L’arte di Fellini nella collezione Gèleng e nei costumi di Danilo Donati

FONDAZIONE
FEDERICO FELLINI

catalogo della mostra
L'arte di Fellini nella collezione Gèleng e nei costumi di Danilo Donati
Rimini, Museo Fellini, 27 novembre 2005 - 20 gennaio 2006

la mostra è stata curata da
Barbara Vannucchi e Enzo Grassi

organizzazione
Alessandra Fontemaggi

il manifesto è stato realizzato da
Enzo Grassi, Colpo d'occhio

allestimenti
Stefano Caminiti e Ivano Montevecchi

catalogo a cura di
Giuseppe Ricci

riproduzioni fotografiche
Roberto Turci

ufficio stampa
Catia Donini, in collaborazione
con Francesca Chicchi

Fondazione Federico Fellini

Presidente
Pupi Avati

Vice Presidente
Giuseppe Chicchi

Direttore
Vittorio Boarini

Comitato Scientifico
Gian Piero Brunetta
Michele Canosa
Maurizio Giammusso
Jean A. Gili
Vincenzo Mollica
Jacqueline Risset
Gianni Rondolino
Mario Sesti
Giorgio Tinazzi
Sergio Zavoli

il materiale esposto è di proprietà del Comune di Rimini

è vietata ogni riproduzione non autorizzata

stampato presso la Tipografia La Pieve
nel novembre 2005

Museo Fellini
Via Clementini, 2
47900 Rimini
tel. 0541 50303
museo@federicofellini.it

iniziativa realizzata con il contributo di

Direzione Generale Cinema
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Regione Emilia-Romagna

Provincia di Rimini

in collaborazione con
Comune di Rimini / Settore Cultura

Fellini e il cinema di carta

Volgendo lo sguardo retrospettivamente alla figura e all'opera di Federico Fellini, con la consapevolezza critica che il tempo trascorso dalla sua scomparsa ha acuito, scorgiamo chiaramente nel grande protagonista del cinema mondiale, da tutti conosciuto e ammirato, una genialità inventiva articolata in varie espressioni degne di essere valutate autonomamente anche se non possiamo prescindere dal fatto incontestabile che la forma definitiva in cui ha preso stabilmente corpo la sua creatività poliedrica e incontenibile è la ricomposizione di tutte queste espressioni nell'Arte cinematografica. Questo non toglie, anzi sotto il profilo storico-filologico si rende necessario, che Fellini, per fare un esempio, sia considerato anche per le sue doti di scrittore, indipendentemente dai suoi soggetti e dalle sue sceneggiature, cioè indipendentemente dal rapporto, pur storicamente oggettivo, con il cinema.
A maggior ragione, ritengo che ciò sia vero per quanto riguarda l'attività grafica del Maestro, cioè per la sua straordinaria opera di disegnatore e, in qualche misura si può dire, di pittore, che è giunta fino a noi in un *Corpus* assai significativo nonostante, come vedremo meglio in seguito, parte notevole di questo patrimonio sia andato perduto. Possiamo anzi affermare che il disegnare, assieme e più dello scrivere, sia stata la prima profonda pulsione creativa di Federico, la prima vocazione artistica a manifestarsi quando ancora era bambino e frequentava le scuole elementari. Ho avuto, infatti, il privilegio di vedere, grazie alla cortesia di Giorgio Fabbri, marito della sorella di Fellini, Maddalena, i quaderni dove Federico svolgeva i temi assegnati dall'insegnante, li svolgeva con estro e scioltezza di scrittura, ma soprattutto li corredava con disegni colorati dai quali traspare una felicità espressiva di grande suggestione. Tale felicità espressiva è il risultato della gioia con la quale Federico, fin da bambino, prova a dare libera espressione alla sua fantasia attraverso il disegno, gioia corrispondente alla soddisfazione del bisogno fortemente sentito di oggettivare per immagini il suo mondo interiore. Lo stesso Fellini ha raccontato alla Chandler (*Io, Federico Fellini*, A. Mondadori, 1995) questa sua precoce vocazione in modo vivace e assolutamente convincente: "La scuola mi offriva l'opportunità di disegnare con la scusa di prendere appunti o di scrivere e quindi di vivere nel mio mondo di fantasia, mentre fingevo di ascoltare le parole degli insegnanti. Disegnavo di nascosto caricature, sperando di non essere mai scoperto e che tutti pensassero che stavo prendendo appunti su appunti".
Federico allora aveva appena undici anni e già aveva iniziato a spedire a giornali nazionali disegni e vignette, mentre solo successivamente spedirà, è sempre Fellini che parla, "racconti, saggi e aneddoti illustrati da disegni", precisando significativamente che "prima mi veniva l'idea del disegno, poi scrivevo la storia legata a quell'illustrazione" (C. Chandler, cit.).

Sopra e nella pagina a fianco due disegni di Fellini in occasione dell'Oscar alla carriera (1993)

La fantasia galoppante e il gusto della caricatura, coniugandosi con uno spiccato senso dello *humor* di cui Fellini era dotato fin da ragazzo, lo indirizzavano alla creazione di vignette umoristiche, un genere molto in voga nell'Italia degli anni trenta. Infatti in quel decennio, che vede fra l'altro fiorire l'umorismo surreale di Achille Campanile e Cesare Zavattini, molti giornali avevano rubriche fisse dedicate a quel tipo di disegni corredati da didascalie, addirittura a Roma usciva un bisettimanale, edito da Rizzoli, "Il Marc'Aurelio" – su cui torneremo – che pubblicava soprattutto vignette. Ed è proprio con due vignette che Federico, nel 1938, anno in cui consegue la maturità classica, raggiunge il desiderato traguardo di essere pubblicato in pagine nazionali: il 6 febbraio "La domenica del Corriere", popolare supplemento del quotidiano "Il Corriere della Sera", nella rubrica *Cartoline del pubblico*, pubblica la vignetta intitolata *Gelosone*; il 27 dello stesso mese sul settimanale

fiorentino “420”, edito da Nerbini, appare la vignetta *Il circo*. Credo vada sottolineato che le prime “opere” del grande cineasta hanno per soggetto un genere di spettacolo viaggiante particolarmente caro a Fellini, che lo terrà sempre presente, come Chaplin d’altra parte, in tutta la sua opera.
In realtà, già nel 1937, come ci informa T. Kezich (*Fellini*, Rizzoli, 1996), il numero unico di “Diana”, rivista dell’Opera Balilla di Rimini, aveva pubblicato delle caricature fatte da Fellini l’anno precedente ad alcuni suoi compagni di campeggio. Nello stesso anno, inoltre, il diciassettenne Federico esegue per il gestore del Fulgor una serie di ritratti e caricature di divi cinematografici da esporre a scopo pubblicitario nelle vetrine di quel cinema. Sempre nello stesso anno, assieme al pittore Demos Bonini, apre una bottega del ritratto, in cui i due soci, firmandosi Febo, cercavano di attrarre i clienti, soprattutto i turisti, da effigiare.

Federico Fellini, *"Amarcord": il padre di Titta*

Resta il fatto che sono le due vignette aventi per soggetto il circo ad inaugurare una collaborazione duratura sia con "La domenica del Corriere", fino al gennaio 1939, sia con il "420", dove si alternano vignette e racconti umoristici firmati Fellas, fino al dicembre dello stesso anno. Un anno importante per il giovane Fellini, da poco trasferitosi a Roma, poiché segna l'inizio del suo rapporto con il "Marc'Aurelio", che continuerà ininterrottamente fino al 1943 e, più saltuariamente, anche nel dopoguerra, sempre basato sulla pubblicazione di vignette e racconti umoristici, ma, soprattutto, registra il suo incontro con il mondo del cinema, anche questo fondato su un approccio umoristico. Partecipa, infatti, anche se non accreditato nei titoli di testa, come gagman alla sceneggiatura del film di M. Mattoli, interpretato da Macario, *Lo vedi come sei… Lo vedi come sei?!*, che reca nel visto di censura la data del 19 dicembre 1939.

