opere e sia lui sia Marilyn erano felicissimi di poter lavorare in Italia appena lei avesse finito le riprese con Wilder di *A qualcuno piace caldo*... Fu come scoprire una pepita o un preziosissimo reperto archeologico a testimonianza di un'età d'oro per i posteri.

Questo lavoro ha spesso il pregio di permettere incontri umani particolarmente felici, come è capitato a me con Peppino Patroni Griffi durante le riprese della *Romana*. Ricordo delle pause di lavorazione nelle tiepide serate di un ottobre romano durante le quali si chiacchierava serenamente di un po' di tutto e non necessariamente di lavoro. Veramente a parlare era sempre Peppino: che bella, ricca e naturale facilità di parola! Noi tutti ascoltavamo perché incantati dalla sua eleganza, cultura, ironia e arte di raccontare. Ha reso la *Romana* una delle mie esperienze più piacevoli.

Bisogna dire che i nostri produttori sono forniti anche di un settimo senso, che è quello di riuscire a scegliere, tra la moltitudine di sceneggiature e copioni che si riversano sulle loro scrivanie, inevitabilmente il più brutto. Non riuscirò mai a capire con quali metri di giudizio pro-

cedano, certo sono bravissimi a escludere e cestinare spesso delle ottime sceneggiature e questo indipendentemente da ragioni economiche. Meccanismi misteriosi evidentemente fanno muovere la macchina del cinema italiano: meglio, più che muovere la fanno precipitare.

Fino ad oggi ogni tentativo di essere considerati autori e di avere di conseguenza riconosciuti i nostri diritti, come appunto il diritto d'autore, si è miseramente sgretolato contro il muro, anzi la grande muraglia formata da registi, sceneggiatori e produttori che non ci riconoscono alcuna creatività. A sentir loro, sono gli unici a possedere l'esclusiva dell'immagine cinematografica mentre nulla è dovuto ai creatori di quella stessa immagine, come scenografi e costumisti. Evidentemente abbiamo solo doveri.

Milano 1974. Durante le riprese di *Romanzo popolare* la troupe risiedeva in un residence di via San Pietro all'Orto, proprio accanto alla sede del *Corriere della Sera*. Erano anni "caldi" e una notte una bomba lanciata da un'auto in corsa invece di colpire la sede del quotidiano sventrò letteralmente l'atrio del nostro residence rompendo i vetri di molte finestre e riducendo in pezzi infissi, mobili e suppellettili. Monicelli, Tognazzi e gli altri componenti della troupe scesero di corsa chi in pigiama e chi in mutande e contandosi si accorsero che mancava una persona: io. Mi chiamarono a gran voce spaventati e preoccupati finché anch'io, naturalmente in mutande, non li raggiunsi imbambolato dal sonno e soprattutto seccato di essere stato svegliato per chissà quale stupido motivo. Non mi ero accorto di niente.

1967. Ero a Roma dove si faceva il grande cinema di Fellini, Visconti, Antonioni, Rossellini, De Sica, Germi, ecc. Primo giorno di lavoro, primo giorno di Cinema! Mi

avevano offerto il lavoro di assistente in un film western che si girava nei teatri di posa De Laurentiis, sulla Pontina, e siccome non possedevo la macchina ci arrivai in corriera. Un'ora di tragitto praticamente all'alba; in quell'ora mi sono soffermato su tanti ricordi della mia vita: pensavo agli amici dell'Istituto d'arte di Parma e a quelli di Brebra, agli allievi della scuola media dove avevo fatto supplenza, alle prime timide esperienze televisive nella "Fiera dei sogni" a Milano, ai colleghi dello studio d'arredamento in cui avevo lavorato fino al giorno prima e mi sentivo euforico e appagato, finalmente il Cinema! Evviva!

Ai cancelli il custode mi spiegò da che parte era il set e dopo una lunghissima camminata sotto il sole, sudato ma entusiasta, mi ritrovai in un villaggio western pieno di banditi, cow-boys, donne, bambini, cavalli, fucili, pistole ma inspiegabilmente con due sceriffi, due diligenze e due macchine da presa che mi lasciarono perplesso. Erano due troupe diverse di due diversi film che giravano nello stesso villaggio, nella stessa strada, nella stessa piazza... quando si dice ammortizzare i costi!

