



scenografia di Luciano Ricceri realizzata da Carlo Maggi per l'Attila di Giuseppe Verdi (Arena di Verona, 1985)

## RABBIA E GESSO

di gianni sorrentino

**U**n tempo c'era la sala. Ed il grande schermo. Come nella caverna platonica, i corpi proiettati si vestivano di una luce divina e sembravano abitare mondi onirici.

Poi è subentrato il salone in cui si è accomodato il televisore. E i sogni, a poco a poco, son stati sostituiti dalla pennichella. Oggi siamo arrivati al monitor e allo streaming via internet, flusso d'incoscienza che appare una tappa intermedia verso il cinema, diciamo così, al videofonino. Sono i new media, bellezza, e la miniaturizzazione degli schermi sembra andare di pari passo con quella delle idee.

In ognuno di questi passaggi si sono guadagnate alcune professioni ma molte altre sono andate perdute. Le miniature di cui parleremo in questo articolo saranno allora di altro respiro. Saranno modellini, maschere, borchie, cascate, corazze, monete, città intere. Elementi scenici nati dal gesso, dalla resina, dal lattice e da altri mille ma-

### intervista con carlo maggi

ateriali lavorati e rifiniti da stuccatori, scultori, pittori e da tutti gli altri ragazzi di bottega che amano impiastriarsi le mani senza mai alzare la voce.

Questa storia verrà raccontata da Carlo Maggi, un artigiano che ha saputo lasciare di stucco scenografi come Alexander Trauner, Ken Adam, James Acheson, Richard Peduzzi a cui aggiungiamo i nostri Donati, Chiari, Garbuglia, Scarfiotti, Biagetti, Bulgarelli, Ricceri. Il meglio del meglio. Parlando di lui, Maurizio Sabatini ci ha detto: "Carlo Maggi è professionalmente indiscutibile. Umanamente, poi, è una persona speciale perché è uno dei pochi saggi rimasti. In Anno Domini fu come un padre e stavo sempre da lui anche perché il reparto stuccatori e scultori era quello che più mi estasiava. È stato un onore incontrarlo".

Da questo numero la nostra rivista andrà alla ricerca delle storie artigiane perdute.

La prima tappa è dedicata a Carlo Maggi.

**Non so bene come denominare correttamente il vostro mestiere. Anche perché non è facile trovarvi nei titoli di coda. La definizione del suo ruolo, nelle note di produzione, varia da "capo stuccatore" a "capo costruttore". Ne esiste una più corretta?**

Non è semplice definirci, perché facciamo veramente di tutto. Il nostro in realtà è più un lavoro di realizzazione nel senso che in un modo o nell'altro dobbiamo portare a termine quello che ci viene assegnato, coinvolgendo tanti altri mestieri che sono a fianco del nostro. Quello che leggi è stabilito da chi sta in produzione in quel momento ma noi non veniamo mai interpellati. Per fartela breve, stuccatore è un po' riduttivo, artista è un po' troppo.

Noi siamo degli artigiani, dei collaboratori di fiducia dell'architetto, e dobbiamo stare attenti a realizzare quello che ci viene richiesto, non quello che piace a noi. Quelli che fanno il mestiere mio tendono



sopra: testa di drago per Dragonheart (1996).  
sotto: Carlo Maggi a lavoro con due amici:  
Paolo Biagetti e Enrico Sabbatini.

poi a specializzarsi ma a me non piace. Io mi son sempre impiccato di tutto.

**Per capirne di più mi devo impicciare pure io. Immagino l'architetto che vi chiama per illustrarvi il suo progetto, consegnandovi i bozzetti o i disegni tecnici. Cosa accade poi?**

Dipende dal lavoro. A volte devi fare una moneta, a volte una città intera.

**Ipotizziamo allora una costruzione scenografica. Il falegname realizza la struttura che verrà completata e rifinita da voi e dagli scultori con materiali diversi dal legno dopo aver studiato gli incastrati dei materiali e tutte le problematiche che potrebbero sorgere nella costruzione.**

Più o meno è così. Nelle costruzioni noi realizziamo quello che poi rimane. Quello che si vede sullo schermo.

Siamo un po' tutti coinvolti perché c'è un rapporto diretto con il falegname che deve seguire le nostre indicazioni nel realizzare la sua struttura. Dopo il lavoro nostro e quello dello scultore deve subentrare il pittore. E se non è bravo è tutto vanificato. È un lavoro di squadra.

