

ARTE & ILLUSIONE SUL SET

Il grande cinema del Novecento
nell'archivio di Carlo Rissone



CASALMAGGIORE
BIBLIOTECA A. E. MORTARA
2008



COMUNE DI CASALMAGGIORE
Assessorato alla Cultura



MUSEO DIOTTI

ARTE & ILLUSIONE SUL SET

Il grande cinema del Novecento nell'archivio
di Carlo Rissone

Fotografie, disegni e macchine dalle collezioni di
Franco Piccoli, Ivo Bondini e della Pro Loco di
Colorno

MUSEO DIOTTI, Spazio Rossari, 2-30 luglio 2008

Progetto

Valter Rosa, da un'idea di Franco Piccoli

Organizzazione

Roberta Ronda

Ufficio stampa

Letizia Frigerio

Collaboratori

Franco Piccoli, Emanuele Piseri, Luigi Simeone

Prestiti

Collezione Franco Piccoli
Museo Etnografico, Colorno (PR)
Pro Loco Colorno (PR)

Catalogo

Valter Rosa, Luigi Simeone

Fotografie

Franco Piccoli, Carlo Rissone, Valter Rosa,
Luigi Simeone, Autori non identificati

Stampa catalogo

Fazzi & C., Casalmaggiore (CR)

© Edizioni Biblioteca A. E. Mortara, 2008

ISBN 88-88-087-32-X

Fondale del *Rigoletto* per il *Verdi* televisivo di Renato Castellani,
Roma, Studio Canefora, 1980.

In copertina:
Modellino via Emilia in effetto notte per *Roma* di Federico Fellini.

ARTE & ILLUSIONE SUL SET

Il grande cinema del Novecento
nell'archivio di Carlo Rissone

testi di Valter Rosa e Luigi Simeone



CASALMAGGIORE
BIBLIOTECA A. E. MORTARA

2008

CARLO RISSONE. UN ARTISTA-ARTIGIANO NELLA BOTTEGA DEL GRANDE CINEMA DEL NOVECENTO

di Valter Rosa



Carlo Rissone con la moglie Giustina Cubadda nel parco della Reggia di Colorno.

Carlo Rissone e il cinema: ecco un argomento di cui non so nulla e sul quale, comunque, ho qualcosa da dire. La questione ci riguarda, oltre lo specifico, perché in fondo – come dice Shakespeare – siamo fatti, almeno quelli della mia generazione, della stessa materia dei sogni, quei sogni filmici che anche il suo lavoro ha concorso a fabbricare. Perché, nello specifico dei materiali esposti in questa mostra, qui si pone la questione del valore che si deve attribuire alla traccia di un evento effimero, problema non dissimile da quello relativo alla documentazione di molta arte contemporanea, che, pur nelle stravaganze esotiche o anglofile dei suoi nomi-generi, si rivela essenzialmente figlia del teatro, della fotografia e della televisione. Vi è poi il fecondo rapporto del cinema con l'arte e col museo, il sentiero che dalla parola conduce all'atlante delle immagini, il senso di una rivoluzione dell'arte scenica che parte da Visconti e in cui Rissone, anche come semplice artigiano, si è trovato coinvolto. Questioni di romanzo e di pittura storica, e di ricostruzioni filologiche e d'ambientazioni come quelle che, anche nel nostro piccolo, abbiamo solo abbozzato riallestendo la casa-atelier di Giuseppe Diotti. Tutto questo, ovviamente, resta sullo sfondo, nella cornice dell'evento.

Ma ora, da dove iniziare? L'archivio Rissone, che qui presento solo per la parte relativa alla sua attività di pittore-scenografo per il cinema (lasciando ad altra occasione i materiali relativi al teatro¹), parrebbe venire in mio soccorso, ma non è così: non ho davanti faldoni o involti di carte e disegni da esaminare, ma poco meno di un centinaio di piccole foto kodak o polaroid scattate da mano non sempre esperta, decolorate e ingiallite dal tempo e, qui in mostra, restituite a migliore leggibilità dagli ingrandimenti fotografici di Franco Piccoli. È quanto basta per sbirciare “dietro le quinte”, con quell'ironia e divertimento che scattano automaticamente nella posa per la foto ricordo, senza un programmatico intento di smontare la macchina dell'illusione, anche se talvolta utili allo scopo. Va detto che l'esigenza di documentare, qui come altrove, è qualcosa che raramente si manifesta nel vivo degli eventi, è sempre successiva e legata a finalità che trascendono il ricordo personale e appartengono più allo studioso che all'artista. Nel contesto specifico poi, nel rutilante mondo di Cinecittà, fra ricostruzioni di luoghi e cose creati nello spazio di una giornata, smontati e distrutti subito dopo le riprese, fermarsi a contemplare, trattenere e conservare immagini era un lusso che non certo tecnici, artigiani e artisti potevano permettersi, ma giusto qualche fortunato fotografo del set. Sulle orme del cugino, Franco Piccoli in visita a Cinecittà avrebbe voluto, con altro occhio e spirito più di testimone e appassionato cultore d'arte che non di protagonista, trattenere un po' più di quel mondo, magari poter portar via una quinta dipinta, abbandonata al suo naturale destino di degrado o distruzione, aggrapparsi al lembo di uno di quegli oggetti stregati dall'occhio del regista, come quando nei sogni più belli tentiamo di afferrare delle cose con l'illusione di poterle trasportare

nel nostro mondo da svegli, quali reperti di un fantastico viaggio, ed è veramente curioso che tale “utopica” impresa sia riuscita a Piccoli proprio con un frammento della macchina del tempo creata per il film *Momo* (1986). Ma che valore hanno questi frammenti di set? Sono vere testimonianze? E in ogni caso, l'essenziale non sta forse solo in quella pellicola di celluloido che è poi così difficile da conservare?

È quasi una tautologia definire effimero questo mondo, perché lo è molto di più – anche se l'affermazione può sembrare paradossale – del teatro di qualche secolo fa, cioè di un'esperienza molto lontana e che conosciamo soprattutto per la traccia parziale che ha lasciato nei testi, e solo nel migliore dei casi in qualche luogo teatrale miracolosamente conservato, nei bozzetti scenografici, nelle cronache e nei diari di qualche spettatore: pur con infinite lacune, questo ci basta per rievocare e ricostruire quanto è utile conoscere. Ma il cinema è davvero tutta un'altra faccenda, né varrà in tal senso scomporlo nei suoi materiali (soggetto, sceneggiatura, appunti di regia, attori, costumi, ambientazione, ecc.) per avanzare la pretesa di tracce indelebili e testimonianze precise sulla sua costruzione, perché il prodotto finale, benché sia in definitiva il risultato di tante competenze e apporti diversi sotto la guida del demiurgo-regista, se non lo si è già visto, non si lascia certamente immaginare né dalla somma di quei materiali, né tanto meno dall'esame di qualche pezzo di scenografia o fondale dipinto. Si direbbe che la coscienza di questa fugacità e imprevedibilità del set sia stata pienamente avvertita da Rissone nel suo ultimo lavoro, la scena per uno spot per la Banca di Roma del 1992, che è pure l'ultimo lavoro del suo regista, Federico Fellini, evento per il quale Rissone scatta una decina di polaroid (queste almeno sono quelle rimaste, tante comunque rispetto alla media di soli due-tre scatti per film), immagini un po' sfuocate e quasi rubate al set, come a voler trattenere qualcosa di più di un fondale dipinto o di una finta architettura, ovvero luci, atmosfere e frammenti di sequenze, in definitiva una traccia di quell'effimero che è più aderente al fantasmatico risultato finale del film.

Alle rare polaroid dell'archivio Rissone, aggiungiamo pure alcuni interessanti bozzetti, qualche cimelio e quel piccolo grande tesoro costituito da alcuni schizzi autografi di Federico Fellini, finiti fra le mani di un Rissone ormai consapevole di dover-voles conservare tracce: comunque poco per documentare decenni di attività nei più importanti studi cinematografici, a fianco di straordinari scenografi e/o costumisti come Mario Chiari, Danilo Donati, Dante Ferretti, Piero Tosi, prestando l'opera per registi quali Rossellini, Visconti, Zeffirelli, Fellini, Pasolini, Leone, Ferreri, Rosi, Wertmüller, Brass, Manfredi, ovvero il cinema *tout court*, almeno quello italiano, nel periodo compreso fra il 1966 e il 1990, e poi anche per celebri registi stranieri come Huston, Minnelli, Wilder, Kramer, Polanski, Schaaf, Gilliam, von Trotta e altri.

Eppure a scorrere gli annuari del cinema e più



Giovanni Rissone e Primina Piccoli, genitori di Carlo.

specificamente le schede tecniche, raramente ci si imbatte nel nome di Carlo Rissone. Era forse più facile trovarlo qualche decennio prima fra le file dei giovanissimi attori ingaggiati per partecine dagli allora nascenti maestri del Neorealismo o in produzioni minori, ma poi Carlo ha abbandonato la carriera di attore, professione a cui era legata tutta la dinastia familiare, almeno dall'inizio dell'Ottocento². Nelle storie e nelle enciclopedie dello spettacolo la voce Rissone infatti non è sconosciuta, ma riguarda figure come quelle del trisnonno astigiano Giovanni, attore alfieriano, e di Giuditta Rissone, cugina di terzo grado, prima moglie di Vittorio De Sica.

Quasi più oscuro e anonimo del lavoro di un elettricista, l'apporto di Rissone come pittore-decoratore prima di teatro e poi di cinema, passa certo in seconda fila rispetto a quello degli scenografi che firmano le scene, pur avendo un suo peso specifico non solo per la concreta e abile traduzione del disegno registico o scenografico altrui, ma anche nell'ideare e suggerire ogni volta le soluzioni ai diversi quesiti posti dalla regia: la fedeltà, in tal senso, al laboratorio creativo felliniano all'interno del quale la sua figura acquista sempre più rilievo, è indicativa di una progressiva emancipazione del suo lavoro.

Pier Marco De Santi ha molto opportunamente affermato che le produzioni filmiche italiane, a partire dagli anni Quaranta, erano organizzate "come in una vasta bottega d'arte quattrocentesca: il regista si circondava di maestranze provette (sceneggiatori, direttori della fotografia, operatori, datori di luce, scenografi, costumisti, musicisti), interveniva, lasciando ampio spazio alle

intuizioni dei singoli, in *tutte* le fasi di elaborazione e, dal momento della ideazione e del trattamento e fino al doppiaggio e mixaggio finali, controllava e supervisionava *tutto*, al fine di dare il massimo di uniformità al prodotto finito. Quando una delle tessere di questo complesso mosaico creativo non si dimostrava all'altezza dei compiti, si procedeva alla sua sostituzione, fino a raggiungere l'*optimum*, cioè un'equipe pressoché fissa, e quasi sempre gli stessi attori"³.

