FEDERICO
in costume

FEDERICO *in costume*
mostra di costumi dei film *Roma* e *Il Casanova*
di Federico Fellini

Rimini, Palazzo dell'Arengo
20 settembre/16 novembre 2003

Coordinamento organizzativo
Alessandra Fontemaggi, Renzo Semprini

Coordinamento editoriale
Giuseppe Ricci

Ideazione e progettazione allestimento
Francesco Calcagnini

Restauro costumi
Nadia Botteghi

Realizzazione allestimento
Morini & Mancinelli - Pesaro

Assistenza allestimento
Stefano Caminiti, Ivano Montevecchi,
Maurizio Succi

Impianto illuminazione
Sound D Light - Pesaro

Fotografie
Stefano Ferroni, Piero Delucca

Ufficio stampa
Catia Donini, Alessandro Goldoni

Assicurazione
AXA Art

Progetto grafico
Enzo Grassi - Colpo d'occhio

Stampa
La Pieve Poligrafica Editore Villa Verucchio

Con il contributo di:

GHINES srl

Banca popolare dell'Emilia Romagna

GRAND HOTEL RIMINI

auto ufficiale

Si ringraziano per la gentile collaborazione il Signor Giuseppe Bruno Bossio e la Signora Vittoria Gaiba.
Si ringraziano inoltre Franco Marri e Salvatore Simone per il contributo al progetto d'illuminazione.

Presentazione

"Federico in costume", una mostra di costumi e oggetti originali apparsi sui set di *Roma* e *Il Casanova*, costituisce l'omaggio che il Comune di Rimini e la Fondazione Fellini rendono al Maestro nel decimo anniversario della sua scomparsa.
Anche i costumi, e più in generale gli arredi, sono infatti preziosi elementi da conservare e valorizzare se si intende trasmettere alle future generazioni la memoria del grande riminese arricchita di tutte le sue determinazioni. È noto che Fellini, straordinario disegnatore, dava istruzioni ai suoi collaboratori schizzando in modo più o meno definitivo il set così come lui lo immaginava. Sulla base di tali schizzi, poi, gli scenografi e i costumisti realizzavano nei dettagli le intuizioni del Maestro.
Nelle opere esposte, quindi, c'è molto del genio creativo di Fellini stesso, e la loro salvaguardia, che non va disgiunta dalla loro valorizzazione, cioè dalla loro esibizione nei luoghi e tempi opportuni, è un preciso dovere a cui la sua città natale non può sottrarsi.
Dopo le cospicue acquisizioni di disegni e materiali vari del grande regista riminese, dopo il recente acquisto del *Libro dei sogni* (grazie al contributo della Regione Emilia-Romagna), il Comune ha accolto con entusiasmo il suggerimento della Fondazione di acquisire il materiale qui esposto. Un materiale che appare particolarmente significativo se solo si pensa ai costumi ecclesiastici utilizzati nella famosa sfilata di moda del film *Roma* (di recente sottoposto a restauro).
La Mostra, dopo Rimini avrà una sua presenza a Roma, il cui Comune onora il nostro regista dedicandogli una mostra tesa ad illustrare il rapporto di Federico Fellini con la sua «seconda città». Quindi si trasferirà a Parigi.

Stefano Pivato
assessore alla cultura del comune di Rimini

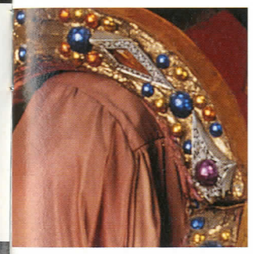
Una sola volta ho messo in scena il papa in un mio film. Anzi, due; ma quello di *Casanova* era un papa bonaccione, tollerante, amichevole, quasi materno: come appunto Casanova si sarebbe augurato di incontrare per un'eterna assoluzione.
In *Roma*, invece, era diverso. In un ambiente vasto e avvolto da dense penombre appena rischiarate da fiammelle tremolanti di ceri, avevo immaginato che principesse e principi della nobiltà romana papalina, assistevano a un défilé di fastosi costumi ecclesiastici. Musiche d'organo accompagnavano l'apparizione di monache, frati, vescovi, cardinali, e il loro sfilare composto e ieratico, su una lunga passerella a ferro di cavallo che uscendo dal buio nel buio ritornava. La parata degli ecclesiastici, con abiti sacramentali sempre più fastosi e ornati di sete, di rasi dai colori iridati, prosegue nel fumo odoroso degli incensi, mentre la voce dello speaker si fa sempre più turbata e tremante annunciando gli abbaglianti, maestosi vescovi e cardinali, con immense vesti rosse e altissime mitrie, carichi di collane, tempestati di diamanti e anelli. Alcuni altissimi e scheletriti, altri tozzi, gonfi, coi loro splendidi ornamenti.
La sequenza, volutamente dilatata nello sfarzo coreografico e esasperata nella sua ritualità teatrale, per suggerire una visione faraonica di potere e di gloria, culminava come in un'apoteosi con l'apparizione del pontefice assiso su un trono scintillante di ori e di gemme. L'iperbole, l'eccesso, sfioravano, sia pure grandiosamente, un'intenzione al limite della satira. Ma ecco che qualcosa di misterioso, un'inconscia e invincibile suggestione, sembrò neutralizzare tutto quell'apparato di irriverente spettacolarità: la troupe, una troupe romana di cinema, ossia la miscela più inattaccabile di burbanza pretoriana e sonnolento scetticismo, che non si scompone per organica refrattarietà né davanti a miracoli né a catastrofi, al momento dell'apparizione del papa, concepita come una specie di immacolata, candida, sfavillante epifania, incorniciata dentro una grande trina di oro rilucente e contro una ruota sfolgorante che dietro la sua figura emanava bagliori di luce intensissima e raggiante, si fece via via sempre più silenziosa. Solo vocii smorzati, parole sussurrate, bisbigli. Nell'aria dello studio si avvertiva una vibrazione diversa, il serpeggiare di un'impalpabile commozione. Gli addetti al trucco, arrampicati con le scale fin lassù, accanto al volto del personaggio che avevo scelto per fare il papa (un generico napoletano), si muovevano con una lentezza da subacquei, alitando a fior di labbra soltanto le parole indispensabili, mentre davano gli ultimi ritocchi di bianco attorno agli occhi, alle palpebre o lungo l'ossuta sporgenza del naso affilato come quello di Pio XII; e davanti a quel viso di cera, pallido, ascetico, che tutta quella luce faceva sembrare incorporeo, come se la materia cominciasse a dissolversi in una vibrazione luminosa, in energia, in spirito, anche io senza accorgermene avevo abbassato il tono della voce, per guidare i movimenti della sequenza, dirigerne le riprese, e mi rivolgevo a quel generico napoletano che interpretava il pontefice, sospeso tra tutti quei raggi luminosi, con una deferenza che mi veniva spontanea, accennando sommesse indicazioni più che ordini, come se invece che in teatro di posa fra le mie facce di sempre mi fossi trovato in un luogo di culto dove non si alza la voce per rispetto alla sacralità delle presenze. La figura del papa, così ieratica e irraggiungibile, così sontuosamente e disumanamente regale, agiva con la forza occulta dell'archetipo, imponendoci anche nell'artificio una specie di ipnotica, incantata soggezione. La suggestione insomma era più forte della consapevolezza che eravamo noi stessi a crearla, a trasmetterla, a suscitarla. C'era il produttore che aveva gli occhi lustri per la commozione, e mentre le note dell'organo diventavano sempre più potenti, nello sfavillio delle luci e nel trionfo dei flabelli, lo udii mormorare: "Giù, in ginocchio!". Il papa in trono spalancava le braccia: sul volto magro, cadaverico, un sorriso di pietà e di trionfo.

