

# GABRIELLA PESCUCCI

## Vestiti per emozionare

*A cura di Paolo Felici e Giulia Mafai*

Ho incontrato Gabriella in una cittadina vicino a Caserta, uno di quei piccoli borghi secolari in cui le strade, le piazze, le viuzze sono un brivido e gli edifici assumono l'aspetto di un set per un dramma in costume e i suoi cittadini sembrano quasi interpretare i ruoli di guerrieri italici, di dame aristocratiche, di mercanti avvolti in vesti bizantine dai colori sgargianti, e dove i bambini giocano ancora a lanciare sassi nel fiume mentre i cavalli trascinano lentamente i carri con un'aria di rassegnata pazienza. Ed è significativo, in un certo senso inevitabile, che da alcuni anni si tenga in questa città un festival di film d'epoca. La scelta del luogo è certamente appropriata.

Abbiamo portato Gabriella in questo paese della Campania, partendo insieme da Roma. Durante il viaggio verso sud abbiamo affrontato la conversazione su cosa significhi essere una costumista. Il cinema è un'arte totale", si affretta a precisare la Pescucci, "è una forma d'arte collettiva e produrre un film è come lavorare all'interno di una bottega rinascimentale o di un cantiere medievale dove si sta erigendo una cattedrale gotica: lo stesso lavoro di squadra, la stessa divisione dei compiti, la stessa indistinguibile continuità tra arte e tecnica, ma anche la stessa necessità di creare coerenza nel lavoro di centinaia di persone attraverso una sintesi operata dalla direzione di un'unica mente". Il lavoro del costumista è, in questo contesto, un mestiere. Arrivo in guardaroba alle 9 del mattino e ci rimango fino alle 20. Costruisco un costume come un architetto costruisce un edificio, passo dopo passo, con grande attenzione". Conclude: "È una professione estremamente creativa. Il costume è, da ogni punto di vista, l'elemento fondamentale per il successo di un film. Un costumista che lavora a un film deve dare il massimo, altrimenti rischia di vanificare gli sforzi di tutti gli altri". Finalmente arriviamo a destinazione. Gabriella è venuta in questa città rurale per ritirare un premio. Ha ottenuto il massimo riconoscimento per il suo mestiere grazie al meritatissimo Oscar per il suo meticoloso lavoro su *L'età dell'innocenza* di Scorsese, ma anche due premi BAFTA, per *Le avventure del Barone di Munchausen* di Terry Gilliam e *C'era una volta in America* di Sergio Leone. Ora è qui per ritirare un premio che, anche se minore, viene assegnato con tanto orgoglio e affetto dagli organizzatori del festival e da Giulia Mafai, direttore artistico del festival, lei stessa costumista, ora impegnata nella formazione professionale dei giovani appena usciti dalla scuola di design.

E dopo una giornata piena di proclami e ovazioni, arriva finalmente il momento di riunirsi in un luogo più tranquillo: una cornice di palazzi settecenteschi, un pozzo rinascimentale e un arco medievale, in un mix di stili che sono così in armonia con questo personaggio, così poliedrico, così vivace e colto.

Gabriella ha una passione per il cinema di grandi dimensioni. Il suo lavoro in teatro è notevole, ma è nel cinema che si esprime al meglio. "Sì, amo il cinema e lo amo da quando ero bambina. Il film che ha condizionato il mio interesse è stato *Le scarpe rosse* [1948] di Michael Powell ed Emeric Pressburger.

Parlavo di questo episodio con Robert De Niro qualche anno fa, e lui mi disse che Thelma Schoonmaker, la famosa montatrice e moglie di Michael Powell, che ha sempre lavorato con Martin Scorsese, sarebbe arrivata in Italia a giorni. Potete immaginare che esperienza emotiva sia stata rievocare con lei varie scene di quel film". Naturalmente parliamo di *I fratelli Grimm*, anche se il film a cui Gabriella ha appena finito di lavorare è *Charlie e la fabbrica di cioccolato* di Tim Burton. Il mondo dei fratelli Grimm appartiene a un periodo di transizione. Un mondo stratificato e in sospensione. Piuttosto difficile, immagino, da descrivere. Le chiedo quali riferimenti pittorici abbia utilizzato. "Ci sono le fiabe dei Grimm, ma sono tutte frammentate. Quello che emerge è l'inventiva e la fantastica immaginazione di Terry Gilliam. Terry ama molto l'arte e per alcuni personaggi ci siamo ispirati a dei dipinti. Non sempre, però, le immagini rimandano a un dipinto di quel particolare periodo. A volte una suggestione può venire da pittori che non appartengono allo stesso periodo. Ciò che conta è una raccolta di informazioni approfondita, per quanto possibile. Si sfoglia un libro o si visita un museo e da lì si sviluppano le idee. I dipinti e le fotografie sono pieni di suggerimenti. E tutto questo viene discusso con il regista.

