

bozzetto di Luigi Marchione per *Quale amore* (2006)

## LUNGO LA STRADA DI COMENCINI

di gianni sorrentino

**T**rovare un aggettivo per sintetizzare l'opera di Maurizio Sciarra non è affatto cosa semplice. La carriera del regista pugliese si è infatti consolidata lungo un arco trentennale che dagli esordi come fotoreporter di provincia è decollata sino alla vittoria del Pardo d'oro al festival di Locarno, ottenuta nel 2001 con *Alla rivoluzione sulla due cavalli*. Dall'edizione all'organizzazione, dalla scrittura all'esplorazione dei sopralluoghi, dalla direzione degli attori alla costruzione dei costumi, Sciarra ha studiato la macchina cine-

### incontro con maurizio sciarra

matografica sia come documentarista che come autore di un percorso registico che lo ha condotto a dirigere tre lungometraggi agli antipodi fra loro, accomunati dal coraggio d'intraprendere e convogliare scommesse produttive pensate per affrontare il mercato estero e molti dei principali festival internazionali della settima arte.

L'esordio avviene nel 1998 con *La Stanza dello scirocco* (pellicola vincitrice del Festival Cinema Italiano di Annecy e della Palma d'argento al Festival di Valencia) ed è seguito, tre anni dopo, dal citato road movie ambientato durante la Rivoluzione

dei Garofani. Il terzo lungometraggio girato da Sciarra è *Quale amore*, inusuale adattamento cinematografico della tolstoiana *Sonata a Kreutzer*, in concorso ai Festival di Shanghai e Tokio prima di essere distribuito con successo nel continente asiatico.

L'incontro con Sciarra ci ha permesso di conoscere un autore molto vicino ai mondi custoditi e salvaguardati dalla nostra Associazione, oltre a darci l'occasione di ricordare il maestro che lo ha formato, scomparso lo scorso anno e già relegato ad un principio d'oblio: Luigi Comencini.

Per oltre un decennio sei stato l'aiuto regista di Comencini. Puoi parlarci della sua impostazione scenografica e della sua visione dei costumi?

Nei film di Comencini c'era una costruzione molto salda, basata frequentemente su una consuetudine familiare perché in genere lavorava con sua figlia Paola, inizialmente costumista e poi anche scenografa. Era un rapporto molto forte, di grande intesa e senza molte parole. In più, a fare le scenografie per Comencini c'era spesso un suo antico amico, Ranieri Cochetti. Uno strano personaggio, direi un filosofo della scenografia che però spesso si perdeva negli aspetti pratici, costruttivi ed organizzativi. In qualche modo, essendo aiuto regista, mi sono spesso sobbarcato il compito di risolvere i problemi che si frapponivano e mi piace pensare di aver adottato o quantomeno provato a mantenere quel rigore che caratterizzava le sue opere.

Devo poi a Comencini la possibilità di aver lavorato ad un film come *Cuore*, costruito in teatro al novanta per cento. In quell'occasione ho visto materializzarsi un'intera strada di Torino a Cinecittà. Sono pochissimi i colleghi della mia generazione che hanno vissuto un'esperienza di quel tipo perché già allora si lavorava poco nei teatri di posa. Credo che perfino Pupi Avati abbia girato il suo primo film a Cinecittà alla bella età di sessant'anni.

Scorrendo la vostra filmografia comune salta all'occhio *Il ragazzo di Calabria*, film che mi fa pensare all'importanza dei sopralluoghi, forse meno sentita di un tempo fra i giovani registi, ma sempre presente nella concezione dei grandi maestri che amavano viaggiare, vedere e sentire i luoghi in prima persona.

