



LO SGUARDO PROVINCIALE

di gianni sorrentino

Intraprendere la carriera di costumista, se si è londinese, parigino o romano, non è così difficile. Oggi come ieri. Se però sei nato a Cosenza negli anni Cinquanta e sei giunto a Roma per diventare commercialista, le cose iniziano a complicarsi. Soprattutto quando lo devi spiegare ai parenti giù in Calabria...

Claudio Cordaro, il costumista che cercheremo di raccontarvi fra poco, tentò quest'avventura sul finire degli anni Settanta. I suoi, per ricompensa, gli tolsero il saluto e gli alimenti ma lui non si piegò e andò per la sua strada. La storia non finisce qui perché, due decenni più tardi, Claudio era diventato uno dei più stimati costumisti italiani e non smetteva di vincere premi e di collaborare con registi e attori sempre più in vista.

Lo invitarono quindi a tornare in Calabria, lo premiarono e gli chiesero

incontro con claudio cordaro

di dare un consiglio ai giovani durante un simpatico spot dell'amministrazione locale. Il suggerimento del nostro deluse però gli astanti: "Andatevene da qui. Prima che potete".

È un piccolo aneddoto, raccontato da Claudio con un sorriso radioso, felino, sornione ma sincero. Scorrendo la sua filmografia spiccano le lunghe collaborazioni con Michele Placido, Aurelio Grimaldi e Leonardo Pieraccioni nonché un rapporto particolarissimo con Lea Massari e Laura Betti. Scendendo nel dettaglio, si ritrovano quasi tutti i principali attori italiani degli ultimi vent'anni ed alcuni interpreti e personaggi internazionali il cui semplice accostamento (Mario Adorf, Michel Bouquet, Jeanne Moreau, Cindy Crawford, Gérard Depardieu, Chazz Palminteri, F. Murray Abraham, Miki Manojlovic, Penélope Cruz...) mette di buonumore.

Un po' come la compagnia di Claudio.

Lo abbiamo raggiunto nel suo studio, ricavato in uno scantinato ombreggiato da Castel Sant'Angelo.

Vorrei iniziare dal luogo in cui ci troviamo. A prima vista sembrerebbe un loft sprofondato in cantina ma se dovessi descriverlo non saprei scegliere fra il laboratorio e l'abitazione.

Non ci riusciresti perché è tutti e due. Questo spazio è stato realizzato dalla scenografa Vanna Bellazzi ed è nato per preparare i miei film moderni. Qui faccio i disegni, i provini, i prototipi, le prove trucco e le riunioni con gli assistenti: è la mia piccola sartoria. L'aspetto è proprio quello del loft perché mi piaceva l'idea di

in alto: Elisa di Rivombrosa (Vittoria Puccini) nell'interpretazione visiva di Claudio Cordaro

creare un luogo dove incontrarsi e lavorare in un clima piacevole con attori, sceneggiatori e registi, tant'è che il *Borsellino*, la *Montessori*, alcuni film di Pieraccioni e tanti altri progetti sono nati qui. Mi piace pensare che sia un luogo dove nascono le idee. O almeno ci si prova...

È vero che ti senti un ragazzo di Calabria orfano di famiglia cinematografica?

Esatto. Non appartengo a nessuna famiglia e quella d'origine quasi mi ripudiò per le mie scelte. Ero venuto a Roma per studiare economia e commercio ma dopo pochi mesi mi ritrovavo già iscritto all'Accademia con i miei che mi avevano tolto i viveri. Bisognava inventarsi qualcosa e con un mio amico che faceva moda ed un altro scenografo aprimmo una libreria d'arte e spettacolo a via Zanardelli che divenne in breve tempo un ritrovo, un posto strategico per la cultura romana dove passava gente come Fellini, Eduardo De Filippo, Danilo Donati, Piero Tosi, tutti gli scenografi, gli sceneggiatori, tantissimi architetti. Tutti. Sono stati loro a farmi scoprire un mondo intero e più in generale a farmi capire ciò che volevo fare nella vita.

Chi ti ha "influenzato" maggiormente?

Sicuramente Danilo Donati, Piero Tosi, Giulia Mafai e Marisa Polidori.

Il primo set?