(Federico Fellini, *Un regista a Cinecittà*, Milano, Mondadori, 1988)

“Il defilé è una *summa* per folgorazioni della storia della Chiesa: il ventaglio degli umori è ampio come non mai: ironia, commozione, beffa, divertimento, rimpianto, desolazione, tenerezza, terrore, e infine estasi, apoteosi, in quel susseguirsi di garbati manichini danzanti e di santi in decomposizione, in quella marcia epico-tragica di robot luminosi, tanto più antichi, solenni e barbarici, quanto più moderni e fantascientifici ne sono i parametri: da Leone Magno, a Innocenzo III, a Pio XII, l'arco sembra compiuto, con tutto il sangue, le miserie e la gloria che da esso grondano su una nobiltà disfatta/scarnita o tumefatta, in ritirata su tutto il fronte, ma ancora pervasa da una sua straziante grandezza.

(Luca Canali, *Una trilogia su Roma*, in *Roma* di Federico Fellini, a cura di Bernardino Zapponi, Cappelli, Bologna, 1972, p. 83)”

“Mi sembra giusto che Danilo Donati sia, a tempo perso, un grande preparatore di manicaretti, giacché il suo aspetto e i suoi atteggiamenti sono quelli d'un cuoco. Entrando nella grande sartoria di Cinecittà di cui Donati è lo chef, si ha l'impressione d'una rinomata cucina, dove si decora con vetrini e taffetà, invece che con la maionese, ma l'aroma è quello succulento d'una gastronomia internazionale: i vestiti si ricoprono di sbuffi colorati e ghiotti, i lavoranti sfornano costumi che hanno l'aspetto gonfio ed effimero dei vol-au-vent. Donati ha l'espressione un po' triste e inappetente di chi è sempre a contatto con cibi troppo gustosi, ma la sua efficienza, l'attività senza soste significano che ama il suo mestiere, e che può continuare a cucinare non solo per Fellini, Zeffirelli, Pasolini, ma per un'infinità di altri registi: basta prenotare in tempo e avere un po' di pazienza, perché il personale è scarso e le richieste sono tante. Un'infilata di vestiti appesi a sbarre di ferro, come per la preparazione d'un misterioso carnevale. Sarte dal sorriso ambiguo cuciono vestiti assurdi, manicomiali. Alcuni aiutanti incollano specchietti, pezzi di vetro e di plastica, su schemi di stoffa, mentre nel suo stambugio Donati fuma, beve whisky, e discute con Fellini sui costumi della prossima sequenza ● ● ●



Roma: costume luminoso da cardinale per la sfilata di moda ecclesiastica

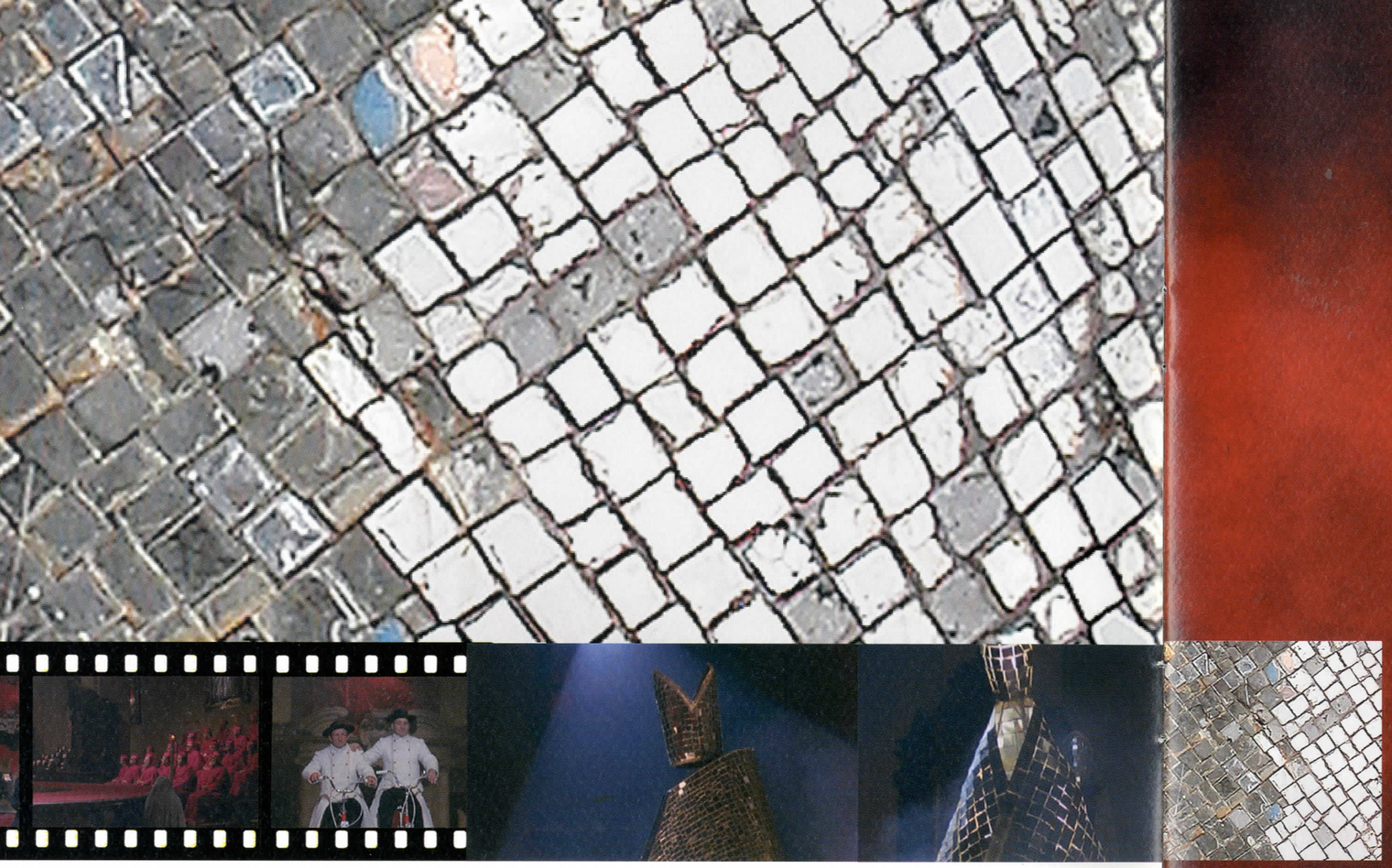
ROMA

Roma: tiara del costume da vescovo rosso per la sfilata di moda ecclesiastica

L'itinerario dei vestiti, dall'ideazione alla messa in atto, è abbastanza lungo: il primo inizio parte dall'ufficio di Federico, dov'egli, sotto la lampada verde, passa gran tempo a "fare i pupazzi". Sempre, sulla sua scrivania, c'è qualche scatola di lapis colorati di tipo scolastico; con diligenza da ginnasiale disegna figure di ogni genere: caricature di amici e collaboratori, immagini femminili ipersessuali (spesso con stivali e frusta), personaggi del film, sogni. Questi ultimi, li dipinge dentro speciali album che raccolgono le sue esperienze oniriche, quasi tutte piuttosto allarmanti. Sfogliare gli album dei sogni di Fellini e un privilegio a cui pochissimi sono ammessi; l'effetto è pauroso, come sempre quando ci si avvicina al mondo privatissimo dell'anima altrui, e un po' grottesco, perché anche quando disegna i suoi incubi, Federico è umorista e usa uno stile da fumetti. Ricordo un sogno dove si vede un Fellini terrorizzato, in ginocchio davanti a Paolo Sesto: gli domanda: "Lei non ha fiducia in me?" e il papa arcigno risponde: "Affatto"

Roma: tiara del costume da vescovo di color argento per la sfilata di moda ecclesiastica

