



Omaggio a Piero Tosi

(costume designer)

A cura di Gianfranco Angelucci

Quando arrivo al reparto costumi di Gino Carlo Sensani accompagnato da uno studente della Scuola Nazionale di Cinema, non mi sorprende affatto che Tosi mi riceva dandomi le spalle, intento a fare qualche aggiustamento al bozzetto problematico di uno studente. Pronuncia un rapido saluto e lascia passare un lasso di tempo perfetto, né troppo esteso né troppo breve, prima di voltarsi verso di me. Purosangue del palcoscenico e dello schermo, regista di sé stesso e in parte attore incorreggibile, con un debito riconosciuto nei confronti di Norma Desmond e di chi sa ancora scendere le scale con un braccio teso sulla balaustra, spingendo i presenti a togliersi il cappello.

Conosco Pierino da molti anni, meno di persona, più attraverso le parole e i racconti verbali di Fellini, che non coincidono quasi mai con quelli di Tosi, eppure ne tracciano un ritratto dai colori indelebili. C'è anche una vaga suggestione di stregoneria, dal momento in cui l'uomo ha smesso di cambiare, né da dentro né da fuori. Nessun segno dell'invecchiamento, dello scorrere del tempo, conservato in una bolla di vetro. Immutabile, così mi appare Pierino Tosi, anche se non ha bisogno di questi complimenti, né li cerca, sempre con un piede su quella linea d'ombra oltre la quale è così facile scomparire, svanire. La nostra reciproca conoscenza di lungo corso con Fellini ci riporta inevitabilmente a quel clima. E a mio beneficio Pierino imita la voce morbida e acuta di Federico, prendendolo in giro: "Questa volta posso avere da te forse solo una scarpetta piccola piccola?".

Ad ogni nuovo film il grande seduttore lo circondava, corteggiandolo dietro un velo di schermo.

Più lo inseguiva, più l'altro si allontanava, ma non per mera civetteria: "Non riesco a gestirlo, non mi lasciava spazio. Non so come difendermi, non sono come Danilo [Donati] che poteva sfuggire alla sua presa e stare tranquillo per un po'. Anch'io ho uno spirito indipendente, forse più di Danilo, eppure mi sono lasciato prendere. Mi faceva salire in macchina e mi portava a Fregene, sempre parlando di lavoro. Lo stesso faceva quando era a casa. Se Giulietta cercava di partecipare alla conversazione accennando a qualcosa che le era successo durante il giorno, veniva interrotta con un "Oh, davvero?" e lui ripartiva. Mi seguiva a letto e mi rigirava le coperte prima di darmi il bacio della buonanotte. E alle cinque del mattino sentivo i suoi piedi che si muovevano sull'assicella. Tock, tock... Bussava alla porta: "Sei sveglia, tesoro?". E se ne andava di nuovo. Non c'era modo di sfuggirgli.

Era l'esatto contrario di Visconti, con il quale sul set si tratteneva letteralmente il fiato, la tensione era costante e insopportabile, ma dopo la giornata di riprese i problemi del film venivano completamente accantonati e si passava l'intera serata, a tavola, a parlare di altro, anche se l'argomento era futile o banale o magari di natura insignificante, non importava, purché non si trattasse di lavoro. Non c'era quell'ossessione ineludibile, quella

necessità che spingeva Fellini ad aggrapparsi all'atmosfera febbrile del set, a rincorrere sempre nuove idee, a cambiare continuamente idea. Il Conte arrivava in teatro al mattino avendo già preso le sue decisioni, dalle quali non avrebbe mai vacillato. Non c'erano dubbi né discussioni: così era e così sarebbe rimasto. Anche se fosse stata una decisione sbagliata, l'avrebbe mantenuta senza esitazioni, inflessibile fino all'ultimo. Era un comandante, un capitano che conosceva la rotta, i venti, le vele, e assicurava l'equipaggio nella misura in cui lui stesso non temeva di naufragare. Questa era la sua forza, aveva idee estremamente precise e chiare, sapeva cosa voleva e sapeva come ottenerlo. In questo poteva diventare feroce, crudele, medievale. Poi con il passare del tempo le cose sono un po' cambiate, la vecchiaia lo aveva addolcito, aveva ammorbidito il suo carattere. Chissà, forse ero cambiato anch'io, o lo vivevo in modo diverso".