Su quel film c'è da raccontare una storia molto bella. Comencini era una persona dall'apparenza burbera ma in realtà aveva un'anima dolcissima e buona. Posso dire che durante tutta la nostra collaborazione abbiamo mantenuto un rapporto splendido. Una delle pochissime urlate l'ho ricevuta proprio durante i sopralluoghi di quel film, ambientato negli anni Sessanta. Cercavamo una piazza molto grande da dove far partire una corriera che abbandonava il paese ma non si riusciva a trovarla nonostante giornate intere di ricerche. Comencini decise allora di non scegliere una grande piazza ma un vicolo stretto stretto dove entrava a stento la corriera. Gli manifestai le mie perplessità e lui reagì molto male. Fu l'unica volta che gli sentii dire: "Ma come ti permetti?". Aggiunse poi che gli ambienti piccoli, in proiezione, sono più efficaci di quelli grandi e che me ne sarei accorto successivamente. E aveva perfettamente ragione. Una lezione che mi è servita spesso in seguito. Non trovi l'ambiente, il costume, la luce che ti soddisfa ma solo compromessi? Lascia perdere tutto e cambia strada.

Nel 1998 realizzi il tuo primo lungometraggio, *La stanza dello scirocco*, tratto da un romanzo di Domenico Campana. La vicenda descritta dal film è collocata in epoca fascista. Puoi descriverci l'impostazione scenografica?

È stato un debutto anomalo, un'opera prima in costu-

me, in un periodo in cui nessun esordiente osava farlo. Il budget era ovviamente ridotto, circostanza che rese quel film una grande scommessa di Procacci. Ricordo che l'organizzatore, Gianluca Arcopinto, era terrorizzato perché non aveva mai fatto un film di quel tipo e pensava a costi proibitivi. L'unico tranquillo, in quel momento, ero proprio io perché fin lì avevo lavorato prevalentemente a film in costume. Il momento determinante fu l'estenuante ricerca di una piazza interamente riconducibile agli anni Trenta. Io e la scenografa eravamo arrivati alla conclusione di suddividere l'ambiente in tre location distinte, cosa non molto gradita alla produzione ma poi, dopo enormi sofferenze, trovammo la piazza giusta a Monterosso. La paventata levitazione di costi non ci fu perché girammo tutti gli esterni lì mentre gli interni furono trovati al Palazzo di Donnafugata, poco prima del restauro. Due ambienti splendidi, giusti per il film, che oltretutto lo resero possibile produttivamente.

Maurizio Sciarra dirige Vanessa Incontrada





In alto e nella pagina a fianco: studi concettuali di Luigi Marchione per *Quale amore* (2006)

In un'intervista hai affermato che cerchi sempre attori belli ma che sappiano esprimere un vissuto. Pensando ai volti e ai corpi di Giancarlo Giannini e Tiziana Lodato, protagonisti di quel film, vorrei chiederti un'opinione più generale sul gioco dei costumi.

Il gioco dei costumi è stato il primo esame, estremamente sottile, a cui mi ha sottoposto Giannini. Prima di parlarne, devo assolutamente introdurre il mio costumista, Andrea Viotti, in quanto ha giocato un ruolo fondamentale e per certi versi ha salvato il film. La produzione mi aveva fortemente consigliato un costumista scenografo che veniva dall'opera ma che pensò bene di ritirarsi a tre settimane dall'inizio delle riprese. L'iniziale disperazione si rivelò la mia fortuna. Andrea si gettò in un'operazione ad alto rischio – un film in costume da preparare in tre settimane – e i suoi costumi andarono benissimo, favorendo anche una sintonia fondamentale con il protagonista.

Giannini è uno che fa finta di non capire niente ma in realtà controlla tutto, anche il minimo dettaglio. Aveva già una forte idea del personaggio che voleva confrontare con me ma senza esporsi, per capire quanto controllassi anche di questo aspetto. Interpretava un marchese che si fingeva maggiordomo, due personaggi, se ci pensi, vestiti in modo quasi identico. Giannini voleva capire da me che tipo di personaggio doveva fare e che tipo di film volevo fare io.