Roma: costume da vescovo di color bronzo per la sfilata di moda ecclesiastica



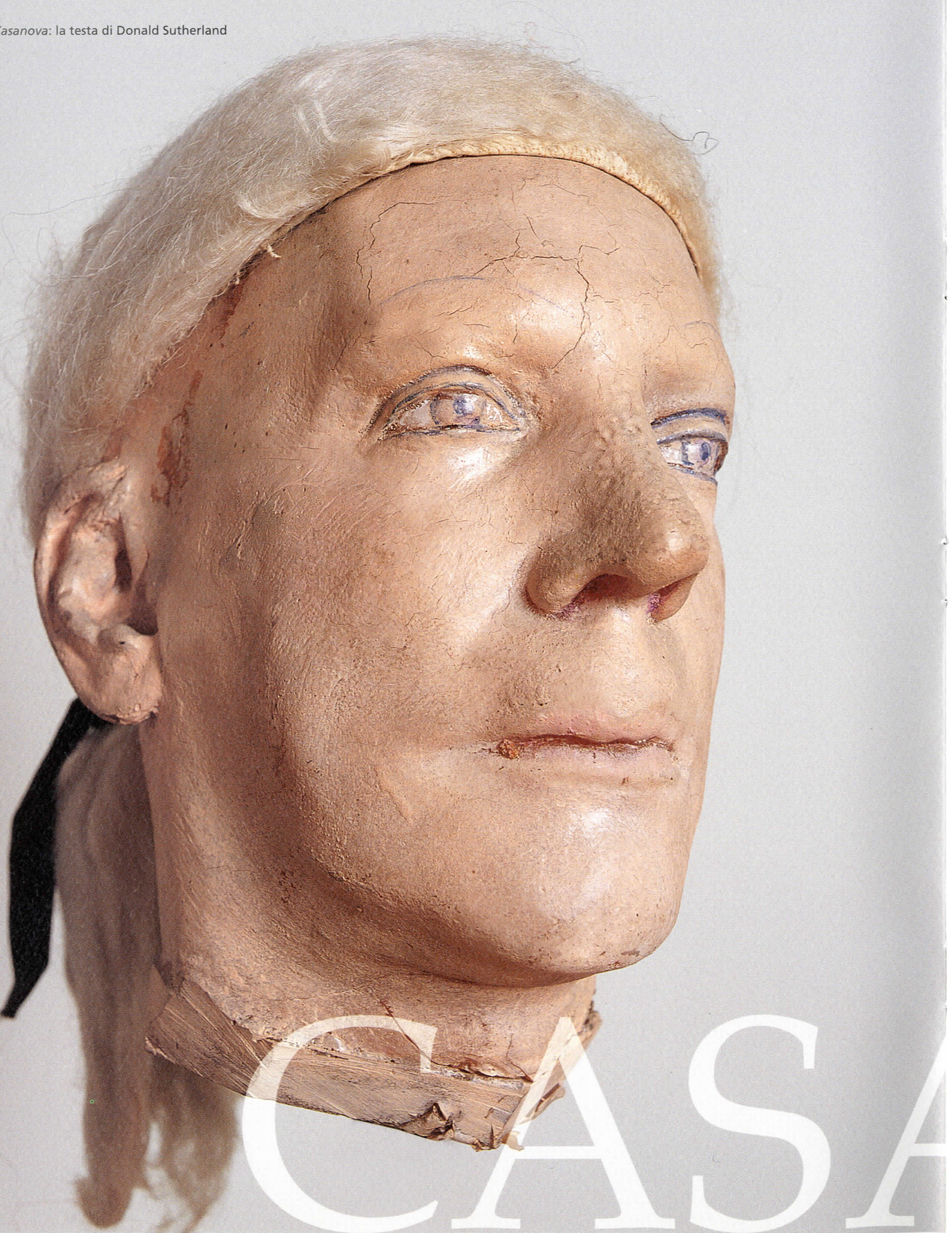
I personaggi del film cominciano ad avere un volto e un abito precisi da questi primi schizzi, che poi vengono portati a Donati, il quale li attacca alle pareti (giacché sono anche molto divertenti) e ne discute con Federico, proponendo le sue idee, dando uno sviluppo ai costumi, concretandoli, moltiplicandoli e facendoli realizzare infine dalla sartoria. Percorrendo questo vasto atelier, è come attraversare tutto il film: ecco le pompose vesti dei cardinali, ecco una sfilata di tonache, ecco le uniformi fasciste e i veli scintillanti delle prostitute. Sono costumi già usati, vuoti, finiti; è come se i personaggi stessi che l'indossavano, terminato il loro ruolo, si siano afflosciati svenuti, morti. Donati lavora agli ultimi costumi delle sequenze che ancora mancano. Attivo e bottegaio, taglia, incolla, inchioda: sono costumi pesanti, pieni di ferramenta, le divise dei motociclisti che dovranno attraversare una Roma notturna, deserta e ossea come una scogliera. Ogni tanto Danilo da un morso a un costume, per stringere un bottone o strappare un filo, simile sempre più a un cuoco che assaggi una pietanza.

(Bernardino Zapponi, *Roma & Fellini*, in *Roma di Federico Fellini*,
a cura di B. Zapponi, Cappelli, Bologna, 1972, pp. 54-56)

Roma: costume da cardinale a specchietti per la sfilata di moda ecclesiastica

Roma: costume da vescovo di color argento per la sfilata di moda ecclesiastica

Casanova: la testa di Donald Sutherland



English text

FEDERICO *in costume*
Costume exhibit from Fellini's films *Roma* and *Il Casanova*

Miami Beach
Ocean Drive 7th/9th Str.
Opening March 25 2004

Exhibit coordinator
Renzo Semprini

Organiser
Andrea Sambucari by Progetti International srl Perugia

Editorial director
Giuseppe Ricci

Exhibit Creator & Designer
Nadia Botteghi

Costume Restoration
Nadia Botteghi

Press Office
Fabrizio Bronzetti & Catia Donini

Assistent Set Production
Stefano Caminiti

Photographers
Stefano Ferroni, Piero Delucca

Transport
Schenker Italiana SpA Roma

Insurance
AXA Art

Graphics
Enzo Grassi by Colpo d'occhio

Printers
La Pieve Poligrafica Editore Villa Verucchio

Text Translation
Heather Dawe & Laurence Winter

With the contribution of:

GHINES srl

Banca popolare dell'Emilia Romagna

GRAND HOTEL RIMINI

LANCIA auto ufficiale

Special thanks to Mr. Giuseppe Bruno Bossio e Mrs. Vittoria Gaiba for their kind collaboration.

Introduction

"Federico in Costume", an exhibition of costumes and original objects that appeared on the sets of *Roma* and *Casanova*, has been organised by the Municipality of Rimini and the Fellini Foundation to pay homage to the *Maestro* on the tenth anniversary of his death.

The costumes, as well as the sets, are in fact precious elements to preserve and to value, enabling future generations to remember this great Riminese and honour his spirit and determination. It is well-known that Fellini, an extraordinary designer, gave instructions to his collaborators, sketching, more or less definitively, the set as he imagined it. Based on these sketches, the set and costume designers reproduced in detail the intuitions of the *Maestro*. In the exhibited works, therefore, there is a lot of the creative genius of Fellini himself. His native city has taken on the responsibilty of safeguarding his heritage by carefully choosing to exhibit his works at opportune times and places.

After the substantial acquisitions of Fellini's sketches and materials , after the recent purchase of the *"Libro dei Sogni"* (Book of Dreams) (thanks to the contribution of the Emilia-Romagna Region), the City of Rimini warmly welcomed the Foundation's suggestion to acquire the material exhibited here - material that appears particularly meaningful taking into consideration the ecclesiastical costumes alone used in the famous fashion show in the film *Roma* (presently under restoration).

The Exhibition, after Rimini, will move to Rome, where the Municipality will honour our director dedicating to him an exhibition intended to illustrate Fellini's relationship with his «second home». The exhibition will then move on to Paris and Miami.