È stato naturale per noi iniziare con Danilo Donati, da poco scomparso; e da Danilo passare a Fellini, e da Fellini a Visconti. La conversazione ha preso il volo da sola, scegliendo la sua strada senza seguire un percorso fisso o un obiettivo particolare.

"Sai quando mi manca di più Danilo? In momenti come ieri sera, perché ho guardato una replica de *I Clown*. Quello che lui ha saputo inventare e creare per *I Clown* è da considerarsi alla stregua degli Dei, pura poesia. Avrei voluto alzare il telefono, per dirglielo; gli piaceva sentire le mie lodi ed ero così felice di poterle offrire, di trasferirgli la mia emozione! Ma invece non è stato possibile. Ormai sono più gli amici che non ci sono più che quelli che posso ancora raggiungere".

L'amico-rivale, Danilo Donati

Con Danilo abbiamo avuto una formazione simile, l'Istituto d'Arte, poi l'Accademia... Ma la sua infanzia è stata diversa dalla mia, lui veniva da Suzzara [una città del Veneto], i suoi genitori erano benestanti, sua madre lo adorava e faceva sempre in modo che avesse soldi. A Firenze poteva permettersi un alloggio quasi lussuoso, la Pensione Bandini in Piazza Santo Spirito, dove alloggiavano molti stranieri, in genere più ricchi degli italiani. La pensione si trovava in un imponente palazzo del XVI secolo, molto aristocratico, e le stanze si affacciavano su un portico che correva lungo la facciata e su ogni lato dell'edificio. Spesso ci soffermavamo sotto quel portico, seduti per terra con le spalle appoggiate al muro, a parlare per tutta la notte. Momenti di felicità assoluta, irripetibili. Il coprifuoco, lo stesso di cui scrive Danilo nel suo libro, sprofondava la città nel buio eterno, ma una notte, nel chiarore argenteo della luna piena, la strada si riempì improvvisamente del suono dei mandolini. "Un angolo di Paradiso", lo conoscete? Un'intera orchestra di sessanta mandolini che suonavano all'unisono "Un angolo di Paradiso" (canticchia il motivo): era come se ti invadessero l'anima.

Poveri e brutti

"Eravamo poco attraenti, poveri, mal vestiti, poco puliti. Eppure avevamo delle facce così! Ognuno di noi era inconfondibilmente un individuo. Quando guardo gli albanesi di oggi mi viene in mente come eravamo noi, disperati ma non indistinguibili l'uno dall'altro. Certo, i soldati americani ai nostri occhi erano come "dei", alti, belli, ingenui, come scolaretti sorridenti. Profumavano di sapone e di sigarette Camel. Oh, l'odore di quelle Camel, da far girare la testa! Ora, quando vedo un pacchetto con quella stessa immagine, devo aprirlo, annusarlo alla ricerca di quell'odore. Ma è cambiato, non c'è più.

Quando la guerra è finita ho lavorato per due anni all'Ospedale Generale di Pratolino. Quando ero studente ho sempre lavorato per mantenermi. Ho lavorato anche in un cimitero, a Trespiano; mi occupavo delle cremazioni. Raccoglievo le ceneri e le portavo a Firenze su un carretto.

All'ospedale di Pratolino, invece, lavoravo in sala operatoria; c'era un flusso continuo di feriti. Preparavo gli strumenti chirurgici e sterilizzavo i guanti. Quando tutto era finito dovevo ripulire la sala operatoria per il giorno successivo, sempre che quel pomeriggio non ci fossero ricoveri d'urgenza o operazioni che non potevano aspettare. Per le mie pause mi diedero la sala gessi. Non potete immaginare la puzza di cancrene che si infiltra nei gessi! In compenso venivano forniti i pasti. A colazione si poteva scegliere tra caffè, cioccolata, marmellata, burro e pane bianco. Ero piccola, piuttosto delicata e magra, non proprio portata per i lavori pesanti. Quando mi vedevano pulire i corridoi con questi enormi, giganteschi teli da pavimento, i ragazzi americani si fermavano a darmi una mano, erano forti, allegri, si divertivano ad aiutarmi. Ma poi si sentiva un lontano rumore di tacchi e tutti si mettevano in riga: erano del WAC [Women's Auxiliary Corps], ufficiali dell'esercito americano che venivano a controllare le pulizie fatte. Si assicuravano di essere temuti, erano duri, scontroso, esigenti. Ricordo solo le loro scarpe, quell'anello freddo e ostile dei tacchi che si avvicinavano, e poi le scarpe che entravano nel mio campo visivo mentre, a testa bassa, continuavo a pulire il pavimento. Poveri ragazzi, con quelle donne intorno!

