

**GLI ATTORI DI FELLINI
GIULIETTA, 50 ANNI DOPO *LA STRADA***

Atti del Convegno internazionale di studi
Rimini, 29-31 ottobre 2004

FONDAZIONE FEDERICO FELLINI

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica

Gli attori di Fellini: Giulietta, 50 anni dopo *La strada*

Convegno internazionale
Rimini, Cinema Fulgor, Corso d'Augusto 162
29-31 ottobre 2004

organizzazione

Alessandra Fontemaggi

redazione del volume

Giuseppe Ricci

segreteria

Alessandra Fabbri e Mirco Cecchini

allestimenti

Nevio Semprini

traduzione dei testi

Robin Ambrosi

Simona Capelli

ufficio stampa

Catia Donini,

in collaborazione con Michela Mercuri

interpreti

Stefania Del Buono

Gianna Guidi

Paola Paolini

Maura Vecchietti

amministrazione

Andrea Cesari

Lorenzo Corbelli

copertina

Colpo d'occhio, Enzo Grassi

hanno collaborato

Giulia Lettieri

Alessandra Rinaldini

Caterina Balducci

Noemi Quarantelli

Alessandra Acciai

Francesca Chicchi

Chiara Gallazzi

Gina Saielli

Stefano Cecchini

viaggi

CTS Bologna, Lorella Manini

si ringrazia

Tullio Kezich

iniziativa realizzata

con il contributo della Direzione

Generale Cinema - Ministero per i

Beni e le Attività Culturali

Regione Emilia-Romagna

Provincia di Rimini

in collaborazione con

Cineteca del Comune di Rimini

Cinecittà Holding

Fondazione Federico Fellini

Via Oberdan 1 - 47900 Rimini
tel. 0541 50085-50303 / fax 0541 57378
www.federicofellini.it
e-mail: fondazione@federicofellini.it

Presidente

Pupi Avati

Vice Presidente

Giuseppe Chicchi

Direttore

Vittorio Boarini

Consiglio d'Amministrazione

Pupi Avati
Marco Bertozzi
Giuseppe Chicchi
Carlo Fuscagni
Angelo Libertini
Stefano Pivato
Italo Sala

Comitato Scientifico

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

Responsabile delle iniziative

Alessandra Fontemaggi

Responsabile dell'archivio

Giuseppe Ricci

Segreteria

Mirco Cecchini

Segreteria amministrativa

Andrea Cesari
Lorenzo Corbelli

SOMMARIO

Francesca De Guio

Conversazione su Giulietta Masina: intervista a Tullio Kezich p. 9

A Conversation about Giulietta Masina: interview with Tullio Kezich p. 12

GLI ATTI DEL CONVEGNO p. 15

venerdì 29 ottobre - ore 16,30

presiede / chair: Vittorio Boarini

Vittorio Boarini

Il saluto del Direttore della Fondazione Federico Fellini p. 17

A Message from the Director of Fondazione Federico Fellini p. 19

APERTURA DEI LAVORI / OPENING OF THE PROCEEDINGS

Alberto Ravaioli p. 21

Marcella Bondoni p. 22

Ferruccio Castronuovo

Ed ecco a voi... p. 23

Here's... p. 25

Maurizio Porro

La compagnia Masina p. 27

The Masina Company p. 35

Morando Morandini

Non soltanto Gelsomina p. 41

Not Only Gelsomina p. 44

Germana Zanini

Testimonianza p. 47

A Recollection p. 48

sabato 30 ottobre - ore 10,00
presiede / chair: Andrea Maioli

Vincenzo Mollica

Un ricordo p. 51

A Recollection p. 59

Cristina Jandelli

*La diva e l'autore nel cinema italiano degli anni '50-'60:
negoziazioni d'immagine* p. 65

The Star and the Author in Italian Cinema of 50s and 60s:
Image Negotiations p. 69

Christopher Wagstaff

Lo stilnovismo di Fellini: estetica e retorica piuttosto che interpretazione p. 73

Fellini's Stilnovismo: Aesthetics and Rhetoric in Preference
to Interpretation p. 83

Italo Moscati

Una lite alla radio con Giulietta degli spiriti p. 91

A Radio Quarrel with Giulietta of the Spirits p. 99

Sonia Gessner

Testimonianza p. 105

A Recollection p. 108

sabato 30 ottobre - ore 15,00
presiede / chair: Piera Detassis

Goffredo Fofi

Intorno a Gelsomina p. 111

Around Gelsomina p. 124

Francesco Pitassio

*Senza Federico. Giulietta Masina nel cinema italiano
degli anni Cinquanta* p. 133

Without Federico. Giulietta Masina in the Italian cinema
of the Fifties p. 141

Peter Von Bagh

Attualità di Gelsomina

p. 147

Gelsomina's Continuous Relevance

p. 157

Tatti Sanguineti

Giulietta Masina: ai margini della metropoli

p. 165

Giulietta Masina: on the Edges of the Metropolis

p. 171

Carla Del Poggio

Testimonianza

p. 175

A Recollection

p. 178

domenica 31 ottobre - ore 15,00

presiede / chair: Vittorio Boarini

Francesca Fabbri Fellini

Il saluto della Famiglia Fellini

p. 181

A Message from Fellini Family

p. 184

Carlo Fuscagni

Il saluto del Presidente di Cinecittà Holding

p. 187

A Message from the President of Cinecittà Holding

p. 190

Jean-Louis Bertuccelli

Aujourd'hui peut-être

p. 193

Aujourd'hui peut-être

p. 195

Milena Vukotic

Testimonianza

p. 197

A Recollection

p. 200

Pupi Avati

Il saluto del presidente della Fondazione Federico Fellini

p. 203

A Message from the President of Fondazione Federico Fellini

p. 206

Sergio Zavoli

Testimonianza

p. 209

A Recollection

p. 218

CONVERSAZIONE SU GIULIETTA MASINA

INTERVISTA A TULLIO KEZICH

FRANCESCA DE GUIO

Come definirebbe Giulietta attrice? E donna?

Giulietta era un'attrice nata, nel senso che non frequentò mai una scuola di recitazione. Da ragazzina si distinse al teatrino delle Orsoline, poi passò al teatro universitario e diventò – non ho mai saputo bene come – una collaboratrice dell'EIAR soprattutto per le trasmissioni di varietà. Il cinema venne dopo, abbastanza tardi. Partita come istintiva, nel tempo Giulietta si fabbricò da sola una tecnica da professionista. Nella vita di tutti i giorni era quella che si dice una donna normale, con un certo temperamento a tratti anche simpaticamente polemico, un enorme senso della responsabilità e un'autentica fede religiosa.

Giulietta attrice era in conflitto con la Giulietta di tutti i giorni?

Non parlerei di conflitto, ma di certi aspetti imprevedibili della sua personalità che Giulietta scopriva recitando come succede a molti attori.

Come viveva le critiche che le venivano rivolte?

Non l'ho mai sentita lamentarsi di una critica, ma bisogna dire che in questo campo fu trattata sempre bene o per lo meno con un costante rispetto. Non tollerava le critiche che venivano mosse a Federico, quelle no.

Giulietta non ha mai nascosto il dolore per la perdita del piccolo Federico, ne ha mai parlato con lei?

Del loro bambino morto né Giulietta né Federico mi hanno mai parlato. Evitavano l'argomento, troppo doloroso per tutti e due. Ho sempre avuto l'impressione che se il bambino fosse vissuto il loro rapporto e anche la loro vita in genere sarebbero stati molto diversi.

I personaggi dei film di Federico Fellini interpretati dalla Masina sono entrati a fare parte della storia del cinema, mentre i ruoli che altri registi le hanno proposto sono finiti un po' nel dimenticatoio. Merito del genio

di Fellini o più semplicemente della loro speciale intesa?

Al di fuori di Federico, Giulietta lavorò poco e raramente con soddisfazione. Lavorò molto bene con Sordi, che la voleva volentieri accanto a sé e le era sinceramente affezionato. Per motivi di indipendenza personale, da una parte per garantirsi periodi di vacanza coniugale e dall'altra per sgravarsi dell'intera responsabilità della carriera della moglie, Federico avrebbe voluto che Giulietta viaggiasse artisticamente anche per conto suo, ma più a parole che nei fatti. In fin dei conti era geloso di lei, tanto da farle perdere delle belle occasioni con Germi e Antonioni (*La notte*); ed era geloso anche sul piano personale, pur facendo buon viso e cattivo gioco, quando spuntava qualche ammiratore più sedulo degli altri.

Come la protagonista di *Giulietta degli spiriti*, anche la Masina ha patito la crisi di mezza età?

Giulietta degli spiriti rispetta esattamente la situazione di Giulietta passati i quarant'anni. Giulietta ha sofferto molto la crisi della mezza età, ma subito dopo si è rasserenata e ha vissuto il resto dell'esistenza molto tranquillamente. Sarebbe diventata un'anziana perfetta.

Come ha reagito Giulietta quando Ginger Rogers intentò una causa contro *Ginger e Fred* ritenendosi danneggiata?

Giulietta era una grande fan delle attrici hollywoodiane e a questa sortita della leggendaria Ginger ci rimase male. Pensò subito, tuttavia, che la diva era stata mal consigliata dai suoi avvocati e che volesse soltanto arraffare un po' di soldi. Niente di personale.

Nell'autunno del 1985, lei ha accompagnato Giulietta al Festival del cinema Mediterraneo, che le dedicò una personale e la pubblicazione di un "autoritratto parlato". Che effetto faceva all'attrice ricevere un simile omaggio all'estero?

Giulietta prese l'omaggio di Valencia con molta grazia e anche in un altro nostro viaggio in Spagna (a Siviglia per un convegno su Federico, dove lui naturalmente non venne) l'ho vista sostenere il suo ruolo con serietà e impegno. Sembrava più una rappresentante diplomatica che una diva. Alle domande della conferenza stampa rispondeva in modo semplice e sincero, sempre gentile con tutti. Immagino che dentro di sé facesse qualche confronto tra l'accoglienza straordinaria degli spagnoli e la sostanziale indifferenza che da un certo momento in poi la circondò a Roma e in genere in Italia. Però era troppo orgogliosa per lamentarsi, anzi sembrava compiaciuta dal ruolo di moglie qualsiasi.

Anche Giulietta, come Fellini, era una cultrice di Jung e della psicoanalisi?

Giulietta non ha mai mostrato il minimo interesse per Jung e la psicoanalisi.

Giulietta, e Fellini per lei, ha sempre dovuto lottare contro i produttori; è solo perché all'epoca erano le maggiorate ad andare per la maggiore?

Esattamente. A Giulietta sarebbe piaciuto essere maggiorata purtroppo non ne aveva il fisico benché fosse piuttosto carina. Sembrava difficile trovarle dei ruoli adatti, ma questo non è un problema soltanto suo. Era e continua ad essere un problema di tutte le attrici, italiane e no, arrivate ad una certa età.

Come reagiva alle voci sulle vere e presunte "avventure" di Federico?

In modo vario. Non so cosa succedesse in casa, a quattr'occhi. Ma di fronte al mondo non diede mai segni di impazienza o altro. Del suo privato, grazie all'eccellente educazione che aveva avuto dalla zia e dalle Orsoline, non lasciò mai trapelare niente.

È vero che Giulietta, all'epoca del sesto governo Fanfani, fu a un passo dal diventare ministro per i Beni Culturali?

È la prima volta che ne sento parlare. Fanfani era abbastanza amico della famiglia Fellini, tant'è vero che aveva regalato uno dei suoi discutibili quadri a Giulietta. Il quadro, di grandi proporzioni, era finito in un ripostiglio, ma tornava fuori e veniva appeso in sala da pranzo tutte le volte che Fanfani e consorte venivano a cena.

Ho letto *Il diario degli altri* e trovo che Giulietta avesse anche il dono della scrittura. Aveva velleità in questo senso?

Giulietta era orgogliosa del suo libro, ma non giurerei che l'abbia scritto personalmente. Certo c'era un "ghost writer" e io credo anche di sapere chi era.

La maschera felliniana di Giulietta che preferisco in assoluto è Cabiria, che mi sembra anche la più sua. Lei quale prediligeva?

Giulietta era del suo stesso parere. Tra tutti i suoi personaggi preferiva di gran lunga Cabiria di cui condivideva il temperamento esuberante e non di rado polemico. Arrivo a dire che Cabiria fu la realizzazione di quello che Giulietta avrebbe voluto essere.

Secondo lei, come avrebbe reagito Giulietta di fronte a una tesi di laurea che ha come oggetto lei stessa?

Giulietta asseriva di essersi laureata in archeologia cristiana, ma non sono riuscito a stabilire se arrivò proprio al conseguimento del titolo. Ho recentemente appreso da Vittoria Ronchey, che preparò alcuni esami universitari con lei, che Giulietta era molto studiosa e ci teneva a fare buona figura. Attribuiva insomma una grande importanza agli studi universitari (ogni tanto, un po' per scherzo, un po' no) rimproverava a Federico di non aver dato neanche un esame. Immagino quindi che si sarebbe sentita molto onorata di essere l'oggetto di una tesi e ne avrebbe voluto incontrare l'autrice. Peccato che questo non sia potuto accadere.

**A CONVERSATION ABOUT GIULIETTA MASINA
INTERVIEW WITH TULLIO KEZICH**

by Francesca de Guio

How would you define Giulietta as an actress? And as a woman?

Giulietta was a born actress, as in she never attended an acting school. As a child she stood out at the theatre of the Orsoline nuns and then she moved onto the university theatre and became (I've never really known how) a collaborator of the EIAF, especially for the variety broadcasts. Cinema came later, quite late on. Giulietta started out acting instinctively and then taught herself a professional method. In everyday life she was what one would call a normal woman, with a character that was at times even agreeably provocative, she had an enormous sense of responsibility and an authentic religious faith.

Was Giulietta, as an actress, in conflict with the everyday Giulietta?

I wouldn't talk about conflict; rather of a certain unexpected aspect of her personality that Giulietta discovered when she acted, as happens to many actors.

How did she live with the critics?

I have never heard her complaining about a review, but it must be said that she was always treated well or at least with unvarying respect. She couldn't tolerate criticisms levelled at Federico though.

Giulietta never hid the pain for the loss of little Federichino. Did she ever speak of it with you?

Neither Giulietta nor Federico ever spoke to me about their child who died. They avoided the topic, too painful for both of them. I always had the impression that if the child had lived their relationship, and also their life in general, would have been very different.

The characters played by Giulietta Masina in Federico Fellini's films have become part of cinema history, whilst the roles that other directors offered her have been rather forgotten. Is this because of Fellini's genius or simply because of their special understanding?

Apart from Federico, Giulietta worked little and rarely satisfactorily. She worked very well with Sordi, who gladly worked next to her and who sincerely liked her. Federico would have liked for Giulietta to develop artistically on her own too for his own personal independence, on the one hand to guarantee himself holiday periods from married life and on the other to relieve himself of all the responsibility for his wife's career. But this was more talk than facts. After all he was jealous of her, so much so that he made her miss some interesting opportunities with Germi and Antonioni (*La notte*); and he was also jealous on a personal level when some admirer that was more seductive than the others appeared.

Like the protagonist of *Giulietta degli spiriti*, Masina suffered a mid life crisis?

Giulietta degli spiriti faithfully mirrors Giulietta's situation when she turned forty. Giulietta suffered a terrible midlife crisis, but soon afterwards she cheered up and lived the rest of her existence very serenely. She would have become a perfect old lady.

How did Giulietta react when Ginger Rogers sued *Ginger e Fred*, believing herself to be damaged?

Giulietta was a great fan of Hollywood actresses and was disappointed by this sortie by the legendary Ginger. She soon realised though that the star had been badly advised by her lawyers and just wanted to make some money. Nothing personal.

In the autumn of 1985 you accompanied Giulietta to the Mediterranean film festival, that dedicated an exhibition to her and published a "spoken self-portrait". How did she react to receiving such attention abroad?

Giulietta received the homage from Valencia very graciously and in another trip of ours to Spain (to Seville for a conference on Federico, that he naturally didn't attend) I saw her conducting her role seriously and with dedication. She seemed more like a diplomat than a star. She answered simply and sincerely to all the questions at the press conference and was always kind with everybody. I imagine that she compared the extraordinary welcome by the Spanish with the substantial indifference that, from a certain point onwards, surrounded her in Rome and in Italy in general. But she was too proud to complain, quite the opposite she seemed pleased by the role of ordinary wife.

Was Giulietta, like Fellini an enthusiast of Jung and psychoanalysis?

Giulietta never showed the slightest interest in Jung or psychoanalysis.

Giulietta, and Fellini on her behalf, always had to fight with producers; was this only because at the time only curvaceous women were popular?

Exactly. Giulietta would have liked to be a curvaceous woman but unfortunately she didn't have the physique even though she was rather pretty. It seemed difficult to find her suitable roles, but this wasn't a problem that only she encountered. It was and still is a problem of all actresses once they reach a certain age.

How did she react to the rumours of Federico's true or alleged "adventures"?

In different ways. I don't know what happened at home, when they were alone. But to the world she never showed signs of impatience or anything else. About her private life, thanks to the excellent education that she received from her aunt and by the Orsoline nuns, she never revealed anything.

Is it true that Giulietta, at the time of the sixth Fanfani government, was about to become Arts Minister?

This is the first I've heard of it. Fanfani was quite a good friend of the Fellini family, so much so that he had given one of his dubious paintings to Giulietta as a present. The painting, very large, had ended up in a storeroom but it was brought out and hung in the dining room every time that Fanfani and his wife came to supper.

I have read *Il diario degli altri* and find that Giulietta was a gifted writer too. Did she have any literary ambitions?

Giulietta was proud of her book, but I wouldn't swear that she wrote it personally. Of course there was a ghostwriter and I think I know who it was too.

Giulietta's Fellinian mask that I prefer is Cabiria, which I think is her favourite too. Which one did you prefer?

Giulietta shared your opinion. She greatly preferred Cabiria amongst all her characters as she shared her exuberant and often polemical character. I would even say that Cabiria was the realisation of what Giulietta would have liked to be.

In your opinion, how would Giulietta have reacted to a thesis that had her as the subject?

Giulietta maintained that she had a degree in Christian archaeology, but I have never been able to establish whether she actually graduated or not. I have recently learnt from Vittoria Ronchey, who prepared some university exams with her, that Giulietta studied a great deal and wanted to do well. She placed a great deal of importance on her university studies, (at times jokingly and at times seriously) she told Federico off for not having taken even one exam. I imagine that she would have felt very honoured to be the subject of a thesis and would have wanted to meet the author. It's a shame that this couldn't happen.

GLI ATTI DEL CONVEGNO

29 OTTOBRE ORE 16,30

IL SALUTO DEL DIRETTORE DELLA FONDAZIONE FEDERICO FELLINI

VITTORIO BOARINI

Mentre gli amici relatori prendono posto, io ho il dovere, ma anche il piacere e – consentitemi – la vanità, di leggervi la lettera che ci ha inviato la Presidenza della Repubblica. Dice: “In occasione dell’anniversario della scomparsa del grande maestro del cinema italiano, il Presidente della Repubblica esprime apprezzamento alla Fondazione Fellini per la mostra e lo spettacolo celebrativo, dedicato all’indimenticabile Giulietta Masina. Rendere omaggio alla memoria di questi due grandi artisti italiani, conosciuti, amati e apprezzati in tutto il mondo, significa celebrare l’arte e il genio italiani, applicati al cinema, uno dei tratti distintivi della nostra epoca. Con questi sentimenti, il Capo dello Stato rivolge il suo plauso alla Fondazione, per il costante impegno culturale e artistico, ed invia, agli organizzatori e a tutti i presenti, un cordiale saluto. Gaetano Gifuni”. Vi ringrazio della pazienza con cui avete ascoltato, ma voi capite che non potevo non leggere una siffatta lettera. Prima di iniziare la seduta del convegno e di dare la parola agli amici presenti – colgo l’occasione per ringraziare vivamente per la loro partecipazione e disponibilità – voglio brevemente dirvi che il convegno, idealmente, è dedicato a Maddalena Fellini, sorella del grande regista, scomparsa nel maggio scorso alla quale ci è sembrato giusto e doveroso dedicare questo convegno, oltre al fatto che la figlia Francesca, impossibilitata ad essere qui oggi in apertura, domenica dirà alcune parole sulla madre. Proietteremo anche un filmato in cui si vedranno Maddalena e Giulietta in una lunga intervista, un documento importante che merita di essere portato alla vostra attenzione.

In questo tema, essendo doveroso e doloroso ricordare coloro che ci hanno lasciato, debbo ricordare anche un membro del comitato scientifico, Lino Micciché, che è scomparso nel luglio scorso e ha fra i tanti meriti quello di essere stato Presidente della Scuola Nazionale di Cinema – Centro Sperimentale di Cinematografia, e quello di essere stato uno dei protagonisti del rinnovamento della Fondazione, quando essa si diede una struttura più caratterizzata dal punto di vista nazionale, per la presenza di enti

quali la Scuola Nazionale di Cinema, appunto, e Cinecittà Holding. In quel tempo, quando tutto questo è accaduto – siamo nel 2000 – Lino Micciché era Presidente della Scuola Nazionale di Cinema e quindi, di buon grado, partecipò a questo rinnovamento della nostra Fondazione. Dopodiché, Lino già allora non stava bene, e quindi ci chiese che accettassimo nel Consiglio di Amministrazione, non lui, ma una sua funzionaria. Lui si riservò di stare nel comitato scientifico, cosa che in effetti fece.

Infine, l'ultimo scomparso in ordine di tempo è Renzo Renzi, un buon amico della Fondazione e, soprattutto, di Fellini. Voi sapete quali scritti straordinari Renzo ci abbia lasciato sul maestro, con il quale ha avuto una lunga frequentazione e sviluppò un'amicizia e una collaborazione, perché insieme hanno fatto molti libri. Il famoso testo *La mia Rimini*, che resta come un documento ineludibile, per capire ed interpretare l'opera di Fellini, è un'opera che deve molto a Renzo Renzi e alla sua pazienza, alla sua tenacia, all'essere riuscito a legare molte cose e a tenere imbrigliato il maestro, costringendolo a scrivere quel saggio fondamentale che sta nel libro.

Ho finito con i ricordi dolorosi e doverosi. Ora possiamo iniziare il nostro discorso.

A MESSAGE FROM THE DIRECTOR OF FONDAZIONE FEDERICO FELLINIby **Vittorio Boarini**

As the speakers take their place I have the duty, but also the pleasure and – please allow me – the vanity of reading the letter that the Presidency of the Republic has sent us. It says: “On the occasion of the anniversary of the disappearance of the great master of Italian cinema, the President of the Republic expresses his appreciation to the Fellini Foundation for the celebratory exhibition and show dedicated to the unforgettable Giulietta Masina. By honouring the memory of these two great Italian artists, known, loved and appreciated throughout the world means celebrating Italian art and genius applied to cinema, one of the distinctive traits of our time. With this in mind the head of state praises the Foundation for its constant cultural and artistic effort and sends the organisers and all those present his best wishes. Gaetano Gifuni”. I thank you for the patience with which you listened but I’m sure you understand that I could not fail to read such a letter. Before we start the conference’s session and call upon our friends to speak – whom I warmly thank for their participation and availability – I want to briefly say that the conference is dedicated to Maddalena Fellini, the great director’s sister, who disappeared last May. It seemed right and proper to dedicate this conference to her and her daughter Francesca, who could not be here with us on this opening day, will say a few words about her mother on Sunday. We will screen a long interview with Maddalena and Giulietta; an important document worthy of your attention.

This leads me to remembering those that have left us, painful and proper though it is. Lino Micciché, who past away last July, was a member of the scientific committee as well as having been amongst other things, President of the National Cinema School - Centro Sperimentale di Cinematografia, as well as being one of the protagonists of the Foundation’s renewal, when it gave itself a more national structure with the presence of bodies such as the National Cinema School and Cinecittà Holding. During that time – in 2000 – Lino Micciché was the President of the National Cinema School and therefore took an active role in renewing our Foundation. After which Lino, who at the time was already unwell, asked us to accept one of his officials on the board of directors. He remained on the scientific committee.

Finally the last person to leave us, in chronological order, was Renzo Renzi, a good friend of the Foundation and especially of Fellini. You know about the extraordinary writings that Renzo has left us about the maestro, with whom he developed a friendship and collaboration which produced many books. The famous text *La mia Rimini*, which remains an unavoidable document in order to understand and interpret Fellini’s work, is a work that owes a great deal to Renzo Renzi and to his patience and determination in being able to tie up many things and to keep the maestro in check and forcing him to write that fundamental essay that is in the book.

I have finished with the painful and proper recollections. Now we can start our discussion.

APERTURA DEI LAVORI

ALBERTO RAVAIOLI

SINDACO DEL COMUNE DI RIMINI

Io sono qui per portare la presenza della pubblica amministrazione, del sindaco, ma sono qui anche a nome di tutti gli assessori. E come dicevo a Boarini, sono presente proprio per non rompere una tradizione che abbiamo, per far sentire che il Comune è vicino alla Fondazione Fellini, ne apprezza e ne stima il lavoro, e per stare naturalmente assieme a tutti voi, legati ed appassionati, innamorati della figura del regista, che ogni anno siete qui presenti alle attività che la Fondazione stessa organizza. Spero quindi che tutti voi possiate percepire questo sentimento di simpatia che c'è, e il desiderio di far capire, con le manifestazioni che ogni anno si organizzano – con i convegni, i seminari, le proiezioni – che Federico Fellini è una delle figure storiche della nostra città e noi vogliamo sempre ricordarlo e scoprire aspetti nuovi della sua storia e della sua opera, in particolare dal punto di vista della qualità e del contenuto del suo messaggio culturale. Per questo ringrazio il direttore e tutti voi.

Alberto Ravaioli - Mayor of Rimini

I am here as mayor to represent the public administration and I am also here on behalf of all the councillors. As I was saying to Boarini, I am here to maintain a tradition and to reinforce the relationship between the town council and the Fellini Foundation, whose work we appreciate and value, and of course to be with you who are linked to Federico Fellini, or are simply enthusiasts, and who every year attend the activities that the Foundation organises. I therefore hope that you all can sense our enthusiasm and our desire to communicate, through the events that are organised every year (conferences, seminars, screenings) that Fellini is one of the historical figures of our town and we always want to celebrate him and discover new aspects about his life and works, especially in terms of the quality and the content of his cultural message. For this I thank the director and all of you.

MARCELLA BONDONI

ASSESSORE ALLA CULTURA DELLA PROVINCIA DI RIMINI

Buonasera a tutti. Questa è la prima volta che partecipo al convegno e ringrazio di questo la Fondazione Fellini, che mi ha permesso di portare, con tanto piacere, il saluto dell'Amministrazione Provinciale e il saluto del Presidente Fabbri. Quest'anno, come ci ha ricordato anche questo film – *Ed ecco a voi* di Ferruccio Castronuovo – che, sinceramente, mi ha emozionato molto, è un anno particolare, dedicato alla figura di Giulietta Masina, la piccola grande donna del maestro Fellini, a dieci anni dalla sua morte.

Ci tenevo a fare un grande ringraziamento per il lavoro che annualmente la Fondazione Fellini compie, perché essa non si limita a creare momenti importanti come il convegno per tenere vivo il ricordo dell'opera di Federico Fellini – soprattutto per le nuove generazioni – ma svolge un'attività continuativa durante tutto l'arco dell'anno, organizzando, fra l'altro, eventi e programmazione cinematografica per le scuole e i giovani. Lo stesso Museo Fellini è molto importante per il nostro territorio, e anche per questo il convegno rappresenta un momento fondamentale di sintesi e di riflessione.

Ci tenevo veramente tanto a portare il mio saluto, a ringraziare la Fondazione Fellini e ad augurare a tutti voi buon lavoro. Vi ringrazio.