La differenza tra cinema e teatro sta nell'occhio dello spettatore che, in teatro, percepisce elementi reali inquadrati da un palcoscenico, mentre al cinema è la macchina da presa che gli fa vedere quello che vuole il regista. In teatro si accetta per convenzione che sia vero quello che è solo rappresentato (basta un disegno sul fondale o un pezzo di legno per dare l'idea di un albero), al cinema lo sguardo è mediato dalla macchina da presa che si muove nello spazio con angolazioni e punti di vista infiniti anche se già determinati in precedenza. Quindi la convenzione non vale e il pubblico del cinema esige di toccare quasi con mano la realtà presentata, mentre a teatro considera vero quello che è palesemente falso.

Ai tempi della "contestazione generale" un gruppo di autori e registi riuscirono sia ad affossare il Festival di Venezia che a far scappare e disperdere i produttori privati colpevoli di non fare film d' "autore", proclamando che solo la televisione di stato poteva salvare il cinema. Gli stessi, una volta chiusi i battenti di Venezia, emigrarono immediatamente a Cannes dove ottennero svariati successi e sono sempre gli stessi che ora esigono il ritorno della produzione privata. Camaleontiche sanguisughe che negli anni sessanta-settanta hanno succhiato dai privati, poi dalla televisione di stato e dalla Fininvest e sono di nuovo pronti a vampirizzare quei pochi imprenditori privati che stanno pian piano facendo capolino e affossarono il Festival di Venezia, che non si è più ripreso.

Erano i primi tempi che si usava la telecamera per i sopralluoghi di un film e viaggiando con Monicelli e Carlo Di Palma in Cappadocia, dove poi girammo gli esterni del *Bertoldo*, affidammo naturalmente a Carlo il compito di filmare i nostri vagabondaggi alla ricerca dei posti giusti. Al ritorno tutto il materiale fu visionato in una saletta privata alla presenza dei produttori Luigi e Aurelio De Laurentiis, ma cominciammo subito a sentirci un po' a disagio perché più che panorami erano i nostri piedi i veri protagonisti del materiale girato. Non solo Carlo si era scordato di spegnere la telecamera mentre ci spostavamo da un posto all'altro ma pericolosamente non aveva mai spento l'audio: il disagio in sala raggiunse il massimo nel sentire i commenti non precisamente positivi ed edificanti che lo stesso Carlo esprimeva sui De Laurentiis. Di Palma schizzò come una molla fuori dalla sala e io pure, ma soprattutto perché non riuscivo più a trattenere le risate.

Mentre giravamo il primo *Amici miei*, in un clima perfettamente in sintonia col film, approfittando del fatto di vivere tra Firenze e dintorni, andavamo a mangiare tutte le sere in posti diversi, tranne quando Tognazzici bloccava in albergo. Stavamo nel bellissimo residence Palazzo Benci sul Lungarno, avevamo tutti una cucina non certo attrezzatissima ma sufficiente per gli esperimenti culinari di Ugo, che ci sottoponeva stranissimi intrugli di sua invenzione a cui, come cavie, era impossibile sottrarsi. Passarono degli anni e durante *Amici miei parte seconda*, sempre nello stesso residence, accettammo con rassegnazione il primo invito di Ugo. Fu una piacevolissima sorpresa: nel frattempo infatti era diventato davvero un ottimo cuoco... peccato che dopo ci toccasse lavare una marea di piatti e pentole.

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 contratto 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 dato già dei premi (generalmente prosciutti e forme di grana) e stai a casa tua... cosa vuoi andare a Roma, a far la fame col cinema!». Come tutti i giovani ho naturalmente 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 premio quanto per la felicità di vedere smentite tutte le sue catastrofiche previsioni.

Da circa ~~due~~^{tre} anni insegno scenografia ~~all'~~^{ria} Accademia di Viterbo e sinceramente all'inizio non pensavo che il
 * *de* Ai corsi dell' A.S.C. (Associazione scenografi costantiniani italiani)

rapporto con gli studenti si trasformasse in un'esperienza tanto stimolante e positiva. Ho ritenuto subito mio dovere cercare di smitizzare questa professione e lo spettacolo in genere raccontando ai "miei ragazzi" tutta la verità: i problemi infiniti e le infinite discussioni con i direttori di produzione, con i costruttori, con le maestranze, e la fatica immensa non solo mentale ma fisica per fronteggiare il lavoro, gli imprevisti, i litigi, la mancanza cronica di mezzi, il rapporto non sempre idilliaco con registi e produttori e tutto il repertorio negativo sull'argomento, credendo così di scoraggiarli definitivamente. Ma nei loro occhi al principio atterriti vedo sempre "sbucare" una luce di carica, di vitalità e di voglia di fare. Mi sono accorto che non riesco a spaventarli, so che pensano esagerate le mie tragiche descrizioni, insomma non mi prendono molto sul serio e intuisco che sono disposti a subire qualsiasi sacrificio perché hanno scelto questo lavoro con entusiasmo e passione ma soprattutto ci credono ancora. Evviva il Cinema!