Il lavoro dello scenografo

Non ho mai amato il mio lavoro, alla fine ho sempre avuto l'impressione che più della metà di esso sia andato perso lungo la strada. E non sto parlando della solita sensazione di insoddisfazione che si prova immancabilmente quando si misura la distanza tra le intenzioni e il risultato finale. Mi riferisco proprio al lavoro dello scenografo, in cui molto spesso le variabili non dipendono da te, sono assolutamente arbitrarie, incoerenti, incontrollabili. Faccio un esempio: per *La Caduta degli Dei* ho passato quattro mesi a disegnare i costumi per Vanessa [Redgrave] e quando le telecamere hanno iniziato a girare avevamo Tulin [Ingrid]. Siamo tornati al tavolo da disegno e abbiamo dovuto lavorare sul suo personaggio in poche ore. Mi sembra di aver sempre lavorato in tempi stretti, a fronte di occasioni sprecate, di un cumulo di decisioni tormentate.

È anche un problema personale, me ne rendo conto; sono condannata dal mio carattere a lavorare da sola, non posso avvalermi dell'aiuto di assistenti o di chiunque altro, perché io stessa non so cosa sto facendo, è tutto interiore, mi muovo d'istinto, a tentoni. Non trovo pace nemmeno di notte; se un pensiero mi tormenta mi sveglio ripetutamente, accendo la luce, disegno, prendo appunti, fisso l'idea su un blocco di carta che tengo accanto al letto. È come una tortura, è un lavoro di Sisifo.

Lavorando con un regista come Fellini, lui stesso incline ai cambi di idea, a fare e disfare, a ritornare su idee già cestinate, a proporre continuamente nuove idee, la somma delle incertezze, e quindi del lavoro, si raddoppiava, si moltiplicava.

Per questo mi sono trovato bene con Visconti. Luchino sapeva fin dall'inizio quello che voleva; nessun cambiamento, nessun rimpianto. Che quella decisione fosse giusta o sbagliata, non c'era discussione, era avvolta nella certezza, una corazza impossibile da intaccare.

Gli anni della formazione

A scuola ero considerato un po' una bestia. Non mi piaceva quello che ci facevano studiare e così ho fatto di testa mia. Ero "deciso" a diventare un production designer per il cinema.

Non sapevo nulla del mondo dello spettacolo e non avevo i soldi per andare a teatro. Mi affascinava solo guardare le copertine delle riviste, appese alle mollette di legno fuori dalle edicole di strada; quelle donne ammalianti, i loro volti che riempivano tutta la pagina, il trucco, le sopracciglia, gli occhi, la pelle di porcellana, maschere immobili di travertino [pietra bianca], come tali perfette, lisce, levigate e lontane, icone irraggiungibili e misteriose.

Così ho continuato a disegnare per conto mio, ho fatto schizzi da mostrare alla gente. Ed è così che sono arrivato a lavorare con Visconti, tramite Zeffirelli, a cui devo tutto. Non conoscevo nessuno che potesse introdurmi negli ambienti giusti. Se non ci fosse stato Zeffirelli ad aiutarmi, probabilmente non avrei mai iniziato.