Marcella Bondoni – Councillor Responsible for Culture for the Rimini Province

Good evening everybody. This is the first time that I take part in the conference and I would like to thank the Fellini Foundation for allowing me to bring the best wishes of the Provincial Administration and of the president, Fabbri. This year, as this film – *Ed ecco a voi* by Ferruccio Castronuovo –, which has moved me a great deal, has reminded us is a special year dedicated to Giulietta Masina: the little great woman of the maestro Fellini, on the ten year anniversary of her death.

I especially wanted to express my gratitude for the work that the Fellini Foundation carries out annually, because it doesn't limit itself to creating important occasions such as the conference, to keep the memory of Federico Fellini's work alive – especially for the new generations –, but it carries out activities throughout the year by organising, amongst other things, events and screenings for schools and young people.

The very Fellini Museum is very important for our province and this is why the conference represents a fundamental moment of synthesis and reflection.

I very much wanted to bring you my best wishes, to thank the Fellini Foundation and wish you all a productive conference. Thank you.

ED ECCO A VOI...

FERRUCCIO CASTRONUOVO

Buonasera. Mi dispiace che la proiezione non possa andare avanti normalmente, c'è un proiettore che fa le bizze; probabilmente è un proiettore fornito dalla televisione, perché la televisione non voleva questo film di Fellini e questo special. Tant'è vero che questa è la prima volta che si vede una proiezione integrale di questo lavoro fatto su *Ginger e Fred*. La RAI, all'epoca, pretese l'inserimento, al posto dei tagli abbastanza lunghi, di personaggi come Raffaella Carrà, Pippo Baudo, Mike Bongiorno; questo vi dice tutto. La RAI se la prese più di Berlusconi, allora, mentre in effetti, nel mirino di Fellini era più la televisione privata di Berlusconi, che agiva con l'esposizione dei personaggi portati dalle memorie, dai ricordi, sbattuti in prima pagina, in televisione, con tutti i loro problemi, le loro emozioni, i loro errori, le psicologie storte e distorte dalla lontananza, dopo tanto tempo. Io ho avuto il piacere e l'onore di avere da Fellini l'incarico di seguire tutta la lavorazione di *Ginger e Fred* e di girare, tutti i giorni, tutto quello che succedeva. Quindi, quello che voi avete visto è solo una piccola parte del materiale girato. Il girato sono circa seimila metri di sedici millimetri; questo, quindi, è nemmeno un decimo. Il resto è, purtroppo, sparito in qualche cantina, o finito in qualche magazzino di Cinecittà. Anzi, io devo ringraziare il produttore, Alberto Grimaldi, che ha concesso la copia, insieme all'Istituto Luce che ne ha avviato la distribuzione e che addirittura ha portato questo video in trentacinque millimetri. Questa è un'anteprima mondiale, non si è mai vista in giro questa copia prima d'ora.

Qualche piccola cosa legata ai ricordi nel momento in cui sono nate queste immagini. C'è una sequenza che purtroppo non abbiamo visto, in cui si vede una donna anziana fare la pubblicità ad una torta. Per girare questa scena, Fellini volle la neve, la neve finta del cinema, cioè pezzettini di gommaschiuma trituriati e mandati per aria con un ventilatore; roba tremenda, che si attacca dappertutto, per toglierla ci vuole molto. Bene, girammo questa scena – era la fine di dicembre – dopo due giorni, la notte, a mezzanotte, mi arriva una telefonata di Fellini che mi dice: “Ferruccio,

nevica a Cinecittà, corri”. E io ho preso la mia sedici millimetri e sono andato a girare la neve vera a Cinecittà, sullo zampone, sulle scenografie del film, su Cinecittà; su tutto quello che erano le scenografie abbandonate, più o meno, di tanti film. Era curioso questo fatto che si potesse passare dalla neve finta, alla neve vera. Fellini, a mezzanotte, stava alla finestra a vedere che nevicava. Questo per farvi capire che c’era un ottimo rapporto, un rapporto veramente cordiale che era fatto di scherzi alla maniera tutta particolare di Fellini. Mi veniva davanti alla macchina da presa, infilava un barattolo sull’obiettivo; oppure faceva un po’ “de mosse” e poi mi chiedeva i soldi, dicendo: “Guarda che ti ho fatto la mossa, dammi un po’ di soldi”. C’era un rapporto cordialissimo. Penso che questo tipo di filmato sia uno dei modi di vedere Fellini lavorare, anche se in maniera un po’ divertente, ironica, spensierata; però, vedrete come Fellini, lavorava, qual era il clima di un set di Fellini. “Imprevedibile”, come dicevano alcuni personaggi, e non si poteva capire cosa avrebbe girato, come l’avrebbe girato. Documenti come questi sono importanti, perchè restano a testimoniare la grandezza di un maestro, e credo che voi siate qui, non per dimenticare, ma per ricordare – come me – che dopo qualche anno passato insieme a lui, continuo ad averlo ogni giorno presente, vicino. Grazie.

HERE'S...by **Ferruccio Castronuovo**

Good evening. I am sorry that the screening cannot carry on as normal as there is the projector is throwing a tantrum. It was probably provided by television because they didn't want this film by Fellini, nor this special. In fact this is the first showing of the complete work that was made on *Ginger e Fred*. RAI, at the time, wanted people like Raffaella Carrà, Pippo Baudo and Mike Buongiorno included, instead of the rather long takes, which speaks for itself. RAI was more upset than Berlusconi, whilst at the time Fellini had Berlusconi's private television in his sights, what with its exposure of characters from our memories thrown on the front pages and in television with all their problems, emotions, mistakes and mistaken psychologies distorted by distance. I had the honour and pleasure of being appointed by Fellini to follow all the production of *Ginger e Fred* and to shoot everything that happened, every day. So what you saw, is just a small part of the material shot. There are around six thousand metres of 16mm; so this is not even a tenth of it. The rest has unfortunately disappeared in some cellar or ended up in some warehouse in Cinecittà. Actually I must thank the producer, Alberto Grimaldi, who granted this copy along with the Istituto Luce who has started its distribution and that even brought this 35mm video. A world premiere. This is the first time that this copy is screened.

A few things connected to the memories of when these images were made. There is a sequence that unfortunately we haven't seen, which shows an old lady advertising a cake. To shoot this scene Fellini wanted snow, fake cinema snow, that is small crushed pieces of foam rubber thrown in the air with a fan; terrible stuff, that gets everywhere and is very difficult to clean up. Well, we shot this scene – it was the end of December – two days later, at midnight, I received a call from Fellini who said: “Ferruccino, it's snowing at Cinecittà, hurry”. So I grabbed my 16mm and went to shoot real snow in Cinecittà, on the Christmas sausage, on the film sets and on Cinecittà; on all the abandoned sets of various films. It was odd that you could go from fake snow to real snow. Fellini, at midnight, was at his window looking at the snow. This to illustrate that there was an excellent relationship, a very friendly relationship made of Fellini's particular jokes. He used to come in front of the camera and cover the lens with a tin; or he would do a few moves and then asked me for some money, saying: “Look I did a move, give some money”. There was a very friendly relationship. I think that this type of film shows us Fellini's way of working, which was fun, ironical and cheerful. You will see how he worked and what the atmosphere of a Fellini set was like. “Unpredictable”, as some people said, and you never knew what he was going to shoot or how he was going to shoot it. These types of documents are important because they bear witness to the greatness of a master and I believe that you are here not to forget but to remember – like me – that after a few years with him, I still feel him present and close. Thank you.

LA COMPAGNIA MASINA

MAURIZIO PORRO

Sembrerebbe facile essere qui e ricordare la Masina, ovviamente ci ho pensato a lungo in queste settimane. Ho concluso che non è affatto facile parlare di Giulietta Masina e analizzarne davvero il segreto carattere di attrice, perché potrebbe essere più semplice, oggi, storicizzarla, dopo dieci anni dalla sua morte, alla luce delle beatificazione del successo mondiale. È ben preciso quel “molto” che ha dato al cinema italiano – e ha anche una sua collocazione specifica come moglie del regista geniale, accanto a moltissime colleghe, che invece erano mogli del produttore geniale: ma non si è mai chiamata Giulietta Fellini. Dicevo che non è tanto semplice ricordare Giulietta Masina, perché, a mio parere, aveva avuto proprio una vita, un’esistenza, una carriera, una sua funzione di moglie e di donna completamente divisa in due, per dirla in termini banalmente psicoanalitici freudiani. Come attrice, sappiamo tutti che ha ricevuto centonovantaquattro premi, di cui cinquanta solo per *La strada* e questo, naturalmente, è il film che tutti conoscono e riconoscono, il cui refrain tutti canticchiano. Fellini raccontava che, andando a New York a prendere l’Oscar, ed essendo stato accolto da “loschi figure” – come diceva lui; forse bisognava fare qualche sconto, ma era divertente sentire come immaginava e allargava la situazione – diceva che era stato accolto, a New York, da presunti mafiosi, dall’aspetto truce, da padrini cinematografici che arrivarono alla scaletta dell’aereo, canticchiando già commossi il motivo di Rota tratto da *La strada*, *Tu che amar non sai*. Questo per dire quanto un certo stereotipo della Masina si era imposto, e ha continuato ad imporsi anche su un pubblico non idoneo. Per cui sarebbe molto facile andare sull’onda del luogo comune, del risaputo, del banale: parlare di Giulietta come della musa ispiratrice, dell’uccellino libero e poi imprigionato, poi di nuovo libero, nella carriera di questo bravissimo, straordinario, unico marito che ha avuto. Sarebbe facile parlare della dolcezza di Giulietta, della donna premurosa, in un certo senso rappresentante della tipica donna e moglie italiana, compreso l’optional di una non banale e mai ritrattata radice cattolica. Infatti, per cer-

ti versi, è così: volevo dire che una parte della Masina, quella che potremmo chiamare, appunto, Giulietta Fellini – anche se non suona per niente, però il suo nome vero era questo, anzi Giulia, forse, e Giulietta era un diminutivo dato dal marito – era una moglie amorevole, che poi si sdoppiava, invece, in personaggi totalmente fuori, come richiede il mestiere dell'attore. Così come in una lunga scappatella – decisamente un addio alla quotidianità – la Masina dava un addio alla sua figura di moglie borghese e assumeva, interpretava, si buttava, attratta, in qualche modo, da personaggi femminili a lei completamente contrari od opposti. Come, inutile dirlo, in una galleria di prostitute ineguagliabile, forse, anche rifacendosi alle attrici di allora, in un trionfo barocco anche di look e di apparenza che non era nel suo stile piccolo borghese. C'era spesso un film su “una di quelle”, nella carriera di Giulietta, come ad esempio *Persiane chiuse*, ma erano tipologie fisiche molto diverse della Masina. In genere questi personaggi sensuali e ambigui li facevano la Rossi Drago o le solite maggiorate. Giulietta, ovviamente, non era così, eppure la sua carriera nasce, in qualche modo, benedetta da questo carattere della girovaga, della prostituta, della deviante, del personaggio off; di un vizio gentile, un vizio affabile, di un vizio un po' italiano, affabulatorio. Infatti, nascono così i film, non solo di Fellini, dove lei assumeva questi ruoli, vedi *Persiane chiuse*, *Senza pietà*, *Wanda la peccatrice*. Poi naturalmente ci sono quelli importanti, quelli che le regala il marito e tutti voi sapete che l'inizio di Cabiria, questo personaggio straordinario che è quello che lei ha sempre amato di più e anche ancora oggi rinasce di continuo dalle sue ceneri in infinite variazioni sul tema, nasce proprio da una partecipazione straordinaria, un assaggio, un anticipo, una piccola allucinazione del film *Lo sceicco bianco*. Dove questa Cabiria già compare esattamente come sarebbe poi diventata, ultimata nella creazione, cioè una prostituta ingenua, d'animo nobile, gentile, illusa, che si aggira di notte per Roma, vestita sempre con queste improbabili parure di volpi e sottanine da vorrei ma non posso. Era un ruolo che la Masina all'inizio nel film con la Bovo e Trieste non voleva fare, innanzi tutto perché, avendo già avuto due Nastri d'Argento, era una parte chiaramente non da protagonista e neppure da non protagonista, era solo un'apparizione con la magia collegata alla parola. Era proprio un regalino, come le diceva Flaiano, cercando di convincerla a farlo; un regalino che il marito le faceva e che lei avrebbe restituito interpretandolo con passione. Tant'è vero che poi Giulietta accettò e, a distanza di anni, questo le portò un grande plusvalore personale e di memoria collettiva, perché quella piccola Cabiria che si intravedeva in una delle scene centrali de *Lo sceicco bianco* diventò poi la grande Cabiria del film che vinse l'Oscar e

altre decine di premi internazionali. Io ho intitolato la mia relazione *Compagnia Masina* che la mia amica Piera Detassis ha chiamato “la compagna Masina”, ed in effetti potrebbe anche essere così. Mi fa piacere aver visto adesso, nel documentario su *Ginger e Fred*, proprio i riferimenti che Fellini faceva al teatro, perché io ho inteso la compagnia nella sua originaria connotazione teatrale. L’ho intesa in questo modo, innanzi tutto, perché il primo ruolo della Masina con Fellini in *Luci del varietà*, è proprio quello di una subrettina di avanspettacolo, e allora si diceva “compagnia” sui manifesti; e poi, perché la Masina, come gli altri attori di Fellini – ovviamente lei di più perché è continuamente presente e anche quando non recitava, c’era sempre nella vita di Federico – era davvero la capocomico, ma comica in senso generale, come si diceva nell’antico teatro italiano. È una capocomico di una compagnia virtuale ma non tanto che si è tenuta per mano, dove, naturalmente, il primo attore era Mastroianni, ma ce ne sono moltissimi che, tirando le fila, si aggiungono, quasi spontaneamente, per partenogenesi, perché fanno tutti parte di quel tipo di immaginario che Fellini cercava nel cinema. Quindi, la Compagnia Masina comprende Mastroianni, ma anche tantissimi altri. E volevo aggiungere per paradosso – non per essere macabro, ma anche Boarini prima ha parlato di persone care che ci hanno lasciato – che questa Compagnia Masina si voleva talmente bene che molti di loro si sono chiamati, sono scomparsi a breve distanza di tempo e di ricordo l’uno dall’altro. Del resto fu anche scritto che fra Fellini e la Masina ci fu questo decesso abbastanza vicino, fra uno e l’altro, che tecnicamente sappiamo bene essere dovuto a malattie; però potrebbe sembrare, o comunque è anche bello pensare, che sia stata una forma di crepacuore poi diventato contagioso, collettivo. In seguito, la Masina ne ha chiamati altri: ha chiamato Marcello, ha chiamato Trieste, Ingrassia, Fabrizi, François Perrier, il suo persecutore in “Cabiria”; e poi le belle donne de *La dolce vita* come Yvonne Fourneaux, Nadia Gray che faceva il famoso spogliarello con la stola di visone sul seno. Non voglio dire una cosa triste, ma magica, felliniana: mi piace pensare che ci sia questa cordata degli addii degli attori di Fellini e questo volevo spiegarlo in ragione della Compagnia Masina, anche perché tutto il discorso ha questa forte radice di teatro, di spettacolo che, tutto sommato, a Fellini piaceva, anche se lui ha sempre, pervicacemente rifiutato di salire come regista su un palcoscenico. Ma ne era affascinato, ne parlava; magari stava seduto solo per un atto, ma intuiva tutto, soprattutto la fascinazione del mezzo. Raccontava con paradossale ironia di essere stato sorvegliato a vista da dietro il palco quando andava a vedere a Roma gli spettacoli meravigliosi del suo Strehler, che amava ma che spesso passavano le tre ore, tre ore e

mezza di durata. Si trovava in questa difficoltà sua psicosomatica di voler fuggire dal posto. Però, il teatro lo attraeva moltissimo, e infatti il primo film, non a caso, è stato sull'avanspettacolo. Ma non gli piaceva solo l'avanspettacolo, che ricorre non a caso in *Luci del varietà* o nella fondamentale scena bellica di *Roma*; gli piaceva proprio la radice dell'esibizionismo del palcoscenico. Per tornare al discorso di Giulietta, di questo "io diviso" di una grande attrice, lei è stata una donna che voleva fare l'attrice di teatro, perché le sue origini, la sua biografia lo testimoniano: ha fatto l'attrice universitaria con Mastroianni, guarda il destino, e poi quella radiofonica, come tutti sapete, quando ha conosciuto Fellini. E a un certo punto ha intrapreso la carriera del cinema. Si diceva che Fellini l'ha vista, nel suo immaginario coniugale molto italiano e molto cattolico, come un personaggio deviante. Avendo scelto quindi e non a caso la moglie per fare certi personaggi, non la voleva come moglie anche sullo schermo, meno che in un'unica occasione, che è quella de *Il bidone* e in genere la Masina non la si cita per questa parte così borghesuccia. Infatti, ne *Il bidone*, titolo da riabilitare e rivedere, nessuno ricorda il ruolo della Masina, che non è la protagonista, è la moglie di Richard Basehart, ma è una figura anomala, anche se in realtà forse la più realistica, in quello che è il contesto delle figure che le aveva sempre affidato Fellini. È la moglie saggia che capisce che sono vicini a un baratro, morale e materiale, che ha una legge morale kantiana dentro di sé e però ha anche quel minimo di sana vigliaccheria di moglie che le impedisce di fare scenate, di fare scandali: è la classica moglie all'italiana di quell'Italia. Questo è il ruolo – e anche questo è un caso strano – che le ha sempre affidato, per esempio, il single Alberto Sordi, quando l'ha diretta: non a caso Albertone è uno dei massimi rappresentanti della Compagnia Masina. Sordi, ha recitato due o tre volte con la Masina "extra Fellini", come ad esempio in un film degli anni '50 di Giorgio Bianchi, che si chiamava *Buonanotte avvocato!* in cui Giulietta venne proprio chiamata per fare la mogliettina un po' noiosa, un po' pettegola, fedele, borghesina, di quelle che non ti attraggono, che sono il tran tran coniugale. Mentre nello stesso film, Mara Berni, rappresentava un po' quello che era Marilyn in *Quando la moglie è in vacanza*, cioè il sogno, l'evasione. Anni dopo, quando Sordi la volle nel suo personale harem nel film sul divorzio *Scusi, lei è favorevole o contrario?*, in una ridda di personaggi femminili tutti molto eccentrici, un po' anche vistosamente ed esteriormente felliniani, la Masina, quasi come per vendetta, ebbe il ruolo della moglie, da cui Sordi era cinematograficamente diviso. E ancora una volta, una moglie saggia, borghese, dai principi onesti, eccetera. In fondo, la nascita della Masina come persona, è questa: una persona di salde ra-

dici cattoliche e borghesi, e lo prova buona parte della sua carriera, soprattutto privata. Ma non solo privata, se voi pensate agli sceneggiati che ha fatto per la televisione, *Camilla* e *Eleonora*, che sono due grandi sceneggiati “tradizionali”; se pensate che rispondeva alle lettere delle lettrici su “La Stampa” invitando in genere alla saggezza e alla moderazione e alla pazienza. Questo è uno dei vertici di dove può spingerci il buon senso di una signora borghese, come era Giulietta. Allora, ritorna questo concetto – che mi sembra fondamentale – dello sdoppiamento, quasi il dottor Jekyll e mister Hyde, anche perché Giulietta non voleva fare l’attrice a tutto tondo, sempre e comunque (come del resto anche la Mangano, che diceva di non essere nata per il set). E questo spiega anche perché non ci siano decine e decine di film da lei interpretati, tra l’altro, rinunciando anche a delle proposte allettanti solo perché la misura della finzione talvolta era colma.

Ho letto, sull’unico libro che è stato pubblicato sulla Masina – quello di Tullio Kezich, con la lunga intervista e con i frammenti dei discorsi di Federico, in intarsio e incastro junghiano – che lei rifiutò un film di Germi, per esempio. Onestamente non so quale fosse, e mi incuriosisce anche pensare quale fosse stato; per esempio *Il ferroviere* o *L’uomo di paglia*, nel ruolo della moglie, forse. Invece so che rifiutò la parte della moglie nel film *La notte* di Antonioni interpretata poi da Jeanne Moreau; forse perché era una moglie diversa da quello che poteva essere lei, era una moglie assolutamente in crisi, in bilico su un tracollo esistenziale che forse non le apparteneva neanche come sfera espressiva di attrice, che andava a piedi da Milano a Sesto ragionando sul crollo dei sentimenti. Ma la Masina non era un’attrice per tutte le stagioni, non voleva lavorare sempre e comunque. Voleva fare esattamente i personaggi di cui si innamorava. E s’innamorava, come vuole la classica regola psicoanalitica, di quello che non era, del suo opposto. Per cui, lei che era una brava moglie timorata di Dio e del marito Genio, si innamorava delle signorine di strada, delle prostitute, in un’escalation vera di adesione e rimozione. Dai film di Lattuada e di Comencini è arrivata a Gelsomina, che ovviamente non è una prostituta, ma è comunque un personaggio “fuori casa”, *on the road*, come avrebbero detto più tardi, una off, una deviante, una poveraccia anche lei umiliata e offesa dalla vita. Un personaggio ai margini, non solo della metropoli, ma anche della campagna. Poi, con Cabiria, entra vittoriosamente in questo grande stereoripo della donna di strada, in questo grande opposto che ha sedotto nel tempo Gwen Verdon in teatro e Shirley Mac Laine al cinema nella versione musical di Bob Fosse che ora si darà anche in Italia con la Cuccarini. Quando invece torna nell’alveo familiare, e Fellini le regala un

film straordinario e straordinariamente incompreso come *Giulietta degli spiriti* – che forse allora provocò molti dubbi, perché veniva dopo 8½, che è il film più insuperabile della storia del cinema – non poteva che essere un gradino sotto qualunque tipo di aspettativa. Succede. Comunque, quando poi rientrò nel personaggio borghese, non era molto contenta, soddisfatta. C'è un video che ho personalmente curato dove ci sono varie interviste ad attori-personaggi felliniani, in cui ovviamente c'è la Masina che parla di Fellini, dicendo che forse, oggi – l'oggi è un presente storico che si riferisce a quindici anni fa – la Giulietta degli spiriti l'avrebbe resa in un modo diverso, con un'altra consapevolezza, come è giusto che accada quando il tempo passa. Ma in realtà, dice lei e si dice anche nel libro – è una cosa nota ma è sempre divertente da sottolineare – “la vera Giulietta era Federico”. Federico era il fantasioso, legato alla memoria, continuamente alla *recherche* dell'infanzia, quello che vede le “suorine”, il luogo della recita all'oratorio e quello che si inventa un prototipo seduttivo femminile sulle misure della sua fastosa fantasia con i costumi e i cappelli di Gherardi. Ufficialmente sullo schermo è la Masina, ma in realtà, come gestione espressiva, spontaneità e regia, chiaramente era Fellini. A questo punto, a mio parere, si capovolgono proprio i ruoli, perché noi siamo abituati a considerare Giulietta una mogliettina fedele, tranquilla e sicura che ogni tanto si prendeva questa libertà di fare sullo schermo delle cose fantastiche, per le quali Chaplin l'aveva adorata, ammirata, e pubblicamente paragonata al più grande clown donna della storia. Poi tornava in via Margutta, o a Fregene a fare la compagna del genio che gli chiedeva se tornasse per cena e che riceveva da lui, fuori casa, decine di telefonate al giorno. Credo che il personaggio duro, forte della famiglia fosse proprio Giulietta; il personaggio forse più coerente, anche perché meno dedito a pratiche fantastiche; il personaggio più legato alle sane radici che le permettevano di attraversare magari anche delle tempeste, superandole. Si è parlato tante volte delle infedeltà di Fellini: forse virtuali, forse reali, forse intellettuali. Ma questo attaccamento, questa sicurezza, questa legge morale cattolica-borghese dentro di sé, la portavano e la portano oggi, la moglie Masina, a dieci anni, ad essere riconosciuta come il motore positivo di questa famiglia, che, come sapete, è sempre stata di due persone: meriterebbe forse un Oscar anche per questo ruolo non sempre conosciuto e/o riconosciuto. Ebbero un bimbo che morì a cinque mesi, quando erano appena sposati e questa era una storia sulla quale nessuno dei due voleva parlare, per ovvie ragioni, fingevano d'averla rimossa. Mentre invece, il personaggio che ufficialmente era il dominatore, perché Federico era quello importante, fantasioso, noto, famoso, stimato e premiato; e proprio per questa ragione,

per questa fantasia e per questo surplus di emotività, per questa legge del desiderio, della memoria, della nostalgia, della ricerca, era il più a rischio, il più deperibile, il più debole. Ma questi sono tutti aggettivi da intendersi in senso assolutamente e totalmente positivo perché è sempre rischio un vero artista che è costretto a sottomettersi ad un tasso di genialità, quale aveva Fellini. Tant'è vero che san Federico ebbe dei periodi duri, di cui ho sentito spesso raccontare – malattie, curiosità strane, un po' morbose – e non era certamente un marito e neanche un regista facile. Allora, mi piace pensare che forse, in questa coppia, che esteriormente sembrava quasi la Mondaini e Vianello, perché allora quando Fellini era a Milano, io avevo il piacere e l'onore di frequentarlo e di vederlo, era capace di chiamare la sua Giulietta tre, quattro, cinque, sei volte per sera, come in uno spasmodico, e un po' nevrotico desiderio di possesso, di attaccamento, di vicinanza, di voglia di sentirla, di sapere, dietro cui si nascondeva forse un complesso e un incastro di rimorsi e rimpianti, dittico che funziona sempre con i sentimenti e gli affetti. Mi faceva pensare: “È un genio, ma è sempre qui che chiama a casa la moglie, per sapere come sta, cosa fa”, come facevano i personaggi di *Germi*, che dicevano: “Cosa fai? Dove sei? Mi ami? Non mi ami?”. E forse, proprio il pericolo di essere invaso dalla sua ondata di abilità cinematografica, lo portava a chiedere alla Masina delle assicurazioni in quel senso. Tant'è vero che, nell'ultimo film che hanno fatto insieme, *Ginger e Fred* – dopo un'assenza di vent'anni trascorsi dopo *Giulietta degli spiriti* – la Masina torna con questo personaggio doppio, che, tutto sommato, racchiude tutte e due le anime di cui si è parlato e le glorifica nel rimpianto di qualcosa che manca da entrambe le parti. Da un lato è una moglie, dall'altro però è anche una donna che si prende una vacanza, va a Roma per incontrare il vecchio amico e complice Mastroianni, che è il suo Fred. Per fare con lui e con il marito dietro alla cinepresa questa mattana, questa follia di fare un remake, di un'altra epoca, di un'altra gioventù, di un'altra musica che tutti sappiamo che non andrà a finire bene.

Questo documentario che abbiamo visto è istruttivo oltre che divertente. Non sapevo di questi ostacoli dati dalla RAI, che mi sembrano veramente risibili e stupidi, perché ad esempio, adesso che ci sono i DVD, questo filmato sarebbe perfetto da inserire nei materiali del DVD di *Ginger e Fred*. Tra l'altro, Fellini si ispirava proprio alla RAI, anche se la sua sede somiglia ad una tv commerciale. Ricordo che veniva per acclimatarsi e intuire, sapere, conoscere, respirare le sensazioni e gli odori, negli studi RAI di Milano dove Gianni Minà, allora, faceva un programma domenicale che era una rivista-contenitore un po' onnivora ma non volgare, perché Minà è una persona fuori da quella mischia televisiva che oggi purtroppo va per la

maggiore. Però, c'era già allora, oltre 20 anni fa, il germe di questa specie di melma, di blob, di elementi, di miscellanea, di cose strane, che passavano così, forse senza ferire o forse ferendo senza che noi ce ne accorgessimo. C'era un'ispirazione molto mirata su Berlusconi, che lui odiava, non certo l'unico; e invece, dall'altra parte, c'era il riferimento preciso al varietà domenicale e giustamente le due cose le univa inconsciamente. Come si diceva prima, il pensiero di inserire la Carrà e Baudo, tutto sommato è malsano perché vorrebbe come coprire qualcosa; però, forse non è del tutto sbagliato. Mettere dentro, inconsciamente, i protagonisti di questa televisione irrisa nei film di Fellini, probabilmente dà un effetto quasi brechtiano di distanziamento, di ironia e di grottesco che, forse, neanche Fellini si sarebbe aspettato.

