

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE**

**GIULIETTA MASINA:
LA CARRIERA, LA CRITICA,
LA DIMENSIONE FAMILIARE**

Tesi di laurea magistrale in Metodologia della ricerca sui media audiovisivi

Relatore

Prof. Paolo Noto

Presentata da

Andrea Mameli

Correlatore

Prof. Claudio Bioni

Luglio 2024

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	2
1. LA CARRIERA.....	4
1.1. Infanzia e prime esperienze a teatro.....	4
1.2. La radio	5
1.3. Inizio al Cinema, carriera da attrice	6
1.4. Rubriche sulla stampa, Televisione.....	30
2. LA CRITICA CINEMATOGRAFICA SU GIULIETTA MASINA	35
2.1. Giulietta Masina e le maggiorate	35
2.2. Il punto di vista maschile nella critica italiana degli anni Cinquanta	42
2.3. La critica cinematografica italiana su Giulietta Masina	45
2.3.1. <i>Cinema, quindicinale di divulgazione cinematografica, 1948-1956</i>	45
2.3.2 <i>Bianco e Nero, 1954-1999</i>	76
2.4. La critica cinematografica estera.....	85
2.4.1 <i>Francia, Cahiers du Cinéma</i>	85
2.4.2 <i>Stati Uniti, Variety</i>	90
3. L'ARCHIVIO FAMILIARE DI SAN GIORGIO DI PIANO.....	93
3.1. Lettere.....	94
3.2. Cartoline	102
3.3. Fotografie	109
CONCLUSIONI	116
BIBLIOGRAFIA.....	118
SITOGRAFIA.....	122
FILMOGRAFIA.....	124

INTRODUZIONE

Lungo la sua carriera Giulietta Masina vince tre David di Donatello, quattro Nastri d'Argento, un Globo d'oro, un premio di categoria al Festival di Cannes, una Concha de Plata al Festival del Cinema di San Sebastián, una Nocciola d'oro al Giffoni Film Festival, un Telegatto; recita come protagonista in due film vincitori dei premi Oscar *La strada* e *Le notti di Cabiria*; ha esperienze a teatro, in radio, al cinema, in televisione, sulla stampa, incide canzoni ed è ambasciatrice UNICEF.¹

Ma come è diventata Giulietta Masina? Come ha iniziato la sua carriera? In che contesto si è inserita? È stata davvero un'«antidiva»? Qual è la sua immagine pubblica? È stata solamente l'attrice e moglie di Fellini? Queste sono alcune delle domande chiave che hanno motivato il presente elaborato. Capire di più della figura pubblica di Masina, i suoi esordi al cinema, la sua formazione, i percorsi paralleli, il suo riconoscimento in Italia e all'estero è stata la spinta che ha portato ad analizzare la carriera professionale dell'attrice, in qualche modo inscindibile da quella personale.

L'obiettivo della ricerca è stato quindi comprendere, dai primi anni di vita dell'attrice, quali siano stati gli elementi che hanno portato Giulietta Masina ad avere i riconoscimenti di cui sopra e in un certo momento un riconoscimento come figura guida da parte del pubblico generalista, le pause, le difficoltà lavorative, la dimensione familiare.

La tesi è strutturata in tre capitoli: il primo ripercorre la vita dell'attrice dai primi anni a San Giorgio di Piano fino al decesso nel 1994 a Roma, facendo particolare attenzione alla carriera cinematografica. I paragrafi del capitolo definiscono le principali esperienze di Giulietta Masina, gli anni di prima formazione, il percorso teatrale all'università, le prime esperienze alla radio, gli esordi al cinema e la carriera cinematografica, i percorsi televisivi, sulla stampa e le attività parallele. Tutto ciò seguendo le testimonianze della stessa Masina, delle persone a lei care, gli studi già presenti sul tema e sul contesto cinematografico in cui si inserisce. Il secondo capitolo si concentra sull'immagine pubblica dell'attrice: vengono analizzati il contesto attoriale degli anni Cinquanta, le dive «maggiorate» e il rapporto antitetico di Giulietta Masina con esse; il punto di vista maschile nella critica cinematografica del tempo, le rappresentazioni dell'attrice sulla critica specializzata italiana ed estera. Il terzo capitolo è frutto di un incontro con Monica Zucchini, nipote di Loris Zucchini, molto amico di Gaetano Masina, padre di

¹ Angelucci Gianfranco, *Giulietta Masina*, Cantalupo in Sabina, Edizioni Sabinae, 2021, p. 181; Contri Tiziana (a cura di), *Giulietta Masina, donna e attrice*, Bentivoglio, Grafiche dell'Artiere, 2014, p. 79

Giulietta. Le due famiglie sono rimaste molto amiche negli anni e si sono scambiate lettere, cartoline, fotografie. Monica Zucchini, residente a San Giorgio di Piano, ne detiene un archivio. Verranno mostrate nel capitolo alcune corrispondenze, perlopiù inedite, cercando di indagare il racconto più familiare e personale di Giulietta.

Seguiranno infine le conclusioni, la bibliografia, sitografia, filmografia dell'attrice e i ringraziamenti.

1. LA CARRIERA

1.1. *Infanzia e prime esperienze a teatro*

Figlia di una “maestrina”² e di un violinista divenuto impiegato, Giulia Anna Masina nasce il 22 febbraio 1921 a San Giorgio di Piano, vicino a Bologna, la prima di quattro figli. La famiglia da parte del padre aveva origini proprio a San Giorgio di Piano, mentre la madre, di cognome Pasqualin veniva da San Donà di Piave, a circa 40 km da Venezia. Gli zii Pasqualin vivevano a Roma, erano frequentatori di ambienti culturali quali teatri e concerti, amici di intellettuali e avevano occasione di viaggiare spesso. Nel 1925, sebbene ancora piccolissima, Giulietta Masina ebbe modo di affacciarsi alla vita culturale romana grazie a una visita agli zii. Lei stessa dichiara che in un’occasione fu portata dallo zio Eugenio nei camerini del teatro, in modo che potesse vedere di persona Luigi Pirandello.³ Quando lo zio morì, i genitori della Masina accettarono la proposta della zia vedova di poter tenere con sé la bambina. La zia Giulia non aveva avuto bambini, i genitori furono convinti dal fatto che Giulietta, la quale mostrava già da piccola affinità artistiche ed espressive, avrebbe avuto un futuro migliore a Roma e per questo acconsentirono al soggiorno dalla zia durante gli inverni, mentre in estate sarebbe tornata in paese. Per quanto riguarda l’istruzione, Giulietta Masina dichiara di non essere stata mandata a scuola dalla zia fino alle scuole medie, durante i periodi estivi dai genitori la madre la preparava per l’esame di accesso all’anno successivo delle scuole elementari, che passava regolarmente. Dalle scuole medie fino al liceo la Masina fu iscritta dalle suore Orsoline, descritte dalla stessa come molto moderne e per niente bigotte, le quali l’hanno accompagnata nell’istruzione fino al diploma. Giulietta Masina, che porterà sempre avanti la sua fede negli anni, racconta di non essere mai stata obbligata a professarla, a partecipare alle messe, ma è una cosa che ha sempre fatto e farà sempre con piacere nell’arco della sua vita, come un elemento profondamente sentito. “Mi ha colpito sempre il fatto di quanto lei fosse sinceramente, e non in maniera bigotta, cattolica”.⁴ È proprio in un ambiente religioso che Giulietta ha mosso i suoi primi passi da attrice, prima dalle suore Canossiane e poi appunto dalle Orsoline, nel teatrino della scuola nel ruolo di “primattrice”.⁵ In seguito, prosegue le sue sperimentazioni teatrali all’università, iscritta a lettere moderne è attirata dal Teatro-Guf (gruppi universitari fascisti) che frequenta dopo le ore di studio o di lavoro, per poi andare in scena ogni due-tre mesi. Ha diverse occasioni

² Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Nuova Casa Editrice Cappelli, Bologna, 1991, p. 22

³ Ibidem

⁴ Mollica Vincenzo, *Un ricordo in Gli attori di Fellini, Giulietta, 50 anni dopo La Strada*, Atti del Convegno internazionale di studi di Rimini, 29-31 ottobre 2004, Fondazione Federico Fellini, 2005

⁵ Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Nuova Casa Editrice Cappelli, Bologna, 1991, p. 24

Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Nuova Casa Editrice Cappelli, Bologna, 1991, pp. 22-24

di frequentare vere e proprie scuole di recitazione e di recitare delle parti scritte per lei, ma convinta dalla zia decide di terminare gli studi e conseguire la laurea. Nel 1948 conosce e recita con Marcello Mastroianni nel Centro Universitario Teatrale. Non mancano le occasioni per farsi notare nella scena teatrale esordiente italiana, esterna all'università, ma per motivi di studio è convinta dalla zia ad attendere. Silvio d'Amico, presidente dell'Accademia di arte drammatica le propose l'iscrizione e di saltare direttamente ad anni successivi, data l'esperienza e le capacità espressive, ma la Masina decise di continuare a recitare nel teatro universitario. Ciò che la Masina ricorda di quel periodo, anche sul fatto che da allora non le è più mancato fare teatro, è la fatica e l'immersione totale necessaria per interpretare una nuova parte, nonché la condizione di dover iniziare completamente da capo tutto il processo interpretativo ogni volta che dovesse iniziare una nuova parte. A differenza del cinema, nel quale "la fotogenia ti aiuta moltissimo, a volte costruisce il personaggio quasi a tua insaputa".⁶ Nel teatro bisogna studiare tantissimo, e bisogna perdersi, concedergli la propria vita.⁷

1.2. *La radio*

Dopo essersi fatta un nome al Teatro universitario, Giulietta Masina inizia l'esperienza alla radio, precisamente all'Ente Italiano Audizioni Radiofoniche (che dopo il ventennio fascista diventerà Rai). Giulietta inizia con la Compagnia del Teatro Comico Musicale, nella compagnia di prosa, nelle commedie e con il varietà. Qui ha modo di conoscere Federico Fellini, il quale si occupa delle sceneggiature della trasmissione *Terziglio*, un programma di varietà che racconta le avventure degli sposi *Cico e Pallina*. Giulietta interpreta Pallina. *Terziglio* divenne molto famoso, popolare, proverbiale, riguardava storie comuni, situazioni quotidiane dei due protagonisti. Nei primi anni Quaranta la radio era molto ascoltata, sia come luogo di propaganda e informazione fascista, sia per le trasmissioni di intrattenimento e varietà. Gli attori, dunque, lavoravano molto negli studi dell'EIAR. Era un periodo di forte cambiamento dal punto di vista dirigenziale dell'Ente, i vecchi autori lasciavano spazio ai nuovi giovani esordienti, tra cui militava Fellini.⁸ Il 30 ottobre 1943 Masina si sposa con Fellini, successivamente perde un figlio al quarto mese di gravidanza a causa di una caduta e anche il primo figlio nato, Federichino, per la broncopolmonite solo 15 giorni dopo la nascita. Nella Roma occupata dai

⁶ Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Nuova Casa Editrice Cappelli, Bologna, 1991, p. 27

⁷ Ivi, pp. 24-28

Per ulteriori informazioni sul teatro universitario di Roma si consiglia la lettura del testo di Berlangieri Maria Grazia, *Il teatro dell'Università di Roma 1935-1958*, Roma, Bulzoni Editore, 2016

⁸ Moscati Italo, *Una lite alla radio con Giulietta degli spiriti* in *Gli attori di Fellini, Giulietta, 50 anni dopo La Strada*, Atti del Convegno internazionale di studi di Rimini, 29-31 ottobre 2004, Fondazione Federico Fellini, 2005

nazisti, Fellini era inesistente legalmente, tramite una serie di stratagemmi e dichiarazioni di malattia non fu chiamato alle armi, si rifugiava, i due si sposarono in casa. Dopo la perdita del bambino, Giulietta stette male per diversi anni, fu salvata dalla “penicillina portata dagli Alleati”.⁹ Dopo la Liberazione, Fellini continuò a lavorare come caricaturista e iniziò a scritturare alcuni personaggi per il cinema e per Roberto Rossellini in *Roma città aperta*.¹⁰ È proprio con Roberto Rossellini che Giulietta Masina fa la sua prima comparsata, “con un vestito a quadretti sulle scale di casa mia [...] una comparsata, niente di più”¹¹ in *Paisà*.¹² Fellini e Masina continuarono a lavorare in radio e in RAI finché il cinema non coinvolse pienamente Fellini e di conseguenza Masina. Le sue doti di attrice e l’esperienza fatta negli anni formativi le consentirono di essere una figura duttile, malleabile e adattabile a diversi tipi di spettacolo. La conoscenza con Fellini e i suoi diminutivi vezzeggiativi insieme alla sua esperienza la portarono a diventare l’attrice cinematografica conosciuta e riconosciuta che è diventata.¹³

1.3. *Inizio al Cinema, carriera da attrice*

Dopo la breve apparizione in *Paisà*, Giulietta Masina viene scelta per un ruolo in *Senza pietà*¹⁴ di Alberto Lattuada, film del 1948. Recita nella parte di *Marcella*, una delle amiche della protagonista, *Angela*, interpretata da Carla Del Poggio.

Nel dopoguerra il cinema italiano non versa in una buona situazione: Cinecittà è stata bombardata come il resto della città, molti degli studi più importanti sono stati distrutti, gli americani cercano di fare un quadro della situazione economica e produttiva italiana, la voce cinema non compare se non come una delle altre voci di rapporto secondarie sulle attività produttive. Mentre per buona parte delle imprese commerciali c’è un programma di recupero e riavvio delle attività da parte degli americani, questo non avviene per il cinema. “[...] l’industria cinematografica continua a subire, ben oltre la fine della guerra, un tipo di bombardamento che sembra voler far terra bruciata e non offrire alcuna possibilità di ripresa”.¹⁵ Nonostante questo, la volontà di riprendere la produzione ad ogni costo consente al cinema italiano di rifiorire. Alcune riviste come *Film d’oggi* spingono gli individui ad esprimere la propria creatività con

⁹ Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Nuova Casa Editrice Cappelli, Bologna, 1991, p. 31

¹⁰ <https://www.imdb.com/title/tt0038890/> *Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945

¹¹ Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Nuova Casa Editrice Cappelli, Bologna, 1991, p. 31

¹² <https://www.imdb.com/title/tt0038823/> *Paisà*, Roberto Rossellini, 1946

Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Nuova Casa Editrice Cappelli Bologna, 1991, pp. 28-31

¹³ Moscati Italo, *Una lite alla radio con Giulietta degli spiriti* in *Gli attori di Fellini, Giulietta, 50 anni dopo La strada*, Atti del Convegno internazionale di studi di Rimini, 29-31 ottobre 2004, Fondazione Federico Fellini, 2005

¹⁴ https://www.imdb.com/title/tt0040773/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_8_nm_0_q_senza%2520piet *Senza pietà*, Alberto Lattuada, 1948

¹⁵ Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 21

concorsi indetti per raccontare il vero, la verità quotidiana, gli anni di guerra appena passati e il contesto successivo a quel periodo devastante tramite il mezzo cinematografico. I tecnici sono disponibili e preparati; la produzione di alcuni strumenti, tra cui la pellicola, non si è quasi mai fermata grazie all'intervento partigiano. In questo modo il cinema italiano, senza aiuti esterni, riprende a camminare. Gli aiuti verso il cinema arriveranno gradualmente tramite vari interventi istituzionali: nel luglio 1944 viene fondata l'Anica (Associazione nazionale industrie cinematografiche e affini), la quale sarà uno dei primi mezzi tramite cui produttori e addetti ai lavori riusciranno a ottenere rappresentanza, oltre a costituire un dialogo con le forze politiche italiane e alleate. I produttori si sentono dunque parte attiva della rinascita, richiedono una tassazione ridotta alle forze politiche, non intendono condannare le maestranze prima vicine al regime in favore di un nuovo inizio che tenga conto della capacità di fare, di proporre e l'esperienza accumulata negli anni. Se da una parte il mondo perlopiù cattolico teme il cinema in quanto possibile diffusore di propaganda e idee comuniste, dall'altra investitori e intellettuali con altre idee politiche fanno in fretta a cambiare volto in virtù di un "capitalismo straccione".¹⁶ Il cinema italiano così gradualmente rinasce e si propone in diverse zone d'Italia, oltre l'ombra di Cinecittà.¹⁷

Alberto Lattuada fa il suo debutto al cinema nelle vesti di scenografo nel 1933, a 19 anni, con una pellicola 16mm amatoriale diretta da Cesare Civita. Lattuada studia architettura, grande appassionato di fotografia inizia così la sua strada nel cinema. Frequenta diversi club cinematografici del tempo, ma prima di poter dedicarsi completamente è spinto dal padre a terminare gli studi nonostante le difficoltà, i momenti di stallo e la pesantezza dello studio. Questo insegnamento di tenacia del padre lo porterà avanti anche nel suo metodo di lavoro artistico: secondo Lattuada non esiste l'attesa del momento creativo, questo va creato con dedizione, disciplina e duro lavoro. L'occasione per avviare la propria carriera arriva quando un amico d'infanzia, Carlo Ponti, affarista e laureato in legge, non sopporta l'idea che il cinema italiano debba avere sede centrale e vincolata a Roma. Dopo aver fondato la società Artisti Tecnici Associati con l'intenzione di spostare parte della produzione a Milano, nel 1940 Ponti presenta Lattuada a Mario Soldati, come aiuto regista e collaboratore alla sceneggiatura per il film *Piccolo mondo antico* (1941). Soldati gli concede di firmare la sceneggiatura, Lattuada si occupa della sua stesura e partecipa con molta energia come aiuto regista, convincendo Soldati grazie alla sua sensibilità e notevole conoscenza accademica. Nel 1943 Alberto Lattuada ha

¹⁶ Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 26

¹⁷ Ivi, pp. 19-26

modo di esprimersi come regista nel film *Giacomo l'idealista* (1943), successivamente viene chiamato suo malgrado alle armi, riesce a farsi trasferire dall'artiglieria a cavallo al genio cinematografisti, per il quale deve svolgere un lavoro documentario, creare un prodotto cinematografico per giustificare la sua presenza nell'arma, in tempi in cui il mezzo cinematografico veniva ritenuto un ottimo strumento comunicativo con una grande funzione sociale. Dopo diversi tentativi nella scelta del soggetto, *La freccia nel fianco* è quello giusto, tratto dal romanzo di Luciano Zuccoli del 1913, con sceneggiatura di Alberto Moravia, Ennio Flaiano, Cesare Zavattini, Ivo Perilli, Carlo Musso, Alberto Lattuada. La produzione è affidata sempre all'A.T.A. di Ponti. Prima di poter iniziare la lavorazione del film, cade il fascismo.¹⁸ Dopo l'armistizio¹⁹ e la liberazione di Roma,²⁰ Ponti riorganizza la produzione e il film ha luce nel 1945. Le condizioni di lavorazione sono difficilissime ma è l'occasione per Lattuada di avere i primi contatti con la Lux Film, con la quale lavorerà per diversi anni. La Lux Film permette all'industria cinematografica romana di riprendere, con un aiuto pragmatico e imprenditoriale dal Nord.²¹

Dopo *La nostra guerra* (1945), *Il bandito* (1946), *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), per Lattuada è il momento di *Senza pietà* (1948), film sceneggiato da Tullio Pinelli, Federico Fellini, lo stesso Alberto Lattuada; la fotografia è di Aldo Tonti, l'ambientazione e costumi sono di Piero Gherardi, il montaggio è affidato a Mario Bonotti, le musiche sono di Nino Rota. Il film è prodotto da Carlo Ponti per la Lux Film di Roma e distribuito dalla stessa Lux Film.²² Il film ritrae, figlio del cinema neorealista del periodo, accadimenti e fatti d'attualità, ma a differenza di altri è ligio alla sceneggiatura e alla trama scritta. Racconta di una ragazza madre scambiata per prostituta, inserita in una comunità di recupero delle suore, di contrabbandieri che ne aiutano la fuga e di una storia d'amore tra un soldato afroamericano e un'italiana. Carla Del Poggio,²³ attrice già affermata che debuttò al cinema come protagonista in *Maddalena... zero in condotta* (1940) di Vittorio de Sica, sposa di Lattuada, lavorerà in molti film con lui e altri registi del tempo. In *Senza pietà* è la protagonista, Angela. Il film rappresenta un tipo di

¹⁸<https://www.raicultura.it/storia/articoli/2019/01/La-caduta-di-Mussolini-c6998b9a-ac1c-4e34-82c0-6d09e7cab937.html#:~:text=alle%20sue%20responsabilit%C3%A0,-.Nel%20pomeriggio%20del%2025%20luglio%2C%20il%20duce%20viene%20ricevuto%20da,del%20colloquio%2C%20lo%20fa%20arrestare.>

¹⁹<https://www.archivioluca.com/8-settembre-1943-si-annuncia-larmistizio-ma-la-pace-e-ancora-lontana/>

²⁰<https://www.raicultura.it/storia/articoli/2019/01/4-giugno-1944-Liberazione-di-Roma-fc19c109-d29d-4735-8006-d0e9d8b7c65a.html#:~:text=Il%204%20giugno%20del%201944,armata%20e%20la%20resistenza%20passiva.>

²¹ Cosulich Callisto, *i film di Alberto Lattuada*, Roma, Gremese Editore, 1985

²² Ivi, p. 40

²³ http://fondazione.cinetecadibologna.it/biblioteca/patrimonioarchivistico/fondo_del_poggio

storia d'amore molto comune al tempo, tra soldati americani e donne italiane e la loro difficile separazione forzata in seguito al ritiro delle truppe americane dal suolo italiano. Inoltre, è evidente il tema del contrabbando, degli accordi mafiosi, la prostituzione e le case chiuse. Le difficoltà tecniche nella produzione del film saranno diverse, come sono comuni nei film del dopoguerra; anche le tematiche richiamate dal film saranno difficili da digerire dal pubblico italiano. Lattuada dichiara:

Senza pietà fu presentato a Venezia. La giuria era presieduta da Chiarini, il quale fin dalla prima riunione disse di metterlo da parte, di non parlarne più. Chissà, forse ebbe un rigurgito razzista: quella mano bianca e quella mano nera, che si univano nella morte, davano molto fastidio. Anche gli americani non lo accettarono. Erano in pieno maccartismo. In Europa, invece, dovunque andai, a Bruxelles, a Parigi, a Berna, fu un successo.²⁴

Giulietta Masina interpreta *Marcella*, una prostituta che ha il ruolo di guida per la protagonista, aiuta *Angela* a conoscere il contesto in cui si inserisce, nel rapporto tra case di prostituzione e soldati afroamericani, “sono come noi”.²⁵ È un ruolo fondamentale nel film e consente alla Masina di esprimere al meglio le sue doti, con naturalezza e spicco nel contesto attoriale del film. Infatti, a Giulietta Masina è riconosciuto il Nastro d'Argento come migliore attrice non protagonista per *Senza pietà* nelle premiazioni del 1949.²⁶

Giulietta Masina continua il suo percorso attoriale al cinema con *Luci del varietà* (1950), regia di Alberto Lattuada e Federico Fellini, accompagnata dalla stessa Carla Del Poggio in una produzione del tutto particolare. *Luci del varietà*, infatti, parte da un soggetto di Fellini mai emerso prima a causa della poca fiducia di Ponti nel produrlo. Inoltre, l'inasprimento dei rapporti tra Lattuada e la Lux Film porta il regista a investire le proprie energie autonomamente su questo progetto, un film autoprodotta e figlio di una cooperativa creata per l'occasione. Tra i partecipanti alla produzione vi sono appunto Lattuada, Fellini, le rispettive mogli e attrici Carla Del Poggio e Giulietta Masina, la sorella del regista Bianca Lattuada in veste di direttrice di produzione e il padre musicista Felice Lattuada che comporrà le musiche per il film. Questa produzione indipendente ha però dei problemi: in primis Ponti, venuto a sapere della cooperativa e del soggetto di Fellini (scritto con Aldo Fabrizi) riprende interesse nel progetto, mandando in produzione un film sullo stesso argomento. Il film in questione è *Vita da cani* (1950), prodotto da Carlo Ponti, diretto da Steno e Mario Monicelli e distribuito dalla Lux Film.

²⁴ Cosulich Callisto, *i film di Alberto Lattuada*, Roma, Gremese Editore, 1985, p. 40

²⁵ Una delle frasi nel film, quando Marcella va via con il compagno afroamericano, mentre Angela è accompagnata da Jerry (John Kitzmiller).

²⁶ <https://www.mymovies.it/film/1948/senzapieta/premi/>

La concorrenza spietata creata da Ponti porta Fellini e Lattuada ad accelerare i tempi per portare *Luci del varietà* in sala il prima possibile, nonché la Fincine,²⁷ casa di distribuzione per il film, fallisce proprio prima dell'uscita. Come ulteriore ostacolo, al film non vengono riconosciuti i fondi statali previsti dalla legge sul cinema per i film di qualità. Questo tentativo alternativo e indipendente di produzione cinematografica viene quindi punito severamente dall'industria, nonostante il buon riscontro e riconoscimento da parte della critica.²⁸ *Luci del varietà* racconta di una compagnia scapestrata di attori in viaggio in cerca di fortuna, spettacoli e successo. Protagonisti Peppino De Filippo, Giulietta Masina e Carla Del Poggio. Peppino De Filippo interpreta un attore con il sogno del successo, alla rincorsa del desiderio di una vita migliore e dei piaceri, indotti anche dalla fascinante presenza di *Liliana* (Carla Del Poggio), ragazza di cui si invaghisce e che diventa nuova ballerina della compagnia, nonostante la contrarietà degli altri membri. Giulietta Masina è *Melina Amour*, compagna di *Checco Dalmonte* (Peppino De Filippo), che si vede tradita e dimenticata dall'attore, perso nei suoi desideri sessuali e di successo, alla fine torna da lei per cercare consolazione.

Speravamo che il film fosse aiutato e invece si accanirono a boicottarci. Forse i produttori non vedevano volentieri queste iniziative cooperativistiche che sottraevano attori e registi alla loro dittatura. [...] Insomma tra i produttori che temevano la concorrenza, il ministero che non ci aiutò, i festival che non ci presero e altri intoppi uno dopo l'altro, la faccenda terminò un po' malinconicamente. Però il film resta valido e a chi lo rivede piace ancora oggi.²⁹

Nel 1951 viene distribuito nelle principali sale italiane *Persiane chiuse*, film di Luigi Comencini. Comencini faceva parte di quel gruppo di registi che in seguito agli accordi tra Anica (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive)³⁰ e MPAA (Motion Picture Association of America),³¹ che portano un investimento maggiore di capitale americano sulla produzione cinematografica italiana, subisce, importa e assimila uno stile registico con influenza americana. Come Comencini Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Renato Castellani, Mario Camerini. È come se in questo periodo (dopo il 1948) i principali autori cinematografici italiani debbano ricorrere a dei compromessi, laddove la produzione media, finanziata dai capitali americani, inizia ad affermarsi e prendere una posizione salda nel sistema produttivo.

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=St1dSsq6pxM>

²⁸ Cosulich Callisto, *i film di Alberto Lattuada*, Roma, Gremese Editore, 1985, pp. 47-50

²⁹ Giulietta Masina commenta la produzione, il rapporto con gli altri attori e le difficoltà di *Luci del varietà* in *Gli attori di Fellini, Giulietta, 50 anni dopo La Strada*, Atti del Convegno internazionale di studi di Rimini, 29-31 ottobre 2004, Fondazione Federico Fellini, 2005, p. 40

³⁰ <https://www.anica.it/web/chi-siamo>

³¹ [https://www.treccani.it/enciclopedia/motion-picture-association-of-america_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/motion-picture-association-of-america_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

C'è meno spazio per collaborazioni di autori con una politica o idea di cinema comune, la corrente neorealista deve arretrare in una posizione di difesa, in un contesto in cui i poli culturali tendono a dirigere registi e autori, i quali faticano ad imporsi contro questo cambiamento.³²

[...] in *Persiane chiuse*, l'influenza del film noir, della letteratura poliziesca americana, si nota sia per quanto riguarda la costruzione dell'intreccio con la discesa nel mondo della malavita [...] sia soprattutto nell'ambientazione complessiva delle vicende. L'aspetto notturno, gli incubi dei protagonisti, le immagini della delinquenza sono raccontati con una scelta comune di riferimento al cinema americano.³³

Il film racconta di *Sandra* (Eleonora Rossi Drago) alla ricerca della sorella allontanata dalla famiglia in seguito a una relazione non riconosciuta, una serie di suicidi e sospetti omicidi, il coinvolgimento della malavita, lo sfruttamento della prostituzione. Giulietta Masina interpreta *Pippo*, una prostituta che aiuta la protagonista a cercare la sorella, rivolgendosi e facendo da tramite con un noto personaggio nell'ambiente, *Edmondo*. È il secondo ruolo in cui la Masina interpreta una prostituta. Lei stessa racconterà di come il film fosse inizialmente diretto da Gianni Puccini, intellettuale e critico, al quale seguì Comencini a causa delle difficoltà dovute all'inesperienza del primo, che non resse la tensione della prima esperienza sul set. Le difficoltà maggiori furono secondo la Masina dovute all'affrontare la censura del periodo: "il film [...] era una scommessa impossibile perché si trattava di raccontare 'le case chiuse' senza mai mostrarne né l'interno né l'esterno, cose allora vietate per legge".³⁴

³² Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 243; Ivi, pp. 368-369

³³ Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 243

³⁴ *Gli attori di Fellini, Giulietta, 50 anni dopo La Strada*, Atti del Convegno internazionale di studi di Rimini, 29-31 ottobre 2004, Fondazione Federico Fellini, 2005, p. 35

La censura, infatti, in quegli anni è molto presente ed è causa del fenomeno di autocensura e arretramento in posizione di difesa del fenomeno neorealista. Nonostante l'intenzione di autori e registi di raccontare la realtà degli anni di guerra e del contemporaneo italiano, questi vengono bloccati o rallentati dagli organi censori, dopo il ripristino delle leggi del 1923 riguardo i nulla osta sulle produzioni e il controllo sulle importazioni di film stranieri da parte di una commissione adibita. Il governo desidera proteggere l'immagine italiana nel mondo dalla miseria, dagli strascichi della guerra e dalla cattiva moralità. Pertanto, film come *Umberto D.* di De Sica (1952) vengono ritenuti vergognosi e come un malaugurato esempio di concentrazione sugli aspetti negativi del Paese, laddove invece ci si dovrebbe orientare verso quelli positivi e di ripresa. L'altro obiettivo dell'attività politica per mezzo della censura è quello di proteggere la società italiana dalla modernità e da possibili influenze ideologiche provenienti dall'estero. Quella della censura è un'attività conservativa a tutto tondo. Le forbici affilate dei censori fanno un lavoro talmente preciso e ampio che i produttori stessi, negli anni, arrivano ad effettuare un lavoro di autocensura. Un soggetto che abbia delle caratteristiche o tematiche fortemente censurabili non viene preso in considerazione o mutilato al punto da perdere credibilità, creando così una barriera all'ingresso per la libertà degli artisti. La pratica censoria avviene a tutto campo e su diversi livelli. Le commissioni adibite al compito, di primo e secondo grado, rispetto al periodo fascista passano da 7 a 3 persone per commissione. I membri della commissione sono nominati direttamente dal Presidente del Consiglio dei ministri. Questo porta a un forte controllo governativo sulla produzione cinematografica. Un tentativo dal basso di aggirare questo controllo nasce dai circoli cinematografici, che indipendentemente cercano di proiettare film esteri o produzioni italiane che non

Il fascicolo di *Persiane chiuse*³⁵ può essere un perfetto esempio della severità dell'organo di censura attivo all'epoca. A partire dalla metodologia di giudizio, dai criteri utilizzati, dalle risposte della produzione e distribuzione sulle decisioni della Commissione, dai sequestri effettuati nel concreto dalla Polizia di Stato. Il film, revisionato il 17 febbraio 1951, viene ammesso per la maggioranza della commissione alla proiezione in pubblico per i maggiori di sedici anni, a condizione che:

1. sia rimossa la scena iniziale in cui il cadavere di Valchiria viene pescato nel fiume;
2. siano ridotte le scene in cui vengono ritratte donne di facili costumi vagare di notte per le strade di Torino, e le scene della retata della polizia contro di esse;
3. siano ridotte le scene delle stesse donne ritratte in una grande camerata del Commissariato;
4. siano eliminate dal dialogo le battute del Commissario Di Maso 'la signorina Lucia Ferri risulta schedata' e 'da tre anni esercita la prostituzione'.

Il rappresentante del Ministero dell'Interno è invece contrario alla proiezione in pubblico del film poiché il film risulta offensivo e lesivo del pudore, della morale, del buon costume e della pubblica decenza, oltre che offensivo del decoro e del prestigio delle istituzioni.³⁶

Segue la risposta della Rovere Film, la quale elenca una serie di film in cui scene di cadaveri sono mostrate in maniera ben più cruda e realistica rispetto al film in oggetto. Tra gli altri *L'edera* (Augusto Genina, 1950), in cui Tumiatì muore soffocato e sono mostrati in maniera evidente i segni del soffocamento, *Dio ha bisogno degli uomini* (*Dieu a besoin des hommes*,

hanno avuto il nulla osta dalla commissione. Le segnalazioni sulle proiezioni non autorizzate arrivano in Parlamento, Andreotti il 23 giugno 1950 con una circolare ai prefetti indica la necessità dei suddetti nulla osta anche per le proiezioni nei circoli del cinema, facendo una distinzione tra proiezione privata (per i soci o motivi strettamente culturali non è necessario il nulla osta) e proiezione pubblica, per un pubblico più ampio e diversificato. D'altra parte, la sinistra contribuisce all'innalzamento del muro censorio non opponendosi all'organismo di censura per anni, bensì promuovendo ideologicamente la produzione di film frutto di idee intellettuali e di alto valore culturale, in questa chiave invocando la tutela dell'intelligenza degli spettatori contro film facili, d'evasione e di scarsa caratura morale. Per anni la commissione rimane la stessa e gli organi censori continuano il loro lavoro come un automatismo, tanto che col passare del tempo le scelte su quali film autorizzare sono sempre più arbitrarie. Ottengono il nulla osta alla censura dei film che non dovrebbero essere autorizzati, i componenti delle commissioni iniziano a sentire aria di cambiamento e pressioni sulla validità della censura e il suo modo di operare. I registi, una delle parti lese maggiormente, continuano a scrivere, ad unirsi per cercare di contrastare la difficoltà di produrre la propria arte. In Parlamento iniziano ad essere chiare posizioni contrastanti riguardo l'organo della censura, anche all'interno degli stessi partiti. Tutti questi elementi portano nel giugno del 1956 all'emanazione di una legge che abroga le leggi fasciste del 1923, tenendole in vigore fino alla presenza di una nuova legge apposita che definisca le nuove misure in materia censoria. A causa di una serie di proroghe e ritardi la nuova legge slitta al 30 aprile 1962, ristabilendo un numero allargato per le commissioni ma mantenendo in vita l'istituzione. (Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 83-104)

³⁵ <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/2017/07/Persiane-chiuse-Fascicolo.pdf>

³⁶ Ibidem

Jean Delannoy, 1950), nel quale è presente una lunga discussione attorno a un tavolo su cui è deposto un cadavere morto impiccato e *Cristo fra i muratori* (*Give us this day*, Edward Dmytryk, 1949) nel quale il protagonista muore sotto una colata di cemento. La Rovere Film giustifica poi le scene contestate dalla censura come inserite per necessità di racconto, funzionali allo sviluppo dei personaggi. Seguono nuovi esempi di film in proiezione allora in cui elementi come isteria, crisi epilettiche e scene analoghe peggiori vengono mostrate. Il 20 febbraio 1951 viene quindi firmato per conto della Rovere Film il ricorso che presenta i chiarimenti sulle scene esaminate, precisando gli ostacoli che incontrerebbe il film, anche per motivi pratici legati alla revisione e ai tagli da effettuare. La Rovere Film spinge anche sulla tempestività di risposta da parte della Commissione, poiché in pochi giorni è prevista la programmazione del film. La Commissione, composta dall'On.le Dr. Giulio Andreotti, Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei ministri in qualità di Presidente, Beniamino Leoni, Consigliere di Corte di Cassazione, Francesco Bilancia, Viceprefetto rappresentante del Ministero dell'Interno è per maggioranza favorevole alla proiezione in pubblico ai maggiori di anni sedici ma alle stesse condizioni precedenti, tolta l'omissione della scena del cadavere. L'esito della nuova revisione è firmato da Andreotti, Leoni e Bilancia il 4 marzo 1951. Il 7 marzo la Rovere Film dà conferma dei tagli effettuati e richiede con urgenza il nulla osta per la proiezione, data la programmazione prevista a Bologna per il giorno successivo, l'8 marzo 1951. Il 20 aprile dello stesso anno la Lux Film (casa di distribuzione del film) chiede il visto di censura per l'esportazione all'estero, che a maggioranza viene concesso, nonostante il Rappresentante del Ministero dell'Interno ritenga che il film possa compromettere il decoro e il prestigio della nazione. Il 7 agosto il programmatista della Lux Film Alfredo Felici viene diffidato a eliminare i tagli selezionati dalla Commissione da tutte le copie del film, in quanto il 4 di agosto l'esercente del cinema Tuscolo di Roma ha ricevuto una copia del film senza i tagli richiesti. Il Commissariato di Polizia di Stato ha però provveduto alla rimozione delle scene incriminate, pari a 95 metri di pellicola. Dati i fatti, il 25 agosto 1951 il Sottosegretario di Stato Nicola De Pirro invita tutti gli associati della Lux Film, rivolgendosi all'ANICA, ad applicare i tagli richiesti. Il 27 agosto la Lux Film richiede i 95 metri di pellicola sequestrati. Il 29 agosto l'ANICA sollecita la Lux Film ad effettuare i tagli richiesti dall'organo di Censura, informando la Presidenza del Consiglio dei ministri del sollecito effettuato. Il 30 agosto la Questura di Roma restituisce i metri di pellicola sequestrata. Questa lunga procedura di richieste, autorizzazioni, ricorsi, nulla osta e visti può dimostrare quanto potesse essere difficile la produzione e distribuzione di un film, considerando il potenziale guadagno perso e

i ritardi dovuti ai controlli, alle revisioni e alle modifiche da apportare al film, senza contare il dispendio di risorse necessario.³⁷

In *Sette ore di guai* di Vittorio Metz e Marcello Marchesi (1951) Giulietta Masina interpreta la vicina di Totò. Fa parte di una famiglia di intellettuali e studiosi che però essendo sempre con la testa sui libri, dimentica, confonde, si perde su ogni altra cosa. Questo contribuisce alle vere e proprie sette ore di guai di Totò e gli altri personaggi.

Nello stesso anno Giulietta Masina recita in *Cameriera bella presenza offresi...* di Giorgio Pàstina, in cui è la cameriera di una anziana signora borghese, ha il ruolo di amica della protagonista, interpretata da Elsa Merlini, la quale è un'altra cameriera molto preparata e brava ma che per un motivo o per un altro ha sempre difficoltà a mantenere un posto di lavoro fisso. Il fidanzato *Filiberto* continua a promettere di sposarla con una serie di bugie. Il ritmo esilarante e le vicende rocambolesche di queste due commedie rappresentano perfettamente il lavoro di una nuova categoria di autori e professionisti, artisti che saranno rappresentativi della commedia all'italiana dei decenni successivi. Sono autori che riescono e riusciranno a passare agevolmente dalla scrittura per la radio, al cinema, alle riviste dimostrando grande eclettismo e spirito d'adattamento. Si parla degli stessi Metz e Marchesi, Age & Scarpelli, Federico Fellini, Tullio Pinelli.³⁸

È curioso notare come Giulietta Masina interpreti fino ad adesso, nonostante il riconoscimento di premi e il suo apparire nei titoli di testa come una delle maggiori attrattive per la visione, ruoli subordinati rispetto ai protagonisti. Di più o meno importanza, ma sempre come adiuvante rispetto ai personaggi principali, emergendo per le sue caratteristiche ironiche, spigliate, divertenti, esuberanti. Accade questo anche in *Wanda, la peccatrice* (Duilio Coletti, 1952) e *Il romanzo della mia vita*, (Lionello De Felice, 1952). Ha modo poi di partecipare in diversi generi che dagli anni Cinquanta in poi vanno affermandosi, dal melodramma strappalacrime alla commedia all'italiana, affiancandosi ad attori quali Alberto Sordi, Aldo Fabrizi, Totò, Elsa Merlini, Delia Scala, Eduardo e Peppino De Filippo, Gino Cervi.

Sul lavorare con Totò:

Recitare con lui era un macello. Se uno non era abituato a fargli da spalla non lo capiva. Andava a braccio, faceva e diceva cose imprevedibili, e se tentavi di dire la battuta com'era scritta finiva che gli rompevi il ritmo e rovinavi tutto. Purtroppo il film – *Sette ore di guai*, ndr – terminò quando cominciavo a capire come si doveva stare in scena se c'era Totò.