Stefano Pivato, Alderman, Cultural Division, City of Rimini

“Only one of my films calls for a pope, Actually two, but the pope in *Casanova* was a good-natured sort, tollerant, friendly, almost maternal: just what Casanova would have hoped to encounter for eternal absolution. In *Roma*, however, it was different. In a vast setting that was widespread and shrouded in dense twilight barely illuminated by the the flickering flames of candles, I had envisioned princesses and princes of the Roman Papal nobility witnessing a fashion show of sumptuous ecclesiastic costumes. Organ music accompanied the apparition of monks, friars, bishops, cardinals and their composed and solemn parading on a long horse-shoe shaped ramp appearing from and disappearing into the dark. The ecclesiastic parade with sacramental silk and satin garb of iridescent colours, evermore magnificient and trailed by the odorous smoke of incense while the voice of the speaker becomes more and more agitated and trembling, announcing the dazzling, majestic bishops and cardinals with immense scarlet gowns and tall mitres, laden with necklaces, studded with diamonds and rings. Some extremely tall and skeletal, others stocky, bloated with their splendid ornaments.
The seguence, deliberately dilated in the choreographic pomp and exasperated in its theatrical ritual suggesting a pharaonic vision of power and glory, culminating, as in an apotheosis with the apparition of the pope seated on a throne shimmering with gold and gems. The hyperbole, the excess, almost touching on, even if in a grandiose manner, the limits of satire. But here we have something mysterious, an unconscious and invincible suggestion, that seems to neutralize all that aparatus of irreverent spectacle: the troupe, a Roman cinema troupe, rather, a mix of the most irreproachable of pretorian haughtiness and drowsy scepticism, that unflinching for their recalcitrant nature neither in front of a miracle nor catastrophe, at the moment of the pope's apparition, conceived like a sort of immaculate, pure, sparkling epiphany, framed within a great shiny golden lace collar and against a blazing wheel that behind his character emanated glowing rays of intense light, that became slowly more silent. Only muffled voices, whispered words, sighs. A different vibration could be felt in the air at the studio, a crescendo of an impalpable commotion. The make-up artists, clambering on the ladders way up high, next to the face of the character that I chose to be pope (a Neopolitan bit-player), moved with the slowness of a deep sea, breathing only indispensable words, while applying last minute touch-ups of white around the eyes, the lids, or the long bony protrusion of the sharp nose like that of Pope Pius XII; and in front of that waxed face, pale and ascetic, that in all that light made it seem incorporeal, as if the matter began dissolving in a luminous vibration, in energy, in spirit, even I, without realising it, had lowered my tone of voice, to guide the movements of the seguence,direct the shot, and I turned to that Neopolitan who played the pope, suspended between all those beams of light, with a deference that came spontaneously, hinting humble directions rather than orders, as if instead of being in my studio amongst my usual faces, I found myself in a holy place where one does not raise their voice in respect of the sacredness of the presence.
The figure of the pope, so solemn and unattainable, so sumptuously and inhumanly regal, acted with the occult strength of the archtype, imposing even in the artifice of a type of hypnotic, enchanted suggestion. The suggestion, after all, was stronger than the awareness that we were the ones creating, transmitting and provoking it. The producer's eyes were glistening with emotion, and while the organ notes became more and more powerful, in the sparkling lights and the triumph of the flabellum, I heard him murmur: "Down, on your knees!". The pope on the throne threw open his arms: on his gaunt face, a smile of compassion and triumph.

(Federico Fellini, Un regista a Cinecittà,
Milano, Mondadori, 1988)”

“A summary of the history of the Church flashes before our eyes during the procession scene: the kaleidoscope of moods is as vast as ever: irony, compassion, mockery, fun, regret, desolation, tenderness, terror and lastly, ecstasy, apotheosis, in that succession of graceful dancing mannequins and of decomposing saints, in that epic-tragic march of shining robots as ancient, solemn and barbaric, as modern and science fiction-like: these are the parameters: from Leone Magno, to Innocence III, to Pius XII, the arc seems complete, with all the blood, misery and glory that ooze from them onto a nobility decomposed and stripped to the bone or tumified, in retreat on all fronts, but still pervaded by a heart-rending greatness .

(Luca Canali, *Una trilogia su Roma*, in *Roma* di Federico Fellini,
edited by Bernardino Zapponi, Cappelli, Bologna, 1972, p. 83)”

“It seems right to me that Danilo Donati is, in his spare time, a great creator of culinary delights, especially since his appearance and his attitude are those of a cook. Entering in the great costume design department of Cinecittà where Donati is the chef, one gets the impression of a famous kitchen where delicacies are decorated with sequins and taffetà instead of mayonnaise, but the aroma is that of a succulent international gastronomy: the clothing is covered with colourful and appetizing puffs, the workers turn out costumes that are fluffy and ephemeral like vol-au-vents. Donati has a slightly sad and inappetent expression of someone who is always surrounded by foods that are too flavourful, but his efficiency, his never-ending activity signifies that he loves his profession, and that he can keep cooking not only for Fellini, Zeffirelli, Pasolini, but for an infinity of other directors? - just reserve in time and have a bit of patience, because personnel is scarce and the demand is high. A row of clothes hung up on iron bars like in the preparation of a mysterious carnival. Tailors with ambiguous smiles sew absurd, almost crazy clothing. Some helpers glue on little mirrors, pieces of glass and plastic, on fabric patterns, while, in his small, dark room, Donati smokes, drinks whiskey and discusses the costumes for the following scenes with Fellini.
The itinerary of the clothing, from the inception to the production, is long enough: the initial steps start from Federico’s office, where he, under the green lamp, spends a great deal of time “making puppets”. There is always a box of colored pencils – the type you use at school – on his desk; with prep school diligence he draws figures of every kind: caricatures of friends and collaborators, hyper-sexual female images (often with boots and whip), film characters, dreams (which he would paint inside special albums that reflect his oneiric experiences, almost all rather alarming). Skimming through the albums of Fellini’s dreams is a privilege reserved to the very few; the effect is frightening, as always, when one draws closer to the private world of another’s soul; it’s also a little grotesque, because when he draws his nightmares, Federico is also comical and uses comic strip style. I remember a dream where a terrorized Fellini is seen on his knees in front of Pope Paul VI: he asks him: “You don't trust me?” and the scornful Pope answers: “Not at all.”
The characters of the film start to have a precise face and costume from these first sketches, that are then brought then to Donati, who sticks them on the walls (since they are also very amusing) and discusses them with Federico, proposing his ideas, giving life to the costumes, embodying them, multiplying them and then finally letting the tailors add their final touches. Walking through this vast atelier is like crossing through the whole film: here are the pompous robes of the cardinals, here is a parade of frocks, here are the fascist uniforms and the sparkling veils of the prostitutes. They are costumes already used, empty, finished; it is as if the characters themselves that wore them, having finished their role, became limp, faint, dead. Donati works on the last costumes of the sequences that are still missing. A clerk and a storekeeper, cuts, glues, nails: they are heavy costumes, full of hardware: the uniforms of the bikers that will have to cross Rome at night, deserted and bony, in otherwords like a cliffs on a bluff. Every now and then Danilo gives a bite to a costume, to tighten a button or to tear a thread, resembling more and more a cook that takes a taste from one of his dishes.