**Scopriamo lentamente la piramide di mestieri che discende dallo scenografo.**

Lo scenografo dà l'idea ma deve circondarsi di altri personaggi che lo aiutino a portarla a termine o che sappiano essere responsabili per lui. Prima di noi ha o il costruttore o il pittore, che è fondamentale perché il tocco finale è il suo, e poi l'attrezzista. Noi siamo gli ultimi della serie e se ci sono pochi soldi tagliano dalla parte nostra. Da sempre. A meno che non trovi l'architetto rigoroso, di quelli di una volta, come l'ungherese Trauner.

**So che avete collaborato assieme nella versione del Don Giovanni filmata da Joseph Losey. E anche che Trauner, assieme a Scaccianoce, riuscì a portare a termine l'Otello di Orson Welles. Un'impresa titanica.**

Scaccianoce, come Trauner, conosceva benissimo il nostro mestiere. Ha lavorato dappertutto, pur non essendo un "politico", perché era uno di quelli bravi e non aveva bisogno di smucinare. Pensa poi agli assistenti che ha formato, primo fra tutti Biagetti, un mio caro amico. Paolo arrivava in laboratorio con camicetta e giubbotto di montone ma amava troppo il nostro mestiere. Finiva sempre che si metteva a lavorare senza manco cambiarsi e si impiastava tutto di gesso. Se impasti un po' di gesso è normale ma oggi nessuno vuole sporcarsi o andare in giro col martello in tasca. Vogliono essere tutti eleganti. Quando ho iniziato io non avevamo neanche l'acqua...

### Dove ha appreso questo mestiere?

Me lo ha insegnato Giuseppe Francescangeli, uno stuccatore che aveva l'estro dell'artista. Ci son cresciuto insieme per più di vent'anni. Lavorava vicino a casa mia, alla Scalera di Circonvallazione Appia, dove hanno girato l'Otello che dicevi prima. Ricordo che durante le riprese vennero degli operai davanti a casa mia e misero delle palanche per terra. Il giorno appresso arrivarono dei tizi vestiti da frati che ci camminavano sopra prima di entrare dentro un arco. Mi parevano matti ma in realtà erano attori e quelle palanche servivano per farli entrare ed uscire da una maquette. Per quell'Otello Francescangeli fece anche delle maschere sui volti di Orson Welles e Suzanne Cloutier che sono rimaste per anni in magazzino. Peccato che se le siano portate via.





a fianco e nella pagina seguente:  
ricostruzione di Venezia  
per *Marco Polo* (1982)  
sotto: alcune fasi realizzative  
della scenografia dell'*Attila*  
per l'Arena di Verona

**lebrare il centenario dell'*Anello del Nibelungo*, allestisce nel 1976 una versione mastodontica della Tetralogia, condotta dalla bacchetta di Pierre Boulez e diretta da Patrice Chéreau con le scene firmate da Richard Peduzzi. Quella rilettura wagneriana segnò un'epoca.**

Segnò anche me. Prima di andare a Bayreuth, lavorammo per mesi e mesi qui. Poi inviammo sette tir di materiali in Germania che contenevano di tutto: colonne di resina alte dodici metri, ingranaggi colossali per il fabbro di Sigfrido, capitelli da due metri e perfino un drago di sei metri, fatto di gomma e lattice, con gambe, coda, ali e testa che si muovevano.

Quando hanno aperto il portellone del camion gli è preso un coccone perché il capoccone del drago rimbalzò fuori all'istante.

In scena sembrava comunque piccolo perché il palcoscenico era ancor più spaventoso per quanto era grosso. Alla fine di quell'avventura ho ricevuto una dedica da Richard Peduzzi nel libro ufficiale. È stata un'esperienza incredibile.

**Peduzzi scrisse che lei era il realizzatore dei suoi sogni. Un altro scenografo spesso aiutato da lei è Luciano Ricceri. La vostra collaborazione inizia nel *Marco Polo* diretto da Montaldo. Che ricordi**

**La realizzazione delle maschere fa ancora parte del suo mestiere?**

Non credo che i ragazzi di oggi le sappiano fare. Un tempo era diverso, i truccatori non erano così specializzati e per qualsiasi protesi venivamo chiamati noi. E non solo per gli attori. Dal nostro ambiente veniva scelto un artigiano che doveva fare la maschera del papa quando il pontefice moriva. E per individuarlo c'era l'imbarazzo della scelta perché Roma era piena di botteghe.