Il rapporto con il regista è di fondamentale importanza. Qui l'impronta viene dal Biedermeier. Un ambiente borghese di inizio Ottocento che emana tranquillità e una calma domestica e protettiva. Ma questa pace è solo

apparente, dietro di essa si nascondono la tragedia, la paura, gli incubi del passato. È questa l'atmosfera di cui è intriso il film. Un terrore sommerso che emerge lentamente".

Ripercorriamo alcuni momenti salienti della sua carriera. Questo è stato il suo terzo progetto cinematografico con Gilliam, senza dimenticare la traumatica esperienza del *Don Chisciotte*. "*Lost in La Mancha* passerà alla storia come il primo documentario su un progetto cinematografico fallito. Invece di mostrarci una versione edulcorata di ciò che accade dietro le quinte, *Lost in La Mancha* documenta gli aspetti più duri della realizzazione di un film. Dai conflitti personali alle catastrofi di proporzioni bibliche, il film è una rappresentazione accurata e fedele della disintegrazione e del fallimento di un progetto cinematografico. Riesce a raccogliere l'intera drammaticità della storia grazie alle interviste sul posto e alla ripresa fatta dalla posizione privilegiata di un testimone fuori campo degli eventi". Tra i protagonisti c'è anche lei. "Naturalmente. Avevamo lavorato tanto. Era agosto e avevamo faticato tutto il mese per preparare i costumi. Era tutto pronto. Ogni attore avrebbe dovuto indossare almeno dieci costumi". È stato terribilmente triste assistere all'allestimento di Rochefort e poi vedere quegli stessi costumi impacchettati in scatole di cartone insieme alle scenografie, e chissà quando saranno mai riaperti. Riesco ancora a vedere quegli abiti del XVII secolo con i loro rigidi colletti bianchi, come quelli dei quadri di Velasquez. "Sì, e pensare che li abbiamo realizzati in plastica trasparente e poi dipinti a mano". È sempre così difficile mescolare il nero con il bianco. Il Seicento come lo conosciamo noi, però, ha colori semplici: il bianco è semplicemente bianco e il nero è puramente nero, non ci sono toni.

"Nel cinema il bianco non esiste e nemmeno il nero. Di bianchi e neri ce ne sono migliaia. Ma non ci sono sfumature semplici, altrimenti si crea un vuoto. Si arriva al nero attraverso una serie di gradazioni; si inizia con un verde scuro e poi si introducono colori ancora più scuri. Ma il nero totale non esiste". Sembra che Don Chisciotte sia afflitto da una maledizione. Si pensa subito a Orson Welles e alla sua ossessione pluridecennale per lo stesso soggetto, con il risultato che anche il suo era un progetto incompiuto. "Forse Don Chisciotte non è il problema, Don Chisciotte è solo il sintomo evidente di una sorta di "malessere", un'ossessione che Gilliam e Welles hanno condiviso. La grande frattura tra il sogno, la fantasia, la poesia del fare cinema e il dover purtroppo fare i conti con la realtà dei produttori, dei soldi, delle location, delle condizioni climatiche avverse..."

Tornando indietro nel tempo, cito Sergio Leone. *C'era una volta in America* è forse il film in cui lei si identifica maggiormente. "Ho dei ricordi bellissimi di quel film. Ricordo che mi sentivo completamente a mio agio. C'era una tale unità di intenti durante tutte le riprese". I costumi sono stati forniti dalla casa di costumi Tirelli.

"È stato un lavoro enorme. La storia si svolge nell'arco di ottant'anni e nel guardaroba abbiamo costruito tutti i costumi senza utilizzare materiale di magazzino. Era tutto materiale nuovo che era stato trattato: gli abiti dei poveri, gli abiti degli ebrei e dei cinesi". C'erano migliaia di pezzi. "Oh, sì... ma non li ho mai contati. Erano davvero tanti".

Il nostro tempo sta per finire. La piazza comincia ad animarsi. C'è tempo per un'ultima domanda.

Le chiedo come riesce a lavorare con registi che sono lontani dal suo background artistico, che affonda le radici nella cultura europea e italiana. "È un vero problema.

Devo ammettere che è difficile. Quando lavoro con registi italiani diventa tutto molto più facile.

Abbiamo gli stessi riferimenti culturali: La pittura rinascimentale, il Romanticismo, i grandi movimenti del Novecento, le avanguardie. I registi americani, invece, hanno riferimenti più moderni, i fumetti, per esempio. Divento frenetico. Ammetto la mia ignoranza, quindi mi precipito a leggere tutto e a raccogliere informazioni. Ora sto lavorando a un progetto di Robert Zemeckis, che è un film girato con la tecnologia digitale. Mi chiedo come posso essere utile, visto che la maggior parte del lavoro è svolta da un computer... Per fortuna lavoriamo ancora con gli attori e quindi ha un senso. Ma, sapete, il mio inglese è terribile. Non si può immaginare! È buffo, perché ricordo una cosa che mi disse una volta Helena Bonham-Carter, la moglie di Tim Burton. Le chiesi come avrei potuto superare la difficoltà di dialogare con Tim e lei, sorridendo, mi disse: "Non preoccuparti, Tim non dice mai una parola".