³⁷ <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/2017/07/Persiane-chiuse-Fascicolo.pdf>

³⁸ Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982

Cominciavo anche a divertirmi, certo uscii anche da quel difficile frangente carica di un'esperienza straordinaria che poi mi è servita.³⁹

In *Lo sceicco bianco*, primo film con protagonista Federico Fellini alla regia (1952) Giulietta interpreta *Cabiria*, personaggio che poi verrà sviluppato e avrà il ruolo di protagonista in *Le notti di Cabiria* (Federico Fellini, 1957). *Lo sceicco bianco* racconta di un appuntamento segreto tra *Wanda* (Brunella Bovo), promessa sposa di *Ivan* (Leopoldo Trieste) e l'attore *Francesco Rivoli* (Alberto Sordi). *Wanda* finisce sul set del fotoromanzo dell'attore con tutta la compagnia, senza la possibilità di tornare a Roma dove è attesa dal futuro marito *Ivan* e dalla sua famiglia che attende di conoscerla. *Ivan* teme un tradimento e una sera, colto dalla disperazione, si allontana in piena notte per le strade di Roma. Qui incontra *Cabiria*, una prostituta che passava di lì. *Cabiria* cerca di capire cosa sia successo a *Ivan*, cerca di consolarlo con spirito e leggerezza. Anche in questo caso, Giulietta Masina è un personaggio secondario, ha sempre un ruolo di aiutante e di passaggio importante nella narrazione. Come personaggio è ben individuabile e non è una semplice comparsa. Sul ruolo ne *Lo sceicco bianco* e sulla collaborazione col marito Giulietta Masina racconta che avrebbe voluto fare la sposina, sebbene Fellini non la vedesse bene in ruoli romantici. Per Fellini la Masina doveva essere “aggressiva, clownesca, spiritata, ironica, arrabbiata.”⁴⁰ Per il breve ruolo di Masina non è prevista retribuzione e inizialmente l'attrice non è molto contenta di recitare in tali circostanze. Nonostante questo, l'insistenza del marito e di Ennio Flaiano (sceneggiatore del film) la convincono. Il nome *Cabiria* si rifà ironicamente al colossal firmato da Gabriele D'Annunzio, lei così minuta in contrapposizione a un film così maestoso. In futuro, Masina si riterrà contenta di aver partecipato a quella breve scena che la porterà poi a un film completo, *Le notti di Cabiria*.⁴¹

In *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952) Giulietta Masina interpreta nuovamente una prostituta, carica di figli e bambini accolti. Contribuisce all'illuminazione di Irene (Ingrid Bergman) nello scoprire la generosità della povertà. La Masina riferendosi al film racconta del disordine di Rossellini, del suo perdersi nelle frivolezze, della sua discontinuità e poiché molto amico di Fellini, del timore che fosse una cattiva compagnia per il marito. Tuttavia, Fellini era un tipo molto ordinato, disciplinato e metteva al primo posto il lavoro allo stesso modo di Giulietta. Quest'ultima nutriva però una profonda stima e fascino per Rossellini, tant'è che

³⁹ Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Bologna, Nuova Casa Editrice Cappelli, 1991, p. 37

⁴⁰ Ivi, p. 46

⁴¹ Ibidem

durante la lavorazione del film stavano spesso insieme. Furono molto amici e sebbene Rossellini le promise più volte collaborazioni per altri film, con ruoli più importanti, questo non avvenne più, proprio a causa della sua discontinuità e di progetti diversi. Riguardo la recitazione con Ingrid Bergman, Masina ricorda l'attrice per il suo essere di un altro mondo rispetto al modo di recitare italiano e al cinema nazionale di allora. La Bergman rimase sorpresa dalla velocità e dalla prontezza dei macchinisti e degli operatori ancor prima che Rossellini gli desse il via, definendo il set una macchina del cinema autonoma e pronta. Nonostante questo, si comportò bene nel farne parte ed essendo moglie di Rossellini “non sposò soltanto lui, li sposò tutti”.⁴²

In *Ai margini della metropoli* (Carlo Lizzani, 1953), *Lo scocciatore* (Giorgio Bianchi, 1953), *Donne proibite* (Giuseppe Amato, 1954) e *Cento anni d'amore*, episodio *Purificazione* (Lionello de Felice, 1954) Giulietta Masina ha dei ruoli marginali che lei stessa ricorda non in modo indelebile. *Ai margini della metropoli*, unica eccezione, girato secondo spirito neorealista con poche risorse e attori non professionisti, per Masina è una bella parte drammatica. Per le riprese del film Lizzani si sposta per le borgate romane in cerca di un buon punto e una volta trovato, gira la scena. Nel caso degli altri film citati, le parti per Masina sono spesso accessorie, “allora i produttori usavano la forma della ‘partecipazione’ per avere i nomi degli attori pagandoli poco”.⁴³

La strada (Federico Fellini, 1954) è il primo film che vede Giulietta Masina come protagonista. Interpreta *Gelsomina*, una povera ragazza che per qualche denaro viene assoldata da *Zampanò* (Anthony Quinn) per i suoi spettacoli da saltimbanco. Il film vince il Premio Oscar per il miglior film straniero nel 1957. Inizialmente non ha un grande successo di pubblico in Italia, nonostante vinca il Leone d'Argento alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1954.⁴⁴ Gli si critica principalmente un eccessivo esistenzialismo e di essere indice di una nuova corrente irrazionalistica nel cinema italiano, in contrapposizione soprattutto a *Senso* di Visconti, in gara a Venezia nello stesso anno. Tuttavia, prima in Francia e poi negli Stati Uniti, il film ha un grande successo di pubblico e di critica.⁴⁵ André Bazin dirà del film:

⁴² Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Bologna, Nuova Casa Editrice Cappelli, 1991, pp. 40-45

⁴³ Ivi, p. 50

⁴⁴ <https://www.labiennale.org/it/storia/gli-anni-del-secondo-dopoguerra>
[https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000042809/2/-202205.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:\[%22la%20strada%20fellini%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}](https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000042809/2/-202205.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22la%20strada%20fellini%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}})

⁴⁵ Minuz Andrea, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Roma, Rubbettino, 2012, pp. 33-37

La vitalité du cinéma italien nous est confirmée une fois de plus par l'admirable film de Frédéric Fellini. Il est réconfortant de constater qu'au demeurant la critique cinématographique a été à peu près unanime à en chanter les louanges. Peut-être que sans cet appui qui a fait jouer en sa faveur l'appoint du snobisme, La Strada aurait eu tout de même du mal à s'imposer à un public inattentif et dérouté. Frédéric Fellini a réalisé là l'un de ces films, trop rares, dont on oublie qu'ils relèvent du cinéma pur les recevoir simplement comme un oeuvre.⁴⁶

Nello stesso articolo dirà ancora “*C'est ne pas un film qui se nomme La Strada. C'est La Strada qui est un film*”⁴⁷ esaltando la capacità di Fellini di incarnare cinematograficamente una grande emozione estetica, un incontro con un universo inaspettato che è *La strada*, paragonandolo per le stesse emozioni e caratteristiche a *Luci della ribalta* di Charlie Chaplin.

Grazie al film, Giulietta Masina ha un grande risalto professionale e riconoscimenti, tra cui la candidatura a migliore attrice straniera ai premi BAFTA del 1956.⁴⁸ Il talento di Giulietta era già risaltato dopo il ruolo di *Marcella* in *Senza pietà* di Lattuada, ma alcuni critici ne riconobbero e promossero le qualità anche negli anni successivi. Prima di *La strada*, Giuseppe Marotta, critico cinematografico per *L'Europeo*, la preferiva a molte attrici contemporanee e sperava che in qualche modo le figure come Giulietta Masina le sostituissero. Fellini fece leggere il soggetto di *La strada* alla Masina e le costruì sopra il personaggio di *Gelsomina*:

andò a finire che mi tagliò i capelli, li tinse di giallo e per renderli più ispidi ci spalmò sopra un pastone di sapone da barba e borotalco. Tirarono fuori una maglietta sbrindellata, le scarpe da tennis coi calzini, il cilindro, una gonnellina con l'elastico, un cappotto militare e addirittura, tolta dalle spalle di un pastore abruzzese, la mantellina appartenuta a un soldato del '15-'18: era di lana così dura che mi segava il collo [...] e mi lasciò un segnaccio per settimane.⁴⁹

Il film ebbe difficoltà a trovare un produttore dopo lo scarso successo de *Lo sceicco bianco*, il quale ebbe dei problemi di distribuzione. Fellini virò verso la produzione de *I vitelloni*, che gli regalò invece un grande successo. Dino De Laurentiis si tenne stretto Fellini tramite contratto, il regista iniziò così a girare *La strada* con la moglie. La Masina non sarebbe dovuta rimanere per l'intero film, ma sarebbe stata sostituita da un'attrice di mercato. Dopo la presentazione del film alla Paramount, che avrebbe distribuito il film, questi rimasero molto contenti delle

⁴⁶ *Esprit, Nouvelle série, No. 226, Francia, Edition Esprit, 1955 p. 847*

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ <https://awards.bafta.org/award/1956/film/foreign-actress>

⁴⁹ Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Bologna, Nuova Casa Editrice Cappelli, 1991, p. 51

immagini e dell'attrice; perciò, De Laurentiis decise con entusiasmo di tenere Masina per tutta la produzione. Nonostante questo, il film fu girato con pochissimi soldi.⁵⁰

Secondo Peter Bondanella *La strada* è un film che emerge in capo al neorealismo, dopo autori quali Rossellini, Visconti, Lattuada, De Santis. Per i principali esponenti della corrente cinematografica del dopoguerra italiano era necessario raccontare la realtà, allontanare la finzione del cinema hollywoodiano per esprimere l'esigenza di una nuova voce in campo artistico ed espressivo. Ma non solo, il neorealismo significava avere una nuova visione di società, un nuovo senso di appartenenza, una ricostruzione dell'Italia dalle macerie della Seconda Guerra Mondiale e del nazifascismo. Fellini, che esordisce seguendo nella scrittura e poi nella regia autori come Rossellini e Lattuada, prende spunto da questa politica, da questo modo di fare cinema ma lo eleva a un livello più individualista, personale e antimaterialista. Per questo viene ritenuto da alcuni colleghi e dalla critica del tempo un 'traditore' dei valori del neorealismo. Questo suo modo di fare cinema secondo Bondanella incontra la necessità soprattutto a livello europeo e americano di distaccarsi da un cinema di finzione, un cinema passato che ha bisogno di venti nuovi, spiegandone in parte il successo prima europeo, poi mondiale e di nuovo italiano. *La strada*, così, è indice di questo fenomeno cinematografico di cui Federico Fellini è alfiere.⁵¹

Nel 1955 esce nelle sale *Buonanotte... avvocato!* di Giorgio Bianchi, in cui Giulietta Masina interpreta *Clara*, moglie di *Alberto* (Alberto Sordi), uno sfortunato avvocato.

Nello stesso anno esce nelle sale *Il bidone* di Federico Fellini. Giulietta Masina interpreta *Iris*, moglie di *Carlo* detto *Picasso*, uno della banda di 'bidoni', i quali compiono diversi colpi fantasiosi per soldi.

In *Le notti di Cabiria* (Federico Fellini, 1957) Giulietta Masina interpreta nuovamente *Cabiria* dopo *Lo sceicco bianco*, personaggio a sua detta quasi dimenticato, ma tra i tanti interpretati quello più nelle sue corde. A differenza di *Gelsomina* di *La strada*, *Cabiria* ha una personalità forte, un carattere definito, vivace, mentre *Gelsomina* non le assomiglia per niente, "reagisce come un animaletto, la sua non è mai una sofferenza completa, a volte avevo l'impressione di non capirla e di non saperla fare".⁵² La Masina ricorda con molto piacere la partecipazione al film, il marito le tenne nascosto il progetto fino al momento in cui il soggetto fu pronto. A

⁵⁰ Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Bologna, Nuova Casa Editrice Cappelli, 1991, pp. 50-51

⁵¹ Bondanella Peter, Gieri Manuela, *La strada, Federico Fellini, director*, New Brunswick e Londra, Rutgers University Press, 1987

⁵² Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Bologna, Nuova Casa Editrice Cappelli, 1991, p. 54

Giulietta piacque molto da subito e vi partecipò con molto entusiasmo. Ricorda un grande divertimento nel girare le scene nonostante i momenti di difficoltà, come ad esempio la scena in cui *Oscar* (François Périer) fa la proposta di matrimonio a *Cabiria* e Giulietta deve reagire in maniera esagerata, ambigua. Del film Giulietta ricorderà particolarmente con affetto la collaborazione con professionisti quali lo stesso Périer, Amedeo Nazzari (che interpreta un personaggio, il divo del cinema *Alberto Lazzari*, che è quasi la parodia del suo personaggio pubblico del tempo, rimanendo per questo inizialmente diffidente nella partecipazione al film ma poi sapientemente convinto coi suoi modi da Fellini), Franca Marzi e Aldo Silvani, nel film il mago ipnotizzatore. Alla creazione del film partecipò anche Pier Paolo Pasolini, per un periodo molto amico di Fellini, che la Masina conobbe dopo il film.⁵³

Le notti di Cabiria vince diversi premi e candidature, tra i più importanti: il David di Donatello nell'edizione del 1957 per la miglior regia (Federico Fellini) e per il miglior produttore (Dino De Laurentiis);⁵⁴ vince l'Oscar per il miglior film straniero nel 1958⁵⁵ e il Nastro d'Argento per il miglior produttore, per la regia, miglior attrice protagonista, migliore attrice non protagonista nello stesso anno.⁵⁶ Giulietta Masina oltre al Nastro d'Argento come migliore attrice vince la Palma d'Oro per la migliore interpretazione femminile nel 1957.⁵⁷

È interessante dare uno sguardo al fascicolo del film, contenente la corrispondenza tra la Dino de Laurentiis Cinematografica S.p.A. e dunque Agostino de Laurentiis detto Dino e il Ministero dell'Interno, riguardo la domanda di revisione, i visti di censura e le autorizzazioni per la programmazione al pubblico. *Le notti di Cabiria*, revisionato il 9 marzo 1957, inizialmente viene autorizzato alla programmazione per un pubblico con divieto ai minori di anni 16 “motivato dalla presenza di numerose scene moralmente controindicate per la comprensione e la sensibilità dei minori”⁵⁸ nonostante “il Rappresentante del Ministero dell'Interno, tenendo conto che quasi tutta l'azione del film si svolge a Roma, mettendo in luce un ambiente quanto mai torbido, di estrema miseria morale e materiale, ritiene che il film stesso, essendo lesivo del decoro nazionale, non possa [...] essere ammesso alla proiezione in pubblico”⁵⁹, tenendo conto

⁵³ Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Bologna, Nuova Casa Editrice Cappelli, 1991, pp. 54-55

⁵⁴ <https://www.daviddidonatello.it/motore-di-ricerca/cercafilmvincitori2.php?idfilm=287&vinfilm=le%20notti%20di%20cabiria>
<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000076741/2/taormina-si-consegnano-i-davide-donatello-del-cinema->

⁵⁵ <https://www.oscars.org/oscar-ceremonies/1958>

⁵⁶ <https://www.nastridargento.it/1958>

⁵⁷ <https://www.mymovies.it/premi/cannes/?anno=1957>

⁵⁸ <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1957/05/Le-notti-di-Cabiria-Fascicolo.pdf>

⁵⁹ <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1957/05/Le-notti-di-Cabiria-Fascicolo.pdf>

del Regolamento sulla censura approvato il 24 settembre 1923. Il film, dunque, è ammesso alla proiezione pubblica per i maggiori di anni 16 nonostante le contrarietà del Rappresentante del Ministero dell'Interno. Nel fascicolo segue la richiesta di Dino De Laurentiis riguardo la rimozione del limite per la proiezione ai minori di 16 anni in quanto danno economico ingente per il successo del film e la sua diffusione in tempi già difficili, considerando anche le tematiche non esplicitamente accattivanti e il soggetto della pellicola. De Laurentiis fa appello anche ai rappresentanti della Chiesa Padre A. Morlion, allora Magnifico Rettore dell'Università Internazionale degli Studi Sociali 'Pro Deo' il quale elogia il film per "l'anima umanistica e cattolica della civiltà italiana"⁶⁰ che rappresenta, paragonandolo anche per la bellezza a *Luci della città* di Chaplin. Nel testo è sottolineato come anche il Cardinale Siri, dopo aver visto il film, ha mostrato il suo entusiasmo verso il regista, esaltandone le caratteristiche sensibili, umane e cristiane. Dino De Laurentiis infine rassicura che lo stesso regista ha operato nell'eseguire dei tagli che escludessero le scene precisamente più realistiche (e dunque più dure da vedere).⁶¹ È grazie a queste benedizioni e rassicurazioni che il Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei ministri Giuseppe Brusasca, il quale presiede la commissione composta dal Procuratore Generale di Corte di Appello Beniamino Leoni e il Prefetto in rappresentanza del Ministero dell'Interno Adolfo Memmo, autorizza la proiezione in pubblico il 7 maggio 1957, firmando il nulla osta.⁶²

Per capire profondamente il legame attrice-regista che si instaura tra Giulietta Masina e Federico Fellini, è utile far riferimento alla preziosa analisi di Peter Bondanella ne *Il Cinema di Federico Fellini*.⁶³ Oltre al legame affettivo, cattolico e legale del matrimonio, Masina e Fellini hanno in comune un rapporto profondamente cinematografico, in cui sia Masina che Fellini contribuiscono attivamente e in maniera indelebile. Secondo Bondanella, a partire dagli anni Cinquanta, dall'esordio alla regia con *Luci del varietà* (accompagnato da Lattuada) e per tutto il decennio, escludendo quindi *La dolce vita* (1960), si possono identificare due trilogie nella cinematografia di Fellini. La trilogia del personaggio (*Luci del varietà*, *Lo sceicco bianco* e *I vitelloni*) e la trilogia della salvezza e della grazia (*La strada*, *Il bidone* e *Le notti di Cabiria*). Nella trilogia del personaggio Bondanella identifica la peculiarità di Fellini nel creare il proprio cinema, distaccandosi dalla poetica neorealista accompagnato dalle angherie dei colleghi e della filosofia del cinema del tempo. Come precedentemente detto, Fellini fa scuola con autori e

⁶⁰ <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1957/05/Le-notti-di-Cabiria-Fascicolo.pdf> p. 11

⁶¹ <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1957/05/Le-notti-di-Cabiria-Fascicolo.pdf> p. 15

⁶² <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1957/05/Le-notti-di-Cabiria-Fascicolo.pdf> p. 16

⁶³ Bondanella Peter, Guarnieri Gian Luca (traduzione e cura di), *Il Cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994

registi quali Rossellini e Lattuada, ha modo di cogliere, osservare e assimilare nozioni e tecniche da due dei registi neorealisti per eccellenza. Eppure, nel suo cinema sviluppa quanto fino a quel momento veniva considerato distorsione della realtà o manipolazione della stessa. Mentre nel cinema neorealista di Rossellini, Lattuada, De Santis, De Sica i personaggi creati sono specchio di figure appartenenti alla società italiana e sono comprensibili in quanto rapportati al contesto che li ha generati, nel cinema di Fellini questi acquisiscono una personalità chiaramente identificabile, con diverse sfaccettature individuali, psicologiche e caratteristiche. I personaggi di Fellini tendono anche a distaccarsi dal contesto socioculturale da cui partono, per raggiungere una dimensione di sogno, illusione, fantasia, misto di realtà e finzione tipica del cinema di Fellini. I personaggi di Fellini acquisiscono quindi caratteristiche fortemente psicologiche e drammatiche. Secondo Bondanella, questo è in parte dovuto alla formazione di Fellini e dei suoi collaboratori. Fellini, come anticipato precedentemente in questo elaborato, ha una promiscua carriera da sceneggiatore e da autore prima che da regista. L'orientamento verso la drammatizzazione del personaggio arriva proprio grazie alla carriera decennale nella scrittura per la Lux Film. Tullio Pinelli, strettissimo collaboratore di Fellini lungo il suo percorso cinematografico, prima che sceneggiatore aveva iniziato una preziosa carriera da drammaturgo. Secondo Bondanella, nel cinema di Fellini è evidente il lavoro drammatico sui personaggi e Fellini utilizza nei suoi film della trilogia del personaggio uno 'smascheramento', ovvero ricorre allo svelare dietro la maschera morale comune della società italiana alcune personalità che in qualche modo ne sono sopraffatte e vogliono evadere da quella condizione, togliendosi una maschera sociale. Un esempio è il personaggio di *Ivan* ne *Lo sceicco bianco*, il quale rappresenta la piccola borghesia del tempo, precisa, puntuale, pignola e in ordine. Questa perfezione morale ha la sua fallacia nel momento in cui la moglie *Wanda* ha il desiderio di evaderla andando a cercare il suo idealizzato Sceicco bianco, protagonista di un fotoromanzo. Il fatto che *Wanda* sparisca mette in crisi *Ivan* e le sue convinzioni, la sua mania di controllo e la sua figura morale verso gli zii, che lo ricevono a Roma con tanto entusiasmo per conoscere la moglie. È così quindi che il personaggio viene smascherato, esce fuori ciò che è nascosto dall'identità morale e sociale, emerge l'individualità e la psicologia del personaggio. Lo stesso accade nel personaggio di *Wanda* e si potrebbe aggiungere anche quello di *Cabiria* nella sua prima apparizione sullo schermo. Altresì il contesto nella narrazione del film ha un definito realismo, sia nelle ambientazioni che nel racconto, sebbene abbia una trama piuttosto complessa. Un esempio che Bondanella cita è proprio quello del fotoromanzo, molto diffuso ai tempi dell'uscita del film e ben conosciuto dal pubblico. Le tecniche di montaggio e di ripresa sono un'altra caratteristica che Fellini utilizza per iniziare a definire quell'atmosfera magica,

onirica e identitaria del suo cinema. Sono interventi sulla pellicola che i suoi colleghi e ‘padri’ da cui ha imparato definirebbero deformazioni della realtà e quindi riterrebbero non validi ai fini della politica e poetica neorealista. In *Luci del varietà*, primo film di Fellini alla regia, mentre Lattuada si occupa delle parti perlopiù tecniche, il marito della Masina inizia a inserire degli elementi riconoscibili se si conoscono i suoi film più celebri. I personaggi “sembrano essere più vicini a certi tipi fissi della commedia dell’arte, oppure a certe caricature disegnate da Fellini ai tempi del *Marc Aurelio*”.⁶⁴ “L’intento di Fellini pare solo quello di sfruttare le loro potenzialità comiche, senza volere indirizzare alcuna critica alla società nella quale questi personaggi si trovano ad agire”.⁶⁵ *I vitelloni* (1953) è il primo film di Fellini molto apprezzato all’estero e dalla critica, primo film di successo (vinse il Leone d’Argento alla mostra del cinema di Venezia con a capo della giuria premiante Eugenio Montale) dopo gli insuccessi dei primi due film. In questo terzo film della trilogia del personaggio secondo Bondanella, Fellini accentua ancora maggiormente l’aspetto psicologico dei personaggi. I protagonisti interagiscono e si relazionano tra di loro, in primo luogo mostrando la maschera sociale di ciascuno, per poi appunto essere smascherati nei momenti di crisi emotiva, facendo emergere le loro personalità nascoste. Ancora una volta in evidenza il rapporto tra maschera e volto, tra finzione e realtà.⁶⁶ Giulietta Masina, in questo, sebbene solo personaggio secondario in *Luci del varietà* e *Lo sceicco bianco*, del tutto assente ne *I vitelloni*, è portatrice delle caratteristiche suddette nei suoi personaggi, ed è e sarà emblema dello stile felliniano nel trattare e scrivere i suoi personaggi. Bondanella definisce la trilogia della salvezza e della grazia (*La strada*, *Il bidone*, *Le notti di Cabiria*) i tre film che portano con sé una sorta di illuminazione e ideologia cristiana, nello specifico una conversione. Sebbene Fellini fosse abbastanza contrario alla figura di quegli anni della Chiesa nella società, riteneva in sé una profonda morale cristiana, di aiuto verso il prossimo, di compassione, oltre al considerare Gesù come una delle figure più importanti nel mondo, risiedente in ogni piccola azione di bene nel mondo. Questo tipo di visione secondo Bondanella è riportata efficacemente nei film del regista. In tutti e tre i casi si ha un rapporto tra peccato e redenzione: nel rapporto tra personaggi in *La strada*, nel rapporto tra miseria spirituale (le truffe di *Augusto*) e fede ne *Il bidone* e nel rapporto tra ambientazione e personaggio di *Le notti di Cabiria*. *La strada* vede Giulietta Masina nei panni di *Gelsomina*, una innocente e ingenua figura dotata quasi di minorate capacità intellettive a favore di ottime

⁶⁴ Bondanella Peter, Guarnieri Gian Luca (traduzione e cura di), *Il Cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994, p. 89

⁶⁵ Ivi, p. 104

⁶⁶ Ivi, pp. 85-110

capacità empatiche, sensibili, di cura e affetto. *Gelsomina* è rappresentata come una figura divina, paragonata alla Madonna, nell'arduo compito di prendersi cura e sopportare le malefatte di *Zampanò*. Ad ogni catena spezzata negli spettacoli itineranti da forzuto di *Zampanò* si raggiunge un'evoluzione nel rapporto tra loro. Ne *Il bidone* ogni truffa tentata da *Augusto* cambia in lui qualcosa e il film è un'esplorazione della solitudine umana, dell'angoscia che il personaggio prova e della sua possibile redenzione. In *Le notti di Cabiria* è un continuo tentativo della protagonista di mostrare la sua vera indole psicologica, quella di dare amore e cercare in qualche modo di essere riconosciuta per i suoi desideri e le sue volontà di uscire dalla propria situazione. Ciò che contraddistingue *Cabiria* è il suo essere in contrasto con l'ambiente che la circonda. Fellini riesce a riportare in pellicola la solitudine e la desolazione della notte, con l'aiuto del supporto di Pier Paolo Pasolini nel raccontare i bassifondi romani, il quale pare contribuire nell'elaborazione di alcuni dialoghi e nel suggerire alcuni espedienti per particolari riprese. Un esempio sono le lunghe inquadrature in cui è mostrata una buia Roma desolata e l'entrata in campo del personaggio esuberante e contrastante di *Cabiria*. Pare che il colloquio di Fellini con una vera prostituta durante le riprese abbia contribuito al racconto autentico di quella realtà. Dal contesto autentico ereditato dal neorealismo emerge ancora una volta la dimensione spirituale, individuale e in questo caso di desiderio di salvezza e comprensione della protagonista. Nella scena in cui viene ipnotizzata dal mago durante lo spettacolo, è lì che *Cabiria* riesce finalmente ad esprimersi e a raggiungere la coscienza di quello che vorrebbe essere. Questo però avviene proprio quando è in uno stato di illusione, durante quello stato di coscienza interiore viene derisa dagli spettatori e in quel momento viene comunque svegliata dal mago, che la riporta drasticamente alla realtà. *La strada* raggiunge il successo e viene combattuto tra i rappresentanti del mondo cristiano (che lo elogiano come simbolo del cristianesimo per le caratteristiche di *Gelsomina*) e il mondo critico di sinistra, il quale lo ritiene un tradimento allo spirito neorealista. *Il bidone* non viene apprezzato e ha uno scarso successo probabilmente, secondo Bondanella, per il desiderio di parte della critica del tempo di far cadere gli autori che avevano avuto un grande successo all'estero, ritenuti quindi per questo indice di un cinema superficiale. Con *Le notti di Cabiria* Fellini e Masina tornano al successo. I finali dei tre film sono emblematici nella rappresentazione dell'idea di conversione supportata da Bondanella. *La strada* è un finale aperto, che lascia a diverse interpretazioni ma con un'idea di salvezza e ascensione da parte della protagonista; *Il bidone*, nonostante la morte del protagonista, porta a un'idea di liberazione dovuta alla fede e alla coscienza che il personaggio sviluppa lungo tutto il film; il finale de *Le notti di Cabiria* ha il raggiungimento di tale adempimento spirituale, sebbene nella dimensione musicale tra illusione e realtà della banda

che accompagna *Cabiria* per la strada.⁶⁷ Giulietta Masina non è solo l'interprete principale dei due film di maggiore successo di Fellini degli anni Cinquanta, ma è il veicolo (con le sue doti artistiche, espressive uniche unite alla sapiente capacità del marito di costruirle addosso i personaggi) tramite cui Fellini riesce a raccontare, esprimere e diffondere la sua idea di fare cinema, il suo volere, il suo desiderio non per una particolare idea militante ma semplicemente per amore.⁶⁸

Nel 1958 esce nelle sale *Fortunella* di Eduardo De Filippo, il film è sceneggiato da Fellini, Flaiano, Pinelli. Come direttore della fotografia c'è Aldo Tonti, la musica è composta da Nino Rota. Masina è accompagnata da Alberto Sordi, Aldo Silvani, Franca Marzi, Paul Douglas. Nonostante tutti i presupposti, il film non ha un grande successo. Il film verrà poi recuperato dalle televisioni private, le quali gli permetteranno comunque di amplificarne la voce. Masina ricorderà con affetto il film, circondata da tali professionisti. Di Tonti, con cui l'attrice collaborò per la prima volta in *Senza pietà* di Lattuada, ricorda:

non solo mi piaceva perché era un vero artista, che faceva un bianco e nero smaltato ed espressivo come pochi, ma per un altro motivo importante. Perché era veloce. Sono un'attrice che si carica tre ore prima, di solito do il meglio ai primi ciak e tendo se mai un po' ad ammosciarmi. Sono proprio latina, in questo, istintiva e impaziente. [...] Non mi va bene l'operatore che ci mette molto a fare le luci, e che magari corregge tra un ciak e l'altro e ti fa capire che è insicuro del risultato. Perciò ho amato molto Tonti: tranquillo, sicuro, sorridente.⁶⁹

Di Nino Rota invece:

Un libro intero bisognerebbe dedicargli. Uno degli artisti più sinceri tra quanti ne ho visti al lavoro, un uomo meraviglioso. Ancora oggi non riesco a sentire senza emozionarmi la musica di *La strada* [...]. Aveva un suo dono naturale di interpretare musicalmente le immagini; e aveva davvero la chiave del mondo di Federico. Credo non ci sia mai stata una tale sintonia fra un regista e un musicista. [...] Il bello è che non voleva mai scrivere niente, diceva che le immagini bastavano. Anche in questo andavamo d'accordo: io preferisco parlare poco, i miei personaggi non hanno mai molte battute. [...] E così la musica mi piace quand'è poca: ma se entra come la faceva entrare Nino, è una nuova dimensione che si aggiunge al film. [...] non ce ne sarà più un altro come lui.⁷⁰

⁶⁷ Bondanella Peter, Guarnieri Gian Luca (traduzione e cura di), *Il Cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994, pp. 115-144

⁶⁸ Bondanella Peter, Guarnieri Gian Luca (traduzione e cura di), *Il Cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994, cfr.

⁶⁹ Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Bologna, Nuova Casa Editrice Cappelli, 1991, p. 36

⁷⁰ Ivi, pp. 55-57

Tra l'altro Nino Rota utilizzò lo stesso tema di *Fortunella*, leggermente rallentato, per la colonna sonora de *Il padrino* (Francis Ford Coppola, 1972) e Dino De Laurentiis lo contestò per recuperarne i diritti.⁷¹

De *Nella città l'inferno* di Renato Castellani (1958) Giulietta Masina ricorda una vicenda spiacevole con la coprotagonista, Anna Magnani. Giulietta nel film interpreta una gentile domestica veneta (*Lina*) che, accusata falsamente dal fidanzato finisce in carcere. Qui conosce *Egle*, interpretata da Anna Magnani, una donna in carcere da diversi anni, con una personalità forte e un ruolo dominante all'interno del penitenziario. Fu la Masina a proporre Anna Magnani come attrice per il film, la produzione pensava a Silvana Mangano, ma costava troppo. Masina e Magnani si conobbero a Hollywood, e Magnani, già di fama internazionale, ambiva a tornare a recitare in Italia. Il problema sorse quando Masina si rese conto che durante le riprese del film, del quale aveva visto solo la prima parte della sceneggiatura, il suo ruolo andava via via sfumando, cadendo in netto secondo piano rispetto al ruolo della Magnani. Si creò così una forte tensione sia verso Peppino Amato (il produttore del film) che verso Castellani. Un articolo che anticipava il film definì Magnani e Masina come la vecchia e la nuova generazione insieme. Questo fece infuriare Anna Magnani e si creò un certo astio verso Giulietta. Il clima di tensione fu tale che lo stesso prodotto finale ne risentì e che Giulietta neanche andò a vedere il film dopo l'uscita al cinema. Anni dopo, racconta Masina, la Magnani la chiamò per congratularsi con lei per la recitazione e il successo di *Giulietta degli spiriti* (Federico Fellini, 1965), fu l'occasione per le due di chiarirsi e risolvere così la questione.⁷²

Dopo *Nella città l'inferno*, Giulietta Masina ha dei lavori da attrice all'estero. Nello specifico *La donna dell'altro* (*Jons und Erdme*) di Victor Vicas (1959) e *La gran vita* (*Das kunstseidene Mädchen*) di Julien Duvivier (1960).

Nel tempo che la separa da *Giulietta degli spiriti* Masina ha un periodo di stallo, dovuto in parte anche al grande successo del marito in quegli anni, considerandoli seguenti a *La dolce vita* (1960) e *8½* (1963). Su quegli anni racconta: “io feci molto la moglie e niente l'attrice. Ma le faccende di Federico non hanno mai intralciato le mie scelte, mi ha sempre lasciata libera di dire sì o no”.⁷³ In quegli anni rifiutò parecchi ruoli, ma di uno in particolare si pentì: *La notte* di Michelangelo Antonioni (1961). Nonostante fosse richiesta come protagonista, spaventata dal tipo di personaggio e da un'interpretazione per le sue corde troppo spinta, decise di non

⁷¹ Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Bologna, Nuova Casa Editrice Cappelli, 1991, p. 55

⁷² Ivi, pp 61-63

⁷³ Ivi, p. 66

accettare. L'intenzione e la voglia di collaborare con Antonioni rimase sempre accesa: "non solo l'ho sempre stimato moltissimo, ma a parte Federico, è stato il regista con cui ho avuto più voglia di lavorare".⁷⁴ Nonostante i diversi progetti e gli incontri professionali sfiorati (come anche un progetto su una serie di film televisivi diretti tra gli altri da Dino Risi, Francesco Rosi, Franco Zeffirelli, Carlo Lizzani, Luigi Magni), questa collaborazione sarà destinata a non realizzarsi. Ma la stima di Masina per Antonioni fu sempre molto viva.⁷⁵

Giulietta degli spiriti è una sorta di versione al femminile di *8½*: se Guido lotta contro i fantasmi della creatività, Giulietta combatte invece quelli del suo matrimonio. La crisi coniugale, l'indifferenza e i tradimenti del marito funzionano come spunto narrativo per innescare un'autoanalisi; un confronto con le sue paure e aspirazioni represses.⁷⁶

Il film esce nelle sale italiane il 23 ottobre 1965, in un periodo in cui le discussioni sul divorzio iniziano a prendere piede. Il film è accolto molto bene negli Stati Uniti per la sorpresa dello stesso Fellini, soprattutto per il fatto che il divorzio era già in vigore nel Paese americano e che le differenze valoriali tra Stati Uniti e Italia potessero influenzare il successo del film fuori dalla penisola. È vero invece il contrario: in Italia, il film è spesso oggetto di critica, perlopiù sullo stile rappresentativo del regista, che nonostante il successo unanime di *8½* viene criticato per uno stile che edulcora la narrazione ed è fine a sé stesso. Per Fellini, è sorprendente come in pochi abbiano riconosciuto in *Giulietta degli spiriti* una critica verso la deformazione per tradizione cattolica dell'educazione del tempo. Con il Film, Fellini ha l'intenzione di mettere in luce le bugie, gli errori, i compromessi che tormentano l'individuo. Questo lo porta a un nuovo allontanamento dell'ambiente ecclesiastico, con il quale ha un rapporto di alti e bassi durante la sua carriera da regista. Per quanto Fellini rilanci il film come un inno alla liberazione femminile da questi vincoli indotti dall'educazione, secondo Andrea Minuz la trasformazione che dovrebbe portare alla liberazione è nel film più una sorta di accettazione, che ha poco a vedere con il femminismo.

Per quanto visivamente impetuoso, il discorso della rivoluzione interiore di *Giulietta degli spiriti* nell'intreccio di remissività cattolica e liberazione sessuale, di intercessioni della «grazia» e kamasutra, tutto assieme in una *pastiche* di filosofie orientali e pop-art, ha davvero poco di femminista. Ancora meno, peraltro, si adatta a Giulietta Masina, il cui ruolo di moglie borghese, cattolica e frustrata dai tradimenti del marito si avviluppa qui in un inevitabile gioco di specchi tra la finzione del film e la sua reale vita coniugale.⁷⁷

⁷⁴ Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Bologna, Nuova Casa Editrice Cappelli, 1991, p. 66

⁷⁵ Ivi, pp. 63-67

⁷⁶ Muniz Andrea, *Viaggio al termine dell'Italia, Fellini politico*, Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2012, p. 148

⁷⁷ Ivi, p. 150

Da una parte, infatti, dal punto di vista mediatico la figura di Giulietta Masina è stata inevitabilmente ricondotta a una creazione del regista, come se fosse un suo personaggio, a causa del doppio legame così stretto tra i due sia nella vita coniugale che lavorativa, inserito nel contesto del successo e del mondo onirico creato da Fellini nell'immaginario comune. Su questo però Masina ha le idee molto chiare, e anche chi la conosceva molto da vicino. Masina dice a Kezich in riferimento al personaggio di *Giulietta degli spiriti*:

Non mi somiglia per niente; e questo, scusami, non l'ha capito quasi nessuno. Io non sono quella Giulietta là, come Mario Pisu non è Fellini. Ma ti pare? Schiacciata dalla madre, succube delle sorelle? Nella mia famiglia, faccio per dire, ho sempre comandato io. [...] Se qualcuno mi assomiglia nel film è il personaggio di Sylva Koscina: la sorella attrice che va sempre in giro, fa i provini, appare e scompare... Giulietta sullo schermo è timida, complessata, oppressa. Ti dirò, anzi, che mi è sempre stata antipatica, non l'ho mai mandata giù. Non mi piace il tipo di donna mediterranea, prima succube dei genitori e poi parassitaria nei rapporti col marito. Io non sono mai stata sottomessa a nessuno, fin da bambina ho quasi adottato i miei genitori. *Giulietta* l'ho affrontata come un'inconscia difesa mia, di quello che sarei potuta diventare se non avessi avuto questo carattere. Ma ti pare che facevo andar via mio marito così, senza una parola, senza neanche avere il gusto di una spiegazione? Altro che lasciarlo andare, io gli avrei spaccato la testa.⁷⁸

Anche secondo la stessa Masina il film sarebbe stato accolto maggiormente se ci fossero stati meno costumi, meno fantasie, meno psicanalisi e più approfondimenti sulla storia di *Giulietta*. Parte della criticità del film, secondo Masina, è dovuta al punto di vista maschile sul ruolo femminile. Come racconta sempre a Kezich, Fellini tende a mettere un po' di sé in tutti i suoi personaggi, e c'è un po' di lui anche in *Giulietta*. Il film sarebbe stato più efficace e popolare se avesse messo meno razionalità, intelletto, cultura e più sentimento, cosa che spesso gli ha consigliato. Tuttavia, elogia il marito per aver trattato un tema (quello della libertà femminile) così in anticipo, anche a livello europeo, in un periodo in cui da lì a poco sarebbe stato un tema caldo, in vista della legge sul divorzio del 1970.⁷⁹

Qualche anno dopo la suddetta legge, in risposta ad un lettore sulla rubrica settimanale *Risponde Giulietta Masina* (che verrà approfondita nel prossimo paragrafo) su *La Stampa*, Giulietta Masina dà una sua posizione sul femminismo:

Il femminismo che intenda sostituire il mascolinismo, mi sorprende per la unilateralità concettuale, per l'errore dialettico che lo condiziona, per la sua totale mancanza di destino. I sessi sono due, non uno: entrambi sono interdipendenti, e non separati o fatalmente nemici. L'idea di provocare una nuova ingiustizia, sanandone una antica, svuota di

⁷⁸ Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Bologna, Nuova Casa Editrice Cappelli, 1991, pp. 68-70

⁷⁹ Ivi, pp. 70-71

contenuto qualsiasi missione riformatrice, rende dubbia qualsiasi proposta di rinnovamento.⁸⁰

Sul matrimonio tra Masina e Fellini, e quindi della loro idea di matrimonio, è preziosa la testimonianza di una persona molto amica della coppia, Vincenzo Mollica:

Fellini, che aveva una toponomastica di tutte le cabine telefoniche di Roma, e aveva sempre le tasche piene di gettoni, praticamente si doveva fermare continuamente [...]: lui andava, metteva quei due o tre gettoni, parlava, diceva due cose [...], c'era tutto un percorso dettato dalle cabine telefoniche, cioè dalla possibilità che lui doveva sempre avere di parlare con qualcuno, in qualsiasi momento. [...] La cosa che più mi ha colpito, a parte il grandissimo affetto che avevano l'uno per l'altro, era che Fellini non potesse stare mezz'ora senza parlare con la Masina. La cercava ovunque [...] anche ogni quarto d'ora, a volte; era un continuo telefonare, aveva bisogno di lei e Giulietta commentava poi se era arrabbiato, se non era arrabbiato.⁸¹

Lei ha vissuto nell'ombra di Federico, perché voleva vivere nell'ombra di Federico, ma non per questo era meno importante di Fellini. Questo ci tengo a sottolinearlo sempre, perché era una donna che ha avuto tanto coraggio, che ha assunto grandi responsabilità, e stare vicino a Fellini, non era facile, non era assolutamente facile. Fellini mi diceva una frase che ricorderò per sempre: 'Ricordati Vincenzo che tu devi avere un porto. Il mio porto è Giulietta Masina. [...] è il luogo dove io mi sento sempre a casa, dovunque siamo'.⁸²

Per quanto riguarda la posizione di Fellini in merito al femminismo, tenendo conto dei ruoli interpretati da Masina, le diverse prostitute protagoniste dei film di Fellini, il ruolo della Chiesa e della femminilità nel suo cinema, la figura della donna che si divide tra immacolata e caduta nell'inganno della vita, si potrebbe convenire che Fellini sia dalla parte della critica femminista. Secondo Bondanella, Il fatto che Fellini faccia recitare questi ruoli alla moglie indicherebbe uno svelamento del suo inconscio come conseguenza della sua formazione in anni in cui il potere maschile era preponderante, in un'Italia in forte cambiamento. Inoltre, Fellini mostrerebbe lati più profondi e sentimentali che sono nascosti invece nei film con protagonisti maschili. Questi ultimi risultano più superficiali. Eppure, la critica femminista degli anni Sessanta raramente ha supportato il cinema felliniano, definendolo spesso come un esempio da non seguire. Fellini si è sempre detto favorevole alle critiche femministe sulla società, al cinema commerciale riproduttore di stereotipi maschilisti. Il fatto che dopo *La dolce vita* le sue pellicole abbiano spesso ritratto figure femminili prosperose, seducenti, sessualmente attraenti per un

⁸⁰ Busetta Laura e Vitella Federico (a cura di), *Schermi*, annata IV, numero 8, *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, Milano, Università degli Studi di Milano, 2020, p. 145

⁸¹ Mollica Vincenzo, *Un ricordo in Gli attori di Fellini, Giulietta, 50 anni dopo La Strada*, Atti del Convegno internazionale di studi di Rimini, 29-31 ottobre 2004, Fondazione Federico Fellini, 2005 pp. 53-54

⁸² Ivi, p. 55

pubblico maschile sembra però contraddirlo.⁸³ Masina, da questo ragionamento, sembra essere abbastanza esterna. Raramente si vedono baci, volgarità nei suoi personaggi, nonostante i ruoli interpretati (per esempio la prostituta *Cabiria*). È forse per questo che i film come *Giulietta degli spiriti* scateneranno fenomeni di celebrità legati all'esigenza di una guida, di un esempio da seguire. Come verrà approfondito nel prossimo paragrafo, Giulietta Masina ricoprirà per tanti lettori e lettrici, per tanti ascoltatori e ascoltatrici, una figura di rilievo a cui chiedere informazioni, spiegazioni, punti di vista, consigli, soluzioni su temi quali la sessualità, la vita coniugale, il femminismo e il ruolo della donna nella società.