E ora un'ultima cosa. Ci sono delle espressioni, dei momenti, nella carriera degli attori di Fellini, per cui dici "ricordo questo" ed è come se li ricordassi tutti, perché ogni scena poi si somma: quando vedi Cabiria, vedi anche Gelsomina, tiri un filo. Per esempio, se devo dire che cos'è il Mastroianni di Fellini – è una scelta personalissima, che però non baratto – io ho in mente l'occhiata triste e languida che dà a Polydor con i suoi palloncini nella scena de *La dolce vita* quando va al night con il padre, con il paparazzo e con Magali Noël dalla coscia lunga. C'è Polidor che passa con i palloncini e Mastroianni dà un'occhiata che narrativamente è diretta a lui e a quel mondo del circo, a quella vecchiaia; concretamente è diretta alla percezione del pubblico, fellinianamente è diretta come ad un universo di spaesamento che lui esprime benissimo. Per me, il Mastroianni di Fellini, a parte tutti i discorsi sull'alter ego, è tutto in quell'occhiata lì, indimenticabile. Se devo dire invece della Masina, direi invece che è il finale di *Cabiria*, che un poco la stereotipizza, però, nello stesso tempo è forse la cosa che noi ci ricordiamo: il sorriso, l'illusione, la forza di andare avanti comunque. Ovviamente non è un lieto fine, non è una cosa di bontà fine a se stessa; è anche una cosa tremendamente cinica da parte di Fellini, tanto che arriva ai confini del buffo. Non a caso, c'era Pasolini che collaborava ai dialoghi e ai linguaggi, non era un film innocente che finiva bene perché ritrovava la voglia di vivere. Ma insomma, ognuno poi si costruisce la propria immagine degli attori; ciascuno prende, spulcia, si fa attirare per ragioni private o pubbliche da un certo personaggio e da una certa scena che corrispondono magari a un momento della sua vita. Per cui, l'importante è dire che la Masina, di questi appigli, di queste seduzioni e di questi sguardi, di queste occhiature – in macchina e fuori macchina – in un pubblico che continua a cambiare, per fortuna, di spettacolo in spettacolo, ogni giorno, di queste cose la Masina ne aveva, e ce ne ha lasciate moltissime.

THE MASINA COMPANY

by Maurizio Porro

It seems easy being here remembering Masina, I have obviously thought about it a lot in these weeks. I have come to the conclusion that it is not at all easy to talk about Giulietta Masina and analyse her secret actor's character, because it would be easier today, to view her in an historical perspective, ten years after her death, in the light of the beatification of her global success. That "lot" that she has given Italian cinema is very precise – and has its specific position as the wife of the brilliant director, along with many colleagues, that on the other hand were the wives of the brilliant producers: but she never called herself Giulietta Fellini. I was saying that it is not very easy remembering Giulietta Masina because, in my opinion, she led a life, an existence, a career and a role as wife and woman that was completely split in two, to put it in banal Freudian psychoanalytical terms. As an actress, we all know that she received one hundred and ninety four awards, of which fifty just for *La strada* and this, naturally, is the film that everybody knows and recognises, whose refrain everybody hums. Fellini said that, when he went to New York to receive the Oscar, he was met by "shady characters" – as he said; perhaps we should make some allowances, but it was fun to listen to him imagining and exaggerating the situation – he said that he was met in New York by grim looking alleged Mafiosi, like movie godfathers, that met him at the airplane's steps humming, already moved, Rota's theme from *La strada*, *Tu che amar non sai*. This to say how far a certain type of stereotypical idea of Masina established itself and has continued to catch on with an unqualified audience. Therefore it would be very easy to ride the cliché, the well-known and the banal: to talk of Giulietta as the inspiring muse, the free bird who was imprisoned and then released again, throughout the career of this brilliant, extraordinary and unique husband that she married.

It would be easy to talk about Giulietta's sweetness, of the thoughtful woman that in a way represents the typical Italian woman and wife, including the non banal and never retracted catholic foundation. In fact, in some way, it is like this: I meant that a part of Masina, the part that we could call Giulietta Fellini – which doesn't sound at all right, even though it is her real name, or rather Giulia, as Giulietta was a diminutive given her by her husband – was a loving wife that then split into utterly outlandish characters as is required by the actor's profession. Masina, like in a long escapade – a veritable goodbye to day to day living – bid farewell to the middle class wife and assumed, played, interpreted, and threw herself into female characters that in some way attracted her even though they were the complete opposite to her. Like the unrepeatable gallery of prostitutes, even for the actresses of the period, were a baroque triumph in look and appearance that was not in her middle class style. There was often a film about "one of them" in Giulietta's career: for example *Persiane chiuse*, but they were very different women physically. Rossi Drago or the usual curvaceous women usually played these sensual and ambiguous characters. Giulietta obviously was not that type of woman, and yet her career started in some way, blessed by the character of the drifter, prostitute, deviant or out of the ordinary; of a gentle vice, a friendly and rather Italian vice. In fact the films in which she played these roles, not only Fellini's, started like this: see *Persiane chiuse*, *Senza pietà* and *Wanda la peccatrice*. Then of course there are the important roles that her husband gave her and you all know that at the beginning of *Cabiria*, this extraordinary character that became her favourite and that

today still rises continuously from the ashes in infinite variations on the theme, was born from an extraordinary part, a taster, a preview, a brief hallucination in *Lo sceicco bianco*. In this film Cabiria appears exactly how she would become, completely created: a naive prostitute, noble of spirit, gentle, disappointed and deluded that wonders through Rome at night, always dressed with that 'I'd like to but I can't' parure of fox and skirt. It was a role that Masina at the beginning of the film with Bovo and Trieste didn't want to do, because she had already received two Nastro d'Argento awards and it obviously wasn't a lead role nor a supporting role; it was just an apparition in its magical connotation. It was a little gift, as Flaiano told her in trying to convince her; a small gift that her husband was giving her and that she would have returned by interpreting it with passion. Giulietta finally accepted and years later it brought her a great personal and collective appreciation, because that small Cabiria glimpsed in one of *Lo sceicco bianco*'s central scenes, became the great Cabiria of the film that won the Oscar and dozens of other international awards. I have called my talk *Compagnia Masina* that my friend Piera Detassis has called "comrade Masina", which might also apply. I was happy to see, in the documentary on *Ginger e Fred*, the references that Fellini made to the theatre, because I intended the company in its original theatrical connotation. I chose this connotation, firstly, because Masina's first role with Fellini in *Luci del varietà*, is that of a variety act soubrette and at the time they used to write 'company' on the posters; and secondly because Masina, like other Fellini actors – obviously she more than others, because she was always present even when she wasn't acting; she was always in Federico's life – was the leader of the theatre company as was intended in the ancient Italian theatre. She was the leader of a virtual theatre company where naturally the first actor was Mastroianni, but there were many others who almost spontaneously joined by parthenogenesis because they were part of that type of imagination that Fellini looked for in cinema. Therefore the Masina Company included Mastroianni and lots of others. And I wanted to add as a paradox – not be macabre but Boarini earlier talked about dear people that have left us – that this Masina Company loved itself so much that many of them called each other; they disappeared soon after one another. After all it has also been written that between Fellini and Masina there was this fairly close death, between one another, that technically we know was due to illness; but it could seem, or it would be nice to think, that it was a sort of contagious and collective heartbreak. Masina called others after her: she called Marcello, Trieste, Ingrassia, Fabrizi and François Perrier, her persecutor in "Cabiria"; and then the beautiful women of *La dolce vita* like Yvonne Furneaux and Nadia Gray that performed the famous striptease with the mink stole on her chest. I don't want to say something that is sad but magical and Fellinian: I like to think that there was this link between the goodbyes of Fellini's actors which I wanted to explain through the Masina Company, because the whole question has a strong root in theatre and performance; which, all things considered, Fellini liked, even if he stubbornly refused to climb the stage as a director. But it fascinated him and he talked about it; maybe he would stay only for the first act but he knew it all, especially the charm of the medium. He used to tell with paradoxical irony about being spied from behind the stage when he used to go and see the marvellous performances of his beloved Strehler in Rome, that often lasted three or three and a half hours. He found himself in his psychosomatic difficulty of wanting to run away. But he was very attracted by theatre, and not by chance the first film was about variety shows. But he didn't just

like the varieties that we find in *Luci del varietà* or in the fundamental war scene of *Roma*; he liked the exhibitionist's core of the stage. To go back to Giulietta and this "split ego" of the great actress, she was a woman that wanted to be a theatre actress, something borne out by her origins and biography: she was an actress at university with Mastroianni, as destiny would have it, and then at the radio, as you all know, where she met Fellini. And at a certain point she embarked on a career in cinema. They used to say that Fellini saw her, in his very Italian and very catholic marital imagination, as a deviant character. Having therefore chosen, quite deliberately, a wife to play certain characters, he didn't want her as a wife on screen, apart from on one occasion in *Il bidone*, which in fact is never mentioned because Masina's role was so middle class. In fact in *Il bidone*, a film that must be reconsidered and seen again, nobody remembers Masina's role; she was not the protagonist but Richard Basehart's wife. But she is an anomalous character, even if perhaps the most realistic amongst the characters that Fellini gave her. She plays the wise woman that understands that they are close to the moral and material edge and who has a Kantian moral law and also just enough healthy wifely cowardice that prevents her from making a scene and a scandal: she is the classic Italian wife of that Italy. This is the role – and this is a strange case too – that Alberto Sordi, as a single, used to give her when he directed her: not by chance Alberto Sordi is one of the heavyweights of the Masina Company. Sordi, acted two or three times with the "extra Fellini" Masina. For example in a 1950s film by Giorgio Bianchi called *Buonanotte avvocato!* in which Giulietta was called to play a slightly boring, gossiping, faithful and middle class wife, the sort of wife that is unattractive and part of the marital routine. Whilst in the same film Mara Berni, was closer to Marilyn in *The Seven Year Itch*, in that she represented the dream and the escape. Years later when Sordi wanted her in his personal harem in the divorce film *Scusi, lei è favorevole o contrario?*, in a whirl of very eccentric female characters that were also slightly markedly and externally Fellinian, Masina played the role of the wife, almost as revenge, that Sordi was separated from. And once again she was a wife who was wise, middle class, honest etc. After all it reflects Masina's origins: a person with solid catholic and middle class roots and most of her career and private life too, backs this up. But not only private life if you think about the dramas that she made for television, *Camilla* and *Eleonora*, that are two great "traditional" dramas; if you think that she used to answer the letters of the readers of "La Stampa" by usually encouraging wisdom, moderation and patience. This is one of the heights that the sound judgement of a middle class woman like Giulietta can lead us to. Therefore we return to the idea of the split – that I think is fundamental –, almost like Jeekyll and Hyde, also because Giulietta didn't want to be an actress in full relief, always and whatever (like Mangano, who said she wasn't born for the set). This also explains why there aren't dozens and dozens of films with her, amongst other things; she renounced some tempting offers just because the fiction had reached its limit.

I have read in the only book that has been published about Masina – the one by Tullio Kezich, with the long interview and the fragments of Federico's conversation as a Jungian inlay – that she refused a film from Germi, for example. Honestly I don't know which one it was, and I am rather curious to think which one it could have been; for example *Il ferroviere* or perhaps *L'uomo di paglia*, in the wife's role. On the other hand I know that she refused the role of the wife in Antonioni's *La notte* which was then played by Jeanne Moreau; perhaps because she was a wife that was different from

her. She was a wife that was profoundly in crisis, on the edge of an existential crash and who went from Milan to Sesto on foot thinking about the breakdown of emotions, which perhaps wasn't part of her expressive sphere as an actress. But Masina was not an actress for all seasons and she didn't want to work always and anyways. She wanted to play the characters that she fell in love with. And she fell, in accordance with the classic psychoanalytical rule, for her opposite. Therefore, as she was the good God fearing wife of the Genius husband, she fell in love with street ladies and prostitutes in a true escalation of acceptance and repression. From the films of Lattuada and Comencini she reached Gelsomina, who obviously is not a prostitute but is nevertheless a character that was *on the road* as she would later say, an alternative, a deviate and a poor wretch that is humiliated and offended by life. A person on the outskirts of not only the metropolis but also of the countryside. Then, with Cabiria, she entered victoriously in the great stereotype of the street woman; this great opposite that has seduced Gwen Verdon at the theatre and Shirley McLain at the cinema in the musical version by Bob Fosse that will now be shown in Italy with Cuccarini. When she returned to the familiar and Fellini gave her an extraordinary, and extraordinarily misunderstood, film like *Giulietta degli spiriti* – that at the time raised a lot of doubts, perhaps because it followed *8½*, which is the most unsurpassable film in the history of cinema – it couldn't help but fall below all expectations. It happens. At any rate when she returned to the middle class character she wasn't very happy or satisfied. There is a video, that I supervised, containing various interviews with Fellini's actors and characters which obviously includes Masina who talks about Fellini and says that now – fifteen years ago – she would have played *Giulietta degli spiriti* differently with another consciousness, as it should be when time passes. But in actual fact she says, and the book says it too – it is well known but it is always amusing to point it out – “the real Giulietta was Federico”. Federico was the imaginative one who was always tied to the memory continually at the *recherché* of childhood, the one who sees the “little nuns”, the acting place at the oratory and the one that invents a seductive female prototype, according to his sumptuous fantasy, with Gherardi's costumes and hats. Officially Masina was up on the screen but in actual fact in terms of expressive management, spontaneity and direction it was clearly Fellini. At this point, in my opinion, the roles were reversed, because we are used to consider Masina as the faithful, serene and safe wife who every once in a while allowed herself the freedom of doing these fantastic things on the screen. So much so that Chaplin, who had adored and admired her, had publicly compared her to the greatest female clown in history. Then she would go back to via Margutta or to Fregene to being the partner of the genius, who asked him whether he'd be home for supper and received from him, when he was out of the house, dozens of calls a day. I think that the tough and strong character of the family was Giulietta; perhaps the most coherent person also, because least prone to fantastic practices; the person who was tied the most to sane roots which allowed her to overcome turmoil. A lot has been said about Fellini's infidelity: whether virtual, real or intellectual. But this interior attachment, this safety and this catholic-middle class morality allowed the Masina wife to be considered at the time and today, ten years later, and to be recognised as the positive engine of this family, that as you know always consisted of two people: perhaps she deserved an Oscar for this not always known or recognised role. They had a child who died when he was five months old, when they were just married, and this was something that, for obvious reasons, neither of them wanted

to talk about and they pretended to have removed it. Whilst on the other hand, the character that officially dominated her was Federico because he was the important, imaginative, well-known, famous, respected and prized one; and precisely because of this fantasy and this excess of emotion, for this law of desire, memory, nostalgia and research he was the one who was at risk, the most perishable and weak. But all these adjectives are intended absolutely and totally positively because a true artist is always a risk, having to submit to the degree of geniality such as Fellini's. So much so that if Federico had difficult periods, that I have always heard about – illnesses, strange and slightly morbid curiosities – he was certainly not an easy husband or director. This couple that from the outside seemed almost like Mondaini and Vianello, because at the time when Fellini was in Milan I had the pleasure and honour of frequenting him, he was capable of calling Giulietta three, four, five six times in an evening, almost in a spasmodic and neurotic yearning for possession, attachment, closeness and need to hear her that perhaps hid a complex network of remorse and regret; diptych that always works with feelings and love. He made me think: “He is a genius and yet he is always calling home to his wife to know how she is, what she's doing”, like Germi's characters who used to say: “What are you doing? Where are you? Do you love me? Don't you love me?”. Perhaps the risk of being swept away by his cinematic ability led him to ask Masina for reassurances. So much so that in the last film together, *Ginger e Fred* – twenty years after *Giulietta degli spiriti* – Masina returned with a split character that, after all, included both the souls that we have talked about and glorifies them in the nostalgia for something that is missing from both sides. On one side the wife and on the other there is also the woman that takes a holiday, goes to Rome to meet the old friend and accomplice Mastroianni who is her Fred; to make this whim, this folly with her husband behind the camera, this remake of another era, youth and music that we all know is not destined to succeed.

This documentary that we have seen is educational as well as amusing. I didn't know about these obstructions by the RAI, that seem risible and stupid, because for example now that we have DVDs, this film is perfect for the DVD contents of *Ginger e Fred*. After all Fellini drew inspiration from the RAI, even if its headquarters resemble a private television. I remember that he used to come to acclimatise himself and sense, know and breathe the feelings and smells of the RAI studios in Milan. It was there that Gianni Minà at the time did a Sunday program that featured a lot of different items, slightly omnivorous but not vulgar, because Minà is a person outside that television fray that unfortunately today is very popular. But already then, 20 years ago there was the seed for that sort of sludge, elements, assortment of strange things that were presented like that, perhaps without wounding or perhaps wounding without us realising it. There was an inspiration that was aimed directly at Berlusconi, whom he hated, he certainly wasn't alone; and on the other side there was the precise reference to the Sunday variety show and, rightly so, he unconsciously joined the two things together. As we were saying earlier, the idea of including Carrà and Baudo, after all is unsound because it would be trying to hide something; but perhaps it is not totally wrong. Including, unconsciously the protagonists of this television mocked in Fellini's films lends it an almost Brechtian distance, irony and grotesqueness that perhaps not even Fellini would have expected.

And now a final thing. There are certain expressions and moments in the career of Fellini's actors for which you say “I remember this” and it's as if I remember them

all, because every scene adds up: when you see Cabiria, you see Gelsomina too as if you're pulling a string. For example if I had to say who Fellini's Mastroianni was – it is an extremely personal choice that I won't barter – I have in mind that sad and languid look that he gives Polydor with his balloons in the scene in *La dolce vita* when he goes to the nightclub with the father, the paparazzo and Magali Noël with the long legs. There is Polydor who passes with the balloons and Mastroianni gives him a look that, in narrative terms, he directs to him and to that circus world and old age; in actual fact it is directed to the perception of the audience, in a very Fellinian way, it is directed to a universe of disorientation that he expresses extremely well. For me the Mastroianni of Fellini, apart from all the discussions about the alter ego, is all in that unforgettable look. If I had to say the same about Masina, I would say the ending of Cabiria, that stereotypes her a little, but at the same time it is perhaps what we remember: the smile, the illusion and the strength to carry on regardless. Obviously it is not a happy ending or something that is simply good; it is also something incredibly cynical on Fellini's part that almost reaches the comical. Not by chance, Pasolini collaborated on the dialogues and the speech; it wasn't an innocent film that ended happily because it found the desire to live once again. But after all everybody builds their own image of actors; everyone sifts through and is attracted, for private or public reasons, to a certain character or by a particular scene that recalls a moment in their life. Therefore the important thing is to say that Masina left a great deal of these pretexts, seductions, looks and glances – to the camera and outside it – to an audience that fortunately continually changes at every showing and every day.

NON SOLTANTO GELSOMINA

MORANDO MORANDINI

Quando il 23 Marzo 1994, quasi cinque mesi dopo che Fellini se ne era andato, morì Giulia Masina, divenuta Giulietta per assecondare Federico, irriducibile ribattezzatore in diminutivi o accrescitivi, lavoravo al *Giorno*. Mi risulta che arrivarono all'Ansa 35 metri di carta. Allora il senso di una vita (pubblica) poteva darlo anche una telescrivente.

Ho scritto un libretto, *Non sono che un critico*, pubblicato nel 1995 e poi nel 2003, riveduto, corretto e ampliato. Quel titolo contiene più di un sottinteso. Ho cominciato a fare il giornalista alla fine del 1945, nel 1947 ero già professionista e alla fine del '52 cominciai a fare il critico di cinema a tempo pieno. Quasi pieno. Mi sono sempre considerato un fortunato perché, prima dei trent'anni, feci coincidere il lavoro per guadagnare pane, burro e un po' di marmellata con uno dei due miei amori giovanili: i libri e i film, insomma con un lavoro che mi piace. Perciò continuo a farlo. Da una ventina d'anni, però, ho fatto una scoperta: sono diventato un critico per non fare il giornalista, mestiere che col passare degli anni detesto sempre di più. Non mi riferisco soltanto allo stato attuale del giornalismo, quello italiano in particolare, che si potrebbe così definire: evitare accuratamente che i fatti possano intralciare i propri pregiudizi.

In quest'occasione, però, nel parlare di Giulietta Masina, cercherò di fare il giornalista, non il critico. So che è una contraddizione, ma che volete farci? Come molti, sono tracimo di contraddizioni. Non me ne lamento, sono ancora vivo grazie anche alle mie contraddizioni.

Il 1994 fu un anno carico di lutti per il cinema italiano. Se ne andarono Gian Maria Volonté, Enrico Maria Salerno, Wanda Osiris, ma anche apprezzati professionisti come Gianni Agus, Nadia Gray, Alberto Sorrentino, Ivo Perilli, sceneggiatore, Flavio Mogherini, scenografo e regista, i registi Duccio Tessari, Marino Girolami (padre del regista Enzo e dell'attore Enio, fratello del regista Romolo Guerrieri), il noto doppiatore Pino Locchi, il giornalista cinematografico Alessandro Ferrau. Morirono giovani Massimo Troisi, Vittorio Mezzogiorno, Moana Pozzi. Ci lasciarono in punta di piedi

Vittorio Bonicelli, giornalista, critico, sceneggiatore, e Angelo Homouda, fondatore della cineteca genovese Griffith.

Ci lasciarono grandi stranieri dello spettacolo come Burt Lancaster, Jean-Louis Barrault, Innokenti Smotktunovski, Jessica Tandy, Melina Mercouri, ma anche attori stimati come Alain Cuny, Joseph Cotten, Fernando Rey, Gilbert Roland, Lionel Stander, George Peppard, Cesare Romero, Peter Cushing, Tom Ewell, Telly Savalas, Raul Julia; produttori come Samuel Bronston e Harry Saltzman, un musicista famoso come Henry Mancini. Lunga è anche la lista dei registi: i britannici Derek Barman, Lindsay Anderson, Terence Young; l'ex attrice svedese Mai Zetterling e l'attore-regista russo Sergei Bondarciuk, lo jugoslavo Petrovic, il tedesco-americano Gottfried Reinhardt, i francesi Christian-Jaque e Paul Grimault, ottimo artigiano dell'animazione. Una vera ecatombe.

Nel 1994, a cura della Cineteca del Comune di Rimini, uscì un libro intitolato *Io FF il re del cine*. È l'anagramma di Federico Fellini, trovato da un lettore della rubrica che Stefano Bartezzaghi teneva su *Tuttolibri* della *Stampa* di Torino. In quel libro si può leggere l'orazione funebre che Sergio Zavoli pronunciò ai funerali del regista. Diceva tra l'altro: "Sappiamo che non ti piacerebbe essere circondato dalla mestizia. Vorresti, anzi, che dopo tanto clamore facessimo un po' di silenzio, per capire *qualcosa in più*: sono le parole con le quali concludi il tuo ultimo film. Nel giorno del tuo quinto Oscar, il tuo discorso finì con un omaggio a Giulietta: mentre il teatro era tutto in piedi, le dicesti: 'E adesso, per favore, smetti di piangere'. Non poteva sapere che Gelsomina avrebbe dato una così grande lezione di misura – costosa, addirittura straziante, racconta Maddalena – che suscita un caldo, rispettoso silenzio".

A ragione o a torto, insieme con la Ginger i due personaggi felliniani della Masina attrice che la gente ricorda e nei quali la identifica, sono Gelsomina e Cabiria. "Sono personaggi – scrisse Fellini – nati da lei, trasmessi da lei e realizzati nonostante lei...non mi sarebbero mai venuti in mente se non avessi osservato Giulietta con un occhio attento a vedere in trasparenza; e tuttavia materializzare quelle figurine è stata una fatica terribile. Lei, di colpo, diventava quasi ostile, come se volesse continuamente ribadire: io non sono quella là".

Fellini appartiene a quella categoria di registi che cercano di adattare il personaggio all'attore e non viceversa. Con una eccezione: Gelsomina di *La strada*: "...è l'unico esempio in cui ho costretto un'attrice che ha un temperamento esuberante, aggressivo, un po' pirotecnico, nella parte di una creatura schiacciata dalla timidezza, con un luccichio di ragione e di gesti sempre al limite tra la caricatura e il grottesco...".

In un libro, edito da Cappelli nel 1991, Tullio Kezich, il maggiore esperto di Fellini in Italia (almeno tra quelli che io conosco), riferisce di non avere mai conosciuto un'attrice che meno faccia coincidere la doppia immagine dell'interprete fissa e del personaggio di turno: "...è come se davvero in lei ci fossero due persone, la donna e l'attrice: l'una tutta equilibrio, saggezza e buon senso; l'altra buttata, vitalistica, aggressiva".

La Masina stessa confessava di non piacersi in Gelsomina perché la ripugnava assumere la sindrome della vittima; si piaceva più in Cabiria perché, tirate le somme, è una ribelle. Su questi due personaggi era esplicita: "Quello di *Le notti di Cabiria* è il personaggio più mio, quello che ho amato più di tutti fin dal primo momento, forse perché è dentro quello che mi assomiglia di più, mentre quello di *Giulietta degli spiriti* non mi assomiglia per niente... 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... Non mi piace il tipo della donna mediterranea, prima succube dei genitori e poi parassitaria nei confronti del marito. Io non sono mai stata sottomessa a nessuno, fin da bambina ho quasi adottato i miei genitori... Ma ti pare che lo facevo andare via mio marito così, senza una parola, una spiegazione? Ma io gli avrei spaccato la testa". Vi prego di far caso alla frase "...fin da bambina ho quasi adottato i miei genitori". Aveva adottato anche Federico Fellini.

La conclusione del suo discorso è significativa: "Lui era troppo Giulietta per ascoltare un'altra Giulietta. Molte delle esperienze ed emozioni che Federico attribuisce alla protagonista del film sono cose sue. In realtà lo sono tutti i personaggi che ho fatto: non sono Giulietta Masina, sono in gran parte Federico. Non si può capire *La strada* se non si accetta il fatto che Gelsomina, Zampanò e il Matto sono un'unica persona... Fondamentalmente tutti i personaggi di Federico sono degli autoritratti".

Non so come chiudere il discorso anche perché non vorrei ripetere quel che altri, meglio di me, diranno o hanno già detto. Poiché, però, ho premesso che qui avrei parlato da giornalista, pur pessimo giornalista come credo di essere, so che è importante trovare una chiusura giusta. Ricorrerò, in mancanza di meglio, a una citazione. Poco tempo fa ho letto un saggio di Richard Burns che non si considera un poeta inglese, ma un poeta europeo in lingua inglese. In quel saggio che s'intitola *Pour toi* (Per te) fa due citazioni. La prima è del messicano Octavio Paz: "Per la prima volta nella nostra storia, noi siamo contemporanei di tutta l'umanità" (*Il labirinto della solitudine*). Burns commenta: "Tutta l'umanità difficilmente può non includere i vivi, i morti e i nascituri".

In altre parole, Burns scrive che la poesia – la grande poesia – vive in un

eterno presente che include il passato, il presente e il futuro, cioè i morti, i vivi e i bambini non ancora nati. A questo proposito cita alcuni versi del poeta greco Ghiorgos Seferis, premio nobel 1963:

È penoso, è difficile, i viventi non mi bastano
 primo perché non parlano, e poi
 perché devo chiedere ai morti
 se voglio andare più lontano.

Se fosse lecito estendere la nozione di poesia al cinema, al cinema di Fellini, a certi suoi film con o senza Giulietta Masina, direi timidamente che anch'io devo chiedere a Fellini se voglio andare più lontano, augurandomi che non soltanto i miei figli e i miei nipoti, ma anche i figli dei miei nipoti si rivolgano ai poeti morti per andare più lontano.

NOT ONLY GELSOMINA

by **Morando Morandini**

When on 23 March 1994, almost five months after Fellini had left us, Giulia Masina (who had become Giulietta to indulge Federico in his role of inveterate provider of nicknames) died, I worked at the "Giorno".