La prima vera occasione lavorativa si presentò grazie a Giantito Burchiellaro che mi chiamò ad aiutarlo per uno spot pubblicitario come assistente ai costumi. Fu la mia fortuna. Poco dopo mi fu affidato uno spot per l'*Antica sorbetteria di Ranieri* ambientato nell'Ottocento, che funzionò bene, e poi uno per la *Morositas* che però non puoi ricordare. Erano delle caramelle...

...alquanto ammiccanti. Le ricordo eccome anche perché quello spot fece epoca. Molto più di quelli "d'autore" in voga in quegli anni.

È verissimo. Lo spot delle *Morositas* fu girato al Teatro 5 di Cinecittà, in un'atmosfera indimenticabile. Roma era paralizzata perché fuori nevicava come non si era mai visto e noi, dentro al teatro, eravamo in un set esotico. Mi era stato richiesto di creare per Cannelle un'immagine sexy e provocante ma non volgare. La protagonista era talmente bella che bastò veramente poco: entrò in un negozio di biancheria intima e comprò un boxer da donna di raso con i colori della caramella; poi feci fare una serigrafia del logo per la maglietta e degli orecchini con l'immagine della caramella. Uscì fuori una sorta di rambo da discoteca, sportiva e sexy. Il personaggio piacque, lo spot vinse tantissimi premi e mi ritrovai ad essere un costumista che collaborava con gli avventori della libreria. Incredibile.

Al cinema saresti arrivato qualche anno dopo ma già in pubblicità operavano registi importanti.

Ebbi la fortuna di lavorare in pubblicità prima che lo facesse Fellini. Allora veniva snobbata da molti ed io mi ritrovavo a collaborare con autori come Pupi Avati, Klein,



Lovinger, Mc Neil ovvero i più affermati registi pubblicitari di quegli anni. Un'esperienza importante che mi ha formato sul campo mentre attendevo di essere chiamato dal cinema.

Il tuo esordio cinematografico fu in *Vado a riprendermi il gatto*. Era il 1987 e nel cast c'erano interpreti come Mario Adorf e Jean-Pierre Cassel.

Persone stupende. Ricordo con estremo affetto anche il regista, Giuliano Biagetti, che mi chiamò dopo aver lavorato assieme ad uno spot per l'*Asti Cinzano*. *Vado a riprendermi il gatto* era un film ambientato negli anni Sessanta, a budget ridotto ma girato in un clima molto bello. Cassel mi emozionò subito ed avemmo un magnifico rapporto. Mario all'inizio fu un po' più duro, quasi provocatorio. Sembrava sempre che non si fidasse del tutto dei costumi che avevo creato per lui ma in realtà non aveva nulla di personale nei miei confronti. Il rapporto migliorò a tal punto che verso la fine delle riprese scelse me per fare uno scherzo a tutta la troupe. Fingemmo che mi volesse ammazzare.

Il rapporto con gli attori è un aspetto centrale della tua professione e, al riguardo, posso dire di avere ascoltato delle testimonianze molto contrastanti.

Questo è un aspetto molto importante. Ci sono molti attori italiani che passano per difficili ma devo assolutamente dire che gli interpreti con i quali ho lavorato mi hanno dato tantissimo perché le loro esigenze sono quasi sempre motivate e mi hanno stimolato a lavorare di più sulla loro fisicità. Noi costumisti siamo a volte tentati di disegnare una cosa che sta nella nostra testa mentre invece, secondo me, la cosa importante è rispettare la fisicità dell'attore e poi il personaggio. Bisogna quindi adattare il personaggio alla fisicità dell'attore. E chi ti aiuta a capirlo è soltanto l'interprete.

Puoi farci qualche esempio?

Mi vengono subito in mente Laura Betti e soprattutto Lea Massari con la quale lavorai in *Una donna spezzata*, un testo tratto da Simone de Beauvoir e diretto da Marco Leto, dove recitava anche Erland Josephson. La Massari nasce come assistente costumista di Gherardi quindi sapeva tutto... io firmavo i costumi ma in realtà non ero altro che un suo assistente.

Una bella palestra...