Federico Fellini, *Disegno per "La città delle donne"*

Si apre per il Nostro una nuova prospettiva; ancora come *gagman* partecipa ai due film successivi di Mattoli, sempre con Macario, poi diviene collaboratore alla sceneggiatura, quindi sceneggiatore in altri film.
Fellini dovrà interrompere l'attività di sceneggiatore l'8 settembre 1943, quando l'Italia sarà invasa dai tedeschi, ma la sua pulsione per il disegno, quella che rende l'attività grafica un gesto istintivo, un atteggiamento naturale che spontaneamente si manifesta mentre conversa o mentre pranza in trattoria o mentre è al telefono, resta sempre presente e riaffiorerà nel giugno 1944, dopo la liberazione di Roma, in forma professionale, con una riedizione della riminese bottega del ritratto effettuata assieme al suo ex collega del "Marc'Aurelio" De Seta. L'impresa ha successo, soprattutto per la propensione dei militari americani a farsi fare il ritratto o la caricatura, e "The Funny Face Shop", questo il

Sopra e nella pagina a fianco due disegni di Federico Fellini per *L'attore*, l'ultimo film non realizzato

nome della bottega, acquisisce altri disegnatori e altre sedi più consone, ultima quella di via Nazionale. È qui che Rossellini andrà a proporre al futuro regista di collaborare alla sceneggiatura di *Roma città aperta* e ciò determinerà la scelta definitiva di Fellini della settima arte quale suo orizzonte artistico.
Ma la carriera di soggettista, sceneggiatore e, soprattutto, di regista fino alla massima altezza non solo non attenuerà la vocazione di Fellini per le immagini disegnate, ma darà ad essa una svolta facendo compiere all'arte grafica del Maestro un salto di qualità. Se il disegnare non costituisce più per Fellini un'attività professionale (anche la collaborazione con il settimanale "Il travaso" si è conclusa nel novembre 1947) trova però una nuova dimensione: da un lato ritorna ad essere quel gioco infantile che libera il suo mondo fantastico, di cui abbiamo detto, cioè assume uno dei connotati di base dell'arte in quanto tale;

dall'altro diviene funzionale all'attività del regista, ma una funzionalità che non esclude una certa autonomia all'attività grafica rispetto l'opera filmica che prepara e accompagna.
Ciò è ben esemplificato nel processo, solo apparentemente contraddittorio, come vedremo in seguito, per cui Fellini eseguiva dei disegni (personaggi, costumi, interni o, più in generale, scenografie) chiaramente preparatori rispetto al film che aveva in animo di girare o che stava già girando, poi, a film terminato, riprendeva alcuni di quei disegni, li rifiniva, li rielaborava o, detto meglio, li ripensava alla luce del risultato che i disegni avevano raggiunto nell'opera filmica, quasi che questa, paradossalmente, costituisse una fase intermedia del processo creativo del disegno stesso.
Dal momento in cui Fellini raggiunge la consapevolezza che la sua carriera cinematografica non è quella del soggettista-sceneggiatore, dove pure aveva raggiunto esiti brillanti,

Federico Fellini, *Caricatura di Pietro Notarianni*

ma quella del regista-autore, cioè dai primissimi anni cinquanta, anche la vocazione ad oggettivare il flusso della sua fantasia in immagini disegnate subisce una determinazione di carattere estetico. Ciò non riguarda soltanto l'attività grafica "disinteressata", cioè i disegni fine a se stessi che Fellini esegue, spesso come una pratica surrealista di "illustrazione automatica", nelle più diverse circostanze (al bar, durante un colloquio di lavoro, al ristorante, non di rado sul tovagliolo, attirato da un volto, un modo di vestire, una silhouette), ma anche gli schizzi "funzionali", sia quelli eseguiti per chiarire a se stesso personaggi e situazioni dei film da girare, sia quelli tesi a dare istruzioni ai suoi collaboratori, scenografi, costumisti e truccatori in particolare. Certo che questi ultimi hanno anche una preziosissima valenza di documenti critico-filologici: testimoniano, infatti, iconicamente le intenzioni del regista, la sua idea originaria sul carattere di un personaggio o sul tipo d'ambientazione

Federico Fellini, *Caricatura di Nino Rota*

di una sequenza e, soprattutto, certificano che Fellini pensava di inserire nel film figure ed episodi ai quali poi ha rinunciato.
A maggior ragione, quindi, dobbiamo esprimere il nostro rincrescimento per il fatto che proprio di questi bozzetti si registrano le maggiori perdite, almeno fino alla seconda metà degli anni settanta. Queste “istruzioni disegnate”, infatti, finivano quasi sempre nel cestino dopo che i suoi collaboratori le avevano utilizzate. Stando alla testimonianza di Pier Marco De Santi, il primo studioso ad occuparsi dell’opera grafica del grande regista, Fellini stesso appallottolava e gettava i suoi schizzi dopo averli fatti vedere agli esecutori.
De Santi, sollecitato dal suo Maestro, il grande storico dell’arte Ludovico Ragghianti, si era recato sul set del Casanova per constatare che Fellini, analogamente ad Ejzenstejn, era un regista che disegnava e, a partire da quel momento, il “cinema di carta” del Maestro

Federico Fellini, *Caricatura di Rinaldo Gèleng su tovagliolo*

subisce una svolta. De Santi, infatti, convince Fellini a pubblicare dall'editore Laterza, presso il quale De Santi stesso aveva nel frattempo pubblicato i disegni di Ejzenstejn, la sua opera grafica e, a questo scopo, ottiene dal Maestro moltissime opere recuperate dai cassetti o dagli scaffali dove giacevano da anni.
Nel 1982 esce il volume *I disegni di Fellini* che, con le sue 350 illustrazioni costituisce un punto di riferimento per tutti coloro, e cominceranno ad essere molti, che comprendono come l'opera grafica del Maestro abbia un valore fondamentale e sotto il profilo storico e per il rilievo critico-filologico e, infine, per il suo significato estetico.
Per la verità dobbiamo ricordare che già vi erano state alcune pubblicazioni dedicate ai disegni di Fellini: una raccolta di disegni per il *Satyricon* (1970), un'altra per *Amarcord* (1974), ambedue curate da Liliana Betti e Oreste Del Buono ed edite dalla Milano Libri, e,

Federico Fellini, *Caricatura di Fiammetta Profili e Rinaldo Gèleng su tovagliolo*

soprattutto, *Fellini's Zeichnungen*, una raccolta di 180 disegni edita dalla Diogenes Verlag di Zurigo nel 1976, con una prefazione di Roland Topor. Però è a partire dalla pubblicazione del testo di Laterza che l'attenzione per il valore estetico della grafica felliniana inizia a diffondersi nel mondo in forma crescente.
Nel 1986 una galleria d'arte di New York, La Pierre Matisse Gallery, espone 63 disegni relativi a dieci film compresi fra *Lo sceicco bianco* e *E la nave va*. È interessante notare che il catalogo della mostra (*Federico Fellini*, by Marcus Ratliff Inc.) riporta, come presentazione, uno scritto dello stesso Fellini, tradotto dal tedesco, originariamente contenuto in *Aufsätze und Notizen*, edito dalla Diogenes Verlag nel 1974, nel quale il Maestro esclude tassativamente che i suoi disegni abbiano intenti estetici, perché sono soltanto tesi, oltre che a orientare i suoi collaboratori, "a fissare e chiarire visualmente una disposizione, una

Federico Fellini, *"Amarcord": bozzetto per un personaggio della fogarazza*

situazione, un carattere; il costume di un certo personaggio, una sensazione". L'interesse si acuisce leggendo il seguito di questa dichiarazione: "Io non ho mai pensato di fare disegni ispirati a scene già girate: mi sembrerebbe di essere come un sarto che imbastisce un vestito già perfettamente terminato". In realtà, il suo ribadire la funzionalità del disegno all'esecuzione dell'opera filmica non contrasta con il fatto che il disegno, sia pure indipendentemente dalle intenzioni dell'autore, finisca per assumere una connotazione estetica; come non contraddice necessariamente la pratica di riprendere a film finito certi disegni preparatori per rielaborarli. In ogni caso non deve stupire che Fellini racconti la sua vita e la sua attività artistica in modo contraddittorio con ciò che a noi pare la realtà dei fatti: è anche questo un suo modo di esprimersi *en artiste* a cui ci ha abituato e lui stesso ha teorizzato nel film di Pettigrew *Je suis un grand menteur*.