Ti parlo degli anni del boom e delle Olimpiadi che fecero esplodere il lavoro perché i progetti degli architetti avevano bisogno di modellini e miniature. Io feci quelli per la Sala Nervi in Vaticano. E poi c'era il cinema. C'erano laboratori in tutti gli stabilimenti: Cinecittà, l'Istituto Luce, il Centro Sperimentale, la De Paolis, la Settimana Incom, la Palatino, la De Laurentiis. Il lavoro, se eri bravo, non mancava mai.

**Dalla fine degli anni Sessanta in poi iniziano a bussare al suo laboratorio scenografi come Chiari, Garbuglia, Donati e persino Sir Ken Adam, già artefice dei *James Bond* classici e collaboratore di Kubrick nel *Dr. Stranamore* e *Barry Lyndon*. Come vi siete incontrati?**

L'ho conosciuto bene lavorandoci per Salon Kitty ma già da ragazzo ci avevo fatto un film alla Scalera. Si era sposato con una ragazza di Ischia che aveva conosciuto girando *Il corsaro dell'isola verde*, vent'anni prima, e quindi potevamo parlare in italiano, il che facilita il rapporto. Ho pure pensato all'ipotesi di seguirlo ma in quegli anni, in Inghilterra, non si entrava in nessun modo.

**Se i Pinewood Studios erano blindati, i tedeschi di Bayreuth furono ben più accoglienti. La città natale di Wagner, per ce-**

**ha di quel film?**

Ricordo tanti amici e tanto lavoro. Dalle statuette verdi di plastica che sembrava giada fatte per Bruno Cesari alla costruzione di un intero porto. Dalle maschere e le corazze per Enrico Sabbatini fino alla realizzazione di centinaia di cavalli morti in battaglia, tutti fatti in lattice e poliuretano. Non saprei da dove partire.

**Annotiamo intanto che nel vostro mestiere si collabora strettamente anche con l'arredatore ed il costumista. Poi potremmo ricordare qualcuno degli artigiani dimenticati dai titoli di coda.**

Montaldo mi telefonò per chiedere scusa. Il che non è poco ma io fui brusco lo stesso perché la delusione fu tantissima. Fummo un po' tutti dimenticati. Gente come Sante Barelli, pittore incredibile, e poi Fernando Varetto, Angelo Cesari, Orlando Cingolani, Amerigo De Angelis, Pino Paglierini. Non mi far parlare.

**Mi sposto allora verso un altro film "cinese" ovvero *L'ultimo imperatore*. Vorrei chiederle qualche sensazione di quel set e di parlarvi di Ferdinando Scarfiotti.**

Una cosa curiosa era data dal fatto che con i cinesi parlavamo attraverso i disegni. Erano così precisi che non c'era bisogno di interpreti. Scarfiotti poi era talmente bravo che lo chiamavano da mezzo mondo. Era inoltre un gran signore che ti trattava con rispetto e fiducia, regalandoti anche molta soddisfazione quando



seguiva il tuo lavoro. Per quel film avrebbe preso l'Oscar e si trovava a guidare centinaia di persone ma veniva sempre a mensa e si metteva in fila come tutti quanti per prendere il gabarè. Peccato che sia morto così presto.

**Un ultimo scenografo che vorrei conoscere attraverso le sue parole è Bulgarelli. Credo che la vostra avventura più grande sia stata la serie televisiva *Anno Domini*.**

Oltre ad essere un vero amico, Bulgarelli era anche un esperto di storia romana ed era coltissimo. Sapeva fare la scena con quattro segni e metteva la stessa serietà sia nel film storico che in quello di Bud Spencer. Ed era un altro che conosceva il nostro mestiere tanto che per *Anno Domini* accettò subito la mia proposta di usare il gesso e non la resina per ricostruire il Foro Romano.

**Qual è la differenza?**

La resina costa dieci volte di più, puzza ed è tossica. Per alcuni lavori può essere più adatta ma solo per quelli. Il gesso è naturale e si dipinge meglio ma è molto più difficile da lavorare. Bulgarelli non ha esitato minimamente ed abbiamo fatto un ordine da 775 tonnellate di gesso. Abbiamo messo in crisi la fabbrica del gesso della Tunisia ma dopo cinque settimane di progettazione e undici mesi di lavoro abbiamo ricostruito Roma. Oggi sarebbe impossibile per mille motivi.