Questa cosa è avvenuta scegliendo un costume, il frac indossato dal finto maggiordomo. Andrea mi offrì una duplice possibilità: un frac tradizionale, nero con le code da pinguino, e un frac originale della famiglia Orsini, blu con dei bottoni d'argento giganti. Un costume plausibile

ma con in più un tocco di diversità che poteva suggerire al personaggio un'estrosità che lo portava immediatamente fuori dal reale. Una lettura sopra le righe, molto intrigante. Sapevo che stavo scegliendo un personaggio invece che un altro attraverso il costume. Ho scelto il secondo e lì è nato un grande amore con l'interprete.

Direi che il costume è stato il 40% dell'impostazione del film e che quella scelta dei costumi ha condizionato positivamente un po' tutti gli attori. Un risultato che si può ottenere solo se il costume è pensato in funzione di un'interpretazione psicologica del personaggio. Un aspetto veramente determinante.

**Condivido la tua visione. Provo però a porti un problema: e con gli sponsor pressanti e le risorse limitate come la mettiamo?**

È un problema ineludibile, oggi, per via dei ridotti budget dedicati alle scene e ai costumi. Ma non bisogna rassegnarsi perché il cinema è l'arte del reale e bisogna sapersi adeguare. Va detto poi che c'è sponsor e sponsor. Credo che si possa sempre trovare un costume che combaci con il disegno psicologico attribuito al personaggio. E poi bisogna osare, sperimentare. Mi viene in mente il lavoro svolto per *Quale amore*. Anche in quel caso con Andrea abbiamo fatto una scelta molto chiara e siamo arrivati a creare un costume dal nulla che, se ricordi, era il vestito con cui la protagonista muore. Per ragioni di costo abbiamo costruito quel costume perché ce ne servivano altre tre copie diverse in quanto si usava in vari momenti del film compresa la scena in cui il personaggio

interpretato da Vanessa Incontrada moriva dopo essere stato accoltellato. Una scelta obbligata perché nessun vestito dell'alta moda è riproducibile in tre copie diverse se non a costi inimmaginabili. Andrea ha studiato e realizzato un costume che potesse essere funzionale in scena ma anche in linea con il personaggio che stavamo costruendo. E il risultato, credo, parla da solo.

**Torneremo a breve sul quel film. Vorrei prima ricordare la tua seconda opera, *Alla rivoluzione sulla due cavalli*, tratta da un romanzo di Marco Ferrari. Ci puoi raccontare il lavoro effettuato con un occhio a scene e costumi? Già nel titolo c'era un oggetto scenico non indifferente.**

Absolutamente. Quell'automobile l'ho lasciata così come l'ho trovata. Era già un oggetto scenico perfetto, insostituibile nel suo colore e nel suo significato.

**Una macchia gialla che si muoveva sullo sfondo della rivoluzione dei garofani...**

Esattamente. Se ci pensi, ho fatto tre film molto diversi ma se si volesse trovare un filo conduttore, risiede-

rebbe nel situare delle storie individuali in un contesto storico con la S maiuscola, ovvero il tentativo di raccontare attraverso delle piccole vicende personali un periodo storico più complesso. Questo rapporto con la storia, cioè con gli elementi che ci riconducono alla storia, mi fa pensare ad una macchina del tempo i cui ingranaggi fondamentali sono proprio scene e costumi.

La scelta deve essere accuratissima e in queste cose tendo ad essere maniacale. Mi piace un'utilizzazione degli oggetti e dei costumi in funzione dell'ambientazione storica. Un costume, se sbagliato, può fuorviare dall'ambiente storico per cui è pensato. Se devo raccontare gli anni Settanta non posso pensare ad un personaggio senza i pantaloni a zampa di elefante perché la mia ideologia o il mio senso estetico non devono mai sorpassare la storia. Pensa ai film in costume degli anni Sessanta, ai sandaloni dove le attrici erano cotonate come andava in quegli anni, con i bigodini sopra il peplo. Il pubblico di oggi, più smaliziato, non lo accetterebbe.

Il contesto storico va dunque costruito sulle competenze del pub-

blico, un procedimento che a volte può consentire anche dei leggeri svarioni, purché siano compiuti in piena consapevolezza.