Federico Fellini, *Caricatura di Rinaldo Gèleng*

Quello che invece va sottolineato è come la critica sia andata sempre più valorizzando sotto il profilo estetico l'opera grafica del grande cineasta, fino al massimo riconoscimento ad essa tributato da quel tempio dell'arte moderna e contemporanea che è il Guggenheim di New York. Questo museo, infatti, volendo onorare il Maestro nel decimo anniversario della sua scomparsa, ha associato alla retrospettiva dei suoi film un'ampia mostra di disegni, circa 150, allestita seguendo sostanzialmente un criterio estetico (si veda il catalogo *Fellini!*, Skira, 2003). La visita all'esposizione, aperta dal 31 ottobre 2003 al 14 gennaio 2004, ha confermato la giustezza della scelta: ben allineati sulle pareti del museo i disegni parevano veramente espressione di una genialità pittorica, quasi trascendendo la propria genesi materiale (matita, pastello, pennarello) per assumere l'aspetto di tempere ed acquerelli. Pittura senza pennello, veniva spontaneo pensare davanti a molte delle

opere esposte e conseguentemente dedurre che è tempo di andare oltre i timidi e parziali approcci compiuti finora in questo senso e finalmente affrontare l'opera grafica di Fellini anche con le categorie tipiche della critica d'arte.
È opportuno precisare che imboccare questa direzione non significa ignorare il rapporto fra l'estro grafico del Maestro e la sua opera cinematografica, sarebbe un grave limite all'analisi estetica stessa. Fellini, infatti, a differenza di Michelangelo Antonioni, per citare un'altro grande regista italiano che ha praticato con competenza la pittura (le sue opere si possono ammirare nel Museo Antonioni di Ferrara), mantiene comunque un rapporto ineludibile fra le due pratiche artistiche. Mentre i quadri di Antonioni hanno in comune con i suoi film soltanto una certa atmosfera esistenziale, i disegni di Fellini, come precedentemente messo in evidenza, intrecciano con le sue opere cinematografiche una serie fittissima e inestricabile di rimandi. D'altra parte, l'abbiamo sottolineato, è proprio dal momento in cui Fellini abbraccia la settima arte come scelta di vita che la sua attività grafica compie un salto di qualità, e ciò non può essere privo di significato. Ma questa considerazione non fa che rafforzare l'esigenza di inquadrare le opere su carta del riminese con le categorie fornite dalla storia dell'arte e di giudicarle con i criteri della critica estetica.
Le categorie storiche consentiranno di scorgere in questi disegni la lezione dell'Espressionismo nella fase della Nuova oggettività, penso in particolare a Grosz e Dix, anche se certe figure abnormi richiamano la realtà deformata dell'Espressionismo nelle sue prime fasi.
Così come sarà agevole trovare le componenti surrealiste, di un surrealismo che supera i limiti "autarchici" che avevano caratterizzato in larga misura la cultura italiana degli anni trenta (limiti chiaramente avvertibili, e non può essere altrimenti, anche nelle vignette di Fellini sulle quali ci siamo soffermati), per collegarsi ai modelli europei che fanno riferimento alle opere dei maestri, quali Ernst, Dalì, Brauner e Magritte, per citare i primi che vengono alla mente. Analogamente, i criteri della critica estetica potranno felicemente applicarsi al segno che caratterizza il grafismo felliniano, al suo apparente primitivismo infantile quale azzeramento delle forme tradizionali per ritrovare la spontaneità immediata dell'automatismo psichico anche nelle modalità del polimorfismo perverso. Né potranno trascurare il cromatismo delle opere a pastello o a pennarello, che diviene parte integrante dell'espressione iconica fondendosi con le forme e costituendo l'opposto di un disegno colorato, cioè una composizione cromatica dalla quale emerge una figuratività.
Ovviamente, lascio agli specialisti questi temi, ai quali ho accennato solo per formulare un auspicio di future ricerche e studi specifici volti ad arricchire la comprensione critica dell'opera di un Maestro del Novecento, non soltanto nella sua opera grafica, poiché la miglior intelligenza di questa renderà più intensamente fruibile la sua intera eredità culturale e artistica.

Vittorio Boarini

Rinaldo Gèleng, *Ritratto giovanile di Federico Fellini*, carboncino su tela

(1)

In questo librone di ritratti c'è quasi, tutta la vita del mio amico Rinaldo, pittore. Sin da quando, insieme, sforzandoci di apparire timidi e imbarazzati ci spostavamo da un tavolo all'altro di uno dei tanti ristoranti romani per domandare con sorrisetti invitanti se la signora o il signore che continuavano a fissare ostentatamente il piatto avrebbero gradito un "very similar profile or a frontal face portrait". Spesso ci chiedevano "E perché in inglese?" e noi con inchini e a una sola voce: "Non siete forse turisti?". Il falso equivoco funzionava quasi sempre, e la diffidenza si mutava in sorrisetti sorpresi e compiaciuti, diventavano simpatici e la nostra richiesta molto spesso accettata. Tranne Trilussa - noi non sapevamo che fosse lui - che dopo averci guardato da capo a piedi, con i suoi begli occhi dalle ciglia lunghe, improvvisò quasi un sonetto: "Ma ce fate pe' davero? Ecchè ritrattisti sete si me scambiate pe' straniero?". Forse il poeta non disse proprio così, anzi è sicuro che non disse niente, ma con una mano grande e lunga, levigata, come quella del Mosè, ci invitò a cambiar tavolo.

Per la verità quello da cacciare ero io, solo io, che sudando pasticciavo faticosamente aguzzi profili caricaturali che non assomigliavano mai, Rinaldo invece era bravissimo, e se qualche volta alla fine del lavoro ci invitavano a pranzo il merito era tutto suo. Sul ritratto si incrociavano i commenti più soddisfatti e sull'entusiasmo per quanto lui era riuscito a fare in pochi minuti, spesso piovevano ordinazioni di altri ritratti da andare a fare a casa al papà in divisa, alla nonna con l'abito della festa, ai gemellini. Una volta un signore con degli occhiali da sole, scurissimi, che prima di rispondermi, aveva lentamente mangiato il primo piatto, il secondo, il contorno, il formaggio, lasciandoci in piedi come due camerieri, ci tolse infine gli occhiali e indicandosi