Negli anni successivi, Giulietta Masina continua la sua carriera cinematografica con *Scusi, lei è favorevole o contrario?* (Alberto Sordi, 1966), *Non stuzzicate la zanzara* (Lina Wertmüller, 1967) e il film americano *La pazza di Chaillot* (*The madwoman of Chaillot*, Bryan Forbes, John Huston, 1969).

Nel 1969 Masina ha una breve apparizione nel documentario di Fellini per la TV americana *Black notes di un regista*.

La pazza di Chaillot sarà l'ultimo film cinematografico in cui reciterà prima di una pausa di diversi anni. Negli anni Settanta, oltre a un ritorno alla radio e alla rubrica curata su *La Stampa*, Masina recita in alcuni film televisivi: *Eleonora* (Silverio Blasi, 1973) e *Camilla* (Sandro Bolchi, 1976).

Nel 1985 Giulietta Masina torna al cinema con *Sogni e bisogni* di Sergio Citti, nello stesso anno recita nuovamente in un film di Fellini dopo vent'anni. Per l'appunto, in *Ginger e Fred* interpreta *Ginger* accompagnata da Marcello Mastroianni (*Fred*). Peter Bondanella annovera questo film insieme ai film metacinegrafici di Fellini, in quanto, nello specifico, è espressione della critica mossa dal regista verso la televisione.⁸⁴ Fellini, infatti, è critico riguardo il flusso che non richiede pensiero, concentrazione ma solo spettacolo che è la televisione. Masina con la sua *Ginger* e Mastroianni con *Fred* rappresentano infatti due anziani ballerini di tiptap che sono destinati a sparire secondo le regole dello spettacolo e della televisione. Vengono mostrati i trucchi, i retroscena, gli studi televisivi, le telecamere e ciò che sta dietro alla produzione televisiva. Il tutto, prendendo in giro quel desiderio del tempo di mostrare a tutti i costi la realtà. Fellini, col suo stile illusivo, ironizza su questo concetto di

⁸³ Bondanella Peter, Guarnieri Gian Luca (traduzione e cura di), *Il Cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994, pp. 309-312

⁸⁴ Ivi, pp. 236-239

realtà come aveva fatto in *Block notes di un regista* (un documentario con elementi di finizione) allo stesso tempo scardinando gli elementi che la compongono, e dunque in qualche modo mettendola in luce.

Masina ha infine un'esperienza in Cecoslovacchia recitando per Juraj Jakubisko in *La signora della neve (Perinbaba)* del 1986 e la sua ultima interpretazione cinematografica in *Un giorno, forse...* (*Aujourd'hui peut-être...*, Jean-Luis Bertuccelli) nel 1991, negli ultimi anni prima di morire.

1.4. Rubriche sulla stampa, Televisione

Tra i vastissimi elementi che si possono descrivere e approfondire della carriera di Giulietta Masina, è di rilievo il risalto mediatico che ha Masina a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta. Oltre al successo cinematografico e lavorativo, Masina cura una rubrica alla radio dal 1966 al 1969, intitolata *Lettere a Giulietta Masina*. La trasmissione ha parecchio successo, sia perché permette da una parte al pubblico di scrivere all'attrice, dall'altra consente all'attrice di dispensare consigli e condividere idee. Dopo il successo e il ruolo in *Giulietta degli spiriti*, Masina viene identificata dal pubblico come una figura di grande sapienza, soprattutto per quanto riguarda il matrimonio, i problemi familiari, le questioni di natura sessuale. Il prezioso articolo su *Schermi* di Mariapia Comand consente adeguatamente di approfondire questo aspetto.⁸⁵ Tutti i sabati, dal 1968 al 1976, Giulietta Masina ha una rubrica su *La Stampa*, *Risponde Giulietta Masina*, nel quale porta avanti questa corrispondenza tra lettori, seguaci, non solo provenienti dal pubblico cinematografico. Questa capacità intermediale dell'attrice, già anticipata all'inizio della sua carriera, le consente di avere domande anche da semplici lettori del giornale, da un pubblico vario e diversificato. Come suddetto, sono anni di particolare sussulto sociale e culturale, e nello specifico dei temi trattati da Masina, sono anni in cui il femminismo inizia a farsi sentire con forza, le lotte studentesche dirompono e i temi sessuali, legati al matrimonio e alla libertà sessuale e individuale hanno ampio respiro. Come già detto, il 1970 è l'anno in cui entra in vigore la legge sul divorzio, che apre nuove prospettive per la libertà femminile. Come si legge dall'articolo e dalle stesse dichiarazioni della Masina, la stragrande maggioranza dei quesiti posti dai lettori è di natura sessuale. Secondo Masina, in quegli anni principalmente si tratta di sesso e soldi. *Risponde Giulietta Masina* ha talmente

⁸⁵ Comand Mariapia, «*Risponde Giulietta Masina*»: discorso sessuale, corpo attoriale, contesto mediale attraverso la rubrica di posta in Busetta Laura e Vitella Federico (a cura di), *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, *Schermi*, annata IV, numero 8, Milano, Università degli Studi di Milano, 2020, pp. 133-147

tanto successo che un sacerdote piemontese invita l'attrice a scrivere un libro sul sesso, data la sua capacità di guidare e consigliare i lettori in questo campo. Lo studio curato da Comand agisce in due direzioni: da un lato si interroga su chi fossero i mittenti di tali lettere, quali fossero le tematiche, le domande e come queste fossero in qualche modo connesse o slegate al cinema; d'altra parte, il perché le lettrici e i lettori scrivessero alla Masina, e se in qualche modo la sua popolarità in quegli anni contribuisse a rappresentare un'immagine riconosciuta dal pubblico. L'obiettivo dello studio è quello di capire quale fosse il discorso sessuale dagli anni Cinquanta ai Settanta in relazione al cinema del tempo. In ogni caso, gran parte delle risposte ai lettori sono racchiuse nel volume *Il diario degli altri*, con autrice la stessa Masina.⁸⁶

I lettori che scrivono a Giulietta si distinguono tra quelli che si rivolgono all'attrice riconoscendone una superiorità, un potere da conquistare o che l'attrice dovrebbe dispensare, come ad esempio le lettrici che chiedono a Masina di prestare loro abiti di scena, o i lettori che pretendono di emergere nel mondo del cinema perché se lo sentono, o un appuntamento con la Masina, lamentandosi poi del fatto che la stessa non li abbia avvisati del fatto di non volerci andare. Masina è pronta a rispondere a tono a tali pretese, cercando di rimettere in ordine le idee di questi lettori, i quali non avrebbero fatto lo stesso con altre persone di famiglia o conosciute comunemente. Tra gli altri lettori ci sono le mamme non necessariamente conoscenti dell'attrice in quanto tale, le quali chiedono consigli sulle figlie adolescenti che stanno fuori casa qualche ora più del dovuto. Altre richieste vengono da ragazze adolescenti che cercano consiglio sui primi amori, sul mancato riconoscimento di un'infatuazione da parte dei genitori, e richiedono un intervento diretto dell'attrice in famiglia per convincere i genitori. Un'altra questione è la ricerca di mariti o compagni, alcune persone si propongono con un elenco di qualità o possedimenti, in cerca di sponsorizzazione da parte di Masina, che in questo caso dovrebbe avere la funzione di annuncio sul giornale.

“Giulietta Masina riceveva una gamma assai ampia e variegata di richieste di interventi nelle forme della consolazione, del consiglio o del parere e tipi difforni di quesiti di argomento sessuale”.⁸⁷ L'attrice ne distingue tre precise categorie: la prima coinvolge gli ansiosi, ovvero quelli che hanno preoccupazioni o dubbi sul tema del sesso e dunque chiedono consiglio; la seconda riguarda gli esibizionisti, quelle o quelli che senza troppi pensieri non hanno paura di

⁸⁶ Masina Giulietta, *Il diario degli altri*, Torino, SEI, 1975

⁸⁷ Comand Mariapia, «Risponde Giulietta Masina»: *discorso sessuale, corpo attoriale, contesto mediale attraverso la rubrica di posta* in Busetta Laura e Vitella Federico (a cura di), *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, *Schermi*, annata IV, numero 8, Milano, Università degli Studi di Milano, 2020, p. 138

mostrarsi, e svelano dettagli che normalmente non è comune mostrare o raccontare in pubblico; la terza è la categoria che innalza un contenuto filosofico, e sfrutta la rubrica per parlare di temi anche distanti dal tema iniziale arrivando a un richiamo culturale o un'idea di società appunto filosofica e spesso distante dalla realtà e dai problemi quotidiani. Ci sono anche lettere che racchiudono le tre categorie insieme, e Masina, nel suo modo di rispondere, ha un atteggiamento che può variare:

sollecitata di un suo giudizio da una studentessa universitaria, che racconta le proprie esperienze sessuali, consapevole e senza senso di colpa, la Masina reagisce dichiarandosi incapace di giudizi, poi argomenta rappresentando punti di vista diversi, infine manifesta il proprio giudizio in modo indiretto e dubitativo, insinuando il tema della colpa nel campo dialettico perimetrato dal tema sessuale.⁸⁸

Ciò che emerge dal modo di rivolgersi dei lettori e dalle risposte dell'attrice è che

in un sistema di poteri e desideri che sta mutando rapidamente e radicalmente, la *star* sembra assumere un ruolo di *auctoritas*, presentandosi come operatore psichico-simbolico che consente ai lettori e alle lettrici di interpretare e dare senso alle proprie esperienze, di mettere in questione modelli e comportamenti, definendo nella dialettica dei punti di vista la misura del lecito e dell'illecito.⁸⁹

Questo riconoscimento e innalzamento morale da parte dei lettori verso la Masina è coerente con il percorso cinematografico e i personaggi interpretati dall'attrice. Soprattutto, il modo di essere riconosciuta dal pubblico varia in base al personaggio che Masina interpreta. Negli anni Cinquanta, ancor prima della rubrica *Risponde Giulietta Masina*, con l'interpretazione di Gelsomina in *La strada*, Masina riceve lettere di apprezzamento o di ringraziamento da donne più o meno giovani le quali si sono riconosciute in quella figura persa, non ben definita, maltrattata, in cerca di bene o di riconoscimento. Molte poi sono le lettere che riguardano Cabiria e ciò che rappresenta, le persone si sentono rappresentate o hanno sentimenti comuni a quelli mostrati nel film. Lo stesso accade negli anni Sessanta dopo *Giulietta degli spiriti*. Ciò che rappresenta Masina nei due decenni innanzitutto denota l'importanza a livello mediatico, culturale e sociale che l'attrice eredita dai tre principali film di cui è protagonista, in secondo luogo mostra gli effetti dell'essere diva, e quindi essere riconosciuta come autorità da parte del pubblico. Il risultato è da una parte il valore simbolico che l'attrice eredita dal punto di vista dell'immagine pubblica grazie al cinema, dall'altra il segno di un contesto culturale e sociale che porta Masina a ristabilire con le risposte date ai lettori una giusta morale o etica. La figura di Masina risulta quindi fare da ponte tra mondo diegetico ed extra-diegetico. Negli anni

⁸⁸ Ivi, p. 140

⁸⁹ Ibidem

Settanta, grazie ai film televisivi *Eleonora* (Silverio Blasi, 1973) e *Camilla* (Sandro Bolchi, 1976) e secondo la stampa dell'epoca, Masina riesce a riscattarsi dai ruoli dimessi dei film cinematografici, con ruoli invece coraggiosi e contestanti in televisione, mantenendo comunque questo dualismo tra figura da idolatrare e figura da cui prendere esempio. È da evidenziare come però nelle lettere di lettrici e lettori della rubrica manchino riferimenti ai personaggi interpretati per i film televisivi. Resta importante quindi, sovrapposta tra figura divistica e figura etica, morale, la figura di Giulietta Masina legata al cinema.⁹⁰

Nella rivista *Tv sorrisi e canzoni* del 2 maggio 1976 Giulietta Masina è in copertina.⁹¹ È l'occasione di uno speciale sullo sceneggiato di Sandro Bolchi e Tullio Pinelli, *Camilla* (1976).

La moglie di Fellini non approva certo cinema d'oggi. Lo rifiuterebbe anche se portasse la firma di Federico. [...] Per sé e con sé riesce sempre a trascinarsi il favore del pubblico. Quando le comunico il «grosso» gradimento rilevato dal nostro Servizio Opinioni è subito felice, ma immediatamente polemica verso il cinema, un certo cinema, s'intende. «Io non vado più al cinema, non c'è più niente da vedere. I film sexy, i pornofilm non m'interessano e non li vedo per evitare di contestare. Odio il verbo contestare. Per assurdo, nemmeno se li facesse Federico [Fellini] li vedrei». Giulietta gioca sempre all'attacco e ha il senso del goal; però, per andare a rete, sente il bisogno dell'appoggio, del passaggio, del suggerimento del grande marito. Spesso si tratta semplicemente di un conforto, di un assenso, di una pacchetta sulle spalle. Questo tipo di aiuto è bene precisare che è reciproco.⁹²

L'intervistatore Maurizio Seymandi chiede perché una personalità così forte, decisa come quella dell'attrice non si proponga a teatro. L'attrice spiega la sua origine al teatro universitario, e che al teatro in quegli anni servirebbero dei produttori coraggiosi, come lo furono Ponti e De Laurentiis per il cinema. «Sono stati i Ponti, i De Laurentiis a far grande il nostro cinema nel mondo».⁹³ Poi l'attrice spiega: «Inoltre non sono più una giovanetta e il teatro che vorrei fare io andando nei piccoli centri è molto faticoso. Posso arrivare a milioni di persone contemporaneamente servendomi della televisione».⁹⁴ Ad accompagnare le foto di Masina, le didascalie sulle sue attività più recenti: «Giulietta Masina (55 anni) qui sopra nei panni «grintosi» di *Camilla* [...]. La Masina vorrebbe portare sul grande schermo una storia che lei

⁹⁰ Comand Mariapia, «*Risponde Giulietta Masina*»: discorso sessuale, corpo attoriale, contesto mediale attraverso la rubrica di posta in Busetta Laura e Vitella Federico (a cura di), *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, *Schermi*, annata IV, numero 8, Milano, Università degli Studi di Milano, 2020, cfr.

⁹¹ *Tv sorrisi e canzoni*, n. 18, 2 maggio 1976

⁹² Ivi, pp. 16-19

⁹³ Ivi, p. 19

⁹⁴ Ibidem

stessa ha scritto. Recentemente è stata la madrina del diciottesimo Zecchino d'oro".⁹⁵ O ancora: "Il diario degli altri è il titolo del libro, giunto alla quinta edizione, che raccoglie il meglio di una rubrica che Giulietta Masina [...] tiene da nove anni su un quotidiano di Torino. L'estate scorsa ha debuttato come cantante al fianco del piccolo Marco Tolli nel brano «Non voglio niente»".⁹⁶ *Camilla* andrà poi in onda lo stesso 2 maggio 1976 per la terza puntata sull'appena nata Rete 1 (oggi Rai 1).⁹⁷ Nello stesso anno Giulietta Masina vincerà il Gran Premio Internazionale dello spettacolo, noto come Telegatto.⁹⁸

Prima della sua morte, nel 23 marzo 1994, Giulietta Masina avrà altre esperienze in giurie e manifestazioni in cui potrà mostrare ancora una volta il suo carattere, la sua decisione, la sua professionalità e la sua dialettica, come ne è un esempio la breve intervista tenuta da Tele Galileo per la seconda edizione di Umbriafiction del 1993.⁹⁹

⁹⁵ Ivi, p. 17

⁹⁶ *Tv sorrisi e canzoni*, n. 18, 2 maggio 1976, p. 19

Il brano si può ascoltare al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=IF9Wv7fUA>

⁹⁷ <https://www.rai.it/dl/raiuno/chisiamo/ContentItem-e4d07aec-fc8c-4b97-9efb-e7d1956efa04.html>

Sullo stesso sito della Rai è citata Giulietta Masina: "Per i telespettatori è l'anno di *Sandokan*, ma anche di *Camilla*, tratto da un libro di Fausta Cialente e interpretato con delicata sensibilità da Giulietta Masina".

⁹⁸ <https://icharta.com/1976-salsomaggiore-terme-telegatti-i-vincitori-macario-carra-arbore-foto/>

⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=eq2MYwPYGAA>

2. LA CRITICA CINEMATOGRAFICA SU GIULIETTA MASINA

In questo capitolo viene raccontato come Giulietta Masina venga rappresentata dalla critica cinematografica italiana ed estera lungo la sua carriera. Per specificità d'analisi verranno considerate particolarmente le recensioni italiane e per quanto riguarda quelle estere, alcune tra quelle francesi e statunitensi, dagli anni Cinquanta agli anni Novanta.

Come teorizza André Bazin, la critica non serve per spiegare il significato dell'opera, ma per diffondere i suoi significati al lettore. La critica non crea nulla di nuovo, mette in luce ciò che è già presente nel film. Il risultato ottenuto non è unico e immutabile, questo può essere discusso e modificato. La critica ha lo scopo di prolungare nel lettore l'eccitazione intellettuale il più a fondo possibile, stimolare la sensibilità del lettore per prolungare il piacere intellettuale ed estetico. Bazin, infatti, definisce la critica sia come mediazione tra l'opera e il lettore, sia come prolungamento del piacere estetico. Nel primo caso il critico è riconosciuto come autorità in grado di fornire una funzione di guida, nel secondo caso cerca quasi di mettersi nei panni del regista, per cercare di interpretare e prolungare le sensazioni date dal film. Nel caso del critico-maestro questo può rischiare di diventare dogmatico, dimenticando che la critica non è mai fonte di una verità scientifica; nel caso del critico complice del regista questo può perdersi in divagazioni estetiche autoreferenziali che portano a perdere l'attenzione sul film oggetto di critica.¹⁰⁰

Secondo questi principi, questo capitolo avrà l'intenzione, attraverso gli strumenti e gli scritti dei critici, di capire le rappresentazioni della figura di Giulietta Masina come attrice e come donna, nella sua immagine pubblica e nelle sue interpretazioni cinematografiche. Prima di farlo però, sarà doveroso descrivere il contesto in cui Giulietta Masina si colloca, a partire dagli anni Cinquanta, in un sistema dominato dalle «maggiorate».

2.1. *Giulietta Masina e le maggiorate*

Sfruttando il recente contributo di Federico Vitella sul tema nel saggio *Maggiorate, divismo e celebrità nella nuova Italia*,¹⁰¹ è doveroso dare un quadro della situazione per quanto riguarda le attrici e il sistema divistico nel secondo dopoguerra. Giulietta Masina e la sua immagine si formeranno in contrapposizione alle cosiddette e già citate «maggiorate». Partendo dal termine «divo», di origine latina ed usato in epoca romana per evidenziare la «divinità» degli dèi pagani e degli imperatori, fu ripreso e utilizzato come sostantivo dapprima nella prima metà

¹⁰⁰ Pezzotta Alberto, *La critica cinematografica*, Roma, Carocci Editore, 2008, pp. 17-20

¹⁰¹ Vitella Federico, *Maggiorate, Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio Editori, 2024

dell'Ottocento in ambito teatrale in Italia e in Francia per qualificare la reputazione della primadonna nell'Opera; successivamente utilizzato nel cinema muto per indicare l'attore famoso, celebre. Sebbene il termine «divo» possa assumere valore semantico diverso in base alla cultura cinematografica a cui si fa riferimento, negli anni Cinquanta è sicuramente indice di un attore in grado di influenzare fortemente il successo di un film. La celebrità dell'attore consentiva di influenzare direttamente i modi della produzione cinematografica, da un punto di vista sistemico poiché tutto il sistema attoriale subiva l'influenza della celebrità e delle scelte sugli attori; da un punto di vista testuale perché incideva direttamente sul testo-film, nella sua scrittura, nella sua produzione in quanto testo significante; da un punto di vista economico perché garantiva proporzionalmente il riempirsi delle sale, e quindi l'arricchirsi degli esercenti, dei distributori, dei produttori. La diva, negli anni Cinquanta, è la maggiorata. Una figura capace di rendere positiva l'accoglienza di un film con la sola sua presenza sullo schermo. Questo rendimento positivo è valutato e misurato attentamente dagli osservatori del tempo in termini economici, ovvero da quanto una determinata diva o divo siano in grado di portare determinati valori economici nelle casse dei produttori. Questo schema o “statuto divistico”,¹⁰² secondo il quale un interprete avrebbe portato più o meno spettatori in sala per le prime e seconde visioni, ha un'influenza diretta sul contratto degli attori. Nel caso degli attori emergenti e promettenti, il produttore proponeva un contratto a termine, ovvero un tipo di accordo di una durata definita dentro alla quale l'interprete era tenuto ad esercitare per lo stesso produttore. L'interprete era scarsamente pagato ma con continuità, potevano esserci clausole di rinnovo e l'attore poteva essere onerosamente prestato ad altri produttori. Gli attori di secondo piano invece, venivano ingaggiati con i contratti a posa, che prevedevano un numero prestabilito di prestazioni, spesso portate a termine in pochi giorni. Gli attori principali, infine, godevano dei contratti a *forfait*, ovvero dei contratti ben strutturati e caratterizzati, che, se per esigenze della produzione garantivano all'interprete un buon incentivo per parteciparvi, per le esigenze dell'interprete prevedevano postille e garanzie *ad hoc* con specifiche integrazioni, che altrettanto portavano l'attore ad essere ben invogliato a firmare. Questo tipo di meccanismo poi, portava l'interprete ad essere trattato in maniera completamente differente rispetto agli altri attori, su un ordine di importanza e tutela diverso, dando addirittura potere contrattuale e decisionale al divo per alcuni versi sulla realizzazione complessiva o mirata di un tale film. Nel caso delle maggiorate, più era forte il loro riconoscimento divistico, più avevano capacità decisionali e influenti sulle decisioni di realizzazione alle quali i produttori erano portati a

¹⁰² Vitella Federico, *Maggiorate, Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio Editori, 2024, p. 22

chiudere un occhio, proprio per il guadagno che in ogni caso la diva gli avrebbe portato. È così che le attrici maggiorate avevano il potere di ampliare il proprio ruolo a partire dall'attribuzione delle parti nel film, sia nelle decisioni artistiche e manageriali, sia nella distribuzione dei compensi a disposizione per la realizzazione di una data pellicola. Al contrario del modello americano, “non erano tanto i divi a contendersi le parti quanto i produttori a contendersi i divi”.¹⁰³ Il divismo del dopoguerra era in grado di portare, per quanto si è detto, modifiche sostanziali anche sulla scrittura della storia, o modifiche in corso d'opera. Se si parla di maggiorate, ci si riferisce ad attrici quali Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Silvana Pampanini, Elena Varzi, Lucia Bosè, Anna Maria Pierangeli, Silvana Mangano.¹⁰⁴ Nel secondo dopoguerra il sistema di ingaggio degli attori ereditava dall'anteguerra la categorizzazione in attori primari, secondari, generici, comparse e via seguendo con ordine di differente grado di importanza e specializzazione dell'attore. Ciò portava, oltre allo stabilirsi di un sistema nazionale interno alla propria industria cinematografica, al cercare una serie di stratagemmi che funzionassero per il destinatario, lo spettatore, e di conseguenza per le tasche dei produttori. Iniziano così ad entrare a livello di sceneggiatura dei modelli ripetuti e funzionanti: il modello a doppio protagonista (misto maschio e femmina, due dive o due divi), il modello a protagonista unico (maschio o femmina) con una serie di figure subordinate e definite anche a livello di sceneggiatura, quindi anche di differente importanza narrativa. Seguendo questi modelli, secondo i quali si andava tentoni cercando di trovare la formula vincente, lungo gli anni Cinquanta si stabiliscono le coppie di attori quali Vittorio De Sica e Sophia Loren, Totò e Aldo Fabrizi o Alberto Sordi e Peppino De Filippo. Il sistema descritto portava poi a contribuire nella creazione di una maschera su un determinato attore, il quale era portato a ripetere la tipologia di personaggio che fosse più funzionale e gradito al pubblico. La conseguenza è un tipo di cinema, il quale è fortemente costruito e cucito sulla fama e sulla presenza del divo. Altrettanto, il sistema suddetto portava l'attrice o l'attore ad essere identificato con quella maschera da parte dello spettatore, in termini di riconoscibilità, immagine e aspettativa nell'andare a vederlo in sala. Tutto questo garantiva uno status ben definito all'attrice o all'attore, una capacità decisionale e influente, anche arrogante nei confronti del contesto cinematografico e pubblicitario. Alcuni esempi sono la possibilità dell'attrice o attore di presentarsi sul set con due o tre ore di ritardo, o la presunzione di scegliere la campagna pubblicitaria sul determinato film, sostituirsi agli uffici stampa, o esigere di approvare soggetti e sceneggiature. Il potere del divo è negli anni

¹⁰³ Vitella Federico, *Maggiorate, Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio Editori, 2024, p. 24

¹⁰⁴ Ivi, pp. 19-24

Cinquanta uno dei fattori centrali della produzione.¹⁰⁵ Ma cos'è che rendeva tale una maggiorata? Quali sono le caratteristiche di questo tipo di diva? Prima di tutto le caratteristiche fisiche, corporali delle attrici. In secondo luogo, non per ordine di importanza, la tipologia di film costruito sui modelli sopra descritti. Importanti poi, gli elementi che giravano attorno al film, dalla pubblicità ai modelli etici e culturali trasmessi, dai modelli di bellezza agli apprezzamenti di tipo fanatico degli ammiratori. “Il termine «maggiorata» fu inventato nel 1951 dallo sceneggiatore Sandro Continenza, nel tentativo di dare colore alla travolgente arringa difensiva dello scoppiettante leguleio impersonato da Vittorio De Sica nell'episodio finale di *Altri tempi: Il processo di Frine*”.¹⁰⁶ Il senso del termine voleva significare una contrapposizione tra grande prestanza e presenza fisica a una carenza di tipo cognitivo, la quale avrebbe giustificato in qualche modo il carico penale dell'imputata (tale *Mariantonia Desiderio* interpretata da Gina Lollobrigida), attenuandolo. Sebbene il fenomeno «maggiorate» fosse iniziato da prima di *Altri tempi* (Alessandro Blasetti, 1952), da questo momento in poi l'industria cinematografica italiana inizia a cogliere l'opportunità per, evitando i severi tagli censori, fare dell'erotismo “la strada maestra per accreditare la produzione nazionale come spettacolo autenticamente popolare”.¹⁰⁷ La spettacolarizzazione del corpo sfrutta il potere d'attrazione che le attrici di questa generazione riescono ad avere sullo schermo. Da una parte le caratteristiche fisiche delle attrici come gambe lunghe e rotonde, seni prosperosi, vita stretta, labbra piene; dall'altra artifici aggiuntivi come reggiseni imbottiti, vestiti aderenti, capi elasticizzati, sostegni. Questo tipo di attrici entravano in contrapposizione al modello attoriale dei decenni precedenti, quello dei «telefoni bianchi», in cui le attrici risultavano una “sciapita galleria di figurine più o meno esangui”.¹⁰⁸ Le maggiorate entravano irruentemente nello schermo come figure invece concrete, corpose ma anche dotate di carattere, interpretato più o meno bene. Così le mondine, le pizzaiole, le presidentesse iniziano a farsi spazio nel cinema italiano. Per quanto riguarda la *performance* attoriale delle dive, esse risaltavano per il loro accento dialettale, i propri particolari fisici e i gesti caratteristici. Emergeva il lato più personale dell'attrice lasciando in secondo piano il personaggio, rendendo possibile per lo spettatore un godimento maggiore della presenza della diva sullo schermo, oltre a tutto ciò che scaturiva dall'ammirazione conseguente fuori dalla sala. Secondo queste caratteristiche, il film divistico delle maggiorate si costituiva secondo almeno quattro linee di costruzione estetica e narrativa:

¹⁰⁵ Vitella Federico, *Maggiorate, Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio Editori, 2024, pp. 24-67

¹⁰⁶ Ivi, p. 125

¹⁰⁷ Ivi, p. 126

¹⁰⁸ Vitella Federico, *Maggiorate, Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio Editori, 2024, p. 127

la linea di vestizione/svestizione delle attrici, la linea performativa atletica, la linea legata alla ritmicità del corpo, come la danza, la linea capace di suscitare determinate emozioni tramite l'espressione. Per quanto riguarda il primo caso, la vestizione/svestizione avveniva giustificata da certi espedienti narrativi. Un primo caso è quello del cambio d'abito, per il quale il personaggio per qualche tipo di bisogno aveva necessità di svestirsi e rivestirsi. In queste circostanze la scena prevedeva generalmente uno specchio, delle cameriere o aiutanti nel dare un consiglio sul vestire e la pratica appunto di spogliamento (sempre parziale) e vestimento. Le inquadrature andavano dalla figura intera a dei piani ravvicinati, l'attrice però interpretava il ruolo in maniera non troppo seduttiva o ammiccante, seguendo l'azione come se giustificatamente ordinaria dal punto di vista narrativo. Il fatto di spogliarsi non aveva uno scopo sessualizzante ai fini del racconto, bensì uno scopo funzionale, come il doversi cambiare per partecipare a una dovuta circostanza, o provare un nuovo vestito. Tutto questo lasciava da una parte allo spettatore la possibilità di fruire di quell'attrazione in maniera indiretta, non evocata dallo stesso personaggio, dall'altra ai registi e agli sceneggiatori di sfuggire alla severità della censura. Un'altra occasione buona per spogliare le attrici era per esempio la circostanza acquatica, in cui il personaggio aveva necessità per un motivo o per un altro di entrare in acqua. Quindi togliersi i vestiti per entrarci, togliersi i vestiti per asciugarsi e situazioni analoghe. La balneazione offriva un livello successivo di erotismo, sia per i costumi da bagno, i quali consentivano di mostrare più parti del corpo scoperte, sia per le possibilità date dall'acqua di nascondere parzialmente le parti del corpo 'sensibili' delle attrici e facilitare le allusioni verso il corpo scoperto. Un ultimo caso è quello della svestizione per motivi specificatamente narrativi, come ad esempio Silvana Pampanini nel finale di *47 morto che parla*, in questo caso la soubrette è in mongolfiera con altri due uomini e dei gioielli rubati. La mongolfiera non tiene quota e per evitare di precipitare i tre cercano di lasciare qualsiasi cosa prima dei gioielli, i quali costituiscono il peso maggiore. Per questi motivi la donna, spinta dai due uomini già spogli, viene invitata a liberarsi dei suoi vestiti rimanendo in sottoveste. Viene sfruttato in questo modo un espediente narrativo preciso, necessario ai fini del racconto, per attivare il sistema d'attrazione. Lo stesso tipo di meccanismo accadeva per le rappresentazioni del corpo femminile in movimento dal punto di vista atletico, negli anni Cinquanta ancora piuttosto inusuali; nelle scene di ballo, pratiche abbastanza diffuse a livello popolare come occasione di incontro o seduzione; in occasioni in cui per un'esigenza (o scusa) narrativa le dive interpretavano personaggi in preda ad emozioni incontrollabili.¹⁰⁹ Tutti questi elementi, come

¹⁰⁹ Vitella Federico, *Maggiorate, Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio Editori, 2024, pp. 125-181

si è detto, venivano serializzati, provati e le combinazioni vincenti venivano riproposte, risultando vendibili e affidabili agli occhi di produttori e distributori. Il film divistico delle maggiorate, per queste ragioni, fa a un certo punto nella cinematografia italiana da ponte tra il neorealismo e il sistema dei generi che andrà a svilupparsi lungo gli anni Sessanta. Seguendo una serie di regole realizzative (la scelta delle inquadrature, la scrittura delle parti, la centralità della diva sullo schermo) che vanno via via assestandosi e funzionano trasversalmente dalla commedia al film romantico, rendendo possibile definire il film divistico delle maggiorate un vero e proprio genere, con le sue regole, le sue funzioni e il suo sistema.¹¹⁰ Oltre al discorso interno al cinema, le maggiorate godevano di un'immagine pubblica amplificata dalle riviste generaliste, le quali, in un periodo in cui la televisione non era ancora il medium più popolare, avevano la possibilità di sancire cosa fosse meritevole di attenzione o meno. Le dive italiane degli anni Cinquanta comparivano accanto alle stelle hollywoodiane, ai capi di stato o ai reali di altre nazioni, avendo di conseguenza un rilievo ulteriore nella popolarità e nella diffusione della propria immagine. Si parla di riviste quali *Oggi*, *Tempo*, *Epoca*, o anche *L'Espresso* o *L'Europeo*. Essendo pubblicazioni molto più diffuse e di un pubblico più ampio rispetto alle riviste specializzate sul cinema, avevano un'influenza mediatica maggiore con la capacità di spaziare tra generazioni, classi sociali o posizioni geografiche diverse dei lettori. Le dive così acquisivano di fatto un'amplificazione mediatica notevole. Sulle riviste generaliste le maggiorate venivano scoperte per le loro abitudini, ne veniva fatto un racconto biografico, degli stili di vita, della cura della persona. Tra questi tipi di racconto sulla diva c'era il discorso sull'alimentazione, sull'allenamento fisico per mantenere il corpo e sui prodotti di cura per garantire sempre una adeguata bellezza. Le pubblicità qui, approfittavano della popolarità della diva per sponsorizzare i propri prodotti, affiancando scenette e immagini che facessero figurare l'attrice mentre si prendeva cura di sé. Quindi profumi, saponi, trucchi, indumenti, gioielli venivano pubblicizzati secondo questo schema. Negli articoli si trattava del tipo di abbigliamento o degli accessori indossati dalle dive nei vari festival o nelle occasioni pubbliche, non facendo mancare i discorsi sugli stili di vita o i discorsi amorosi. Per questi ultimi, per esempio, le varie vicissitudini o pettegolezzi su più attori che si frequentavano, o le storie d'amore tra registi e attrici, o produttori e attrici, o attori e attrici. Anche le situazioni abitative delle maggiorate erano prese d'occhio dalle principali riviste di interni domestici, in cui veniva sponsorizzato un tipo di cultura domestica raffinata, con oggetti funzionali alla vita quotidiana, spazi in cui separare il pubblico dal privato, mobili d'antiquariato, quadri e specchi. Le pose

¹¹⁰ Ivi, pp. 69-124

della diva nelle riviste erano improntate al rendere la stessa partecipe alle varie funzioni attive o meno della casa, che fossero di riposo, di piccola manutenzione, di utilizzo di nuove tecnologie, di messa in ordine, di vita negli ambienti.¹¹¹ La fama delle maggiorate era tale che oltre ad alimentare un grande movimento di ammiratori con i pericoli che ne potevano conseguire, movimenti delle forze dell'ordine, pubblicità, foto firmate, portava il ruolo della diva ad estendersi ad eventi internazionali come vera e propria ambasciatrice italiana all'estero. "A Bologna, durante il lancio pubblicitario di *Peccato che sia una canaglia*, accerchiata dalla folla, Loren svenne dalla paura. A New York, in occasione di un tour di beneficenza intercontinentale, Lollobrigida fu addirittura disposta dietro una vetrina per essere venerata in tutta sicurezza".¹¹² Accadimenti di questo tipo erano comuni insieme a piccoli incidenti, vestiti strappati, lividi. Le maggiorate erano talmente acclamate da generare vere e proprie resse per poter raccogliere un autografo, un saluto o uno sguardo della diva. In occasione delle settimane di presentazione del cinema italiano all'estero, le maggiorate fungevano da stendardo rappresentativo di quella che era una cultura da esportare e far conoscere all'estero. O comunque servivano da buona facciata pubblicitaria, che attirasse l'attenzione. Le maggiorate si trovavano così accanto (non solo nelle pagine dei giornali) a persone rilevanti, politici, regnanti. "Sophia Loren incontrò almeno Richard Nixon (da vicepresidente), Gustavo VI di Svezia, il principe Axel di Danimarca, il principe ereditario Knud di Norvegia, oltre a Elisabetta d'Inghilterra, in due diverse circostanze".¹¹³ Le maggiorate, dunque, avevano una portata mediatica di questo tipo, una fama esorbitante (che seguiva le consuete fasi di ascesa, consolidamento, discesa e nuova redenzione) da vere e proprie celebrità.¹¹⁴ Giulietta Masina, sebbene in certe occasioni abbia fatto parte a viaggi intercontinentali rappresentativi del cinema italiano insieme alle suddette dive e avrà occasione di guadagnare la sua fama negli anni, si colloca in un altro tipo di personaggio pubblico, molto diverso dalle maggiorate. Come si vedrà più avanti, l'immagine di Masina sarà spesso descritta come in antitesi rispetto alle maggiorate, un'attrice fuori dal comune, i cui registi (per primo il marito) faranno difficoltà a convincere i produttori per inserirla nei film, in quanto fuori da uno schema collaudato, funzionante ed economicamente garantito. Per questi motivi è facile comprendere perché all'inizio della sua carriera cinematografica faccia da ruolo subordinato ad attrici già affermate o che rispettano un ordine d'immagine ben diverso e già stabilito, sia per caratteristiche fisiche che espressive e

¹¹¹ Vitella Federico, *Maggiorate, Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio Editori, 2024, pp. 183-239

¹¹² Ivi, p. 241

¹¹³ Vitella Federico, *Maggiorate, Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio Editori, 2024, p. 282

¹¹⁴ Ivi, pp. 241-294

rappresentative. Sul finire degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta affiancherà protagoniste provenienti dal sistema attoriale del cinema dei telefoni bianchi, come Carla Del Poggio in *Senza pietà* o Eleonora Rossi Drago in *Persiane chiuse*. Sarà Fellini ad insistere fortemente per poterla avere come protagonista in *La strada* (il primo film di Masina da protagonista) combattendo con i produttori. Riguardo la sua immagine, verrà descritta per il suo intellettualismo, le sue capacità espressive, la sua esuberanza, il suo potere di dare anima ai personaggi. La sua fisicità verrà intesa in maniera molto differente rispetto a quella delle maggiorate, anche da lei stessa. L'immagine della Masina negli anni sarà molto diversa anche in ordine di grandezza e celebrità.

2.2. Il punto di vista maschile nella critica italiana degli anni Cinquanta

Elisa Mandelli e Valentina Re analizzano il discorso critico di *Cinema nuovo*, rivista cinematografica tra le più conosciute nell'ambito della critica cinematografica specializzata a partire dagli anni Cinquanta, fondata da Guido Aristarco dopo il suo allontanamento dalla redazione della rivista *Cinema*, altrettanto conosciuta e influente dagli anni Trenta agli anni Cinquanta. Mandelli e Re si riferiscono alle pubblicazioni della rivista che vanno dal fascicolo 1 del 15 dicembre 1952 al 133 del 30 giugno 1958, ovvero considerando il periodo nel quale la *Cinema nuovo* ha pubblicazione quindicinale, prima di passare ad una pubblicazione bimestrale, cambiando formato editoriale.¹¹⁵ L'analisi indaga la sessualizzazione e la rappresentazione della mascolinità sia a livello iconografico sia a livello discorsivo nella rivista. Nell'analisi si parte dalla constatazione del contrasto tra immagini riportate sulla rivista, in particolar modo nelle copertine dei fascicoli e il contenuto teorico e specializzato del quindicinale.