**Con la tua opera successiva, *Quale amore*, affronti invece la società contemporanea sganciandoti però da riferimenti concreti. Un'astrazione in cui l'impianto scenografico, fondato sull'utilizzo ripetuto di non luoghi – aeroporti, grigi ambienti finanziari – conferisce un'universalità al racconto perfettamente in linea con i temi della storia scritta da Tolstoj un secolo e mezzo fa, a partite dal conflitto fra amore passionale e amore coniugale.**

È sicuramente un film fatto di non luoghi perché racconta il disagio e la sofferenza di un personaggio che non sta bene nel mondo e che, dopo aver ucciso la donna che amava, sceglie di non suicidarsi per stare male in eterno nel mondo che lo circonda.

L'aeroporto – il non luogo scelto assieme a Piersanti, lo scrittore con cui ho sceneggiato il film – era l'ambiente migliore perché non ti fornisce agganci con il vissuto quotidiano. Non solo. Era anche la perfetta trasposizione del treno dell'epoca.





bozzetto di Luigi Marchione per la sequenza iniziale di *Quale amore* (2006)

Secondo me il clima è molto cambiato tanto che il treno non è più il luogo degli incontri e delle confessioni perché oggi il viaggio è in genere breve ed è occupato dalle telefonate proprie e altrui. Non si può più parlare e sentirsi unici. Gli aeroporti, a mio avviso, sono ancora così.

**Puoi descrivermi il lavoro di scenografia impostato assieme a Luigi Marchione?**

Mi piace dire che sono tanto fedele con i costumisti, ovvero con il mio costumista Andrea, quanto sono infedele con gli scenografi. Il primo film l'ho fatto con una mia carissima amica, Livia Borgognoni, il secondo con Giada Calabria e *Quale amore*, infine, con Luigi. Tre persone completamente diverse, che ringrazio per aver dato il massimo con ottimi risultati.

Luigi è un grandissimo costruttore ma la cosa che mi ha veramente stupito è la sua capacità di vedere oltre il reale. Consentimi una divagazione. Il momento dei sopralluoghi, assieme alla scelta dei costumi e

degli attori, è uno dei momenti neuralgici, a volte anche di crisi, nella mia esperienza. Perché se sbaglio su uno di questi aspetti posso sbagliare l'intero film. Una volta che ho fatto queste tre scelte divengo tranquillo e pacifico sul set ma finché non sono compiute sono una pila elettrica. Durante i sopralluoghi mi sono reso conto di essere troppo vincolato alla realtà dei luoghi che vedevamo mentre Luigi sapeva già reinventarli nella sua testa. Gli interni della villa, ad esempio, sono completamente ricostruiti perché quella che vedi nel film è un'orribile fabbrica di matrimoni, organizzata con spazi interni per banchetti e anche con una stanza da letto nascosta dietro la parete a specchio in cui si nasconde un talamo nuziale per la prima notte degli sposi.

**Un altro non luogo. Deve andare bene per tutti, non va caratterizzato troppo e finisce per svilire e spersonalizzare anche il momento più intimo e viscerale.**

In quell'occasione, fra l'altro, Luigi riuscì a scovare una villa appa-

rentemente "svizzera", tutta di pietra e senza pini, molto vicina alla capitale ma circondata da una vegetazione assolutamente inconsueta, molto distante dalla tipica campagna romana.

**Sembrava in effetti un aligido cantone elvetico ma in realtà avete girato sulla Cassia bis, località Borgo della Merluzza.**

E dalla Merluzza siamo finiti in Asia, raggiungendo culture molto diverse dalla nostra. Il film è stato distribuito in dvd e pay tv in Giappone e Cina ed ha visitato festival di tutto il mondo. La mia paura principale era quella di non essere capito fuori dai nostri confini ma credo che quando un film esprime dei sentimenti forti e ha una costruzione solida sotto l'aspetto visivo riesce quasi sempre a veicolare delle storie universali, senza la necessità di ricercare la macchietta e la cartolina, considerati troppo spesso ed ingiustamente gli unici prodotti esportabili.