Si può allora immaginare il lavoro di Rissone all'interno di questa bottega e non solo a partire dal 1968, quando entra stabilmente nell'atelier felliniano di Cinecittà, ma molto prima, quasi all'inizio di questa sua nuova carriera per la scenografia cinematografica. Non tragga infatti in inganno il suo iniziale trasmigrare da un regista all'altro, perché in realtà egli sembra spostarsi, come gli antichi scalpellini, al seguito di gruppi di maestranze abbastanza fisse, i cui nomi ricorrenti sono quelli dei nuovi riconosciuti maestri dell'arte scenica, pronti ad attingere alla loro vasta cultura figurativa quegli elementi utili a comporre filologiche ambientazioni storiche o a ricreare, sempre sulle suggestioni della grande pittura, forme più libere e atmosfere psicologiche richieste da quel cinema italiano appena rifondato e risorto dopo la grande guerra. L'avvio della carriera di Rissone è naturalmente segnato dal teatro, un virus familiare da cui difficilmente poteva restare immune: il padre Giovanni (detto Nino), già attore a sua volta nella compagnia paterna e creatore di maschere, si era trasferito a Roma nel 1940 con la moglie Primina Piccoli, attrice, costumista e sarta teatrale, divenendo direttore di scena-arredatore e recitando come attore in diverse compagnie e in una quindicina di film⁴. È dunque nella capitale dello spettacolo che Carlo compie le prime esperienze di attore, prima, poco più che bambino, per piccole parti in alcuni film, tra cui *La porta del cielo* (1943) di Vittorio De Sica, poi adolescente in alcune compagnie di prosa legate a nomi di attori quali Paolo Stoppa, Paola Borboni, Ave Ninchi, Aroldo Tieri, un campo di coltura di talenti che dal teatro passeranno anche al cinema e alla televisione. Di questa iniziale esperienza vale la pena sottolineare almeno un episodio: nella stagione teatrale 1946-47 Carlo Rissone entra nella "Compagnia italiana di prosa" diretta da Luchino Visconti, recitando nel ruolo del giovane Whitney nella commedia *Vita col padre* di Lindsay-Crouse per la regia di Gerardo Guerrieri. Gli spettacoli prodotti dalla compagnia, sia quelli diretti personalmente da Visconti che gli altri, rispondono a una precisa volontà di riforma del teatro, all'interno della quale anche la cornice scenica non è più intesa come mero orpello o sfondo decorativo, ma concorre in modo determinante al senso del testo recitato. Ciò viene programmaticamente affermato nel *dépliant* che accompagna lo spettacolo:

"La compagnia che dirige oggi Luchino Visconti non sorge per improvvisazione. Essa risponde a ben definite esigenze di rinnovamento, che vanno dalla regia come principio unificatore dello spettacolo, a un repertorio che concreti drammaticamente gli infiniti episodi della nostra



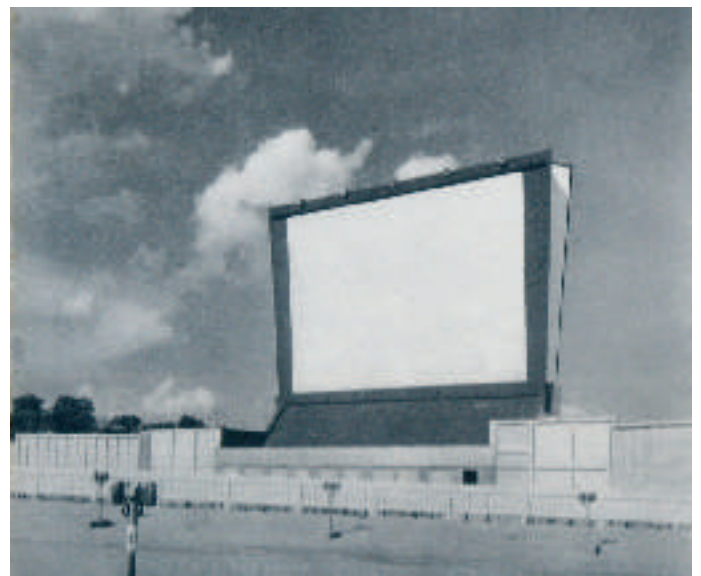
vita collettiva, a una recitazione essenziale e attenta alla realtà, a una scenografia subordinata a un senso totale e insieme dettagliatissimo dello spettacolo, a uno stile scenico insomma, al quale tendono irresistibilmente le varie esperienze di cui Luchino Visconti, vivo suscitatore di emozioni drammatiche, è oggi al centro. Gli attori che partecipano con lui a questo fondamentale sforzo creativo, dai più rinomati ai più giovani lavorano nello stesso spirito di umiltà e di dedizione al teatro...⁵. Così accanto ad attori formidabili come Paolo Stoppa e Rina Morelli, troviamo pure in veste di attore Franco Zeffirelli che di Visconti diverrà subito scenografo e aiuto-regista, mentre in questo contesto, per quanto riguarda la scenografia e i costumi, alla cui riforma – si è visto – il regista voleva concorrere in maniera determinante, così come poi è stato⁶, inizia a stabilirsi il sodalizio di Visconti con Mario Chiari e Maria De Matteis, figure che Rissone avrà modo di incrociare più volte nel corso della sua carriera di pittore-scenografo. Se sia stata proprio questa esperienza con Visconti a rivelare a Rissone il campo nuovo della moderna scenografia, facendo emergere un suo talento nascosto, o la delusione – come riferisce Maria Teresa Moschini – per le “consuetudini d’ingaggio”⁷ degli attori a

spingerlo in altra direzione, è difficile stabilirlo; forse fu un concorso di cause, ma è certo che nel 1949, anno nel quale prende avvio questa nuova attività di Rissone, sembrava dischiudersi all’arte della scena, teatrale e cinematografica, un vasto campo di lavoro, che, nell’accresciuto interesse e prestigio che assumeva nell’opera registica, chiamava in causa ruoli e competenze nuove. Il cinema era ormai diventato fenomeno di massa e, nel mondo dello spettacolo, stava per fare il suo ingresso la televisione, portando scompiglio e apprensione fra la gente di teatro, ma al contempo aprendo interessanti prospettive per tecnici e operatori.

I risultati più alti di quella svolta che dal teatro passò presto al cinema – e qualche volta il percorso fu inverso – si colgono in due capolavori del 1954, *Senso* di Luchino Visconti (scenografia di Ottaviano Scotti e costumi di Piero Tosi) e *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani (scenografia di Giorgio Venzi e costumi di Leonor Fini), con le loro magistrali ricostruzioni di ambienti e costumi esemplate filologicamente sulla pittura coeva al soggetto del testo rappresentato. L’attenzione nuova alle fonti storico-artistiche⁸, di volta in volta assunte per citazioni e inserti letterali, per ricreazioni “nello spirito di” o



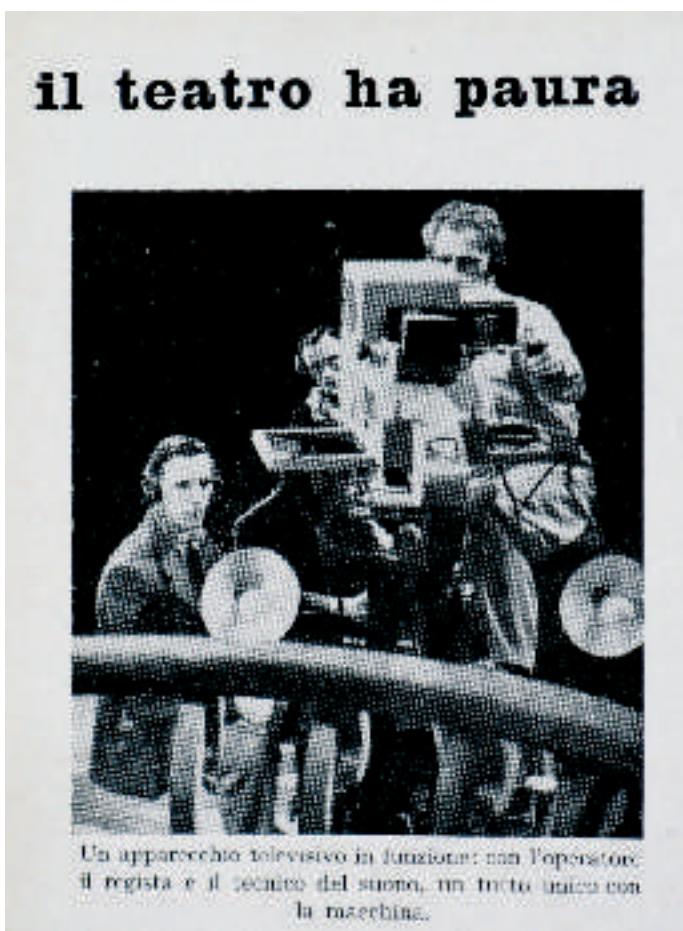
Copertina di "Sapere" del 30 novembre 1949.



Schermo gigante a struttura metallica del "drive-in theater" di Cincinnati nell'Ohio con una capienza di due campi di circa 1.900 automobili. Da "Sapere", 31 agosto 1951.



Riprese audio-video in uno studio della BBC. Da "Sapere", 30 novembre 1953.



Il teatro ha paura. S.O.S televisione in cammino. Da "Il Dramma", 1 agosto 1949.



Uno studio di televisione della BBC inglese. Da "Sapere", 30 novembre 1954.

per dedurre modalità di sguardo, angoli visuali e tagli particolari di ripresa, caratterizza da questo momento in poi la riscossa della scenografia italiana, divenendo uno dei punti di forza del nuovo linguaggio cinematografico. Il cinema, conclusa la stagione dei *colossal* e dei *telefoni bianchi*, ritrova così le sue più autentiche fonti d'ispirazione e forse le sue stesse radici nel romanzo e nel dramma storico ricreati visivamente ricorrendo alla tradizione della pittura⁹.