2)

gli occhi affetti da uno strabismo da applausi, domandò severamente se nel ritratto si poteva ignorare il difetto. Mentre spudoratamente chiedevo quale difetto, Rinaldo si era seduto e con la tavoletta sulle ginocchia aveva già schizzato la parte superiore del viso del signore che adesso sul foglio aveva uno sguardo dritto, penetrante, intelligente, dolce e pensoso.
"Sono un industriale del Nord" disse il signore annuendo ammirato - "Vi invito entrambi a Milano; voglio fare un regalo per Natale ai migliori dei miei impiegati, che ne dite come cadeau, di un ritratto a ciascuno?". Che signore, che cadeau, evviva i milanesi! A mezzanotte eravamo ancora tutti lì, circondati dai camerieri, dai cuochi, dal padrone e dalla moglie, con Rinaldo che continuava a riempire i fogli Fabriano di facce e faccette, sguerciandosi a guardare attraverso una piccola lente, fornita dall'industriale una fotografia poco più grande di un francobollo, che il mecenate aveva tirato fuori dal portafoglio, dove c'era tutta la sua famiglia, seduta in giardino sotto l'ombra di un cedro del Libano. Come potesse Rinaldo cogliere, riconoscere, intravedere un volto, una fisionomia, dei connotati in quel rettangolino buio della foto, aveva qualcosa di miracoloso e l'industriale, completamente conquistato, ci abbracciava con gli occhi lustri domandando perché non andavamo a Melbourne, paese secondo lui dove l'arte italiana era apprezzata come in nessun altra parte del mondo.
Non siamo mai andati in Australia a controllare se era vero, ma Rinaldo a Milano ci andò il giorno dopo, e fece il ritratto a tutti gli impiegati di quel signore e poi alle loro mogli, e ai figli e agli amici degli amici. Da quel giorno non si è più fermato: migliaia di volti, industriali, porporati, aristocratici, finanzieri, donne bellissime...
Geleng ha fatto quello che sa fare e l'ha fatto per tutta la vita, e continua a farlo, senza ripensamenti, senza deviazioni, con assoluta naturalezza e umiltà, con quel carattere di modestia artigianale che appartiene agli artisti assorbiti in un mestiere che eseguono senza perdere tempo a farsi domande o a giudicarsi.

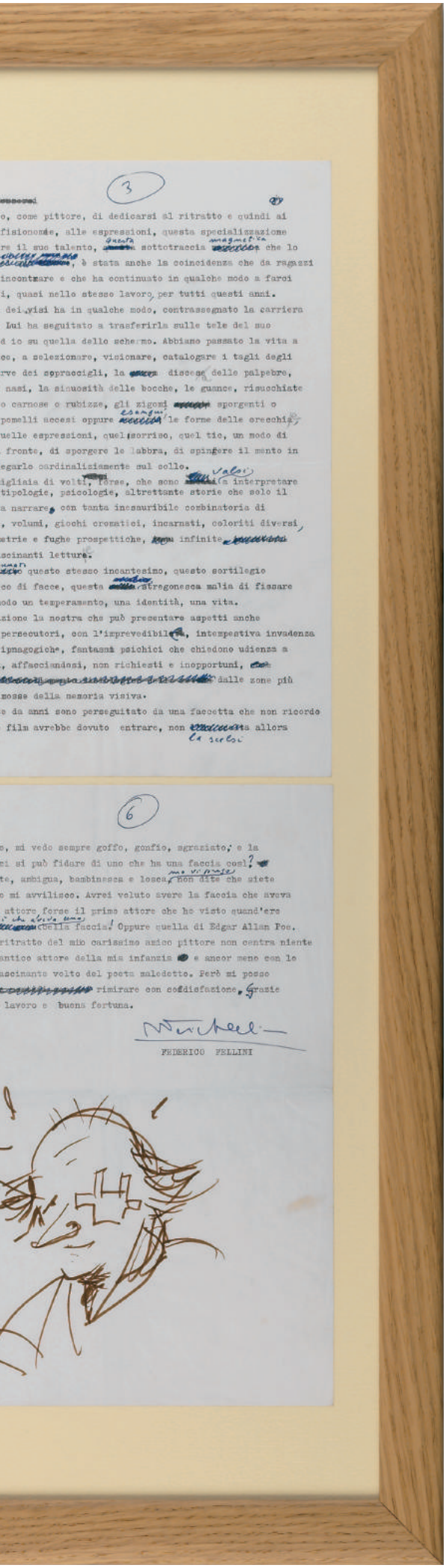
4)

e la fotografia ogni tanto ribuscava tra le migliaia che ho del mio archivio. Capitò il giorno che riuscii a scovare l'indirizzo e al numero telefonico che c'era scritto dietro la foto.- "Ma è morto già da due anni"- mi disse l'aiuto dopo qualche telefonata. E' passato tanto tempo da quel giorno, ho fatto tanti film, eppure quel tipetto un pò calvo, con le orecchie a ventola, il mento leggermente spostato, all'improvviso emerge dalle tenebre della mia immaginazione, e mi fissa in un grande silenzio, lustro, lucente, stereoscopico, coi suoi occhietti pallidi e mi sembra mi dica: "Ehi, è quella particina?".

Ma forse Rinaldo non vive queste invasioni, perché l'uso che ha fatto delle facce, l'uso pittorico, ritrattistico, quella specie di trasfusione alchemica che continua a compiere nei suoi quadri, il trasferire i connotati, i sorrisi, gli sguardi, gli atteggiamenti sugli specchi bianchi delle sue tele, dove se ne vengono via via a ricomporsi immagini incorporee e insieme materiali, impressioni di luce in forma umana non hanno mai, e ne hanno mai avuto carattere d'abuso, la mancanza di pietà della sopraffazione e la forzatura del giudizio sogghignante, della rivelazione punitiva. Rinaldo è riuscito sempre a trattenersi al di qua, è riuscito in qualche modo a stabilire un armistizio con la propria supremazia d'artista, per mitezza di carattere, bonarietà e grazia d'ispirazione. Tutte le tele di Rinaldo, tutti i suoi ritratti, conservano qualcosa del riflesso argentato dello specchio come avessero assorbito la luce da un pianeta ascondente e dalle pareti segrete di un tabernacolo in cui fossero state riposte a decantare per lungo tempo. Tra chi guarda e il soggetto guardato, appare, si rivela questa luce remota, lunare, la luce di un incantamento, di cui l'immobilità viva delle persone ritratte ripropone la propria impenetrabile vitalità.
Rinaldo ha partecipato come pittore a quasi tutti i miei film, una collaborazione che va avanti ormai da cinquant'anni; in ROMA nella sequenza del defilé ecclesiastico, ha creato un'intera galleria di ritratti di personaggi prelatizi, eterei e incombenti,

5)

fantasmatici e densi come essenze di incenso o come misteriosi cerimonieri e guardiani di una Chiesa stanca ma indistruttibile.
Averlo accanto nei miei film mi comunica la stessa protezione di una volta, di allora, quel sentimento di sicurezza che Rinaldo mi dava quando, intervenendo in tempo, metteva rimedio con quattro tocchi sicuri a quei disastrati conati di ritratto che io accanto a lui mi gettavo sfacciatamente a promettere e disinvoltamente ad eseguire rischiando di screditare per sempre la credibilità della nostra associazione artistica. Portato a deformare, a dilatare, ad interpretare buffonescamente o grottescamente i tratti di chi mi stadavanti, forse io non ero adatto a quella fedeltà naturalistica che pure è indispensabile in ogni vero ritrattista, qualunque sia la sua grandezza.
Rinaldo ha invece sempre mantenuto uno sguardo amico, non nel senso di voler compiacere il committente o edulcorare il soggetto, all'opposto, proprio per una sua intima necessità pittorica che è quella di essere amico dei volti, dei sorrisi, della malinconia, dei tratti, delle peculiarità di chi gli sta davanti e che tramite il suo pennello chiede di andare ad abitare sulla tela.
Come me, Rinaldo guarda il mondo dalla parte dei visi, è votato all'ossessione delle facce; ma le sue ossessioni sono un pò fatate, dotate di una grazia che non conosce rivalse e soprattutto trattenute dalla mano ferma di un vero indiscutibile talento. Basta sfogliare questo volume che riproduce i suoi lavori, i ritratti e i numerosi autoritratti che Rinaldo ha scelto di far convivere in queste pagine:
si avverte con gioia e emozione di essere stati invitati a condividere un segreto, di essere stati ammessi ad un'indiscrezione sensuale e salutare.
Certo, potrei chiacchierare ancora un pò, dire per esempio quanto mi piace il mio ritratto, io che di solito lascio nella disperazione i fotografi censurando implacabilmente tutte le fotografie che mi fanno sul set, perché non mi piacciono mai, o meglio sono io che