Sul piano della grafica editoriale, alla veste rotocalchistica che caratterizza le prime annate della rivista è infatti riconducibile l'abbondante uso di immagini, la cui peculiarità è quella di esibire in modo ricorrente corpi di attrici in abiti succinti e pose fortemente sessualizzate, in modo non del tutto dissimile da quanto avviene nei coevi periodici illustrati come «Oggi», «Epoca», «L'Europeo», «Le Ore» e «Tempo», ma anche su importanti riviste comuniste come «Vie Nuove».¹¹⁶

Lo studio di Mandelli e Re tiene conto, infatti, anche della forte influenza politica e ideologica di quegli anni nella rivista, di stampo marxista. Negli anni Cinquanta, come si è visto, le dive conquistano ampiamente la cultura popolare, e riviste anche politicamente impegnate iniziano

¹¹⁵ Mandelli Elisa, Re Valentina, *Mascolinità e rapporti di genere nel discorso critico di «Cinema nuovo» (1952-1958)*, in Guerra Michele, Martin Sara (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Parma, Diabasis, 2019

¹¹⁶ Ivi, pp. 187-188

a mostrarle in primo piano sulle copertine. Anche le riviste femminili come *Noi donne*, sebbene seguano sguardi e discorsi diversi sulla figura e il corpo delle donne, iniziano ad avere spazi dedicati alla moda, al costume, la narrativa, il cinema e i fotoromanzi. Le riviste politicamente impegnate legate al Pci sfruttano l'intrattenimento popolare per poter incidere con temi politici, generando non poche discussioni sia all'interno del movimento comunista (il quale lascia spazio alle esigenze fisiologiche di tipo sessuale ma si pone il dubbio di capire fino a che punto queste debbano fermarsi per non ostacolare la lotta politica) che all'esterno da parte dei lettori fidelizzati. Allo stesso modo *Cinema nuovo* sfrutta le figure erotiche delle dive in un senso che sembra quasi autonomo rispetto alle discussioni critiche e specializzate interne al periodico. Come approfondiscono Mandelli e Re, però, anche le recensioni, gli articoli sul neorealismo, sui doveri della critica, sulla censura e la legislazione subiscono l'influenza di un discorso sessualizzante e velatamente maschilista. Velatamente perché negli stessi fascicoli di *Cinema nuovo* sono diverse le occasioni per sponsorizzare l'emancipazione della donna (fino a che non si scardina il ruolo dell'uomo), condannare l'uso di figure femminili per soli scopi d'attrazione nei film, e il fenomeno divistico delle maggiorate. Se da una parte le scelte editoriali tendono una mano verso i gusti del pubblico, dall'altra cercano di stare ai passi coi tempi per quanto riguarda la discussione politica. Secondo Mandelli e Re, da questa apparente incoerenza, emerge un preciso modello di mascolinità, da una parte riconducibile agli ideali comunisti del tempo, legati allo stabilire una certa eterosessualità, dall'altra "la necessità di negoziare le sempre più pressanti istanze di emancipazione femminile".¹¹⁷ Questo punto di vista maschile tende a non emergere direttamente in quanto appartenente al genere dominante, il quale acquista un carattere di neutralità che ne universalizza lo sguardo. Al contrario, lo sguardo femminile è percepito come parziale, sessuato, quindi qualcosa di diverso e in contrapposizione rispetto allo sguardo dominante. Nei quindicinali di *Cinema nuovo*, come nelle principali riviste analoghe del tempo, il punto di vista maschile si riproduce sia da un punto di vista visivo, sia da un punto di vista descrittivo e analitico. Ciò avviene anche come risposta da parte dei lettori della rivista nelle sezioni apposite come *Il Nostromo*, sezione dedicata ai lettori di *Cinema nuovo* all'interno dello stesso periodico. I lettori non nascondono affatto il compiacimento nel vedere le belle donne in copertina, altri si chiedono perché solo foto di attrici e non di attori. La rivista si difende ammettendo che sì, le dive funzionano, ma il periodico ha successo per i contenuti dello stesso, oltre al precisare che anche la scelta delle dive in copertina è frutto di decisioni e studi editoriali mirati, senza però negare il compiacimento sulle stesse. Mandelli e Re fanno notare

¹¹⁷ Ivi, p. 190

che, se è vero che *Cinema nuovo* sia normalmente conosciuto per i dibattiti sul neorealismo, il cinema italiano, la critica cinematografica, è anche vero che molti discorsi non sono stati presi in considerazione. Tra questi, appunto, vi è quello che riguarda la sessualizzazione non solo per mezzo di immagini, ma anche all'interno degli scritti. Vi sono le rubriche dedicate alle attrici che corrispondono agli ideali di sensualità nei diversi Paesi, gli articoli sull'erotismo cinematografico, con tanto di studi sulle formule, inquadrature con più o meno potenziale erotico per lo spettatore. Le argomentazioni sull'esibizione sessuale del corpo femminile, come si è detto, ricoprono trasversalmente le sezioni della rivista, dalle notizie sull'attualità alle recensioni. Ci sono degli elementi individuati da Mandelli e Re che si ripetono lungo i sei anni di rivista analizzati. Uno di questi è il commento sulle attrici, considerate spesso di valore per il film non tanto per la loro recitazione quanto per la loro immagine. Ci sono commenti sul fisico, sulla più o meno abbondante presenza di belle donne sullo schermo, ammiccamenti diretti al lettore, commenti comprensivi sull'adulterio maschile. Secondo lo studio delle due autrici è un modo per proteggere un "sano istinto eterosessuale",¹¹⁸ la virilità messa a rischio dal nuovo protagonismo sociale della donna, dai movimenti nel rapporto tra generi e dalla cultura americana che va diffondendosi in quegli anni.

Il timore è che questa tendenza si traduca anche nel contesto culturale, come un processo di «svirilizzazione della cultura». È un'istanza che emerge quando nel 1955 gli organizzatori del festival di Cannes sostituiscono Luigi Chiarini con Isa Miranda, con un'operazione definita di «dosaggio» tra componente maschile e femminile, che suscita la forte perplessità dei collaboratori della rivista, i quali la interpretano come una preoccupante inversione dei ruoli di genere.¹¹⁹

Discorsi analoghi che difendano il ruolo dominante maschile e il pensiero eterosessuale sono manifestati nell'evitare, rimarcare negativamente o nascondere elementi che siano diversi dalle 'normali' pratiche sessuali e relazionali, come ad esempio l'omosessualità.

Come anticipato, Elisa Mandelli e Valentina Re fanno notare come la stessa critica di *Cinema nuovo* giudichi negativamente l'eccessiva spettacolarizzazione sessuale delle dive. In particolare, viene definita negativa nel momento in cui diventa parte centrale del racconto e dominante sugli aspetti generali del film, quando la sessualizzazione diventa l'elemento principale del film, è un problema. Questa non è mal gradita e non è un problema utilizzarla,

¹¹⁸ Mandelli Elisa, Re Valentina, *Mascolinità e rapporti di genere nel discorso critico di «Cinema nuovo» (1952-1958)*, in Guerra Michele, Martin Sara (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Parma, Diabasis, 2019, p. 198

¹¹⁹ Ivi, p. 199

ma è importante che altri elementi emergano a favore del film. Un esempio di questo tipo di argomentazione è la polemica sulle attrici italiane spesso provenienti da concorsi di bellezza, considerate più per le loro curve che per le loro capacità recitative, con tutto ciò che ne deriva dal punto di vista della scelta dei produttori e del sistema alimentato conseguentemente. Un altro esempio riguarda il rischio di compromettere il realismo del film nell'eccessivo mostrare i corpi delle dive sullo schermo. Il discorso critico e il discorso sessualizzante non sono separati, bensì fanno parte di un'argomentazione che si distacca dall'eccessiva sessualizzazione nella critica dei testi filmici, ma che d'altra parte la sfrutta per attirare a sé lo spettatore, secondo un modello di mascolinità che tende ad essere nascosto in quanto dominante.¹²⁰

2.3. *La critica cinematografica italiana su Giulietta Masina*

2.3.1. *Cinema, quindicinale di divulgazione cinematografica, 1948-1956*

È nel fascicolo 41 del 30 giugno 1950 che Giulietta Masina appare per la prima volta nella rivista *Cinema*.¹²¹ Nello specifico, si fa riferimento ai film in lavorazione: si parla di *Luci del varietà* di Lattuada e Fellini, nell'elenco degli interpreti Masina risulta terza dopo Peppino De Filippo e Carla Del Poggio, seguono Folco Lulli, John Kitzmiller, Dante Maggio, Franca Valeri. Nel fascicolo 42 e nel 43 si segnala che il film è ancora in lavorazione.¹²² È invece nel fascicolo successivo, il 44, che la rivista indica che la lavorazione del film è terminata.¹²³ Fino ad adesso, anche nella rubrica *Film di questi giorni*, non c'è traccia di *Senza pietà* (1948, primo film in cui Masina ha un ruolo definito). Lattuada viene citato per i film *Giacomo l'idealista* (1943), *Il mulino del Po* (1949) perlopiù come esempio del cinema neorealista e in paragone con il cinema di De Santis, precisamente per il film *Riso amaro* (1949).¹²⁴ È nel fascicolo 47 del 1° ottobre 1950 che *Luci del varietà* si guadagna ben due sezioni dedicate della rivista.¹²⁵ Il primo articolo è di Massimo Mida, il quale denota come il film si inserisca nella tradizione del nuovo cinema italiano, specificando che ormai si possa parlare di tradizione. Dopo aver introdotto il tema del

¹²⁰ Mandelli Elisa, Re Valentina, *Mascolinità e rapporti di genere nel discorso critico di «Cinema nuovo» (1952-1958)*, in Guerra Michele, Martin Sara (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Parma, Diabasis, 2019, cfr.

¹²¹ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 41, 30 giugno 1950, p. 354

¹²² *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 42, 15 luglio 1950, p. 2;

Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica, fasc. 43, 30 luglio 1950, p. 34

¹²³ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 44, 15 agosto 1950, p. 66

¹²⁴ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 32, 15 febbraio 1950

¹²⁵ Mida Massimo, "Lattuada e Fellini fra le luci del varietà: con questo nuovo film i due registi hanno raggiunto una combinazione cooperativistica la quale, se non si può ancora dire completa e perfetta, rappresenta comunque una prova soddisfacente e piuttosto inedita per il cinema italiano. Prova che potrà raggiungere, in altri esperimenti del genere, risultati più determinanti e sostanziali", *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 47, 1° ottobre 1950, pp. 171-173;

Dragosei Italo, "La mia caporetto (la triste esperienza di un attore improvvisato)", *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 47, 1° ottobre 1950, pp. 173-174

film, lo spettacolo del varietà, elogiando l'Italia per la Commedia dell'Arte e citando Goethe, Mida inizia ad analizzare l'impronta di Fellini e Lattuada nel film. Ne enuncia prima i collaboratori alla scrittura, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano alla sceneggiatura tratta dal soggetto originale di Fellini; successivamente rivela come questi si siano preoccupati di scavare a fondo nella psicologia dei personaggi, "di individuarne con una cura e una partecipazione assidue e inedite, la loro umanità più toccante e più poetica".¹²⁶ Mida in un certo senso anticipa Bondanella nella sua analisi sul cinema felliniano già citata nel primo capitolo.¹²⁷ Citando poi Lattuada, Mida continua a descrivere le intenzioni dei registi partendo da Lattuada, il quale delucida le intenzioni del film nel voler scavare i caratteri e la vita dei personaggi con ironia, con affetto riguardo "gli affetti più meschini, in quanto aspetti dell'uomo che lotta per il pane".¹²⁸ Mida poi racconta di come i due registi ci tengano ad assicurare che il film non mancherà nel cercare di dare "un quadro sincero quanto realistico di questo mondo, «senza malinconie decadenti, ma piuttosto cercando di centrare l'allegria e indomabile vitalità italiana»".¹²⁹ Successivamente Mida elogia Fellini per essere riuscito a portare in film i comici del varietà, conoscendone da vicino le qualità e i loro difetti grazie all'esperienza passata da "poeta di compagnia"¹³⁰ ai tempi dell'EIAR. Nella stessa pagina del *quindicinale* è riportata una foto di Giulietta Masina, nella scena in cui lasciata indietro dalla compagnia e in particolare da Peppino, cerca di dare sostegno al padre. Nella foto accanto Carla Del Poggio seminuda nella scena in costume dello spettacolo all'apice del successo. Nell'omaggiare gli attori, Mida racconta di come attori come Peppino De Filippo e Carla Del Poggio siano perfetti per quella parte, come se i due registi avessero scelto con saggezza chi poteva rappresentare lo spettacolo. E poi gli attori presi dal cinema, tra cui Giulietta Masina. Infine, Mida non tralascia le diatribe produttive del film, autoprodotta da Fellini e Lattuada, contro la risposta della Lux e Ponti con il film analogo diretto da Steno e Monicelli, *Vita da cani* (1950).¹³¹ Secondo Mida questi ultimi hanno seguito una strada ben più facile, poco originale, alla maniera americana, con "i virtuosismi dei ballerini e dei cantanti inseriti in cornici sempre più logore e di cattivo gusto".¹³²

¹²⁶ Mida Massimo, "Lattuada e Fellini fra le luci del varietà", *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 47, 1° ottobre 1950, p. 171

¹²⁷ Bondanella Peter, Guarnieri Gian Luca (traduzione e cura di), *Il Cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994

¹²⁸ Mida Massimo, "Lattuada e Fellini fra le luci del varietà", *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 47, 1° ottobre 1950, p. 171

¹²⁹ Mida Massimo, "Lattuada e Fellini fra le luci del varietà", *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 47, 1° ottobre 1950, p. 171

¹³⁰ *Ibidem*

¹³¹ Si rimanda al primo capitolo, in cui si parla della vicenda produttiva di *Luci del varietà*, p. 7

¹³² Mida Massimo, "Lattuada e Fellini fra le luci del varietà", *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 47, 1° ottobre 1950, p. 172

Il riscontro sul film è quindi molto positivo per Massimo Mida, viene elogiata l'originalità, le scelte di regia nelle inquadrature, il montaggio, le scelte sugli attori, le loro interpretazioni e l'approfondimento sulla psicologia dei personaggi. La collaborazione Lattuada-Fellini è dunque ampiamente approvata ed è indice di uno stile nuovo, funzionale, originale.

Curioso e ilare è invece l'intervento di Italo Dragosei nelle pagine successive, che recita in *Luci del varietà* nelle vesti di una guardia notturna, in una breve scena del film.¹³³ Da giornalista, racconta di come l'amicizia con Lattuada e il loro corteggiarsi per qualche parte lo abbia portato dopo diverso tempo ad ottenere una scena in un film, sebbene Dragosei non ne fosse mai del tutto convinto. Dopo aver rivelato che Massimo Mida è stato l'aiuto regista del film, definisce la sua esperienza sul set "una notte più infame di quella di Caporetto per l'intero popolo italiano".¹³⁴ Dragosei racconta che sia per sue insicurezze che per lo sprezzo degli altri attori, tra cui anche "Giulietta Masina che fa finta di non riconoscermi",¹³⁵ l'esperienza è stata bruttissima. Ha sbagliato le entrate, le battute, sfinendo gli altri attori, i registi, spreco risorse, luci, pellicola e una notte di riprese. L'unica consolazione per lui sarà Bianca Lattuada, direttrice di produzione, la quale lo accompagnerà a casa come si fa con gli attori, con la gentilezza che però non riesce a compensare le occhiate di tutta la troupe, compreso il macchinista.

Nel fascicolo successivo, il 48 del 15 ottobre 1950, nella rubrica *Cinema gira* viene segnalato che il film *Persiane chiuse* è entrato in lavorazione, con una sezione dedicata a descriverne i problemi produttivi riguardanti il cambio di regista in corso d'opera.¹³⁶ Giulietta Masina anche in questo caso è citata tra gli interpreti, anticipata da Massimo Girotti e Eleonora Rossi Drago.¹³⁷ Nello stesso fascicolo è presente un interessante articolo di Guido Aristarco, redattore della rivista, il quale fa il punto sulla situazione della critica cinematografica del tempo e dei suoi possibili e doverosi sviluppi. In breve, Aristarco sostiene quanto la critica fino a quel punto sia diventata specializzata, a livello saggistico a un livello "piuttosto soddisfacente",¹³⁸ e di

¹³³ Dragosei Italo, "La mia caporetto (la triste esperienza di un attore improvvisato)", *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 47, 1° ottobre 1950, pp. 173-174

¹³⁴ Ivi, p. 174

¹³⁵ Ibidem

¹³⁶ Come citato nel primo capitolo, il film vede il regista originale Gianni Puccini allontanarsi in favore di Luigi Comencini, per ragioni secondo alcune fonti di troppa difficoltà nel gestire la tensione legata al film, secondo altre per decisioni di produzione. Lo stesso articolo indica come ci sia voce tra i vari quotidiani del tempo che Puccini abbia fatto causa per danni al produttore Luigi Rovere. La notizia è tuttavia infondata e ha creato abbastanza sorpresa nell'ambiente cinematografico.

¹³⁷ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 48, 15 ottobre 1950, p. 194

¹³⁸ Aristarco Guido, "Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica: Ieri era polemicamente necessario, per una esigenza storica, puntare sul cosiddetto cinema cinematografico in senso più o meno ampio. Per altre esigenze

quanto questa debba a questo punto espandersi, non diventare dogmatica e non essere soltanto capita da chi la fa, in certi ambiti delimitati. Aristarco promuove l'evolversi del linguaggio cinematografico. "Il critico, di fronte a questa evoluzione, non può continuare a rimaner fermo e fossilizzato in schemi e regole fisse. Egli deve camminare con la storia, e quindi con la cultura."¹³⁹

Sui fascicoli 49, 50, 51, 52 si segnala che *Persiane chiuse* è ancora in lavorazione.¹⁴⁰ Nel fascicolo 51 vengono riportate le immagini di Comencini che dirige Eleonora Rossi Drago per *Persiane chiuse*, un'immagine di Carla Del Poggio analoga al fascicolo 47 in un'inquadratura di *Luci del varietà*, mentre nella sezione dedicata *Circoli del cinema* viene riportato che il circolo 'Sequenze' di Reggio Calabria ha proiettato in novembre *Senza pietà*. Nell'ultimo fascicolo del 1950, il 53, Giulietta Masina è in copertina insieme a Peppino De Filippo e Gina Mascetti in una scena di *Luci del varietà* (fig. 1).¹⁴¹

storiche oggi è necessario, e ancora polemicamente, allontanarsi da principi e metodi d'analisi ormai sorpassati", *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 48, 15 ottobre 1950, pp. 217-218

¹³⁹ Ivi, p. 218

¹⁴⁰ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 49, 1° novembre 1950;

Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica, fasc. 50, 15 novembre 1950;

Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica, fasc. 51, 1° dicembre 1950;

Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica, fasc. 52, 15 dicembre 1950

¹⁴¹ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 53, 30 dicembre 1950

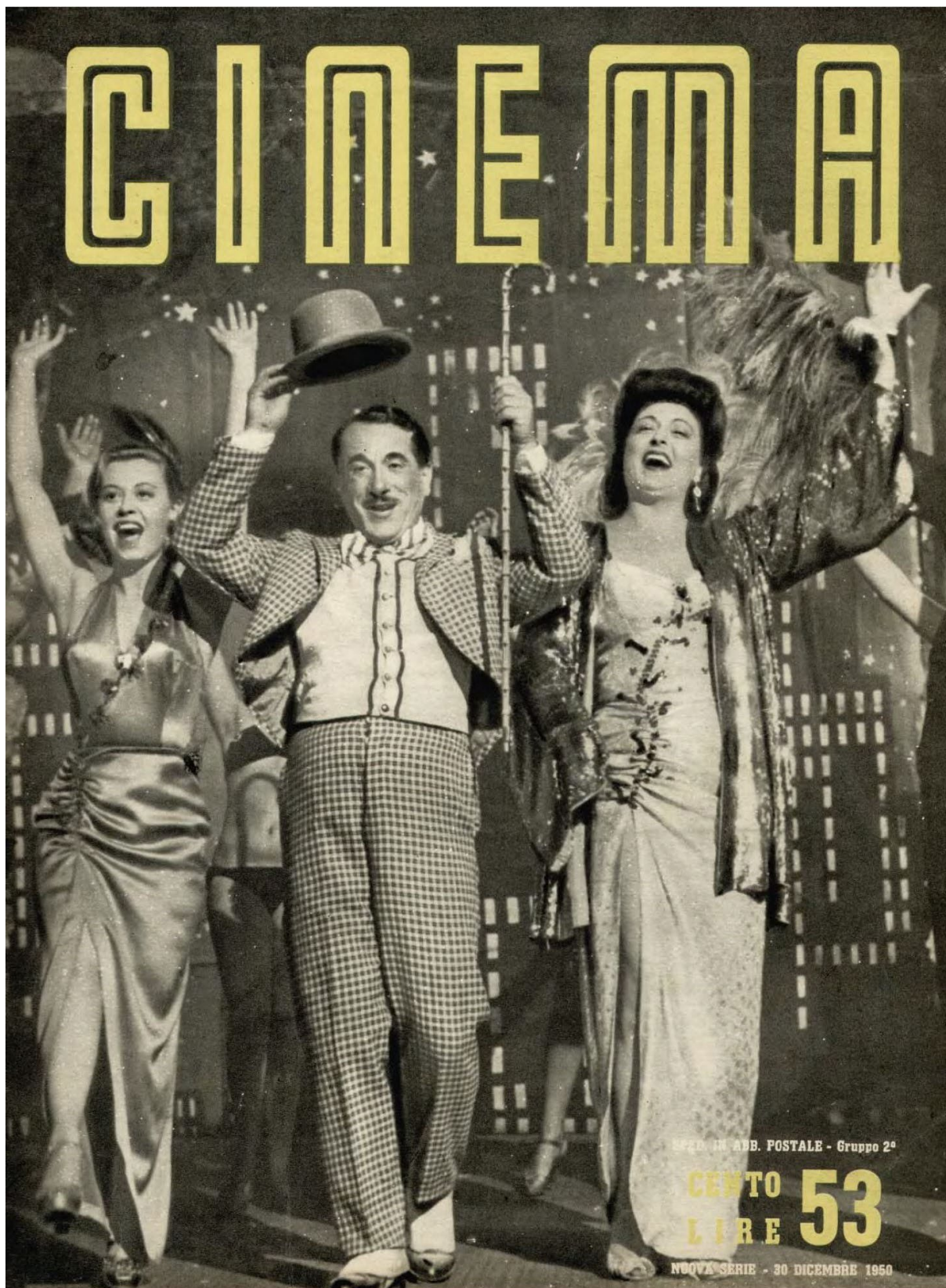


Figura 1: Giulietta Masina, Peppino De Filippo e Gina Mascetti nella copertina di Cinema, fasc. 53 del 1950

Poche pagine più avanti si annuncia che le riprese di *Persiane chiuse* sono terminate.¹⁴² Nella stessa pagina si fa riferimento agli autori del soggetto e della sceneggiatura del film, rispettivamente Massimo Mida, Gianni Puccini, Franco Solinas e Sergio Sollima per il soggetto e Puccini, Federico Fellini e Tullio Pinelli. Gianni Puccini, dopo aver abbandonato la produzione del film dopo soli quattro giorni, ha collaborato con Enzo Serafin per il documentario *A guardia della rete*.¹⁴³ Intanto, nella pagina successiva viene segnalata la presenza di Ingrid Bergman nel prossimo film di Rossellini, *Europa '51*.¹⁴⁴

Nel fascicolo 55 del 1° febbraio 1951 Aristarco recensisce *Luci del varietà* nella sua rubrica *Film di questi giorni*, con menzione speciale per Giulietta Masina e foto dell'attrice allegata.¹⁴⁵ *Luci del varietà* viene valutato con tre stelle, quindi come film buono nella famosa scala da zero a quattro stelle.¹⁴⁶ Aristarco parte con una citazione di Lattuada, il quale nel 1946 diceva sulla critica: “«i critici sanno un centesimo dei nostri dolori, e un decimo dei segreti della produzione e novanta di estetica»”.¹⁴⁷ Aristarco spalleggia Lattuada distaccandosi dai critici che direbbero che alla critica basta l'estetica, ovvero giudicare il prodotto finito, senza considerare i dolori necessari o i segreti di produzione. “Ma noi sappiamo, in vece, che un film non va preso a sé stante e isolato; esso è frutto di fenomeni complessi, che si inseriscono nella storia e nella cultura, nella vita dell'autore; ed è appunto nell'ambito di tali fenomeni che va analizzato”.¹⁴⁸ Poi continua a sostenere Lattuada nell'idea che il cinema debba avere una propria autonomia economica, il cinema vive sotto censura, costa troppo ed è diventato un fatto industriale che ha ben poco a che vedere con l'arte. Secondo Aristarco, l'autonomia economica cercata da Lattuada è certamente necessaria, ma “da sola non basta per raggiungere la libertà di concezione e di creazione. E *Luci del varietà* è un film che trova anzi tutto la sua genesi concreta in un fatto che tende sempre di più ad allontanare il cinema dalla schiavitù del capitale”.¹⁴⁹ Così Aristarco enuncia l'origine del film autoprodotta dai due registi, cosa inedita in Italia fino ad allora. Come Mida ne elogia la differenza rispetto a *Vita da cani*, poi definisce la recitazione di Carla Del Poggio “presa in sé discutibile”¹⁵⁰ ma aderente al contesto. I personaggi sono ben scritti,

¹⁴² Ivi, p. 354

¹⁴³ Ibidem

¹⁴⁴ Ivi, p. 355 Film in cui, si ricorda, anche Masina ha una parte rilevante.

¹⁴⁵ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 55, 1° febbraio 1951, pp. 49-50

¹⁴⁶ I film venivano classificati secondo la seguente distinzione: zero stelle film sbagliato, una stella film cattivo, due stelle film medio, tre stelle film buono, quattro stelle film eccellente. Fino al 1949 la suddivisione era da una a quattro stelle, rispettivamente: una stella film sbagliato, due stelle film mediocre, tre stelle film buono, quattro stelle film eccellente.

¹⁴⁷ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 55, 1° febbraio 1951, p. 49

¹⁴⁸ Ibidem

¹⁴⁹ Ibidem

¹⁵⁰ Ibidem

mostrano una personalità e delle intenzioni, i movimenti di macchina da presa e le inquadrature denotano un certo stile dei due registi. L'impronta di Fellini è ben evidente, per Aristarco il miglior film di Lattuada. Il film è capace sia di fare una critica di costume, attraverso anche espedienti narrativi e filmici, sia ad essere costruttivo. Per quanto riguarda Giulietta Masina:

Qui Melina diventa una delle figure più vive del nostro cinema, grazie anche alla rilevante sensibilità di Giulietta Masina. Per la prima volta Lattuada (e in merito è evidente l'apporto di Fellini) getta un ponte tra sé e i suoi personaggi, che risultano ricchi di calore umano in una recitazione che si rifà spesso alla commedia dell'arte. E anche grazie a questa partecipazione umana l'esperienza grammaticale e formalistica di Lattuada non è più volta a falsificare il realismo di un De Marchi (*Giacomo l'idealista*, 1942) o a mettersi al servizio di uno Zuccoli (*La freccia sul fianco*, 1943) o del dannunzianesimo (*Il delitto di Giovanni Episcopo*, 1947); né tale esperienza riusciva a fondersi con contenuti sociali più o meno discutibili (*Il bandito*, 1946; *Senza pietà*, 1948).¹⁵¹

Nel fascicolo 56 del 15 febbraio 1951 la sezione dedicata *I registi* curata da Callisto Cosulich è riservata per Alberto Lattuada.¹⁵² Sono tre pagine dedicate al regista e ai suoi film. Nella pagina iniziale della sezione, a centro pagina, è presente una foto che ritrae i registi Federico Fellini e Lattuada sul set di *Luci del varietà* e le due interpreti Giulietta Masina e Carla del Poggio. L'articolo, come implicitamente richiesto da Guido Aristarco nel fascicolo precedente, è un ripercorrere delle opere di Lattuada, dalle origini (compresa la sua idea di cinema e la necessità di esporsi indifeso in un contesto in cui la ricerca di eccessive analisi e ricerche di stile fanno da padrone) all'ultimo film. *Senza pietà* viene annoverato come elemento che contribuisce all'ascesa del regista, soprattutto per il tema razziale, meno per il contesto del dopoguerra espresso in pellicola. Questo dovuto più che altro all'ombra degli importanti film di quell'anno, il 1948: *La terra trema* (Luchino Visconti), *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica), *Germania anno zero* (Roberto Rossellini). Infine, Cosulich elogia *Luci del varietà*, la collaborazione con Fellini e “mettendo in atto, per la prima volta da noi, un sistema produttivo cooperativistico, [...] Lattuada, per fare in certo modo da sé, non ha atteso il «il giorno in cui la pellicola costerà come un foglio di carta bianca e la macchina da presa come un rasoio elettrico»”.¹⁵³

¹⁵¹ Ivi, p. 50, è qui che *Senza pietà* viene citato per la prima volta, con l'invito di Aristarco di rivalutare e ridare uno sguardo a tutto il cinema di Lattuada, nonostante appunto, ritenga *Luci del varietà* il suo miglior film fino ad allora.

¹⁵² Cosulich Callisto, “I registi: Alberto Lattuada”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 56, 15 febbraio 1951, pp. 77-79

¹⁵³ Cosulich Callisto, “I registi: Alberto Lattuada”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 56, 15 febbraio 1951, p. 79

Nel fascicolo 58 viene segnalato che il film *Europa '51* è in lavorazione, “di Rossellini, con la Bergman”.¹⁵⁴

Nel fascicolo 61 la rubrica *Film di questi giorni*, in questo caso tenuta da Vice, è dedicata al film *Persiane chiuse*, giudicato nella solita classifica a stelletta come sbagliato (senza alcuna stelletta).¹⁵⁵ Nell’elenco delle partecipazioni alla regia, interpretazioni e produzione, Giulietta Masina è riportata come “Giulietta Masino”,¹⁵⁶ sicuramente un errore di battitura, in quanto successivamente il suo nome è riportato correttamente. A centro pagina, un’immagine del film che ritrae Eleonora Rossi Drago, Antonio Nicotra e “la brava Giulietta Masina”.¹⁵⁷ La prima parte della recensione racconta le difficili vicende produttive del film, considerando la difficoltà iniziale di Luigi Comencini nel prendere in mano un film a cui non ha collaborato alla scrittura, pensato con una sensibilità diversa. Continua con un breve riepilogo della carriera di Comencini come documentarista prima e come regista di film a soggetto poi. In questo punto la critica principale è l’aver scelto un tema come quello del film, prostituzione e malavita. Questo, dice Vice, ha portato a un severo intervento della censura, la quale ha messo in difficoltà produzione e regista a lavorazione in corso, modificandone la narrazione e l’impostazione tematica del soggetto. “*Persiane chiuse* è un film dignitoso, ove se ne considerino la fattura tecnica e la consistenza esteriore del racconto. Ma è un film mancato, se si tiene conto del contenuto umano e sociologico e della debolezza psicologica dei personaggi”.¹⁵⁸ Segue un breve riepilogo della trama, mettendo in evidenza il l’assente sviluppo del tema presentato, il quale manca di un’analisi sociologica e impegnata da parte degli autori, nonostante la problematicità del fenomeno della prostituzione. Un film fumoso, che non tratta i temi come dovrebbe e presenta anche una narrazione avventurosa, poco sostenuta e carica di luoghi comuni. È sul finale che, nell’enunciare un’altra critica, Vice riconosce il rilievo di Masina e del suo personaggio del film:

Rimane da osservare che spesso al film fa difetto una convincente indagine psicologica dei personaggi, e che solo in alcune scene isolate (tra cui, abbastanza efficace, quella che si svolge nel locale notturno in occasione delle minacce effettuate da un gruppo di malviventi a Pippo, la cantante che aiuta Renata a rintracciare sua sorella) tale indagine raggiunge risultati accettabili. Quanto all’interpretazione, essa non va oltre i limiti di un corretto mestiere in Massimo Girotti e in Eleonora Rossi. Migliore invece ci è parsa Giulietta

¹⁵⁴ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 58, 15 marzo 1951, p. 122

¹⁵⁵ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 61, 1° maggio 1951, p. 244

¹⁵⁶ *Ibidem*

¹⁵⁷ *Ibidem*

¹⁵⁸ *Ibidem*

Masina, che incarna con sensibilità il personaggio di una canzonettista mezza cinica e mezza sentimentale”.¹⁵⁹

Segue un elogio per l'esordio a Liliana Gerace.

Nel fascicolo successivo, per la rubrica *il cinema e il pubblico* nella quale vengono valutati i gusti degli spettatori riguardo registi, attrici, attori e film preferiti, A. Pitta e E. Capriolo fanno “notare che parecchi intervistati si sono rifiutati di indicare quali attori e quali attrici preferiscono, obbedendo a un'ormai sorpassata opinione, che tende a considerare l'attore semplicemente come materiale plastico e non come personalità partecipe alla creazione del film”.¹⁶⁰

Nel fascicolo 64 del 15 giugno 1951 il periodico segnala che “*'Na criatura sperduta* (Golden Film), registi Metz e Marchesi, interpreti Totò, Isa Barzizza, Giulietta Masina”¹⁶¹ è in lavorazione. Il film poi, come è noto, verrà intitolato *Sette ore di guai*. Lo stesso viene segnalato nel fascicolo 65, mentre nel 66 è reso noto l'effettivo cambio di titolo, oltre all'inizio della lavorazione di *Cameriera bella presenza offresi...* con interpreti “Elsa Merlini, Aldo Fabrizi, Vittorio De Sica, Eduardo e Titina De Filippo, Gino Cervi, Giulietta Masina, Paolo Stoppa, Alberto Sordi”.¹⁶² Nel fascicolo 67 viene segnalato che le riprese di *Sette ore di guai* sono terminate, mentre è ancora in lavorazione *Cameriera bella presenza offresi...*¹⁶³ Quest'ultimo in corrispondenza del fascicolo 72 del 15 ottobre 1951 sarà terminato.¹⁶⁴

Edgardo Pavesi nel fascicolo 74 del 1951 novembre 1951 dedica tre pagine a *Lo sceicco bianco*, in lavorazione.¹⁶⁵ Pavesi riconosce in Fellini le qualità di coerenza, idee di cinema e qualità di *self made man*, capace di passare da fumettista, a sceneggiatore e autore, a regista. Dopo “quell'eccellente film che fu *Luci del varietà*”¹⁶⁶ Fellini è in grado secondo Pavesi di riprendere in mano un soggetto che riguarda i ‘fumetti’, i quali stanno tornando in voga, e portarlo al cinema. “E pensa già ai film che verranno dopo; pensa [...] di dipingere un altro mondo

¹⁵⁹ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 61, 1° maggio 1951, p. 244

Si ricorda che, come anticipato nel primo capitolo, *Pippo* è il personaggio interpretato da Giulietta Masina nel film.

¹⁶⁰ Pitta A., Capriolo E., “Il cinema e il pubblico: roseo pessimismo per gli studenti universitari”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 62, 15 maggio 1951, p. 281

¹⁶¹ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 64, 15 giugno 1951, p. 314

¹⁶² *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 65, 30 giugno 1951, p. 346;

Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica, fasc. 66, 15 luglio 1951, p. 2

¹⁶³ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 67, 1° agosto 1951, p. 26

¹⁶⁴ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 72, 15 ottobre 1951, p. 186

¹⁶⁵ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 74, 15 novembre 1951, pp. 263-265

¹⁶⁶ Ivi, p. 263

pittoresco e patetico come quello di *Luci del varietà* [...]. Si leggono, in questi piani di attività, i segni di una coerenza. Penso sia la prima virtù da chiedere ad un regista agli inizi della carriera”.¹⁶⁷ Nel fascicolo successivo nella consueta rubrica *Cinema gira* è indicato che *Lo sceicco bianco* è in lavorazione ma non è riportato il nome di Giulietta Masina (probabilmente per il suo piccolo ruolo nel film). Sempre nel fascicolo 75 due pagine sono dedicate ai Nastri d’Argento per la migliore produzione cinematografica italiana e straniera negli anni 1950, 1951.¹⁶⁸

AL CINEMA «Fiamma» l’on. Giulio Andreotti, in nome del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani, ha consegnato i «Nastri d’argento» per la migliore produzione cinematografica italiana e straniera 1950-51 e i premi Pasinetti «per il migliore contributo italiano agli studi storici ed estetici sul cinema» [...] e per il miglior film straniero presentato a Venezia nel 1951.¹⁶⁹

Per la migliore attrice non protagonista viene premiata Giulietta Masina, per *Luci del varietà* di Lattuada e Fellini. Nonostante qualche polemica riguardo le premiazioni, in cui i due film secondo gli autori della rivista più importanti del biennio quali *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini e *Il cammino della speranza* di Pietro Germi non sono stati considerati o hanno ricevuto solo premi secondari, per gli stessi alcune premiazioni sono state corrette. “Nessuna riserva sui ‘nastri’ assegnati a Giulietta Masina e a Umberto Spadaro nonché sui due premi speciali a Michelangelo Antonioni e a Luigi Rovere”.¹⁷⁰ È riportata tra le altre immagini delle premiazioni, una foto di Giulietta Masina, la cui descrizione enuncia: “Due «nastri» meritati: a Giulietta Masina e Umberto Spadaro per la migliore attrice e il miglior attore non protagonisti”.¹⁷¹ La pagina annuncia anche che dopo il negativo risultato di questa edizione dei Nastri d’Argento, la giuria è stata ripristinata ed eletta nuovamente dall’Assemblea annuale del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici, dunque composta da Guido Aristarco, Osvaldo Campassi, Luigi Chiarini, Piero Gadda Conti, Ermanno Contini, Fernaldo Di Giammatteo, Fabrizio Dentice, Pasquale Ojetti e Lorenzo Quaglietti.¹⁷²

¹⁶⁷ Ivi, p. 281

¹⁶⁸ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 75, 1 dicembre 1951, pp. 296-297

¹⁶⁹ Ivi, p. 296

¹⁷⁰ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 75, 1 dicembre 1951, pp. 296-297

Umberto Spadaro vince in quell’anno il premio per il miglior attore non protagonista per l’interpretazione in *Il brigante Musolino* di Mario Camerini; Luigi rovere il premio speciale per «la serietà della sua produzione»; Michelangelo Antonioni il premio speciale per «i valori stilistici e umani» di *Cronaca di un amore*.

¹⁷¹ Ivi, p. 296

¹⁷² Il consiglio direttivo: Guido Aristarco, Adriano Baracco, Vittorio Calvino, Gaetano Carancini, Gino Caserta, Luigi Chiarini, Fernaldo Di Giammatteo, Domenico Meccoli, Pasquale Ojetti; la commissione di revisione: Enrico Camleone, Giulio Cesare Castello, Fabrizio Dentice, Paolo Jacchia, Pierpaolo Pineschi, Ugo Ugoletti, Gino Visentini.

Nel fascicolo 76 del 15 dicembre 1951 è riportata la fine delle riprese de *Lo sceicco bianco*.¹⁷³ Nel 77 l'inizio della lavorazione per *Europa '51* e insieme agli interpreti indicati, Giulietta Masina.¹⁷⁴ A “EUROPA 1951 (titolo provvisorio, Ponti-De Laurentiis)”¹⁷⁵ si aggiunge in *Cinema Gira* del 15 gennaio 1952 l'avvio delle lavorazioni per *Wanda la peccatrice* di Dullio Coletti e tra gli altri interpreti Giulietta Masina.¹⁷⁶

Giulietta Masina è nuovamente sulla copertina di *Cinema*, stavolta da sola, nel fascicolo 81 del 1° marzo 1952, in una posa che la ritrae nelle vesti di *Cabiria* per *Lo sceicco bianco* (fig. 2). Nello stesso fascicolo si annuncia che le riprese per *Wanda la peccatrice* sono finite.¹⁷⁷

¹⁷³ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 76, 15 dicembre 1951, p. 314

¹⁷⁴ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 77, 31 dicembre 1951, p. 346

¹⁷⁵ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 78, 15 gennaio 1952, p. 2

¹⁷⁶ *Ibidem*

¹⁷⁷ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 81, 1° marzo 1952



Figura 2: Giulietta Masina nelle vesti di Cabiria nel film *Lo sceicco bianco*, sulla copertina di *Cinema*, fasc. 81 del 1952

Il fascicolo 91 del 1° agosto 1952 è dedicato alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, alla sua storia, alle edizioni migliori secondo alcuni critici e le anticipazioni riguardo l'imminente XIII edizione che sarà presentata dal 20 agosto al 12 settembre 1952.¹⁷⁸ Tra i film in concorso vi sono *Europa '51* di Rossellini e *Lo sceicco bianco* di Fellini. Il fascicolo 94, che viene pubblicato pochi giorni dopo il termine della Mostra, presenta un resoconto delle premiazioni, delle proiezioni e dei principali avvenimenti durante le giornate dell'edizione. Si segnala, nella premiazione di sabato 7 settembre: “Nove applausi a schermo acceso e un'ovazione finale per *Lo sceicco bianco*: Fellini è raggiante, e così gli interpreti presenti, Brunella Bovo e Leopoldo Trieste, letteralmente presi d'assalto dai cacciatori d'autografi”¹⁷⁹ e l'ultimo giorno della mostra, il venerdì successivo:

Europa '51 è accolto dal pubblico con applausi forse superati dai dissensi, che si rinnovano più vivaci quando il dottor Petrucci annuncia il premio internazionale aggiudicato al film. Rossellini non si presenta sul palcoscenico durante la cerimonia della premiazione; spaventato dai fischi e dalle beccate, è già fuggito all' «Excelsior».¹⁸⁰

Ad accompagnare i racconti sulla Mostra, tra le altre le foto di Fellini con Corsetta Greco con la didascalia su *Lo sceicco bianco* “film che ha suscitato più di una polemica”¹⁸¹ e le foto di Ingrid Bergman protagonista di *Europa '51*, non premiata come migliore attrice poiché con la voce doppiata. Rossellini vince il secondo premio internazionale per *Europa '51* “per aver voluto affrontare alcuni termini drammatici dello smarrimento spirituale del nostro tempo, facendoli vibrare in una tormentata figura di donna”.¹⁸² Nella stessa edizione della Mostra è presentata una retrospettiva sul cinema italiano del passato e tra gli altri *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), curioso come nello stesso anno sia presentato il personaggio di *Cabiria*, forse con una velata ironia e come già detto, nel film *Lo sceicco bianco*.

¹⁷⁸ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 91, 1° agosto 1952;

Tra le edizioni preferite dai critici: “quella del 1947 per Biagi; del 1932 per Chiarini; del 1934 per Gromo; del 1935 per Guglielmina Setti, l'unica giornalista che abbia seguito tutte le manifestazioni cinematografiche di Venezia” – *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 91, 1° agosto 1952, p. 38

¹⁷⁹ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 94, 15 settembre 1952, p. 122

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 123

¹⁸¹ *Ibidem*

¹⁸² *Ivi*, p. 124

Rossellini è premiato a parimerito con John Ford per *The Quiet Man* “per la maestria con la quale ha saputo dare gioiosa e pittoresca espressione a una sua Irlanda, soprattutto nel travolgente brano finale” e con Kenji Mizoguchi “regista di *O-Haru*, per la squisita sensibilità con la quale ha saputo rievocare ricchi e complessi motivi del mondo feudale giapponese del XVII secolo, componendoli drammaticamente attorno a una vita di donna”.