Per comprendere la novità e il senso di quella svolta può essere utile citare il bilancio che veniva tracciato nel 1953, nelle pagine di un'autorevole rivista di divulgazione scientifica, sulla tradizione della scenografia cinematografica italiana:

“Anzitutto diremo, e con amarezza, che i buoni scenografi sono rari in Italia come le mosche bianche, rari quasi quanto ... i buoni sceneggiatori. Al nostro cinema non mancano né i bravi attori, né i buoni operatori: mancano i competenti del soggetto, gli sceneggiatori e gli scenografi. Inoltre, molti registi non chiedono nulla allo scenografo, né si preoccupano di avere con lui quei contatti che sono indispensabili alla realizzazione di buoni film. Altri registi moderni mediocri cercano di utilizzare l'opera dello scenografo il meno possibile. Così assistiamo a un film ambientato nel 1700 dove vediamo, ripresa in regolare inquadratura, la scena di alcuni personaggi sopra una diga modello 1951! Vediamo in un film storico di quattro secoli fa una romantica innamorata suonare al pianoforte, mentre, quel regista, se avesse consultato una qualsiasi enciclopedia, avrebbe “scoperto” che i primi pianoforti a tastiera furono inventati subito dopo il 1700 dal padovano Bartolomeo Cristofori, e via via perfezionati da Paolo Morellato, S. Erard, I. Haukins ecc. Ma il nostro regista, non avendo forse sottomano un clavicembalo, di uso comune tra il XVI e il XVIII secolo, e girando in esterni, non chiese allo scenografo di farne “una copia” in breve, oppure di procurarsene uno in qualche modo, e pensò che anche verso la fine del 1500 potevano esistere i pianoforti!

Tuttavia questi ultimi anni del cinema italiano sono indubbiamente i migliori della sua già vecchia storia, e i critici più autorevoli guardano al nostro domani con certezza più che con speranza. Abbiamo già avuto buoni frutti con Germi, con Castellani, con Blasetti, con Rossellini, con Emmer, con Soldati, per tacere di altri, e anche la scenografia sta muovendo buoni passi. Indubbiamente uno dei più notevoli scenografi italiani è Virgilio Marchi ...”¹⁰

E Virgilio Marchi è proprio il primo scenografo per il quale Rissone ha modo di lavorare: si tratta ancora di teatro – *La Figlia di Jorio*, rappresentata a Pescara nel 1949 – perché al cinema il Nostro arriverà molto dopo, negli anni Sessanta, dopo una lunga esperienza in campo appunto teatrale, che non abbandonerà mai, con gli scenografi Coltellacci, Scandella, Veccia, Pompei, Erté, Laurenti, Pizzi e molti altri, firmando in qualche caso lui stesso le scene di spettacoli minori.

Al cinema approda finalmente nel 1966¹¹, iniziando a

lavorare negli stabilimenti De Laurentiis per *La bisbetica domata* (1967) di Franco Zeffirelli, con scene di Renzo Mongiardino e dello stesso regista col quale Rissone aveva già collaborato due anni prima all'allestimento del *Romeo e Giulietta* nel Teatro Romano a Verona. È dunque nel segno di una continuità ideale e di metodo con l'insegnamento di Visconti che si compie questo nuovo ingresso di Rissone nella scenografia cinematografica. Nello stesso stabilimento è subito ingaggiato per *Reflexions in a Golden Eye (Riflessi in un occhio d'oro)* (1967), film di John Huston, interpretato dalla coppia Liz Taylor e Marlon Brando, con scenografia firmata da Stephen Grimes, Bruno Avesani, William Kiernan e Joe Chevalier.

La consapevolezza di aver intrapreso la strada giusta deve però essersi manifestata passando a lavorare negli stabilimenti di Cinecittà, ormai punto di riferimento di tutti i più importanti registi: un luogo fantastico ormai entrato nella memoria collettiva, dove nulla è reale affinché possa sembrare vero davanti allo schermo e dove ogni cosa scompare da un giorno all'altro. È qui che per la prima volta – siamo nel 1968 – Rissone avverte l'impulso di documentare fotograficamente il lavoro fatto. Si tratta di un vasto fondale dipinto, 6,50 x 30 metri circa, ideato dallo scenografo Robert Clatworthy per *The Secret of Santa Vittoria (Il segreto di Santa Vittoria)* (1969) di Stanley Kramer, film girato parte in esterni, in alcuni comuni laziali, e parte a Cinecittà, appunto con larghi fondali volti a ricostruire scorci del paese di Santa Vittoria d'Alba in cui è ambientata la vicenda narrata. È evidente il legame di questi fondali, dipinti secondo buone regole prospettiche, con la tradizione della scenografia teatrale classica, ma la veduta assume un'estensione panoramica funzionale ai movimenti della macchina da presa.

Poi, subito dopo, Rissone entra nell'orbita di Federico Fellini che a Cinecittà, fra il 1968 e il 1969 è alle prese col set del suo *Fellini Satyricon*: gli si apre così un campo di lavoro che richiede grande versatilità per la realizzazione di fondali dipinti, di modellini, di elementi plastici nei materiali più diversi, secondo quell'idea registica del “tutto ricreato” che trova il suo più geniale e raffinato interprete nello scenografo e costumista Danilo Donati (Luzzara, 1926-Roma, 2001) col quale Rissone collabora intensamente anche negli anni seguenti. S'infittisce a questo punto il lavoro: oltre a *I Clown* (1971) e a *Roma* (1972), film che consacrano la fama di Fellini, è la volta di *Per grazia ricevuta* (1971) di Nino Manfredi, sempre con le scene di Donati che affida, fra l'altro, a Rissone la realizzazione di sagome e sculture di santi per la scena della processione, in particolare la statua del Sant'Eusebio, scolpita in legno di balsa in modo da risultare più leggera.

E sempre nello stretto giro degli anni 1970-1972 lo troviamo a Cinecittà o al Palatino per molti altri film, fra i più importanti della storia del cinema del Novecento: Rissone ritrova Zeffirelli e Visconti, il primo impegnato con le riprese di *Fratello sole, sorella luna* (1972)



Maquette del Colosseo per *Roma* di Fellini. Foto polaroid con intervento a penna sulla sinistra.

(scenografia di Mongiardino), il secondo col *Ludwig* (1973) (scenografia di Chiari), ma lavora anche con Pier Paolo Pasolini (*Decameron*, 1971), per Roberto Rossellini (*Agostino da Ippona*, 1972, scenografia di Franco Velchi, prodotto per la Rai e girato a Pompei), per Billy Wilder (*Avanti*, 1972) e per Roman Polanski (*What?*, 1972).

È impossibile dar conto dell'opera prestata e delle precise mansioni svolte da Rissone in tutti quei set: meritano però di essere segnalati, non solo perché documentati dalle sue piccole foto, ma anche perché indicativi di un serrato dialogo fra il cinema e la storia dell'arte, due sue imprese pittoriche intese come citazioni letterali dagli affreschi di Giotto e dalla *Zattera della Medusa* di Géricault, volute rispettivamente da Pasolini, che in *Decameron* veste i panni di un allievo del grande pittore toscano, e da

Polanski per il suo film più sperimentale, ovvero *What?* (Che?) le cui scene sono firmate da Aurelio Crugnola e Franco Fumagalli.

Oltre a proseguire la sua attività per la scena teatrale, sia nel campo della prosa, sia in quello dell'operetta e dell'opera lirica, portando il suo lavoro, oltre che a Roma, in molti palcoscenici nazionali e internazionali, Rissone lavora negli anni Settanta e negli anni Ottanta anche per la Rai, mentre nel campo del cinema è sempre più alternativamente legato a quello degli scenografi Danilo Donati e Dante Ferretti: col primo nel *Casanova* (1976) di Fellini, nel *Caligola* di Tinto Brass, in *Momo* (1986) di Schaaf e nell'*Intervista* (1987) ancora di Fellini; col secondo in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pasolini (ma i costumi erano sempre di Donati), in *Ciao Maschio* (1978) di Ferreri, ne *La città delle donne* (1980), *E la nave va* (1983), *Ginger e Fred* (1985), *La voce della Luna* (1989) di Fellini, ne *Le avventure del barone di Munchausen* (1989) di Gilliam. In mezzo, altri importanti lavori per *Nina* di Vincente Minnelli, per il *Verdi* televisivo (1982) di Castellani, *La Traviata* (1982) di Zeffirelli (scene di Gianni Quaranta), *C'era una volta in America* (1984) di Sergio Leone, *L'africana* (1990) di M. von Trotta¹².

Colpisce il rapporto di lavoro quasi continuativo sui set di Fellini a Cinecittà, utile, pur nella frammentaria documentazione fotografica di Rissone, a sbirciare nel laboratorio creativo del maestro. Entro questo parziale e personale percorso di immagini si capisce bene come assuma un rilievo particolare l'esperienza del *Casanova* di Fellini, un caso davvero speciale in cui la scatenante immaginazione del regista procede in direzione opposta all'illusivismo consueto nel cinema, indirizzando le



felicissime scelte dello scenografo e costumista Donati, il quale travasa il suo bagaglio storico-iconografico nella ricostruzione totale di una Venezia effimera e posticcia, pronta a franare sul suo abisso d'acqua finta, ma quasi più vera di quella reale. Scherza Rissone coi suoi compagni di lavoro da sotto il mare di plastica ripreso poi nel film *E la nave va*, ma posa più seriamente davanti alla sua grande fatica, un fondale dipinto di 18 x 90 metri che può essere utile confrontare con l'analogo impresa di quasi dieci anni prima per *Il segreto di Santa Vittoria* di Kramer. Si tratta sempre di sagomati e di ampi fondali dipinti, ma la concezione della rappresentazione è totalmente mutata. Là dove prima lo spazio era ancora imbrigliato dalle regole prospettiche, ora ha luogo una frammentazione di vedute, ricomposte, ma spesso con evidenti cesure, in parte secondo la logica del capriccio architettonico e in parte coi salti sintattici del montaggio della pittura d'avanguardia. O sarà più giusto pensare alla sintesi di tutto ciò, ovvero alle piazze metafisiche di de Chirico, a quel variare interno di tagli prospettici funzionali a una dimensione spazio-temporale, cioè a quel movimento reale che, grazie al cinema, si può far compiere all'occhio dello spettatore, pur tenendolo inchiodato alla sua poltrona. Si tratta di un sogno rivelato che si materializza anche in elementi plastici dal forte impatto emotivo e memorale. Si può capire allora, dopo le riprese del film, la resistenza di questi apparati a scomparire da Cinecittà, e il loro permanere come rovina quasi a denunciare l'autonomia di opere compiute, e infine il loro riconoscimento come tali e la decisione di conservarli fra i cimeli della storia del cinema. Di un rapporto ora più diretto col maestro, non più mediato quindi solo dallo scenografo ufficiale, sono



Rissone davanti alla maquette di Atene per *Aristotele*, film tv registrato nel 1969 a Cinecittà.

testimonianza alcuni disegni di Fellini che Rissone conserva: un bozzetto per un fondale del film *Intervista* (1987), alcuni appunti dattiloscritti e una vera e propria *story board* per diverse sequenze registrate nei teatri 3, 5 e 12 di Cinecittà sul set di *E la nave va* (1983), film per il quale è lo stesso Rissone finalmente a sviluppare con propri bozzetti due differenti soluzioni per l'isola di Cleo/Ermo. Una di queste sarà tradotta in modello, ripreso poi fotograficamente e proiettato in diapositiva, soluzione che in questo film – come apprendiamo dagli appunti di regia – è ampiamente utilizzata.