**Sinora abbiamo parlato della minore appetibilità delle professioni artigiane, snobbate da molti giovani, e di un mercato estremamente ridotto che ha portato alla chiusura di laboratori e botteghe. Dalle sue parole sento però emergere altre responsabilità.**

Ci sono vari piani di responsa-





sopra: ricostruzione dell'antica Roma per *Anno Domini* (1985)

bilità che hanno fatto perdere questo mestiere. Iniziamo dai miei colleghi. Alcuni fatturano duecento o trecento milioni ma non hanno operai. Come fanno secondo te? Il mio ragioniere mi diceva: "Tu sei strano, paghi sia l'insps che l'empals". Chiedi in giro. Solo che ho dovuto chiudere perché non ero più competitivo. Il poco lavoro residuo viene subappaltato a ditte che usano per due o tre giorni operai marocchini e albanesi non specializzati e poi li butano via. Senza contributi. Come fa un ragazzo ad andare avanti?

#### Passiamo agli scenografi.

Gli architetti con cui lavoravo io si sapevano imporre con la produzione. I preventivi erano seri e per farli bene venivano chiamati per discuterli a fondo. Oggi hai degli scenografi che molto spesso sono nati con quegli architetti solo che, oltre a dimenticarti, chiudono gli occhi e si accontentano di quello che gli viene imposto dalla pro-

duzione. Nessuno ha voglia di litigare. Una che ha questo coraggio è Cinzia Lo Fazio ma è un'eccezione. Fa parte di quel 5% di scenografi che ancora rispetta questa professione. Ma al restante 95% non gliene frega niente del nostro lavoro. La produzione comanda e loro eseguono.

#### Quali sono le responsabilità principali della produzione?

La domanda giusta è "perché i laboratori chiudono"? E la risposta va ricercata negli appalti, che a loro volta generano i sub appalti di cui abbiamo parlato prima. Funziona che tu della produzione mi dai l'appalto ed io ti do la busta. Guadagnano tutti con gli appalti e in certi casi la percentuale è già stabilita in partenza. E allora i preventivi diventano strani ed il gesso viene sempre sostituito dalla resina che costa dieci volte di più. Gli operai vengono prepensionati e i laboratori chiudono.

**Il quadro è cupo. Provo a schiarirlo appena annotando che anche questo piccolo colloquio tenterà di essere un passo utile per informare, non dico sensibilizzare, su come avvengano e cosa comportino certe dinamiche. Nel nostro caso la perdita di mestieri antichi in grado di incantare. E se gli italiani sembrano volersene dimenticare, il dovere di far ricordare e vivere questi mestieri viene assolto spesso dagli artisti stranieri. Cosa accadde sul set di *The Passion*?**

Accadde che mentre provavano la salita con la croce subentrò un problema. Quel povero Cristo dell'attore non riusciva ad incollarsi i due tronchi perché erano troppo pesanti e Mel Gibson aveva convocato tutti. Fu a quel punto che fui chiamato dall'assistente dell'architetto e quando lo raggiunsi trovai Gibson e tutta la sua corte. Immagina trenta persone che ti guardano tutte assieme in attesa di una risposta. Poi ho spiegato grosso modo quello che si poteva fare mentre l'interprete traduceva al regista. Alla fine Gibson sorrise, annuì e mi indicò. Ed io, paro paro, "ecco lì, lo sapevo, è cascato er cetriolo in culo all'ortolano!".

#### Che fece l'interprete?

Il mestiere suo. Tradusse tutto. Ma non si arrabiò nessuno, secondo me stanno ridendo ancora oggi. Alla fine, come avevo intuito, quelle croci "me le so' civate tutte io". E ne abbiamo fatte dodici, mica una. Sono state tutte alleggerite, rinforzate, stuccate e rifinite da noi. Un lavoro che non si vede ma che si sente. Qualche giorno dopo, in albergo, scendo a fare colazione e ti trovo Mel Gibson. Si era fatto trasferire nella pensione familiare dove eravamo alloggiati. Quella mattina si presentò con una sedia al mio tavolo chiedendo se potevamo fare colazione assieme.

#### Come andò a finire?

A tarallucci e vino. Nel senso che lui fu veramente gentile e mi trattò sempre in modo speciale perché ammirava il nostro mestiere ma io non sapevo la lingua, una cosa di cui mi vergogno, e non ho potuto sviluppare quel rapporto un po' come mi era accaduto con gli altri architetti inglesi. Se avessi parlato l'inglese, chissà chi sarei diventato...