I understand that Ansa received 35 metres of paper that day. At the time a sense of somebody's life could also be judged by a teleprinter.

I have written a small book, *Non sono che un critico* (I am just a critic), published in 1995 and again, revised, corrected and extended in 2003. That title contains more than one allusion. I started out as a journalist at the end of 1945, by 1947 I was already a professional and by the end of 1952 I was a full time cinema critic. Almost full time. I have always considered myself lucky because, before I was thirty, I managed to combine work, in order to earn a crust of bread, butter and a bit of marmalade with one of my childhood loves: books and films, a job that I liked. That is why I carry on doing it. But in the last twenty years I have discovered something: I have become a critic to avoid being a journalist, a profession that as the years go by I detest more and more. I am not only referring to the current state of journalism, Italian journalism in particular, that could be thus defined: to scrupulously avoid that facts get in the way of one's prejudices.

This time though, in writing about Giulietta Masina, I'll try and be a journalist, not a critic. I know it's a contradiction, but what are you going to do about it? Like many people I am full with contradictions. I'm not complaining, I'm still alive, thanks also to my contradictions.

Italian cinema lost a lot of its protagonists in 1994. Amongst them: Gian Maria Volonté, Enrico Maria Salerno, Wanda Osiris, but also appreciated professionals like Gianni Agus, Nadia Gray, Alberto Sorrentino, Ivo Perilli, scriptwriter, Flavio Mogherini, art director and director, the directors Duccio Tessari, Marino Girolami (father of the director Enzo and the actor Enio, brother of the director Romolo Guerrieri), the well known dubbing actor Pino Locchi and the cinema journalist Alessandro Ferrau. Massimo Troisi, Vittorio Mezzogiorno and Moana Pozzi all died very young. Vittorio Bonicelli, journalist, critic and scriptwriter, and Angelo Homouda, founder of Griffith, the Genoa cinema library, both left us.

Many greats of foreign cinema passed away too: Burt Lancaster, Jean-Louis Barrault, Innokenti Smotkuntovski, Jessica Tandy, Melina Mercouri, but also appreciated actors such as Alain Cuny, Joseph Cotten, Fernando Rey, Gilbert Roland, Lionel Stander, George Peppard, Cesare Romero, Peter Cushing, Tom Ewell, Telly Savalas, Raul Julia; producers such as Samuel Bronston and Harry Saltzman and the famous composer Henry Mancini. The list of directors is equally long: the British Derek Jarman, Lindsay Anderson, Terence Young; the Swedish ex-actress Mai Zetterling and the Russian actor-director Sergei Bondarciuk, the Yugoslav Petrovic, the German-American Gottfried Reinhardt, the French Christian-Jaque and Paul Grimault an excellent animator. A veritable hecatomb.

In 1994 the Cineteca of the Comune di Rimini published a book called *Io FF il re del cine*. It is the anagram of Federico Fellini, found by a reader of Stefano Bertezzaghi's column in Turin's "La Stampa": *Tuttolibri*. The book contains the eulogy that Sergio Zavoli read at the director's funeral. As well as other things it said: "We know that you wouldn't enjoy being surrounded by mournfulness. You would rather that, after so much noise, we would all be quiet, to understand something else: they are the words with which you end your last film. On the day of your fifth Oscar, your speech ended with a homage to Giulietta: whilst the whole theatre was on its feet you said to her: 'And now, please, stop crying'. He couldn't know that Gelsomina would have given such a lesson in restraint – costly, harrowing even, recalls Maddalena – that it inspired a warm and respectful silence".

Rightly or wrongly, the two Fellinian characters played by Masina the actress that people remember and identify themselves with are, along with Ginger, Gelsomina and Cabiria. "They are characters – Fellini wrote – born from her, transmitted by her and realised despite her... they would never have come to me if I hadn't observed Giulietta with an attentive and sincere eye; and yet shaping those characters was incredibly hard. She, suddenly, would become almost hostile, almost as if she wanted to continually stress: I am not her".

Fellini belongs to that category of directors that try and adapt the character to the actor and not the other way around. With one exception: Gelsomina in *La strada*: "... it is the only time that I have forced an actress who has an exuberant, aggressive almost pyrotechnic character, into the part of a creature crushed by shyness, with a glimmer of reason and expressions always on the edge, between caricature and grotesque...". In a book published by Cappelli in 1991, Tullio Kezich, the greatest Fellini expert in Italy (at least amongst the ones that I know), reports never having known an actress that separated so well the image of the usual actress and the routine character: "...it's as if there really are two people in her, the woman and the actress: well-balanced, wise and of sound judgement one; the other one run down, vital and aggressive".

Masina herself revealed that she didn't like herself as Gelsomina because she was repelled at having to assume the victim's syndrome; she preferred herself in Cabiria because, all things considered, she is a rebel. She was frank about these two characters: "The character in *Le notti di Cabiria* is more me, it is the character that I've loved most from the outset, perhaps because it is the one that is more similar to me, whilst the one in *Giulietta degli spiriti* doesn't resemble me in the slightest... If someone looks like me in the film, it is Sylva Koscina, the actress-sister that is always on the move, doing screen tests, appearing and disappearing... I don't like the Mediterranean woman, firstly dominated by her parents and then parasitical towards her husband. I have never submitted to anyone, ever since I was a child I almost adopted my parents... Do you think that I would let my husband go away like that, without a word, an explanation? I would have knocked his block off". Please note this statement "... ever since I was a child I almost adopted my parents". She had adopted Federico Fellini too.

The conclusion of her speech is important: "He was too Giulietta to listen to another Giulietta. Many of the experiences and emotions that Federico ascribes to the film's protagonist are his. In actual fact I am all the characters that I have played: I am not Giulietta Masina, I am for a good part Federico. You cannot understand *La strada* if you don't accept the fact that Gelsomina, Zampanò and the Madman are a single person... Fundamentally all of Federico's characters are self-portraits".

I don't know how to bring this to a close, also because I wouldn't want to repeat what others, better than me, will say or have already said. But, however, having said that I was going to be a journalist here, not a very good one I think, I know that it is important to find the right conclusion. For want of something better I will resort to a quote. I recently read an essay by Richard Burns, who doesn't consider himself an English poet, but an English language European poet. In that essay, called *Pour toi* (For you) he includes two quotations. The first is by the Mexican Octavio Paz: "For the first time in our history, we are contemporaries of all humanity" (*The labyrinth of solitude*). Burns comments: "All humanity cannot fail to include the living, the dead and the unborn".

In other words Burns writes that poetry – great poetry – lives in an eternal present that includes the past, the present and the future, therefore the dead, the living and the unborn children. On this subject he quotes the Greek poet, and Nobel Prize winner in 1963, Giorgos Seferis:

It's painful, it's difficult, the living are not enough
 firstly because they don't speak, and then
 because I have to ask the dead
 if I want to go further.

If I could extend the poetic notion to cinema, Fellini's cinema, to some of his films with or without Giulietta Masina, I would timidly say that I too have to ask Fellini if I want to go further, hoping that not only my children and nephews but also the children of my nephews turn to the dead poets to go further.

TESTIMONIANZA

GERMANA ZANINI

Giulietta era una persona che mi è difficile descrivere, perché ne aveva sempre qualcuna. Per me, è stata un'amica carissima. Ed era molto affezionata. Ci siamo conosciute a Milano, durante una mostra d'arte. Veniva sempre da me. Quando Federico andava via, veniva subito a casa mia e stavamo assieme. Ha voluto che le insegnassi a far da mangiare – perché io sono bravina, anche se non dovrei dirlo, ho la passione per la cucina. Lei era molto contenta che le avessi insegnato certe cose. Ed era particolarmente contenta che io, che insegnavo alla scuola Cordon Bleu, avessi fatta promuovere anche lei. Fu così felice che quando le dissi: “Ma Giulietta, con tutto quello che hai avuto tu di bello, di onorevole...”. Lei rispose: “Ma adesso sono una Cordon Bleu. Ora, quando viene qualcuno a casa, dico che sono una Cordon Bleu: è importante”.

Le ho fatto un regalone. È stata così contenta che se io le avessi portato chissà che cosa, lei non lo sarebbe stata altrettanto. Proprio questa sua ingenuità era bella: perché Giulietta era una donna che aveva vissuto tutto, però aveva sempre un qualcosa di dolce, semplice, non si dava mai delle arie.

Con lei mi sono trovata talmente bene che non so descriverla. Poi abitavamo vicino, e quando Federico andava lontano, lei veniva subito da me.

Mio marito e Federico erano amici di vecchia data; molto amici. Ma non è detto che le mogli vadano sempre d'accordo. Invece, io e Giulietta, avevamo una frequentazione quotidiana, andavamo a fare la spesa al mercato. La domenica andavamo sempre a messa insieme, e poi c'era questa passione per la cucina e per l'opera, che ci accumulava, mentre né Federico né mio marito amavano l'opera. Giulietta veniva in palco con me e mia figlia, ed era una spettatrice appassionata; a volte bisognava tenerla per la giacca perché altrimenti cadeva dal palco. Si alzava in piedi per festeggiare, per dire che era contenta, che le era piaciuto. Dovevo tenerla perché si sporgeva in avanti. Era grande, Giulietta. Mi manca tanto, tantissimo.

Questa frequentazione era quotidiana. Giulietta veniva da noi quasi sempre

verso le sei. Alle sei e cinque, sei e dieci telefonava Federico, chiamandola Giulietta. Combinavano la serata e decidevano se mangiavano a casa, se andavano a cena fuori o se venivano da noi. Quando Giulietta purtroppo si è ammalata, la frequentazione è continuata: in ospedale, ma è continuata. Andavo sempre, non l'ho mai lasciata un solo giorno.

Dopo la sua morte, al primo spettacolo all'opera, abbiamo messo un grande mazzo di fiori sul palco e c'è stato un applauso. Tutti hanno capito che quel fiore lì era Giulietta. Ha avuto un applauso enorme, in quel teatro.

Noi abbiamo un piccolo giardino a Via Margutta e qualche giorno dopo, quando andavo in giardino, verso le sei, sei un quarto, c'era sempre una farfalla bianca che mi girava attorno. E mi chiedevo: come mai questa farfalla, che prima non c'era? E mio mi ha detto: "Ma dai mamma, è Giulietta". A me piace ricordarla così: come una bella farfalla bianca che ci gira intorno.

Scusate, ma mi sono commossa, perché Giulietta non era un'amica, era qualcosa di più. Non posso neanche dire che fosse una sorella perché andavamo talmente d'accordo, mi telefonava continuamente. Lei si alzava alle otto della mattina e mi chiamava; la prima telefonata che ricevevo alla mattina era quella di Giulietta, non c'era pericolo di sbagliare. "Germana sono io". "Sì, ho capito che sei tu". "Che facciamo stamattina?". "Andiamo a fare la spesa". Insomma, era tutto un programma. Scusate, sono un po' commossa. Vorrei parlare per due giorni di seguito di Giulietta, perché l'ho avuta cara, proprio tanto cara.

(testo non rivisto dall'autore)

A RECOLLECTION

by **Germana zanini**

Giulietta was a person that I find hard to describe, because she was always up to something. For me she was a very dear friend. And she was very faithful. We met in Milan during an art show. She always came to see me. When Federico went away she immediately came to my house and we'd spend time together. She wanted me to teach her to cook – because I am rather good, even though I shouldn't say so, I am passionate about cooking. So was very happy that I had taught her a few things. And she was particularly happy that I, as I taught at the Cordon Bleu school, had helped her too. She was so happy that when I told her: "But Giulietta, with all the wonderful and honourable things that you have had...". She answered: "But now I am a Cordon Bleu. Now, when someone comes to the house, I can say that I am a Cordon Bleu: it's important".

I had given her a huge gift. She was so happy, that if I had given her anything else, she wouldn't have been as happy. It was this innocence that was so beautiful: because Giulietta was a woman that had lived everything, but she still had something sweet and simple about her and she didn't give herself airs.

I got on so well with her that I don't know how to describe her. We lived close too, and when Federico went far away, she immediately came to see me.

My husband and Federico were old, and very close, friends. It doesn't follow that the wives get on too. Whereas Giulietta and I saw each other daily, we went shopping to the market together. On Sundays we always went to church together and then there was this passion for cooking and opera that we shared, whilst neither Federico nor my husband loved opera. Giulietta used to come in the box with my daughter and I and was an impassioned spectator; at times I had to hold her by the jacket otherwise she would have fallen out of the box. She used to stand on her feet to praise and to say that she was happy and that she had enjoyed it. I had to hold her because she used to lean forward. She was great Giulietta, I miss her a great deal.

We used to see each other daily. Giulietta used to come to our house always around six o'clock. About five or ten minutes later Federico would call, calling her Giulietta. They would arrange their evening and decide whether they were going to eat at home, out or at our house. When Giulietta unfortunately fell ill, we carried on seeing each other: at the hospital, but we carried on seeing each other. I always went and I never left her for a single day.

After her death, at the first opera performance, we placed a large bouquet of flowers in the box and there was an applause. Everybody understood that Giulietta was those flowers. She received an enormous applause in that theatre.

We have a small garden in Via Margutta and a few days later, when I used to go in the garden at about six, six fifteen, there was always a white butterfly that circled around me. I asked myself: why is there this butterfly that I've never seen before? And my son said: "Come on mother, it's Giulietta". I like to remember her like this, like a white butterfly that circles around us.

Excuse me I've become emotional, because Giulietta was not a friend, she was something more. I can't even say that she was a sister because we got on so well, she used to call me continuously. She woke up at eight in the morning and called me; the first call that I received in the morning was from Giulietta, you couldn't go wrong. "Germana it's me". "Yes I knew it was you". "What shall we do this morning?". "Let's go and do the shopping". It was all organised. Forgive me I am rather emotional. I want to talk about Giulietta for two days straight because she was so dear to me, so extremely dear.

(not reviewed by author)

30 OTTOBRE ORE 10,00

UN RICORDO

VINCENZO MOLLICA

Buongiorno. Grazie a Boarini, e scusate se ho fatto stravolgere il programma, ma devo tornare a lavorare, tutto qui. Però volevo esserci, e dovevo poi mantenere un impegno che era portare tre disegni di Fellini che riguardavano Giulietta Masina. Sono venuto praticamente apposta.

La mia testimonianza, so già, che sarà completamente inutile, però quando ho spiegato la sua inutilità, Boarini invece sosteneva il contrario. Quindi, dato che i contributi critici saranno ben più rilevanti e più importanti del mio per raccontare Giulietta, io vorrei raccontare soltanto quello che mi è capitato di vivere, che ho avuto la fortuna di vivere, insieme a Giulietta Masina e a Federico Fellini.

I racconti di chi ha studiato – e studia – l'arte di Federico Fellini e di Giulietta Masina, e i racconti di chi li ha conosciuti, un giorno, saranno come due fiumi che cammineranno in maniera parallela. Credo che questo sia uno dei percorsi che si debba fare, e che si farà, sempre di più. Saranno due fiumi che dovranno camminare in maniera parallela; non è necessario che si incontrino, non è necessario mutuare dalla politica quella famosa invenzione paradossale che furono le convergenze parallele. Sono due fiumi che camminano, perché sono portatori di racconti. E credo che i racconti delle persone che hanno conosciuto sia Fellini che la Masina, saranno forieri di tante sorprese, ma anche di tante prospettive e di momenti illuminanti, per capire meglio quella che poi è l'arte.

Una delle cose che mi colpì sempre moltissimo fu un racconto che mi fecero insieme Giulietta Masina e Federico Fellini, una sera a cena. Mi raccontarono cosa accadeva quando Fellini chiedeva alla Masina di fare un film, un suo film. Era sua moglie, stavano in casa, non si parlavano di questo argomento. La mattina Fellini lasciava una lettera che aveva scritto la notte, in cui chiedeva a Giulietta Masina di partecipare al suo film come interprete, come protagonista, e le spiegava un abbozzo di quello che aveva in testa, come faceva con tutti gli altri attori. Però, lo faceva tramite una lettera.

L'altra cosa che mi ha colpito, è che la sera, tornando a casa, sullo stesso tavolo dove Fellini aveva lasciato la lettera per Giulietta Masina, trovava la risposta di Giulietta, che rispondeva – ovviamente accettando sempre la proposta del marito – spiegandogli alcune osservazioni sul personaggio. Poi, di persona, non si parlavano mai in questa fase del film, ma continuava questo curioso gioco con il quale, l'indomani mattina, Federico le faceva trovare un'altra lettera, lei la sera gli faceva trovare un'altra risposta, fino a quando, praticamente, non si cominciava.

“Ma queste lettere che fine hanno fatto?”, chiesi una volta a Fellini perché sarebbe stato molto curioso sapere. Non mi era mai capitato di sentire, per la mia esperienza, di un rapporto creativo così bizzarro, e nello stesso tempo, forse, così fruttuoso o “nutriente”, come amava dire Fellini. E lui mi disse: “Guarda, io non ho conservato niente”, e gli credo perché lui amava cancellare e disperdere, più che conservare “Ma non so se le ha conservate Giulietta.” Un giorno lo chiesi anche a Giulietta, e lei mi disse: “Ma, non lo so, chissà...”, insomma facevano i vaghi tutti e due.

Quando ovviamente se ne andarono tutti e due, ho provato a cercare, quando Giulietta mi aveva incaricato di guardare le carte insieme a Maddalena. Abbiamo visto tutte le carte, abbiamo dovuto aprire tutti i pacchi della libreria di Federico eccetera, ma non abbiamo trovato traccia di queste lettere. Mi piace anche immaginare che le abbiano distrutte volutamente. Però, questo fatto singolare, era una cosa che mi spiegava molto bene qual era, in realtà, il loro tipo di rapporto: sotto il profilo artistico si rispettavano talmente tanto, da creare un momento di distanza tra di loro, proprio per essere più sinceri nella maniera possibile. Cioè, forse, attraverso una lettera, si potevano dire delle cose in più rispetto a quelle che si potevano dire dal vivo.

Un'altra esperienza che mi è capitato di vivere con Giulietta Masina e Federico Fellini, fu il tempo in cui Federico Fellini fece il fumetto assieme a Milo Manara. Cosa accadeva? Accadeva che il sabato pomeriggio, in genere, e la domenica pomeriggio, io andavo a casa di Fellini. In questo caso Giulietta Masina si comportava nei nostri confronti come una vera maestra, nel senso che ci portava due guantiere, due porta bicchieri, che qualche volta erano anche d'argento – ci sembrava tantissimo ma erano magari le prime che aveva trovato – ci dava dei fogli di carta, delle matite o delle biro, e ci diceva: “Adesso lavorate..., – ma con un tono cordiale, dolcissimo, come solo lei sapeva fare, – ...che poi stasera – sapendo di cogliermi preparatissimo e soprattutto di invogliarmi al massimo – ...ti faccio i bombolotti al tonno”.

Io ho una taglia larga, XXL, dove ho le stimmate di tutto quello che ho man-

giato, e ho mangiato anche questi bombolotti al tonno. Quello che avveniva in cucina, nel tinello dove si pranzava con Giulietta Masina e Fellini, era la seguente scena: il mio piatto di bombolotti al tonno era straripante, quello di Fellini era metà della metà, perché doveva stare a dieta. Giulietta andava in cucina, e Fellini mangiava dal mio piatto. Sono cose piccole, Giulietta sapeva benissimo che Fellini mangiava dal mio piatto, però tornava facendo finta di niente. Poi, ogni tanto mi faceva l'occholino – e lì tornava Gelsomina –, complice di questa piccola marachella, perché sapeva benissimo tutto lo scenario. Poi, continuavano a raccontare, e raramente, quando eravamo insieme, parlavano di cose di cinema. Amavano raccontarsi la vita che gli scorreva intorno. Giulietta gli raccontava magari dello spettacolo che aveva visto. Lei andava spesso a teatro, amava andare a teatro con la signora Zanini che era la sua più grande amica. L'affetto e la complicità che c'era tra queste due donne – tra Germana e Giulietta – era dovuto ad una grande intelligenza. Loro andavano e non avevano il gusto del pettegolezzo quando vedevano uno spettacolo. Intanto, prima commentavano l'opera – me lo ricordo perché è capitato che qualche volta ci trovassimo – e poi lasciavano come appendice – ma un'appendice molto elegante, così, sorvolando – quei quattro vestiti che magari avevano visto e che le avevano incuriosite; o quelle quattro persone che le avevano incuriosite.

In tutto questo poi, quando si andava fuori ai ristoranti con Fellini e la Masina, accadeva sempre che Fellini non sopportasse quando Giulietta fumava. Questo era un classico proprio.

Io avevo una Uno rosso bordeaux, che purtroppo qualche volta Fellini spinse anche, perché non aveva riscaldamento, né aria condizionata. Era una Uno con cui viaggiavamo estate e inverno con i finestrini abbassati. Era una condizione normale per noi. Poi, allora non c'erano telefonini e 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 e facevamo una specie di processione di Sant'Antonio dopo cena: lui andava, metteva quei due o tre gettoni, parlava, diceva due cose, scendeva e diceva: "Andiamo all'edicola". Insomma, c'era tutto un giro, un percorso, che però era dettato dalle cabine telefoniche, cioè dalla possibilità che lui doveva sempre avere di parlare con qualcuno, in qualsiasi momento.

A cena si controllavano a vicenda. Giulietta voleva che mangiasse poco e Federico era attento alle cose di Giulietta. Capitava sempre che Giulietta si mettesse dietro, perché Federico stava davanti, e fumava. Con il fatto che il finestrino era aperto e questo fumo girava, ovviamente, e quando Federico diceva "Ma stai fumando?", Giulietta rispondeva: "No, entra da

fuori!”. C’era un gioco, una complicità, che era molto divertente. Tutti e due sapevano benissimo che si trattava di un gioco, però continuavano a farlo.

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 – e credo che Germana sia testimone – 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. Mi ricordo tutto questo.

Volevo raccontare altre due piccole cose, che riguardavano sempre Giulietta. Mi ha colpito sempre il fatto di quanto lei fosse sinceramente, e non in maniera bigotta, cattolica. La sua religiosità non era un fatto italiano, cioè, non era un’abitudine: c’era qualcosa di più profondo. Una volta eravamo da soli, io e lei, e me lo disse in maniera profonda, nel momento in cui persero il figlio che avevano avuto e rimase vivo per poche settimane. Da quel momento nacque una fede molto profonda, che lei manifestò diventando una cattolica fervente – ripeto, non bigotta – perché era sempre attenta a tutte le idee degli altri. Non sto facendo il ritratto di una santa, ma il ritratto di una grande artista, che è un’altra cosa, la quale però, aveva nella fede una componente non secondaria. Fellini, che invece aveva tutte altre idee in questo senso, la rispettava moltissimo sotto questo profilo.

Guai a fare dell’ironia su questo argomento. Anzi, è capitato diverse volte che andassimo a cena con Padre Arpa – che era un altro degli appuntamenti fissi che c’era con Giulietta e con Federico – e Federico, ogni tanto, stuzzicava Padre Arpa; ma mai Giulietta su questo argomento. Gli poneva dei paradossi religiosi, teologici, che Padre Arpa, devo dire con molta arguzia, risolveva sempre con altrettanti paradossi; per cui andavano avanti all’infinito, ed erano delle cene molto buffe.

Quando c’erano le prime dei film di Federico, la Masina viveva con altrettanta ansia l’esito, aspettava, cioè, più lei i commenti dei critici, che non invece, Federico. Federico non prestava grande attenzione a quello che scrivevano i critici, o quantomeno faceva finta di non prestarla negli ultimi film. Anche perché gli ultimi, soprattutto *Intervista* e *La voce della luna* avevano un canovaccio, ma la sceneggiatura e le battute – spesso anche i disegni di come dovevano essere vestiti gli attori – venivano scritte solo al ristorante. Io mi ricordo che tutta la lavorazione de *L’intervista*, e tutta la lavorazione de *La voce della luna*, era un continuo prendere tovaglioli che metteva in tasca – o lui o io – e poi glieli dava l’indomani mattina, con tutto quello che gli era venuto in testa. La sua idea di cinema, nell’ultimo periodo – sia per *L’intervista*, che per *La voce della luna* – era la libertà

totale di espressione. Diceva: “Le idee mi devono venire, e man mano che mi vengono...”. Quindi, lui aveva un’idea iniziale, come anche *Il poema dei lunatici* di Cavazzoni, che fu un’idea guida; il resto, però, lo inventava giorno per giorno e le varianti erano giornaliere, continue, costanti.

In tutto questo, Giulietta Masina era molto protettiva. Credo che Fellini, non avrebbe potuto avere altra donna al suo fianco se non Giulietta Masina, cioè un’artista, principalmente, che capiva un altro artista. Questo era il rapporto tra i due. Secondo me, un giorno, uno studioso competente e bravo, dovrà fare proprio questo lavoro: cercare di raccontare l’incontro artistico tra queste due persone, che è sempre stato scandagliato in maniera superficiale. 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”. Me lo dava come indicazione di memoria per il futuro. Lui diceva: “Giulietta è il mio porto, è il luogo dove io mi sento sempre a casa, dovunque siamo”.

Dopodiché, qualche volta andavano a “passare le acque” a Chianciano, che era una cosa che Fellini detestava; in sostanza, non la sopportava. A Giulietta piaceva, perché poi questo le consentiva di andare in giro a vedere spettacoli, magari i concerti estivi, le piaceva. Erano piccoli momenti di simpatia. In uno di questi momenti, accadde un’altra storia che vi voglio raccontare. Ad un certo punto, mi venne in testa di far fare la parodia de *La strada*, da un disegnatore disneyano che è Giorgio Cavazzano. Mi venne l’idea di dire: “Ma perché non facciamo la parodia de *La strada*?”

Tenete conto che Fellini era un grandissimo esperto di fumetti. Ma anche la Masina amava i fumettini, tant’è vero che lei era nata proprio come un fumetto, nella matita di Federico. La “bimba atomica”, che poi si vede raffigurata, era lei. I primi disegni che Fellini fa ne *La strada*, che sono documentati nell’albo della sceneggiatura e che sono i primi disegni di Federico, pubblicati e attinenti ad un suo film, sembrano nati per un fumetto. Lui ha sempre disegnato Giulietta per un fumetto, pensata per un fumetto, come Gelsomina. Gelsomina era un personaggio del “Corriere dei Piccoli”, era perfetto in quel senso lì. Allora, cosa succede? Succede che parte il direttore e dà l’ok per fare la parodia de *La strada*. Era accaduto precedentemente con *Casablanca*, che era stata la prima trasposizione cinematografica fatta dalle parodie Disney, e la seconda fu *La strada*.

Quando si cominciò questa avventura, un giorno, Giulietta mi chiese il te-

lefono di Cavazzano, il disegnatore. Ovviamente lì il gioco era abbastanza facile: Zampanò era Gambadilegno, Gelsomina era Minnie e il matto era Topolino. Un giorno, quando io gli spiegai tutto questo, mi chiese “Mi daresti il telefono di questo disegnatore? Voglio dirgli come si deve vestire Minnie”. E lei chiamò Cavazzano e gli diede indicazioni precise di come doveva essere vestita Gelsomina nella storia di Topolino. Quella storia di Topolino, forse fu una delle cose più belle che loro vissero “come un bel regalo che gli era capitato”, dicevano tutti e due. Tant’è vero che poi ci fu un disegno che venne pubblicato su “Topolino” in cui Gelsomina e Federico ringraziavano Topolino per questa grande avventura.

In questa storia, veniva anche documentato l’incontro tra Walt Disney, Fellini e Giulietta Masina. Fu in occasione di un Oscar. Walt Disney li portò a fare un viaggio all’interno di Disneyland e lì accadde che lui, da simpatico cow-boy texano – come diceva sempre Fellini che gli dava sempre del “gigione” – mise in piedi una messa in scena per cui, ad un certo punto, si trovarono in un attacco tra indiani e cow-boys. Per cui Giulietta Masina e Fellini vennero sbattuti sotto un tavolo con cow-boys che sparavano, indiani che tiravano le frecce, eccetera. Tutto questo, Fellini volle che finisse nella storia, come una specie di appendice disneyana che aveva vissuto, e Giulietta gli raccontava i dettagli che Fellini aveva dimenticato di quella storia.