Si è molto scritto sulla produzione disegnativa di Fellini¹³, sul valore generativo, scatenante e persino scaramantico¹⁴ dei suoi schizzi, anche in relazione a *E la nave va*, ma i disegni conservati da Rissone sono la più evidente





Carlo Rissone davanti al fondale dipinto per il *Casanova* di Fellini a Cinecittà nel 1975.



Rissone sul set dello spot di Fellini per la Banca di Roma, 1992.

testimonianza di quella superiore consapevolezza e di quella progettazione integrale con la quale il regista dava forma alla sua immaginazione.

Con quei disegni e con gli ultimi scatti per lo spot pubblicitario per la Banca di Roma (1992), Rissone sembra voler serbare non più solo un ricordo dei propri prodigiosi trompe-l'oeil, ma una traccia sensibile di quello straordinario metodo creativo.

La scomparsa di Carlo Rissone, nel 1992, precede di un anno quella di Federico Fellini: senza voler attribuire un significato particolare a questa prossimità, ciò che col loro lavoro scompare proprio in quegli anni, fra i segnali di crisi di un certo modo di intendere il cinema annunciatisi già alla metà degli anni Ottanta, è l'idea stessa che ha sorretto l'arte dello spettacolo, la concezione della scena come totale ricreazione di un mondo che permane infine solo come rovina, ricordo e sogno. L'affacciarsi delle tecniche digitali azzera molti di questi sforzi, riduce il patrimonio di alto artigianato che si è perpetuato nei set cinematografici anche grazie a un artista come Rissone, dilata le possibilità spettacolari con effetti prima impensabili, ma sfuma sempre di più la presa sul mondo e sulle cose.

NOTE

¹ Si tratta di 130 bozzetti scenografici in parte realizzati dallo stesso Rissone, in parte firmati da famosi scenografi italiani. Nell'archivio Rissone vi è poi una cronologia autografa di tutti gli spettacoli dal 1949 al 1992 a cui Rissone ha prestato il proprio lavoro di pittore-scenografo. Franco Piccoli, proprietario di questa raccolta, ha recentemente espresso il desiderio di destinarla al Museo Diotti.

² Sulla scorta di alcuni appunti dell'archivio di Carlo Rissone, la sua dinastia familiare e i suoi legami col teatro e il cinema sono stati puntualmente ricostruiti da Maria Teresa Moschini, *Carlo Rissone: un colornese al servizio della settima arte*, in *Il cinematografo. L'arte, le macchine, gli uomini. Cento anni di immagini in movimento*, a cura di Franco Piccoli e Luigi Simeone, catalogo della mostra promossa dalla Pro Loco Colorno, Aranciaia di Colorno, 3 sett- 5 nov. 2006, Colorno, Tip, La Colornese, 2006, pp. 95-108.

³ P. M. De Santi, *L'atelier di Federico*, in *L'invenzione consapevole. Disegni e materiali di Federico Fellini per il film "E la nave va"*, a cura di R. Monti e P. M. De Santi, catalogo della mostra, Centro Culturale di Saint-Vincent, Firenze, Artificio, 1984, p. 20.

⁴ M. T. Moschini, *op. cit.*, p. 96.

⁵ *Compagnia italiana di prosa diretta da Luchino Visconti. Stagione 1946-1947. Vita col padre*, programma di sala (Archivio Carlo Rissone, Collezione Franco Piccoli).

⁶ Sul ruolo guida di Visconti, che fu pure scenografo in gioventù, vedi essenzialmente Franco Mancini, *L'illusione alternativa. Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 39-77.

⁷ M. T. Moschini, *op. cit.*, p. 96.

⁸ Su questo tema si veda il fondamentale saggio di Pier Marco De Santi, *Cinema e pittura*, inserto allegato a "Art e Dossier", n. 16, settembre 1987.

⁹ Manca forse ancora una piena consapevolezza storico-critica del processo allora in corso, ma ciò che si è riportato in luce è un metodo di lavoro che già era stato proprio della pittura di storia dell'Ottocento, primo fra tutti di Hayez, il più cinematografico fra i pittori romantici e il più citato da Visconti. Molto prima dell'invenzione del cinema, o meglio negli anni della sua incubazione fra *panorami* e *fantasmagorie*, vi è già una forma di cinema potenziale là dove la pittura si fa romanzo come anche – per non allontanarci troppo dal luogo in cui siamo – nel *Giuramento di Pontida* di Giuseppe Diotti, o dove i giardini e l'architettura diventano spazio narrante, come nel *Castel Manfredi a Cicognolo*, opera dell'architetto Luigi Voghera.

¹⁰ J.-P. Jouvét, *La scenografia cinematografica*, in "Sapere", anno XIX, n. 433/434, 31 gennaio 1953, p. 9.

¹¹ Vi è stato tuttavia un precedente nel 1962, con *La bellezza di Ippolita* del regista Giancarlo Zagni, con le scene di Flavio Mogherini.

¹² Si precisa che le date indicate fra parentesi si riferiscono per lo più a quelle dell'uscita dei film, non sempre coincidenti con quelle della loro lavorazione sul set.

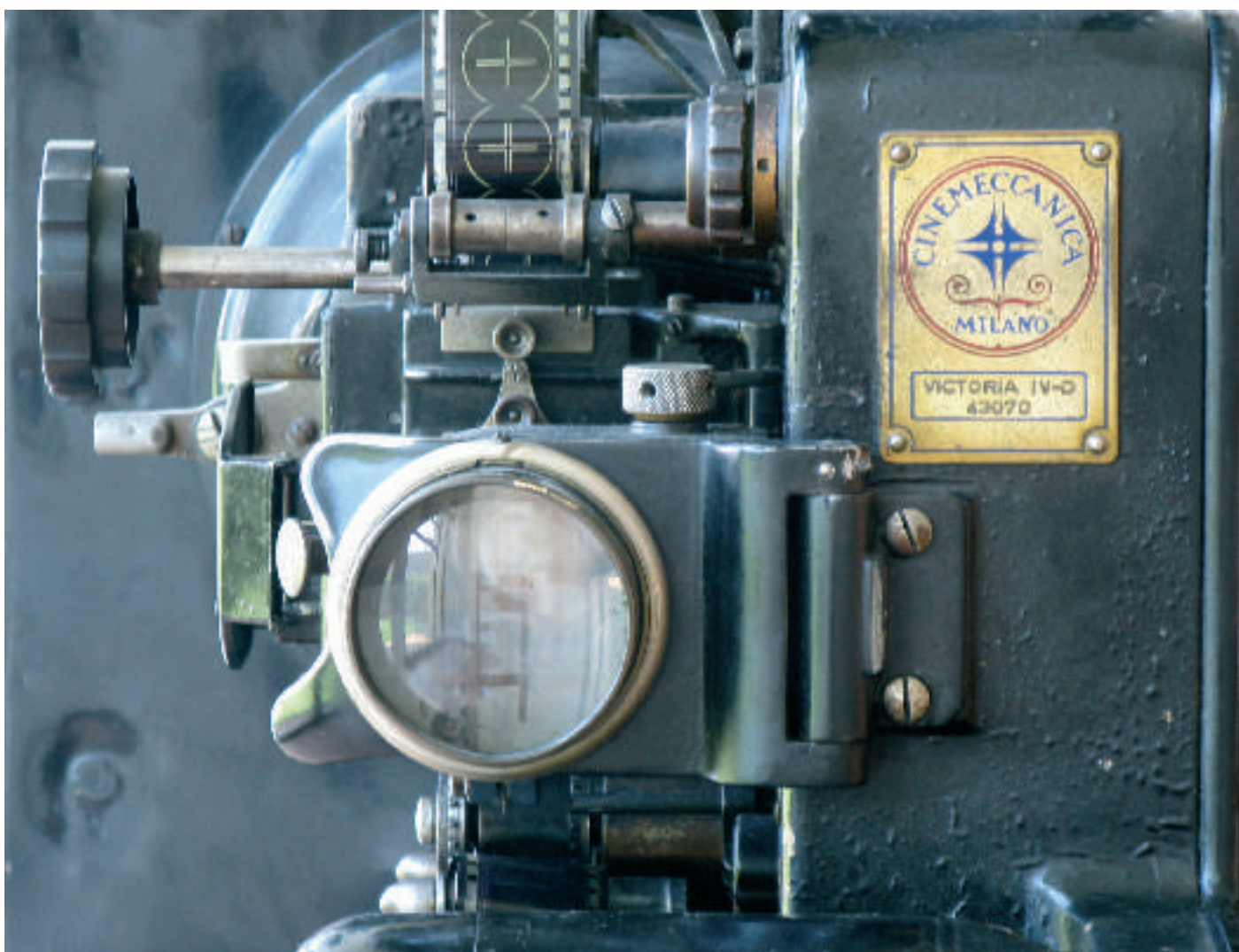
¹³ A parte i contributi più recenti, si segnala il fondamentale saggio di P. M. De Santi, *I disegni di Fellini*, Laterza, Bari, 1982.

¹⁴ Cfr. P. M. De Santi, *L'atelier di Federico*, cit., p. 22. Nello stesso volume si veda anche il saggio di Raffaele Monti, *Fantasia consapevole*, pp. 9-17.

IL CINEMATOGRAFO

Esposizione permanente nel Museo Etnografico
e della Stampa all'Aranciaia di Colorno

di Luigi Simeone



Forse non ci si pensa, ma quando ci si reca in un qualsiasi cinema, si assiste allo stesso rito compiuto oltre cento anni fa dai fratelli Auguste e Louis Lumière.