(Bernardino Zapponi, *Roma & Fellini*, in *Roma di Federico Fellini*, edited by B. Zapponi, Cappelli, Bologna, 1972, pp. 54-56)”

“My films are more like paintings than literature. In painting, the first thing is light, light means colour, shapes, perspective: how can I, in reality, say: move the sun over there a little and the Colosseum a little over here. If you write: Casanova was sitting at a table, the reader will imagine any table he wishes. If I shoot a scene, I think of “my” table and that table cannot be custom-made, painted that way, illuminated that way. You cannot control real objects, true light: no one ever asked Morandi why he saw bottles that way. Is an adjective important for you? Do you ever find yourself looking up another adjective in the dictionary that better reflects your emotions? My adjectives are papier maché, plastic, painted wood and - in a time when craftsmanship is disappearing - it is inevitable that these adjectives cost or create some sort of setback or delay. However, if I had filmed Casanova in Dresden, Amsterdam, Paris, I would have spent a lot more”

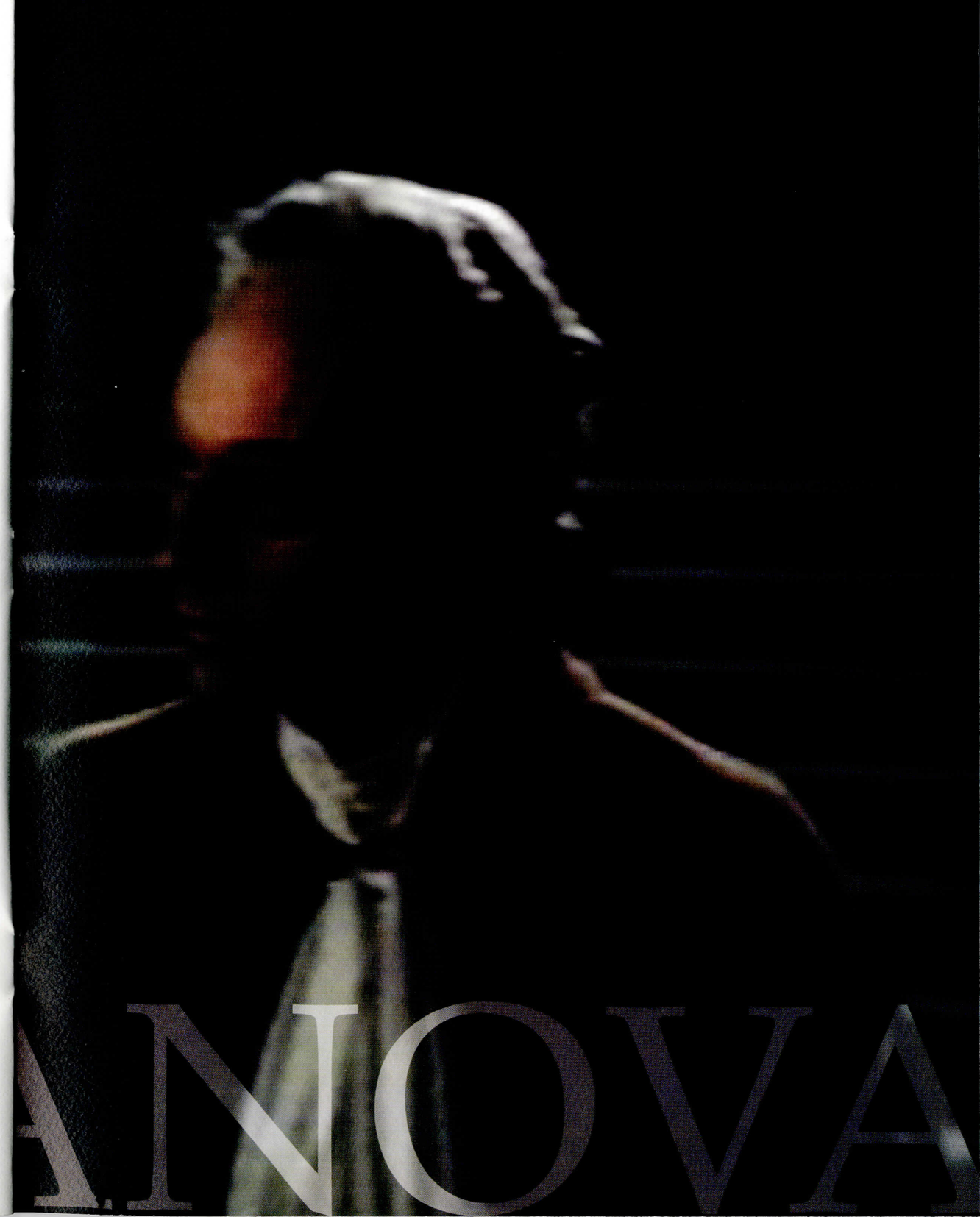
(Federico Fellini in an interview with Luca Goldoni, “Il Corriere della Sera”, 25-3-1976)”

“Many “firsts” have been established in this film. It lasted 2 years, employed 2,500 extras that wore approximately 1,500 costumes, 600 wigs (the biggest was 1.40 metres high and weighed 12 kilos). Even a special machine was invented to create special curls. In just one single scene, the scene in the Dresden Theatre (this, too, reconstructed in Cinecittà) 16 chandeliers, each 4 metres high with 24 arms and 2,000 candles were used and were switched on by two electricians. The leading actor Donald Sutherland wore 40 different costumes, 10 wigs, 300 different noses and 300 different chins, and, to make the aging process more credible, underwent 126 different types of make-up.

(“Cinema d’oggi”, 11-5-1976)”

“I always read the screen-play after the job is done. The set is the direct result of various chats that I have with Federico daily. In these initial moments we talk about a certain way of preparing, but never in a detailed manner; above all we speak about the setting. Federico is the only one that knows his script, that always goes beyond what is written. Neither he nor I depend in any way on the script, to the point that I want to read it only when the sets have already been drafted and sketched. The script doesn't decide. Rather, I am convinced that the script would kill the set. It is not by chance, in fact, that everything that Fellini subsequently decides, generally annuls the directions of the screen-play.
We speak, we discuss, from one idea another is born and we choose the best.
The set often changes the screen-play: better, it helps it and varies it.

(Danilo Donati, in Pier Marco De Santi, Raffaele Monti, *Essays and documents treating “Il Casanova” by Federico Fellini*, Pisa, Notebooks of the Institute of Art History, University of Pisa, 1978)”



“I miei film sono più un fatto di pittura che di letteratura. E nella pittura la prima cosa è la luce, la luce significa colori, forme, prospettive: come faccio nella realtà a dire, spostatemi il sole un po’ più in là e il Colosseo un po’ più in qua. Se lei scrive: Casanova sedette al tavolo, chi legge si immagina il tavolo che gli pare. Se giro una scena penso al ‘mio’ tavolo e quel tavolo non può che essere fabbricato apposta, dipinto in quel modo, illuminato in quel modo. Gli oggetti veri, la luce vera non la puoi controllare: nessuno ha mai chiesto a Morandi perché le bottiglie le vedeva in quel modo. È importante per lei un aggettivo? Le capita mai di andare a cercare sul vocabolario un altro aggettivo che rifletta meglio una sua emozione? I miei aggettivi sono di cartapesta, di plastica, di legno verniciato e - in un tempo in cui l’artigianato va scomparendo - è fatale che questi aggettivi costino, comportino qualche intoppo o ritardo. Comunque, se per girare *Casanova* fossi andato a Dresda, ad Amsterdam, a Parigi avrei speso molto di più.

(Federico Fellini in un’intervista di Luca Goldoni, “Il Corriere della Sera”, 25-3-1976)”