Nel fascicolo 95 Massimo Mida dedica un articolo al cinema di Fellini, a *Lo sceicco bianco* appena presentato a Venezia e fa le sue anticipazioni su *La strada*.¹⁸³

Ricordo Federico Fellini quando scriveva nel *Marc'Aurelio*; allampanato, con un'aria trasandata, sebbene non giuocasse alla parte del «poeta», gli occhi grandi e indagatori, i capelli arruffati; girava per le strade dei Parioli e cingeva alla vita la sua fidanzata Giulietta Masina; camminava sbilenco, lui altissimo, Giulietta piccolina. Forse, da quel giorno, da quell'incontro, i sogni di Fellini, che s'immaginavano kafkiani, presero consistenza umana; l'umorista toccò terra, la vita gli sembrò una cosa reale. Lo incontrai dopo alcuni anni; la guerra era finita, Fellini si era sposato con Giulietta; i suoi occhi erano sempre distratti, come fissi in un mondo che apparteneva soltanto a lui.¹⁸⁴

Nelle stesse pagine una foto di Masina: “Giulietta Masina, moglie di Fellini, ha dato vita a un valido personaggio in *Luci del varietà*”.¹⁸⁵ L'articolo racconta il regista, dalla sua eredità neorealista presa da Rossellini all'emancipazione nello scrivere e raccontare la sua di realtà. Dalla psicologia dei personaggi, dalle fonti di ispirazione prese dai vecchi romanzi, dalle storie di fantasia, dalla passione per la psicoanalisi. Le intenzioni del regista sono quelle di raccontare i fatti, guardare le cose con più attenzione e condurre lo spettatore a sentire delle emozioni comuni, che tutti provano. Questo fa quando lavora con i suoi personaggi e i suoi interpreti. Il neorealismo per Fellini ha gli stessi principi che ha appreso accompagnato da Rossellini, guardare la realtà con uno sguardo nuovo, “guardando più in fondo nelle coscienze, nell'interiorità di ognuno. Prendere coscienza di panorami e di equilibri sconosciuti e permanenti”.¹⁸⁶ Mida, nelle pagine dedicate a Fellini anticipa *I vitelloni* che racconterà della periferia che lo stesso Fellini ha vissuto, con uno sguardo che è solo il suo, e *La strada*, film di maggiore impegno in cui il paesaggio sarà di grande importanza e che sarà impregnato di religiosità “quasi primitiva, quasi allo stato intenzionale”.¹⁸⁷

Qui cambiano le regole e i rapporti interni nella pubblicazione del quindicinale, Guido Aristarco non è citato né tiene nessuna rubrica o articolo nel fascicolo appena raccontato, il 95 del 1° ottobre 1952. Nel fascicolo successivo, il 96, la redazione è a cura di Davide Turconi, mentre l'editrice resta Ottavia Vitagliano e il direttore Adriano Baracco.¹⁸⁸ Sempre nel 96 è segnalato

¹⁸³ Mida Massimo, “Fellini ‘diogene’ del cinema: Il pubblico di Venezia ha accolto con favore ‘Lo sceicco bianco’; ora il suo autore sta preparando con ‘La strada’ un film di estremo impegno”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 95, 1° ottobre 1952, pp. 163-165

¹⁸⁴ Mida Massimo, “Fellini ‘diogene’ del cinema: Il pubblico di Venezia ha accolto con favore ‘Lo sceicco bianco’; ora il suo autore sta preparando con ‘La strada’ un film di estremo impegno”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 95, 1° ottobre 1952, p. 163

¹⁸⁵ Ibidem

¹⁸⁶ Ivi, p. 165

¹⁸⁷ Ibidem

¹⁸⁸ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 96, 15 ottobre 1952
Da questo momento in poi scompare anche la famosa classifica a stelletta, vengono presentate le recensioni dei

che per *Il romanzo della mia vita*, film in cui Giulietta Masina ha una parte, sono finite le riprese.¹⁸⁹ Nella stessa pagina si segnala che *Ai margini della metropoli* è in lavorazione, tra gli interpreti citati Giulietta Masina.¹⁹⁰ Nel fascicolo 97 si segnala l'inizio della lavorazione per *La strada*.¹⁹¹

Nei fascicoli 99-100 racchiusi in un'unica pubblicazione sono presenti per la sezione *Film di questi giorni* curata da Giulio Cesare Castello le recensioni di *Europa '51* e *Lo sceicco bianco*. Per il primo film Castello critica principalmente le prove attoriali, responsabilità di una cattiva cura registica, sebbene si parli di Rossellini, accusato in questo caso di conformismo. Per il secondo il resoconto è tutto sommato positivo, dove si delinea la capacità singolare di Fellini di estrapolare la fantasia e il sogno dalla quotidianità. Per quanto riguarda *Europa '51*:

la narrazione non sembra subito cedere, anche perché Ingrid Bergman la sostiene con una eccezionale ricchezza di motivazione psicologica del personaggio [...]. Ma in realtà essa non appare più così alacre, così riboccante di particolari inediti e rivelatori. [...] E le figure con cui Irene svolge il suo appassionato colloquio cominciano a profilarsi pericolosamente come pupazzi privi di una loro autonomia e di un loro pieno senso. Fantoccio quel giornalista comunista [...] il quale parla per formule e appare dotato di una assai scolorita fisionomia umana. E per converso eccessiva nella prodigalità di un improbabile pittoresco la popolana di Giulietta Masina. In ultima analisi, la varia insufficienza, della recitazione [...] è un indice della fondamentale incertezza del regista sul tono e sulla sostanza di quello che si ha da dire.¹⁹²

Nonostante alcuni luoghi comuni e la satira sulla borghesia che si rifà a *Charlot* e a *Ridolini*, *Lo sceicco bianco* è un buon film secondo Castello. Qualche critica viene fatta sulle scelte di attori “o non attori (come il Margadonna, che sarà meglio torni a far lo sceneggiatore)”,¹⁹³ come Leopoldo Trieste il quale “presta il patetico sbigottimento di una maschera duttilissima”.¹⁹⁴ Elogi invece per Brunella Bovo, Alberto Sordi e Giulietta Masina: “Il potere di saporigo descrittore insito in Fellini si è prodigato pure nel disegno di alcuni (non di tutti) tipi secondari

diversi film con una descrizione positiva, negativa o intermedia ma senza una classificazione. Chi cura le recensioni di *Cinema* in questi anni avrà modo di esprimere ciò che pensa del film o tradurlo al lettore con le sole parole e qualche immagine tratta dai film.

¹⁸⁹ È indicato solo il titolo del film e la casa di produzione (Diva Film), così come per gli altri film di cui le riprese sono terminate.

¹⁹⁰ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 96, 15 ottobre 1952, p. 186

¹⁹¹ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 98, 30 novembre 1952, p. 251

¹⁹² Castello Giulio Cesare, “Film di questi giorni”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 99-100, 15-31 dicembre 1952, p. 334

¹⁹³ Ivi, p. 337

¹⁹⁴ Ivi, p. 336

([...] la loquace peripatetica, cui Giulietta Masina ha prestato la sua comunicativa, e qualche altro)”.¹⁹⁵

“Giulietta Masina interpreta con efficacia, benché con qualche tendenza a strafare, il personaggio dell’amante, poi moglie, dell’imputato nel recente film di Carlo Lizzani *Ai margini della metropoli*”.¹⁹⁶ È così che è descritta la foto di Giulietta Masina presa dal film che ricopre mezza pagina della rubrica *Film di questi giorni* del fascicolo 112 del 30 giugno 1953, curata da Vice e Giulio Cesare Castello. La recensione di *Ai margini della metropoli* è di Vice (fig. 3).

¹⁹⁵ Ivi, p. 337

¹⁹⁶ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 112, 30 giugno 1953, p. 371

FILM DI QUESTI GIORNI

AI MARGINI DELLA METROPOLI

Regia: Carlo Lizzani - Soggetto: Mario Masini, Lamberto Martini, Massimo Mida - Sceneggiatura: Angelo D'Alessandro, Alessandro Ferrau, Carlo Lizzani, Massimo Mida - Fotografia: Gianni di Venanzio - Musica: Mannino - Interpreti: Massimo Girotti (Avv. Roberto Martini), Marina Berti (Luisa), Giulietta Masina (Gina), Michel Jourdan (Mario Ilari), Paola Borboni (madre di Luisa), Rossana Martini (Elena), Patrizia Lari (Betty), Giulio Cali (Cali), Amilcare Fabrizio (Fabrizio), Lucien Gallas (avvocato di P. C.), Adriana Sivieri, Gian Carlo Nicotra - Prod.: Elios Film, 1953.

CARLO LIZZANI è, in un certo senso, il più "avanzato", politicamente parlando, dei nostri registi, ed è quindi quello più soggetto a trovare remore lungo il proprio cammino. La posizione di Lizzani è riconoscibile non solo nei punti di partenza dei suoi film, ma anche nella coraggiosa impostazione cooperativistica da lui secondata, se non ideata, per *Achtung, banditi!* (1951), impostazione che pare verrà ripresa per l'annunciato ed ambizioso *Cronache di poveri amanti*, dal romanzo di Vasco Pra-

tolini. Ho detto "ambizioso". L'ambizione è infatti una delle riconoscibili costanti di una carriera ancor breve, interessante e finora più ricca di intenzioni che di risultati. Con *Achtung, banditi!*, si sa, Lizzani, lo studioso acuto formatosi su queste colonne e indagatore sottile della storia del cinema, specie italiano, con particolare riguardo ai suoi rapporti con la storia di una società, il documentarista polemico, partito alla scoperta del sud e delle sue miserie, tentò di coagulare una materia recente, friabile e complessa come quella della lotta di resistenza nel nord industriale in un racconto che prescindesse dai troppo comodi moduli retorico-avventurosi. L'impresa riuscì per metà. Il film di Lizzani coglieva un certo spirito di solidarietà popolare, attingeva un certo asciutto tono di epica senza fanfare, ma peccava, com'è tanti altri film "politici", nella pittura dell'altra parte, appariva minato da una costruzione diseguale di scenario e da molti dilettezzantismi, specie di recitazione, derivanti anche dalla particolare

fisionomia produttiva. Circostanze esteriori a parte, tuttavia, pregi e difetti appartenevano soprattutto al regista, ai cui innegabili numeri, coltivati, però, ricordiamolo, in sede anzi tutto libresco (se de Santis, oltre che colto, è istintivo, fin troppo, Lizzani deve affidarsi al raziocinio, e questo è spesso insufficiente, quando le circostanze sono contrarie e magari l'ispirazione fa difetto), facevano riscontro immaturità, inesperienza, sia in sede di elaborazione di scenario, sia in sede di direzione di attori, tanto più se non professionisti, e via dicendo. Purtroppo i difetti di *Achtung, banditi!* ritornano, aggravati, in *Ai margini della metropoli*, senza peraltro essere più (o quasi) compensati dai pregi di quel film.

Ai margini della metropoli è un film che è nato disgraziato, ha subito un'infinità di impacci e di manomissioni in sede preventiva, da parte della censura e dei produttori. Una storia complicata, che solo Lizzani stesso potrebbe raccontare per intero, il che sarebbe certo interessante. Il fatto sta

Giulietta Masina interpreta con efficacia, benché con qualche tendenza a strafare, il personaggio dell'amante, poi moglie, dell'imputato nel recente film di Carlo Lizzani *Ai margini della metropoli*.



Figura 3: Giulietta Masina in un fotogramma dal film *Ai margini della metropoli* nella recensione di *Vice sul film su Cinema*, fasc. 112 del 1953

Sebbene la recensione inizi con un elogio verso Lizzani, definendolo il regista più avanzato politicamente parlando, questa potrebbe essere tranquillamente definita una stroncatura. *Ai margini della metropoli* infatti, di carattere poliziesco, secondo Vice presenta come in *Achtung, banditi!* (1951) una grande ambizione per i temi di solidarietà popolare, ma mentre nel secondo questo tentativo è in parte riuscito, peccando solo di alcuni diletteggismi nelle riprese e nella guida degli attori, nel primo sia la parte tecnica che quella tematica sono fallite. Secondo Vice *Ai margini della metropoli* è un film che è partito male già dalle premesse, per come è stato presentato e per i muri che ha dovuto affrontare a partire dalla censura, definito politicamente pericoloso e di scarso potenziale commerciale.¹⁹⁷ Il tema poi non è stato sviluppato a dovere, poche sorprese, poche tensioni per un film del genere, oltre al presentare e descrivere certi personaggi troppo semplicemente, tra il borghese e il ‘borgataro’. Tra questi, anche il personaggio interpretato da Giulietta Masina:

tocchi di disadorna semplicità in certi scorci descrittivi della borgata e nella presentazione del personaggio dell’amante, poi moglie, dell’imputato (che Giulietta Masina interpreta con la consueta lena, ma con qualche tendenza a strafare, a illezziosirsi nel suo piglio popolaresco).¹⁹⁸

Dunque, secondo Vice, un film non riuscito di Lizzani, di cui si possono apprezzare solo le intenzioni.

Alla XIV Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia Federico Fellini vince il Leone d’Argento per *I vitelloni* (1953) “per la felice scoperta di un ambiente della provincia italiana, espresso in un linguaggio che rivela una nuova personalità di regista”.¹⁹⁹

Un’altra foto di Masina è riportata nel fascicolo 117, nella solita sezione *Cinema gira* sulle novità della produzione cinematografica: “Giulietta Masina in Via Padova 46”²⁰⁰ (*Lo scocciatore* di Giorgio Bianchi). Un’altra foto di Masina sul set è nella stessa rubrica del fascicolo successivo, in una delle inquadrature di *Donne proibite* (Giuseppe Amato, 1954) (fig. 4).²⁰¹

¹⁹⁷ Vice spiega che il film prende spunto dal caso Egidi, abitante di una cosiddetta borgata di Roma, il quale fu accusato di un terribile delitto, ma fu poi assolto per mancanza di prove.

¹⁹⁸ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 112, 30 giugno 1953, p. 372

¹⁹⁹ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 116, 31 agosto 1953, p. 112

²⁰⁰ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 117, 15 settembre 1953, p. 123

²⁰¹ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 118, 30 settembre 1953, p. 154

Generale Italiana dello Spettacolo, gli incassi lordi dell'esercizio cinematografico, nel 1952 ammontarono infatti a circa ottanta miliardi di lire. Invece nel 1956 passarono a L. 13.638.627.000.

«Artistici del sogno».
... È il titolo di un contenuttorista dedicato agli stitrici, che si compone di quattro episodi, corrispondenti ai generi «spettacolo di magico mistero», il «dramma», il «romanzo», il «romanticismo» e «colombi» in giallo, scapero, verità e nono, che in chiave psicologica, ne costituiscono la tradizione italiana. Al film, diretto da Roberto Rossellini e prodotto dalla Epta Film, prende parte — nella parte di protagonista — «romantica» il «Sole D'Inferno».

Fra i documentari.
... un contenuttorista in lavorazione, o da poco concluso a termine segnalano i seguenti: «Verba» e «Sotto Albi» (in Ferencz), prodotto da Walter Bondedoch, regia Ben, con operatori T. Zaccarini, che narra la storia della ripresa della nobiltà contadina del 1850 fino al giorno nostro. L'altro curatista prodotto dalla Idea-Italia Film, con la collaborazione di Susanna Egri come protagonista (figlia di un disegnatore torinese del '700), è un altro contenuttorista su contenuttorista ambientato torinese, romanzato e colorito e diretto da Pietro Gianfranceschi e infine il «Signor Bonaventura» (in Ferencz), Epta Film, regia di Tullio Roschi, operatore Angelo Iannuzzi, con musiche di Riccardo Rossellini, che ha come protagonista Sergio Tullio, creatore del famosissimo personaggio del «Comune dei Deici».

Vari Congressi e simposi.
... hanno avuto luogo recentemente a Venezia e a quello di Comoglio della Cinca Cinematografica, nell'agosto. La riunione del convegno italiano, a cui hanno preso parte giornalisti da Giovanni Cabanalis, e le cui relazioni sono state presentate da Giulio Cesare Cantini, Arrigo Fralich e Nino Giusti e Viorago ha avuto luogo il convegno «Cinema e letteratura», presieduto da Cesare Zanuttini, Leonida Ripani, il Centro del Cinema di Venezia.

il Circolo Cinematografico di Venezia, con la partecipazione — alla presidenza di Ripani, Bonamparoli, Della Volpe, Chianca, Fiumi, Bolognini e Viorago — a Venezia si è svolto il secondo Congresso Internazionale degli autori cinematografici di tutto il mondo, cui hanno preso parte delegati francesi, inglesi, austriaci, spagnoli, norvegesi, americani, belgi e italiani, e all'incirca dei cui lavori Zanuttini ha presieduto il salotto.



Giulietta Masina, Valentina Cortese e Linda Darnell in una delle sequenze del film *Donne proibite*.

ITALIA
Si sono iniziati le riprese...
...due sequenze film: Cines, in sette episodi in ordine cronologico, tratto dai racconti "Carabinieri" (1920) di Giuseppe, "L'ora" (1937) di Carlo Dazzi, "Pardolino" (1939) di D'Annunzio, "Pompacciano" (1934) di Giuseppe, "Noggi d'oro" (1934) di Marino Marini, "Addio '46" (1946) di De Felice, "Un fatto allegro" (1951) di Oscar Bontempi, sceneggiato da Manetta, Alba De Cadenaz, Provera, Benvenuto, Novarese, Susi Cecchi D'Amico, Susanna De Felice e Benvenuti, regista Leonida Ripani, operatore Aldo Tassan Din, interpreti (in due episodi), Domenico Fossella (in due), Marino Chini e Gianni Francolini, (in un episodio omonimo), operatore Tommaso Delli Colli, interpreti Maria Pia Casilio e Albino Cicco (protagonisti di uno degli episodi autografi e diretti, con cui si è inaugurata la lavorazione), Annamaria Landi, Andrea Checchi, Lea Padovani, Alberto Sordi, Sara Ucci, Arnoldo Foà, Teddy Reno, Carlo Bona e Roberto Colombo, Amici di mezzo secolo (trattato in Ferencz), regia Ercel, regista Giuseppe De Santis, operatore Ottavio Maselli, interpreti Marina Vlady, Marcello Mastroianni, Giulio Gal, Renato Chionessi, Luciano Galati, Dora Scarpitta, Pina Galoni, Pietro Torci, Catrioni e due voci (oprd. Vittorio Cappelli), regista Gianni Vermeccio, operatore Arturo Giulini, interpreti Tito Gobbi, Gino Rocchi, Iva Bergazzi e Franco Marzi. Siamo così e poveri (oprd. Marzi), Annamaria Landi, Andrea Checchi, Lea Padovani, Alberto Sordi.

Alta Aronova, Enzo Crisi ed altre sono amate presiede, Gianni d'Amore (in Ferencz), Ercel, regista Giuseppe De Santis, operatore Ottavio Maselli, interpreti Marina Vlady, Marcello Mastroianni, Giulio Gal, Renato Chionessi, Luciano Galati, Dora Scarpitta, Pina Galoni, Pietro Torci, Catrioni e due voci (oprd. Vittorio Cappelli), regista Gianni Vermeccio, operatore Arturo Giulini, interpreti Tito Gobbi, Gino Rocchi, Iva Bergazzi e Franco Marzi. Siamo così e poveri (oprd. Marzi), Annamaria Landi, Andrea Checchi, Lea Padovani, Alberto Sordi.

«La pira», Maria Soliani, «Certi obblighi» e «Il vestigiano», Aldo Falugi («Marina stretta») e Luigi Zampieri («La padrona») il paese dei campanelli (in Ferencz), regia Ercel, regista Giuseppe De Santis, operatore Ottavio Maselli, interpreti Marina Vlady, Marcello Mastroianni, Giulio Gal, Renato Chionessi, Luciano Galati, Dora Scarpitta, Pina Galoni, Pietro Torci, Catrioni e due voci (oprd. Vittorio Cappelli), regista Gianni Vermeccio, operatore Arturo Giulini, interpreti Tito Gobbi, Gino Rocchi, Iva Bergazzi e Franco Marzi. Siamo così e poveri (oprd. Marzi), Annamaria Landi, Andrea Checchi, Lea Padovani, Alberto Sordi.

Sono terminate le riprese...
...due sequenze film: Carmina napoletana (Epta Film), regia Ercel, regista Giuseppe De Santis, operatore Ottavio Maselli, interpreti Marina Vlady, Marcello Mastroianni, Giulio Gal, Renato Chionessi, Luciano Galati, Dora Scarpitta, Pina Galoni, Pietro Torci, Catrioni e due voci (oprd. Vittorio Cappelli), regista Gianni Vermeccio, operatore Arturo Giulini, interpreti Tito Gobbi, Gino Rocchi, Iva Bergazzi e Franco Marzi. Siamo così e poveri (oprd. Marzi), Annamaria Landi, Andrea Checchi, Lea Padovani, Alberto Sordi.



Kirz Dvornak (Hilary) e Rossana Podestà (Wassilov) durante una scena di lavorazione di Ulisse di Mario Conzatti. (Città, a sinistra) Giulietta Masina in Via Padova 46 e (a destra) Roberto Rizzo, Gina Lollobrigida e Vittorio De Sica interpreti di Padre, amore e fantasia, un film diretto da Luigi Comencini.

vari sequenze film: Cines, in sette episodi in ordine cronologico, tratto dai racconti "Carabinieri" (1920) di Giuseppe, "L'ora" (1937) di Carlo Dazzi, "Pardolino" (1939) di D'Annunzio, "Pompacciano" (1934) di Giuseppe, "Noggi d'oro" (1934) di Marino Marini, "Addio '46" (1946) di De Felice, "Un fatto allegro" (1951) di Oscar Bontempi, sceneggiato da Manetta, Alba De Cadenaz, Provera, Benvenuto, Novarese, Susi Cecchi D'Amico, Susanna De Felice e Benvenuti, regista Leonida Ripani, operatore Aldo Tassan Din, interpreti (in due episodi), Domenico Fossella (in due), Marino Chini e Gianni Francolini, (in un episodio omonimo), operatore Tommaso Delli Colli, interpreti Maria Pia Casilio e Albino Cicco (protagonisti di uno degli episodi autografi e diretti, con cui si è inaugurata la lavorazione), Annamaria Landi, Andrea Checchi, Lea Padovani, Alberto Sordi, Sara Ucci, Arnoldo Foà, Teddy Reno, Carlo Bona e Roberto Colombo, Amici di mezzo secolo (trattato in Ferencz), regia Ercel, regista Giuseppe De Santis, operatore Ottavio Maselli, interpreti Marina Vlady, Marcello Mastroianni, Giulio Gal, Renato Chionessi, Luciano Galati, Dora Scarpitta, Pina Galoni, Pietro Torci, Catrioni e due voci (oprd. Vittorio Cappelli), regista Gianni Vermeccio, operatore Arturo Giulini, interpreti Tito Gobbi, Gino Rocchi, Iva Bergazzi e Franco Marzi. Siamo così e poveri (oprd. Marzi), Annamaria Landi, Andrea Checchi, Lea Padovani, Alberto Sordi.

«La pira», Maria Soliani, «Certi obblighi» e «Il vestigiano», Aldo Falugi («Marina stretta») e Luigi Zampieri («La padrona») il paese dei campanelli (in Ferencz), regia Ercel, regista Giuseppe De Santis, operatore Ottavio Maselli, interpreti Marina Vlady, Marcello Mastroianni, Giulio Gal, Renato Chionessi, Luciano Galati, Dora Scarpitta, Pina Galoni, Pietro Torci, Catrioni e due voci (oprd. Vittorio Cappelli), regista Gianni Vermeccio, operatore Arturo Giulini, interpreti Tito Gobbi, Gino Rocchi, Iva Bergazzi e Franco Marzi. Siamo così e poveri (oprd. Marzi), Annamaria Landi, Andrea Checchi, Lea Padovani, Alberto Sordi.

Sono terminate le riprese...
...due sequenze film: Carmina napoletana (Epta Film), regia Ercel, regista Giuseppe De Santis, operatore Ottavio Maselli, interpreti Marina Vlady, Marcello Mastroianni, Giulio Gal, Renato Chionessi, Luciano Galati, Dora Scarpitta, Pina Galoni, Pietro Torci, Catrioni e due voci (oprd. Vittorio Cappelli), regista Gianni Vermeccio, operatore Arturo Giulini, interpreti Tito Gobbi, Gino Rocchi, Iva Bergazzi e Franco Marzi. Siamo così e poveri (oprd. Marzi), Annamaria Landi, Andrea Checchi, Lea Padovani, Alberto Sordi.

Figura 4: pagine della rubrica Cinema gira del fascicolo 117 (a sinistra) e 118 (a destra) con immagini di Giulietta Masina.

In un articolo di Ermanno Comuzio sui caratteristi e in particolare su un accostamento tra Barry Fitzgerald e Folco Lulli, nel fascicolo 119, Giulietta Masina viene citata (ed è presente anche un fotogramma di *Senza pietà* con Lulli e l'attrice):

iniziando una serie di articoli dedicata a tali attori, non trascureremo così accanto ai tipi fortemente caratterizzati per natura (come un Sidney Greenstreet o un Arturo Bragaglia [...]) quelli che non hanno impronte così scoperte (un Louis Calhern, un John Hodiak) e neppure, accanto a colonne come Claude Rains o John Corradine, trascureremo i giovani e i novellini, come un Lloyd Bridges o una Giulietta Masina.²⁰²

L'articolo ha lo scopo di raccontare quegli attori non ancora così conosciuti dagli appassionati, ma che meritano attenzioni e si stanno guadagnando un ruolo nella produzione cinematografica italiana.²⁰³

²⁰² Comuzio Ermanno, "Galleria: Caratteristi: Barry Fitzgerald, Folco Lulli", *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 119, 15 ottobre 1953, p. 198
²⁰³ Ivi, pp. 198-200

Nel fascicolo 120 vengono annunciate nuovamente le prossime lavorazioni per *La strada*: “i protagonisti saranno Giulietta Masina e Anthony Quinn”.²⁰⁴ Poche pagine più avanti, in una sezione dedicata ai Nastri d’Argento prossimi, si spiega la loro storia, funzione e le novità dell’anno, come l’introduzione di più premi da assegnare e una maggiore discrezione da parte della giuria per scegliere i vincitori.

Che i «nastri» abbiano comunque fin qui sostanzialmente adempiuto alla loro funzione, di riconoscimento e di stimolo per la miglior produzione italiana, è dimostrato dal loro albo, dove si incontrano nomi e titoli che hanno ritratto proprio dai «nastri» il riconoscimento che fino a quel momento era loro, per varie ragioni, mancato. Ricordo, tanto per fare esempi, film «maledetti» presso distributori, esercenti e pubblico, come *La notte porta consiglio* o *Roma città libera* di Marcello Pagliero; ricordo valenti interpreti di carattere e di non ovvio richiamo per lo spettatore, come Giulietta Masina; [...].²⁰⁵

Un’altra sezione dedicata ai Nastri d’Argento nel fascicolo 123 cita Giulietta Masina con foto allegata per la proclamazione di migliore attrice non protagonista nell’edizione 1949 per *Senza pietà* e per lo stesso premio nell’edizione 1951 per *Lo sceicco bianco*.²⁰⁶ A questo punto della sua carriera, nel 1953, Giulietta Masina ha 32 anni, è in fase di ascesa e inizia ad essere riconosciuta come una delle attrici più promettenti nel panorama cinematografico italiano. Alla fine del 1953 Giulietta Masina ha recitato in 11 film, 12 comprendendo la piccola apparizione in *Paisà*. È molto attiva: recita in 3 film usciti nel 1951, 4 film del 1952 e 2 film nel 1953. Manterrà questa media fino al 1955 con un leggero calare sul finire degli anni Cinquanta, in corrispondenza però con il suo maggior successo, in seguito a *Le notti di Cabiria* del 1957. Nel 1953 ha già ottenuto due riconoscimenti importanti come i Nastri d’Argento sopra citati e come si è visto, occupa gradualmente sempre più spazio nelle pagine delle riviste specializzate come *Cinema*.

Nel fascicolo 130 del 31 marzo 1954 Giulietta Masina e Anthony Quinn sono in copertina per il film *La strada* (fig. 5).²⁰⁷

²⁰⁴ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 120, 30 ottobre 1953, p. 219

²⁰⁵ Ivi, p. 221

²⁰⁶ Bertieri Claudio, “Breve storia dei ‘nastri d’argento’”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 123, 15 dicembre 1953, pp. 332-338

²⁰⁷ Turconi Davide, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 130, Milano, 31 marzo 1954



Figura 5: Anthony Quinn e Giulietta Masina in copertina di Cinema, fasc. 130 del 1954 per il film La strada.

Sullo stesso fascicolo, Riccardo Redi dedica un articolo al film di Fellini. L'articolo è dedicato perlopiù al racconto della trama e a cosa questa possa significare, con un'intervista a Fellini sulla sua idea di cinema, su quello che vuole raccontare, tra il vero e il costruito, con alcune domande sul suo conflitto con il neorealismo, per il regista inesistente. Ad accompagnare il testo vi sono diverse immagini del film con Giulietta Masina, Anthony Quinn e Fellini mentre prepara alcune scene.²⁰⁸

Nel fascicolo 134 del 31 maggio 1954 viene segnalato che dal numero successivo *Cinema* passerà dalla Casa Editrice Vitagliano ad altra gestione. Il direttore sarà l'on. Egidio Ariosto "e la condirezione dal dott. Giulio Cesare Castello, il quale ne assumerà pure la responsabilità legale. Redattore capo sarà Davide Turconi".²⁰⁹ Finisce così la Seconda Serie di *Cinema*, andata avanti dal 1948 al 1954. Nella nuova serie cambiano visibilmente copertina, impaginazione, sguardo editoriale; restano grossomodo la struttura, gli articoli sulla censura, sulle leggi sul cinema, le retrospettive, le monografie, gli articoli dedicati ai registi, alle riflessioni sul cinema, ai film in lavorazione, le recensioni e le corrispondenze con i lettori. Nelle prime pagine del fascicolo 135, il primo della Terza Serie, la nuova gestione rassicura i lettori che "il nostro assiduo impegno è rivolto alla valorizzazione e, quando pericoli si minaccino, alla difesa di un cinema (ci riferiamo sopra tutto a quello nazionale) libero, coraggioso, maturo. Tale impegno rinnoviamo esplicitamente di fronte ai nostri lettori, nel momento di dare inizio ad una nuova fase, nella vita della rivista".²¹⁰ Si rassicura poi che la rivista sarà abitata dalle pagine di scrittori quali Pietro Bianchi, Luigi Chiarini, Mario Gromo, Tullio Kezich, Roberto Leydi, Morando Morandini, Roberto Paoletta, Antonio Petrangeli e tra gli stranieri André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Charles Ford, Francis Koval, Pierre Michaut, Carl Vincent, oltre alle collaborazioni con produttori, registi, tecnici del cinema e di altre discipline.²¹¹ La pubblicazione del quindicinale dal numero 135 sarà il 10 e il 25 di ogni mese, riprendendo la pubblicazione della Prima Serie (1936-1943).

Il fascicolo 139 del 10 agosto 1954 dedica gran parte della rivista a Fellini e a *La strada*, compresa la copertina, dove viene riportata un'immagine a colori del film (figg. 6-7).²¹²

²⁰⁸ Redi Riccardo, "La strada", *Cinema*, fasc. 130, Milano, 31 marzo 1954, pp. 163-165

²⁰⁹ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 134, Milano, 31 maggio 1954

²¹⁰ *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 135, Milano, 10 giugno 1954, p. 317

²¹¹ *Ibidem*

²¹² *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 139, Milano, 10 agosto 1954



Figura 6: Anthony Quinn e Giulietta Masina in una foto a colori nel film La strada su Cinema, fasc. 139 del 1954



Dolceamara realtà dei rapporti tra Gelsomina e Zampanò, i protagonisti de *La strada* di Federico Fellini. La nostra copertina costituisce una testimonianza riguardante un primitivo progetto, poi abbandonato: quello di girare il film a colori.

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Corso Buenos Aires 45 - Tel. 22.84.33 - REDAZIONE DI ROMA: P.za della Pilotta 3 - Tel. 67.02.67 (capo della Redazione: Fausto Montesanti) - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buenos Aires - BRASILE: Sergio Tofani, Rua Santa Madalena 72, San Paolo - FRANCIA: Marcel Lapierre, 240, rue Saint-Jacques, Parigi - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W.1 - STATI UNITI: Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York - SVEZIA: M.A.C. Molander, Ulrikagatan 7, Stoccolma. Gli abbonamenti si ricevono presso l'Amministrazione della Casa Editrice «CINEMA» o mediante versamento sul C/C/P N. 3/14032 - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore: EGIDIO ARIOSTO
Condirettore: GIULIO CESARE CASTELLO
Redattore capo: DAVIDE TURCONI

Volume XII
Terza serie

FASCICOLO 139

Anno VII - 1954
10 agosto

Questo numero contiene:

Cinema gira	442
STEFANO P. UBEZIO	
<i>Federico Fellini crede ancora ai sentimenti</i>	443
FAUSTO MONTESANTI	
<i>Genesis segreta di Gelsomina e Zampanò</i>	446
FEDERICO FELLINI	
<i>Ogni margine è bruciato</i>	448
TULLIO PINELLI	
<i>Una diversità complementare</i>	449
ENNIO FLAJANO	
<i>Ho parlato male de La strada</i>	449
GIULIETTA MASINA	
<i>Gelsomina sente la vita degli alberi</i>	450
BRUNELLO RONDI	
<i>Un regista che disegna gli attori con la matita</i>	452
MORALDO ROSSI	
<i>Fellini e il cavallo fantasma</i>	454
*	
<i>Dal diario di lavorazione</i>	454
FELLINI, FLAJANO, PINELLI	
<i>I discorsi del "matto" (dalla sceneggiatura del film)</i>	455
LUIGI GIACOSI	
<i>Il film più faticoso in una carriera di quarantatre anni</i>	458
FELLINI, FLAJANO, PINELLI	
<i>Moraldo in città - I</i>	459
BATTAGLINI, CAPPELLINI, CAVALIERI, NUVOLONE, PERETTI GRIVA	
<i>La parola ai giuristi</i>	463
FRANCESCO BOLZONI	
<i>Dialogo senza comprensione</i>	464
PAOLO DI VALMARANA	
<i>Camilla serva tutto fare autorevole e sensata</i>	465
PIERO ZANOTTO	
<i>David Lean a Venezia fra turismo e neorealismo</i>	466

QUINDICI GIORNI

GIULIO CESARE CASTELLO e VICE	
<i>I film</i>	468
CLAUDIO BERTIERI	
<i>Fuori programma</i>	III di cop.
IL POSTIGLIONE	
<i>La Diligenza</i>	472
g. c. c.	
<i>Biblioteca</i>	III di cop.

Figura 7: Sommario del fascicolo 139 di Cinema del 1954

Sull'origine de *La strada* e in particolare dei personaggi *Gelsomina* e *Zampanò*, Fausto Montesanti dedica un articolo in cui racconta della genesi del film in un incontro con Fellini. “La prima idea de ‘La strada’ è nata da un’esperienza di vagabondaggio, compiuta dal regista al seguito di una compagnia di avanspettacolo”.²¹³ E ancora:

[...] una volta, trovandosi a girare un esterno notturno di *Luci del varietà* nei pressi di Capranica, allontanandosi durante una pausa in aperta campagna, all'improvviso venne a trovarsi di fronte a una scena nuova per lui: accanto a un focherello acceso una solitaria coppia di zingari, che doveva certo far parte di un piccolo circo accampatosi nelle vicinanze, stava consumando il proprio pasto; la donna in silenzio rimestava la minestra in un vecchio barattolo sospeso sulla brace, mentre l'uomo attendeva, paziente: i due, durante tutta la scena [...] non si scambiarono neppure una parola. [...] qualche tempo dopo, in villeggiatura sulle Alpi, con la moglie, Giulietta Masina, Fellini incontrò una seconda coppia di zingari: mentre l'uomo guidava sulla neve un certo trabiccolo, la donna lo aiutava – in silenzio – spingendo da dietro la piccola casa ambulante.²¹⁴

In questo modo, quasi spontaneamente, nascevano i personaggi de *La strada*. Fondamentale poi la figura di Giulietta Masina nella costruzione del personaggio:

A questo punto si colloca, nella carriera di Fellini e in modo determinante come già in quella di altri registi, la figura di un'attrice quale fonte di ispirazione. [...] come del resto ammette candidamente lo stesso Fellini, ‘Gelsomina’ è nata in sostanza come un personaggio ‘ad usum’ della Masina, un personaggio cioè costruito proprio ‘su misura’ allo scopo di valorizzare le qualità e persino i difetti di un'attrice tanto singolare e – rispetto ai canoni della produzione corrente – persino difficile.²¹⁵

Fellini spiega le difficoltà nel trovare e far accettare alla produzione l'interprete femminile, segnalando che il ritardo di un paio d'anni nella preparazione del film fu dovuto proprio a questo. “egli ostinatamente sosteneva dovesse essere appunto la Masina – ‘Volevano una bella donna’ – mi dice scrollando le spalle, e sorride, ormai soddisfatto di avercela spuntata”.²¹⁶ Fellini spiega poi che *Zampanò* è costruito praticamente di riflesso e in contrapposizione al personaggio di *Gelsomina*, lavorando sul contrasto di carattere psicologico tra i due. Nel raccontare le difficoltà che due personaggi del genere e una storia come quella de *La strada* portano, Montesanti indica il pericolo di una mancata fusione tra sfondo e personaggi, in cui il primo è di fatto semi-documentaristico e i secondi invece hanno un carattere perlopiù simbolico tendente all'irreale. La storia invece rischia di avere un tono di “attaccaticcio

²¹³ Montesanti Fausto, “Incontro con Fellini: Genesi segreta di Gelsomina e Zampanò”, *Cinema*, fasc. 139, Milano, 10 agosto 1954, p. 446

²¹⁴ Ibidem

²¹⁵ Ibidem

²¹⁶ Ibidem

sentimentalismo”.²¹⁷ Questi pericoli, dice Montesanti, sono gli stessi che corre continuamente Chaplin nei suoi film anche migliori, da *The kid* (1921) a *City lights* (1931).

Lo stesso Fellini mi mette spontaneamente e onestamente in guardia, forse allarmato dalla mia troppo ottimistica aspettativa; e mi comunica ad esempio la sua continua apprensione – specie in relazione ai notevoli mezzi della Masina – nei confronti proprio del personaggio che gli sta in fondo più a cuore, Gelsomina, cui il controllo troppo persuaso di un’autentica attrice potrebbe aver conferito quel tanto di peccaminosa consapevolezza, capace di distruggerne da un momento all’altro la necessaria spontaneità, e che d’altra parte un lieve scantonamento o anche un’impercettibile ‘concessione’ da parte della regia potrebbe rendere all’improvviso – per usare una testuale espressione di Fellini – nient’altro che una ‘scema patetica’.²¹⁸

Nel fascicolo, oltre alle testimonianze dei collaboratori alla scrittura del film (Ennio Flaiano e Tullio Pinelli) è presente un articolo di due pagine scritto da Giulietta Masina, riguardo la sua esperienza nell’impersonare *Gelsomina* e cosa ciò ne ha scaturito (figg. 8-9).

Io ho cercato, nel rapporto con Zampanò, di esprimere con una recitazione anche esasperata quella difficoltà di comunicazione con gli altri, che spesso si tramuta in una vivacità artificiosa, in un non sentirsi al proprio posto, dentro un enorme imbarazzo. Perciò spesso io ‘recito’ per Zampanò, anche quando non facciamo spettacolo, io non mi sento me stessa, preda di un grave disagio. Riacquisto, invece la possibilità di movimenti sinceri, quando non ho più forza di andare avanti, o nel dolore per la morte del Matto, quando, quasi in una nennia, mi chiudo nella mia voce, per andare in cerca di una mia remota profondità, o quasi della voce delle centinaia di donne che prima di me hanno sofferto.²¹⁹

Forse, da questo racconto dell’attrice, si può scorgere il suo modo di approcciarsi alla recitazione e all’interpretazione dei personaggi. Raggiunta una certa maturità ed esperienza con i film passati, con *La strada* ha probabilmente modo di esprimere sé stessa al meglio, su un personaggio costruito ad arte su di lei, sotto la guida di Fellini. L’impatto del regista sul personaggio non è da considerarsi totalitario, anzi, come si è visto lo stesso Fellini attende due anni prima di poter realizzare il film, prima di poter avere Masina come interprete. È lei, come persona e come attrice che dà un contributo al film, il personaggio di *Zampanò* vive anche e soprattutto grazie alla sua relazione con il personaggio di *Gelsomina*, creando così questo contrasto di cui si è letto.

Ma intanto Gelsomina ha imparato, o ha creduto di imparare qualche cosa. Il ‘Matto’ ha un po’ condensato quel suo bisogno di amore, e le ha detto che in fondo può essere contenta di stare con Zampanò, che anche Zampanò è solo, e ha bisogno di lei anche se non lo sa.