Nonostante l'avvento dell'elettronica che, con DVD, mini DV, Hard Disk, Plasma e LCD, si è infiltrata nelle case di tutti noi, la proiezione cinematografica su grande schermo è ancora quella di un tempo e con i medesimi ingredienti: luce intensa prodotta da un arco voltaico e il veloce svolgersi di una pellicola chimica 35 mm che avanza a 24 fotogrammi al secondo dietro ad una lente.

Tutto questo avviene nella magica e misteriosa cabina di proiezione il cui ingresso è assolutamente vietato al pubblico.

Considerato l'elevato costo dei supporti fotosensibili delle centinaia di copie in cui viene stampato un film, unitamente al migliorato livello qualitativo delle riprese in elettronica, operatori del settore prevedono che il cinema, tra non moltissimo tempo, diverrà digitale.

Parola straordinaria che ormai appare ovunque, creando una sorta di apparentamento o, se si vuole, imbastardimento, di molte arti visive e sonore. Ove il lavoro e le capacità dell'uomo, divenuto appunto *digitaloide*, sono arrangiate da mezzi informatici che consentono di ottenere risultati completamente nuovi, non solo in termini di qualità, che piacciono al pubblico. Così, a colpi di mouse, anche senza avere a disposizione piattaforme particolarmente sofisticate, è possibile elaborare facilmente e a basso costo riprese, eseguire ritocchi, montaggi *off line*, creando in casa un proprio prodotto che molto somiglia a quello che vediamo quotidianamente trasmesso in tv.

Chi si accinge a tutto questo senza mai avere provato la fotografia chimica in camera oscura, oppure sperimentato la cinematografia in pellicola, davvero ha perso moltissimo.

Non solo tecnicamente, ma anche sotto il profilo fisico e della costruzione di un proprio percorso emotivo ed artistico che sviluppa contemplazione-osservazione, sintesi e scatto dell'immagine unica e perfetta.

Oggi il basso costo delle lavorazioni e la loro rapidità abitano a conseguire i risultati per ripetuti tentativi, errori, correzioni senza una vera e approfondita ricerca. Producendo una infinita quantità di materiali che difficilmente saranno visibili e distribuiti. Se tutti fanno un proprio film, questo poi, inevitabilmente, sarà visionato solo da chi lo ha realizzato.

Per non parlare della labilità dei supporti e della compatibilità dei formati, per i quali, fra qualche decina d'anni, forse non esisteranno nemmeno più i dispositivi di lettura.

Immagini divenute *usa e getta* senza nessuna ambizione di consegna al futuro.

La Pro Loco di Colorno, grazie alla passione di alcuni suoi volontari, dal 1991 ha iniziato a raccogliere materiali e dispositivi foto-cinematografici storici. Prima

recuperando i pesanti proiettori del locale cinema, poi allontanandosi sempre di più, stabilendo collaborazioni e perfezionando donazioni ed acquisti in Italia ed all'estero come ad esempio negli Stati Uniti ed in Inghilterra.

Nel settembre del 2006, nel settecentesco edificio Aranciaia, serra dei Farnese, è stata presentata al pubblico una esposizione nazionale temporanea a carattere scientifico denominata "Il Cinematografo" che ha destato notevole interesse nel pubblico e tra gli esperti.

Per l'occasione è stato pubblicato un ricco catalogo intitolato appunto "Il Cinematografo, l'arte, le macchine, gli uomini" edito dalla TLC.

Numerosi i materiali esposti, come la ricca collezione di bozzetti e disegni, tra i quali alcuni di Federico Fellini, conservati dallo scomparso colornese Carlo Rissone, apprezzato scenografo a Cinecittà a Roma.

Hanno collaborato alla mostra, come prestatori, anche Il Museo Marmi di Vignola (MO), lo Studio Action Video Production di Paolo Ricchi di Carpi (MO), l'Ing Pier Angelo Cavalca di Casalmaggiore (CR), Alfredo Capetta di Parma, il Centro Cinema di Parma e la famiglia del collezionista Ivo Bondini di Cicognara (MN).

Considerato l'elevato interesse destato dalla esposizione temporanea, i volontari della Pro Loco di Colorno hanno fatto sì che diversi di questi cimeli rimanessero all'Aranciaia, creando una sezione permanente del Museo Etnografico, quella dedicata al Cinematografo.

In questi ultimi mesi positive novità si sono aggiunte; la famiglia dello scomparso Ivo Bondini, credendo nel progetto, ha deciso di cedere tutto il prezioso materiale al Museo di Colorno che così si è arricchito di materiali molto importanti come proiettori, cineprese, accessori ormai introvabili, pellicole mute in B/N e sonore, rendendo omaggio e perpetua memoria alla figura dell'attivissimo collezionista ricercatore.

Oggi tutta la sezione del Cinematografo di Colorno viene suddivisa in argomenti che sviluppano scientificamente la settima arte nelle sue dimensioni temporali, tecnologiche, culturali e sociali.

Indicativamente gli argomenti presenti sono:

- la fotografia con macchine a soffietto e lanterne magiche dotate di vetrini;

- il precinema con i primitivi dispositivi dell'ottocento per la riproduzione del movimento come Taumatropi, Phenakistoscopi e Zootropi;

- il primo cinema muto con un Lumière originale a manovella del 1898, oltre ad altri proiettori ed una cinepresa a manovella in legno 35 mm del 1920;

- l'avvento del cinema sonoro con monumentali apparecchiature ad arco voltaico, degli anni '30 - '40 - '50 - '60, tra le quali l'enorme Prevost Magnus, identica a quella che appare nel film "Nuovo cinema paradiso" di G. Tornatore;

- dispositivi per la produzione di un film con cineprese di ogni formato (9,5 mm, 8mm e super 8, 16 mm, 35 mm);





- apparecchi per il montaggio di un film con due grandi e funzionanti moviole 35 mm e 16 mm;
- il passo ridotto amatoriale con proiettori muti e sonori per utilizzo domestico e scolastico;
- l'avvento della televisione con apparecchi valvolari ad uno e due canali, nonché un rarissimo voluminoso video proiettore B/N dei primi anni '60;
- manifesti, locandine e fotografie di scena;
- ricostruzione in scala reale di una cabina di proiezione completa come doveva essere negli anni '40;
- poltrone di sala per primi posti in velluto e secondi in legno.

Tutta la raccolta è esposta in ordine cronologico e didattico con la possibilità di eseguire piccoli esperimenti e laboratori particolarmente rivolti alle Scuole, Istituti superiori, Università.

Il Cinematografo è forse il tema che più di ogni altro si presta a collegamenti trasversali che coinvolgono molte discipline: dall'arte alla storia, dalla scrittura al teatro, dalla fisica alla tecnologia, dalla meccanica

all'elettronica, per non parlare della fisiologia umana. Dallo studio del fenomeno di persistenza delle immagini sulla retina è infatti stato possibile fissare e riprodurre immagini in movimento. Chimiche o digitali che siano, passate, presenti o future, per lasciare tracce del nostro passaggio, per raccontare emozioni, sogni e speranze. Perché si parte da lontano e si arriva sempre all'uomo.

Colorno 17 Giugno 2008

Immagine delle macchine prestate dal Museo Etnografico di Colorno ed esposte al Museo Diotti:

1. Lanterna magica Gaumont Grand Prix, Parigi 1900. Collezione Pro Loco di Colorno.
2. Proiettore 35 mm Cinemeccanica Victoria IV D, anni '30-'40. Collezione Ivo Bondini.
3. Proiettore 35 mm Prevost Alfa, Italia, anni '30. Collezione Franco Piccoli.





I. DAL LABORATORIO TEATRALE ALLO STUDIO CINEMATOGRAFICO

Le didascalie delle immagini seguenti sono dedotte dalle annotazioni di Carlo Rissone, integrate con alcuni dati relativi ai film. I ritagli di giornale, con interventi pittografici autografi, sono sempre di Rissone,

1. Studio scenografico Boschetti Ribechi, Roma, 1955.
2. Studio scenografico nello Stabilimento De Laurentiis, Roma, 1966. La foto mostra alcune maestranze al lavoro per *La bisbetica domata* di Franco Zeffirelli.
3. Reparto di scenografia del Teatro dell'Opera di Roma, 1973. Carlo Rissone è il quarto da sinistra.
4. Studio di scenografia Canefora, Roma, 1988. Preparativi per l'allestimento dell'*Aiace* di Sofocle al Teatro Greco di Siracusa.



nella pagina a destra:

The Secret of Santa Vittoria (Il segreto di Santa Vittoria), 1969.

Regia: Stanley Kramer.

Soggetto: Robert Crichton.

Sceneggiatura: William Rose e Ben Maddow.

Fotografia: Giuseppe Rotunno.

Scenografia: Robert Clatworthy.

Produzione: USA.

Ambientato nel paese di Santa Vittoria d'Alba, girato in Italia in alcuni comuni laziali e a Cinecittà nel 1968.

1. Due immagini della scenografia:
 - a) Abitazione del colonnello von Prun;
 - b) Palazzo comunale. Fondale dipinto di metri 6,50 x 30.
2. Casa del vinaio Bombolini.
3. Carlo Rissone in una pausa scherzosa durante la lavorazione della scenografia.



II. IL RECUPERO DELLA PITTURA PROSPETTICA



III. NELLA BOTTEGA DI FELLINI



Fellini Satyricon, 1969.

Regia: Federico Fellini.

Soggetto: liberamente tratto da Petronio Arbitro.

Sceneggiatura: Federico Fellini e Bernardino Zapponi.

Fotografia: Giuseppe Rotunno.

Scenografia: Danilo Donati, Luigi Scaccianoce.

Produzione: Italia/Francia.

Girato a Cinecittà nel 1968-1969.

1. Il bosco della ninfomane. Bozzetto di Federico Fellini. Riprod. fotografica.

2. Il bosco della ninfomane. Realizzazione sul set. Il fondale è opera di Rissone.

3. Muro del giardino delle delizie. Fondale dipinto.

sotto:

4. (sotto)Rissone fra i trofei del corteo del trionfo dell'imperatore.

5. Prua di nave per la morte dell'imperatore.



IV. RICOSTRUZIONI SUL FILO DELL'IRONIA

Per grazia ricevuta, 1971.

Regia: Nino Manfredi.