Non puoi immaginare quanto mi sia servita quell'esperienza. La Massari aveva quarantacinque cambi di costume con cinque alternative per ogni cambio. Camminavamo con un camion solo per lei. Era assolutamente geniale, molto esigente ma sempre a ragion veduta, e sapeva guidare gente molto esperta come la sarta, Maria Castrignani, consigliatami da Piero Tosi. Lea Massari è stata determinante nella mia formazione perché mi ha fatto capire che un conto è il personaggio, un conto il costume e un conto è la persona fisica che lo indosserà.

Con *La discesa di Aclà a Floristella* inauguri una lunga collaborazione con Aurelio Grimaldi che ti portò a realizzare i costumi per i suoi quattro film più noti e a farti partecipare ai maggiori festival europei.

Andammo a Venezia, Locarno e con *Le buttane* – per cui feci scenografia e costumi – persino a Cannes, in concorso. Ringrazio Aurelio perché i suoi set sono sempre stati molto stimolanti per la creatività e poi perché mi hanno permesso di lavorare con ottimi attori, sia italiani che stranieri.

La protagonista del secondo film che avete fatto assieme, *La ribelle*, era una giovanissima Penélope Cruz.

Molto giovane ma già una grande professionista. Mangiava alle sette e mezzo e alle nove stava già a dormire. E quando arrivava sul set, la mattina dopo, aveva sempre un sorriso per tutti. Ugualmente professionale, nel suo piccolo, fu l'atteggiamento di Alba Parietti.

Protagonista dell'inafasto *Il macellaio*, sempre diretto da Grimaldi. Volevo glissare.

E perché? Guarda che forse è il film più divertente, come atmosfera sul set, a cui abbia mai partecipato. Aurelio fu chiamato all'ultimo momento a sostituire Tinto Brass in un'operazione che tentava di lanciare la Parietti come diva. Alba sembrava una velina ma in realtà era colta, disponibile e professionale. L'unico problema era dato dal fatto che in quel momento non era pronta per recitare e stava sempre in posa come se fosse in un set fotografico.

Rimanendo negli anni Novanta credo che sia necessario raccontare il lavoro che hai compiuto per *L'eroe borghese*. In quel caso dovevi aiutare Bentivoglio ad entrare in Giorgio Ambrosoli, un avvocato milanese grigio e solitario che pagò con la vita la propria volontà di non piegarsi a mafia e politica. Un monarchico che si sacrificò per la repubblica.

È stata un'esperienza fondamentale ed è un film che non riesco a smettere di amare per diversi motivi. In primo luogo ricordo benissimo che eravamo tutti molto coinvolti ed entusiasti del progetto, estremamente consapevoli della sua importanza civile. Da un punto di vista personale fu poi la mia prima collaborazione con Michele Placido, regista a cui devo molto. Ricordo poi con emozione le cene con la famiglia di Ambrosoli, dove Michele mi portò con gli sceneggiatori. Erano dei meravigliosi rappresentanti di una borghesia esemplare, integra e sana. La moglie di Ambrosoli mi disse: "Mio marito non era elegante, me lo faccia elegante". Da un lato volevo rispettare la verità storica del suo modo di vestire, dall'altra non volevo deludere le richieste della moglie.

E come hai risolto?

Ho lasciato alcuni particolari che mi sembravano dovuti per rispettare il contesto storico (pantaloni a zampa, baffoni, etc) e mi sono poi concentrato sul loden che Ambrosoli portava, molto simile a quello di mio padre. Son partito da lì, facendo degli abiti sartoriali con un taglio anni Settanta ma disegnato sul corpo e non a sacco come quelli dei grandi magazzini. Questa fase prelimi-

nella pagina precedente: Claudio Cordaro aiuta Chazz Palminteri ad impersonare Giovanni Falcone sotto: Leo Gullotta e Giulio Scarpati indossano i costumi realizzati da Claudio Cordaro per *Cuore* (2001)



nare è veramente fondamentale. Mi piace passare almeno una settimana, spesso molto di più, a sfogliare riviste, guardare documentari e più in generale assorbire immagini di un determinato periodo assieme agli assistenti. Terminata la full immersion, spogliamo i personaggi uno ad uno, cercando di dare ad ognuno un animo, un carattere che poi proponiamo al regista. Con Placido ho una sintonia particolare che a volte può attuarsi mediante degli scontri sull'interpretazione visiva di un personaggio, magari legata ai ricordi personali, ma sempre fondata sulla collaborazione nel senso più autentico del termine. Il costruire assieme, anche giocoso, i caratteri che vedremo sullo schermo.