²¹⁷ Montesanti Fausto, “Incontro con Fellini: Genesi segreta di *Gelsomina* e *Zampanò*”, *Cinema*, fasc. 139, Milano, 10 agosto 1954, p. 448

²¹⁸ Ibidem

²¹⁹ Masina Giulietta, “Un personaggio attivo: *Gelsomina* sente la vita degli alberi”, *Cinema*, fasc. 139, Milano, 10 agosto 1954, p. 450

Questo momento, io, dovevo cercare di esprimerlo come una improvvisa liberazione emotiva, non come un 'capire' e un prendere delle assennate e moralissime decisioni. Così ho cercato una recitazione un po' sconnessa, eccitata, come quando salta un tappo a una bottiglia troppo compressa, e intanto il 'Matto' che sfugge sempre, che non vuole dare lezioni, apertamente mi ride in faccia.²²⁰

²²⁰ Masina Giulietta, "Un personaggio attivo: Gelsomina sente la vita degli alberi", *Cinema*, fasc. 139, Milano, 10 agosto 1954, p. 451



UN PERSONAGGIO "ATTIVO."

GELSOMINA SENTE LA VITA DEGLI ALBERI

Una delle piú grandi gioie l'ho avuta sulla strada, appunto, quando i bambini di certi paesi, ritenendomi un vero saltimbanco, mi giravano attorno con parapiglia tra teneri e dileggiatori. Ricordo i loro insulti deliziosi e affettuosi: «a' papavera, a' peccorara, a' paperina!» Altri, i piú grandi erano meno affettuosi. Mi facevano ogni specie di scherzi. Mi mettevano le cicche di sigarette accese nella bombetta mentre facevo il giro dopo lo spettacolo a chiedere l'obolo. Per loro ero come quelle bambole di pezza che i bambini tirano per la strada, attaccate a uno spago, per ore e ore, dovunque vadano, sfogando un bisogno di signoria. È stata un'esperienza impressionante soprattutto questo recitare in mezzo alla strada, con la gente di interi paesi che si adunava spontaneamente e con le parole e i gridi che volavano, spesso non conservabili nella colonna sonora. Ci si sentiva esposti in modo estremo, totale, e si sentiva la gente fare capo a noi dai luoghi piú strani e meno favorevoli all'ascolto: dalle finestre di una casa lontana, dal fondo di un negozio, dal cantiere dove gli operai lavorano, e uno sguardo ce lo appoggiavano addosso tutti, anche quelli che passavano via in bicicletta andando al lavoro. Spesso sentivo che quella mia miseria di esibizione, con quei vestiti, con quella recitazione sconnessa e primitiva, serviva a inorgoglierli della loro dignità, e certo molti pensavano «meno male che mia figlia è a casa con la mamma.»

Il personaggio di Gelsomina mi aveva da moltissimo tempo affascinata e spaventata. Mi spiego subito. Anzitutto Gelsomi-

na, nella quale con mia personale commozione, ho avuto la responsabilità di impersonare una qualunque italiana dei ceti piú miseri, che deve adattarsi a qualunque lavoro per vivere, e soffre di fame, di solitudine e di inutilità, non era un personaggio che poteva fermarsi alla testuale espressione di questi sentimenti e stati di vita. Gelsomina, cioè era, è, un personaggio "attivo". Un personaggio cioè che non si rassegna, attaccato alla vita, direi con tutte

di

GIULIETTA MASINA

le dita delle mani e dei piedi, e che è impegnata nella difficoltà di rapporti che non riesce a risolvere. È portata via in un vagabondaggio di lavoro che non le dà, mai, il senso di essere situata in qualche posto, umana e normale, perché ogni mattina si levano le tende e si riparte, ma vuole ostinatamente, tenacemente costruire intorno a sé i termini di un vivere semplice, affettuoso, senza solitudine. Sente inoltre il bisogno di parlare con tutto e con tutti; sente la vita degli alberi, del cielo, del vento. Pure tutto questo è piú un groppo nella gola, è il sogno di un vivere armonioso. Su tutto pesa il silenzio di Zampanò, che è la sola presenza umana nei giorni angosciosi, e racchiude in sé tutta la desolante distanza che c'è spesso tra uomo e uomo. Essere insieme nella vita e non sapere di esserlo, guardarsi come estranei, avere un bisogno enorme di comprensione, di pre-

senza, e non sapere da che parte incominciare, e il peso di quei silenzi, i tentativi che diventano goffi e si mutano in odio, in rancore.

Io ho cercato, nel rapporto con Zampanò, di esprimere con una recitazione anche esasperata quella difficoltà di comunicazione con gli altri, che spesso si tramuta in una vivacità artificiosa, in un non sentirsi al proprio posto, dentro un enorme imbarazzo. Perciò spesso io "recito" per Zampanò, anche quando non facciamo spettacolo, io non mi sento me stessa, preda di un grave disagio. Riacquisto, invece la possibilità di movimenti sinceri, quando non ho piú forza di andare avanti, o nel dolore per la morte del Matto, quando, quasi in una nebbia, mi chiudo nella mia voce, per andare in cerca di una mia remota profondità, o quasi della voce delle centinaia di donne che prima di me hanno sofferto.

D'altra parte, mi pareva, nel personaggio di Gelsomina, di dover esprimere anche un aspetto di sentimentalità e di pateticità un po' convenzionale. Mi spiego: credo che sia piú reale, a proposito di un'umile figlia di pescatori, l'aspetto non tragico o statuario o fiero, o aspro, o "conscio", ma questo aspetto di "imparaticcio", di fragile. Come per certe ragazze i fumetti sono una base essenziale di formazione, mi pare che in ambienti molto miseri, le psicologie si formino in apporti così meschini e infimi, specialmente per una ragazza. Così spesso Gelsomina si atteggia a "tapina", e ha anche pietà di sé stessa.

È evidente, insomma, che Gelsomina, tanto nei rapporti con gli altri che nel rappor-

Figura 8: articolo di Giulietta Masina sulla sua esperienza nel film *La strada*, su *Cinema*, fasc. 139 del 1954

to con sè stessa, non è mai al giusto centro, è piena di sofferte inibizioni, di mancanze, di crisi. Perciò tenta così spesso di sconfinare, cioè di immaginarsi a essere "altra", e recita, anche per sè stessa: per esempio quando visita il convento, andando dietro alla suora si mette a camminare istintivamente come la suora, o davanti a un albero si atteggia come quell'albero, e apre le braccia come rami.

E cerca, chiama, allude sempre a una comunione d'amore fra le cose, fra gli uomini, ma (così sentivo nel personaggio) non esprime questa "moralità" se non allo stato latente, a buon mercato, ma vivendo questo suo bisogno di amore e di unità con tutti in una specie di tenerezza acuminata di bestiola, moltiplicando i gesti anche assurdi, spremendo vita e tenerezza inutilmente da ogni occasione, e affidandosi più alle voci e ai gesti che nascono profondi, che alle parole.

È naturalmente una strada destinata alla sconfitta, e Gelsomina non tarda ad accorgersene. Sempre con la testa presa nel sognare i suoi paradisi, quando capita in un paese e vede un equilibrista, sospeso fra le case, che si muove in una luce d'oro, lento, crede di veder concretati, riassunti i suoi sogni, e una specie superiore d'uomo per la prima volta chinare a lei un volto vertiginoso, sorridere, parlare finalmente. È il "Matto", ma è anche lui un angelo destinato a precipitare, è anche lui una figura d'illusione, perché morirà sotto i colpi di Zampanò, rivelandosi fragilissimo, peribilissimo, non più consistente di un sogno. Ma intanto Gelsomina ha imparato, o ha creduto di imparare qualche cosa. Il "Matto" ha un po' condensato quel suo bisogno



(In questa e nella pagina precedente) Tre incantevoli espressioni di Giulietta Masina nel personaggio di Gelsomina, che ha impegnato integralmente le sue risorse di fantasia e di umanità.



di amore, e le ha detto che in fondo può essere contenta di stare con Zampanò, che anche Zampanò è solo, e ha bisogno di lei anche se non lo sa. Questo momento, io, dovevo cercare di esprimerlo come una improvvisa liberazione emotiva, non come un "capire" e un prendere delle assennate e moralissime decisioni. Così ho cercato una recitazione un po' sconnessa, eccitata, come quando salta un tappo a una bottiglia troppo compressa, e intanto il "Matto" che sfugge sempre, che non vuole dare lezioni, apertamente mi ride in faccia.

Io sono rimasta, anche oggi che non recito più quella parte (che attendevo da tanto tempo) con l'immagine del "Matto" nella memoria. Mi affascina ancora perché è come un castigo dolcissimo a tante debolezze, che sento anche mie, e della mia epoca. È un personaggio romantico, molto libero, molto aereo, ma dà una lezione di vita, di concretezza, di pazienza, di fiducia. Per me è veramente sempre sul punto di scendere dal filo, dalla sua solo aerea sicurezza, per dirmi parole di scanzonato coraggio. Pure, nel suo centro, lo ricordo come una figura che vuole dire anche qualcosa di più di questa fiducia e pazienza. Quando lo guardavo in alto sul filo, e anche adesso se me lo ricordo, mi ripetevano quei versi così dolci di Heinrich Von Morungen:

"Nei miei sogni sei quasi di fumo
o il riflesso che scende
dall'eterea luna quando
nel vano delle porte i volti
hanno ombre perlate e i vecchi
uomini non si conoscono".

Figura 9: testo e immagini dell'articolo di Giulietta Masina sulla sua esperienza nel film *La strada*, su *Cinema*, fasc. 139 del 1954

Questo suo modo di caratterizzare e dare vita al personaggio è riconosciuto anche dall'esterno. In una didascalia delle foto dell'articolo si legge: "Tre incantevoli espressioni di Giulietta Masina nel personaggio di Gelsomina, che ha impegnato integralmente le sue risorse di fantasia e umanità".²²¹ L'articolo successivo è di Brunello Rondi, il quale, attore, collaboratore e amico di Fellini, racconta di come il regista si sia approcciato al film, delle sue metodologie, della sua precisione da scrittore, il suo modo di dirigere gli attori e di disegnarli "con la matita", rapportandolo al suo rapporto col fumetto.²²²

Di Fellini, mi colpì come particolarità veramente tipica, non solo la cura ma la furente analiticità cui sottopone la recitazione degli attori, nei suoi valori mimici e soprattutto nei valori fonici, ritmici. La regia di Fellini si basa molto sul potere allusivo o evocativo di certi toni e accenti e la resa che egli desidera su questo punto dev'essere di una fedeltà cristallina ai toni che, da buon attore, indica. La vivace dialettica di Giulietta Masina, che è molto ricca di sue idee e spunti e ha un 'suo' orecchio, diede il via a parecchi studi in comune del reciproco punto di vista [...].²²³

Seguono nello stesso fascicolo alcune pagine tratte dal diario di produzione, parti della sceneggiatura del film con allegate le scene poi girate, uno spartito del tema musicale del film composto da Nino Rota e alcuni aneddoti del set. Sempre di *La strada* si parla nel fascicolo 141, dedicato alla XV Mostra del Cinema di Venezia. Giulio Cesare Castello racconta i film presentati alla Mostra. Per Castello *La strada* è riuscito per "il suo tratto più umanamente e poeticamente compiuto"²²⁴ nonostante la tendenza di Fellini "ad un lirismo degenerante"²²⁵ che rende *La strada* "un film lungamente vagheggiato, frutto di errabondi ripensamenti autobiografici"²²⁶ nati però da un sentimento sincero. Su Giulietta Masina, Castello la definisce

quell'intelligente, estrosa attrice [...] Troppo intelligente, e troppo estrosa per potersi calare credibilmente nelle vesti di Gelsomina. [...] La Masina ha inevitabilmente sovrapposto [...] il proprio congeniale intellettualismo, la sua interpretazione è stata tutta 'critica', mai abbandonata, assiduamente sorvegliata da lampi incongrui di furberia, affidata spesso ad un limitato repertorio di soluzioni mimiche che, divertenti o addirittura toccanti la prima volta che vengono impiegate, risultano, a lungo andare, leziose e stucchevoli.²²⁷

Per Castello *La strada* avrebbe reso meglio con un'attrice presa dalla strada. Ma è con *La strada*

²²¹ Ibidem

²²² Rondi Brunello, "Un regista che disegna gli attori con la matita", *Cinema*, fasc. 139, Milano, 10 agosto 1954, p. 452

²²³ Ibidem

²²⁴ Castello Giulio Cesare, "Venezia ha bisogno del bisturi – I film della XV Mostra", *Cinema*, fasc. 141, Milano, 10-25 settembre 1954, p. 516

²²⁵ Ibidem

²²⁶ Ibidem

²²⁷ Ivi, p. 517

che Giulietta Masina passa dall'essere una promettente attrice, emergente tra la nuova generazione di attori all'essere un'attrice con delle caratteristiche definite, con delle idee, degli spunti, un intellettualismo, un estro, con dei notevoli mezzi che la rendono un'attrice autentica, capace di influenzare direttamente i personaggi che interpreta, oltre al costruirli insieme a chi li progetta. Questo almeno, è quello che inizia ad essere raccontato, come si è letto. Il suo modo di recitare si colloca poi, in una posizione traversa rispetto alla tendenza dell'epoca e per questo crea non poche discussioni e attenzioni.

Fra le attrici italiane merita di essere particolarmente ricordata Giulietta Masina che ne *La strada* di Federico Fellini ha creato il personaggio di Gelsomina. È un'interpretazione molto discussa. Un critico acuto e sensibile come Jean-Jacques Gauthier l'ha, per esempio, ritenuta l'unico elemento negativo del film. Altri l'hanno giudicata monotona e tutta giuocata su alcune espressioni e alcuni atteggiamenti fissi. In realtà è un'interpretazione basata sull'intelligenza, sul gusto, sul tempo, sul ritmo, ricca di sapore, non di rado vivamente emotiva. È l'anima del film. Giulietta Masina vi si afferma attrice dotata di un'indubbia personalità. Da Charlot a Macario, molti sono i precedenti che possono ricercarsi al personaggio creato da Giulietta Masina, ma anche questi elementi derivati sono fusi con altri elementi originali in un organismo che è profondamente unitario, spontaneo nella sua formazione, e che ha pertanto un suo stile. In un momento in cui il cinema tende a lasciarsi sopraffare da un senso di grossolana spettacolarità e in cui la interpretazione femminile spesso si riduce direttamente o indirettamente a un fatto di compiacimento sessuale, l'interpretazione di Giulietta Masina – che è tutta “intelligentemente” impegnata – assume oltretutto un notevole valore polemico.²²⁸

In quell'edizione della Mostra, *La strada* vinse il Leone d'Argento.

Cinema cambia nuovamente volto, direzione e sede. Mentre al precedente passaggio di consegne era cambiato solamente l'indirizzo di Milano, pur avendo una sede redazionale a Roma, a partire dal numero 148 del 10 agosto 1955 il quindicinale si trasferisce a Roma. Il direttore sarà Pasquale Ojetti, la redazione a cura di Eugenio Troisi e Franco Moccagatta, l'impaginazione a cura di Pino Stampini.²²⁹ Nelle prime pagine del fascicolo, una lettera ai lettori che giustifica i sei mesi di stop alle pubblicazioni per “motivi tecnici”.²³⁰ Nello stesso fascicolo una sezione dedicata ai Nastri d'Argento del 1955, la X edizione, in cui *La strada* si aggiudica i premi per la migliore regia e migliore produzione.

²²⁸ Calendoli Giovanni, “Galleria degli interpreti: Un festival con poche attrici”, *Cinema*, fasc. 141, Milano, 10-25 settembre 1954, p. 538

²²⁹ *Cinema*, fasc. 148, Roma, 10 agosto 1955

²³⁰ Ivi, p. 747

Il fascicolo 149 pubblicizza a pagina intera *Il bidone* di Federico Fellini, con indicati tra gli interpreti in ordine Broderick Crawford, Giulietta Masina, Richard Basehart e Franco Fabrizi.²³¹

Nel fascicolo 165 del 1° maggio 1956 Tullio Pinelli scrive un articolo in cui si racconta come sceneggiatore, racconta il suo lavoro con diversi registi e tra gli altri, dell'amicizia con Fellini.²³² Con l'occasione, racconta di come *Il bidone* sia stato attaccato già dalla sua origine ancor prima di essere in lavorazione, e dopo l'uscita in sala anche dai veri "bidoni" che testimoniavano come il film non avesse raccontato realtà così realistiche quanto le loro. Tuttavia, Pinelli è rincuorato di quanto il film, dopo la presentazione a Parigi, sia stato accolto positivamente, essendo definito addirittura come il capolavoro di Fellini, superiore per diversi aspetti a *La strada*. Annuncia poi la lavorazione in corso al prossimo lavoro suo e dell'amico regista, *Le notti di Cabiria*. Le pagine sono accompagnate da disegni di Fellini, due dei quali ritraggono *Gelsomina* e *Cabiria*.²³³

Nel fascicolo 169 del 1° luglio 1956 Pasquale Ojetti annuncia il congedo dalla direzione di *Cinema* per passare ad altra rivista, con la certezza della maturità della stessa e dell'obiettività e della serenità che la prossima gestione manterrà. È così che dopo vent'anni di pubblicazioni *Cinema* non verrà più pubblicato.²³⁴

2.3.2 Bianco e Nero, 1954-1999

Bianco e Nero è la rivista specializzata di studi cinematografici del Centro Sperimentale di Cinematografia. Ha pubblicazione mensile e si proclama, già nella sua prima pubblicazione il 31 gennaio 1937, una rivista non per tutti. *Bianco e Nero*, nella sua presentazione firmata da Luigi Freddi non viene pubblicata per fini pubblicitari e editoriali ma per servire il cinematografo. La rivista è rivolta a chi ama il cinema, ne sente la nobile funzione e per gli addetti ai lavori, chi quindi sa bene quali sacrifici e quale lavoro comporta lavorare ad un film. La funzione di *Bianco e Nero* è per Freddi quella di innalzare gli studi cinematografici e lavorare per la creazione di un'industria cinematografica forte, di grande cultura e di alto livello artistico, separandosi volutamente dalle più comuni riviste sul cinema, le quali ne parlano con faciloneria e presunzione, intralciando il lavoro di chi davvero cerca di contribuire agli scopi suddetti.²³⁵

²³¹ *Cinema*, fasc. 149, Roma, 25 agosto 1955, p. 810

²³² *Cinema* riprende la pubblicazione il primo e il 15 del mese dal fascicolo 161 del 1° Marzo 1956.

²³³ Pinelli Tullio, "Io, sceneggiatore", *Cinema*, fasc. 165, Roma, 1° maggio 1956, pp. 182-186

²³⁴ *Cinema*, fasc. 169, Roma, 1° luglio 1956, p. 323

²³⁵ Freddi Luigi: "Presentazione", *Bianco e Nero*, n. 1, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 31 gennaio 1937, pp. 3-5

Dal 1937 è ancora in pubblicazione oggi, negli anni ha chiaramente cambiato cadenza di pubblicazione e direzione. Prima mensile, successivamente bimestrale, trimestrale e oggi quadrimestrale.²³⁶ In questo paragrafo, ci si occuperà principalmente delle pubblicazioni che riguardino direttamente o indirettamente Giulietta Masina, a partire dal n. 9-10 del settembre-ottobre 1954 (in corrispondenza quindi dell'uscita e dei commenti su *La strada*) continuando a seguire i volumi in cui si tratti delle partecipazioni dell'attrice.

Nel numero 9-10 di *Bianco e Nero* è riportata l'intera sceneggiatura originale di *La strada*, scritta da Fellini e Pinelli; la premessa è di Giuseppe Sala. Sala elogia il film e Fellini principalmente per due motivi: per il suo avvicinarsi con spirito al neorealismo ereditato in prima battuta da Roberto Rossellini e per il suo allontanarsi dal formalismo e dall'eccessiva ricerca di stile dei suoi colleghi contemporanei, motivo per cui è anche criticato. Per Sala la creazione dei personaggi Gelsomina, Zampanò e soprattutto il Matto è un fatto letterario. La pubblicazione dell'intera sceneggiatura vuole essere un esempio di lavorazione tecnica di alta qualità letteraria per il cinema, e un omaggio a un regista che da *Lo sceicco bianco* ha iniziato a mostrare delle caratteristiche promettenti, sincere e d'esempio per il cinema italiano contemporaneo. Dopo la premessa di Sala seguono la filmografia, la sceneggiatura originale, alcune immagini del film e alcuni disegni di Fellini sui personaggi.²³⁷

Nel numero 7 del 1955 c'è un articolo dedicato agli attori di teatro che lavorano al cinema, la Masina non è citata, forse a causa del suo percorso particolare tra teatro universitario, radio e poi direttamente cinema, senza di fatto frequentare un'accademia di teatro, come l'attrice stessa ha più volte ricordato. L'articolo infatti cita nomi di attori già affermati ampiamente prima a teatro, già famosi che hanno prestato il loro mestiere al cinema. Tra questi i fratelli De Filippo, le giovani promesse come Vittorio Gassman, il quale mantiene viva la figura di attore-mattatore anche al cinema. Di fatto, secondo Massimo Scaglione, autore dell'articolo, gli attori di teatro non sono così importanti e non hanno un ruolo così determinante nel cinema italiano contemporaneo, salvo le dovute eccezioni.²³⁸

Il numero 9-10 del settembre-ottobre 1955 è dedicato alla Mostra di Venezia, tra i film in concorso raccontati c'è anche *Il bidone*, sezione della rivista curata da Nino Ghelli, redattore capo della rivista. Per Ghelli *Il bidone* è un film non riuscito, rincorre per certi versi *I vitelloni*

²³⁶ Nel momento in cui si scrive è stato da poco pubblicato il Vol. 608 del 3 maggio 2024.

²³⁷ *Bianco e Nero*, n. 9-10, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, settembre-ottobre 1954

²³⁸ Scaglione Massimo, "Gli attori di teatro nel cinema italiano", *Bianco e Nero*, n. 7, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, luglio 1955, pp. 35-47

e *La strada* ma senza riuscire ad essere incisivo, mostrando sempre più il pessimismo esistenziale di Fellini, che secondo Ghelli è cresciuto col tempo, nonostante il suo continuare ad essere uno degli autori più promettenti e innovativi del tempo. I problemi del film per Ghelli riguardano principalmente l'impostazione generale e la dinamica drammatica. Questi problemi ed errori del film sono "aggravati da una inadeguata prestazione degli interpreti: ch  se Crawford   indubbiamente efficace, anche se in qualche momento un po' generico, Basehart e la Masina sono molto pi  modesti, mentre Fabrizi ricade nell'ormai consueto clich ".²³⁹

Nel numero 11 del 1955 Carlo Tamberlani cura un lungo articolo sulle funzioni e doveri dell'attore cinematografico.²⁴⁰

Nel numero 4 del 1956, in un'analisi sulla situazione del cinema italiano, Giuseppe Sala definisce i personaggi di Gelsomina e Zampan  indimenticabili "in mezzo al nugolo romanesco e vociante del decadente neo-realismo".²⁴¹ Nello stesso numero Carlo Tamberlani continua ad occuparsi di recitazione e dell'analisi degli attori cinematografici:

Vi sono due tipi di attore, sostanzialmente diversi nella elaborazione dell'interprete. Vi   l'attore che in ogni personaggio ripete, sia pure creando di volta in volta il personaggio vivo, un proprio *tipo fisso* (naturale o costruito) e l'attore che crea sempre personaggi a *caratteri diversi*. Il primo identifica se stesso in ogni personaggio; il secondo identifica il personaggio in se stesso. Per la trama e il racconto cinematografico i due tipi d'attore hanno uguale valore. L'entit  di essi sta tutta nella caratterizzazione dell'immagine, nella sua forza espressiva e nei suoi chiari aspetti, in precisa e specifica sintonia con l'azione fisica.²⁴²

Vengono citati Anna Magnani, Tot , Aldo Fabrizi, Ruggero Ruggeri, Amedeo Nazzari ma non Giulietta Masina.²⁴³

Dal numero 11-12 relativo a novembre-dicembre del 1956 *Bianco e Nero* cambia direzione, redazione e sede.²⁴⁴

²³⁹ Ghelli Nino, "I film in concorso", *Bianco e Nero*, n. 9-10, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, settembre-ottobre 1955, p. 27

²⁴⁰ Tamberlani Carlo, "Il dettaglio e l'attore nel racconto cinematografico", *Bianco e Nero*, n. 11, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, novembre 1955, pp. 18-34

²⁴¹ Sala Giuseppe, "Il cinema italiano in quest'ora: una crisi culturale", *Bianco e Nero*, n. 4, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, aprile 1956, p. 7

²⁴² Tamberlani Carlo, "Tipo fisso e interpretazione dei caratteri", *Bianco e Nero*, n. 4, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, aprile 1956, p. 36

²⁴³ Ivi, pp. 35-46

²⁴⁴ *Bianco e Nero*, n. 11-12, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, novembre-dicembre 1956; Direttore: Michele Lacalamita, Comitato di redazione: Giulio Cesare Castello, G.B. Cavallaro, Fernaldo di Giammatteo, Ernesto G. Laura, Mario Motta, la sede   a Roma ma si sposta in via Cola di Rienzo 243, dalla via Caio Mario 13 precedente.

Nel numero 6 del giugno 1957 di *Bianco e Nero* è dedicata un'ampia sezione riguardo Federico Fellini e la sua filmografia, la critica e Cannes '57. Le prime 50 pagine fanno parte della sezione *Fellini e «Le notti di Cabiria»*, con gli articoli di Lino Del Fra, Leonardo Autera, ed Ernesto G. Laura. Nel primo articolo *A proposito di Fellini* di Lino Del Fra, quest'ultimo ripercorre la carriera di Fellini partendo dalla Mostra di Venezia del 1954, in cui *La strada* fece scalpore e suscitò diverse discussioni. Segue un'analisi dello stile del regista da *Lo sceicco bianco* fino a *Le notti di Cabiria*. Per Del Fra i personaggi di *La strada* sono l'ago della bilancia tramite cui è possibile definire e seguire la poetica di Fellini lungo la sua carriera da regista. Quest'ultimo film, *Le notti di Cabiria*, uscito nel 1957 come questo articolo, per Del Fra riprende la tematica individualistica di Fellini. In particolare, il personaggio di Cabiria “(interpretata con rara sensibilità da Giulietta Masina)”²⁴⁵ che prima comparso in *Lo sceicco bianco* pare ancora libero, superficiale, non approfondito, viene definito da Del Fra in *Le notti di Cabiria* tendente a *Gelsomina*. I due personaggi sono diversi, ma mostrano delle caratteristiche comuni: se *Gelsomina* rappresenta la purezza, la bontà d'animo e il massimo d'empatia, *Cabiria* cerca quell'emotività senza avere però un riscontro e agisce di conseguenza. Per Del Fra Fellini e Masina riescono a interpretare in questo senso e ad evocare nuovamente il tema dell'incomunicabilità, già presente nei film precedenti di Fellini. Per Del Fra, *Le notti di Cabiria* è senz'altro il film più compiuto di Fellini, in cui sono pochissimi i momenti superflui, le lungaggini.²⁴⁶ Il testo è accompagnato da foto private (ad esempio Fellini che legge un libro su una poltrona fumando una sigaretta e Masina che legge lo stesso libro da dietro la poltrona) e prese dai film con Fellini e Giulietta Masina protagonisti.²⁴⁷ Nelle pagine successive Leonardo Autera si dedica alla nascita del personaggio di *Cabiria*, un po' anticipato in *Lo sceicco bianco*, ha origine da un soggetto di un mediometraggio di Fellini, poi mai realizzato e che ha preso vita in una sequenza di *Le notti di Cabiria*. È la sequenza di Giulietta Masina con Amedeo Nazzari, il divo. Lo sviluppo del personaggio poi (come già anticipato nel primo capitolo) viene arricchito dall'incontro con una vera prostituta, Wanda, incontrata durante una notte sul set. Autera successivamente analizza sia le parti tecniche della regia, la gestione delle inquadrature e i movimenti di macchina da presa che la gestione degli attori. Questi ultimi sono più facili da

²⁴⁵ Del Fra Lino, “A proposito di Fellini”, *Bianco e Nero*, n. 6, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, giugno 1957, p.18

²⁴⁶ Del Fra Lino, “A proposito di Fellini”, *Bianco e Nero*, n. 6, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, giugno 1957, pp. 1-21

²⁴⁷ La didascalia della foto suddetta è “Federico Fellini e la moglie Giulietta Masina”, se questo può contribuire ad avere un'idea della rappresentazione della coppia nel cinema contemporaneo di allora. (Ivi, pp.16-17)

gestire quando sono presi dalla strada, perché più duttili rispetto agli attori già affermati e formati.

In questi casi il regista deve tendere anzitutto a «depurare l'attore dai veleni del mestiere»; impresa spesso non delle più facili. Appare strano, perciò, che Fellini si sia sempre avvalso di attori di mestiere cui fare interpretare i ruoli principali dei suoi film. Per quel che riguarda Giulietta Masina, la cosa si giustifica facilmente, in quanto quest'attrice ha ormai assunto una tipologia prettamente felliniana; ma nei confronti con attori di forte personalità, come Anthony Quinn di *La strada* e Broderick Crawford di *Il bidone*, la forza di suggestione su di loro esercitata dal regista deve essere stata davvero eccezionale.²⁴⁸

Segue una bibliografia di testi critici in cui Fellini viene citato, a partire da *Cinema* fino ai *Cahiers du cinéma*.²⁴⁹ Successivamente un'analisi dei film presentati a Cannes nel 1957 con il verdetto della giuria.

La Giuria del X Festival International du Film di Cannes [...] ha assegnato i seguenti premi: [...] Premio per la migliore interpretazione femminile: Giulietta Masina e il suo personaggio, con un omaggio a Federico Fellini (Italia) per *Le notti di Cabiria* (premio assegnato all'unanimità).²⁵⁰

Le notti di Cabiria ottiene anche una menzione speciale dalla Giuria dell'*Office catholique international du cinéma* (O.C.I.C.) come opera ricca di valore artistico, morale ed ideologico, per la sua qualità eccezionale insieme a *Celui qui doit mourir* di Jules Dassin per il coraggio con cui questi due film denunciano gli aspetti dell'egoismo umano in favore della virtù della giustizia e della carità cristiana.²⁵¹

Nel numero 4 del 1958 è segnalata la vittoria di Fellini agli Oscar per il premio al miglior film straniero assegnato a *Le notti di Cabiria*, secondo Oscar per Fellini dopo *La strada* nell'edizione del 1957.²⁵²

²⁴⁸ Autera Leonardo, "Nascita di un personaggio", *Bianco e Nero*, n. 6, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, giugno 1957, p. 29

È curioso come qui Autera lasci intendere Giulietta Masina come una creazione di Fellini, inglobata dal volere e dalla forza creativa del regista. Al contrario, nell'agire su Quinn e Broderick, di grande personalità, secondo Autera ci deve essere stata una forza davvero eccezionale per ottenere quanto voluto. Dalle testimonianze della stessa Masina, raccontate nel primo capitolo di questo elaborato è invece evidente quanto fosse difficile sia per Masina che per lo stesso Fellini, per il rigore e le regole rigide da seguire nell'interpretazione, portare a termine il lavoro richiesto specialmente in alcune interpretazioni. Certo è innegabile che tra i due ci fosse una certa sinergia, è curioso come una rappresentazione del rapporto tra Fellini e Masina risulti forse tendenziosa o al limite superficiale dalle parole di Autera.

²⁴⁹ Autera Leonardo, "Fellini e la critica", *Bianco e Nero*, n. 6, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, giugno 1957, pp. 31-40

²⁵⁰ Laura Ernesto G., "Cannes '57: problemi della coscienza inquieta", *Bianco e Nero*, n. 6, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, giugno 1957, p. 55

²⁵¹ Ivi, pp. 55-56

²⁵² *Bianco e Nero*, n. 4, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, aprile 1958, p. III

In quegli anni Fellini era consueto andare al Centro Sperimentale di Cinematografia per degli incontri, delle proiezioni dei suoi film, delle esercitazioni con gli allievi del Centro. Nel numero 5 del 1958 c'è una sezione dedicata alle domande fatte al regista dagli allievi in occasione di questi incontri, le risposte di Fellini sono raccolte dai redattori e pubblicate.

Era naturale che molte delle domande rivolte a Fellini riguardassero il suo metodo di lavoro. Fino a che punto costruisce il personaggio sull'attore? Come si sviluppa il processo creativo? Qual è l'importanza di Giulietta Masina nei suoi film?²⁵³

Fellini risponde:

Riferendomi ai film fatti con Giulietta posso dire che la costruzione del personaggio è basata interamente sulle sue possibilità di attrice. In generale, quando penso una storia ho già in testa in maniera abbastanza precisa quali saranno gli attori principali che faranno gli interpreti dei miei personaggi. [...] non commetto mai [...] l'errore – perché a me sembra un errore – di adattare l'attore al personaggio, ma faccio sempre l'opposto, cioè cerco di adattare il personaggio all'attore. Né richiedo mai all'attore uno sforzo interpretativo particolare [...]. Nel caso di Giulietta come Gelsomina, questo è l'unico esempio in cui ho costretto un'attrice, che ha temperamento esuberante, aggressivo, un po' pirotecnico, nella parte stilizzata di una creatura schiacciata dalla timidezza, con un lumicino di ragione e con una linea di gesti sempre al limite tra la caricatura e il grottesco. È stata fatta una fatica molto grossa; e in questo caso voglio dire che Giulietta, a differenza che in *Cabiria*, ha fatto uno sforzo interpretativo maggiore, perché veramente Gelsomina è una «interpretazione», mentre invece in *Cabiria* era più nelle corde con il suo personaggio, cioè con quella sua aggressività, con la sua fantasia così allucinata, la prolissità con cui parla. [...] Per il lavoro che ho fatto con Giulietta, posso dire che essa non è solamente l'interprete dei miei film, ma ne è stata anche l'ispiratrice [...] ispiratrice in un senso più profondo, proprio di musa ispiratrice. Cioè la vita con Giulietta, quello che io ne penso, l'idea che mi sono fatto di lei, di quella che può essere la sua umanità, di quello che è quasi il suo significato nella mia vita, mi ha ispirato appunto *La strada* e *Le notti di Cabiria*.²⁵⁴

Nel numero 6 del 1958 Tino Ranieri si occupa di parlare di *Fortunella* (1958), film diretto da Eduardo De Filippo da un soggetto e sceneggiatura di Fellini, Pinelli e Flaiano. Ranieri descrive il film come l'ennesimo in cui la protagonista deve essere una “donnetta bizzarra”.²⁵⁵ Questo, infatti, rende la bizzarria della protagonista un fiume in piena, che invade il film e lo rende un richiamo alle avanguardie cinematografiche tedesche. Un esercizio però incompiuto, incompleto, un'esercitazione tipica dei film fatti da dilettanti o per scommessa. Ranieri sottolinea però che questo esercizio mal riuscito è stato composto da persone tutt'altro che

²⁵³ Lacalamita Michele, “Fellini parla del suo mestiere di regista”, *Bianco e Nero*, n. 5, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, maggio 1958, p. IV

²⁵⁴ Lacalamita Michele, “Fellini parla del suo mestiere di regista”, *Bianco e Nero*, n. 5, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, maggio 1958, pp. IV-V

²⁵⁵ Ranieri Tino, “Fortunella”, *Bianco e Nero*, n. 6, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, giugno 1958, p. 59

dilettanti: Fellini, Pinelli, Flaiano, Eduardo De Filippo, Giulietta Masina, Alberto Sordi, Paul Douglas, Franca Marzi. Secondo Ranieri il problema è stato dovuto alla fretta e alla precipitazione con cui il film è stato organizzato e preparato.

Si è voluto per esempio – la cosa salta agli occhi – sfruttare con la massima rapidità possibile il successo della Masina ne *Le notti di Cabiria* (1957) facendo seguire subito un altro film somigliante [...]. Una iniziativa che somiglia a un colpo di mano. Si è richiesto dunque a Fellini e ai suoi collaboratori un altro soggetto abbastanza «magico», con una protagonista svitata e sciamannata, la sola dimensione in cui oggi si vuol pensare a Giulietta Masina. È proprio vero che la Masina non sa fare, e non ama, che queste parti? I suoi primi brevi ruoli, quando non era ancora celebre, per esempio con Lattuada in *Senza pietà* (1948) dove vinse il nastro d'argento, e anche le sue prestazioni teatrali [...] starebbero a dimostrare qualcosa di diverso.²⁵⁶

Fortunella quindi, secondo Ranieri è un'occasione sprecata, una prova generale di un film, di cui si possono apprezzare solamente i singoli sprazzi dei realizzatori, i quali non hanno fatto in tempo ad organizzarsi adeguatamente nel compiere un film completo e ben riuscito. Apprezzabili le volate mimiche della Masina, sempre sensibili e divertenti, l'esuberanza di Paul Douglas, lo sforzo interpretativo di Alberto Sordi, le caratteristiche del personaggio di Franca Marzi, anch'esse recuperate da *Le notti di Cabiria*. Eduardo De Filippo, secondo Ranieri, ha voluto fare il Fellini, arrancando però un'opera che, come si è detto, non ha avuto il tempo necessario per maturare adeguatamente, date le grandi potenzialità in gioco, comprese quelle dello stesso Eduardo.²⁵⁷

Nel numero 6 di *Bianco e Nero* del 1959 Ernesto G. Laura presenta i film presentati a Cannes per l'edizione di quell'anno del Festival. Tra questi *Nella città l'inferno* (1959) di Renato Castellani. Sull'interpretazione di Giulietta Masina, che nel film si contrappone al personaggio di Anna Magnani, Laura definisce l'attrice di origini emiliane non troppo convincente. Lungo il film il personaggio di Masina ha una prima parte in cui è sottomesso alla Magnani, nella seconda parte la contrasta, ha un'evoluzione. Secondo Laura quest'evoluzione non è stata preparata adeguatamente dalla Masina, la quale appare interpretare due personaggi differenti nelle due fasi del personaggio.²⁵⁸

Prima della pubblicazione del numero 12 del dicembre 1959 il Direttore Michele Lacalamita si dimette, dal 1960 il Direttore di *Bianco e Nero* sarà Floris Luigi Ammanati con Condirettore

²⁵⁶ Ibidem

²⁵⁷ Ranieri Tino, "Fortunella", *Bianco e Nero*, n. 6, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, giugno 1958, pp. 59-60

²⁵⁸ Laura Ernesto G., "Cannes 1959: i figli di Rossellini", *Bianco e Nero*, n. 6, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, giugno 1959, p. 37

responsabile Leonardo Fioravanti, allora direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia e Segretario di Redazione Alberto Caldana.²⁵⁹

Nel numero 2-3 del 1961 Alberto Lattuada e Brunello Rondi raccontano la genesi di *Luci del varietà*, un film nato in famiglia e a detta di Lattuada uno dei momenti più felici della sua vita e del suo lavoro. Un film nato in famiglia poiché generato dagli sforzi collettivi di Lattuada e Carla Del Poggio, coniugi e da Fellini e Giulietta Masina, oltre che da Felice Lattuada alla composizione musicale e da Bianca Lattuada direttrice di produzione. Lattuada scoprì Masina sotto suggerimento di Fellini, il quale, già suo collaboratore, gli consigliò di andare a vederla recitare a teatro. Lattuada fu felicemente colpito e decise di farla recitare in *Senza pietà* (1948). Per il film *Luci del varietà* Lattuada ricorda l'innovazione della collaborazione produttiva con Fellini per quel tempo, gran parte delle spese furono sostenute da Carla Del Poggio, e Giulietta Masina non ottenne alcun compenso per quella parte.²⁶⁰

Nel 1967 Giulietta Masina conduce un programma di Glauco Pellegrini sulla RAI, si tratta di *Colonna sonora*, una trasmissione di sei puntate di un'ora e dieci minuti ciascuna. Accompagnato dall'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI, il programma ha lo scopo di divulgare, raccontare la storia del cinema italiano tramite la musica, le colonne sonore dei film. Con le musiche di più di 50 film e interviste a registi e compositori. La prima puntata fa una panoramica delle principali colonne sonore, descrivendone i passaggi principali, dal cinema muto all'attualità. La seconda puntata esamina il rapporto tra musica e letteratura, raccontando film tratti dalla letteratura. La terza puntata è dedicata al neorealismo. La quarta puntata sposta l'attenzione sulla commedia neorealista. La quinta puntata tratta i film sulla violenza e la sesta è dedicata al documentario. Lungo le puntate sono numerosi gli ospiti. Nel numero 3-4 di *Bianco e Nero* del 1967 è riportato l'estratto di tutte le sei puntate, dalle parole di Giulietta Masina come presentatrice, introduttrice dei vari temi delle puntate agli interventi degli ospiti.²⁶¹

Bisogna arrivare al 1986 per trovare un articolo più corposo su Giulietta Masina rispetto a una semplice citazione. Nello specifico, si parla di un'analisi di Pietro Pintus su *Ginger e Fred* (1985) di Federico Fellini.²⁶² Per Pintus il film è un ripercorrere i personaggi e la storia di un

²⁵⁹ *Bianco e Nero*, n. 1-2, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, gennaio-febbraio 1960

²⁶⁰ Lattuada Alberto, Rondi Brunello, "Colloquio su 'Luci del varietà'", *Bianco e Nero*, n. 2-3, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, febbraio-marzo 1961, pp. 65-68

²⁶¹ Pellegrini Glauco, "Colonna sonora: Viaggio attraverso la musica del cinema italiano", *Bianco e Nero*, n. 3-4, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, marzo-aprile 1967, pp. 18-53

²⁶² Pintus Pietro, "Ginger e Fred: i nuovi clowns di Fellini", *Bianco e Nero*, n. 1, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, gennaio-marzo 1986, pp. 82-86

autore, Fellini, e di due fantastici attori che lo hanno accompagnato, Giulietta Masina e Marcello Mastroianni. *Ginger* (Giulietta Masina) è quindi un po' *Gelsomina*, *Cabiria* e *Giulietta degli spiriti* messe insieme. Ma è qualcosa di vero, tangibile e insieme a *Fred* e alla sua sbadataggine sembrano essere gli unici autentici “in una parata di contraffazione e di simulacri del reale alla quale partecipano”,²⁶³ che è la televisione. I due interpreti, “Giulietta Masina e Marcello Mastroianni, in una gara di sbalorditiva perfezione, hanno intuito con la tenerezza e la fantasia dei grandi clowns il tracciato dell'amato maestro, senza un cedimento, senza un passo falso nel sentimentalismo”.²⁶⁴

Nel 1995 esce un numero unico speciale di *Bianco e Nero* in occasione dei 100 anni del cinema, con le 100 dive tra le più rappresentative del secolo. I testi sono di Morando Morandini, Alfredo Bini, Gian Luigi Rondi, Arturo Carlo Quintavalle, Claudio G. Fava, Carlo Cozzi, Anna Maria Mori. Ai testi seguono le foto di Chiara Samugheo.²⁶⁵

Di fronte a attrici dalla personalità complessa la Samugheo scatta molte immagini e sceglie espressioni nuove, significative, come nel caso di Valentina Cortese dal volto raffinato e mobilissimo, dai gesti arpeggiati e tesi. Ma in altri casi la Samugheo analizza le attrici in epoche diverse: così abbiamo diverse immagini di Giulietta Masina, e qui una ironica e trionfante, un'altra dove l'attrice sta accovacciata nello spazio verde trapassato di luce.²⁶⁶

Così, in questo numero speciale, Giulietta Masina è ricordata con due foto.²⁶⁷ Sulle ultime pagine, un breve riepilogo della sua carriera:

(Bologna, 1921 – Roma, 1994). Cantante, ballerina e violinista, conosce nel 1942 F. Fellini, che sposa l'anno dopo. Nel 1948 si afferma sugli schermi con *Senza Pietà* di Lattuada, ma la sua celebrità è inscindibilmente legata al sodalizio con F. Fellini. Insieme girano 7 film, da *Luci del varietà* a *Ginger e Fred*, e nel 1958 si aggiudica l'Oscar con *Le notti di Cabiria*. Negli anni '60 si ritira dal cinema per tornarvi soltanto occasionalmente [...].²⁶⁸

Nel primo numero del 1999 un articolo è dedicato a *Europa '51*. Si parla più che altro degli aspetti tecnici, dell'uscita in sala travagliata, e dell'accoglienza altrettanto non semplice. I problemi principali del film furono legati alla lingua, Ingrid Bergman non venne premiata a Venezia perché doppiata, e il film fu girato per diverse parti sia in inglese che in italiano. La stessa Bergman dovette recitare in entrambe le lingue, mentre gli attori italiani, tra cui Giulietta

²⁶³ Ivi, p. 83

²⁶⁴ Ivi, p. 86

²⁶⁵ *Bianco e Nero*, numero unico speciale, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995

²⁶⁶ *Bianco e Nero*, numero unico speciale, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 13

²⁶⁷ Ivi, pp. 106-107

²⁶⁸ Ivi, p. 251

Masina, recitarono in italiano. Questo articolo è l'ultimo in cui Giulietta Masina viene citata in *Bianco e Nero*, prima del nuovo millennio.²⁶⁹

2.4. La critica cinematografica estera

2.4.1 Francia, Cahiers du Cinéma

Per quanto riguarda *Cahiers du Cinéma*, verranno presi in esame le annate corrispondenti ai momenti cruciali della carriera di Giulietta Masina, legati ai suoi film più importanti e alla sua maggiore popolarità anche all'estero. In particolare: il 1954 (anno di uscita de *La strada*), il 1957 (*Le notti di Cabiria*), il 1965 (*Giulietta degli spiriti*), il 1985 (*Ginger e Fred*), il 1991 (*Un giorno, forse...* di Jean-Louis Bertuccelli, 1991) e 1994, anno della morte di Masina.