Un giorno, sull'Unità, vidi una foto de *La terra trema* e mi rimase impressa. Sono stato istintivamente attratto da questo regista che rappresentava un mondo così diverso, così in contrasto con le solite immagini del sistema stellare presentate nei giornali illustrativi. Dovevo assolutamente vedere quel film. Riuscii a convincere una zia, sorella di mio padre, un po' meno insensibile degli altri membri della mia famiglia, ad accompagnarmi a Venezia. Pensate che allora non osavo ancora viaggiare da sola! Zeffirelli, che proveniva da un'agiata borghesia (il padre era un commerciante di tessuti), studiò dapprima architettura ma volle anche fare l'attore e frequentò la scuola di recitazione di via Laura. Poi si trasferì a Roma, perché aveva interpretato un ruolo minore nel film *L'Onorevole Angelina* [di Luigi Zampa], e Visconti lo aveva chiamato per *Delitto e Castigo* per il teatro. L'incontro andò bene e i due svilupparono presto un rapporto di lavoro. Franco, essendo eccezionalmente dotato, si occupò poi dei costumi e delle scenografie prima di diventare assistente alla regia di Visconti. Era riuscito a procurare a me e a mia zia i pass per la Biennale di Venezia e così potei assistere alla presentazione del film. Una serata apocalittica: con la coppia del momento, Orson Welles e Lea Padovani, che abbandona ostentatamente la sala a metà proiezione, e le proteste del pubblico suscitate dalla Democrazia Cristiana. E io ero lì, di fronte a quelle immagini, completamente "stordito": all'improvviso mi si aprì un mondo tutto nuovo.

Quando poco dopo Visconti si recò a Firenze per mettere in scena *Troilo e Cressida*, Franco intervenne nuovamente per mostrargli il mio portfolio. Il conte lo sfogliò con occhio estremamente critico, mi chiese quanti anni avessi e poi, riconsegnandomi i fogli, mi congedò con un: "Hai tempo, hai tempo". Era il 1948. Nel frattempo Zeffirelli riuscì in qualche modo a inserirmi come quarto assistente di Maria De Matteis, e rimasi con lei quando disegnò i costumi per un nuovo film che Visconti voleva girare tratto da un romanzo di Pratolini, *Cronaca di Poveri Amanti*. Il mio compito era quello di fornire una documentazione sulle location fiorentine ideali per il film. Ma poi il progetto andò a monte, Visconti fu preso dall'idea di portare sullo

schermo *La Carrozza del Santissimo Sacramento* di Mérimée [Prosper], con Anna Magnani come protagonista.

Questo avrebbe finalmente compensato la delusione provata per non essere riusciti ad assicurarsela per *Ossessione*; chissà che forza avrebbe potuto dare Anna al personaggio interpretato da Calamai! Pensate cosa sarebbe potuto diventare quel film con la Magnani!

Anche nel racconto di Mérimée Anna Magnani ebbe una grande parte, quella di una prostituta, una passeggiatrice, che vuole comprare al Vescovo una carrozza d'oro per trasportare il Santissimo Sacramento. Mario Chiari fu ingaggiato per le scene e Maria De Matteis per i costumi. Ma ancora una volta il progetto naufragò. E fu Suso [Cecchi d'Amico] ad avere l'ispirazione di fatturare alla Magnani un soggetto di Zavattini, *Bellissima*. I soldi per finanziare il film erano pochissimi, quindi si dovette fare con pochi soldi, girando interamente in strada, in luoghi reali. Gli abiti dovevano sembrare "vissuti", senza il minimo sentore di sartoria. Mi chiamarono il venerdì per il lunedì successivo, per la scena in cui la madre porta la figlia piccola nello studio del fotografo. Era un vero e proprio studio, quello di un vecchio fotografo in via Quattro Fontane, una strada che ancora oggi mi fa venire la pelle d'oca quando ci passo davanti, perché per me fu un'esperienza molto emozionante. Con quel film ho avuto il mio colpo di fortuna, le cose hanno cominciato a decollare per me.

Non c'erano né il tempo né i mezzi per cucire gli abiti; ricordo che fermavo le persone per strada: "Scusi, signora, può prestarmi il suo vestito? Stiamo girando un film". Ho cercato nelle case, rovistando disperatamente negli armadi. Eppure, la cosa più importante è che queste scelte, apparentemente condizionate dalla mancanza di risorse economiche, in realtà corrispondevano esattamente al mio modo di sentire. Capivo che questi personaggi non potevano apparire come manichini, avevano bisogno di abiti già indossati, che portassero la forma di un corpo, conservandone il calore, il sudore, le caratteristiche, l'anima segreta. Capi di abbigliamento a cui un individuo in carne e ossa, e non un manichino da sarto, aveva dato una forma! In un abito usato rimaneva la vita della persona che lo aveva indossato e io riuscivo ad assorbirla, ad appropriarmene e a trasferirla ai personaggi. Questa è stata la grande lezione che ho imparato da *Bellissima*: Ho capito che il vero significato del mestiere che ho scelto sta nel non considerare un costume semplicemente come un capo d'abbigliamento, un involucre, o una descrizione esteriore, ma come la vera pelle del personaggio.