Ero a Chianciano il giorno in cui uscì quel numero di “Topolino”, e la cosa curiosa fu che i bambini andavano a portare la copia da firmare, perché loro, chiaramente, erano lì. Era una festa continua, praticamente. Poi ci fu un’intera scolaresca che aveva individuato Fellini e le copie di “Topolino” andarono finite in un attimo, quel giorno lì. Ovviamente, non bastarono per tutti, e Fellini, con grande tranquillità, si mise e cominciò a fare disegni per tutti; insomma, era una gita scolastica per tutti quel momento lì, e Giulietta firmava autografi.

Volevo raccontare un ultimo episodio, poi ho finito. Quando morì Federico, Giulietta stava già male, e seguì tutta la malattia. Io mi ricordo; venni qui a Rimini e Giulietta aveva avuto consapevolezza immediatamente della gravità della condizione di salute di Fellini. Il dolore fu talmente tanto forte, che si ammalò anche lei. Dopo un mese, passato giorno e notte qui in ospedale, con il sostegno di Maddalena e di tutte le persone che gli volevano bene – della sorella e del fratello di Giulietta – Giulietta si ammalò. Quel momento fu un momento molto doloroso. Nel frattempo Fellini era stato trasferito a Ferrara.

Io non rivelo niente di privato, racconto quello che posso raccontare, perché ci sono delle cose che se ne andranno con me ed è giusto che sia così, perché

sono delle cose molto private. Però, questo che racconto, posso raccontarlo, per la prima volta. Ero lì, quando Giulietta, da venti giorni, non incontrava Federico. Aveva cominciato la chemioterapia, aveva perso i capelli e arrivò con un turbante, con un cappello particolare. Mi ricordo che Fellini, che era a Ferrara, quella sera ebbe la percezione per la prima volta che Giulietta stava veramente male. Giulietta rimase mezz'ora con Fellini. Arrivammo tutti insieme, c'era un gran temporale. Eravamo partiti contemporaneamente, io e la Masina, da Roma, con due macchine diverse.

Giulietta andò via presto e mi disse: "Rimani te". Sono rimasto io, e fino alle dieci e mezzo di sera – questo avveniva alle sei – Fellini non si dava pace. Continuava a chiamare tutti i medici perché voleva sapere la verità, che sapeva benissimo, lui aveva perfettamente coscienza di quello che era successo. Quando andai via, Fellini mi salutò; riuscii a farlo tornare un po' di buonumore giocando, come facevamo spesso, chiacchierando, raccontandogli delle sciocchezze. Sono quelle cose che si fanno così, naturalmente. Però, aveva tutta un'altra aria, da quella sera. Andando via mi disse: "Vincenzo mi raccomando, torniamo, vediamoci, eh...?". Poi mi disse: "È finita, eh?". Come dire: "Lo spettacolo, a sto giro, è finito". Usò questo termine proprio romanesco. Lui aveva la percezione netta.

Poi, Federico, se ne andò prima di Giulietta. Giulietta visse con grande dolore tutto quello che accadde. Quell'immagine del funerale ce la ricordiamo tutti, di quel saluto. Però, con grande forza, ci convocò quasi subito dopo, una settimana, mi pare. La signora Zanini le è stata particolarmente vicino in quei giorni. Chiamò me, Geleng e Tullio Kezich. Tullio Kezich, soprattutto, è stata la persona che le aveva dato le maggiori soddisfazioni in vita, perché aveva scritto dei libri su di lei, aveva fatto degli articoli importanti su di lei, quindi era la persona a cui lei aveva aperto il suo cuore, anche artisticamente.

Il primo pensiero che ebbe Giulietta nel momento in cui Federico se ne andò fu quello di dire: "Attenzione, adesso io posso proteggere Federico solo in una maniera: proteggendo la sua opera, proteggendo e diffondendo quello che lui ha creato". Lei era lucidissima in questo senso; era lucida e consapevole di essere stata al fianco di un grande artista. Ne conosceva perfettamente il valore, non c'era bisogno degli Oscar per capirlo perché lei ci aveva creduto fin dall'inizio, da quando Federico scriveva gli sketch per la radio e che lei recitava. Quindi, per lei non era cambiato niente da quel momento, però lei voleva che tre persone che erano state vicino a Federico e di cui lei si fidava, si occupassero, dessero una spinta, perché nulla andasse disperso, in qualche modo.

Devo dire che anche la famiglia si comportò molto bene, perché soprattutto

con un grande slancio da parte di Maddalena, nacque questa Fondazione, che sta continuando ad operare. Tantissime cose sono state fatte, sono stati fatti alcuni errori; comunque, siamo ancora qui a parlarne.

Credo che poi, il grande desiderio di Giulietta di proteggere e diffondere questa cosa, per fortuna non abbia avuto bisogno di noi tre, che eravamo le tre persone che erano state chiamate: Geleng per i disegni, Tullio per tutti i film, io per gli scritti. Poi, in qualche modo, l'opera di Fellini, si è saputa preservare da sola, cioè va oltre noi, va oltre le contingenze umane perché i suoi film camminano in tutte le parti del mondo, internet è un dilagare di citazioni felliniane, non si finisce mai, non so quanti documenti ci siano; il lavoro che ha fatto Boarini, di questa documentazione, di questa grande bibliografia che è un lavoro sterminato, tutto il lavoro che si farà ancora su il *Libro dei sogni*. Insomma, tante cose, c'è tanto da fare, però con una convinzione sempre più viva da parte mia: Giulietta aveva ragione, poi, quando diceva che il punto cruciale era non disperdere l'opera di Fellini.

Lei si preoccupava di non disperdere la sua opera, perché era parte dell'opera di Fellini, ma parte sostanziale non parte minore. C'era lo zampino di Giulietta in tutti i film, e in tutti i film il giudizio a cui Fellini teneva di più, e quello che forse temeva anche di più, era proprio quello di Giulietta. Perché poi si misurava con queste cose. Gli importava meno di quello che avrebbero detto. Io una volta gli chiesi: "Ma c'è un regista con cui ti sei misurato? Che guardavi con particolare attenzione?".

Tutti i registi hanno altri registi a cui guardare, a cui guardano. Lui mi fece un solo nome. Lui diceva che non guardava il cinema, tutti sapevano che lui citava Buñuel spesso, perché lo amava. In realtà, quando io gli feci questa domanda, lui mi diede una sola risposta: "Io ho sempre voluto sapere quello che combinava Antonioni". Pensate, sembrano due mondi così lontani, eppure ci sono stati dei momenti in cui questi due mondi si sono incrociati. Ero presente quando non trovandosi da tempo, si sono abbracciati in occasione di una grande mostra al Palazzo delle Esposizioni, complice Notarianni che fece questo grande incontro.

Questo, volevo raccontarvi. Volevo raccontarvi soprattutto che se Fellini è un continente, un oceano, un pianeta intero tutto da scoprire, Giulietta Masina non è un satellite, ma un altro pianeta altrettanto importante, e talmente radicato, nel cuore della gente, per quello che rappresenta anche sotto il profilo umano, che quando, ancora adesso, Giulietta Masina compare sul grande schermo, porta con sé tanta vita. Tutti e due erano espressione di vitalità, di energia, di vita, ma soprattutto, secondo me, c'era della poesia in quello che loro facevano.

A RECOLLECTION

by Vincenzo Mollica

Good morning. I must thank Boarini and apologise if I have upset the program, but I must go back to work, that's all. But I wanted to be here and I had to honour a commitment, which was to bring three of Fellini's drawings that have to do with Giulietta Masina. I came here especially.

My recollection, I know already, will be utterly irrelevant, but when I explained its irrelevance, Boarini maintained the opposite. Therefore, as the critical contributions will be much more relevant and important than mine in order to recount Giulietta, I would like to recount simply what I lived, what I had the fortune to live, with Giulietta Masina and Federico Fellini.

The stories of those that have studied, and study, Federico Fellini and Giulietta Masina's art and the stories of those that knew them will, one day, be like two rivers running in parallel. I think that this is one of the threads that must increasingly be taken and will be taken. They will be two rivers that will run in parallel; there is no need for them to meet and there is no need to borrow that famous paradoxical invention from politics: the parallel concurrence. They are two rivers that flow because they carry stories. And I believe that the stories of the people that have known both Fellini and Masina will herald many surprises but also many perspectives and illuminating moments in order to better understand what is, after all, art.

One of the things that always struck me deeply was something that Giulietta Masina and Federico Fellini told me together at supper one evening. They told me what happened when Fellini asked Masina to do a film, one of his films. She was his wife, they were at home and yet they didn't talk about this. In the morning Fellini would leave a letter that he had written the previous night in which he asked Giulietta Masina to act in his film, as the protagonist, and he outlined what he had in mind as he did with all the other actors. But he did it by letter.

The other thing that struck me was that in the evening, when he came back home, Fellini would find on the same table that he had left the letter for Giulietta Masina, her reply – obviously always accepting her husband's proposal – which included certain observations about the character. They never talked to each other in person at this stage of the film but continued this curious game where, the next morning, Federico would leave another letter and she would reply in the evening, practically until they started the film.

"What happened to these letters?", I asked Fellini once, because it would have been very interesting to know. I had never heard, in my experience, of a creative relationship that was so bizarre and at the same time so fruitful, or "nourishing" as Fellini loved to say. And he told me: "Look, I haven't kept anything", and I believe him because he loved to erase and disperse more than to preserve, "But I don't know whether Giulietta has kept any of them". One day I asked Giulietta and she told me: "Well, I don't know, I wonder...", well they were both vague.

When they obviously both left us I tried to look for them, when Giulietta had instructed me to look at the papers with Maddalena. We looked at all the papers, we had to open all the packs in Federico's library but we didn't find trace of these letters. I like to

think that they intentionally destroyed them. This peculiar fact was something that made me understand very well what type of relationship they had: under an artistic profile they respected each other so much that they created a distance between each other in order to be as sincere as possible. Perhaps in a letter they could say more things to each other than they could in person.

Another experience that I lived with Giulietta Masina and Federico Fellini was the time when Federico Fellini made the comic with Milo Manara. What happened? On Saturday afternoons and usually Sunday afternoons I used to go to Fellini's house. On these occasions Giulietta Masina behaved like a real school mistress towards us, in that she used to bring us two trays, two glass holders which at times were made of silver – they seemed so extravagant but perhaps they were the first that she found – she gave us paper, pencils or pens and would tell us “Now work..., - but in a very warm and sweet way, as only she could - ...that tonight – knowing that I would be waiting and in order to tempt me - ...I'll make you tuna pasta”.

I am a very large size, XXL, a testament of all that I have eaten and that tuna pasta. This was the scene that would take place in the kitchen where we lunched with Giulietta Masina and Fellini: my plate of tuna pasta would be overflowing whilst Fellini's plate would be half of half of mine because he was on a diet. Giulietta would go in the kitchen and Fellini would eat from my plate. These are little things and Giulietta knew full well that Fellini ate from my plate, but she would pretend not to know. Then every once in a while she would wink at me – and she was Gelsomina -, an accomplice in the prank because she knew full well what was going on. They would tell stories and rarely, when we were together, they would talk about cinema. They loved telling each other about the life that went on around them. Giulietta would perhaps tell him about the show that she had seen. She often went to the theatre and loved to go with signora Zanini who was her closest friend. The fondness and complicity between these two women – between Germana and Giulietta – was down to great intelligence. They went to see a show without thinking about the gossip. Firstly they would comment the work – I remember because it happened when we met – and then they mentioned as an addition – but a very elegant addition – those four dresses that they might have seen and that had intrigued them; or those four people that had intrigued them.

When we used to go to restaurants with Fellini and Masina, Fellini never could stand Giulietta smoking. This was a classic.

I had a Bordeaux coloured Fiat Uno that unfortunately Fellini even pushed sometimes, that didn't have heating or air conditioning. It was a Fiat that we rode with the windows down in summer and winter. It was normal for us. We didn't have mobile telephones then and Fellini, who had a map of all the telephone boxes in Rome and pockets full of telephone tokens, practically had to continuously stop so that we would have to undertake a sort of procession after supper: he would go off put in two or three telephone tokens, say a couple of things and say: “Let's go to the newsagents”. There was a complete route that was dictated by telephone boxes, that is by the possibility that he always had to speak to somebody, at any time.

They would check on each other at supper. Giulietta wanted him not to eat too much and Federico would pay attention to Giulietta's things. Giulietta would always sit in the back because Federico would sit in the front, and she would smoke. With the window open, the smoke would obviously move around the car and when Federico said: “Are you smoking?”, Giulietta would answer: “No it's coming from outside”. It was a

game, a sort of complicity, which was very funny. They both knew full well that it was a game but they carried on doing it.

The thing that struck me the most, apart from the great love that they had for each other, was that Fellini couldn't do without talking with Masina for more than half an hour. He looked for her everywhere – and I think that Germana can confirm this - even every fifteen minutes, at times; he called her continuously, he needed her and Giulietta would afterwards comment about whether he was angry or not. I remember all this. I wanted to tell you two other things about Giulietta. I was always struck by how sincerely, and not ostentatiously, catholic she was. Her religiousness was not an Italian fact, that is, it wasn't a habit: there was something deeper. Once we were alone, she and I, and she told me deeply, that it was when they lost the child they had and he remained alive for a few weeks. From that moment she developed a very profound faith that she manifested by becoming a fervent catholic – not ostentatiously pious – because she was always aware of other people's ideas. I am not portraying a saint but a great artist, that is something different, for whom faith was an important element. Fellini, who on the other hand had completely different ideas, respected her greatly from this point of view.

Woe betides being sarcastic about this. In fact it often happened that we would go for supper with Padre Arpa – who was another one of the fixed appointments with Giulietta and Federico – and Federico at times would sometimes tease Padre Arpa, but never Giulietta, about this. He would set him religious and theological paradoxes that Padre Arpa, I must say with great wit, would resolve with as many paradoxes; therefore they would carry on forever and they would be extremely amusing suppers.

When there were the premieres of Federico's films, Masina would be just as anxious as to the outcome and would be the one waiting for the comments of the critics rather than Federico. Federico didn't pay a great deal of attention to what the critics would write or at least he pretended not to for the last films. Also because the last films, especially *Intervista* and *La voce della luna* had a basic plot, but the screenplay and the lines – and often the drawings of the actor's costumes – were only written at the restaurant. I remember that the whole production of *Intervista* and *La voce della luna*, was a continuous grabbing of napkins that either he or I would pocket. I then gave them to him the following morning, with all that he'd come up with. His idea of cinema, during the last period – for *Intervista*, and for *La voce della luna* – was total freedom of expression. He said: "The ideas must come to me, as they come to me...". Therefore he had an initial idea, like the *Il poema dei lunatici* by Cavazzoni, which was a guideline; the rest he invented day by day and the variations occurred every day, continuously and constantly.

Giulietta Masina was very protective throughout. I think that Fellini couldn't have had any other woman apart from Giulietta Masina at his side, that is an artist, mainly, that understood another artist. This was the relationship between the two of them. I think that one day a competent and clever scholar will have to undertake this job: to tell the artistic meeting between these two people, that has always been probed superficially. She lived in Federico's shadow because she wanted to live in Federico's shadow, but this doesn't make her any less important than Fellini. I think that it is

always important to stress this because she was a very brave woman, that took on great responsibilities as being close to Fellini was not easy, not easy at all.

Fellini used to tell me something that I will always remember: “Remember Vincenzo, you must have a port. My port is Giulietta Masina”. He told me this as something to remember for the future. He said: “Giulietta is my port, it’s where I always feel at home, wherever we are”.

After which, they at times used to ‘take the waters’ in Chianciano, which was something that Federico detested; in short he couldn’t stand it. Giulietta liked it because it allowed her to go around seeing shows or the summer concerts, which she liked. They were charming moments. Another story that I want to tell you happened during one of these moments. At a certain point I had the idea of doing a parody of *La strada*, by a Disney illustrator Giorgio Cavazzano. I said: “Why don’t we do a parody of *La strada*?”

Bear in mind that Fellini was a great expert on comics. But Masina liked comics too, so much so that she was born as a comic, from Federico’s pencil. The “atomic girl”, that can be seen is her. The first drawings that Fellini made about *La strada*, which are documented in the screenplay’s illustrated book and which are the first drawings by Federico, published and relating to one of his films, seem made for a comic. He always drew Giulietta for a comic, thought of her for a comic, like Gelsomina. Gelsomina was a character from the “Corriere dei Piccoli” and was perfect in that context. So what happened? The director starts by giving the green light for the parody about *La strada*. It had happened previously with *Casablanca*, which was the first cinema transposition made from the Disney parodies and *La strada* was the second.

When we embarked on this adventure, one day Giulietta asked me for Cavazzano’s number. Obviously things were quite simple in this case: Zampanò was Peg Leg Pete, Gelsomina was Minnie and the mad man was Mickey. One day, when I explained all this, she asked: “Will you give me the illustrator’s number? I want to tell him how Minnie should be dressed”. And she called Cavazzano and gave him precise instructions as to how Gelsomina should be dressed in Mickey Mouse’s story. That story was perhaps one of the best things that they experienced “like a nice gift that had turned up”, they both said. So much so that there was a drawing published in “Topolino” in which Gelsomina and Federico thanked Mickey for this great adventure.

This story also documented the meeting between Walt Disney, Fellini and Giulietta Masina on the occasion of an Oscar ceremony. Walt Disney took them for a tour around Disneyland and he, as the amusing Texan cowboy – as Fellini always said by referring to him as the ham actor – staged for them to be caught in the crossfire of a battle between Indians and cowboys. So Giulietta Masina and Fellini were thrown under a table with cowboys shooting guns and Indians shooting arrows etc. Fellini wanted for all of this to be included in the story, as a sort of Disney addition that he experienced and Giulietta would tell him all the details that Fellini had forgotten about the incident. I was in Chianciano the day that that issue of “Topolino” came out, and the curious thing was that the children would take their copy to be signed, as they clearly were there. It was a continuous party. Then there was a complete class of students that had identified Fellini and all copies of “Topolino” immediately run out. Obviously there weren’t enough copies for everybody and Fellini, very calmly, started doing drawings

for everybody; that moment was like a school outing for everybody and Giulietta signed autographs.

I wanted to tell you one last episode and then I've finished. When Federico died, Giulietta was already ill and I followed the whole illness. I remember that I came here to Rimini and Giulietta was immediately aware of the seriousness of Fellini's condition. The pain was so strong that she fell ill too. After a month, spent day and night at the hospital with the support of Maddalena and of all the people that loved her – Giulietta's sister and brother – Giulietta fell ill. That moment was extremely painful. In the meantime Fellini had been transferred to Ferrara.

I won't reveal anything private, I'll just tell you what I can tell you, because there are certain things that will die with me, and rightly so, because they are extremely private. But what I am about to say, I can say for the first time. I was there when Giulietta hadn't seen Federico for twenty days. She had started chemotherapy, had lost her hair and arrived with a turban, a special hat. I remember that Fellini, who was in Ferrara, that evening perceived for the first time that Giulietta was really ill. Giulietta stayed with Fellini for half an hour. We arrived all together, there was a great storm. We had set off at the same time, Masina and I, from Rome with two different cars.

Giulietta left early and told me: "You stay". I stayed until ten thirty that evening – this happened at six o'clock – Fellini wouldn't resign himself. He continued to call all the doctors because he wanted to know the truth, that he knew full well, he was perfectly aware of what had happened. When I left, Fellini said goodbye; I managed to cheer him up by joking as we often did, chatting and talking nonsense. Those things that one does naturally. But it had a different feel from that evening. As I left, he said: "Vincenzo, come back, let's meet again, right...?". And then he said: "It's finished, right?". As if to say: "The show has ended, this time?". He used a Roman term to say it. His perception was clear.

Then Federico died before Giulietta. Giulietta lived all that happened with a great deal of pain. We all remember that image from the funeral, that goodbye. And yet with great strength she called us all immediately, a week later I think. Signora Zanini was particularly close to her during those days. She called me, Geleng and Tullio Kezich. Tullio Kezich, most of all, was the person that had given her the most satisfaction in life because he had written books and important articles about her and therefore was the person to whom she had opened her heart to, artistically too.

The first thought that Giulietta had when Federico died was to say: "There is only one way that I can protect Federico: by protecting his work, protecting and spreading what he created". She was extremely lucid about this; she was lucid and aware that she had been by the side of a great artist. She understood perfectly his value, there was no need for the Oscars to understand it because she had believed it since the beginning, since Federico wrote sketches for the radio, that she acted. Therefore nothing had changed for her from that moment, but she wanted the three people that had been close to Federico, and that she trusted, to take care of this and start the process to ensure that nothing would be lost somehow.

I must say that the family behaved extremely well too, especially with Maddalena's great effort which produced this Foundation, which is still active. A great many things have been done, and some mistakes have been made; but at any rate we are still here talking about it.

I also believe that Giulietta's great wish of protecting and spreading this work, luckily,

did not require us three, who were the three people who were called: Geleng for the drawings, Tullio for all the films and I for the writings. Somehow Fellini's work has managed to preserve itself, that is, it goes beyond us, it goes beyond human circumstances because his films travel all over the world, internet is rife with Fellinian quotations, there is no end to it. I don't know how many documents there are; the work that Boarini has done, this documentation, this great bibliography that is an endless task, and all the work that must be done on the *Libro dei sogni* (*Book of dreams*). In short, many things, there is a lot to do, but with a stronger conviction on my part: Giulietta was right, after all, when she said that the crucial thing was not to lose Fellini's work.

She worried about not losing her work, because it was part of Fellini's work, a substantial part not a minor part. There was Giulietta's hand in all the films and in all the films the judgement that Fellini considered the most, and the one that he feared the most too, was Giulietta's. Because he measured himself with these things. He cared less about what they were going to say. I once asked him: "Is there a director that you have measured yourself against? That you monitored with particular attention?"

All directors have a director that they look up to and that they monitor. He just mentioned one. He used to say that he didn't look at cinema; everybody knew that he often quoted Buñuel because he loved him. In actual fact when I asked him that question, he gave me one answer: "I always wanted to know what Antonioni was up to". Just think, they seem like such different worlds, and yet there were moments when these two worlds crossed. I was there when, not having seen each other for a long time, they embraced for a great show at the Palazzo delle Esposizioni, with Notarianni's hand who organised this great meeting.

This is what I wanted to tell you about. I wanted to tell you that if Fellini was a continent, an ocean or a complete planet to be discovered, Giulietta Masina is not a satellite, but another planet that is equally important and so rooted in people's hearts, under a human perspective too, that when, still now, Giulietta Masina appears on the great screen, she brings so much life. They were both expressions of vitality, energy, life and more than anything else, for me, there was poetry in what they did.

LA DIVA E L'AUTORE NEL CINEMA ITALIANO DEGLI ANNI '50-'60: NEGOZIAZIONI D'IMMAGINE

CRISTINA JANDELLI

Un *excursus* sul tema del divismo femminile e sui rapporti che intrattiene nel cinema moderno con la figura del regista è motivato dal fatto che Giulietta Masina è appartenuta a un'epoca in cui il cinema italiano ha esportato nel mondo una nuova idea di divismo legata a una concezione di cinema come arte. Questo avviene dopo che il neorealismo aveva provveduto a disintegrare il concetto stesso di divo classico: il fatto che Lamberto Maggiorani per *Ladri di biciclette* abbia strappato la parte a Cary Grant ha ancora oggi dell'inverosimile. A Giulietta Masina i radioascoltatori italiani si rivolgevano in massa, fra il 1966 e il 1969, per chiedere consigli sulla loro vita privata nella rubrica radiofonica *Lettere aperte a Giulietta Masina*. Gelsomina che suona la tromba è diventata un'icona moderna replicata su infiniti supporti. Che l'immagine divistica di Giulietta Masina sia legata al suo autore, Federico Fellini, è spudoratamente evidente.

Dietrich e Sternberg costituiscono il primo luminoso esempio, nella storia del cinema, di cooperazione in grado di generare un'immagine divistica di lunga durata. Sternberg plasma, attraverso film di inedita suggestione, l'immagine di Marlene Dietrich che resta la star di punta della Paramount anche dopo lo scioglimento del loro breve sodalizio artistico. Ma basta osservare una foto degli ultimi anni della Dietrich per comprendere come il corpo glorioso della star, che emerge attraverso la luce, la postura, lo sguardo e la seduzione anatomica, sia ancora quello della Dietrich dei film di Sternberg, sorta di divinità irraggiungibile che si offre e al tempo stesso si nega a uno sguardo devoto. La collaborazione con Sternberg, come ha dimostrato lo studioso Richard Dyer, comporta una forte cristallizzazione dell'immagine divistica della Dietrich, ma l'Autore resta il demiurgo occulto di un'operazione di creazione del mito visibile solo a distanza. La star della Hollywood classica appare piuttosto il frutto della combinazione fra la sua immagine cinematografica (somma delle performance divistiche nei vari film) e quella mediatica: tale fusione dà vita, per la star,

a un'immagine della persona creata ad arte. Nel cinema italiano degli anni Quaranta l'articolazione "sternberghiana" del rapporto fra Autore e Diva mostra le prime significative alterazioni: la volontà dell'Autore di trasformare l'immagine della Diva si fa più esplicita e consapevole. Nel '43 in *Ossessione* Luchino Visconti opera una cosciente trasformazione dell'immagine di Clara Calamai, l'attrice dei telefoni bianchi nel divismo autarchico italiano. Visconti le sovrappone quella di un'altra attrice ancora lontana dalla fama futura, Anna Magnani, che al momento della lavorazione non può girare con lui: l'Anna Magnani di *Roma città aperta* è la Giovanna che Anna Magnani non è mai stata, ma che Visconti avrebbe voluto per dar vita al suo personaggio. Visconti provoca un brusco "abbassamento" in senso quotidiano e domestico dell'immagine divistica della Calamai aprendo una breccia verso quella "umanizzazione" del divismo di cui il primo responsabile resta il neorealismo italiano. Si veda, in seguito, la collaborazione di Visconti con la Magnani per *Bellissima* e per l'episodio *Anna Magnani* di *Siamo donne*: in entrambi il regista si serve della straordinaria recitazione basso-mimetica dell'attrice per riflettere sull'arte della rappresentazione, teatrale e cinematografica. L'immagine divistica di Anna Magnani si potrebbe definire, all'opposto di quella della Dietrich, in costante mutamento e dominata da una precisa volontà autoriale che le imprime l'attrice stessa. La Magnani collabora con i maggiori autori del cinema italiano, da Rossellini a Visconti, da Pasolini a Fellini passando per Monicelli e i registi hollywoodiani: con tutti instaura una forma di cooperazione paritaria che va ad alimentare la sua immagine di donna passionale e sofferente, emancipata e antagonista. Nella battuta "Federì, ma va' a dormì!" di *Roma* è implicita la volontà di intrattenere con l'Autore un rapporto cameratesco che è contemporaneamente affettuoso e strafottente. Anna Magnani è la Donna Nuova del cinema italiano.

Nell'immagine divistica di Ingrid Bergman si avverte una forte discontinuità: Rossellini, fra lo scandalo privato e il leggendario sodalizio artistico, lascia un segno indelebile nella sua immagine di star internazionale, soprattutto a livello mediatico. La Bergman d'altra parte rappresenta per Rossellini l'occasione per servirsi dello spaesamento della diva di fronte a un modo di produzione sconosciuto per conferire ai personaggi della "trilogia della solitudine" un forte senso di squilibrio, di angoscia. In *Stromboli, terra di Dio* Rossellini attua con l'attrice una strategia destabilizzante servendosi del suo smarrimento professionale. Nell'autobiografia la Bergman rievoca con queste parole il set del film: "Me ne stavo lì come un'idiota, visto che non parlavo l'italiano e non sapevo cosa stessero dicendo (...). E questo si chiamava fare un film realista! Il dialogo non era mai pronto o

addirittura non ce n'era. Mi sembrava di impazzire”.