Un anno dopo quel primo film con Placido collabori a *Ferie d'agosto*, eccellente opera seconda di Paolo Virzì.

Devo quella collaborazione ad una cena dove erano presenti Placido, Virzì e Monicelli, durante la quale parlarono de *L'eroe borghese*. Monicelli aveva apprezzato moltissimo quel film e a fine cena chiese il mio numero a Placido per chiamarmi a lavorare ma il mio dramma fu che in quel periodo ero ricoverato per un'operazione. In compenso mi chiamò Paolo, che per mia fortuna girava qualche mese dopo. Ho detto "dramma" perché Monicelli, per me, è il non plus ultra. I suoi film – pensa solo a *Risate di gioia* – sono una fonte di documentazione continua nonché d'ispirazione. Se li riguardi troverai una satira nel vestire i personaggi quasi ineguagliabile.

Satira ben punteggiata, va detto, anche in *Ferie d'agosto*. In quel caso raccontavate il buffo fronteggiarsi sulle spiagge rocciose di Ventotene di due mondi "quasi" incomunicabili: gli armaioli e le profumiere di via Tuscolana contro una piccola "comune" estiva che condensava le anime variegiate della sinistra italiana.

Fu un set magnifico preceduto da un'attenta preparazione. Ti racconto un aneddoto: per convincere Paolo

del look che volevo dare alla Ferilli lo convinsi ad andare in motorino a vedere come si vestivano e truccavano le profumiere nella periferia romana che stavamo descrivendo. Quanto alle fazioni sull'isola, non ci crederai ma ad un certo punto erano divenute in qualche modo reali. Scattò una magia che si può spiegare con la capacità degli attori di farsi trasportare nella caratterizzazione immaginata da Bruni e Virzì.

Vorrei chiederti ora quanto è importante, a tuo avviso, il lavoro sul corpo dell'attore.

Ha un valore determinante, necessario. Quando abbiamo fatto *Cuore*, ad esempio, davo ad Anna Valle dei bustini da portare a casa. Altre volte ho dato una scarpa particolare da calzare qualche settimana prima per rendere più credibile il modo di camminare e muoversi relativo ad un'epoca passata. Per lavorare bene sulla postura, sui gesti o sul modo di gestire gli invecchiamenti è però vitale il rapporto che si è instaurato con l'attore. Mi viene in mente la *Montessori* dove Paola Cortellesi si è fatta invecchiare di oltre sessant'anni, dai 20 agli 84 anni. Avevamo dei trucchi incredibili realizzati da Rosario Prestipino, un bravissimo truccatore che purtroppo non c'è più. Paola passava almeno quattro ore in sala trucco con una pazienza e una professionalità davvero inconsuete. Eccezionale.

Con la *Montessori* entriamo nel mondo della fiction, territorio che ti ha dato molte possibilità espressive e che porta il discorso, inevitabilmente, su *Elisa di Rivombrosa*, il lavoro che ti ha dato più riconoscimenti.

Elisa di Rivombrosa era un progetto in cui non credeva nessuno. Nel mio piccolo ho cercato di accentuare la caratterizzazione fiabesca dei personaggi perché sentivo che il pubblico desiderava immergersi in una favola. Un'operazione che è stata resa possibile dall'estro di Cinzia Torrini, una regista che ha avuto il merito straordinario di servirsi di professionalità del cinema e di metterle al servizio della fiction. Pensa

soltanto alla fotografia di Pesci, al modo esemplare con cui ha illuminato i personaggi e gli ambienti. Cinzia è una grande regista che sa cogliere e tirare fuori il meglio dai suoi collaboratori, riconoscendone le competenze e valorizzandone le intuizioni. Una dote rarissima.

Nelle tue parole emerge spesso l'importanza di lavorare in armonia con gli altri responsabili dell'immagine.

Senza armonia è molto difficile lavorare e diventa quasi impossibile raggiungere quell'unità d'intenti indispensabile per ottenere il risultato richiesto dal regista. In secondo luogo non devi dimenticare che il nostro è un lavoro di gruppo che ti consente di imparare continuamente dai tuoi collaboratori e dai tuoi colleghi. Bisogna essere umili e saper godere della bravura e delle intuizioni di chi lavora assieme a te.