Il Conte mi ha lasciato mano libera. Per lo più non avevamo una comunicazione diretta, tra me e lui c'erano sempre gli assistenti, i due Franco, Franco Rosi e Franco Zeffirelli.

Chi ero io per fare il presuntuoso! Ero solo un ragazzino, molto timido, non bello, di nessuna importanza. Il talento che avevo, lo sapevo solo io, era tutto nascosto, sommerso. Perché mai Visconti avrebbe dovuto preoccuparsi di me? Quel film è stata la più grande esperienza della mia vita.

Production design

Dal punto di vista scenografico posso dire di aver fatto tutto da solo. Quando ho iniziato, gli anni d'oro degli anni Venti e Trenta erano già finiti; la vera novità, soprattutto per il teatro, consisteva nell'utilizzare pittori famosi: De Chirico, Sironi, Casorati, Sensani. Scenografie che incontravano l'entusiastica approvazione degli intellettuali che accorrevano alla stagione lirica, il Maggio Musicale, in quegli anni considerato la vetrina italiana delle avanguardie, con spettacoli che facevano tendenza.

Poi c'erano gli scenografi di routine che producevano decorazioni praticamente prive di atmosfera, per non dire di poesia. Gino Sensani e Maria De Matteis erano un'eccezione.

Mi è capitato di vedere alla Pergola alcuni spettacoli di Jouvet [Louis]; ricordo *Le Furberie di Scapino*, una lezione indimenticabile. Christian Bérard [1902-1949] si occupava delle scenografie. Era un grande maestro del suo mestiere, creava il look di Dior e quello di Balenciaga. E ho cominciato a capire che la scenografia doveva essere completamente ripensata.

Se ci si trova di fronte a Cechov, bisogna sforzarsi di trovare il senso più autentico di quel mondo, e non solo il suo aspetto convenzionale e approssimativo. Non c'è bisogno di inventare nulla, basta semplicemente risalire a quella realtà, raccogliendo quante più informazioni possibili. Solo un ampio, approfondito e ostinato processo di documentazione può fornire le idee giuste.

Luchino Visconti

Il suo lavoro era feroce. Feroce, medievale, come ho detto, governava sull'orlo del terrore. Almeno fino alla realizzazione di *Senso* è stato così. Ma poi cominciò ad addolcirsi e negli ultimi anni l'atmosfera dei suoi film cambiò notevolmente, e in meglio. Visconti è invecchiato bene. Ma anche se meno tirannico, non ha mai smesso di essere intransigente.

Per *La Caduta degli Dei*, una mattina, mentre eravamo in macchina, uno dei suoi modelli da corsa che guidava come un pazzo, terrorizzandomi a morte, avevo provato a chiedergli, con la velata intenzione di dissuaderlo, se era proprio necessario girare la scena dell'incesto, se quella parte della storia non poteva essere trattata in modo meno esplicito. "Sei fuori di testa?" fu l'unico commento che mi rivolse, con un tono di voce che stroncò ogni appello e che fece morire ogni replica o obiezione. Le sue convinzioni erano inattaccabili, non sarebbe mai tornato indietro a nessun costo. Durante le riprese de *L'innocente* ci fu la questione del vestito di [Laura] Antonelli. La scena rimanda a uno dei passaggi più intensi e meglio scritti del romanzo di D'Annunzio, al pari di Proust. È il momento in cui esplose la gelosia di Tullio (questa parte è interpretata da Giancarlo Giannini, che tra l'altro assicurò il completamento del film quando Luchino si ammalò gravemente). Il suo personaggio era un tombeur de femmes, che trascurava la moglie.