Sceneggiatura: Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Luigi Magni, Nino Manfredi.

Fotografia: Armando Nannuzzi.

Scenografia: Giorgio Giovannini.

Costumi: Danilo Donati.

Produzione: Italia, Angelo Rizzoli jr.

Le ricostruzioni sono state girate a Roma nello Stabilimento SAFA Palatino nel 1970.

1. La statua di Sant'Eusebio scolpita in legno di balsa da Rissone.
2. Gesù Bambino e Santa Lucia.



V. STORICISMO SCENOGRAFICO



Fratello sole, sorella luna, 1972.

Regia: Franco Zeffirelli.

Soggetto: Suso Cecchi D'Amico, Franco Zeffirelli, Lina Wertmüller.

Sceneggiatura: Suso Cecchi D'Amico, Franco Zeffirelli, Lina Wertmüller.

Fotografia: Ennio Guarnieri.

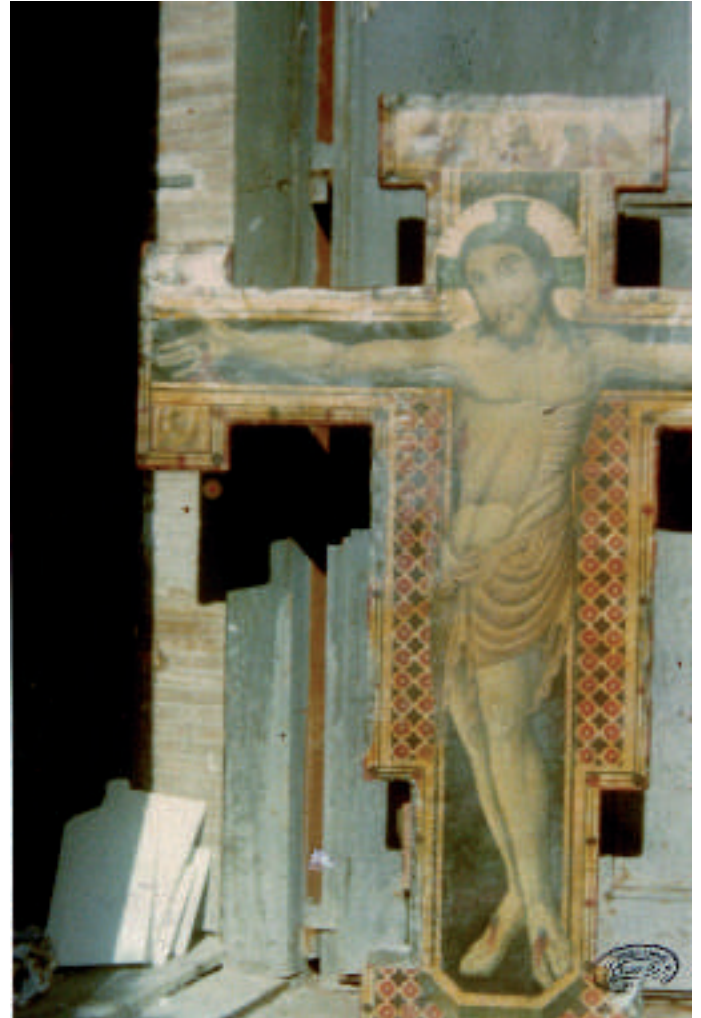
Scenografia: Renzo Mongiardino.

Produzione: Italia/Gran Bretagna, Eurointernational Film.

Le ricostruzioni sono state girate a Roma nello Stabilimento SAFA-Palatino nel 1970.

1. Carlo Rissone mentre intaglia in polistirolo l'edicola centrale del portale d'Assisi.
2. La scultura ultimata.
3. - 4. Carlo Rissone, Studi per la croce della scena della porziuncola.
5. Carlo Rissone, Modelletto per la croce, ispirato a Berlinghiero Berlinghieri, olio su tavola.
6. La croce relizzata. L'opera è attualmente nella collezione di Franco Zeffirelli.





VI. CITAZIONI DALLA STORIA DELL'ARTE





Wath? (Che?), 1972.

Regia: Roman Polanski.
 Soggetto: Roman Polanski e Gérard Brach.
 Sceneggiatura: Roman Polanski e Gérard Brach.
 Fotografia: Marcello Gatti e Giuseppe Ruzzolini.
 Scenografia: Aurelio Crugnola e Franco Fumagalli.
 Produzione: Italia/Gran Bretagna, Eurointernational Film.
 Le ricostruzioni sono state girate a Cinecittà nel 1972.

1. Copia della Zattera della Medusa di Géricault.



a sinistra:

Il Decameron, 1971

Regia: Pier Paolo Pasolini.
 Soggetto: tratto da Giovanni Boccaccio.
 Sceneggiatura: Pier Paolo Pasolini.
 Fotografia: Tonino Delli Colli.
 Scenografia: Dante Ferretti.
 Costumi: Danilo Donati.
 Produzione: Italia/Francia/Germania Ovest, PEA.
 Girato a Roma nello Stabilimento SAFA-Palatino nel 1970.

1. Copia di affresco giottesco.

VII. TROMPE L'OEIL E FINZIONE GROTTESCA



Roma, 1972.

Regia: Federico Fellini.

Soggetto e sceneggiatura: Federico Fellini e Bernardino Zapponi.

Fotografia: Giuseppe Rotunno.

Scenografia e costumi: Danilo Donati.

Collaboratori per gli affreschi e ritratti: Giuliano Geleng e Rinaldo Antonelli.

Produzione: Ultra Film.

Girato a Cinecittà nel 1971.

1. Episodio "Ambra Jovinelli". Al centro Rissone.
2. Pesce finto per l'episodio del banco dei pesci in Trastevere.
3. Effetto notte con fondali e sagomati per l'episodio di Trastevere. Statua di imperatore.
4. Statua dell'imperatore.
5. Sagoma del Colosseo durante la lavorazione.
6. Rissone sdraiato sul fondale del Colosseo.
7. Una scena del film.
8. Sagome dei prelati per la sfilata.
9. Preparazione di sculture per l'episodio della sfilata.





VIII. TUTTO PALESEMENTE FINTO



Casanova, 1976.

Regia: Federico Fellini.

Soggetto: liberamente tratto dalle memorie di G. Casanova.

Sceneggiatura: Federico Fellini e Bernardino Zapponi.

Fotografia: Giuseppe Rotunno.

Ideazione scenografica: Federico Fellini.

Scenografia e costumi: Danilo Donati.

Produzione: PEA.

Girato a Cinecittà nel 1975-76.

1. Fondale dipinto in veduta notturna.
2. Sagoma di nave.
3. (in basso) Fondale "Venezia", m. 18x90 circa.

nella pagina a destra:

Ciao maschio, 1978.

Regia: Marco Ferreri.

Soggetto: Marco Ferreri.

Sceneggiatura: Rafael Azcona, Marco Ferreri e Gérard Brach.

Fotografia: Luciano Tovoli.

Scenografia: Dante Ferretti e Bruno Cesari.



Produzione: 18 Dicembre.

Girato a Cinecittà nel 1977.

1. Il Macho Kong, pupazzo gigante alto circa 18 metri.
2. Carlo Rissone modella la mano di Macho Kong.



IX. GIGANTISMO



La città delle donne, 1980.

Regia: Federico Fellini.

Soggetto e sceneggiatura: Federico Fellini e Bernardino Zapponi.

Fotografia: Giuseppe Rotunno.

Ideazione scenografica: Federico Fellini.

Scenografia: Dante Ferretti.

Costumi: Gabriella Pescucci.

Produzione: Pera Fil Produzione (Roma), Gaumont (Paris).

Girato a Cinecittà nel 1979.

1. Carlo Rissone seduto sulla sedia creata per l'episodio del lunapark.



X. FILOLOGIA E PERSISTENZA DEL LEGAME COL TEATRO LIRICO



La Traviata, 1982.

Regia: Franco Zeffirelli.

Soggetto: l'omonima opera di Verdi.

Sceneggiatura: Franco Zeffirelli.

Scenografia: Franco Zeffirelli e Gianni Quaranta.

Produzione: Accent Film.

Girato a Cinecittà nel 1982.

1. Carlo Rissone dipinge il finto tappeto della casa di Flora.

Verdi, 1980

Regia: Renato Castellani.

Soggetto: Renato Castellani.

Produzione: RAI.

Scenografie realizzate presso lo Studio Canefora.

1. Carlo Rissone dipinge il fondale della *Traviata* per il *Verdi* di Castellani.

2. Il fondale dipinto.



XI. VERSO L'ISOLA DI CLEO



E la nave va, 1983.

Regia: Federico Fellini.

Soggetto: Federico Fellini e Tonino Guerra.

Sceneggiatura: Federico Fellini e Tonino Guerra.

Fotografia: Giuseppe Rotunno.

Ideazione scenografica: Federico Fellini.