Tornando alla tua filmografia, vorrei ricordare anche *Cadaveri eccellenti*, un'opera commissionata da una televisione statunitense, la HBO, che raccontava con toni epici la lotta alla mafia compiuta dai giudici italiani. Il cast affiancava Chazz Palminteri, nei panni di Falcone, ad Andy Luotto, sorprendente Borsellino.

Il cast nacque per somiglianza. Ho letteralmente adorato Chazz, un professionista impeccabile, con il quale parlavamo solo siciliano stretto attraverso un dialetto storpiato, un palermitano stranissimo. Sul set arrivarono tutti i parenti italiani e a tratti sembrava una festa paesana. Prima di girare le scene Chazz si prendeva sempre cinque minuti che dedicava al regista, al direttore della luce e al costumista per confrontarsi sino all'ultimo dettaglio. Ho avuto l'onore di studiare assieme a lui la documentazione raccolta su Falcone e anche l'occasione, fuori dal lavoro, di spiegargli più prosaicamente perché un italiano va a tavola con una camicia a maniche lunghe o con un mocassino ai piedi. E a fine film, non a caso, si è portato in America tutti i suoi costumi fatti su misura.

Che approccio avete concordato per ricostruire l'immagine di Falcone?

Direi che abbiamo seguito due strade. Da un lato abbiamo adattato l'imponente fisicità di Chazz, alto uno e novanta, ricercando al contempo la massima naturalezza. Dall'altro abbiamo tentato di cogliere la quotidianità del giudice senza pensare all'effetto. Il segreto, a mio avviso, è quello di abbandonare totalmente i propri ideali di eleganza o appariscenza e gettarsi nella quotidianità vera e reale di un personaggio storico di quella rilevanza. È stato un procedimento molto simile a quello fatto ne *L'eroe borghese* dove ho amato tantissimo Michele Placido. Non so se ricordi il suo ruolo...

Interpretava il maresciallo Novembre, fedelissimo angelo custode di Ambrosoli.

Esatto. Con grande sensibilità e intelligenza Michele accettò senza riserve le giacche di fattura industriale con l'etichetta attaccata, il borsello, importantissimo, la radio in mano e tanti altri dettagli che non erano né riduttivi né banalmente caratterizzanti. Anche perché, se ci pensi, con ottocentomila lire al mese come si potevano vestire?

È proprio il concetto dell'eroe "borghese"...

Esatto. Lo dico sempre agli assistenti. Pensate alla quotidianità. Fregatevene degli effetti, dell'idea che avete in mente. Immergetevi nella realtà che state raccontando. Un altro film fatto con lo stesso spirito da Michele è stato *Del perduto amore*, un film che ho amato tantissimo.

Altra opera di notevole valore civile che racconta la figura "perduta" di Liliana Rossi, un'insegnante che negli anni Cinquanta cercava di emancipare

bozzetto di Claudio Cordaro per il personaggio di Lucrezia Van Necker

le donne di un paesino lucano incontrando più di un ostacolo.

Fu un altro miracolo di Michele, ambientato in una di quelle provincie "sane" che nei suoi film riescono ad uscire fuori con una grande autenticità. Dietro a quell'opera ci fu un immenso lavoro di ricerca fotografica, necessario per cogliere la vita contadina della Basilicata di quegli anni. Michele sa entrare nell'essenza di un personaggio e per farlo ti chiede di proporre una vasta gamma di caratterizzazioni, anche per personaggi che magari appaiono solo fugacemente: un prete, un farmacista, un commercialista... un metodo che ammiro e che ti permette di dare il massimo.





Bozzetto di Claudio Cordaro

Tornando in Sicilia, hai lavorato al *Borsellino* diretto da Tavarelli. Sei passato da Andy Luotto a Tirabassi per caratterizzare lo stesso, delicatissimo, personaggio. Ci sono state differenze?

Tavarelli è un regista colto e sensibile che ti offre sempre il massimo della collaborazione, partecipando molto attivamente in un clima di grande intesa. La differenza fra i due attori? Direi che Andy Luotto è più somigliante, era lui a fare Borsellino mentre Tirabassi faceva il personaggio Borsellino. E ci è riuscito egregiamente, cambiando totalmente il suo modo d'essere quando impersonava il magistrato nonostante una fisicità piuttosto distante. Credo di aver fatto poco perché lui è un bravissimo attore che ho semplicemente supportato.