Un giorno, quasi per caso, si ferma a osservarla mentre è seduta davanti allo specchio della toeletta, preparandosi per uscire. Il semplice gesto di appuntarsi il velo. Ma il gesto è compiuto con un distacco così sognante, con una dolcezza così distratta che il marito percepisce in quel languore una luce ambigua, dubbia e viene improvvisamente travolto da un'ondata di gelosia furiosa. Visconti aveva stabilito che Antonelli dovesse indossare un abito di vigogna e che il tessuto non potesse essere altro che beige, il colore che indossava sempre sua madre. Pensavo che per l'attrice sarebbe stato meglio un grigio scuro, perché il beige avrebbe fatto sembrare la sua figura più grande e avrebbe sottratto quell'aura di fragilità piuttosto astratta e ambigua che doveva suggerire. Luchino sosteneva che la vicuna grigia non esisteva, non c'era altro colore per quel tessuto. Solo che alla fine, forse per stanchezza, cedette alla mia insistenza e acconsentì: "Come volete, fatela grigia".

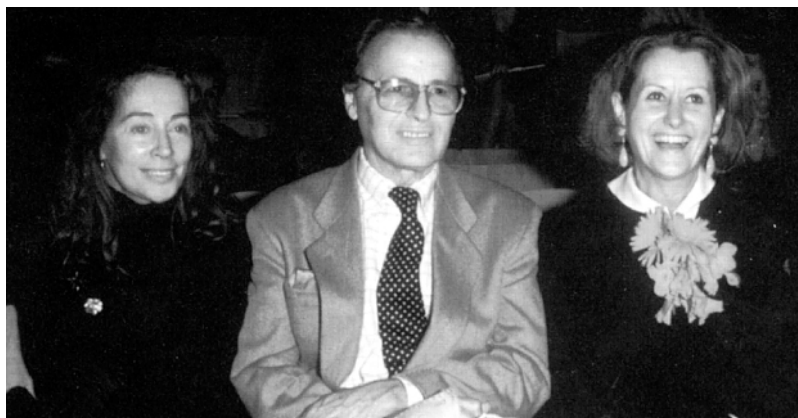
Era ormai costretto su una sedia a rotelle a seguito di un ictus e aveva uno spirito meno combattivo. Scherzava sulla sua disabilità in modo macabro, al punto che, quando doveva cambiare posto, usava l'espressione: "Sposta il cadavere".

Arrivò il giorno delle riprese. Luchino aveva insistito perché il cappello fosse piccolo, in modo che il velo aderisse al viso, pizzicandolo, in modo da sembrare - come spiegò - un'immagine di Medardo Rosso, quasi una maschera che deformasse i tratti del volto di Laura. [Silvana Mangano e Burt Lancaster gli fecero una visita inaspettata, ci fu la solita agitazione, non aveva più tempo per concentrarsi sui dettagli, prevaleva un'insolita aria di distrazione.

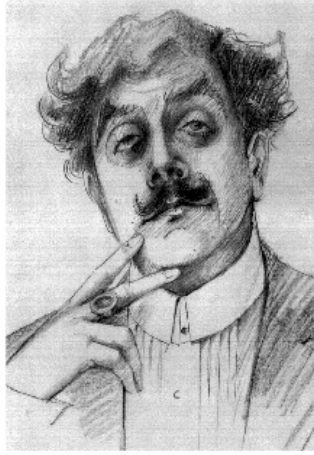
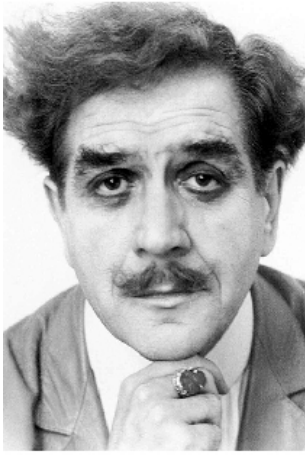
La scena fu girata con Antonelli che indossava l'abito di vigogna grigio.

Una volta a casa, verso le dieci e mezza, arriva un corriere con una lettera del conte che, purtroppo, non ho avuto il buon senso di conservare. Luchino mi scriveva che lo avevo sempre servito bene, ero stato uno straordinario collaboratore, e che non riusciva a capire perché, quel giorno, lo avessi tradito.

Aveva preso la mia iniziativa - che considero tuttora una decisione giusta - come un tradimento. Semplicemente perché non avevo eseguito le sue istruzioni senza fare domande.



Da sinistra: Milena Canonero, Piero Tosi, Gabriella Pescucci.



Personaggi felliniani



Marias Callas in "Medea" Regia di Pier Paolo Pasolini.



“Don Carlo” regia di Mauro Bolognini