Rossellini registra con sguardo da entomologo questo disagio esistenziale – da questo punto di vista non è poi così lontano da un regista dell'Actor's Studio come Elia Kazan che filma negli stessi anni Marlon Brando in *Fronte del porto*. In *Viaggio in Italia* George Sanders subisce da parte di Rossellini un tipo di trattamento analogo a quello messo in atto sulla Bergman in *Stromboli*: la crisi della coppia Alexander-Katherine viene impressa come segno visibile sul corpo dei due attori hollywoodiani Sanders e Bergman. “Questo film mi rende molto infelice”, confessa Sanders alla Bergman sul set di *Viaggio in Italia*. Lo spaesamento di Sanders si traduce in una recitazione legnosa e raggelata, inespressiva e trattenuta, potrebbe perfino apparire un canto del cigno dello star system che negli anni Cinquanta volge al tramonto.

In questo stesso periodo Cesare Zavattini promuove quella “operazione a cuore aperto” sul tema del divismo che è il film *Siamo donne* (protagoniste Bergman, Magnani, Miranda e Valli nel ruolo di loro stesse). Per Zavattini si tratta di una tappa nella ricerca del discorso umano avviato con il neorealismo, ma oggi il film si può considerare, come ha mostrato Giorgio De Vincenti, un'anticipazione del cinema moderno. Per Zavattini la trasformazione dell'immagine divistica in una metafora sulla verità della donna passa attraverso la consapevolezza che il cinema italiano ha creato un nuovo tipo di divismo “dal basso”: nel primo episodio alcune ragazze comuni vengono selezionate a un provino organizzato negli studi della Titanus per comporre il cast dello stesso *Siamo donne*; reciteranno al fianco delle “vere” dive Bergman, Magnani, Miranda e Valli. Dal canto loro le grandi attrici italiane, nei rispettivi episodi, rivelano il lato fragile e irrisolto della loro condizione di dive lasciando trapelare un'immagine complessa e contraddittoria del fenomeno.

Anche l'episodio di Sylvia all'interno de *La dolce vita* (dall'arrivo in aereo al ritorno in albergo dopo il bagno della fontana di Trevi) si segnala come riflessione sul tema divismo. Scandendolo con i lampi abbaglianti dei flash, Fellini segnala l'ossessionante martellamento mediatico che caratterizza il tour promozionale della star e il ruolo sempre più invasivo dei mass media nella creazione di un canale privilegiato di comunicazione fra cinema e pubblico che finisce per condizionare l'intera società. Fellini non è meno cosciente di Zavattini della forza mitopoietica del divismo: la donna “tutto” che a Marcello appare Sylvia (“Tu sei tutto Sylvia, ma lo sai che sei tutto, sei tutto, *you are everything, everything!* Tu sei la prima donna del primo giorno della creazione, sei la madre, la sorella, l'amante, l'amica, l'angelo, il diavolo, la terra, la casa, ah, ecco che cosa sei, la casa.

Sylvia. Ma perché sei venuta qui, torna in America, fammi il favore, lo capisci, che faccio adesso io...”) è letteralmente la star hollywoodiana scesa dall’olimpo cinematografico per incontrare l’uomo comune che è quasi terrorizzato dalla prospettiva di assistere a questo inatteso prodigio. Nell’episodio *Le tentazioni del dottor Antonio* la star in Technicolor che si affaccia dal cartellone pubblicitario è già diventata il testimonial di un prodotto di consumo, merce lei stessa.

La ridefinizione dei rapporti fra Autore e Diva è il tema dell’episodio di Sylvia de *La dolce vita*. Italo Calvino, nella sua *Autobiografia di uno spettatore*, scrive: “L’eroe felliniano lascia la provincia, va a Roma, e passa dall’altra parte dello schermo. Fa il cinema e diventa cinema lui stesso”. È quanto mostra la sequenza del Vaticano in cui Mastroianni e la Ekberg si stagliano di fronte a un “trasparente” che raffigura la piazza vista dalla cupola. La presenza della retroproiezione, cioè dello schermo davanti al quale si posizionano le due figure di Marcello e Sylvia, è talmente esplicita da risultare percepibile allo spettatore: così Fellini lo avverte che la scena si sta verificando all’interno della macchina-cinema. Fra le due figure di Marcello e Sylvia si instaura un rapporto diretto, di confronto e autosvelamento: la diva si avvicina a Marcello e gli toglie gli occhiali scuri nel momento in cui una folata di vento le fa volar via il cappello liberando la chioma abbagliante e vaporosa. In questa potente metafora felliniana Diva e Autore si specchiano l’uno nell’altra: l’Autore entra fisicamente nel dominio dello schermo e comincia a fondere i caratteri della diva con i propri, assorbe linfa dall’immagine divistica femminile e le sovrappone la sua.

La creazione a cui danno vita l’autore Fellini e l’attrice Giulietta Masina, attraverso la galleria di personaggi composta da Gelsomina e Cabiria, Giulietta e Ginger, interferisce con l’autobiografia di entrambi, nel senso che ne è specchio e che la condiziona. Dalla Gelsomina infantile, preadolescenziale de *La strada* all’Amelia sessantenne di *Ginger e Fred* si definisce un personaggio-Masina nutrito della fantasia di Fellini e da lui rappresentato, ma scritto con i segni visibili del corpo dell’attrice. Come *La dolce vita*, anche *Ginger e Fred* tematizza il divismo: Amelia recita il ruolo di Ginger Rogers, rappresenta cioè l’imitazione della star del musical di Hollywood; è la “ricaduta” nazional popolare dello star system ai tempi dell’avanspettacolo catapultata nell’infernale sarabanda della neotelevisione italiana. Negli anni Ottanta è la tv il gran teatro del mondo, e le glorie del cinema (Mastroianni e Masina) ne rappresentano i cimeli bizzarri e fuori moda: come sempre nascosto dietro l’alter ego Mastroianni, Fellini si ritrae con la Masina come una vecchia coppia di artisti in disuso, sensazione che dovette

davvero provare in quegli anni e nei successivi, quando diventerà sempre più difficile per lui riuscire a farsi produrre nuove opere.

La cooperazione artistica fra Fellini e la Masina non si esaurisce nei film. Specie negli ultimi anni, dà vita a un'immagine pubblica di singolare suggestione mediatica: basti ricordare la cerimonia dell'Oscar in cui il vecchio Fellini dedica il premio alla carriera alla Masina e la morte del regista avvenuta lo stesso anno, il giorno dopo il cinquantesimo anniversario di matrimonio della coppia; Giulietta Masina gli sopravvive di poco, come in un mito classico. L'immagine divistica di Federico Fellini e Giulietta Masina è bifronte: si nutre nella stessa misura del tradizionale divismo attoriale femminile e della nuova forma di divismo emergente nel cinema degli anni sessanta, quello dell'Autore. È precisamente una forma di creazione del mito nell'epoca moderna, una delle più persuasive declinazioni del divismo novecentesco. Non resta che recarsi al cimitero di Rimini e far visita alla tomba che ospita le spoglie di Federico, di Giulietta e del loro figlio prematuramente scomparso, sedersi e osservare la vela inclinata che riflette i cangianti mutamenti del cielo per rinnovarne l'emozione. Intanto, su Internet, gli ammiratori di tutto il mondo continuano a lasciare i loro messaggi al regista e all'attrice, esprimendo la loro riconoscenza e chiedendo consiglio.

THE STAR AND THE AUTHOR IN ITALIAN CINEMA OF THE 50S AND 60S: IMAGE NEGOTIATIONS

by Cristina Jandelli

An excursus on the theme of female stardom and the relationships that it holds with the director in modern cinema is motivated by the fact that Giulietta Masina belonged to a period in which Italian cinema exported to the world a new idea of stardom tied to an idea of cinema as art. This takes place after Neorealism had disintegrated the idea of the classic star: the fact that Lamberto Maggiorani in *Ladri di biciclette* won the role from Cary Grant is, even today, scarcely believable. Italian radio listeners turned to Giulietta Masina in mass between 1966 and 1969 to ask her advice about their private lives in the program *Lettere aperte a Giulietta Masina*. Gelsomina playing the trumpet had become a modern icon that has been reproduced on numerous

formats. It is blatantly evident that Giulietta Masina's stardom is tied to its author Federico Fellini.

Dietrich and Sternberg represent the first shining example, in the history of cinema, of an association able to generate a long lasting image. Sternberg moulded, through films of unprecedented beauty, Marlene Dietrich's image so that she remained Paramount's leading star even after their brief artistic association. One simply has to look at one of Dietrich's final photographs to understand how the glorious body of the star, that emerges through the light, posture, look and anatomical seduction, is still the body of the Dietrich of Sternberg's films. A sort of unreachable divinity that at the same time reveals herself and hides herself to a devoted gaze. The collaboration with Sternberg, as Richard Dyer has demonstrated, entailed a strong crystallisation of Dietrich's image, but the author remains the occult demiurge of the creation of the myth, which can only be seen at a distance.

The classic Hollywood star appeared as the combination between her cinematographic image (total of the star performances in the various films) and the media image: this fusion gave life, for the star, to an image of a deliberately created person. In the Italian cinema of the Forties the *Sternberghian* expression of the relationship between author and star reveals the first significant alterations: the will of the author to transform the star's image becomes more explicit and conscious. Luchino Visconti in 1943 in *Ossessione*, carries out a conscious transformation of Clara Calamai's image, the actress of the white telephones of the Italian autarkic stardom. Visconti overlays her image with the image of another actress still distant from her future success, Anna Magnani, who at the time of the production could not shoot with him: the Anna Magnani of *Roma città aperta* is the Giovanna that Anna Magnani never was, but that Visconti would have wanted, to give life to his character. Visconti caused a sudden "lowering" of Calamai's image towards the everyday and the domestic, opening the way for the "humanisation" of the stars. A process begun by Italian Neorealism. See the subsequent collaborations between Visconti and Magnani in *Bellissima* and in the *Anna Magnani* episode of *Siamo donne*: in both the director uses the actress' extraordinary acting to reflect on the theatrical and cinematographic portraying art. Anna Magnani's image could be defined, the opposite of Dietrich's image, as in constant change and dominated by a precise authorial will stamped by the actress herself. Magnani collaborated with the major directors of Italian cinema: Rossellini, Visconti, Pasolini, Fellini and Monicelli and Hollywood directors. A form of equal cooperation is established with all of them, which feeds her image of the passionate, suffering, emancipated and antagonistic woman. The line "Federì, ma va' a dormì!" in *Roma* is implicit of the willingness of establishing a friendly relationship with the director, that is at the same time affectionate and insolent. Anna Magnani was the New woman of Italian cinema.

In Ingrid Bergman's case one can see a strong discontinuity: Rossellini, between the private scandal and the legendary artistic association, left an indelible mark on her image of the international star, especially on a media level. Bergman on the other hand represented for Rossellini the chance to use the star's disorientation, faced with an unknown production method, to lend a strong sense of imbalance and anguish to the characters of the "trilogy of solitude". In *Stromboli, terra di Dio* Rossellini implements a destabilising strategy by using her professional confusion. In her autobiography Bergman recalls the film's set with these words: "I was there like an idiot as I didn't speak Italian and didn't know what they were saying (...). And this was making a realist film!"

The dialogue was never ready or there was none even. I thought I was going crazy”.

Rossellini recorded with an entomologist's eye this existential unease – from this point of view he was not that different from the Actor's Studio director Elia Kazan who directed Marlon Brando in *On the Waterfront* in the same period. In *Viaggio in Italia* George Sanders suffered similar treatment to the one used with Bergman in *Stromboli* at the hand of Rossellini: the crisis of the Alexander-Katherine couple was branded as a visible mark on the bodies of the two Hollywood actors Sanders and Bergman. “This film is making me very unhappy”, Sanders confessed to Bergman on the set of *Viaggio in Italia*. Sanders' disorientation is translated in a wooden, cold, inexpressive and contained performance. It could even seem like a swansong of the star system that ended in the Fifties.

In this same period Cesare Zavattini promoted that “open heart surgery” on the stars represented by the film *Siamo donne* (starring Bergman, Magnani, Miranda and Valli as themselves). For Zavattini this was a stage in the search for a human dialogue begun with Neorealism; but today the film can be considered, as Giorgio De Vincenti has shown, an anticipation of modern cinema. For Zavattini the transformation of the star's image into a metaphor of the truthfulness of woman, passed through the awareness that Italian cinema had created a new type of star “from the ground up”: in the first episode some common girls are selected for a screen test organised in the Titanus studios for the cast of the selfsame *Siamo donne*; Bergman, Magnani, Miranda and Valli act next to the “real” stars. For their part the great Italian actresses, in the respective episodes, reveal the fragile and unresolved side of being stars, revealing a complex and contradictory image of the phenomenon.

Even Sylvie's episode in *La dolce vita* (from her arrival by plane to her return to the hotel after her bath in the Trevi fountain) is a reflection on stardom. Fellini reveals the obsessive media hammering of the star's promotional tour, punctuating it with blinding flashes, and the increasingly invasive role of mass media in creating a privileged communication channel between cinema and audience that ends up conditioning the entire society. Fellini is no less conscious than Zavattini of the mythopoetic power of the stars: the “all” woman that Sylvia appears to Marcello (“You are everything Sylvia, do you know that you are everything, *you are everything, everything!* You are the first woman of the first day of creation, you are mother, sister, lover, friend, angel, devil, earth, home. Ha that's what you are, home. Sylvia. Why have you come here, go back to America do me favour, do you understand, what am I going to do now...”) is literally the Hollywood star that has descended from cinematic Olympus to meet the common man, who is almost terrorised by the prospect of witnessing this unexpected wonder. In the *Le tentazioni del dottor Antonio* (The temptation of doctor Antonio) episode, the Technicolor star that looks out from the advertising hoarding has already become the advertising testimonial of a product. She has become a product herself.

The redefinition of the relationships between author and star is the theme of the Sylvia episode in *La dolce vita*. Italo Calvino, in his *Autobiografia di uno spettatore*, writes: “The Fellinian hero leaves the province, goes to Rome and passes through to the other side of the screen. He makes films and becomes cinema”. This is shown by the sequence at the Vatican in which Mastroianni and Ekberg are silhouetted in front of a scrim that shows the square as seen from the cupola. The use of the back projection, that is of the screen in front of which the two characters of Marcello and Sylvia are positioned, is so explicit that even the spectator notices it: Fellini warns

him that the scene is taking place inside the machine-cinema. Between Marcello and Sylvia there is a direct relationship of comparison and self-revelation: the star moves closer to Marcello and takes off his dark glasses just as a gust of wind catches her hat freeing her blinding and soft hair. In this powerful Fellinian metaphor star and author reflect each other: the author enters physically in the realm of the screen and starts to fuse with the star's traits. He absorbs the lymph from the female star image and overlaps it with his.

The creation that the author Fellini and the actress Giulietta Masina gave life to, through the gallery of characters such as Gelsomina, Cabiria, Giulietta and Ginger, interferes with the autobiography of both of them, in that it mirrors it and conditions it. A character-Masina fed by Fellini's fantasy and portrayal, but written with the visible marks of the actress' body is defined from the infantile and pre-adolescent Gelsomina of *La strada* to the sixty-year old Amelia of *Ginger e Fred*. *Ginger e Fred* like *La dolce vita*, deals with stardom: Amelia plays the role of Ginger Rogers; she plays the imitation of the Hollywood star of the musicals. She is the national-popular relapse of the star system at the time of the variety shows that is catapulted to the infernal bedlam of Italian neo-television. In the Eighties television was the great theatre of the world and the glories of cinema (Mastroianni and Masina) are bizarre and outdated relics: as always hidden behind the Mastroianni alter ego, Fellini portrays himself with Masina, as an old pair of abandoned artists. A feeling that he really must have felt in those, and subsequent years, when it became increasingly difficult for him to have his work produced.

The artistic association between Fellini and Masina was not exhausted in films. In the final years it released a public image of singular media fascination: one simply has to recall the Oscar ceremony in which the old Fellini dedicates the lifetime achievement award to Masina and the director's death of the same year, the day after the couple's fiftieth wedding anniversary; Giulietta Masina, like a classical myth, didn't survive him long. The image of Federico Fellini and Giulietta Masina is two-faced: it was fuelled in the same measure by the traditional stardom of the actresses and by the new type of authorial stardom that emerged in sixties cinema. It is a type of creation of the myth in the modern age, one of the most persuasive declinations of twentieth century stardom. All that is left to renew the feeling, is to go to the Rimini cemetery and visit the grave that holds the remains of Federico, Giulietta and their son who disappeared prematurely, sit down and observe the slanting sail that reflects the iridescent changes of the sky. In the meantime, on the Internet, admirers from all over the world continue to leave their messages for the director and the actress, expressing their gratitude and asking for their advice.

LO STILNOVISMO DI FELLINI: ESTETICA E RETORICA PIUTTOSTO CHE INTERPRETAZIONE

CHRISTOPHER WAGSTAFF

Il consueto approccio critico agli artefatti estetici prevede di iniziare da dettagliate osservazioni testuali per procedere poi a riflessioni di carattere generale. In questa breve trattazione dell'uso che Fellini fa dell'attrice Giulietta Masina in *La strada*, desidero affrontare l'argomento al contrario: cioè partendo dall'estremamente generale per giungere al particolare.

Sia i registi neorealisti sia i poeti del *dolce stil novo* si trovarono ad affrontare gli stessi problemi, nel senso che entrambi ereditarono una serie di convenzioni artistiche che erano:

- (a) Convenzionali dal punto di vista tematico, e allo stesso tempo distanti dalla realtà e da questioni contemporanee (un problema filosofico ed etico).
- (b) Essenzialmente decorative, dal punto di vista formale (un problema retorico).

Entrambe le categorie di artisti risolsero i problemi in maniera analoga:

(a) Per quanto riguarda il tema scelsero una forma di idealismo nella quale la loro descrizione delle apparenze esteriori rivelava una realtà "interiore". Si prefissero di penetrare le apparenze esteriori per raggiungere i valori che si trovavano all'interno. Per i registi neorealisti l'esterno poteva essere una contadina adolescente, un bambino, un anziano pensionato, uno scugnizzo napoletano o un semplice frate francescano; mentre per i poeti del *dolce stil novo* poteva essere una giovane donna.

(b) Abbassarono il registro stilistico (una scelta retorica di *elocutio*) affinché potesse servire come veicolo più appropriato del "sublime" (cioè il *valore* ideale "interno" trasmesso dalle apparenze esteriori). Per il regista neorealista questo comportava il rifiuto dello "spettacolo" e dei valori

produttivi del cinema hollywoodiano, mentre per i poeti del *dolce stil novo* comportava il rifiuto del decorativismo retorico della scuola di Guittone d'Arezzo, a esempio.

In risposta alla domanda: cosa deve essere amato nella donna?, i poeti del dolce stil novo dicevano: la sua gentilezza – teologicamente e filosoficamente definita come il valore del Creatore percepibile nella sua virtù. In risposta alla domanda: cosa deve essere amato?, i neorealisti affermavano: l'umanità, il prossimo, definito moralmente e filosoficamente come il *valore* dell'accettazione della sofferenza in un contesto di perdita o corruzione dei valori (che Zavattini chiamava *incoscienza*) causate dalla congiunzione storica di fascismo, Seconda Guerra Mondiale e “modernizzazione”. Questa era la risposta resa esplicitamente da Rossellini, Zavattini e Fellini.

Tali principi vennero messi in pratica congiuntamente da Rossellini e da Fellini in due episodi di *Paisà* girati uno immediatamente dopo l'altro (anche se poi non montati consecutivamente nella versione finale del film): nell'umile e dimessa Carmela dell'episodio *Sicilia*, e nei frati dell'episodio *Savignano di Romagna*. I medesimi principi servirono da guida a De Sica e a Zavattini in *Ladri di biciclette* e in *Umberto D.* Rossellini, De Sica e Fellini dichiararono che il loro scopo come artisti e uomini di cultura era quello di parlare della solitudine e dell'individualismo (Zavattini lo definì con la nozione di *convivenza*). Raggiunsero il loro scopo costruendo delle narrazioni nelle quali gli stereotipi e le convenzioni ereditate dalla tradizione cinematografica venivano rimpiazzate da scelte tematiche e retoriche modellate sulle esigenze etiche, filosofiche, politiche e sociali contemporanee. Tuttavia, essendo essi registi e non scrittori, si trovarono impegnati a modellare non *dissertazioni*, ma *film – artefatti*, o *oggetti estetici* (se si può chiamare oggetto un film), proprio come i poeti del *dolce stil novo* si erano trovati a comporre non *trattati* ma *poemi*.

Fellini ripetutamente esprimeva la sua ammirazione per Rossellini, e vale la pena ascoltare Rossellini che descrive la sua poetica. Sarebbe un errore sottovalutare la coerenza della sua poetica semplicemente perché egli non fa una dichiarazione di poetica *affermativa*, ma invece *chiede scusa* per i difetti dei suoi artefatti (“l'incompletezza del mio linguaggio”), semplicemente perché egli li attribuisce non ad un *programma*, ma ad *inclinazioni* spontanee. Nel 1952 Mario Verdone lo intervistò a proposito della sua predilezione per “i film con brevi episodi”, e Rossellini rispose:

È vero. E ciò avviene perché io odio il soggetto fin dove mi costringe. Il nesso logico del soggetto è il mio nemico. I passaggi cronachistici sono necessari per arrivare al fatto; ma io sono naturalmente portato a saltarli, a infischiarvene. E questo è – lo ammetto – uno dei miei limiti: l'incompletezza del mio linguaggio. Francamente, vorrei realizzare soltanto episodi come quelli che lei ha citato. Quando sento che l'inquadratura che giro è soltanto importante per il nesso logico, non per quello che mi preme dire, allora la mia impotenza si rivela: e non so più che fare. Quando, viceversa, è una scena importante, essenziale, allora tutto diventa facile e semplice. [...] Ho realizzato dei film a episodi perché mi vi sono trovato più a mio agio. Perché ho potuto evitare in tal modo quei passaggi che, come le ho detto, sono utili per una narrazione continua, ma proprio per questa loro qualità di episodi utili, non decisivi, mi sono – Dio sa perché – supremamente fastidiosi.

Solo un piccolo passo separa l'*insofferenza* di Rossellini nei confronti della logica narrativa discorsiva e la sua spontanea inclinazione a mettere assieme "episodi" fatti di "scene" che siano "essenziali" dal modo in cui Fellini stesso racconta di aver realizzato *La dolce vita*:

Inventiamo episodi, non preoccupiamoci per ora della logica e del racconto. Dobbiamo fare una statua, romperla e ricomporne i pezzi. Oppure tentare una scomposizione picassiana. Il cinema è narrativa nel senso ottocentesco: ora tentiamo di fare qualcosa di diverso.

Entrambi i registi affermano che il cinema è un mezzo narrativo diverso rispetto alla prosa narrativa, poiché richiede un'estetica dell'assemblaggio dei frammenti (in pittura o nelle arti figurative useremmo il termine *collage*), piuttosto che un'estetica della narrazione o della logica discorsiva. Noi critici potremmo ascoltare quello che hanno da dire e piuttosto che *interpretare* i loro *discorsi*, potremmo *descrivere* i loro *assemblaggi*.

Vi invito ora ad ascoltare quanto affermato da Fellini in risposta a domande circa la sua poetica. Si tratta di due brevi brani di interviste (una filmata e una registrata per la televisione).

[proiezione di due brani video dei quali viene ora fornita la trascrizione]

Primo brano

Fellini: Ma insomma, tu vuoi ch'io dica delle cose edificanti...

Intervistatore: Sì...

Fellini: ... consolatorie...

Intervistatore: Sì...

Fellini: ... che parli ai giovani registi indicando, così, la strada...

Intervistatore: Sì. Che cosa potrebbe dire ai giovani registi?

Fellini: Di fare dei buoni film.

Secondo brano

Intervistatore: Sei talvolta rimproverato di essere barocco, confuso. Come reagisci a quest'accusa?

Fellini: Ma, senti, questa storia della confusione mentale è proprio la tipica accusa dei reazionari e dei dogmatici che credono di dovere avere le idee chiare su tutto e di interpretare tutto quanto in maniera strettamente razionale senza dover dubitare di nulla. Io credo che la vitale confusione... proprio... della vita sia proprio l'unica salvezza contro questo tentativo di mummificazioni dogmatiche.

Intervistatore: Qual è il sentimento, lo stato d'animo, che ti ispira di più, dal quale ti senti più nutrito?

Fellini: Non lo so. Forse... così... il tentativo di riprendere, di riuscire a riascoltare, un discorso che s'è interrotto, che un po' per volta è stato fatto con una voce sempre più debole fino al punto che non s'è saputo più udire.

Nel primo brano Fellini afferma che il compito dell'artista è quello di foggare un artefatto esteticamente soddisfacente. Nel secondo brano, Fellini dapprima rifiuta la logica discorsiva (e implicitamente l'appropriatezza, per quanto concerne i suoi artefatti, dell'*interpretazione* come procedura critica), e in secondo luogo afferma che uno dei suoi scopi come artista è quello di rendere udibile una "voce" quasi impercettibile.

Può sembrare strano che un artista del mezzo *visivo* affermi come suo compito quello di "amplificare" una *voce*. Tuttavia, se pensiamo al *dolce stil novo*, ci torna alla mente il ripetuto uso fatto da Dante dell'*ekphrasis* e di verbi di visione nella *Vita Nova*, unitamente all'amplificazione di un sospiro nel suo sonetto *Tanto gentile*, e del modo pacato, quasi discorsivo, attraverso il quale viene comunicata la visione del paradiso in *Oltre la spera*. Oltre all'amplificazione della voce di Antonio e Bruno che De Sica e Zavattini realizzano in *Ladri di biciclette* e di Maria e Umbro in *Umberto D.*, ci torna alla mente anche l'amplificazione delle voci di Carmela, Pasquale e Fra' Pacifico messa in atto da Rossellini e da Fellini in *Paisà*. La "voce amplificata" da mezzi *visivi* è il *valore* morale e spirituale che si trova dietro alle apparenze esteriori dei personaggi delle narrazioni neorealiste. Pensiamo immediatamente a Gelsomina in *La strada*, e quello di cui desidero parlare è soltanto *uno* dei modi in cui Fellini usa la sua attrice, Giulietta Masina, per raggiungere questo effetto.

È semplice *interpretare* i significati possibili veicolati da *La strada*. Come in tutti i suoi film Fellini assembla rappresentazioni frammentarie di componenti della cultura popolare in una sorta di *collage*: le stagioni dell'anno, il viaggio della vita, il clown, Charlot, l'iconografia cattolica (l'angelo, la Madonna, il sacrificio, la vocazione), il contrasto tra lo spirituale e il materiale (Zampa-

nò) e così via. Tuttavia, quello che desidero fare in questa sede è mettere in luce la natura specificamente *retorica* della tecnica felliniana, e per questo è necessario continuare con delle riflessioni di carattere generale.