Il Casanova: costume del Doge di Venezia

asanova: il vestito di pizzo della madre di Casanova

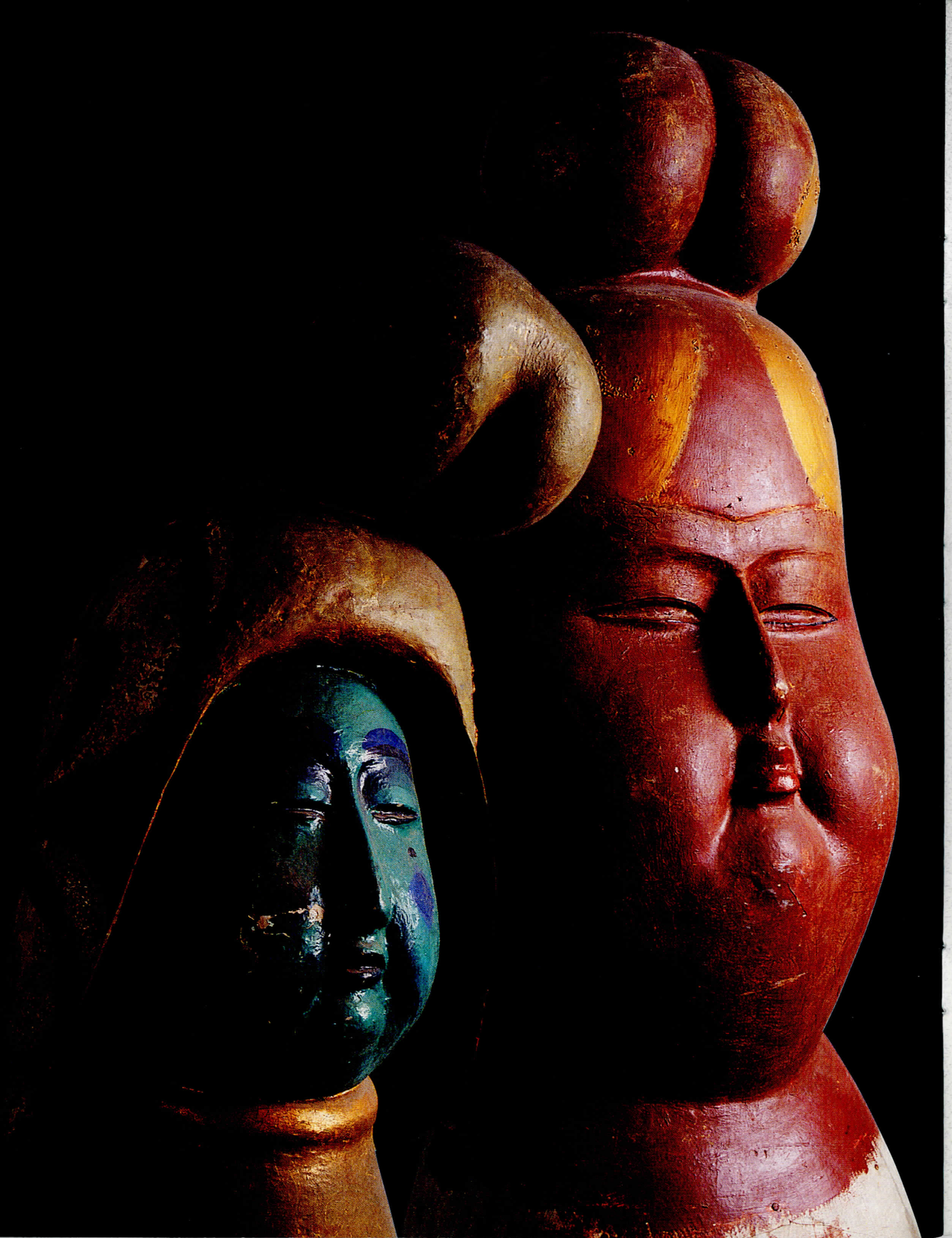
“Sono numerosi i primati stabiliti da questo film. È durato due anni, ha impiegato 2500 comparse che hanno indossato circa 1500 costumi, 600 parrucche (la più grande era alta un metro e 40 e pesava 12 chilogrammi). Per farla è stata addirittura inventata una macchina speciale che creasse dei riccioli speciali. In una sola scena, quella del teatro di Dresda, anche questo ricostruito a Cinecittà, sono stati utilizzati 16 lampadari alti 4 metri l'uno, con 24 bracci e duemila candele, alla cui accensione provvedevano due elettricisti. Il protagonista Donald Sutherland ha indossato 40 costumi diversi, dieci parrucche, 300 nasi e 300 menti diversi ed ha subito, per rendere credibile il processo di invecchiamento, 126 trucchi diversi.

(“Cinema d’oggi”, 11-5-1976)”

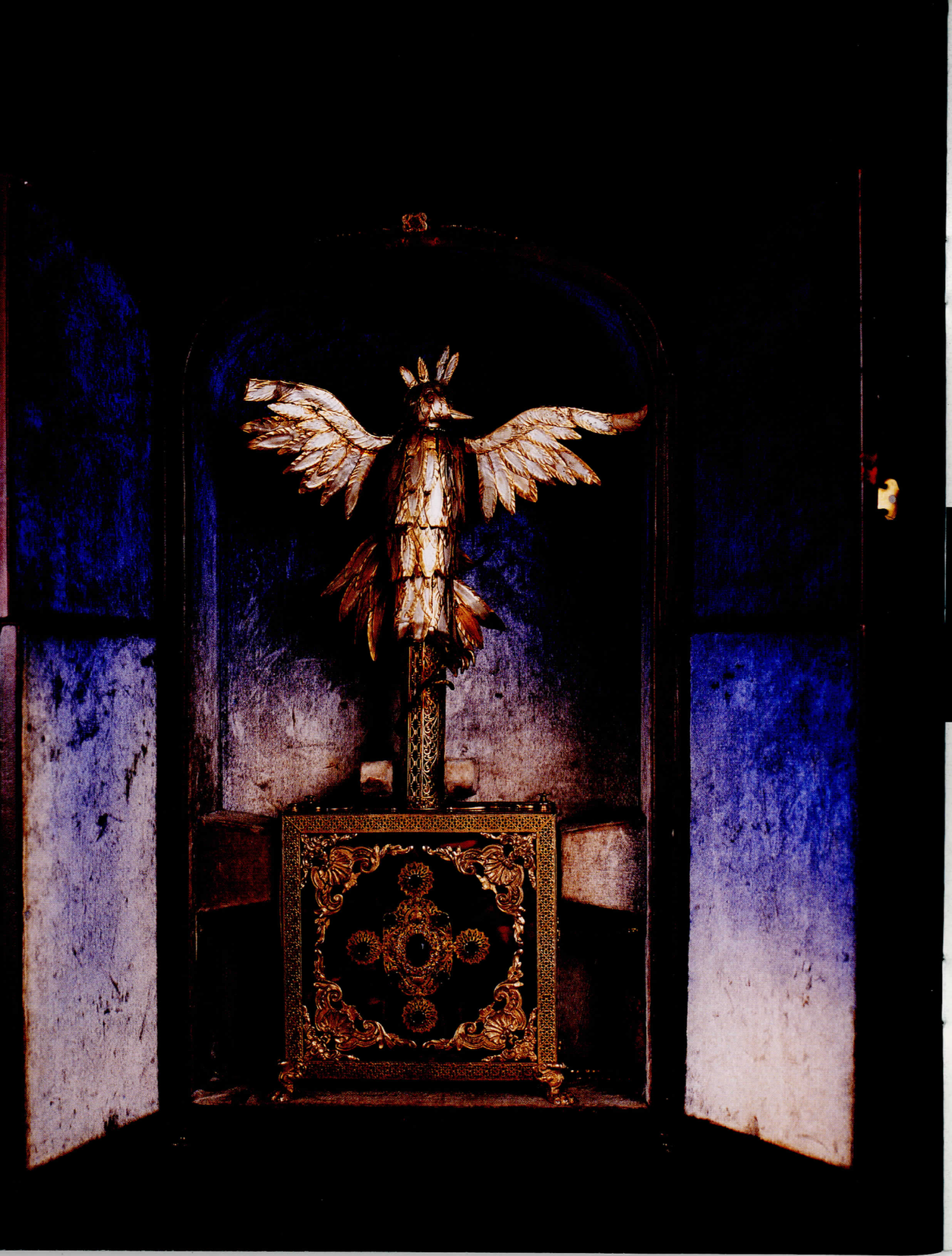
Il Casanova: costume da principessa di color oro per il carnevale

“Leggo sempre la sceneggiatura a lavoro ultimato. La scenografia è il risultato diretto di vari *pour-parler* che quotidianamente ho con Federico. In questi rapporti iniziali si parla di un certo modo di preparare, ma mai in maniera dettagliata; soprattutto si parla delle ambientazioni. Federico è il solo che conosce la *sua* sceneggiatura, che va sempre al di là di quella scritta. Né io né lui perciò dipendiamo in alcun modo dalla sceneggiatura. Tanto è vero che desidero leggerla quando ormai la scenografia è già impostata a livello di bozzetti e di schizzi. La sceneggiatura non decide. Anzi sono convinto che uccide la scenografia. Non è casuale, infatti, che tutto ciò che decide successivamente Fellini, in genere viene ad annullare le indicazioni della sceneggiatura.
Si parla, si discute, da un’idea ne nasce un’altra e si sceglie la migliore. Spesso la scenografia cambia la sceneggiatura: meglio, la aiuta e la varia.