Nel numero 37 del 1954 Giulietta Masina compare in un'immagine presa da una scena di *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952) in un articolo di Maurice Schérer e François Truffaut su un'intervista a Roberto Rossellini.²⁷⁰ È poi citata tra gli interpreti dello stesso film nella filmografia di Rossellini a fine articolo.²⁷¹

Nel numero 40 del novembre 1954, Jean-José Richer e Jean Desternes discutono sulla Mostra di Venezia appena passata. Tra i film italiani in concorso a cui i due autori intendono dare rilievo vi sono *La Strada* di Federico Fellini, *Senso* di Luchino Visconti e *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani. “*Si Senso est une grande symphonie, La Strada est un air d'harmonica*”²⁷². Si parla del tema dell'incomunicabilità, dei personaggi, delle ambientazioni e del suo emergere rispetto agli altri film del festival per la sua poetica. Su Giulietta Masina, “*on peut discuter le jeu de Giulietta Masina, surtout si on l'écrase sous la comparaison avec Chaplin. Elle n'a rien non plus d'une Shirley Temple, et cette innocence sans âge est celle des petites bonnes femmes aux yeux écarquillés qui grimacent des sourires pour cacher les larmes*”.²⁷³

Nel numero 68 del febbraio 1957 è presente una sezione dedicata a Federico Fellini e *Le notti di Cabiria*, con qualche anticipazione sul film prossimo in sala. È riportata una foto di Fellini e Masina in una situazione quotidiana e qualche pagina della sceneggiatura di *Le notti di Cabiria*, nella sequenza che riguarda *Cabiria* (Giulietta Masina) e *Alberto Colli* (Amedeo Nazzari), con

²⁶⁹ Dagrada Elena, “«Europa '51». La variante trasparente”, *Bianco e Nero*, n. 1, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1999, pp. 59-77

²⁷⁰ Schérer Maurice, Truffaut François, “*Entretien avec Roberto Rossellini*”, *Cahiers du Cinéma*, n. 37, Parigi, luglio 1954, p. 11
Cahiers du Cinéma, volume 7, numbers 37-42, New York, AMS Press, 1971

²⁷¹ Ivi, p. 13

²⁷² Desternes Jean, Richer Jean-José, “*Venise 1954*”, *Cahiers du Cinéma*, n. 40, Parigi, novembre 1954, p. 14 da *Cahiers du Cinéma, volume 7, numbers 37-42*, New York, AMS Press, 1971

²⁷³ Ivi, p. 17

annessi alcuni fotogrammi delle stesse scene.²⁷⁴ Nello stesso numero è riportata una breve biografia e filmografia di Fellini, in cui anche Masina è citata. “*De retour à Rome, il épouse en 1943 Giulietta Masina, alors actrice de la Radio. Nous la retrouverons dans presque tous les films de Fellini, ainsi que dans certains auxquels il collabora (Senza Pietà, Europe '51)*”.²⁷⁵

Nel numero 72 del giugno 1957 vi è una sezione dedicata al Festival di Cannes dello stesso anno. Vengono presentati i film che sono stati in concorso, Jaques Doniol-Valcroze si dedica a *Le notti di Cabiria*. Definito dal critico come uno dei migliori film del Festival, se non fosse stato per il film perfetto di Robert Bresson (*Un condannato a morte è fuggito*, 1956) avrebbe concesso meritatamente la Palma D'Oro a Fellini (che se la sarebbe giocata con Ingmar Bergman per *Il settimo sigillo*, 1957). Mentre Bergman vince il Premio speciale della Giuria, Fellini viene solo citato per la vittoria del Premio alla migliore interpretazione femminile dato a Giulietta Masina.²⁷⁶ Ad accompagnare la breve recensione si trova un fotogramma con Masina nel film.

Giulietta Masina è con François Périer nella copertina del numero 75 di *Cahiers du Cinéma* del 1957 (fig. 10).²⁷⁷ Nella descrizione della copertina riportata nel sommario: “*Pour son extraordinaire création, Giulietta Masina a remporté le Grand Prix d'Interprétation Féminine au Festival de Cannes 7957*”.²⁷⁸

²⁷⁴ *Cahiers du Cinéma*, n. 68, Parigi, febbraio 1957, pp. 8-24

Cahiers du Cinéma, volume 12, numbers 67-72, New York, AMS Press, 1971

²⁷⁵ Ivi, p. 60

²⁷⁶ *Cahiers du Cinéma*, n. 72, Parigi, giugno 1957, p. 28

Cahiers du Cinéma, volume 12, numbers 67-72, New York, AMS Press, 1971

²⁷⁷ *Cahiers du Cinéma*, n. 75, Parigi, ottobre 1957

Cahiers du Cinéma, volume 13, numbers 73-78, New York, AMS Press, 1971

²⁷⁸ Ivi, p. 2

CAHIERS DU CINÉMA



75

★

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA

•

OCTOBRE 1957

★

75

Figura 10: François Périer e Giulietta Masina nella copertina di Cahiers du Cinéma n. 75 del 1957

Nel numero successivo André Bazin dedica un articolo su *Le notti di Cabiria*. Per Bazin si divideranno due categorie di spettatori: il semplice pubblico e l'*élite*. Il primo rimarrà meravigliato per la mescolanza di insolito e di apparente ingenuità, condita con episodi *noir*. L'*élite* invece sarà costretta ad ammettere un film ancora migliore di *La strada* e *Il bidone*, un film intelligente, ben fatto, dove quasi niente è lasciato al caso. Sulla Masina e la sua interpretazione, il personaggio di *Cabiria*, il paragone spesso fatto con Chaplin non ha precedentemente convinto molto Bazin, a partire da *La strada*, dopo il quale si è iniziato a parlare di questa somiglianza. Nonostante questo, l'ultima scena di *Le notti di Cabiria*, in cui Giulietta Masina si volta verso la macchina da presa e incrocia lo sguardo con gli spettatori, è riconducibile al gesto che spesso Chaplin ha usato nella grammatica dei suoi film, segnando la storia del cinema. Ciò che rende speciale il personaggio di *Cabiria* è per Bazin il passaggio della Masina sull'obiettivo senza però fermarsi, regalando allo spettatore una meravigliosa ambiguità.

*Cabiria est dans doute de l'écran, mais c'est aussi, à présent, celle qui nous invite du regard à la suivre sur la route qu'elle reprend. Invite pudique, discrète, suffisamment incertaine pour que nous puissions feindre de croire qu'elle s'adressait ailleurs; suffisamment certaine et directe aussi pour nous arracher à notre position de spectateur.*²⁷⁹

Nel numero 89 del novembre 1958 André Bazin fa una piccola nota su *Fortunella* (Eduardo De Filippo, 1958), ritenendolo un film che sembra ritrovato in fondo a un cassetto di Fellini, scrittore della sceneggiatura per il film. Per i temi e per le *gag*, *Fortunella* sembra ideato ai tempi de *Lo sceicco bianco*, e poi, lasciato a Eduardo De Filippo perché troppo lontano dalla contemporaneità di Fellini. Secondo Bazin, dopo *Le notti di Cabiria* va di moda criticare la poetica felliniana e la sua principale interprete, Giulietta Masina. La nota, lasciata sulle ultime pagine della rivista, serve a rassicurare il lettore e a non farsi prendere dal pregiudizio leggendo i due nomi sui titoli di coda. Il film, che rimarrebbe comunque un po' fuori dai tempi secondo quanto detto, è frutto dell'interpretazione massima dei suoi attori, con un'invenzione di *gag* eccellenti e concentrato sulla direzione degli attori piuttosto che sulla storia. Su Masina, "*Il serait injuste, dans cette distinction remarquable, de sous-estimer Giulietta Masina, qui, sans être la meilleure, est tout à fait digne de ses partenaires*".²⁸⁰ Infine, elogia come suo preferito tra gli interpreti Alberto Sordi, definendolo prodigioso.

²⁷⁹ Bazin André, "Cabiria ou le voyage au bout du néo-réalisme", *Cahiers du Cinéma*, n. 76, Parigi, novembre 1957, p. 7

Cahiers du Cinéma, volume 13, numbers 73-78, New York, AMS Press, 1971

²⁸⁰ *Cahiers du Cinéma*, n. 89, Parigi, novembre 1958, p. 62

Nel n. 160 del novembre 1964, tra i film in lavorazione in quell'anno si parla di *Giulietta degli spiriti*. Federico Fellini ritorna al tema che gli sta più a cuore, lo spiritismo e recupera la sua Giulietta “*fanée*”,²⁸¹ sbiadita. Le lavorazioni sul film, come per *8½* (1963), sono avvolte da un alone di mistero.

Nel numero 164 del marzo 1965 c'è una lunga sezione della rivista dedicata a Federico Fellini e al suo cinema, con un'intervista legata a *Giulietta degli spiriti*, prossimo all'uscita in sala e *8½*. *Giulietta degli spiriti* viene presentato come il primo film a colori del regista, e riguardo al tema è descritto come un film che è il tentativo di rappresentare il mondo mentale in evoluzione di una donna. Allontanandosi dagli schemi rigidi realtà come la si conosce, il film sembra voler raccontare la lenta conquista della libertà da parte di una donna. Numerose sono le foto prese dal set con Giulietta Masina, Federico Fellini e Sandra Milo.²⁸²

Nella rubrica *Petit journal du cinéma* del n. 172 del novembre 1965 c'è un piccolo racconto del legame di Fellini coi fumetti, con qualche intervento del regista e Giulietta Masina. Quest'ultima si riserva e cerca di non rivelare troppo riguardo la sua ultima interpretazione in corso.²⁸³

Nel n. 376 dell'ottobre 1985, nella sezione dedicata alla Mostra del cinema di Venezia, si parla di quando la ripresa del cinema italiano avverrà, sottolineando che si sperava di poter puntare su *Ginger e Fred* di Fellini o sull'ultima commedia di Ettore Scola (*Maccheroni*, 1985), ma entrambi i film non erano pronti.²⁸⁴

Nel n. 442 dell'aprile 1991 si trova una breve parentesi su *Aujourd'hui, peut être...* di Jean-Louis Bertuccelli. Nel film Giulietta Masina interpreta *Bertille*, una vedova sulla settantina. “*Bertille, interprétée pour notre plus grand bonheur par Giulietta Masina. Rien que pour elle, ça vaut la peine d'aller voir le film*”.²⁸⁵ Il resto del film risulta un po' pesante per il tema che si presenta come un dramma psicologico. L'unione di un'ottima fotografia e l'interpretazione eccellente degli attori lo rendono un buon film però senza sorprese, che non decolla.²⁸⁶

Nel numero 479-480 del maggio 1994 è presente una sezione dedicata al cinema italiano e alle sue battaglie politiche, o polemiche. In particolare, vi è una sezione dedicata a Nanni Moretti,

Cahiers du Cinéma, volume 15, numbers 85-90, New York, AMS Press, 1971

²⁸¹ *Cahiers du Cinéma*, n. 160, Parigi, novembre 1964, p. 66

²⁸² *Cahiers du Cinéma*, n. 164, Parigi, marzo 1965, pp. 8-27

²⁸³ *Cahiers du Cinéma*, n. 172, Parigi, novembre 1965, pp. 14-16

²⁸⁴ *Cahiers du Cinéma*, n. 376, Parigi, ottobre 1985, p. 15

²⁸⁵ *Cahiers du Cinéma*, n. 442, Parigi, aprile 1991, p. 73

²⁸⁶ *Ibidem*

al suo pensiero su Silvio Berlusconi; a seguire un articolo sulle idee politiche di Fellini di Jacqueline Risset e un'intervista inedita. Tra queste pagine, oltre alla discussione con Fellini sulle problematiche della televisione, in chiusura è riportata una foto di Giulietta Masina. L'attrice ha una corona di fiori bianchi, una giacca bianca, gli occhi rivolti verso il basso e la didascalia recita: "Giulietta Masina, *le temps s'est arrêté*",²⁸⁷ il tempo si è fermato.²⁸⁸

2.4.2 Stati Uniti, Variety

Nel caso degli Stati Uniti, sono state prese in esame le recensioni di *Variety* degli anni 1954, 1957, 1965, 1985 e 1994, con alcune recensioni di anni intermedi, in base alle risorse disponibili nei volumi consultati.

La recensione su *La strada* di Robert Hawkins "Hawk" ha data 14 settembre 1954, in corrispondenza della sua presentazione alla Mostra del cinema di Venezia.²⁸⁹ Hawk indica il film come uno di quei rari prodotti che non si vedevano dal secondo dopoguerra, che la critica e l'élite invocano e che i distributori non amano maneggiare. Il film merita il passaparola prima di poter tentare l'approdo negli Stati Uniti, i nomi di Anthony Quinn e Richard Basehart saranno d'aiuto per l'uscita nelle sale americane. Hawk successivamente descrive brevemente la trama, la quale non è molto rappresentativa da leggersi anche se è carica di momenti toccanti e poetici. "Acting by Quinn and Basehart is tops, but Giulietta Masina, one of Italy's best performers, easily steals show with her clownish mimicry, a job which should finally earn her more consistent work in local pix".²⁹⁰ Segue poi un elogio a Fellini per aver reso in questa storia un'atmosfera realistica, a Otello Martelli per la fotografia e a Nino Rota per le musiche.

La recensione su *Il bidone* ha data 18 ottobre 1955 sempre per mano di Robert Hawkins, il quale parla di un film controverso che però ha avuto modo di esprimersi alla Mostra del cinema di Venezia appena passata. Il film funziona e ha una grande potenza. Mentre il mercato italiano rimane problematico, all'estero ha un grande potenziale anche grazie ad attori quali Broderick Crawford e Richard Basehart. Anche negli Stati Uniti potrebbe andare bene, anche se il carattere

²⁸⁷ *Cahiers du Cinéma*, n. 479-480, Parigi, maggio 1994, p. 73

²⁸⁸ Ivi, pp. 50-73

Il numero della rivista risulta pubblicato dopo la morte di Fellini (31 ottobre 1993) e Masina (23 marzo 1994).

²⁸⁹ <https://variety.com/2017/film/festivals/bob-robert-hawkins-dies-dead-variety-italy-1202594907/>

Variety Film Reviews 1954-1958, volume nine, New York e Londra, Garland Publishing, 1983, cfr. Il volume presenta le recensioni in ordine cronologico, senza avere un numero di pagina a cui fare riferimento, su questa nota e nelle successive, verrà indicata la data di uscita della recensione in oggetto, con un riferimento in nota del solo volume.

²⁹⁰ Ivi, 14 settembre 1954

pessimistico, la tristezza e solitudine della vita dei protagonisti potrebbero essere un ostacolo. Giulietta Masina è citata tra gli interpreti.²⁹¹

La recensione di *Giulietta degli spiriti* è di Vincent Canby “Anby”, pubblicata in data 3 novembre 1965. Per Canby il film rimanda spesso a *8½*, è un film affascinante e divertente, esprime alcuni commenti sulle relazioni umane e la società italiana contemporanea. Il film è poi uno spettacolo visivo, per la libertà data da Fellini allo scenografo e al costumista, per la presenza di ornamenti colorati e bizzarri che lo rendono uno spettacolo se si aggiunge il fatto che è girato in Technicolor. Questo, tuttavia, può essere ritenuto sia il suo punto forte che il suo punto debole, in quanto rischia di distrarre lo spettatore dal tema del film, che richiama la solitudine e la tristezza di un individuo che si è perso.

*In the title role, Giulietta Masina (Mrs. Fellini) is at first humble and appealing as she slowly drifts into a dream world to escape the hard facts of a crumbling marriage. But then as the Fellini fantasies grow increasingly more bizarre, her expression seem to become more and more monotonous until she eventually pales into the background. [...] Fellini has, apparently intentionally, stacked the cards against his heroine with whom, it's assumed, one is supposed to feel a certain amount of sympathy. She is a sweet but dull girl and many will be unable to blame the husband for looking elsewhere.*²⁹²

Infatti, Canby sottolinea come lo spettatore possa godere dei personaggi secondari, quali Sandra Milo, “*a female Presence seen here in three roles. In the most spectacular, she is a next-door demimondaine presiding over a non-stop orgy which Giulietta visits and flees*”.²⁹³ Vengono elogiate anche Sylva Koscina e Valentina Cortese. “*The huge cast performs ably enough, but it is clearly the director who is pulling the strings. The performers have not only great faces, but great bodies and costumes, and they exist only in the framework of the film: There are no personalities as such*”.²⁹⁴

Il 15 gennaio 1986 “Yung” recensisce *Ginger e Fred*. Il film per Yung mostra l’apoteosi del rivale del cinema, la televisione. Fellini costruisce lo spettacolo con due dei suoi migliori attori, Giulietta Masina e Marcello Mastroianni, i quali, la prima accompagna il debutto di Fellini alla regia con Lattuada in *Luci del varietà*, il secondo accompagna Fellini in *La dolce vita*, sembrano rendere omaggio a una lunga e fruttuosa carriera. L’azione è veloce e divertente, ma lascia un’ombra di malinconia. Veloce da vedere per i nostalgici, il film è destinato al successo come i suoi precedenti: uscirà in Francia 10 giorni prima che in Italia, Metro Goldwin Mayer e United

²⁹¹ Ivi, 18 ottobre 1955

²⁹² *Variety Film Reviews 1964-1967, volume eleven*, New York e Londra, Garland Publishing, 1983, cfr.

²⁹³ Ibidem

²⁹⁴ Ibidem

Artists si occuperanno della distribuzione negli Stati Uniti e in primavera verrà distribuito in Canada. Successivamente Yung descrive brevemente la trama del film. “*At a time when most filmgoers are under 30, the pic chooses to view the world of the ‘80s from an older’s point of view as all trashy advertising and apocalyptic horror, a universe of omnipresent boob tubes broadcasting non-stop non-sense and vulgarity*”.²⁹⁵ Per quanto riguarda Giulietta, “*Masina wavers between the big-eyed innocent of ‘Cabiria’ and a more realistic bourgeoisie granny, who probably spends the regulation number of hours in front of the tv herself*”.²⁹⁶ Seguono gli elogi a Ennio Guarnieri e Tonino Delli Colli alla fotografia e gli ultimi complimenti per un film ben riuscito.²⁹⁷

Nella sezione *Obituaries* di *Variety* 28 marzo-3aprile 1994 viene ricordata Giulietta Masina, deceduta il 23 marzo dello stesso anno. Masina viene ricordata come la moglie e la principale attrice di Federico Fellini, per i film condivisi con lui e i suoi riconoscimenti.

*Masina, born near Bologna, was the daughter of a school teacher, and began acting with a university drama group. She got her first break in 1942, starring on an Italian radio show in a play written by Fellini, who was a fellow student. [...] She won the Cannes Film Festival best actress award for her role as a prostitute in the “Nights of Cabiria” (1956). Masina is survived by a sister.*²⁹⁸

²⁹⁵ *Variety Film Reviews 1985-1986, volume nineteen*, New York, R. R. Bowker, 1988, cfr.

²⁹⁶ *Ibidem*

²⁹⁷ *Ibidem*

²⁹⁸ *Variety, March 28 - April 3, 1994, p. 72*

3. L'ARCHIVIO FAMILIARE DI SAN GIORGIO DI PIANO

Questo capitolo vuole raccontare le testimonianze di Monica Zucchini, nipote di Loris Zucchini, molto amico di Gaetano Masina (detto “Tanino”, modo in cui si firma), padre di Giulietta. Monica Zucchini ha ereditato e custodito negli anni un archivio di fotografie, lettere, cartoline di corrispondenza tra le due famiglie, in cui si parla di Masina nei termini che seguono. Lei stessa ricorda di un incontro con Giulietta quando era bambina: Masina, ospite della famiglia Orfei a Bologna, passò a salutare la famiglia Zucchini e regalò alle bambine i biglietti per il circo. Gaetano Masina, maestro di violino, diede a Loris Zucchini le prime lezioni, regalandogli un violino trovato in un doppio fondo di un baule di spartiti comprato all’asta. Quest’amicizia proseguì lungo tutta la vita, e Monica Zucchini conserva ancora i ricordi epistolari di questo legame. Gaetano Masina era molto fiero della primogenita Giulietta, della sua carriera e faceva da tramite con tutti gli ammiratori del paese e amici per fargli avere foto o autografi firmati. Allo stesso modo Giulietta ha sempre mantenuto forte il legame con la famiglia Zucchini, mandando lettere, corrispondenze sullo stato di salute di alcuni componenti della famiglia, cartoline dei viaggi di lavoro e foto dal set dei suoi ultimi film. La madre, Angela Flavia Pasqualini era maestra, il padre prima maestro di musica e violinista, successivamente impiegato presso la Montecatini, poi divenuta Montecatini Edison e conosciuta come Montedison. I due sposi ebbero quattro figli: Giulietta, Eugenia, Mariolina e Mario gemelli. Dalle voci tramandate dai discorsi di famiglia, pare che Giulietta fosse stata mandata a Roma dalla zia Giulia, benestante, in seguito alla nascita dei due gemelli. I genitori pare che avessero difficoltà a mantenere tutti i figli, quindi decisero di affidare la loro primogenita alla zia Giulia. Secondo altre fonti, si ipotizza che il padre di Giulietta, Gaetano, avesse commesso adulterio con una tata della famiglia a San Giorgio di Piano, dalla quale sarebbe nata per l’appunto Giulietta. Questa tesi però viene smentita sia da Monica Zucchini, secondo la quale di un fatto del genere in famiglia si sarebbe parlato, considerando soprattutto la vicinanza dei Zucchini con i Masina, sia da Angiolina Ramponi, intervistata (e incalzata) nel 2006 da Gianfranco Angelucci.²⁹⁹ Anche Ramponi, cugina di secondo grado di Giulietta, sottolinea che di un evento del genere si sarebbe parlato, si sarebbe notato (dalla pancia gravida della tata) e non sarebbe passato inosservato. Pertanto, il tentativo di Angelucci, che nella sua biografia su Masina tenta

²⁹⁹ Angelucci Gianfranco, *Giulietta Masina*, Cantalupo in Sabina, Edizioni Sabinae, 2021, pp. 155-163

Nello stesso testo, che si consiglia per avere ulteriori informazioni sulle vicissitudini familiari e più intime, di paese della famiglia Masina, Angelucci ipotizza, basandosi sulla presunta illegittimità di Giulietta, che Fellini abbia tratto spunto da questa condizione familiare di Giulietta per i personaggi della moglie. In qualche modo, questi ne riprenderebbero le sorti, a partire dalla condizione di orfana di *Gelsomina* in *La strada*. Voci per l’appunto, non confermabili da fonti certe, e dunque, in questa sede, dicerie.

di dare un impianto psicologico nell'analizzare la vita di Masina, sembra più un'insinuazione che un tentativo di svelare dei fatti. Per quanto possano valere le voci, Giulietta comunque rimase sempre legata al suo paese d'origine, San Giorgio di Piano. Tornerà spesso dai genitori sia da bambina, durante i periodi estivi e il Natale che più avanti, a carriera già avviata. I genitori di Masina si trasferirono prima in Veneto e poi a Roma. Quando Giulietta nel 1960 vinse il Musichiere, al quale partecipavano diversi personaggi famosi e i quali destinavano le vincite in beneficenza, l'attrice donò il montepremi di circa 200.000 lire alla casa di riposo di San Giorgio di Piano, dividendolo con un'altra istituzione bolognese, la casa di riposo "Lyda Borelli". Molte di queste informazioni, soprattutto quelle legate al paese e ai legami familiari sono riportate anche nel libro edito in occasione del ventesimo anno dalla morte di Masina, nel 2014, per iniziativa del Rotary Club San Giorgio di Piano Giulietta Masina, che per l'appunto ha aggiunto il nome dell'attrice al suo per omaggiarla.³⁰⁰ Tra i più noti racconti dell'attrice sul paese viene ricordato il profumo che Masina sentiva dal treno una volta partita da Bologna verso Ferrara. Monica Zucchini sottolinea come i campi verso settembre, periodo in cui l'attrice era solita tornare, sono enormi piscine di canapa al macero, con un forte odore indistinguibile, dal quale in genere si fa meglio a ripararsi.

Il treno da Roma si fermava a Bologna, dove era mio papà che mi veniva a prendere. Poi si raggiungeva San Giorgio sull'accelerato per Ferrara. Appena ci si addentrava nella campagna, la gente si affrettava a chiudere i finestrini, nauseata dalla puzza dei maceri, mentre io mi sporgevo, proprio per ispirare quell'odore. [...] La canapa macerata mi faceva sentire a casa. Quell'odore cominciava a prepararmi all'odore più dolce di casa mia.³⁰¹

Le lettere presenti nell'archivio di Monica Zucchini sono per la maggior parte con datazione risalente alla seconda metà degli anni Sessanta. Le cartoline e le foto hanno datazione che varia dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta, con qualche eccezione per le foto in cui Giulietta è ritratta da bambina o molto giovane (anni Trenta-Quaranta).

3.1. Lettere

Gaetano Masina nel 1968 compie 80 anni e vive a Roma da diversi anni. È di quel periodo la maggior parte delle lettere conservate nell'archivio, che riguardano una corrispondenza da Roma a San Giorgio di Piano, verso la famiglia Zucchini. La prima lettera corrisponde al 12 ottobre 1963, scritta e firmata da Giulietta Masina è diretta a Loris Zucchini (fig. 11). È un ringraziamento verso Loris e la moglie Gianna per una foto (probabilmente con soggetto

³⁰⁰ Contri Tiziana (a cura di), *Giulietta Masina, donna e attrice*, Bentivoglio, l'artiere edizionitalia, 2014, cfr.

³⁰¹ Ivi, p. 7

l'attrice) con la didascalia "Dal debutto al successo" realizzata da un amico fotografo di Loris Zucchini. "Comincerò tra poco un film con Federico, spero solo che a tutti voi che mi volete tanto bene il nuovo personaggio piaccia come Cabiria e Gelsomina". Giulietta si riferisce con tutta probabilità a *Giulietta degli spiriti*, uscito nel 1965.

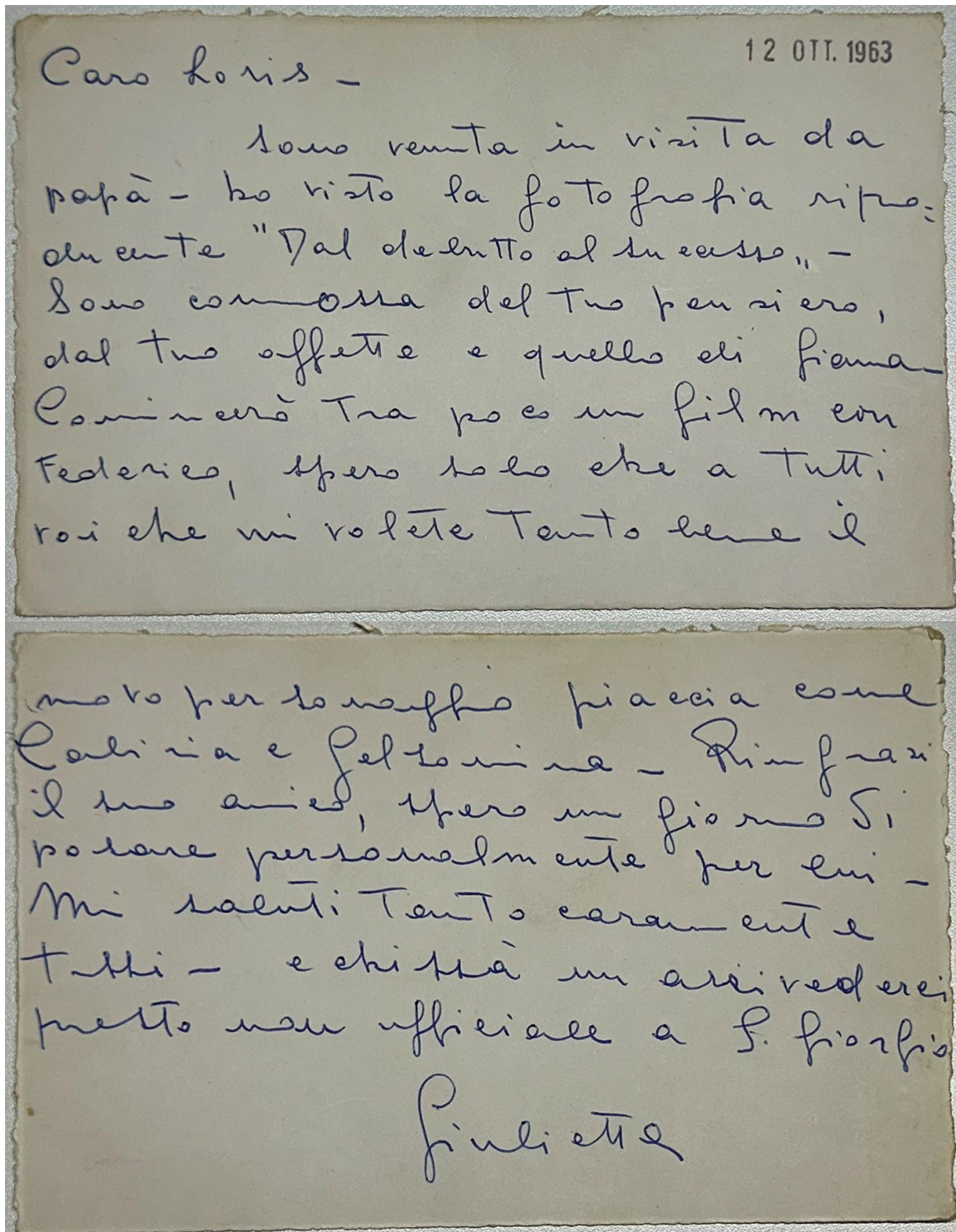


Figura 11: fronte e retro di un biglietto di ringraziamento per Loris Zucchini firmato da Giulietta Masina

La lettera del 5 dicembre 1967 è un ringraziamento da parte di Flavia Pasqualini (che si firma con cognome Masina), madre di Giulietta, ai coniugi Zucchini per gli auguri per i 79 anni recentemente compiuti. Segue un saluto anche da Gaetano “Tanino” Masina il quale passa il foglio a Giulietta “capitata per pochi minuti” sul posto. Giulietta manda i suoi saluti e gli auguri di buone feste ai Zucchini (fig. 12).

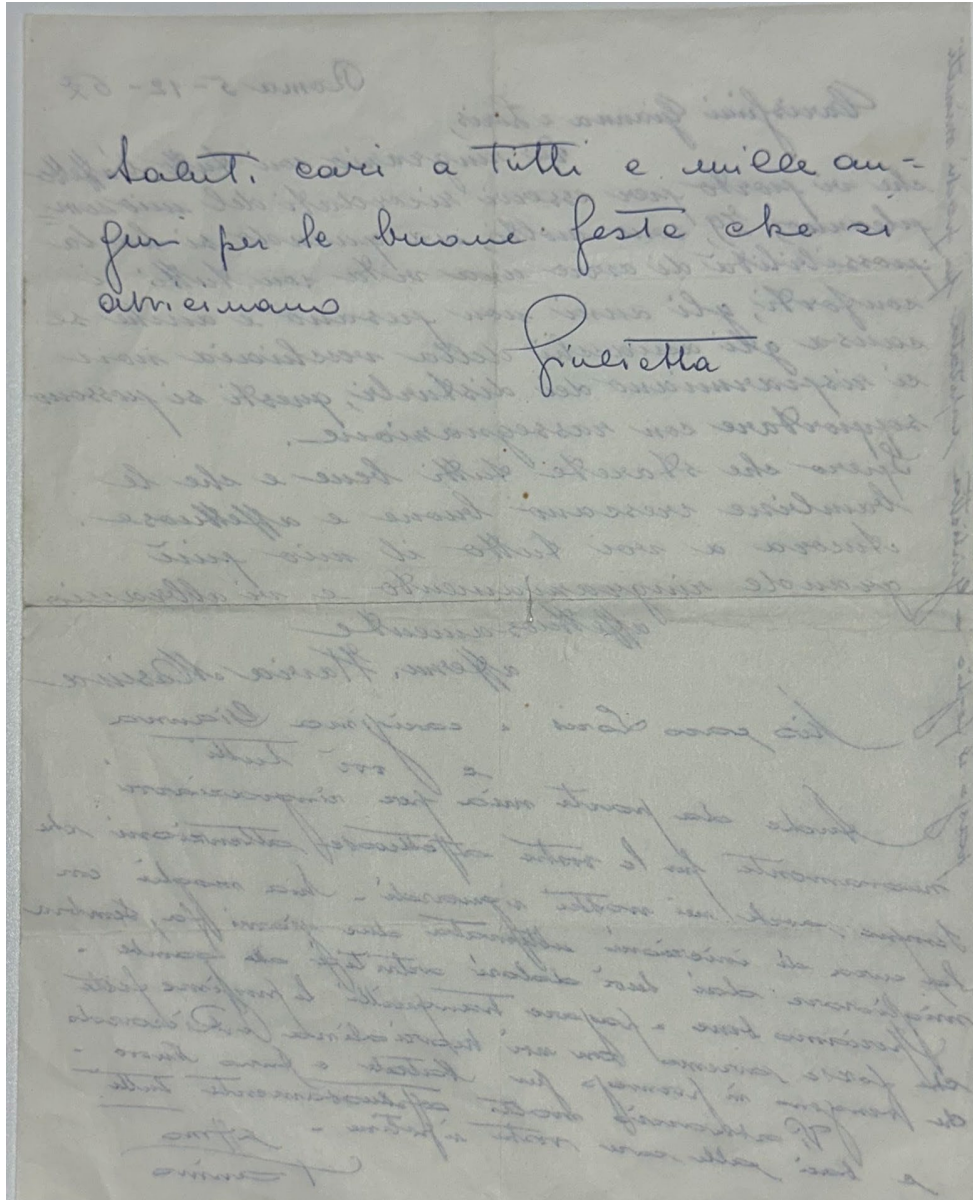


Figura 12: retro di una lettera della famiglia Masina alla famiglia Zucchini firmata da Giulietta

Nella lettera del 23 maggio 1968 i coniugi Masina fanno sapere che “Giulietta sarà di ritorno da Nizza (Francia) sabato prossimo, così ho saputo poco fa da Federico parlando per telefono che proprio ieri sera ha saputo da Giulietta che ha quasi finito (dopo un mese) di girare il film in inglese con gli americani. Lei pure sta bene come pure suo marito” (fig. 13). Qui chi scrive,

probabilmente Tanino, fa riferimento al film americano *La pazza di Chaillot* (*The madwoman of Chaillot*, Bryan Forbes e John Huston, 1969) in uscita l'anno seguente.

Abbbbbb Gaetano Masina
Via Luteria, 11/6 - Tel. 565.172
Roma

Roma 23 maggio 68 = giovedì ore 8

Mio caro Loris

Ho ricevuto ieri con vero piacere la tua carissima che porta la data 15 rimasta ferma per lo sciopero unitamente a moltissima altra posta recapitatami in questi ultimi giorni.

La visita che abbiamo avuto per quanto inaspettata della moglie di Carlo Cussini e cioè della cara e buona Signora Gelsomina che ~~ma~~ quando si sposò e io fui presente al matrimonio che avvenne a Castagnolino perché colà residente coi genitori (care e buone persone che io col padre ero in cordialissimi rapporti di sincera amicizia perché simpaticissima persona) non ho avuto più ~~avute~~ occasione di rivederla, o per dir meglio una volta soltanto e di sfuggita da poi che ha sposato l'amico Carlo, quindi la sua visita con la parente che l'accompagnava qui di Roma, è stata quanto mai graditissima. Abbiamo tanto parlato dell'andamento attuale sangiorgese ricordando tante cose e persone ed in modo particolare e molto affettuosamente da parte mia e mia moglie, tu caro Loris e carissima Gianna e tutti tutti i vs/cari che vi circondano perché in casa nostra conserviamo sempre il più caro ricordo per le famiglie Zucchini/Gamberini sempre stati immensamente buoni.

Io e mia moglie ringraziando il Signore la ns/salute è ancora abbastanza buona e abbiamo le ns/comodità p/poter difenderci nel modo migliore possibile, io però ho dovuto smettere di fumare da oltre un mese causa i disturbi della cattiva circolazione gonfiandomi il piede sinistro impedendomi di camminare regolarmente come ho ripreso da qualche giorno.

Il giorno prima delle Elezioni sono arrivati da Bilbao/Spagna la cara Mariolina e Riccardo venuti p/votare si fermeranno ancora una settimana, entrambi stanno benissimo e si trovano assai bene a quel Consolato che lui copre essendo di certa importanza in quella zona bellissima nei pressi di S. Sebastiano, che io conobbi nel lontano 910 quando fui di ritorno da Lisbona (via terra) perché scoppiò la rivoluzione. La Giulietta sarà di ritorno da Nizza (Francia) sabato prossimo, così ho saputo poco fa da Federico parlando p/telefono che proprio ieri sera ha saputo da Giulietta che ha quasi finito (dopo un mese) di girare il film in inglese c/gli americani. Lei pure sta bene come pure suo marito, così posso dire della cara Eugenia e sua figliolanza che c/loro spesso ci vediamo oppure ci parliamo p/telefono, anche suo marito sta bene che sarebbe il ns/medico di casa, mio e mia moglie. Caro Loris e carissima Gianna e tutti tutti i vs/cari anche da parte di mia moglie i più cari ed affettuosi saluti
affetti coniugi Masina

Figura 13: lettera del 23 maggio 1968 da parte dei coniugi Masina verso Loris Zucchini in cui si parla delle ultime attività di Giulietta

I primi di luglio (probabilmente il 2, data difficilmente leggibile causa la tendenza di Tanino a scrivere in tutti gli spazi vuoti per mancanza di spazio) del 1968 Gaetano Masina scrive a Loris Zucchini congratulandosi con lui per il cavalierato ottenuto. Questa lettera attesta la carriera musicale, anche di sola prosecuzione nelle messe nuziali e nelle feste di paese, di Gaetano Masina. Tanino, maestro di musica e violinista, avvierà Loris Zucchini verso la sua carriera musicale, diplomato presso l'Accademia Filarmonica di Bologna. Nelle parti riempitive della lettera Tanino rassicura che tutti i figli e le rispettive famiglie stanno bene, compresi Giulietta e Federico. "Giulietta ha finito il film con gli americani 20 giorni fa, attualmente è a Fregene al mare con Federico che è in trattative con Ponti per un prossimo suo film. Spera di combinare. Il nostro Mario con la famiglia verrà a Fregene al mare in settembre nella villa di Giulietta" (fig. 14).