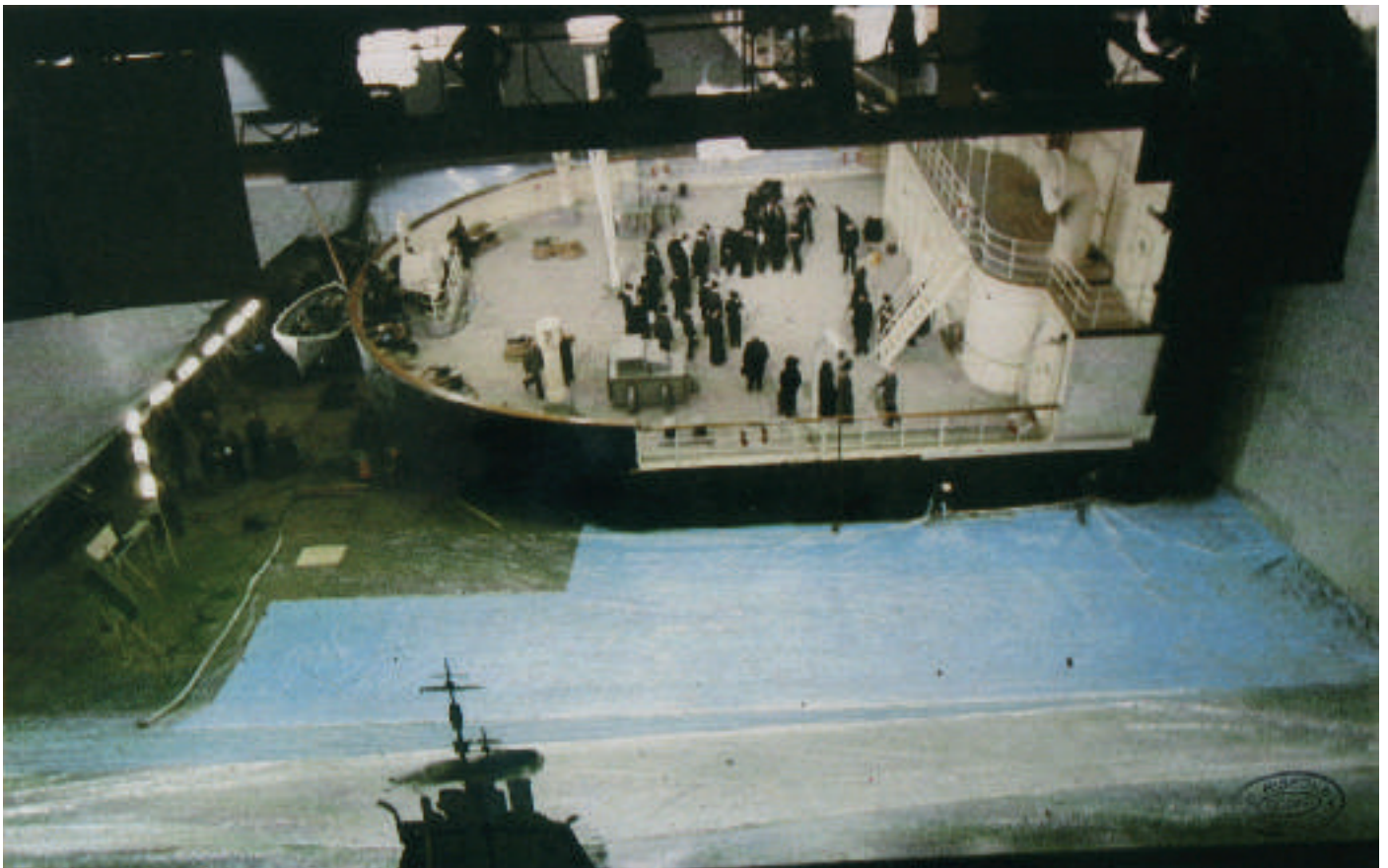
Scenografia: Dante Ferretti.

Costumi: Maurizio Millenotti

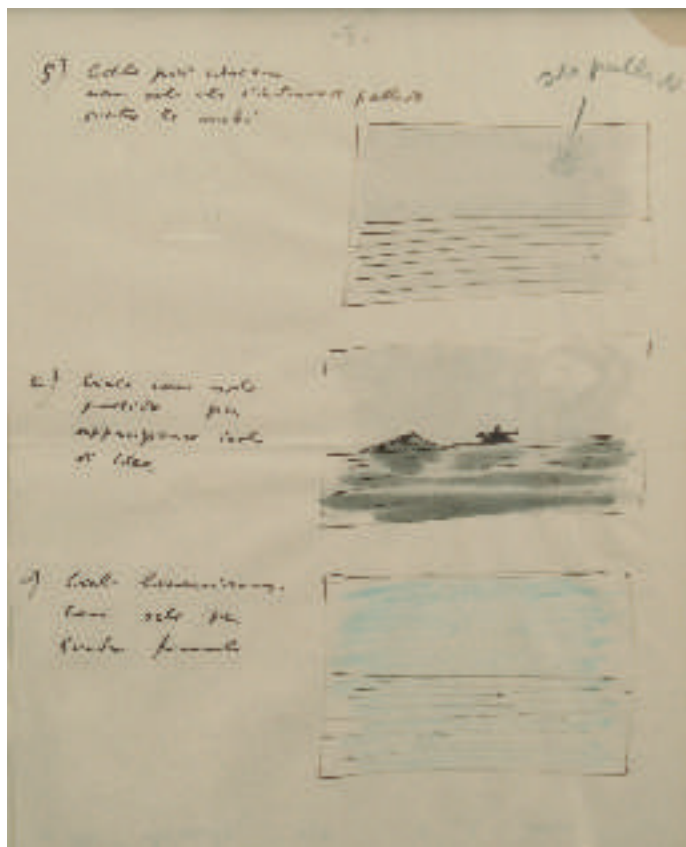
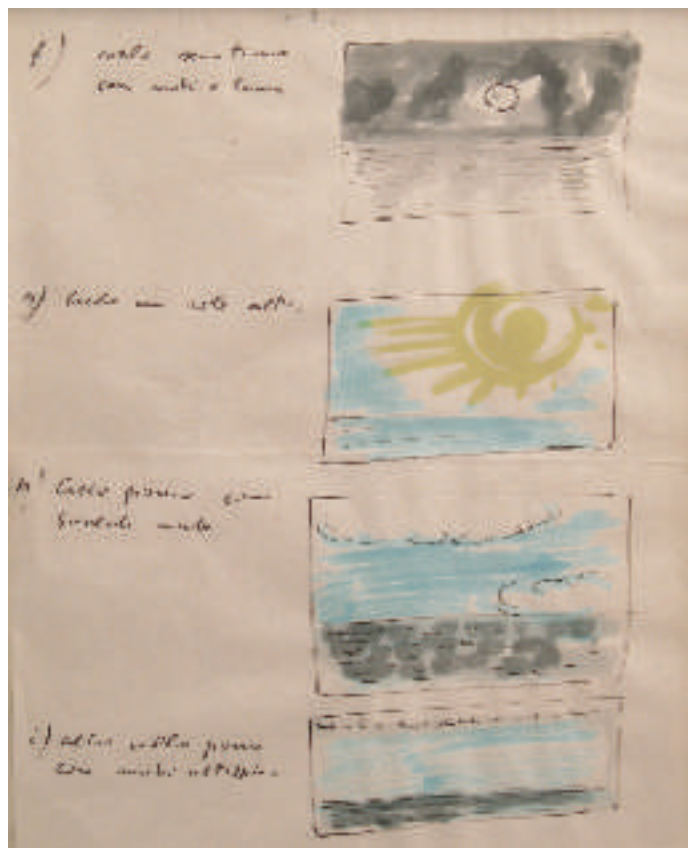
Produzione: Italia/Francia, Rai, Vides e Gaumont.

Girato a Cinecittà nel 1982.

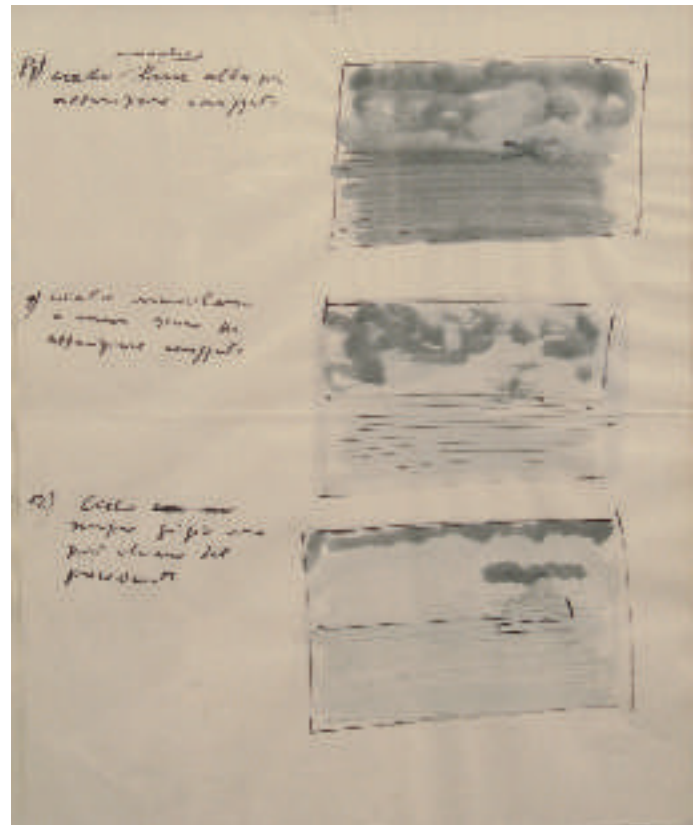
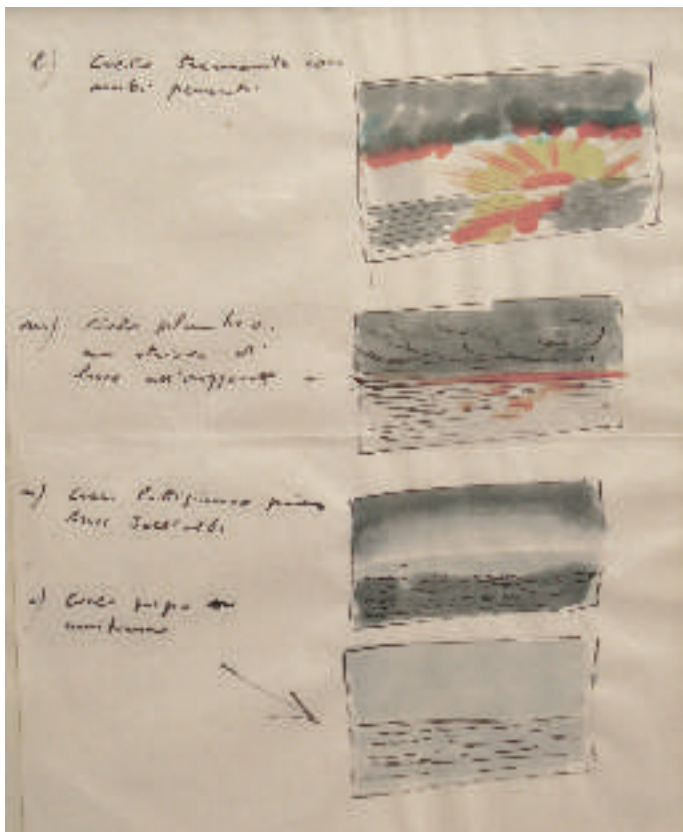
1. Il manifesto del film disegnato da Gèleng, formato da tre fogli per complessivi cm 140x275. Collezione Franco Piccoli.
2. Il set a Cinecittà: spaccato della poppa, fondale marino e in primo piano la sagoma della cannoniera.