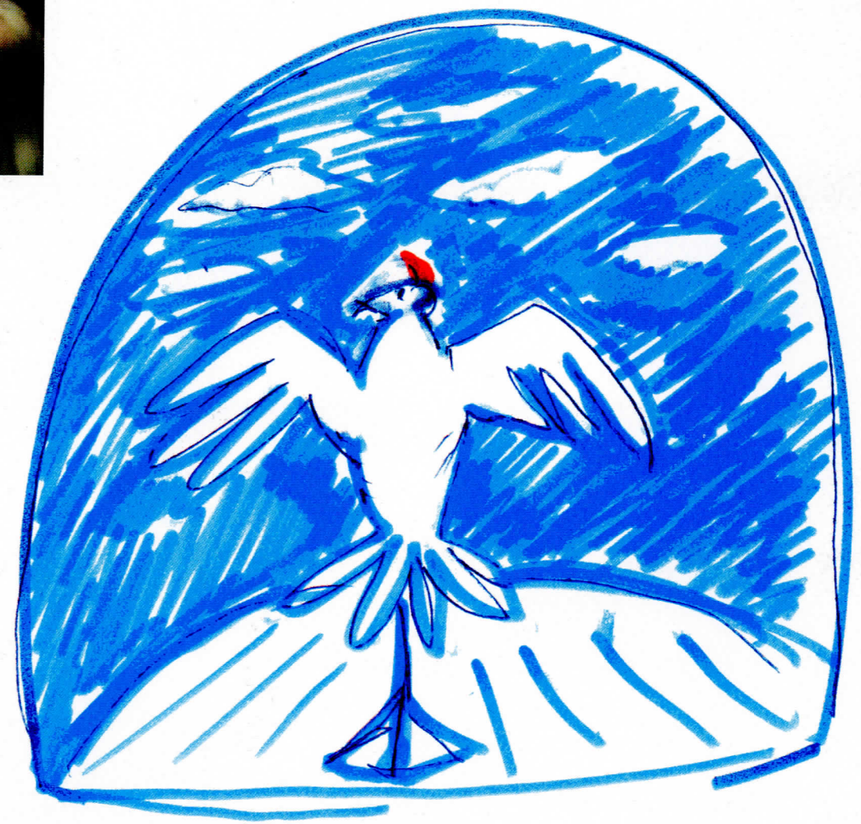
(Danilo Donati, in Pier Marco De Santi, Raffaele Monti,
Saggi e documenti sopra “Il Casanova” di Federico Fellini,
Pisa, Quaderni dell’Istituto di storia dell’arte dell’Università di Pisa, 1978)”



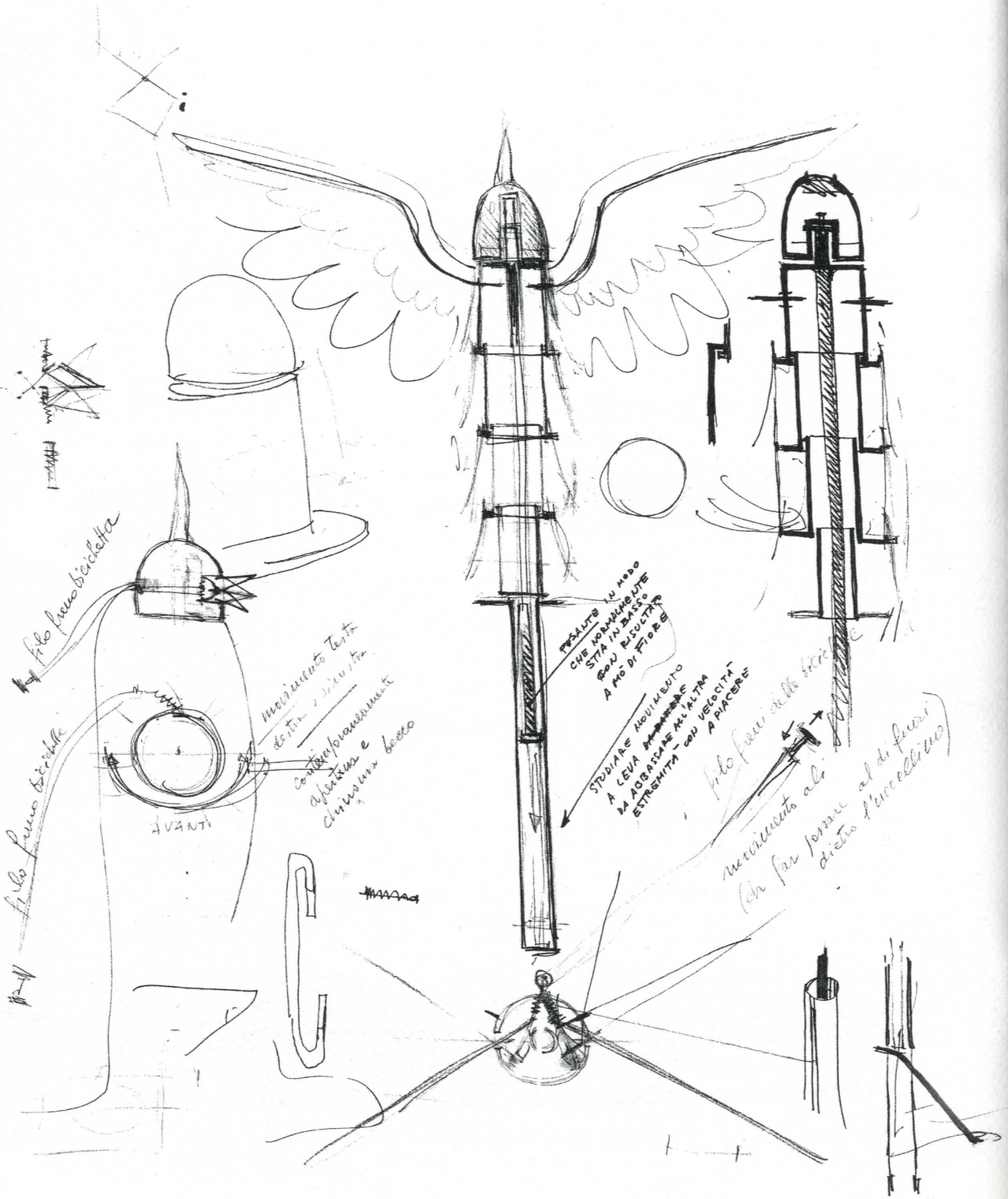
Il Casanova: due mascheroni cinesi per il carnevale e lo specchio in legno di Madame D'Urfé



Il Casanova: l'uccello meccanico



Il Casanova: L'uccello amoroso
Pennarelli colorati su carta
28 x 22 cm



Il Casanova: bozzetto per il letto della gobba
Pennarelli colorati su carta
22 x 21 cm

Il Casanova: Schizzo per il meccanismo dell'uccello amoroso
Matita e pennarello nero su carta
56,8 x 46,8 cm