Quanto prima spero trovare la forza di volontà di rinunciare anche
 alle poche sigarette che di nascosto ancora consumo senza aspirarle.
 La mia sposa con tutti i riguardi e cure p/la sua salute lo la
 vedo abbastanza bene. Abbiamo deciso di
 passare l'estate a casa nostra non
 rinunciando di tutte le ns/ comodità
 rinunciando di andare a Poggi
 perché la cura di quest'acqua (io
 specialmente) è continua tutto l'anno
 e in forma abbondante. La famiglia
 dell'Eugenia tutti bene veramente.
 anche Ma. Iolana c/ suo marito Consolo in
 Spagna entrambi se la passano bene, verranno
 in ferie in Settembre a casa nostra.
 in Giulietta e Federico stanno bene.

Mio caro Loris carissimi tutti voi della
 bella e buona famiglia che unitamente alla tua
 Gianna avete saputo allevare e da parte tua meri-
 tarti il Cavaliato essegnatoti, che anche a me
 e alla mia famiglia la notizia ha fatto tanto tanto
 piacere, questo riconoscimento p/tutte le tue belle
 qualità che nella vita hai saputo dimostrare, che
 io confermo conoscendoti fin da quando eri ragazzo
 ch'io cominciai ad insegnarti la musica ed il violino
 e dopo hai potuto continuare e meritarti il diploma
 presso l'Accademia Filarmonica di Bologna. Ora basta
 col mio prolungato inizio della mia lettera a segui-
 to della carissima tua data 20/6 che avrei voluto
 scriverti prima ma un'insieme di contrattempi ed
 imprevisti (e Messe/Nuziali dove sono stato richie-
 sto senza essere avvertito e sapermi regolare meglio
 soltanto stamattina ho trovato il tempo.

Dopo che ebbi a ricevere la carissima tua scrissi subito lettera a
 un vecchio buon'amico PIETRO POGGI col quale fin da ragazzi (lui é dell'
 '89 ed io dell'88) i nostri rapporti sono sempre stati più che affettuosi
 e cordiali oltre che per le sue qualità di vero e buon'amico sincero
 anche perché ai primi del '90 io cominciai a prestare servizio nella Par-
 rocchiale come organista alle prime armi e lui frequentava la Chiesa
 come capo chierico e aiuto campanaro che in seguito divenne il titolare
 anche come segrastano meritevole di questi incarichi per la sua bontà
 e serietà di uomo. Ho scritto a lui compiacendomi vivamente per il
 suo Cavaliato dell'Ordine di S. Silvestro e di essere stato così degna-
 mente festeggiato ,facendogli presente che di tutto questo ero stato da
 te informato e la notizia mi era stata immensamente gradita e con l'oc-
 casione inviavo a lui gli auguri per il suo onomastico (S.Pietro) che
 qui a Roma tale festività é stata quest'anno festeggiata in forma speciale
 per un'insieme di manifestazioni che io non ho avuto tempo partecipare, an-
 che perché tra sabato e domenica ho dovuto essere presente a tre matrimoni
 c/violino in diverse Chiese (qui si sposano anche di pomeriggio) e prestare
 servizio domenicale all'abituale Parrocchia di S.Luigi Gonzaga non lon-
 stana da casa mia, come organista suonando l'armonium perché il Parroco che
 é un Monsignore gran brava e buona persona spera in seguito oltre che
 migliorare la Chiesa divenuta Parrocchia da soli due anni perché prima
 era semplice Oratorio di un'Istituto annullato, possa aver l'aiuto
 ed ai signori parrocchiali che venga fuori anche un semplice organo, data la
 località di certa importanza (alle "Muse") che risiede diversi Consolati
 come pure il Comando generale Carabinieri ecc.ecc.= Queste mie descri-
 zioni p/raccontarti un pò della mia attività..musicale che spesso mi dedi-
 cò p/sentirmi ..meno vecchio ! Col prossimo Ottobre saranno ottanta ma
 ringrazio il Signore di sentirmi ancora in buona salute, dovrei smettere
 di fumare come vorrebbe mio genero Giovannangelo e sono sempre controlla-
 to dalla mia sposa perché la nicotina é effettivamente un veleno per la
 circolazione specialmente alle gambe, ma finora (di nascosto) ne fumo 3 o 4.

Roma
 Gaetano Masina
 363.172

Figura 14: lettera del luglio 1968 Gaetano Masina a Loris Zucchini in cui è citata Giulietta

Nella lettera dell'11 agosto 1968 Gaetano Masina scrive a Loris Zucchini per ringraziarlo degli
 auguri per l'onomastico (7 agosto) e per informarlo che Giulietta è passata a San Giorgio di
 Piano da Fregene, lasciando due righe sulla cartolina già inviata. Tanino continua indicando che

le foto richieste da diversi abitanti di San Giorgio saranno presto spedite, dopo averle ricevute da Fregene da Giulietta. Le foto fanno riferimento al film girato a Nizza e località vicine per gli americani, una di queste verrà spedita in Polonia per una persona cara alla famiglia Masina (fig. 15).

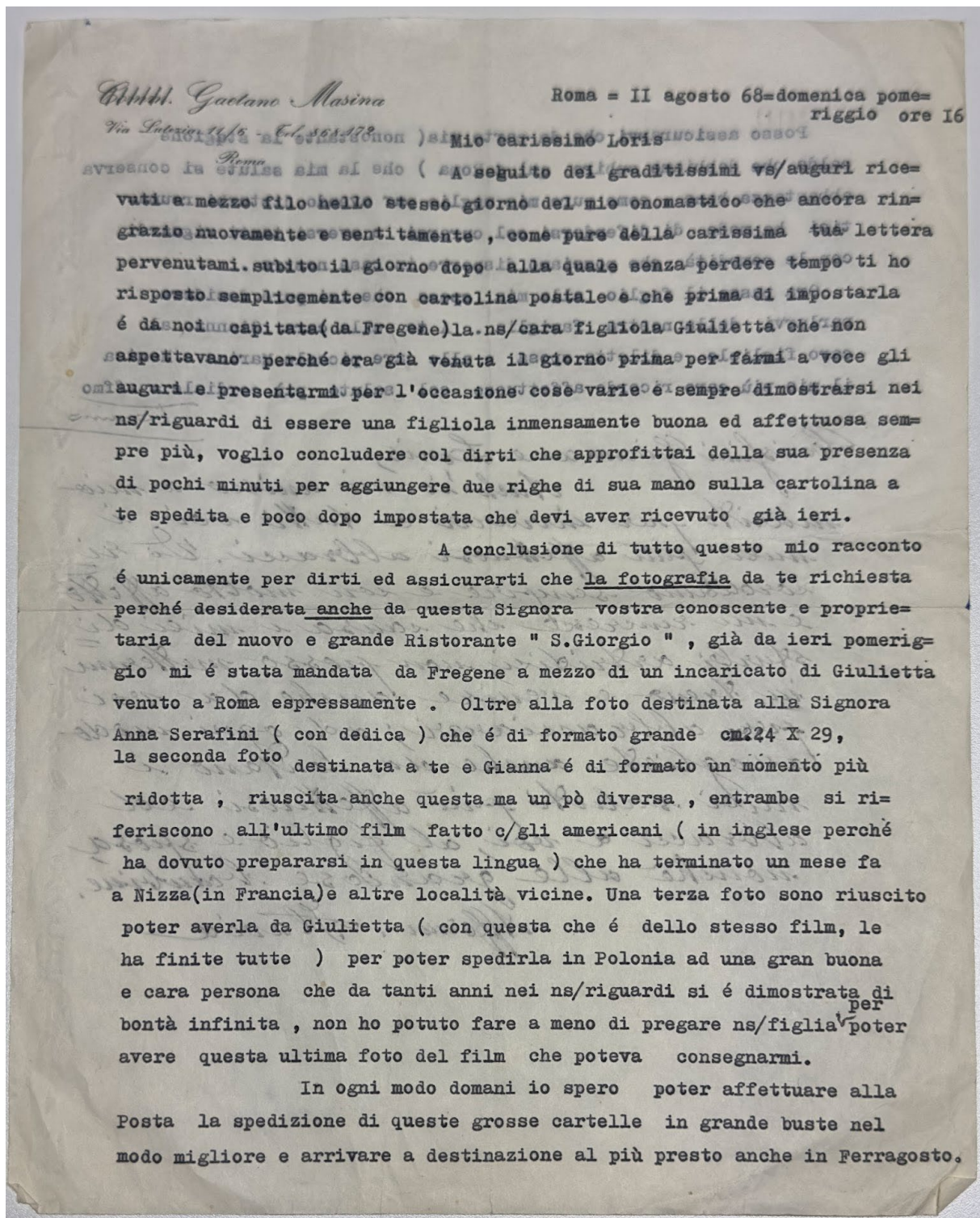


Figura 15: lettera dell'11 agosto 1968 di Gaetano Masina a Loris Zucchini in cui è citata Giulietta

Nella lettera del 26 settembre 1968 Tanino racconta della famiglia, dei figli Mario e Mariolina e le loro famiglie in vacanza a Fregene, in una villa accanto a quella di Giulietta (fig. 16). L'attrice è dovuta partire per l'Argentina a Buenos Aires la sera del 24, accompagnata dalla figlia diciannovenne della sorella Eugenia. Le due staranno in Argentina per una decina di giorni per poi fare ritorno a Roma. Monica Zucchini ricorda che Giulietta Masina era solita portare con sé i nipoti, anche minorenni, durante i suoi viaggi per il mondo, come Buenos Aires o New York.³⁰²

³⁰² Ci si è limitati qui a riportare le lettere con chiari riferimenti a Giulietta Masina e ai suoi film. Sono state escluse alcune lettere in cui era riportata solamente una breve dedica di saluti alla famiglia Zucchini, con perlopiù informazioni private sullo stato di salute della famiglia Masina.

MIO CARISSIMO LORIS

Mi è giunta stamane più che gradita, la tua lettera del 20 settembre, ed io desidero scriverti con calma e avendoti già detto di volerti far seguire oggi la mia lettera, debbo finirla alla svelta dovendomi recare alla posta centrale per la spedizione di una raccomandata in Spagna alla ns/cara Mariolina che dopo i primi del mese con suo marito (Console di Bilbao) saranno per una ventina di giorni in ferie. Con grande ns/piacere la rivedremo, suo marito non si sente troppo bene in ogni modo avrà buoni consigli da uno speciqlista qui a Roma.

Dal 5 settembre trovasi a Fregene (poco lontano da Roma = km. 15) alla spiaggia in una villa vicina a quella di Giulietta, il ns/Mario sua moglie e i figli= anni 9 e 2 ritorneranno a Ferrara sabato prossimo dovendo riprendere l'ufficio il 30. Stanno tutti bene, hanno avuto la migliore assistenza possibile da parte di Giulietta. La nostra cara primogenita ha dovuto partire per l'Argentina = Buenos-Ayres la sera del 24 c/l'aereo, accompagnata dalla figlia maggiore dell'Eugenia (19 anni= universitaria) si fermeranno una decina di giorni poi ritornano a Roma. A casa dell'Eugenia tutti bene marito e figlio Roberto 14 anni =

Sono al corrente dei festeggiamenti p/la festa anticipata S.Luigi, già ieri ho ricevuta il " Programma " festeggiamenti con lettera dal Canonico D.Luigi Raggi (anni 81) che si trova presso una famiglia di Castagnoline in villeggiatura e ritornerà a Roma fra pochi giorni, essendo della Parrocchia S.Agnese/S.Costanza.

Mi fa piacere la notizia e le buone speranze p.Raffaele e sentire ricordare degli amici Billi e Giovannini venuti a S.Giorgio p/Matrimonio. Io pure me la passo c/qualche matrimonio all'organo qualche volta col violino. Mi sento meno ..vecchio poter ancora prestarmi.

Anche da mia moglie a te e voi tutti i ns/più affettuosi saluti e cari pensieri e da parte mia un forte abbraccio a te caro Loris

Gaetano Masina

Figura 16: lettera del 26 settembre 1968 di Gaetano Masina a Loris Zucchini

3.2. Cartoline

Le cartoline dell'archivio hanno datazione che varia dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta. Sono per la maggiore cartoline inviate da Giulietta Masina a Loris e Gianna Zucchini, in corrispondenza dei suoi viaggi per il mondo. La prima, risalente al 16 ottobre 1955 e inviata da Vicenza, è di Gaetano e Flavia per la famiglia Zucchini. "Presto lei e Federico andranno a Londra e poi a Stoccolma. Sappiamo che stanno tutti bene" (fig. 17).



Figura 17: cartolina inviata da Vicenza dai coniugi Masina a Loris Zucchini

Seguono le cartoline inviate da Giulietta Masina alla famiglia Zucchini da Stoccolma, Rio de Janeiro, New York, Mosca e Fregene. Alcune di queste sono firmate anche da Federico Fellini (figg. 18-22).



Figura 18: fronte e retro di una cartolina di Stoccolma inviata da Giulietta Masina a Loris e Gianna Zucchini nel marzo 1956



Figura 19: fronte e retro di una cartolina inviata da Mosca a Gianna e Loris Zucchini, firmata da Giulietta Masina e Federico Fellini

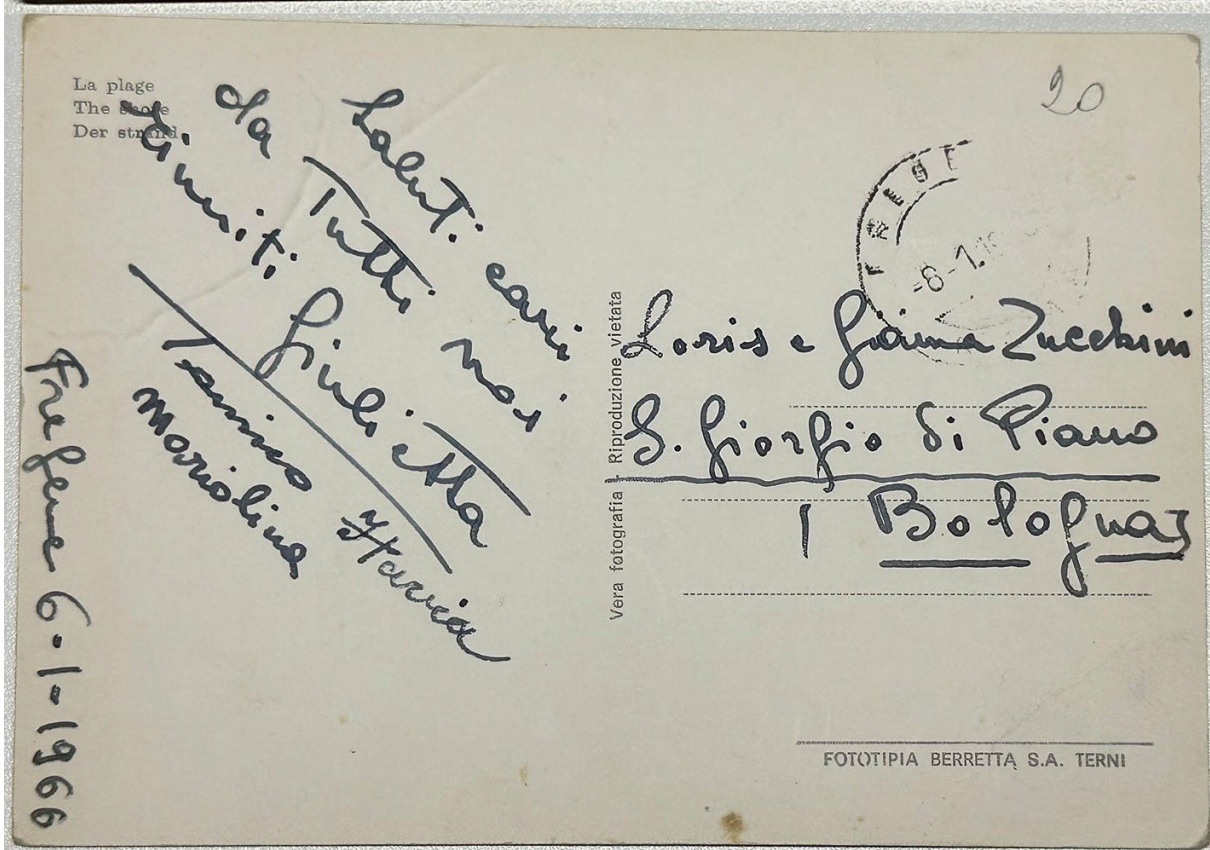


Figura 20: fronte e retro di una cartolina di Fregene inviata da Giulietta, Gaetano, Flavia e Mariolina Masina a Loris e Gianna Zucchini



Figura 21: fronte e retro di una cartolina dal Brasile inviata da Giulietta Masina alla famiglia Zucchini



Night falls on Midtown Manhattan showing RCA Building, Chrysler Building and Empire State Building.

P47588



*Saluti cari
 Giulietta Masina
 +
 Fellini*

PostHome
 by COLORPICTURE PUBLISHERS, INC., Boston 30 Mass., U.S.A.
 Manhattan Post Card Pub. Co., Inc., 913 Broadway, N.Y.C., N.Y.

POST CARD

*Fausta e Doris Zucchini
 S. Pio Pio S. P. ans
 (prov. Bologna)
 Italia*

Color by Robert Bagby

Figura 22: Cartolina da New York inviata alla famiglia Zucchini, firmata da Giulietta Masina e Fellini



Figura 23: cartolina che ritrae un manifesto pubblicitario del film *La strada* in Spagna, anni Cinquanta

3.3. Fotografie

L'archivio fotografico di Monica Zucchini contiene diverse fotografie e copie di fotografie inviate dalla famiglia Masina alla famiglia Zucchini. Questo avveniva sia da parte di Gaetano Masina, che, come si è visto, era solito inviare foto alla famiglia Zucchini la quale faceva anche da tramite per gli ammiratori sangiorgesi, sia dalla stessa Giulietta con saluti affettuosi. Sono presenti fotografie di Giulietta da bambina, foto di Giulietta giovane, foto di famiglia, foto scattate in occasione di eventi speciali quali matrimoni, riconoscimenti, giornate speciali e alcuni documenti. Verranno riportate qui alcune delle più significative (figg. 24-30).



Figura 24: la famiglia Masina: Gaetano, Angela Flavia Pasqualini, a destra Giulietta, primogenita, a sinistra Eugenia e in braccio a Flavia i due gemelli Mario e Mariolina in una foto del settembre 1930



Vicenza 12 Dic. 54

Ai coniugi Loris e Gianna
Zucchini e figlio

Un ricordo affettuoso

Giulietta Masina Fellini

(Fotografia di qualche anno fa)

Figura 25: fronte e retro di una foto di una giovane Giulietta Masina inviata con dedica ai coniugi Zucchini



Figura 26: foto firmata da Giulietta Masina inviata ai coniugi Zucchini



Figura 27: Giulietta Masina con il fratello Mario e il padre Gaetano presso il comune di Bologna, nell'occasione in cui avrebbe ottenuto il Bolognino d'oro



Figura 28: la famiglia Masina, da sinistra Eugenia, Giulietta, Flavia, Gaetano, Mariolina, Mario in occasione del matrimonio di Mariolina



Figura 29: fronte e retro di un biglietto di nozze per il matrimonio di Mariolina Masina e Riccardo, console di Bilbao. Il retro è un disegno di Federico Fellini



Figura 30: Gaetano Masina, Giulietta e Federico Fellini in una giornata speciale in cui Gaetano, padre di Giulietta fu invitato sul set

Saranno numerose negli anni le iniziative da parte del Comune di San Giorgio di Piano per ricordare e omaggiare Giulietta Masina. Tra queste, “Un paese e una la sua stella” nel 2005 e più recentemente, nel 2021 una serie di iniziative in occasione del centenario dalla nascita dell’attrice, compresa la ristampa del libro già citato *Giulietta Masina, donna e attrice*.³⁰³

³⁰³ Contri Tiziana (a cura di), *Giulietta Masina, donna e attrice*, Bentivoglio, l’artiere edizionitalia, 2014; Notiziario del comune di San Giorgio di Piano con le iniziative per il ricordo di Giulietta nel centenario dalla sua nascita:

<https://comune.san-giorgio-di-piano.bo.it/wp-content/uploads/2021/08/Il-Sangiorgese-Luglio-Agosto-2021-WEB.pdf>

Video in diretta con intervento di Gian Luca Farinelli, Sergio Rubini, Gianfranco Angelucci, Vincenzo Mollica per i cento anni di Giulietta Masina:

https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=554675028851176

Francobollo e annullo filatetico dedicati a Giulietta Masina:

<https://www.facebook.com/watch/?v=1293227657745452>

Lo spirito di Giulietta, con l’autore Fluvio Fulvi:

<https://www.facebook.com/watch/?v=527993422283016>

Inaugurazione Palestra delle Arti e dello Sport Giulietta Masina:

<https://www.facebook.com/watch/?v=710399354202724>

CONCLUSIONI

Nel primo capitolo è stato possibile ricostruire la carriera di Giulietta Masina, con particolare attenzione alle esperienze cinematografiche, al contesto del secondo dopoguerra italiano, alle difficoltà produttive e di mercato riscontrate dall'attrice, non dimenticando i percorsi intermedi al teatro, alla radio, sulla stampa e in televisione.

Dal secondo capitolo emerge invece la figura pubblica di Giulietta Masina, la sua contrapposizione rispetto alla moda divistica degli anni Cinquanta, che costituisce un vero e proprio sistema produttivo. Tenendo conto del punto di vista maschile dominante nella critica cinematografica del tempo, si è cercato di estrapolare dalle riviste *Cinema e Bianco e Nero* l'immagine pubblica e critica dell'attrice, dalle sue prime apparizioni sui periodici ai commenti sulle sue interpretazioni più importanti. Si è cercato poi di fare un piccolo confronto con la critica cinematografica estera per verificare eventuali discrepanze o somiglianze con l'idea pubblica e critica su Giulietta Masina, consultando *Cahiers du Cinéma* per la Francia e *Variety* per gli Stati Uniti negli anni di maggiore successo a livello mondiale per l'attrice. Si è tentato di dare un approccio per lo più orientato alla carriera professionale dell'attrice, raccontandola ove possibile senza l'ombra di Federico Fellini. È emersa una figura decisa, autonoma, coerente, incisiva, intellettuale, originale dell'attrice, capace di definire un tipo di recitazione che fosse in contrasto con il sistema sia espressivo, ma anche figurativo e produttivo degli anni Cinquanta. Se il sistema attoriale del secondo dopoguerra è dominato dalle «maggiorate», «più belle che brave», Giulietta Masina costituisce una figura capace di contribuire in maniera diretta e costruttiva alla creazione dei personaggi che interpreta, dandogli un valore aggiunto, definito dalla sua personalità, capacità espressiva e creatività.

Il terzo capitolo, grazie all'incontro con Monica Zucchini, ha dato la possibilità di osservare come la sposa di Fellini conservasse con affetto e riservatezza i rapporti familiari, legati in modo particolare alla famiglia Zucchini di San Giorgio di Piano. Sono stati mostrati documenti inediti dai quali è possibile vedere da vicino come le persone care a Giulietta la raccontassero in relazione ai suoi film, ai suoi personaggi, ai suoi viaggi. Allo stesso modo, è stato possibile constatare come la stessa attrice tenesse stretto il legame con la famiglia e con il proprio paese d'origine, San Giorgio di Piano, nonostante il suo trasferimento a Roma in tenerissima età. Si è voluto rimanere distanti dalla dimensione più intima e personale di Giulietta, tenuta dalla stessa attrice lontana da occhi indiscreti; mentre invece si è cercato di raccontare a più voci, tramite testimonianze dirette, le esperienze umane che lei ha condiviso con i suoi collaboratori e amici.

Si è riusciti dunque a rispondere ai quesiti posti in precedenza, motivo della ricerca. Si è scoperto chi fosse Giulietta Masina, come è diventata l'attrice che è nota e in che modo ha percorso la sua carriera con i suoi riconoscimenti. Si è capito che non è stata solamente la moglie e l'attrice di Fellini, bensì ha avuto una carriera lunga e composita, caratterizzando direttamente alcuni dei più grandi successi del regista romagnolo.

Le difficoltà principali nello studio sono state determinate dal reperimento di materiali e dall'organizzazione della struttura della tesi, data la grande quantità e diversità delle attività svolte dall'attrice lungo il suo percorso di vita.

Per quanto riguarda le limitazioni dello studio, si sottolineano delle aree tematiche possibili di approfondimento in studi futuri. In primo luogo, la consultazione dei materiali presenti presso l'archivio dell'Università Sapienza di Roma. Nel momento in cui si scrive l'archivio non è accessibile per motivi di trasloco, ma sarebbe utile consultarlo per la ricerca sulla formazione di Giulietta Masina, avere maggiori informazioni sul suo percorso accademico e teatrale negli anni dell'università, escludendo quanto già edito.³⁰⁴ Inoltre, sarebbe utile approfondire le esperienze all'estero dell'attrice riguardo i film prodotti in Francia, Stati Uniti, Germania, Cecoslovacchia e le relative stampe estere. Un altro tema importante e abbastanza vasto è poi quello che considera la stampa generalista. Meriterebbe, probabilmente, una tesi a parte per la quantità di riviste, quotidiani che avrebbero potuto citare Masina e raccontarla da un punto di vista più popolare, meno specializzato come la critica analizzata. Si parla di riviste quali *L'Espresso*, *L'Europeo*, *Oggi*, *Tempo*, *Il Corriere della Sera*, per citarne alcune. Infine, si segnala la possibilità di ricerca sulla carriera televisiva dell'attrice, sui suoi riconoscimenti civili e le sue attività in ambito umanitario.

³⁰⁴ Berlangieri Maria Grazia, *Il teatro dell'Università di Roma 1935-1958*, Roma, Bulzoni Editore, 2016

BIBLIOGRAFIA

- Angelucci Gianfranco, *Giulietta Masina*, Cantalupo in Sabina, Edizioni Sabinae, 2021
- Berlangieri Maria Grazia, *Il teatro dell'Università di Roma 1935-1958*, Roma, Bulzoni Editore, 2016
- *Bianco e Nero*, dal n. 1 del 1954 al n. 6 del 1999, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, per la rivista sono stati citati i seguenti articoli, in ordine per autore:³⁰⁵
 - Autera Leonardo, “Nascita di un personaggio”, *Bianco e Nero*, n. 6, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, giugno 1957
 - Autera Leonardo, “Fellini e la critica”, *Bianco e Nero*, n. 6, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, giugno 1957
 - Dagrada Elena, “«Europa '51». La variante trasparente”, *Bianco e Nero*, n. 1, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1999
 - Del Fra Lino, “A proposito di Fellini”, *Bianco e Nero*, n. 6, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, giugno 1957
 - Freddi Luigi: “Presentazione”, *Bianco e Nero*, n. 1, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 31 gennaio 1937
 - Ghelli Nino, “I film in concorso”, *Bianco e Nero*, n. 9-10, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, settembre-ottobre 1955
 - Lacalamita Michele, “Fellini parla del suo mestiere di regista”, *Bianco e Nero*, n. 5, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, maggio 1958
 - Laura Ernesto G., “Cannes '57: problemi della coscienza inquieta”, *Bianco e Nero*, n. 6, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, giugno 1957
 - Laura Ernesto G., “Cannes 1959: i figli di Rossellini”, *Bianco e Nero*, n. 6, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, giugno 1959
 - Lattuada Alberto, Rondi Brunello, “Colloquio su ‘Luci del varietà’”, *Bianco e Nero*, n. 2-3, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, febbraio-marzo 1961
 - Pellegrini Glauco, “Colonna sonora: Viaggio attraverso la musica del cinema italiano”, *Bianco e Nero*, n. 3-4, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, marzo-aprile 1967
 - Pintus Pietro, “Ginger e Fred: i nuovi clowns di Fellini”, *Bianco e Nero*, n. 1, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, gennaio-marzo 1986
 - Ranieri Tino, “Fortunella”, *Bianco e Nero*, n. 6, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, giugno 1958

³⁰⁵ Si rimanda alla sitografia per la consultazione dei numeri online.

- Sala Giuseppe, “Il cinema italiano in quest’ora: una crisi culturale”, *Bianco e Nero*, n. 4, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, aprile 1956
 - Scaglione Massimo, “Gli attori di teatro nel cinema italiano”, *Bianco e Nero*, n. 7, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, luglio 1955
 - Tamberlani Carlo, “Il dettaglio e l’attore nel racconto cinematografico”, *Bianco e Nero*, n. 11, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, novembre 1955
 - Tamberlani Carlo, “Tipo fisso e interpretazione dei caratteri”, *Bianco e Nero*, n. 4, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, aprile 1956
- Bondanella Peter, Gieri Manuela, *La strada, Federico Fellini, director*, New Brunswick e Londra, Rutgers University Press, 1987
 - Bondanella Peter, Guarnieri Gian Luca (traduzione e cura di), *Il Cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994
 - Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*. Roma, Editori Riuniti, 1982
 - *Cahiers du Cinéma, volume 7, numbers 37-42*, New York, AMS Press, 1971; per il volume i seguenti articoli:
 - Schérer Maurice, Truffaut François, “Entretien avec Roberto Rossellini”, *Cahiers du Cinéma*, n. 37, Parigi, luglio 1954
 - Desternes Jean, Richer Jean-José, “Venise 1954”, *Cahiers du Cinéma*, n. 40, Parigi, novembre 1954
 - *Cahiers du Cinéma, volume 12, numbers 67-72*, New York, AMS Press, 1971
 - *Cahiers du Cinéma, volume 13, numbers 73-78*, New York, AMS Press, 1971, per il volume i seguenti articoli:
 - Bazin André, “Cabiria ou le voyage au bout du néo-réalisme”, *Cahiers du Cinéma*, n. 76, Parigi, novembre 1957
 - *Cahiers du Cinéma, volume 15, numbers 85-90*, New York, AMS Press, 1971
 - *Cahiers du Cinéma*, n. 160, Parigi, novembre 1964
 - *Cahiers du Cinéma*, n. 164, Parigi, marzo 1965
 - *Cahiers du Cinéma*, n. 172, Parigi, novembre 1965
 - *Cahiers du Cinéma*, n. 376, Parigi, ottobre 1985
 - *Cahiers du Cinéma*, n. 442, Parigi, aprile 1991
 - *Cahiers du Cinéma*, n. 479-480, Parigi, maggio 1994

- *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fascicoli 1-169, Seconda e Terza Serie, Milano, 1948-1956, per la rivista sono stati citati i seguenti articoli, in ordine per autore:³⁰⁶
 - Aristarco Guido, “Urgenza di una revisione dell’attuale indagine critica”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 48, 15 ottobre 1950
 - Bertieri Claudio, “Breve storia dei ‘nastri d’argento’”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 123, 15 dicembre 1953
 - Calendoli Giovanni, “Galleria degli interpreti: Un festival con poche attrici”, *Cinema*, fasc. 141, Milano, 10-25 settembre 1954
 - Castello Giulio Cesare, “Film di questi giorni”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 99-100, 15-31 dicembre 1952
 - Castello Giulio Cesare, “Venezia ha bisogno del bisturi – I film della XV Mostra”, *Cinema*, fasc. 141, Milano, 10-25 settembre 1954
 - Comuzio Ermanno, “Galleria: Caratteristi: Barry Fitzgerald, Folco Lulli”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 119, 15 ottobre 1953
 - Cosulich Callisto, “I registi: Alberto Lattuada”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 56, 15 febbraio 1951
 - Dragosei Italo, “La mia caporetto (la triste esperienza di un attore improvvisato)”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 47, 1° ottobre 1950
 - Masina Giulietta, “Un personaggio attivo: Gelsomina sente la vita degli alberi”, *Cinema*, fasc. 139, Milano, 10 agosto 1954
 - Mida Massimo, “Lattuada e Fellini fra le luci del varietà”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 47, 1° ottobre 1950
 - Mida Massimo, “Fellini ‘diogene’ del cinema”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 95, 1° ottobre 1952
 - Montesanti Fausto, “Incontro con Fellini: Genesi segreta di Gelsomina e Zampanò”, *Cinema*, fasc. 139, Milano, 10 agosto 1954
 - Pinelli Tullio, “Io, sceneggiatore”, *Cinema*, fasc. 165, Roma, 1 maggio 1956
 - Pitta A., Capriolo E., “Il cinema e il pubblico: roseo pessimismo per gli studenti universitari”, *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, fasc. 62, 15 maggio 1951
 - Redi Riccardo, “La strada”, *Cinema*, fasc. 130, Milano, 31 marzo 1954
 - Rondi Brunello, “Un regista che disegna gli attori con la matita”, *Cinema*, fasc. 139, Milano, 10 agosto 1954

³⁰⁶ Si rimanda alla sitografia per la consultazione dei fascicoli online.

- Comand Mariapia, «*Risponde Giulietta Masina*»: *discorso sessuale, corpo attoriale, contesto mediale attraverso la rubrica di posta* in Busetta Laura e Vitella Federico (a cura di), *Stelle di mezzo secolo: divismo e rappresentazione della sessualità nel cinema italiano (1948-1978)*, *Schermi*, annata IV, numero 8, Milano, Università degli Studi di Milano, 2020
- Contri Tiziana (a cura di), *Giulietta Masina donna e attrice*, Bentivoglio, Grafiche dell'Artiere, 2014
- Cosulich Callisto, *i film di Alberto Lattuada*, Roma, Gremese Editore, 1985
- *Esprit, Nouvelle série, No. 226*, Francia, Edition Esprit, 1955
- Fontemaggi Alessandra, Ricci Giuseppe (a cura di), *Gli attori di Fellini: Giulietta, 50 anni dopo La Strada*, Convegno internazionale, Rimini, Cinema Fulgor, Corso d'Augusto 162, Fondazione Federico Fellini, 29-31 ottobre 2004
- Kezich Tullio, *Giulietta Masina*, Bologna, Cappelli, 1991
- Mandelli Elisa, Re Valentina, *Mascolinità e rapporti di genere nel discorso critico di «Cinema nuovo» (1952-1958)*, in Guerra Michele, Martin Sara (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Parma, Diabasis, 2019
- Masina Giulietta, *Il diario degli altri*, Torino, SEI, 1975
- Minuz Andrea, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Roma, Rubbettino, 2012
- Pezzotta Alberto, *La critica cinematografica*, Roma, Carocci Editore, 2008
- Vitella Federico, *Maggiorate, Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio Editori, 2024
- *Tv sorrisi e canzoni*, n. 18, 2 maggio 1976
- *Variety Film Reviews 1954-1958, volume 9*, New York e Londra, Garland Publishing, 1983
- *Variety Film Reviews 1964-1967, volume 11*, New York e Londra, Garland Publishing, 1983
- *Variety Film Reviews 1985-1986, volume 19*, New York, R. R. Bowker, 1988
- *Variety, March 28 - April 3*, 1994

SITOGRAFIA

- *Giulietta Masina e la sua San Giorgio di Piano*
<https://www.youtube.com/watch?v=BTZMtRx1hbk> (10 gennaio 2024)
- <https://www.archivioluce.com/> (10 gennaio 2024)
- https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/search/result.html?query=giulietta+masina&archiveType_string= (30 aprile 2024)
- <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000046814/2/brevi-dal-mondo-40.html?startPage=20> (15 gennaio 2024)
- <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000033526/2/u-s-cade-l-aereo-mike-todd-marito-liz-taylor-roma-giulietta-masina-torna-casa-secondo-oscar.html?startPage=20> (6 febbraio 2024)
- <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000033966/2/cantieri-navali-monfalcone-varo-della-turbocisterna-esso-puertorico-grado-trasportare-33000-tonnellate-greggio-roma-iv-rassegna.html?startPage=20> (6 febbraio 2024)
- <https://www.mymovies.it/film/1948/senzapieta/premi/> (21 marzo 2024)
- <https://www.youtube.com/watch?v=St1dSsq6pxM> (10 marzo 2024)
- <https://www.labiennale.org/it/storia/gli-anni-del-secondo-dopoguerra> (23 marzo 2024)
- [https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000042809/2/-202205.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:\[%22la%20strada%20fellini%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000042809/2/-202205.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:[%22la%20strada%20fellini%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}) (1° maggio 2024)
- <https://awards.bafta.org/award/1956/film/foreign-actress> (1° maggio 2024)
- <https://www.daviddidonatello.it/motore-di-ricerca/cercafilmvincitori2.php?idfilm=287&vinfilm=le%20notti%20di%20cabiria> (1° maggio 2024)
- [https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000076741/2/taormina-si-consegnano-i-davide-donatello-del-cinema-7.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:\[%22le%20notti%20di%20cabiria%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000076741/2/taormina-si-consegnano-i-davide-donatello-del-cinema-7.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:[%22le%20notti%20di%20cabiria%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}) (1° maggio 2024)
- <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1958> (1° maggio 2024)

- <https://www.nastridargento.it/1958> (1° maggio 2024)
- <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1957/05/Le-notti-di-Cabiria-Fascicolo.pdf> (14 aprile 2024)
- <https://www.mymovies.it/premi/cannes/?anno=1957> (14 aprile 2024)
- <https://www.youtube.com/watch?v=eq2MYwPYGAA> (10 maggio 24)
- <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/2017/07/Persiane-chiuse-Fascicolo.pdf>
- <https://www.fondazioneccsc.it/pubblicazione/cinema-quindecimale-di-divulgazione-cinematografica-1936-1956/> (per la consultazione della rivista *Cinema: quindecimale di divulgazione cinematografica*)
- <https://www.fondazioneccsc.it/pubblicazione/bianco-e-nero-1937/> (per la consultazione della rivista *Bianco e Nero*)
- <https://variety.com/2017/film/festivals/bob-robert-hawkins-dies-dead-variety-italy-1202594907/>(30 maggio 2024)
- <https://comune.san-giorgio-di-piano.bo.it/wp-content/uploads/2021/08/Il-Sangiorgese-Luglio-Agosto-2021-WEB.pdf> (5 giugno 2024)
- https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=554675028851176 (10 giugno 2024)
- <https://www.facebook.com/watch/?v=1293227657745452> (10 giugno 2024)
- <https://www.facebook.com/watch/?v=527993422283016> (10 giugno 2024)
- <https://www.facebook.com/watch/?v=710399354202724> (10 giugno 2024)
- <https://www.youtube.com/watch?v=IF9Wvkp7fUA> (10 giugno 2024)
- <https://icharta.com/1976-salsomaggiore-terme-telegatti-i-vincitori-macario-carra-arbore-foto/>(10 giugno 2024)

FILMOGRAFIA

Paisà (Roberto Rossellini, 1946)

Senza pietà (Alberto Lattuada, 1948)

Luci del varietà (Alberto Lattuada, Federico Fellini, 1950)

Persiane chiuse (Luigi Comencini, 1951)

Sette ore di guai (Vittorio Metz, Marcello Marchesi, 1951)

Cameriera bella presenza offresi... (Giorgio Pàstina, 1951)

Wanda, la peccatrice (Duilio Coletti, 1952)

Il romanzo della mia vita (Lionello De Felice, 1952)

Lo sceicco bianco (Federico Fellini, 1952)

Europa '51 (Roberto Rossellini, 1952)

Ai margini della metropoli (Carlo Lizzani, 1953)

Lo scocciatore (Giorgio Bianchi, 1953)

Donne proibite (Giuseppe Amato, 1954)

Cento anni d'amore (Lionello De Felice, 1954)

La strada (Federico Fellini, 1954)

Buonanotte... avvocato! (Giorgio Bianchi, 1955)

Il bidone (Federico Fellini, 1955)

Le notti di Cabiria (Federico Fellini, 1957)

Fortunella (Eduardo De Filippo, 1958)

Nella città l'inferno (Renato Castellani, 1958)

La donna dell'altro (*Jons und Erdme*, Victor Vicas, 1959)

La gran vita (*Das kunstseidene Mädchen*, Julien Duvivier, 1960)

Giulietta degli spiriti (Federico Fellini, 1965)

Scusi, lei è favorevole o contrario? (Alberto Sordi, 1966)

Non stuzzicate la zanzara (Lina Wertmüller, 1967)

La pazza di Chaillot (*The madwoman of Chaillot*, Bryan Forbes, John Huston, 1969)

Block-notes di un regista (Federico Fellini, 1969)

Eleonora (Silverio Blasi, 1973)

Camilla (Sandro Bolchi, 1976)

Ginger e Fred (Federico Fellini, 1985)

Sogni e bisogni (Sergio Citti, 1985)

La signora della neve (*Perinbaba*, Juraj Jakubisko, 1986)

Un giorno, forse... (*Aujourd'hui, peut-être...*, Jean-Louis Bertuccelli, 1991)

RINGRAZIAMENTI

In questa sezione si vuole dare riconoscimento a chi, con il suo contributo, ha reso possibile la stesura di questa tesi.

Si ringraziano il docente relatore Prof. Paolo Noto, il docente correlatore Prof. Claudio Bioni, il Prof. Valerio Sbravatti dell'Università Sapienza di Roma per la disponibilità e le informazioni sull'archivio dell'Università.

Si ringrazia il comune di San Giorgio di Piano e in particolare l'assessore alla cultura Mattia Zucchini, per la disponibilità, le informazioni, la messa al corrente dei materiali disponibili e consultabili su Giulietta Masina, comprese tutte le iniziative proposte negli anni dal comune.

Si ringrazia Monica Zucchini, senza la quale non sarebbe stato possibile consultare i documenti utilizzati per il terzo capitolo, oltre alla preziosa testimonianza sulla sua famiglia, sull'amicizia della stessa con la famiglia Masina e la grandissima disponibilità e gentilezza nel rendere accessibile il suo archivio.

Si ringrazia la Biblioteca Renzo Renzi della Cineteca di Bologna, la biblioteca comunale di San Giorgio di Piano e le biblioteche di ateneo, senza le quali questa ricerca non sarebbe stata possibile.