3

o, come pittore, di dedicarsi al ritratto e quindi ai
fisionomie, alle espressioni, questa specializzazione
re il suo talento, sottotraccia che lo
, è stata anche la coincidenza che da ragazzi
incontrare e che ha continuato in qualche modo a farci
i, quasi nello stesso lavoro, per tutti questi anni.
dei visi ha in qualche modo, contrassegnato la carriera
Lui ha seguitato a trasferirla sulle tele del suo
d io su quella dello schermo. Abbiamo passato la vita a
co, a selezionare, visionare, catalogare i tagli degli
rve dei sopraccigli, la discesa delle palpebre,
nasi, la sinuosità delle bocche, le guance, risucchiate
o carnose o rubizze, gli zigomi sporgenti o
pomelli accesi oppure le forme delle orecchie,
uelle espressioni, quel sorriso, quel tic, un modo di
fronte, di sporgere le labbra, di spingere il mento in
egarle cardinalizianente sul collo.
igliaia di volti, forse, che sono a interpretare
tipologie, psicologie, altrettante storie che solo il
a narrare, con tanta inesauribile combinatoria di
, volumi, giochi cromatici, incarnati, coloriti diversi,
etrie e fughe prospettiche, infinite
scinanti letture.
questo stesso incantesimo, questo sortilegio
co di facce, questa stregonesca malia di fissare
odo un temperamento, una identità, una vita.
zione la nostra che può presentare aspetti anche
persecutori, con l'imprevedibile, intempestiva invadenza
ipnagogiche, fantasmi psichici che chiedono udienza a
, affacciandosi, non richiesti e inopportuni,
dalle zone più
mosse della memoria visiva.
e da anni sono perseguitato da una faccetta che non ricordo
film avrebbe dovuto entrare, non a allora

6

, mi vedo sempre goffo, gonfio, sgraziato, e la
si può fidare di uno che ha una faccia così?
te, ambigua, bambinesca e losca, non dite che siete
o mi avvilisco. Avrei voluto avere la faccia che aveva
attore forse il primo attore che ho visto quand'ero
della faccia! Oppure quella di Edgar Allan Poe.
ritratto del mio carissimo amico pittore non centra niente
antico attore della mia infanzia e ancor meno con le
ascinante volto del poeta maledetto. Però mi posso
rimirare con soddisfazione. Grazie
lavoro e buona fortuna.

FEDERICO FELLINI

Rinaldo Gèleng

È nato nel 1920 a Roma, dove è morto nel 2003. All'Istituto romano di San Michele, dove gli studi artistici trovavano immediata applicazione nell'artigianato, ha avuto come maestri il pittore Rodolfo Villani e lo scultore Publio Morbiducci, autore del Monumento al Bersagliere di Porta Pia. Si era diplomato in via Ripetta, a Roma, dopo aver assimilato gli insegnamenti di artisti come Marino Mazzacurati, Antonio Donghi, Anton Pietro Valente, Gianni Vagnetti, De Vico. Nel 1939 conosce Federico Fellini e nasce un'amicizia che li accompagna fino alla fine. I primi lavori - precari - che i due fanno assieme sono le caricature dei frequentatori dei caffè alla moda e i ritratti nei camerini delle vedette del varietà di allora: Rascel, Macario, Wanda Osiris, Dante Maggio, Nino Taranto, ecc.

È da allora che Gèleng inizia a dividersi fra la sua vocazione di pittore e l'attività di illustratore.

Nel 1950 è a Parigi. Diviene direttore artistico della casa editrice "Opera Mundi" dove molti illustratori e disegnatori si formano sotto la sua guida. Durante gli anni parigini, la frequentazione del Louvre, del Jeu de Paume, la ritrattistica di Rembrandt, la scoperta di Van Gogh, la visione analitica degli Impressionisti, esercitano su di lui un fascino notevole.

Al suo ritorno in Italia, nel 1959, inizia una collaborazione con la Mondadori, realizzando la copertina di "Arianna" e alcune illustrazioni per "Grazia" 1959-1962. Le sue grandi capacità figurative lo tengono impegnato in numerose attività fra le quali si segnalano quella di illustratore per la pubblicità e per i manifesti cinematografici, e quella di ritrattista di personaggi famosi e non. Singolare è poi il tipo di sodalizio che lo vede ancora legato a Fellini: egli è infatti il pittore di numerosi dipinti che appaiono all'interno dei film del regista riminese, come le rievocazioni della Roma antica che appaiono in *Roma* (insieme ai figli Antonello e Giuliano) o la quadreria che si vede in *Casanova*.

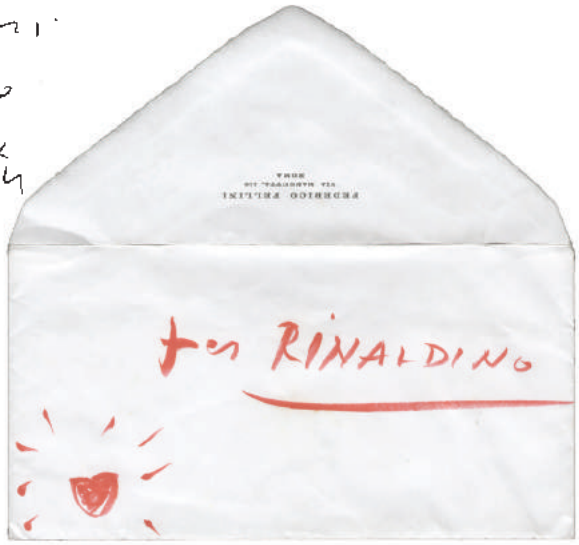
Dattiloscritto con la presentazione di Federico Fellini
al libro di ritratti di Rinaldo Gèleng.

FEDERICO FELLINI

50 anni dopo!!

Amico mio, Rinaldo caro
volevo farti un regalino
ma cosa? La nostra
amicizia è il più bel
regalo che sia sempre ci
stiamo facendo.
In questa tenera occasione
ho pensato di farti questi
scarabocchi di alcuni sogni
di tanti anni fa. Accettali
così come uno schizzo
affettuoso tra due amici
che si vogliono bene dopo
tanto tempo, così come tu
me vuoi di Roma.