I due uffici della retorica più pertinenti alla natura degli artefatti cinematografici in quanto *assemblaggi* sono l'*elocutio* (il registro stilistico dei componenti assemblati) e la *dispositio* (la disposizione formale dei componenti assemblati). Tradizionalmente all'interno dell'*elocutio* vengono identificati tre registri: uno alto, uno medio e uno basso. La retorica venne elaborata per analizzare l'oratoria e possiamo seguire questa tradizione adoperando quella che è quasi una metafora dei registri ma che, per quanto abbiamo appena detto, può essere vista come molto più che esclusivamente metaforica. Possiamo ridurre i registri a due e descriverli come un registro alto, corrispondente a un'*alta voce* e un registro basso, corrispondente a un *sottovoce* (ciò che Fellini, in un'intervista, ha definito "una voce sempre più debole fino al punto che non s'è saputo più udire). Poiché desidero usare un termine descritto con grande appropriatezza da Eric Auerbach per il sottovoce, chiamerò i due registri *sermo nobilis* e *sermo humilis*. Ecco come Auerbach descrive il *sermo humilis*, termine usato da Sant'Agostino per descrivere lo stile della Bibbia:

Perciò lo stile delle Sacre Scritture è dappertutto *humilis*, dimesso e umile. Persino le cose nascoste (*secreta, recondita*) vengono esposte in una maniera modesta. Ma l'argomento, sia esso semplice o oscuro, è sublime. Lo stile dimesso o umile offre l'unico mezzo con cui si possono presentare agli uomini tali misteri sublimi. Fornisce un parallelo con l'Incarnazione, la quale fu anch'essa una *humilitas* nello stesso senso, perché gli uomini non avrebbero potuto sopportare lo splendore della divinità di Cristo. L'Incarnazione, così come è avvenuta sulla terra, si poteva narrare soltanto attraverso lo stile basso o umile. La nascita di Cristo in una mangiatoia a Betlemme, la sua vita fra pescatori e uomini comuni, la Passione con i suoi episodi realistici e scandalosi – tutto ciò non si poteva comunicare in modo adatto per mezzo dello stile aulico, tragico o epico. (da Eric Auerbach, *Lingua letteraria e pubblica nella tarda antichità latina e nel medioevo*, 1958)

Dovrebbe essere ormai chiaro che desidero evidenziare il modo in cui una scelta stilistica sconfinante nell'ambito del materiale tematico (persone umili in situazioni umili) si relaziona all'ideale "sublime" che sia i registi neorealisti sia i poeti stilnovisti incarnavano, nei loro artefatti, in umili apparenze esteriori. Una delle strategie impiegate dai registi neorealisti era di esaltare il *sermo humilis* mostrandolo in contrasto con il *sermo nobilis* (Maria e la padrona di casa in *Umberto D.*, o Fra' Pacifico e il Padre Guardiano nel quinto episodio di *Paisà*, o Silvia la star hollywoodiana e Paola la giovane cameriera in *La dolce vita*, o Wanda e Ivan in *Lo sceicco bianco*).

Quanto alla *dispositio*, possiamo ora riflettere sul fatto che un film è assemblato secondo due assi, un asse orizzontale e uno verticale. Sull'asse orizzontale, un film assembla frammenti (inquadrature) uno dopo l'altro in un periodo di tempo di circa novanta minuti. Ogni inquadratura, tuttavia, in ogni momento assembla una grande quantità di componenti secondo un asse "verticale", attraverso il procedimento della *sovrapposizione*. I componenti possono essere narrativi (il racconto), drammatici (armonie e conflitti), pittorici (i costumi, le location, lo scenario, il trucco, l'arte drammatica), allusivi (metafora e metonimia), espressionisti (la luce, l'angolo di campo, la scena, il montaggio). Simultaneamente, a tutte queste componenti vengono sovrapposte quelle specifiche della colonna sonora: dialogo, tono di voce, timbro di voce, dialetto, sovrapposizione di voci, "effetti" sonori, suono "off", suono "over", musica diegetica, musica extradiegetica. Tutte queste componenti possono essere assemblate in sequenze che verranno montate in maniera sequenziale, o in parallelo, o anche in ordine non cronologico. Il cinema offre la possibilità di organizzare tutte queste componenti e le sequenze in modo da renderle espressive – e non soltanto in un ordine narrativo logico. La narrazione è veicolata da frammenti, ma essi sono fortemente articolati, poiché carichi di espressione e di discorso in virtù della sovrapposizione. Questo è quello che intende Rossellini con "essenziale", "decisivo", e ciò che afferma Fellini con la sua ipotesi di una "scomposizione picassiana". La critica tende a essere sequenziale e logica. Deve smontare le sovrapposizioni cinematografiche e riordinare ogni elemento secondo un ordine logico – il che inevitabilmente fa sì che la critica scivoli nell'*interpretazione*. Si può cogliere più pienamente la natura dell'artefatto (piuttosto che il suo discorso) analizzando l'assemblaggio dei suoi componenti e il modo in cui tale assemblaggio è articolato (il modo in cui l'artista ha fatto "un buon film").

Fellini assembla i suoi film partendo da frammenti. Le sue narrazioni si caratterizzano, generalmente, come "episodiche". I suoi personaggi sono *assemblaggi* di componenti "fissi" (spesso tratti da elementi della cultura popolare), piuttosto che "persone" con una "psicologia", e sono collocati uno di fianco all'altro in giustapposizioni contrastanti (Gelsomina e Zampànò sono un ovvio esempio, Ivan e Wanda in *Lo sceicco bianco* sono un esempio di una più complessa giustapposizione di contrasti) – il che è un prodotto dell'ufficio retorico della *dispositio*.

Piuttosto che dilungarmi ad illustrare la struttura retorica usata da Fellini in tutti i suoi film, ho scelto tre film (*Lo sceicco bianco*, *La strada* e *La dolce*

vita) e ho deciso di proporre l'illustrazione con una tabella (cfr. pagina seguente), che spero non risulti di difficile interpretazione. Per "leggere" la tabella il lettore inizi dalla colonna *Retorica* e segua quindi le frecce verso le altre colonne. Nella prima colonna (*Componenti*) vengono elencati esempi (fino a limiti di spazio) dei componenti "fissi", statici, a partire dai quali vengono assemblati i personaggi di Fellini. Nella seconda colonna (*Personaggi*) sono identificati i personaggi e i film nei quali questi *componenti* appaiono. Nella terza colonna (*Retorica*) vengono elencati gli uffici retorici che desidero sottolineare, mentre una freccia indica la parte della tabella nella quale queste caratteristiche sono evidenti (*strutture*, nel caso della *dispositio*; *componenti* nel caso della categoria della *dispositio* di *personaggi assemblati a partire da componenti fissi*; *componenti* nel caso della *elocutio*). Nella quarta colonna (*Strutture*) illustro brevemente la struttura narrativa che governa l'assemblaggio del film. Nella quinta colonna (*Film*) identifico il film al quale si riferiscono le voci delle altre colonne. Ripeto: la tabella si "legge" iniziando dalla colonna *Retorica* e seguendo le frecce verso le altre colonne.

Desidero introdurre la mia argomentazione circa l'uso che Fellini fa di Giulietta Masina in *La strada* partendo da un'analogia che potrebbe inizialmente sembrare alquanto bizzarra. Sergio Leone nei suoi western (*Per un pugno di dollari* è un esempio perfetto), fa un uso quasi ossessivo di una tecnica chiamata *inquadratura di reazione*. Durante lo scambio di ostaggi in *Per un pugno di dollari* hanno luogo delle azioni minime e la cinepresa di Leone taglia su una rapida sequenza di montaggio di primi piani di tutti i presenti: Ramon, Marisol, Estéban, Consuelo Baxter, Silvanito, Don Miguel, Baxter, uno dei pistoleri di Rojo, Joe (Clint Eastwood), Julio, Rubio, Antonio Baxter e così via. L'azione è minima ed è difficile parlare di personaggi con una "psicologia". L'artefatto cinematografico è foggato da quell'assemblaggio di inquadrature a salto, volti filmati in primo piano, che guardano con scarsa "espressione". L'assemblaggio di Leone è nell'asse orizzontale, temporale ed è una tecnica di montaggio, ma l'effetto che produce è come se queste inquadrature *a salto* fossero assemblate verticalmente, in un unico momento, per creare una "azione". Niente nel comportamento o nell'espressione facciale dei volti nel montaggio di primi piani a salto può indurre lo spettatore a giungere a qualsivoglia conclusione. Al contrario, sono gli spettatori stessi che devono attribuire tensione, emozione e motivazione narrativa all'intero *assemblaggio* di inquadrature. È la tecnica retorica *stessa* che genera "significato".

TABELLA <i>Gli uffici retorici della dispositio e dell'elocutio applicati a tre film di Fellini</i>				
COMPONENTI	PERSONAGGI	RETORICA	STRUTTURE	FILM
Semplicità, meraviglia Retorica, vergogna	Wanda Ivan <i>Sceicco</i>	DISPOSITIO → Personaggio fatto di componenti fisse ←	montaggio in parallelo	<i>Lo sceicco bianco</i>
Clown, semplicità, sofferenza, gioia, Madonna, spirito	Gelsomina <i>Strada</i>		episodi: circola-	<i>La strada</i>
Commercio, media, dea antica, Madonna, sex- symbol, fantasia	Silvia <i>Dolce vita</i>		episodi: giustap- posizione di contrasti	<i>La dolce vita</i>
Gioventù, purezza, innocenza, voce impercettibile	Paola <i>Dolce vita</i>			
Contrasto tra fantasia / desiderio e realtà	<i>Sceicco</i> Wanda e Ivan	ELOCUTIO ← contrasto comico tra sermo nobilis e sermo humilis		<i>Lo sceicco bianco</i>
<i>nobilis</i> (“retorica”) -v- <i>humilis</i> (sublime)	Silvia <i>Dolce vita</i> Paola			<i>La dolce vita</i>
Pantomima, voce impercettibile	Gelsomina <i>Strada</i>		sermo humilis (tutto)	<i>La strada</i>

Gelsomina nasce in un disegno con la didascalia “pupazzotta” sulla prima pagina della sceneggiatura di *La strada*. Nel disegno il suo volto è truccato come quello di un clown. *La strada* non fa grande uso del montaggio nelle sue sequenze, e il film è pieno di piani sequenza, molti dei quali primi piani o mezzi primi piani del volto di Gelsomina ripreso di fronte (l'unica occasione in cui viene ripreso di profilo è quando è ubriaca nella

piazza, mentre altri personaggi del film, compresi Zampanò e Il Matto, spesso sono inquadrati di profilo). Gli eventi accadono intorno a Gelsomina, oppure si sente un suono, o meglio, non succede nulla; nel frattempo quel volto inquadrato di fronte cambia espressione. Per la maggior parte del film si alternano due espressioni. In una le sopracciglia sono molto alzate e le palpebre sono spalancate. Nei casi in cui viene usata questa espressione la cinepresa si trova spesso appena sopra il livello degli occhi di Gelsomina, cosicché lei guarda leggermente verso l'alto, sottolineando così ulteriormente le palpebre e le sopracciglia alzate. Questo effetto è enfatizzato quando è truccata da clown, con sopracciglia arcuate disegnate in alto nella fronte, e ampie ciglia disegnate grossolanamente laddove si troverebbero normalmente le sopracciglia (un buon esempio è quello della festa di matrimonio, e Fellini sfrutta i contrasti resi possibili da questo trucco nella scena in cui Zampanò va a dormire con la donna che gli offre gli abiti del marito morto). Basta che Giulietta Masina abbassi lo sguardo, abbassando le palpebre e facendo tornare le sopracciglia quasi alla loro posizione normale per ottenere un completo cambio di espressione, un contrasto visivo totale. Allo stesso modo, gli angoli della bocca possono piegarsi all'insù o all'ingiù (quando è truccata da clown, a volte al posto della bocca viene disegnato un piccolo arco di Cupido).

Questo può bastare quanto alle due “maschere” che si alternano. Parte della tecnica felliniana per la creazione del “personaggio” di Gelsomina prevede la rapida alternanza delle due maschere in una stessa inquadratura. Un esempio è il lungo piano sequenza in cui Gelsomina è introdotta per la prima volta al lavoro che dovrà fare per Zampanò e lui le mette in testa il cappello che dovrà indossare: si nota perfettamente il rapido “su e giù” dei connotati, che continua per tutta la sequenza. In questo caso i cambiamenti di espressione sono giustificati dall'azione (o perlomeno, i cambiamenti da “su” a “giù” sono giustificati, mentre gli spettatori devono spiegarsi da sé il cambiamento da “giù” a “su”, come spesso succede nel film – e su questo punto tornerò più avanti). Tuttavia un altro lungo piano sequenza, nel quale non viene fornita nessuna spiegazione narrativa per i repentini cambiamenti di espressione, è dove Gelsomina sveglia Zampanò fuori dal villaggio, dopo che egli ha passato la notte con la rossa rimorchiata al bar la sera prima. In seguito, l'intero carico della “spiritualità” di Gelsomina è portato dalle due maschere che si alternano nella sequenza sul ciglio della strada, poco dopo che lei è fuggita da Zampanò.

[proiezione di nove brevi brani video tratti da *La strada*]

Senza i brani video tratti dal film che sono stati proiettati nell'ambito della conferenza in cui ho presentato questo intervento è difficile illustrare pienamente fino a che punto il film si poggia sulle tecniche che ho descritto. Sono stati proiettati due brani video che hanno mostrato il viso di Giulietta Masina con gli occhi, le sopracciglia e la bocca nella loro posizione naturale (un'inquadratura di Gelsomina che si avvicina a Il Matto nella pista del circo di notte, dopo che questi si è azzuffato con Zampanò, e un'altra inquadratura nella quale Gelsomina guarda fuori dal retro del furgone di Zampanò mentre lascia il convento). In nessun altro luogo del film il volto di Giulietta Masina assume una configurazione completamente "normale". Poi, è stato proiettato un brano video che mostra, invece, un esempio estremo delle sopracciglia alzate e delle palpebre spalancate in un'inquadratura tratta dalla sequenza in cui Zampanò cerca di rubare dell'argento dal convento. Dopo di ciò, altri brani hanno illustrato il contrasto delle due "maschere" fisse alternanti delle quali ho parlato sopra.

Giulietta Masina non taceva il fatto di non essersi trovata a suo agio nei panni di Gelsomina. Certamente, la nostra analisi delle tecniche felliniane può spiegare tale disagio, poiché Gelsomina non è dotata di una "psicologia": non è un "personaggio" ma un assemblaggio di un repertorio limitato di espressioni facciali stereotipate, o maschere, da usarsi in una sequenziale dimostrazione di piacere alternato a dolore. La *semplicità* del repertorio appartiene alla retorica del *sermo humilis*, mentre la rapidità della transizione da una maschera all'altra è una tecnica di *dispositio* che è diretta all'evocazione del sublime. Ciò che Sergio Leone (in un contesto che non è paragonabile per nessun altro motivo a quello di *La strada*) raggiunge col montaggio, Fellini lo raggiunge attraverso una manipolazione fotografica quasi *astratta* della sua attrice. Questa tecnica dell'astrazione è impiegata per creare un assemblaggio *stilnovistico* che attraverso le apparenze esteriori penetra a illuminare il valore dell'umanità semplice. Più sopra ho suggerito come la narrazione di *La strada* può spesso offrire la motivazione della transizione tra l'espressione facciale "all'insù" (piacere) a quella "all'ingiù" (dolore) ma non giustifica quasi mai il movimento contrario, da "giù" a "su". Molto spesso lo spettatore deve dedurre, a partire da minuscoli indizi, perché Gelsomina improvvisamente sembri "felice". In questi casi Fellini usa la sua tecnica retorica per far sì che lo spettatore avanzi quell'ipotesi di "spiritualità", il "sublime" interiore, che egli cerca di evocare nella sua umile contadinella. È lecito paragonare questo trattamento di Gelsomina con il *topos*, familiare ai poeti del *dolce stil novo*, della *donna angelicata*.

Fellini userà la stessa tecnica dell'assemblaggio in altre sue opere, ma si tratterà di una semplice giustapposizione di scene e di sequenze. Silvia in *La dolce vita* è un assemblaggio sequenziale astratto di una varietà di "ingredienti" culturali: prodotto mediatico nella conferenza stampa all'Hotel Excelsior, divinità pagana al night club di Caracalla mentre danza con Frankie, incarnazione delle contraddizioni del cattolicesimo mentre sale sulla cupola di san Pietro con grazia clericale... In *Amarcord*, in *Roma* e in *8½* la "donna" è un'astrazione culturale che prende forma da un assemblaggio di figure diverse. In *La strada* un assemblaggio che cerca di penetrare fino al sublime viene modellato sul volto di Giulietta Masina ripreso da una cinepresa.

FELLINI'S STILNOVISMO: AESTHETICS AND RHETORIC IN PREFERENCE TO INTERPRETATION

by Christopher Wagstaff

The usual critical approach to aesthetic artefacts is to start with detailed textual observations, and to proceed to general reflections. In this brief discussion of the use that Fellini makes of the actress Giulietta Masina in *La strada*, I want to start by approaching the matter the other way around: that is to say, by moving from the extremely general to the particular.

Both the neorealist film makers and the poets of the *dolce stil novo* faced the same problems, in the sense that they both inherited a series of artistic conventions which were:

- (a) Thematically conventional, and at one remove from reality and from pressing contemporary issues (a philosophical and ethical problem)
- (b) Essentially decorative, from a formal point of view (a rhetorical problem).

Both groups of artists solved the problems in similar ways:

(a) Thematically, they chose a form of idealism, in which their depiction of exterior appearances revealed an "inner" reality. They set themselves the goal of penetrating exterior appearances in order to reach the *values* that lay within. For the neorealist film makers the exterior might be a teenage peasant, a child, an old-age pensioner, a Neapolitan urchin or a simple lay Franciscan friar; while for the poets of the *dolce stil novo* it would be a young woman.

(b) They lowered the stylistic register (a rhetorical choice of *elocutio*) in order that it might serve as a more appropriate vehicle of the "sublime" (that is to say, the "inner" ideal *value* carried by exterior appearances). For the neorealist film makers this entailed the rejection of "spectacle" and of the production values of Hollywood cinema, while for the poets of the *dolce stil novo* it entailed the rejection of the rhetorical ornamentation of the poetry of the school of Guittone d'Arezzo, for example.

In response to the question: What is to be loved in the woman?, the poets of the *dolce stil novo* replied: her *gentilezza* – theologically and philosophically defined in terms of the value of the creator perceivable in her virtue. In response to the question: What is to be loved?, the neorealists replied: humanity, one’s fellow man, defined morally and philosophically in terms of the *values* of an acceptance of suffering, and in a context of the loss or corruption of values (which Zavattini called *incoscienza*) brought about by the historical conjunction of fascism, the Second World War and “modernisation”. This was the answer explicitly given by Rossellini, Zavattini and Fellini.

These principles were put into practice jointly by Rossellini and Fellini in two episodes of *Paisà* shot one immediately after the other (though not edited consecutively in the finished film), in the humble and unadorned Carmela of the *Sicily* episode, and in the friars of the *Savignano di Romagna* episode, while those same principles served as a guide to De Sica and Zavattini in *Ladri di biciclette* and *Umberto D.* Rossellini, De Sica and Fellini all stated as their ultimate aim as artists and men of culture that of confronting solitude and individualism (Zavattini encapsulating it in the notion of *convivenza*). They achieved their goal by constructing narratives in which stereotypes and conventions inherited from the cinematic tradition were replaced by thematic and rhetorical choices tailored to contemporary ethical, philosophical, political and social requirements. However, being film makers rather than essayists, they were engaged in fashioning not *discourses*, but *films* – aesthetic *artefacts*, or *objects* (if one can call a film an object), just as the poets of the *dolce stil novo* were engaged in composing not *treatises* but *poems*.

Fellini repeatedly expressed his admiration for Rossellini, and it is worth listening to Rossellini describe his poetics. It would be a mistake to underestimate the coherence of his poetics simply because he does not make an *affirmative* declaration of poetics, but instead *apologises* for the shortcomings of his artefacts (“the incompleteness of my language”), and simply because he attributes them not to a *programme*, but to spontaneous *inclinations*. In 1952, Mario Verdone asked him about his love for “films in short episodes”, to which Rossellini replied:

It is true. And that is because I hate the obligations which the story places upon me. The logical thread of the story is my enemy. Passages of reportage are necessary to arrive at the fact; but I am naturally inclined to leave them out, not to bother with them. And this is – I admit it – one of my limitations: the incompleteness of my language. Frankly, I would like to shoot just episodes, like those you have mentioned. When I feel that the shot which I am setting up is only important for the logical thread of the story, and not for what I really want to say, that is where I find myself impotent: and I no longer know what to do. When, on the other hand, it is an important scene, essential, then everything becomes easy and simple. [...] I have made films in episodes because I find myself at ease with them; because in that way I have been able to avoid those sequences which, as I said, are useful for a continuous narrative, but which, precisely because of their quality of being useful episodes, and not crucial ones, I find – Lord knows why – supremely unpalatable.

It is only a small step from Rossellini’s *impatience* with discursive narrative logic, and his spontaneous inclination to assemble “episodes” formed out of “scenes” that are “essential”, to Fellini’s account of how he approached the making of *La dolce vita*:

Let us invent episodes, and let us not worry for the time being about logic and the story. Or let us attempt a Picassian decomposition. The cinema has been narrative in the nineteenth-century sense: now let us try something different.

Both directors are asserting that cinema is a different aesthetic medium from prose narrative, requiring an aesthetic of the assembly of fragments (in painting or visual poetry we would find ourselves using the notion of *collage*), rather than of narrative or discursive logic. We, as critics, could listen to what they are saying, and rather than attempt to *interpret* their *discourses*, we could *describe* their *assemblies*.

I now invite you to listen to Fellini replying to questions about his poetics. These are two brief fragments of interviews (one filmed and one televised).

[There followed the projection of two video clips, whose dialogue is transcribed below]

First clip:

Fellini: So, you want me to say something edifying...

Interviewer: Yes...

Fellini: ... something consoling...

Interviewer: Yes...

Fellini: ... you want me to say something to young directors to point out to them, in some way, the path...

Interviewer: Yes. What could you say to young directors?

Fellini: To make good films.

Second clip:

Interviewer: You are sometimes criticised for being baroque, confused. How do you react to this accusation?

Fellini: Well, listen, this talk of mental confusion is really the typical accusation proposed by reactionary and dogmatic people who think that you have to have clear ideas about everything, and a strictly rational interpretation of everything that exists, without having to nourish any doubts about anything. I believe that the living confusion..., just that..., of life is really the only salvation from these attempts at dogmatic mummification.

Interviewer: What is the feeling, the state of mind, which most inspires you, and which you feel most nourishes you?

Fellini: I don't know. Perhaps..., put it this way..., the attempt to pick up, to manage to listen closely to, an utterance which has been cut off, one coming from a voice which has little by little gradually got weaker until it has become inaudible.

In the first clip, Fellini asserts that the task of the artist is to fashion an aesthetically satisfactory artefact. In the second clip, Fellini firstly rejects discursive logic (and by implication the appropriateness, where his artefacts are concerned, of *interpretation* as a critical procedure), and secondly asserts as one of his aims as an artist to render audible an almost imperceptible "voice".

At first glance, it appears strange for an artist in a *visual* medium to assert that his task is to "amplify" a *voice*. However, if we think of the *dolce stil novo*, we are reminded of Dante's repeated use of *ekphrasis*, and of verbs of "seeing", in the *Vita nuova*, associated with the amplification of a sigh ("*sospiro*") in his sonnet *Tanto gentile*, and of the quiet, almost conversational way in which the vision of Paradise is communicated in *Oltre la spera*. As well as De Sica's and Zavattini's "amplification" of the voice of Antonio and Bruno in *Ladri di biciclette* and of Maria and Umberto in *Umberto D.*, we are also reminded of Rossellini's and Fellini's "amplification" of the voice of Carmela,

of Pasquale and of Fra Pacifico in *Paisà*. The “voice” which is being “amplified” by *visual* means is the moral and spiritual *value* lying within the exterior appearances of the characters of neorealist narratives. We immediately think of Gelsomina in *La strada*, and what I ultimately want to discuss is just *one* of the ways in which Fellini uses his actress, Giulietta Masina, to achieve this effect.

It is easy to *interpret* the possible “meanings” carried by *La strada*. As in all his films, Fellini assembles fragmentary representations of components of popular culture into a sort of *collage*: the seasons of the year, the journey through life, the clown, Charlotte, Catholic iconography (the angel, the Madonna, sacrifice, vocation), the contrast between the spiritual and the material (Zampanò), and so on. However, I want to draw attention to the specifically *rhetorical* nature of Fellini’s procedures, and for this it is necessary to continue with our general reflections.

The two “offices” of rhetoric most relevant to the nature of film artefacts as *assemblies* are *elocutio* (the stylistic register of the assembled components) and *dispositio* (the formal disposition of the assembled components). Traditionally, within *elocutio* were identified three registers: a high register, a medium register and a low register. Rhetoric was elaborated for the analysis of oratory, and we can follow this tradition by using what is almost a metaphor for the registers, but which, from what we have already said, can be seen to be a great deal more than merely metaphorical. We can reduce the registers to just two, and describe them as a high register corresponding to a *raised voice* and a low register corresponding to a *lowered voice* (what Fellini, in the interview, referred to as “a voice which has little by little gradually got weaker until it has become inaudible”). Because I want to use a term very aptly described by Eric Auerbach for the “lowered voice”, I shall call the two registers *sermo nobilis* and *sermo humilis*. This is how Auerbach describes *sermo humilis*, a term used by Saint Augustine for the style of the Bible:

Thus the style of the Scriptures throughout is *humilis*, lowly or humble. Even the hidden things (*secreta, recondita*) are set forth in a “lowly” vein. But the subject matter, whether simple or obscure, is sublime. The lowly, or humble, style is the only medium in which such sublime mysteries can be brought within the reach of men. It constitutes a parallel to the Incarnation, which was also a *humilitas* in the same sense, for men could not have endured the splendor of Christ’s divinity. But the Incarnation, as it happened on earth, could only be narrated in a lowly and humble style. The birth of Christ in a manger in Bethlehem, his life among fishermen, publicans, and other common men, the Passion with its realistic and “scandalous” episodes—none of this could have been treated appropriately in the lofty oratorical, tragic, or epic style. (From Erich Auerbach, *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, 1958.)

By now it should be clear that I am drawing attention to the way in which a stylistic choice, extending into the realm of thematic material (humble people in humble circumstances), is related to the “sublime” ideal which both the neorealist film makers and the poets of the *dolce stil novo* sought to embody in humble exterior appearances in their artefacts. One of the procedures used by the neorealist film makers was to give impact to *sermo humilis* by contrasting it with *sermo nobilis* (Maria and the landlady in *Umberto D.*, or Fra Pacifico and the Padre Guardiano in the fifth episode of *Paisà*, or Silvia the Hollywood star and Paola the teenage waitress in *La dolce vita*, or Wanda and Ivan in *Lo sceicco bianco*).

To turn now to the question of *dispositio*, we can reflect on how a film is assembled in two axes, a horizontal axis and a vertical axis. In the horizontal axis, a film assembles fragments (shots) one after the other over a period of time lasting about ninety minutes. Each shot, however, at any given moment assembles an enormous number of components in a “vertical” axis, through a procedure of *superimposition*. The components can be narrative (the “story”), dramatic (harmonies and conflicts), pictorial (costume, location, decor, make-up, histrionics), allusive (metaphor and metonymy), expressionist (lighting, camera angle, *mise-en-scène*, montage). Simultaneously, onto these components are superimposed those specific to the soundtrack: dialogue, tone of voice, timbre of voice, dialect, the superimposition of voices, sound “effects”, sound “off”, sound “over”, diegetic music, extra-diegetic music. All of these components can be assembled into sequences which can be organised sequentially, or in parallel, or even out of chronological order. Cinema offers the possibility of organising these components and sequences in such a way as to be expressive – and not merely in a logical narrative order. The narrative is carried by fragments, but these fragments are highly articulated, bearing expression and discourse on the basis of superimposition. This is what Rossellini means by “essential”, “crucial”, and what Fellini is asserting with his hypothesis of a “Picassian decomposition”. Criticism tends to be sequential and logical. It has to disassemble the superimpositions of cinema, and lay each item out, one after the other, in a logical order – which inevitably pushes criticism towards *interpretation*. A fuller appreciation of the nature of the artefact (rather than its discourse) might come from analysing the assembly of its components and the way in which that assembly is articulated (how the artist has made “a good film”).

Fellini assembles his films out of fragments. His narratives are generally characterised as “episodic”. His characters are *assemblies* of “fixed” components (often taken from elements of popular culture), rather than “people” with a “psychology”, and they are placed one alongside the other in contrasting juxtapositions (Gelsomina and Zampànò are an obvious example; Ivan and Wanda in *Lo sceicco bianco* are an example of a more complex juxtaposition of contrasts) – all of which is a product of the rhetorical office of *dispositio*.