Ringraziamenti

Ringrazio tutti i collaboratori che mi hanno seguito in questi anni:

Attredatori e aiuto-scenografi: Massimo Tavazzi, Enzo Medusa, Walter Caprara, Edo Di Monte, Arrigo Breschi, Laura Casalini, Ennio Michettoni, Cosimo Gomez, Marco Dentici, Edoardo Di Iorio, Stefano Bulgarelli, Giuseppe Pirrotta, Neno Piana, Francesco Frigeri, Francesco Cagnoni, Gianni Giovannoni, Paola Rivello, Gino Passanisi, Riccardo Monti, G. Maria **CAV** Dimitri Capuani, Aniello Cinque, Riccardo Campana, Massimo Risca.

Attrezzisti: Luciano Tarquini, Bruno Tempera, Alberto Michettoni, Gianni Fiume, Paolo Luciani, Danilo Pagnotta, Roberto Granieri, Riccardo Passanisi, Carlo Arvisato, Roberto Magagnini, Lucio Maccarinelli, Vincenzo Visone, Vello Zamprioli, Dante Lazzari, Vittorino Imperi, Claudio Zitelli, Renato Pandolfi, Angelino il frascatano, Mauro Nati, Marcellino.

Pittori: Fernando Fortunati, Memmo Modestini, Ivano Conte, Mario Grilli, Agostino Bivi, Schizzo, Marcello Turco, Giorgio Palomba, Claudio Tedesco, Franco Angeletti, Giancarlo Sensidoni.

Scenografi-decoratori: Mauro Borelli, Bruno Bogino, Marco e Luca Mazzieri, Hermes Vanzan, Michelino, Mario Piovano, Giovanna Cunevari, Carla Trevisan, Luigi Carmellini.

Costruttori: Nino Leonardi, Romano Chessari, Franco Tarantino, Alvaro Belsole, Romano Di Chio, Beppe Cancellara, Nicola, Pietro Galli, Massimo Petrolini, Iolando ~~Rocchetti~~ **ROCCHETTI**

Effetti speciali: Fratelli Corridoti, Paolo Ricci, Sergio Stivaletti, Emilio Ruiz.

Ringrazio tutti i dirigenti, i tecnici e le maestranze dei teatri di posa di Cinecittà, Studi De Paolis, ex studi De Laurentiis Pontina, Safa palatino e Teatri Dear. **AVIDEA**

Ringrazio inoltre Renato Postiglione, Angelo Sormani (Rancati), La Teca dell'Immaginario, Enrico, ~~Mario~~ Sanchini, Mario Crenca (Sanchini), Bruno Schiavi (D'Angelo), Vito e i fratelli Rossiello, De Angelis (sculture), "Gino" Massimiani, Milena Ricci, Marta Baliva, Giorgio Padova, Bruno Rosa.