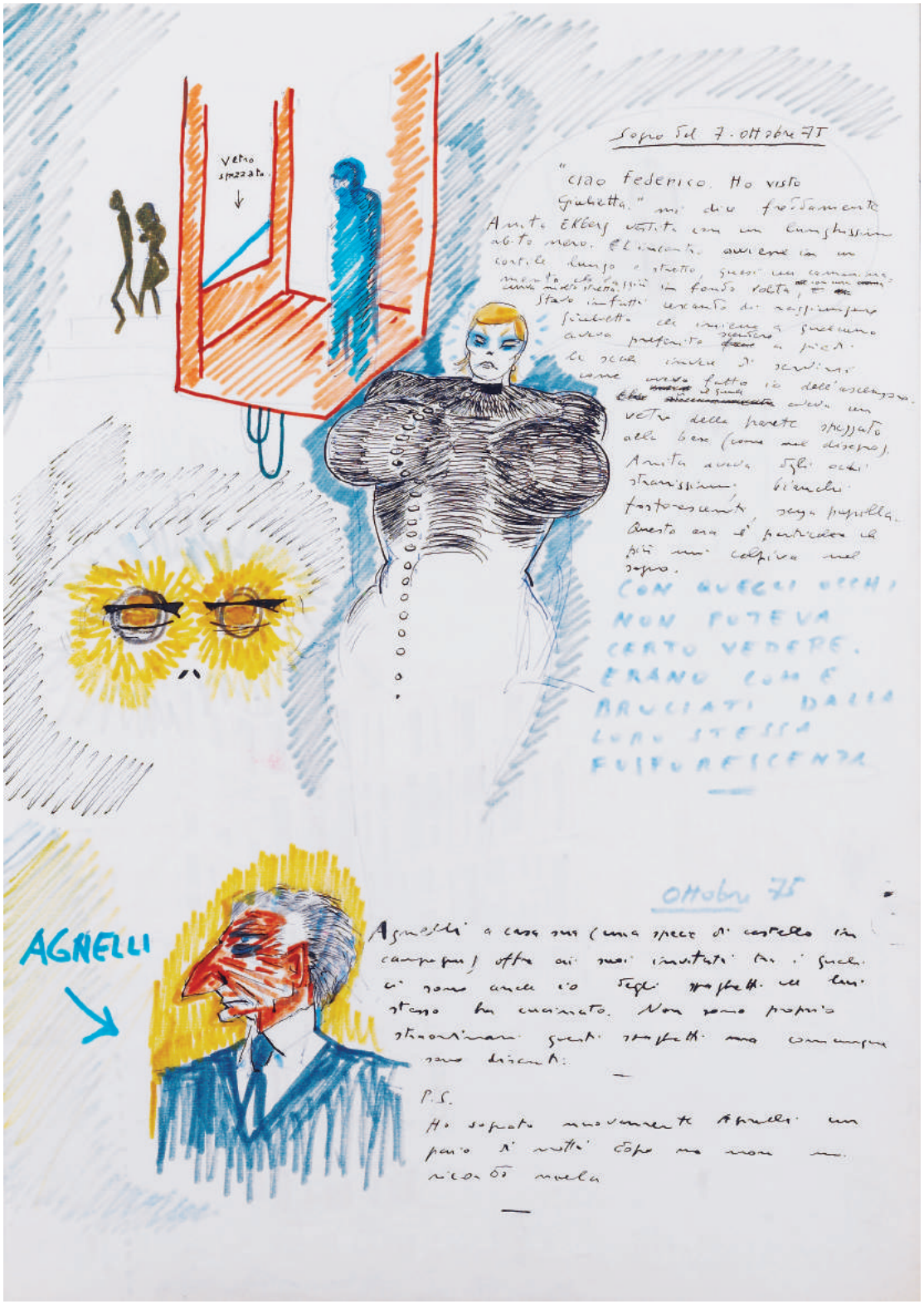
Con un abbraccione
di cuore.
tuo
Federico



Lettera di Federico Fellini a Rinaldo Gèleng

Federico Fellini, *Dal libro dei sogni: 12-11-1961, prima parte*

Federico Fellini, *Dal libro dei sogni: 12-11-1961, seconda parte*



Federico Fellini, *Dal libro dei sogni: 7-10-1975*

Federico Fellini, *Dal libro dei sogni: 26-11-1975*

Rinaldo Gèleng racconta che quando, nel 1938-39, vi conosceste, non avevi nemmeno i soldi per mangiare due supplì.
Ma quando conobbi Rinaldo Gèleng ero appena arrivato a Roma. Lo conobbi mentre andavamo tutti e due al "Marc'Aurelio" per tentare di piazzare qualche articoletto, qualche disegnino, qualche caricatura.

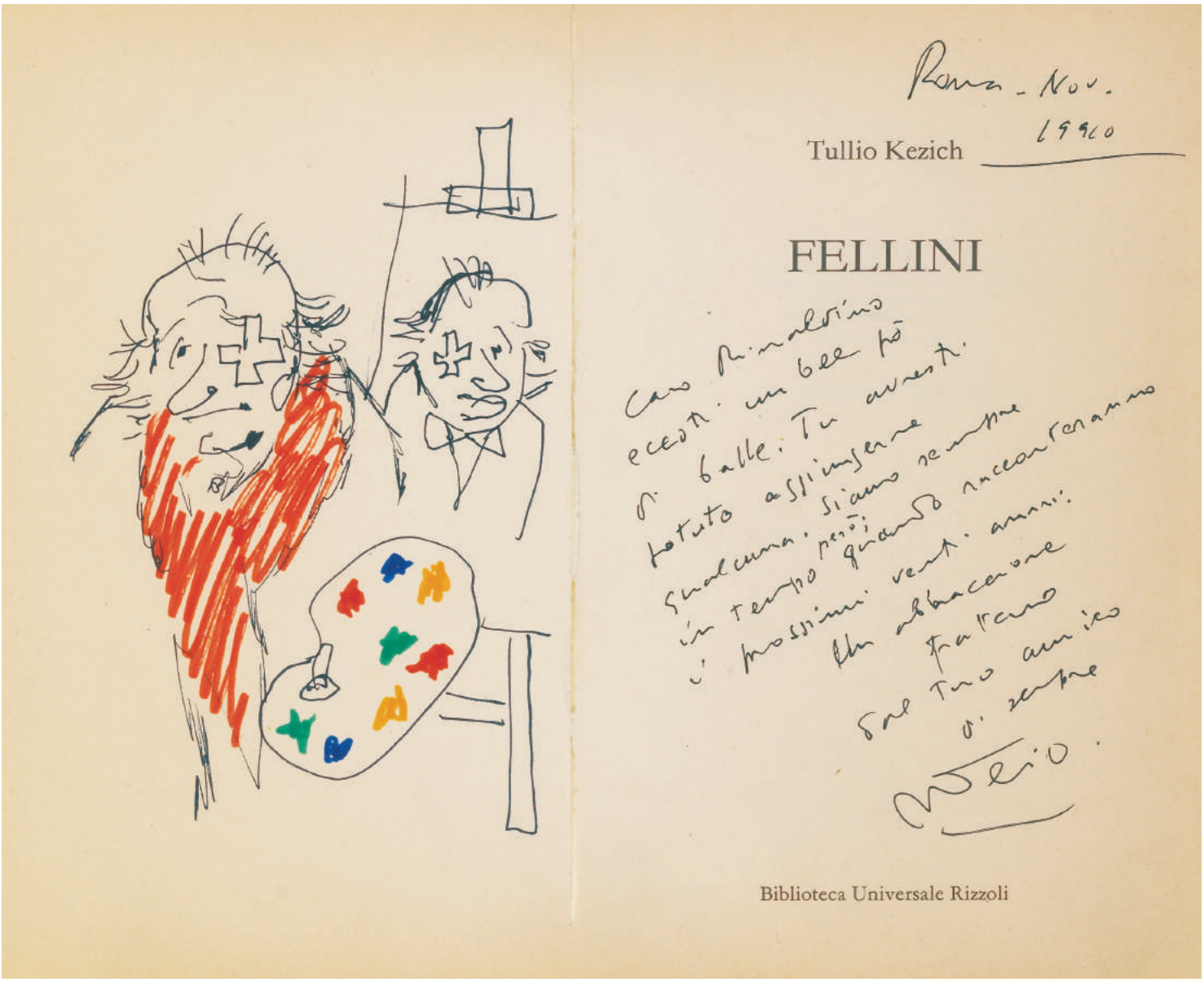
Racconta che lui stava guardando un vassoio di supplì fumanti nella vetrina di una rosticceria in via Regina Elena, presso la redazione del "Marc'Aurelio", quando gli piombasti alle spalle come una lunga ombra nera, come uno spettro, e gli chiedesti, senza che lo avessi mai visto prima: "Quanti soldi hai? Io ho i soldi per comprarne soltanto uno e tu?".
Non eravamo in via Regina Elena, cioè l'attuale via Barberini, ma presso la Casa del Passeggero, e la rosticceria si chiamava Canepa.