Mi piace ricordare un ottimo film di Rubini, *Tutto l'amore che c'è*, dove compaiono tantissimi personaggi ma sempre con poche battute. Credo che in quel caso si sia fatta particolarmente sentire la necessità di far parlare il loro aspetto.

Certamente. Mi sono divertito tantissimo nel sottolineare le varie tipologie sociali e culturali e devo dire che il fatto di esser nato in provincia mi ha aiutato tantissimo. Per il semplice motivo che qui a Roma è tutto omologato mentre in provincia è pieno di personaggi naturali e ci sono ancora le classi sociali. E poi i fashion victim. Se arrivi all'aeroporto di Bari troverai ragazzi con lo zaino di Chanel o l'occhiale con la medusa di Versace, le Hogan e gli attache da contadino, borse griffate e Burberry a bizzeffe. In provincia non si ha il timore di ostentare.

So che tieni moltissimo a *Il Manoscritto del principe...*

Mi dai l'occasione per ringraziare il regista, Roberto Andò, perché mi ha dato modo di lavorare con Michel Bouquet e Jeanne Moreau, due mostri sacri assolutamente geniali nel loro approccio al costume. Due maestri di professionalità e generosità. Feci fare una corazza di lattice per Michel Bouquet, per rendere la sua estrema magrezza più simile alla corporatura robusta di Tomasi di Lampedusa, che andava a sommarsi al vestito di lana e al cappottone. Considera che abbiamo girato con quaranta gradi, un'umidità pazzesca, e che lui aveva già 75 anni. Bene, non si è mai lamentato un attimo. Contemporaneamente avevo Jeanne Moreau che mi ha rivelato dei segreti eccezionali. Ancora oggi abbiamo un ottimo rapporto e ti confesso che a fine riprese mi ha onorato con un piccolo scritto che vale molto più di qualsiasi laurea.

Arriviamo infine a *Il grande sogno*, film con cui Michele Placido cercherà di raccontare l'epopea del '68. Puoi descriverci le tue sensazioni?

È sicuramente un grande film, molto importante. Puoi immaginare quindi l'atmosfera e il mio stato d'animo: responsabilità, fascino, emozione, paura... speriamo che vada tutto bene. Non saprei cosa aggiungere...

Aggiungo io. Da un lato ti devi cimentare con un enorme lavoro di documentazione e di interpretazione. Dall'altro ti ritrovi un cast sfavillante che oltre Placido comprende Laura Morante, Jasmine Trinca e poi i divi del momento: Luca Argentero e Riccardo Scamarcio.

Sono entrambi bravissimi. Scamarcio è stato disponibile a modificare la sua fisicità per aderire in pieno al personaggio che ha interpretato, ovvero lo stesso Placido da giovane. Il film ha una forte valenza autobiografica. La stessa disponibilità l'ho trovata in Argentero. Ugualmente ricco di sfumature è il ruolo di un'insegnante di Arte drammatica interpretato dalla Morante. Ma non farmi dire di più se non che il film racconta la politicizzazione di una famiglia fra il 1967 e il 1968 e, attraverso la sua trasformazione, i cambiamenti di usi e costumi di una società intera.

A parole sembra facile ma riesco ad immaginare l'enorme mole di materiali da consultare e la difficoltà che avrete incontrato nel condensare il tutto nei personaggi.

Credo che qui ritorni l'esperienza della libreria. Quando veniva Portoghesi, non appena andava via mi fiondavo sugli scaffali per capire cosa leggesse. De Filippo era più generoso e si fermava addirittura per spiegarmi le cose con tranquillità. Poi veniva Tosi e sfogliava i Macchiaioli, Fellini che guardava le immagini di Cartier Bresson. Ed io che guardavo e ascoltavo loro. Io che non sapevo nulla. Trent'anni dopo non so dirti se il mio curriculum sia decente, se sia riuscito a fare qualcosa di gradevole e piacevole come spero, ma di una cosa sono sicuro: la mia piccola conoscenza è nata fra quegli scaffali...