G. MARIA CAU
 MARIA TASCIONI
 DAVIDE DE STEFANO
 SAVERIO SANNALI
 MARIANA STEUATO
 ROBERTA AMADIO

CLAUDIO

Filmografia di Lorenzo Baraldi

- 1972 *Vogliamo i colonnelli*, regia di Mario Monicelli
 1973 *Zanna bianca*, regia di Lucio Fulci
 1973 *Tony Arzenta*, regia di Duccio Tessari
 1973 *Sesso matto*, regia di Dino Risi
 1974 *Romanzo popolare*, regia di Mario Monicelli
 1974 *Profumo di donna*, regia di Dino Risi
 1975 *Amici miei*, regia di Mario Monicelli
 1975 *Anatra all'arancia*, regia di Luciano Salce
 1975 *Caro Michele*, regia di Mario Monicelli
 1976 *Signori e signore buonanotte*, regia di Ettore Scola, Luigi Comencini e Mario Monicelli
 1976 *Un borghese piccolo piccolo*, regia di Mario Monicelli
 1978 *Viaggio con Anita*, regia di Mario Monicelli
 1978 *Dove vai in vacanza?*, regia di Alberto Sordi e Mauro Bolognini
 1979 *Temporale Rosy*, regia di Mario Monicelli
 1979 *Le guignolo*, regia di George Lautner
 1980 *I seduttori della domenica*, regia di Dino Risi
 1980 *Io e Caterina*, regia di Alberto Sordi
 1980 *Camera d'albergo*, regia di Mario Monicelli
 1981 *Nudo di donna*, regia di Alberto Lattuada
 1981 *Copione copione* (TV), regia di Stefano Roncoroni
 1981 *Il Marchese del Grillo*, regia di Mario Monicelli
 1981 *Pinocchio di G. Manganelli* (TV), regia di Mario Monicelli
 1982 *Io so che tu sai che io so*, regia di Alberto Sordi
 1982 *Amici miei atto secondo*, regia di Mario Monicelli
 1982 *Grog*, regia di ~~Enrico~~ **FRANCESCO** Laudadio
 1982 *Storia di Piera*, regia di Marco Ferreri
 1983 *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, regia di Mario Monicelli
 1984 *Serie Caccia al Tesoro* (TV), regia di Tonino Valeri
 1984 *Le due vite di Mattia Pascal*, regia di Mario Monicelli
 1985 *Joan Lui*, regia di Adriano Celentano
 1986 *La coda del diavolo*, regia di Giorgio Treves
 1987 *Tango blu*, regia di Alberto Bevilacqua
 1987 *Giorni randagi*, regia di Filippo Ottoni

- 1987 *La romana* (TV), regia di Giuseppe Patroni Griffi
 1988 *Il ricatto* (TV), regia di Tonino Valeri
 1988 *Giotto* (TV), regia di Roberto Leoni
 1988 *Musica per vecchi animali*, regia di Stefano Benni e Umberto Angelucci
 1989 *Pummarò*, regia di Michele Placido
 1989 *La più bella del reame*, regia di Davide Ferrario
 1990 *Caldo soffocante*, regia di Giovanna Gagliardo
 1991 *Errore fatale* (TV), regia di Pippo De Luigi
 1991 *Piazza di Spagna* (TV), regia di Florestano Vancini
 1991 *Piedipiatti*, regia di Carlo Vanzina
 1992 *Condannato a nozze*, regia di Giuseppe Piccioni
 1994 *Il postino*, regia di Massimo Troisi e Michael Radford
 1994 *Carogne*, regia di Enrico Caria
 1994 *Palla di neve*, regia di Maurizio Nichetti
 1995 *Bruno aspetta in macchina*, regia di Duccio Camerini
 1996 *Frigidaire*, regia di Giorgio Fabris
 1996 *Gigi 2* (TV), regia di Luca e Marco Mazzieri
 1997 *Les héritiers* (TV), regia di Joséé Dayan

Spot pubblicitari

Acqua Fiuggi
Scavolini
Voiello
Impulse
Ceramiche Sassuolo
Martini
Cinzano
Birra Carling (produzione inglese)

Premi

- 1982 Premio David di Donatello per *Il Marchese del Grillo*
 1982 Premio Nastro d'Argento per *Il Marchese del Grillo*
 1986 Nomination al Nastro d'Argento per *Joan Lui*
 1989 Nomination al Nastro d'Argento per *Musica per vecchi animali*
 1994 Premio Festival del Cinema Italiano per *Il postino*
 1996 Premio The Time for Peace Award per *Il postino* - New York
 1996 Nomination Golden Globe Award per *Il postino* - New York

Indice

- p. 5 Sognare e disegnare
Storia, storie contemporanee e costume
Lo spoglio del copione
La preparazione
Cinema e moda
Con il regista
Cinema e viaggi
Un unico consiglio e qualche ricordo
Dritto e rovescio

Ringraziamenti
Filmografia di Gianna Gissi
Premi

- p. 72 Premessa: lo squillo del telefono
Il contratto
La preparazione
La lavorazione
Con il regista
Con lo sceneggiatore
Con il direttore della fotografia
Il colore e il rapporto con il costumista
Con il produttore
Scenografia e critica
Block-notes

Ringraziamenti
Filmografia di Lorenzo Baraldi
Premi