XI. VERSO L'ISOLA DI CLEO



XI. VERSO L'ISOLA DI CLEO

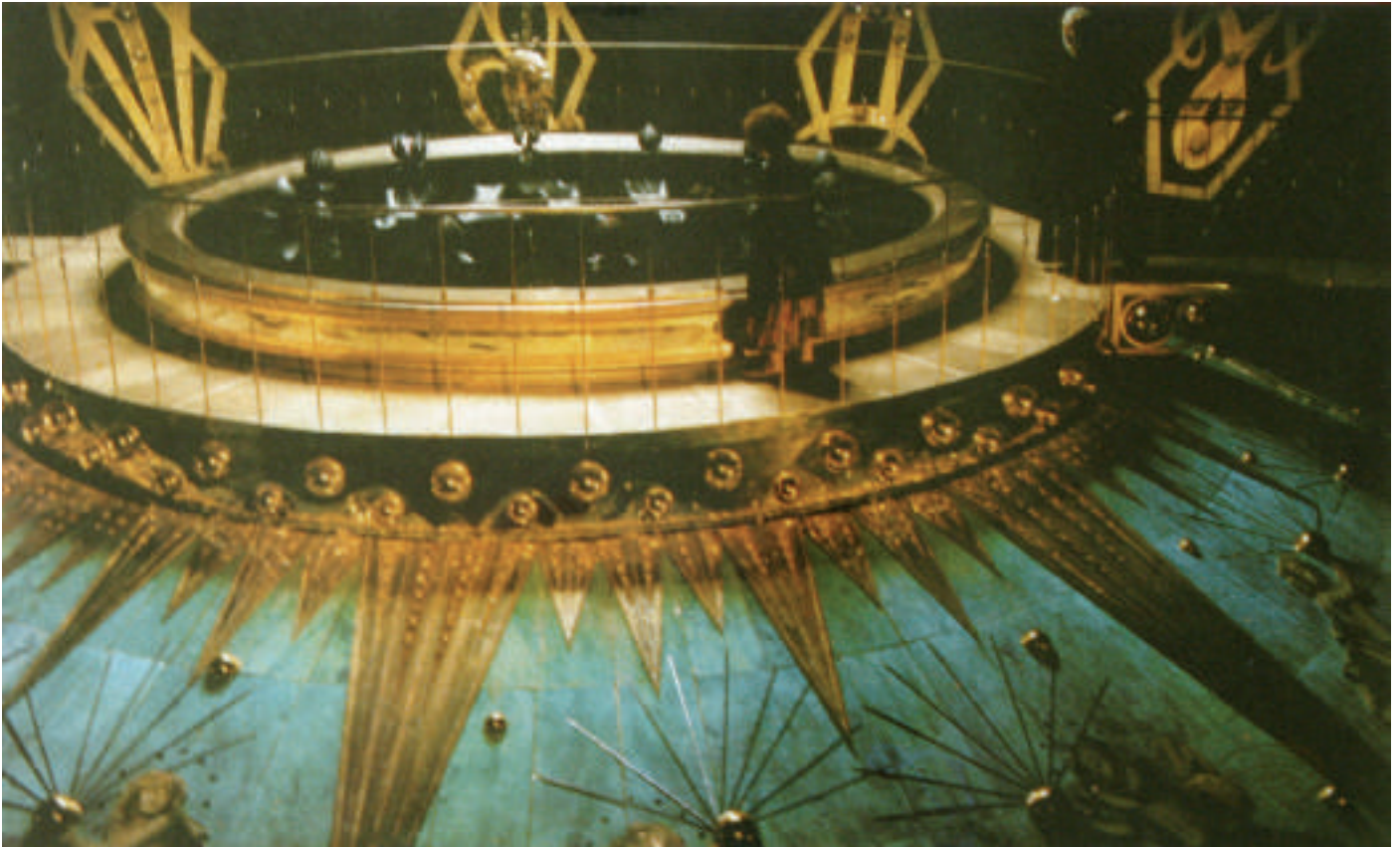


3. – 7. Federico Fellini, *Story board* delle scene finali di *E la nave va*, cinque disegni su carta, penna, pennarello e acquerello, mm 280x220 cad.

8. Federico Fellini, Schizzo per avvistamento dell'isola di Cleo/ Erimo dal ponte della nave, penna su cartoncino grigio-verde, mm 500x340.

9. – 10. Carlo Rissone, *Due bozzetti per l'isola di Cleo/Erimo*, tempera su cartoncino nero, mm 495x700 cad. La seconda soluzione è quella scelta da Fellini.

XII. CINEMA E MACCHINA DEL TEMPO



Momo, 1986.

Regia: Johannes Schaaf.

Soggetto: dall'omonimo romanzo di Michael Ende.

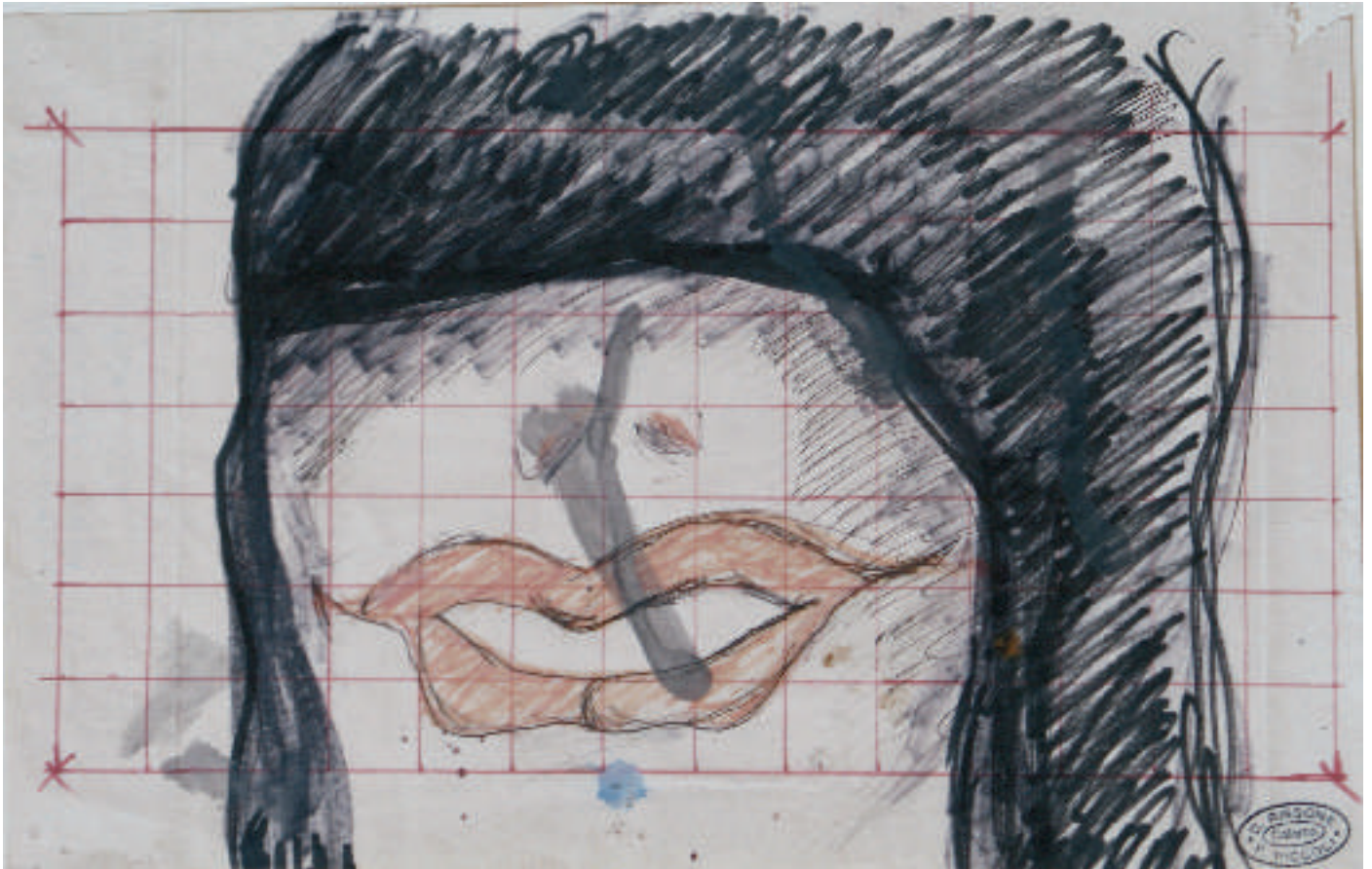
Sceneggiatura: Johannes Schaaf, Rosemarie Fendel e Marcello Coscia.

Scenografia: Danilo Donati.

Girato a Cinecittà nel 1985.

1. Una scena con la macchina del tempo.
2. Frammento della macchina del tempo, legno, frammenti di specchio e materiali polimerici. Collezione Franco Piccoli.

XIII. SPECULARITA'



Intervista, 1987.

Regia: Federico Fellini.

Soggetto: Federico Fellini.

Sceneggiatura: Federico Fellini e Gianfranco Angelucci.

Fotografia: Tonino Delli Colli.

Scenografia: Danilo Donati.

Produzione: Aljosha Productions.

Girato a Cinecittà nel 1986.

1. Federico Fellini, Bozzetto per *Intervista*, penna e pennarello su carta, mm 210x297.

2. Una scena del film col fondale realizzato.

XIV. FANTASTICO SCENOGRAFICO



Le avventure del Barone di Munchausen, 1989.

Regia: Terry Gilliam.

Soggetto: liberamente ispirato al romanzo di Raspe.

Sceneggiatura: Terry Gilliam e Charles McKeown.

Fotografia: Giuseppe Rotunno.

Scenografia: Dante Ferretti.

Costumi: Gabriella Pescucci.

Produzione: USA, Thomas Schumly.

Girato a Cinecittà nel 1987-88.

1. Carlo Rissone mentre dipinge alcuni fondali.
2. Carlo Rissone con altri tecnici.
3. Foro ricordo di attori e tecnici sul set del film.



XV. PITTURA E LUCE



Il sogno, 3 episodi. Spot pubblicitario per la Banca di Roma, 1992.

Sogno della galleria.

Regia: Federico Fellini.

Soggetto: Federico Fellini.

Fotografia: Giuseppe Rotunno.
Scenografia: Antonello Geleng.
Produzione: Roberto Mannoni per Film Master.
Girato a Cinecittà nel 1992.

1. Antonello Geleng, *Sogno della galleria*, bozzetto, riprod. fotografica.
2. Il modellino realizzato.
3. La scena ultimata con velario diffusore di luce.



4

4

4