Roma

1972

regia: Federico Fellini; *soggetto e sceneggiatura*: Federico Fellini, Bernardino Zapponi; *fotografia* (Technicolor): Giuseppe Maccari; *aiuto operatore*: Pietro Servo; *assistenti operatori*: Roberto Aristarco e Michele Picciaredda; *ideazione scenografica*: Federico Fellini; *scenografia e costumi*: Danilo Donati; *aiuti scenografo*: Giorgio Giovannini, Ferdinando Giovannoni; *assistenti costumisti*: Romano Massara, Rita Giacchero; *arredatore*: Andrea Fantacci; *affreschi e ritratti*: Rinaldo, Antonello e Giuliano Geleng; *musica*: Nino Rota, *diretta da* Carlo Savina; *mixage*: Renato Caduer; *coreografia*: Gino Landi; *montaggio*: Ruggero Mastroianni; *aiuto montaggio*: Adriana Olasio; *assistente al montaggio*: Leda Bellini; *aiuto regia*: Maurizio Mein; *assistenti regia*: Paolo Pietrangeli, Tonino Antonucci; *effetti speciali*: Adriano Pischiutta; *trucco*: Rino Carboni; *acconciature*: Amalia Paoletti; *segretaria di edizione*: Norma Giacchero; *interpreti*: Peter Gonzales (Fellini a 18 anni), Fiona Florence (Dolores, giovane prostituta), Marne Maitland (guida alle catacombe), Britta Barnes, Pia De Doses (la principessa), Renato Giovannoli, Elisa Mainardi, Paule Rout, Paola Natale, Marcelle Ginette Bron, Mario Del Vago, Alfredo Adami, Stefano Mayore, Gudrun Mardou Khiess, Giovanni Serboli, Angela De Leo, Libero Frissi, Dante Cleri (un padre di famiglia), Mimmo Poli (un avventore), Galliano Sbarra (presentatore avanspettacolo), Alvaro Vitali (si esibisce al Teatro Jovinelli), Norma Giacchero (intervistatrice di Mastroianni), Federico Fellini (se stesso), Marcello Mastroianni (se stesso), Anna Magnani (se stessa), Gore Vidal (se stesso), John Francis Lane (se stesso), Alberto Sordi (se stesso); *organizzazione generale*: Danilo Marciani; *direttore di produzione*: Lamberto Pippia; *ispettori di produzione*: Alessandro Gori, Fernando Rossi, Alessandro Sarti; *produzione*: Ultra film (Roma), Les Productions Artistes Associeés (Paris); *prima distribuzione italiana*: Italnoleggio; *origine*: Italia-Francia; *visto censura*: 59913 dell'8 marzo 1972; *durata*: 119 minuti

Il Casanova

1976

regia: Federico Fellini; *soggetto*: liberamente basato su *Storie della mia vita* di Giacomo Casanova; *sceneggiatura*: Federico Fellini, Bernardino Zapponi; *fotografia* (Technicolor): Giuseppe Rotunno; *operatore*: Massimo Di Venanzo; *aiuto operatore*: Wolfango Soldati, Bruno Garbuglia; *ideazione scenografica*: Federico Fellini; *scenografia e costumi*: Danilo Donati; *aiuto costumista*: Gloria Mussetta, Raimonda Gaetani, Rita Giacchero; *architetto*: Giantito Burchiellaro, Giorgio Giovannini; *aiuto scenografo*: Antonello Massimo Geleng; *arredamento*: Emilio D'Andria; *musica*: Nino Rota, diretta da Carlo Savina; *canzoni*: *La grande mouna* di Tonino Guerra, *La mantide religiosa* di Antonio Amurri, *Il cacciatore di Wurtemberg* di Carl A. Walken, versi in dialetto veneziano di Andrea Zanzotto; *suono*: Oscar De Arcangelis; *aiuto suono*: Franco e Massimo De Arcangelis; *montaggio*: Ruggero Mastroianni; *aiuto montaggio*: Adriana Olasio, Marcello Olasio e Ugo De Rossi; *aiuto regia*: Maurizio Mein, Liliana Betti, Gerald Morin; *coreografie*: Gino Landi; *aiuto coreografie*: Mirella Aguiaro; *segreteria d'edizione*: Norma Giacchero; *trucco*: Rino Carboni; *trucco di Donald Sutherland*: Giannetto De Rossi; *acconciature*: Vitaliana Patacca; *aiuto acconciature*: Gabriella Borzelli, Paolo Borzelli, Vincenzo Cardella; *effétti speciali*: Adriano Pischiutta; *interpreti*: Donald Sutherland (Giacomo Casanova), Tina Aumont (Henriette), Cicely Browne (la marchesa d'Urfé), Carmen Scarpitta e Diane Kourys (le signore Charpillon), Clara Algranti (Marcolina), Daniela Gatti (Giselda), Margareth Clementi (Suor Maddalena), Mario Cencelli (dr. Mobius, l'entomologo), Olimpia Carlisi (Isabella, figlia dell'entomologo), Silvana Fusacchia (altra figlia dell'entomologo), Chesty Morgan (Barberina), Adele Angela Lojodice (la bambola meccanica), Sandra Elaine Allen (la gigantessa), Clarissa Maryè Roll (Anna Maria), Alessandra Belloni (la principessa), Marika Rivera (Astrodi), Angelica Hansen (attrice gobba), Marjorie Belle (contessa di Waldestein), Marie Marquet (madre di Casanova), Daniel Emilfork-Berenstein (Du Bois), Luigi Zerbinati (il Papa), Hans Van Den Hoek (Principe del Brando), Dudley Sutton (Duca di Würtemberg), John Karlsen (Lord Tallow), Reggie Nalder (l'intendente), Vim Hiblom (Edgard), Harold Innocent (Conte di Saint-Germain), Misha Bayard (il sarto), Nicolas Smith (fratello di Casanova), Donald Hodson (capitano ungherese), Dan Van Husen (Viderol), Gabriele Carrara (Conte di Waldenstein), Marcello Di Falco (Capitano de Bernis), Sara Pasquali (la giovane teologa), Mariano Brancaccio (il ballerino), Veronica Nava (Romana), Carlì Buchanan (l'aristocratica viziosa), Mario Gagliardo (Righetto, il cocchiere); *produttore*: Alberto Grimaldi; *organizzazione generale*: Giorgio Morra; *direttore di produzione*: Lamberto Pippia; *assistenti alla produzione*: Alessandro Von Normann, Maria di Biase; *segretari di produzione*: Titti Pesaro, Luciano Bonomi; *produzione*: PEA; *origine*: Italia; *prima distribuzione italiana*: Titanus; *visto censura*: 69484 dell'1 dicembre 1976; *durata*: 170 minuti

Costumi e oggetti in mostra

Roma

L'avanspettacolo: i costumi di due soubrette
La sfilata di moda ecclesiastica: due cappelloni da suora
La sfilata di moda ecclesiastica: costume da cardinale "flipper"
La sfilata di moda ecclesiastica: costume da cardinale a quadretti di metallo
La sfilata di moda ecclesiastica: costume da cardinale a specchietti
La sfilata di moda ecclesiastica: costume da cardinale con mille lampadine
La sfilata di moda ecclesiastica: costume da vescovo di color bronzo, con angeli
La sfilata di moda ecclesiastica: costume da vescovo di color giallo
La sfilata di moda ecclesiastica: costume da vescovo di color rosso, con specchi
La sfilata di moda ecclesiastica: veste per parroco di campagna

Il Casanova

L'amante dell'ambasciatore francese: abito e intimo
Il canalone [sequenza soppressa al montaggio]: costume del principe arabo
Il carnevale: costume grande di color argento
Il carnevale: costume grande di color oro
Il carnevale: costume per dama di colore blu
Il carnevale: costume per dama di spugne
Il carnevale: Doge di Venezia con tunica, cappello, mantello con strascico e sciarpa
Il carnevale: quattro tiare
Il carnevale: due mascheroni cinesi
Casanova: la testa di Donald Sutherland
Casanova: il mantello nero
Casanova amatore: pancera e mutande
Casanova amatore: uccello meccanico con custodia
Dal papa: sette costumi di cardinali
Dal papa: tunica, mantello ed ermellino del pontefice
La Gobba: giacca e gilè
Henriette: la giacca
La sartina Anna Maria: il corpetto e la gonna
Madame D'Urfé: lo specchio in legno
Madame D'Urfé: il vestito bianco con corpetto, gonna e sottogonna
Mamma di Casanova: il vestito di pizzo con lo scialle
Nanetti: le due livree con giacca e gilè