Gèleng ti rispose che i supplì costavano sei soldi l'uno e lui aveva i soldi per comprarne quattro, ma quando entraste tu gli dicesti che i tuoi soldi non riuscivi a trovarli, che probabilmente li avevi lasciati in un'altra giacca. "Hai anche un'altra giacca?", ti chiese Gèleng, e pagò i quattro supplì, due per lui e due per te. È vero?
Sì, è vero. Sembravamo Charlot e Buster Keaton. Ma poi io l'ho fatto diventare miliardario. Ho fatto lavorare nei miei film sia lui che i suoi due figli, Antonello e Giuliano, il primo come scenografo e il secondo anche lui come pittore.

Gèleng ricorda che un giorno lui, tu, Ruggero Maccari, il giornalista Luigi Garrone e un altro vostro amico andaste a pranzo in una trattoria del centro di Roma, in via del Boschetto, pur sapendo che nessuno di voi aveva un soldo. È vero?
Sì, andavamo in quelle trattorie dove, intuitivamente, potevamo mangiare senza che gli osti chiamassero i carabinieri. Quel giorno, nella trattoria di via del Boschetto, nessuno di noi aveva il coraggio di dire all'oste che non avevamo una lira. Si erano fatte circa le quattro, quando io mi decisi a inviargli un biglietto. "Siamo cinque fratellini, ma non abbiamo una lira", gli scrissi. Dopo averlo letto, l'oste, che assomigliava al Giacomone di Charlot, ci chiese: "Volete restare anche a cena?".

Gèleng ricorda che uno degli alberghi dal quale fuggiste nottetempo, calando con una corda le valigie dalla finestra, era l'Hotel Esperia di via Nazionale.
Questo non me lo ricordo, francamente.

(Costanzo Costantini, *Fellini. Raccontando di me*, Editori Riuniti, 1996)

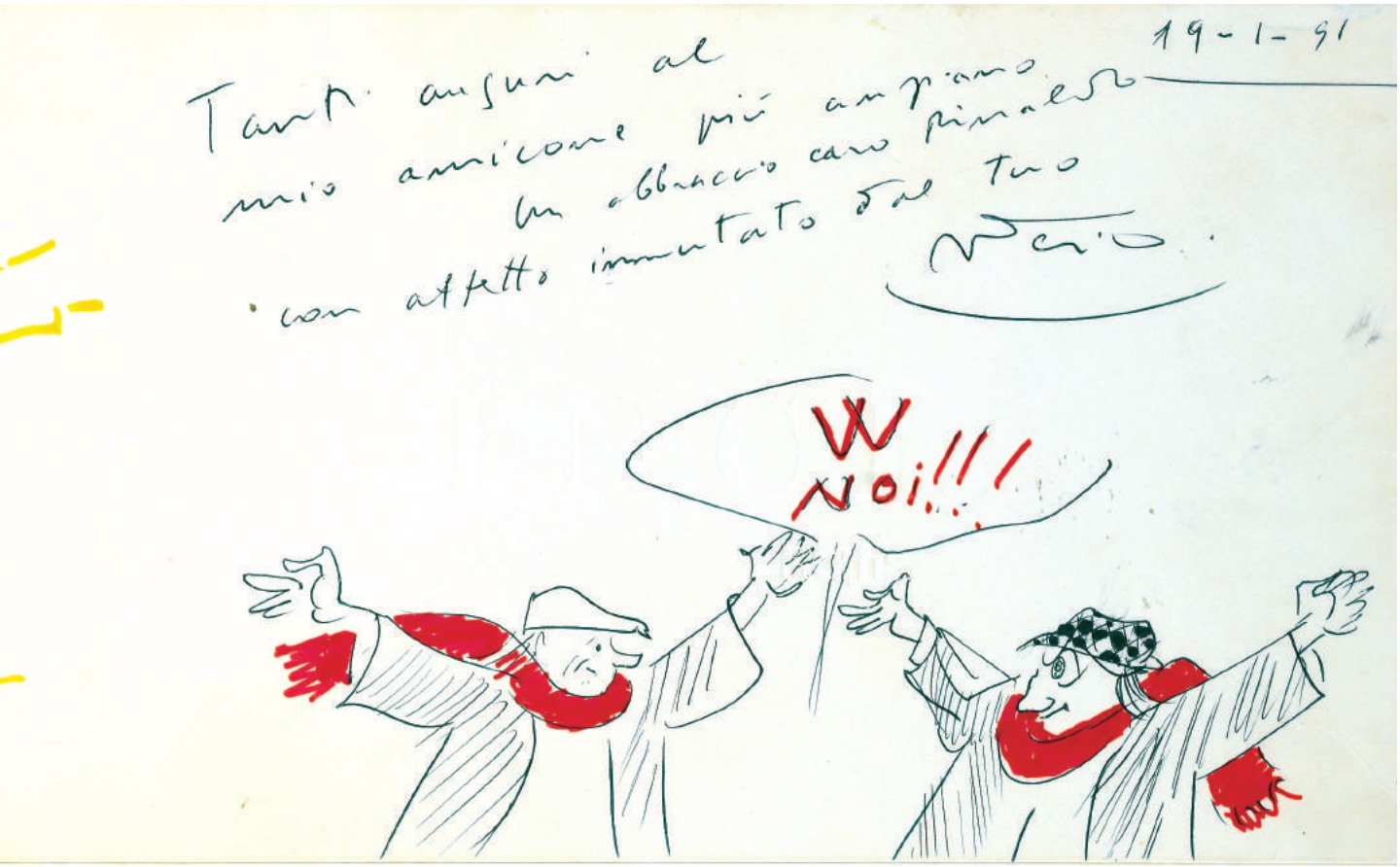


… In un primo tempo non ha detto come stanno le cose neanche all'amico più caro, il pittore Rinaldo Gèleng, un giovane conosciuto per caso davanti alla vetrina di una rosticceria nella contemplazione di alcuni irraggiungibili supplì. Rinaldo ha la stessa età di Federico e discende dal pittore prussiano Ottone Gèleng (1843-1939), che inventò Taormina come località turistica. Com'è narrato nel soggetto di Moraldo in città*, dove Gèleng è ribattezzato "Lange", Federico e Rinaldo si ingegnano a guadagnare qualcosa con la pittura. È il periodo della bohème, delle disegnate sulle vetrine dei negozi, delle caricature ai clienti nei ristoranti. In quest'impresa, già sperimentata da Fellini a Rimini, Gèleng ha più successo perché è già un meraviglioso ritrattista e può solleticare la vanità dei clienti facendoli belli e somiglianti. Federico invece si sbizzarrisce a scoprire nelle facce peculiarità zoologiche e ne tira fuori una specie di bestiario: giraffe, elefanti, rinoceronti e altri animali. Spesso il risultato è tale che il cliente rifiuta di pagare. Fra gli altri espedienti per tirare avanti, Gèleng e Fellini travestiti da antichi egiziani fanno anche le comparse in una rappresentazione estiva dell'*Aida *alle Terme di Caracalla.*

Non è chiaro se Federico si imbarca in simili faccende per divertimento o bisogno di denaro. Altri amici dell'epoca lo descrivono "sempre scannato", anche quando comincia a ritirare i compensi non esigui del "Marc'Aurerlio"; e Sordi, in un'intervista, riferì che ai tempi della loro amicizia, quando lui si divertiva a fotografare Federico in posa monumentale avvolto in un lenzuolo (sotto l'immagine appose una targa: "A Federico Fellini Roma e il Popolo – 1940"), lo stato di denutrizione del riminese appariva preoccupante. Per contrasto Rinaldo ha sempre conservato il dubbio che Fellini si associasse alle difficoltà degli amici solo per stare in compagnia. Spingendosi magari a dormire qualche notte sulle panchine del parco mentre in via Albalonga lo aspettava un comodo letto. Il fatto che Fellini continui a essere magrissimo contribuisce all'impressione che non abbia di che nutrirsi; e, del resto, l'appetito, che fra poco diventerà fame, è già di casa nell'Italia alle soglie della guerra: i generi alimentari cominciano a scarseggiare, dal 1° febbraio 1940 entrano in funzione le tessere annonarie. Certo alla famiglia Federico non chiede aiuti e non ne riceve: ma in tutti i casi la bohème, vera o immaginaria, non dura molto. È anche il periodo delle clamorose vitellonate con Rinaldo e altri amici. La sera è tradizione affittare la carrozza per farsi portare a casa e arrivati agli ultimi cento metri scivolar giù e darsela a gambe. Oppure presentarsi con aria innocente in certe trattorie dove danno da mangiare gratis agli "artisti" quello che è rimasto. Al ristorante Donatello, in via Milano, l'oste Bruno fa addirittura credito …

(Tullio Kezich, *Federico. Fellini, la vita e il film*, Feltrinelli, 2002)

L'amicizia fra Fellini e Rinaldo Gèleng in due disegni del regista:
in questa pagina su una scatola da regalo (19-1-91),
in quella precedente sul frontespizio della monografia di Tullio Kezich (novembre 1991)



Giuliano Gèleng è nato a Roma il 17 agosto 1949. Dopo gli studi artistici a via Ripetta, si occupa per alcuni anni di pubblicità cinematografica. Nel 1972 inizia la collaborazione con Federico Fellini per il quale dipinge i quadri di scena di tutti i film fino alla scomparsa del maestro nel 1993. Oggi si dedica esclusivamente alla pittura con numerose mostre in Italia e all'estero.

Federico Fellini e Giuliano Gèleng in una foto del 1993. Sotto e nella pagina precedente due caricature dello stesso Gèleng fatte da Fellini

Tre costumi di Danilo Donati per
Il Casanova di Federico Fellini:
una maschera del carnevale,
il doge e, nella pagina a fianco, Madame d'Urfé

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 P. M. De Santi, R. Monti, *Saggi e documenti sopra Il Casanova di Federico Fellini*, Università di Pisa, 1978)

Danilo Donati è nato a Luzzara nel 1926 e morto a Roma nel 2001.
Dopo l'Accademia d'Arte e gli esordi al Teatro alla Scala con Visconti e la Callas, ben presto ha cominciato a dedicarsi al cinema diventando uno dei più grandi scenografi e costumisti di sempre. La sua carriera è compresa fra *La grande guerra* (1959) di Monicelli e *Pinocchio* (2002) di Benigni, uscito poco dopo la sua morte. Ha lavorato con alcuni dei maggiori registi italiani fra i quali ricordiamo almeno Pietrangeli, Lattuada, Bolognini, Lizzani e Pasolini. Ha vinto due Oscar per i migliori costumi: con *Romeo e Giulietta* (1968) di Zeffirelli e con *Il Casanova di Federico Fellini* (1976). Per il regista riminese ha curato scene e costumi di altri cinque film: *Satyricon*, *Roma*, *Amarcord*, *Ginger e Fred* e *Intervista*.

Il pranzo è durato a lungo ed è stato copioso, il tavolo è pieno di litri e di mezzi litri.
Il cameriere Amilcare sta ripiegando le tovaglie degli altri tavoli, la trattoria è deserta, se si eccettuano i nostri tre amici e una coppia di ritardatari che stanno finendo in fretta il loro pasto.
I nostri amici sono silenziosi, intenti a guardare un disegno che il pittore Lange sta completando. Nel disegno sono rappresentati Gattone, Moraldo e Lange che si inchinano al proprietario e dicono: "Ci faccia credito sino a domani sera". Hanno infatti scoperto, tutti e tre, di non avere il denaro sufficiente per pagare il conto e hanno deciso di non pagarlo affatto e di ricorrere a questo espediente.
"Credi che accetterà?" – chiede Gattone.
"Perche non dovrebbe accettare? Solo il disegno vale più di quello che abbiamo mangiato" – dice Lange e Moraldo approva, benché condivida pienamente i dubbi di Gattone. Ma è in ballo!
Lange ha finito il disegno ed è il primo lui a ridere della trovata, che gli sembra bellissima. Infine lo piega in quattro e chiama il cameriere:
"Vuol dare questo al suo padrone?".
Il cameriere prende il foglio, vorrebbe dire qualcosa, il suo sguardo è di già abbastanza eloquente. Lui conosce il padrone. E del resto il padrone è in fondo alla sala, ha seguito la sospetta manovra, e guarda arrivare Amilcare senza sorridere. Prende il foglio, lo guarda appena, se lo mette in tasca.
"Ordiniamo un altro po' di vino?" – propone Gattone. Ma persino Lange trova un po' esagerata la proposta, che lo fa ridere sino alle lacrime.
Ora si tratta di aspettare la reazione del padrone, che sembra non voler dar peso allo scherzo e va a fare il conto alla coppia, passando davanti al tavolo occupato dai nostri tre amici, senza guardarli. Quando la coppia è uscita, il padrone si avvicina al tavolo.
"Be', che vogliamo fare?" – dice cupo, un po' minaccioso.
I tre lo guardano senza rispondere. Come, lo scherzo non viene accettato? Possibile?
"Che vogliamo fare?" – ripete lentamente il padrone. Il cameriere si è appoggiato alla cassa e segue la scena. Dalla cucina fanno capolino il cuoco e una sguattera.
"Ha visto il nostro disegno?" – chiede infine Lange.
"Lasci perdere il disegno. Che vogliamo fare?" – ripete il padrone.
Gattone, gran signore, si sente offeso: "Ma scusi, se le abbiamo chiesto un favore, potrebbe almeno risponderci!".
Il padrone squadra Gattone e Moraldo, che vorrebbe essere sotto il tavolo.
"Se non avete soldi, perché mangiate?" – dice infine, con tutto il disprezzo di cui è capace un trattore.
"Per sua regola, soldi ne avremo e molti. Lei dovrebbe essere gentile di aspettare fino a domani sera, come è scritto nel disegno" – dice Gattone. E aggiunge: "Verremo a mangiare qui molto spesso, sa?".
"Ma io non vi voglio!" – dice cupo e calmo il padrone. Appoggia le mani sul tavolo, guarda fisso i tre, uno alla volta e ripete lento:
"Io qui, non ve ce voglio".
Si allontana di un passo, sta per perdere la pazienza, si frena:
"A me 'sti scherzi nun me li dovete fa'! Capito? A me 'sti scherzi, niente!".
I tre sono muti, immobili, ed evitano di guardare il padrone.
"Domani sera" – dice Lange.
"No, mai. Andate via e qui non ce tornate più! Aria! Fuori tutti!" – conclude il padrone, gettando sul tavolo il disegno. Quindi se ne va in cucina, furioso.
Il cameriere Amilcare, che ha temuto il peggio, respira di sollievo.
I nostri tre amici si alzano. Lange prende il disegno e si dirigono verso la porta, in silenzio, senza guardarsi.
"Buona sera" – dice Gattone, uscendo, correttamente, come se niente fosse successo. Ha visto di ben altro, nella vita, lui.
"Buona sera" – risponde Amilcare, sottovoce.

(dal trattamento di *Moraldo in città*)