Rather than devote many paragraphs to an illustration of the rhetorical structure Fellini uses in his films, I have chosen three films (*Lo sceicco bianco*, *La strada* and *La dolce vita*), and entrusted the illustration to a table, which I hope the reader will be able to decipher. To “read” the table, the reader starts from the *Rhetoric* column, and follows the arrows to the other columns. In the first column (*Components*) are listed examples (that is all there is room for) of the “fixed”, static components out of which Fellini’s characters are assembled. In the second column (*Characters*) are identified the characters and the film in which those *components* occur. In the third column (*Rhetoric*) are identified the rhetorical offices to which I am drawing attention, with an arrow pointing to the side of the table where those features are evident (*structures*, in the case of *dispositio*; *components*, in the case of the category of the *dispositio* of *characters assembled out of fixed components*; *components*, in the case of *elocutio*). In the fourth column (*Structures*) I briefly identify the narrative structure governing the assembly of the film. In the fifth column (*Film*) I once again identify the film to which the entries

in the other columns apply. I repeat: the table is “read” by starting in the *Rhetoric* column, and following the arrows to the other columns.

TABLE <i>The rhetorical offices of dispositio and elocutio applied to three films by Fellini</i>				
COMPONENTS	CHARACTERS	RETHORIC	STRUCTURES	FILM
Simplicity, wonder Rhetoric, shame	Wanda Ivan <i>Sceicco</i>	DISPOSITIO → Character assembled out of fixed components ←	parallel montage	<i>Lo sceicco bianco</i>
Clown, simplicity, suffering, joy, Madonna, spirituality	Gelsomina <i>Strada</i>		episodic: circularity	<i>La strada</i>
Commerce, media, pagan deity, Madonna, sex-symbol, fantasy	Silvia <i>Dolce vita</i>		episodic: juxta-position of contrasts	<i>La dolce vita</i>
Youth, purity, innocence, inaudible voice	Paola <i>Dolce vita</i>			
Contrast between fantasy / desire ... and reality (or another fantasy)	<i>Sceicco bianco</i> Wanda ...and Ivan	ELOCUTIO ← comic contrast between sermo nobilis and sermo humilis		<i>Lo sceicco bianco</i>
<i>nobilis</i> (“rhetoric”) -v- <i>humilis</i> (sublime)	Silvia <i>Dolce vita</i> Paola			<i>La dolce vita</i>
Pantomime, inaudible voice	Gelsomina <i>Strada</i>		sermo humilis (totally)	<i>La strada</i>

I want to prepare the discussion of how Fellini uses Giulietta Masina in *La strada* with an analogy which might at first seem very bizarre. Sergio Leone, in his Westerns (*Per un pugno di dollari* is a perfect example), makes almost obsessive use of a procedure called the *cutaway reaction shot*. During the exchange of hostages in *Per un pugno di dollari*, some tiny piece of action will take place, and Leone’s camera will cut to a rapid montage sequence of close-ups of all those present: Ramòn, Marisol, Estèban, Consuelo Baxter, Silvanito, Don Miguel, Baxter, one of the Rojo gunmen, Joe (Clint Eastwood), Julio, Rubio, Antonio Baxter... and so on. The action is minimal, and it is hard to speak of the characters being endowed with a “psychology”. Instead, the cinematic artefact is fashioned out of that assembly of cutaway shots, faces filmed in close-up, looking, and with very little “expression” visible on the faces. Leone’s assembly is in the horizontal,

temporal axis, and is a montage procedure, but the effect it achieves is almost as though these *cutaway* shots were assembled vertically, in one moment, to create an “action”. Nothing in the behaviour or facial expression of the faces in the montage of cutaway close-ups prompts the viewer to any conclusions. Instead, the viewers themselves have to attribute tension, emotion and narrative motivation to the entire *assembly* of shots. It is the rhetorical procedure *itself* which generates “meaning”.

The origin of Gelsomina lies in a drawing, with the title “puppet” (“*pupazzotta*”) underneath it, on the first page of the script of *La strada*. In the drawing, her face is made up like that of a clown. *La strada* does not make great use of montage in its sequences, and the film is full of sequence-shots, many of them close-ups or medium close-ups of Gelsomina’s face photographed from the front (almost the only occasion where she is photographed in profile is where she is drunk in the piazza, whereas other characters in the film, including Zampanò and Il Matto, are frequently shot in profile). Events take place around Gelsomina, or perhaps a sound is heard on the soundtrack, or perhaps nothing happens at all; meanwhile that face photographed from the front changes its expression. For most of the film, there are two facial expressions which are alternated. In one expression, the eyebrows are raised high and the eyelids are opened wide. In cases where this expression is used, the camera is often slightly above Gelsomina’s eye-level, so that she is looking slightly upwards, further emphasising the raising of the eyebrows and eyelids. This effect is emphasised even more when she is made up as a clown, with arched eyebrows painted high on her forehead, and large eyelashes painted roughly where her eyebrows would normally be (a good example of this is at the wedding party, and Fellini exploits the contrasts made possible by this make-up in the sequence where Zampanò goes off to sleep with the woman who offers him her dead husband’s clothes). It is enough for Masina to look downwards, with her eyelids lowering, and her eyebrows coming closer (though not completely) to their normal position, for a complete change of expression, a total visual contrast, to be achieved. Similarly, the sides of her mouth can turn upwards or downwards (when she is made up as a clown, she is sometimes given a little Cupid’s bow for a mouth).

For the sake of brevity, we can stop with these two alternating “masks” – for this is what they are. Part of Fellini’s procedure for creating the “character” of Gelsomina is rapidly to alternate the masks in a sequence-shot. One example is in the long sequence-shot where Gelsomina is first introduced to her work for Zampanò, and he places on her head the hat she will wear: the rapid “up and then down” of the facial features is very noticeable, and is pursued throughout the sequence. In this case, the changes in expression are motivated by the action (or at least, the changes from “up” to “down” are motivated, while viewers are left to provide their own explanation for the change from “down” to “up”, as is frequently the case in the film – and it is a point to which we shall return). However, another long sequence-shot, in which no narrative explanation is given for the multiple and rapid changes of expression, is where Gelsomina wakes Zampanò up on the outskirts of the village, after he has spent the night with the redhead he picked up in the café the evening before. Later, the entire weight of Gelsomina’s “spirituality” is carried by these alternating “masks” in the sequence by the roadside, just after she has run away from Zampanò.

[There followed the projection of nine short video clips taken from *La strada*]

Without the video clips from the film which it was possible to project at the conference at which this talk was delivered, it is difficult to illustrate fully the extent to which the film relies on the procedures I have described. Two video clips were projected which established what Giulietta Masina's face looked like with her eyes, her eyebrows and her mouth in their normal, natural position (one shot when Gelsomina approaches Il Matto in the circus grounds at night after his tussle with Zampanò, and another shot where Gelsomina looks out of the back of Zampanò's truck as she leaves the convent). Nowhere else in the film does Masina's face assume a completely "normal" configuration. Then, for contrast, a clip was projected containing an extreme example of the raised eyebrows and wide eyes in a shot from the sequence where Zampanò tries to steal silver from the convent. After that, clips illustrated the sequential alternation of contrasting fixed "masks" which I have described above.

Giulietta Masina made no secret of the fact that she had felt ill at ease in the role of Gelsomina. Certainly, our analysis of Fellini's procedures could explain that discomfort, for Gelsomina is not endowed with a "psychology": she is not a "character" so much as an assembly of a limited repertoire of stereotyped facial expressions, or masks, to be deployed in a sequential display of alternating pleasure and pain. The *simplicity* of the repertoire belongs in the rhetoric of *sermo humilis*, while the *rapidity* of transition from one mask to the other is a procedure of *dispositio* which is directed towards the evocation of the "sublime". What Sergio Leone (in a context which is in all other respects not comparable to that of *La strada*) achieves by means of montage, Fellini achieves by means of an almost *abstract* photographic manipulation of his actress. This procedure of abstraction is deployed to create a *stilnovistic* assembly which penetrates through exterior appearances to illuminate the *value* of simple humanity. Earlier, I mentioned how the narrative of *La strada* may often supply the motivation for the transition from the "upward" facial expression (pleasure) to the "downward" expression (pain), but far less frequently, or less emphatically, for the movement from "down" to "up". Very often, the viewer has to hypothesise, from tiny clues, why Gelsomina suddenly looks "happy". Here, Fellini is using his rhetorical procedure to make the *viewer* furnish that hypothesis of "spirituality", the inner "sublime", which he is trying to evoke in his humble teenage peasant. It is plausible to compare this treatment of Gelsomina with the *topos*, widely attributed to the poets of the *dolce stil novo*, of the *donna angelicata*.

Elsewhere in his *oeuvre*, Fellini will use the same procedure of "assembly", but by juxtaposing scenes and sequences. Silvia in *La dolce vita* is an abstract sequential assembly of a variety of cultural "ingredients": media product in the press conference in the Hotel Excelsior, pagan deity in the Caracalla night club as she dances with Frankie, and embodiment of the contradictions of Catholicism as she climbs the dome of Saint Peter's in clerical garb... In *Amarcord*, in *Roma* and in *8½* "woman" is a cultural abstraction created out of an assembly of different figures. In *La strada*, an assembly which strives to penetrate to the sublime is created on Giulietta Masina's face recorded by a movie camera.

UNA LITE ALLA RADIO CON GIULIETTA DEGLI SPIRITI

ITALO MOSCATI

Il mio racconto, poiché di questo si tratta, su Giulietta Masina comincia sul finire degli anni Ottanta, esattamente il 14 ottobre del 1987, sette anni prima della sua scomparsa.

Siamo alla radio per registrare in diretta un programma dedicato a Federico Fellini, marito dell'attrice, il grande regista riminese che ci lascerà nel 1993 – Giulietta lo seguirà subito dopo, nel 1994.

Nello studio, c'è Giulietta che ha un'aria ancora molto vispa, mentre ancora resiste il ricordo del successo del film *Ginger e Fred* diretto da Federico, con Marcello Mastroianni; un film del 1985 che è un bilancio di amicizie e affetti, di passioni cinematografiche, oltre che di accesi sarcasmi sull'Italia della tv e delle nuove star sulla passerella della pubblicità e del video (in una porticina compare anche Moana Pozzi).

Sempre nello studio di via Asiago, sede della radio Rai, è arrivata Sandra Milo, che è stata protagonista di due film di Fellini: *Otto e mezzo* (1963) e *Giulietta degli spiriti* (1965), ha cominciato a comparire in tv e circola la notizia di un suo libro rifiutato dagli editori in cui racconterebbe il suo amore per un regista identificato con lo stesso Fellini; del resto, in *Otto e mezzo*, Sandra fa proprio il personaggio dell'amante del regista, Mastroianni, perno della pellicola e della storia.

Con le due signore del cinema, Sandra è più giovane di undici anni rispetto alla Masina, ci sono anch'io. Sono stato inserito nel programma che in ogni puntata passa in rassegna, con documenti e testimonianze, un'opera del maestro riminese. Questa volta tocca *Giulietta degli spiriti*.

L'atmosfera è serena, gradevole, rodada. Le due signore chiacchierano fitto fitto, si mostrano superiori alle voci e alle mormorazioni, sottolineando una simpatia consolidata. Per cui tutti si chiedevano, fra gli addetti, dietro il vetro della regia, se Federico avesse fatto anche in questo caso uno dei suoi miracoli, sbaragliando i pettegolezzi o facendo semplicemente accettare la legge del più forte, l'artista a cui tutto è permesso, a cui tutto è dovuto.

La rievocazione viaggia tranquilla fino a quando, dopo i particolari riservati

al progetto e alla realizzazione del film, affiora il momento del giudizio. La malizia degli autori del programma aveva calcolato di sfruttare, per ravvivare ritmo e vivacità, il fatto che esisteva una mia vecchia recensione negativa sul cinema, scritta baldanzosamente in età giovanile. Prigioniero del ruolo, e tuttavia felice di reinterpretarlo, non mi feci pregare: col tempo, e con qualche visione supplementare, il mio parere negativo si era gonfiato a dismisura. Il film continuava a sembrarmi artificioso, velleitario, pasticciato con il suo impianto psicanalitico; insomma molto deludente, a parte alcune immagini di rara bellezza che il regista aveva inserito nella storia – così la riducevo – di insoddisfazioni e tradimenti in una insopportabile coppia borghese.

Esageravo? Forse. Anche se, andando poi a leggere o rileggere i giudizi di importanti critici come Morando Morandini o di Paolo Mereghetti, il mio parere non era e continua ad essere non troppo distante dai loro. Che tralascio: gli aggettivi che usano sono meno impietosi di quelli che mi sentii di esprimere io in diretta.

L'effetto delle mie parole, nonostante il garbo che credevo di avere mantenuto, fu dirompente. Vidi in pochi secondi trasformare i volti delle due signore in maschere dell'odio. Se avessero potuto, credo, mi avrebbero davvero fare la fine del critico che Fellini in *Otto e mezzo* fa impiccare dopo averlo sentito sragionare sul cinema e i suoi misteri.

Non fui impiccato. Ma interrotto, rimproverato, sì; e infine affrontato come un indemoniato di cui le due signore s'improvvisarono esorciste, brandendo un immaginario crocefisso. Non volarono gli schiaffi, per fortuna. Anche perché gli addetti avevano portato a casa il risultato che si ripromettevano – una trasmissione meno noiosa delle solite.

Ci lasciammo, con Giulietta e Sandra degli spiriti, con sguardi reciprocamente sospettosi. Pensai che, appena uscito, avrei mandato dei fiori come gesto di galanteria e non per scusarmi. Ma non l'ho mai fatto. E me ne pento. Un poco.

Ho accettato volentieri l'invito di Vittorio Boarini, presidente della Fondazione Fellini, al convegno sulla Masina per dire qualcosa su di lei. Ho accettato, lo premetto, perché lui, vecchio e caro amico dei miei adolescenziali giorni bolognesi, non conosceva la lite nello studio della radio. Se glielo avessi raccontata, mi domandavo, mi avrebbe voluto ugualmente?

In realtà, comunicando il titolo del mio intervento e vedendolo accolto, i miei timori si confermavano infondati, come del resto immaginavo, conoscendo la curiosità e il piacere della libertà di Boarini. La mia scelta diceva a me stesso, e suggeriva, la voglia di proporre qualcosa di personale e di

diverso, presunzioni di uno scarso frequentatore di convegni.

Il titolo, al di là del richiamo a una che mi pare comunque un bel ricordo, era un segnale pubblico: avevo voglia di rovinare la festa commemorativa – si fa per dire – con qualche pensiero sull’attrice e sul suo cinema, oltre che sulla sua attività alla radio e in televisione.

Metto le mani avanti. Non ho mai amato, e davvero non so se l’amo adesso, un’attrice come la Masina. Eppure, nei cinema bolognesi, da giovanissimo spettatore di *La strada* (1954) e di *Le notti di Cabiria* (1957), quel visino smunto sotto il ciuffetto di capelli biondi di Gelsomina, la donna di Zampànò-Anthony Quinn, o imbellettato e completato da quattro peli per una codina di cavallo da passeggiatrice romana, mi suggeriva poco; magari mi commuoveva anche per le angustie che lo devastavano, ma non era quel visino che mi poteva sedurre, parlare all’ansia di cinema e di scoperte che mi portavo dentro.

Avevo altro per la testa, per colpa del cinema che veniva da fuori. Cinecittà era ancora in piena attività e cominciava a prendere la rincorsa per i film della commedia all’italiana di Dino Risi, Mario Monicelli, Pietro Germi, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi e tanti altri, mentre stava accelerando la produzione intensa di film storico-mitologici di cui *Quo Vadis?* di Mervyn Le Roy (1951) fu uno dei primi e costosi, una produzione che sarebbe tramontata con le lunghe vicissitudini di *Cleopatra* di Joseph L. Mankiewicz (1963) e gli “scandali” amorosi di Elizabeth Taylor e Richard Burton, con i rispettivi coniugi. La mia attenzione era assorbita in particolare dal cinema americano e dal suo realismo, dai suoi western e dai musical – i film di Vincente Minnelli, Howard Hawks, Billy Wilder, Nicholas Ray, e tanti altri –, ma soprattutto dai film che venivano da terre fredde e che scoprivo caldi, avvolgenti, radicali nel linguaggio e nella scelta dei temi: le opere di Ingmar Bergman, da *Donne in attesa* (1952) a *Monica e il desiderio* a *Vampata d’amore* (1953), da *Sorrisi di una notte d’estate* (1955) a *Il settimo sigillo* (1956), da *Il posto delle fragole* (1957) a *Il volto* (1958).

Tra queste colonne del Novecento trovavo posto a fatica per Gelsomina che abbandonai al suo destino anche se, come persona che scrive di cinema e sul cinema, riconobbi poi senza fatica la bravura della Masina nel dare corpo e voce ai personaggi inventati da Fellini.

Insomma, catalogai e mandai in archivio l’attrice nata a San Giorgio di Piano, a non molti chilometri da Bologna e mi dedicai come spettatore selvaggio a consumare e a farsi travolgere da altri corpi, da altre fascinazioni: Barbara Stanwyck, Bette Davis, Jennifer Jones, Marilyn Monroe, Natalie Wood e anche Brigitte Bardot. Tagliavo fuori così le “maggiorate” italiane, da Gina Lollobrigida a Sophia Loren, e con le attrici venute da

altri firmamenti lenivo non dico le ferite ma i patemi dovuti all'esposizione cui mi sottomettevo ai film del maestro svedese che alternava ai sorrisi di una notte le storie serie e penitenziali di un impossibile per me posto delle fragole (ero ancora troppo giovane).

Vado al sodo, come è giusto che sia, visto che ho accettato di venire a questo convegno dove ho sentito cose interessanti e colme di emozione. Devo proprio all'invito di Boarini se mi sono dedicato a riconsiderare, con molti anni di ritardo, con un certo impegno il lavoro e il talento di Giulietta Masina. Ho fatto delle scoperte che non mi hanno riservato clamorose rivelazioni ma che hanno portato qualche contributo interessante alla mie ricerche sulla grande avventura del cinema italiano, e non solo; un'avventura che mi ha condotto a curiosare nelle biografie di Anna Magnani, Vittorio De Sica, Sophia Loren, Pier Paolo Pasolini, Sergio Leone (in un libro che sta per uscire). Tante facce, carriere e vite che compongo ciascuna a suo modo la storia degli italiani spettatori per forza o per scelta.

Naturalmente vado veloce sulla filmografia della Masina che ruota intorno a Fellini, anche se l'attrice ha cominciato nel cinema prima con Roberto Rossellini, una breve apparizione in *Paisà* (1946); poi con Alberto Lattuada, *Senza pietà* (1948), vittoria di un Nastro d'argento; e con Luigi Comencini, *Persiane chiuse* (1950). Ma ecco subito una scoperta. Al di là della collaborazione con Fellini, con il quale si sposò nel 1943 dopo averlo conosciuto all'Eiar, ossia alla radio dell'Italia mussoliniana, la filmografia registra poche prove capaci di aggiungere qualcosa in più rispetto al suo talento e al successo ottenuto con i lavori felliniani, per i quali ottenne premi a Cannes e l'Oscar (*Le notti di Cabiria*). A parte *Luci del varietà* (1950), realizzato a due mani da Fellini-Lattuada, Giulietta compare in *Europa '51* di Rossellini, *Fortunella* (1958) di Eduardo de Filippo, *Nella città l'inferno* (1958) di Renato Castellani, *Frau Holle – La signora della neve* (che arriva molti anni dopo, 1985) di Juraj Jakubisko e *Un giorno forse* (1991) di Jean-Louis Bertuccelli. Nell'elenco devono entrare anche *Sette ore di guai* (1951), *Ai margini della metropoli* (1953), *Donne proibite* (1953), *Il romanzo della mia vita* (1953, accanto al popolarissimo cantante Luciano Tavoli), *Cento anni d'amore* (1954), *Buona notte... avvocato* (1955), *La gran vita* (1960), *Scusi lei è favorevole o contrario?* di Alberto Sordi (sull'introduzione del divorzio in Italia, 1966), *Non stuzzicate la zanzara* (1967), *Block-notes di un regista* (1968), *La pazza di Chaillot* (1969). Tutti film a cui la Masina presta il suo indiscutibile professionismo.

Ma è sempre l'immagine di Gelsomina che domina l'intera scena e la carriera dell'attrice, da *La strada* in poi, sembra coincidere con una lotta

strenua e persino puntigliosa nel cercare di mettere una accanto all'altra tante interpretazioni diverse, anche se gli stessi produttori e gli stessi registi le hanno chiesto spesso di rifare Gelsomina. Una vetta artistica e una condanna. A vita.

Con questa convinzione in testa, e nel cuore, sono andato oltre. Ho cercato nel passato teatrale della Masina cominciato ufficialmente all'università di Roma ai tempi dei GUF, ovvero i Gruppi universitari fascisti, recitando nel 1939 (lei era nata nel 1921) in Felice viaggio di Thornton Wilder, scrittore americano allora considerato d'avanguardia. Prima di questa esperienza, Giulietta aveva studiato dalle Orsoline, calcando nello stesso istituto le tavole del palcoscenico in *La famiglia dell'antiquario* di Carlo Goldoni.

Il teatro dunque segnò i primi passi della giovane che aveva scoperto il desiderio di farlo quando fu accompagnata dalle zie a vedere una commedia di Luigi Pirandello, secondo la ricostruzione delle biografie esistenti. Pirandello, il massimo drammaturgo italiano, di cui la Masina interpreterà già avanti negli anni *Vestire gli ignudi*.

Ma il teatro fu un viaggio breve, un assaggio. Al suo posto, venne la radio. Qui il racconto potrebbe farsi persino troppo lungo. La Masina venne scritturata in ruoli comici per commedia musicali e radoriviste. Erano i primi anni Quaranta e la radio era molto ascoltata, conquistando il pubblico con trasmissioni spettacolari come *I quattro moschettieri* che ebbero un successo travolgente creando un vero e proprio fenomeno di moda. Il regime mussoliniano aveva messo a punto una efficiente fabbrica del consenso anche attraverso l'informazione radiofonica alternata a un varietà di grande efficacia e richiamo. E attori lavoravano moltissimo fra Cinecittà e gli studi dell'EIAR.

Giulietta cantava e recitava. Testi ingenui, senza pretese. Cose così, come comprovano le scelte di *Terziglio* un programma del 1942-43 con puntate che andavano in onda ogni settimana.

Ad esempio, ecco i contenuti di una di queste puntate, titolo *Una lettera d'amore*, con testi scritti da Fellini (abbiamo visto come la radio fece conoscere e innamorare il futuro grande regista e l'attrice), Angelo Migneco e Riccardo Morbelli. Iniziava con il racconto su una ragazza analfabeta che spediva fogli bianchi al fidanzato lontano; poi si proseguiva con la storia farsesca di una donna esigente che chiedeva al compagno un'impossibile prova d'amore; e si concludeva con il ritrovamento di una lettera d'amore che getta lo scompiglio in una tranquilla famiglia. Insomma, facezie, piccole trovate, giochi fatui proposti con intelligenza e soprattutto misura da chi sapeva che non doveva, non poteva andare oltre. I personaggi principali si chiamavano Cico e Pallina, e Pallina era appunto Giulietta-Gelsomina,

ovvero la Masina che negli appellativi ha sempre scontato la condanna ai diminutivi, vezzeggiativi in “ina”.

Terziglio e i personaggi di Cico e Pallina costituivano, al di là dell'apparenza e della loro leggerezza, una sorta di svolta voluta dai dirigenti dell'Eiar che avevano deciso di rallentare i rapporti con la vecchia guardia di autori di teatro o di cinema per allacciarne dei nuovi con i giovani umoristi che si erano formati alla scuola, diciamo così, nelle redazioni del “Marc'Aurelio”, “Bertoldo”, “Il Travaso delle idee”: Fellini e Maccari, tra gli altri.

Era in corso un rinnovamento, orchestrato e indirizzato, che ebbe il merito di portare in onda, oltre a Fellini e a Ruggero Maccari (e non Mino come riportano erroneamente le rievocazioni della RAI), il poeta futurista Luciano Folgore, Marcello Marchesi, Riccardo Aragno, Edoardo Anton, Nicola Mannari, tutti nomi destinati a trasferirsi dopo la seconda guerra mondiale, dal 1954, inizio delle trasmissioni tv, nel nuovo mezzo che chiedeva soccorso chiamando firme del cinema, del teatro e soprattutto della radio. Come è accaduto per attori e presentatori diventati famosi, da Wanda Tettoni e Lina Acconti, da Nunzio Filogamo (il conduttore dei primi Festival della canzone a Sanremo) a Mario Riva (l'artefice del *Musichiere*), e a tanti altri ancora.

E Giulietta? Apprendeva e si formava, il suo mentore era Federico che si sdoppiava lavorando per i giornali umoristici, per il cinema e per la radio; peraltro il primo incontro fra lui e Giulietta avvenne nell'ufficio di un dirigente dell'EIAR. Il cinema continuava a costituire l'interesse principale per Fellini che scriveva soggetti e sceneggiature con grande foga, meditando il salto alla regia che avverrà come sappiamo a metà con Lattuada per *Luci del varietà*, seguito da *Lo sceicco bianco* (1952), vero esordio.

Federico e Giulietta, alla radio, si divertivano senza dubbio e imparavano la lezione di quegli anni, in piena guerra, 1942. La censura c'era stata, c'era, ed era affidata a forbici sottili. La nostra coppia ne fu vittima, nel senso che il copione di una puntata di Cico e Pallina, *Viaggio di nozze* venne mutilato a colpi di matita blu nel testo che avrebbe dovuto dire il presentatore della vicenda. Nella puntata due sposini, appunto Cico e Pallina, appunto in viaggio di nozze, affittano una stanza in albergo. Cico, uscito dal bagno, trova Pallina “già a letto, le coperte fin sotto il mento, gli occhini impauriti che guardano trepidanti...”. Il taglio riguarda la battuta di lui, e cioè “Hai fatto presto a spogliarti... Hai freddo?”. Altro incredibile taglio di questo scambio di battute: “Cico: ‘Carina questa calza...è tua?’/ Pallina: ‘Certo di chi vuoi che sia?’ / Cico: ‘Già, che sciocco’”.

Questa era la situazione. Che si aggravò. Nel senso che la guerra si mise al peggio, la radio fascista si trasferì a Milano dove era nata la Repubblica

di Salò, mentre più tardi cominciarono a funzionare le radio della situazione.

Quando l'EIAR scomparve e la radio tornò a Roma cambiando il nome in RAI, Giulietta e Federico ripresero a collaborare alle trasmissioni ma gli interessi di Federico erano ormai definitivamente orientati al cinema, e in questi interessi fu trascinata Giulietta.

Il cinema assorbì entrambi intensamente finché Giulietta, nel gennaio del 1967, tornò alla radio facendo i programmi del mattino e curando dallo stesso anno una rubrica di posta degli ascoltatori. Poi, di nuovo, cinema, e nel 1979 ancora ai microfoni in una trasmissione intitolata *Voi e noi*. Parola e musica provocate dai fatti. Giulietta stessa ricordava con una certa emozione di avere fatto inchieste di tipo giornalistico sugli ex carcerati, sugli ammalati che non si potevano spostare da casa, sui bambini prodigio e sulle ragazze madri. Aveva cinquant'otto anni e se l'attività nel cinema rallentava, si era fatta avanti in modo discontinuo quella televisiva.

Meno presente su quello grande, l'ex Gelsomina lo fu in parte anche su quello piccolo partecipando a trasmissioni sulle colonne sonore e soprattutto recitando nel 1973 in *Eleonora* di Tullio Pinelli (sceneggiatore, collaboratore di Federico), dove impersonò una signora della "scapigliatura", movimento letterario e artistico dell'800 milanese; e nel 1976 in *Camilla* di Sandro Bolchi. Si trattava di sceneggiati, ovvero della risposta televisiva ai racconti del cinema, un genere che ebbe un notevole successo e che ribaltava sul video i libri della grande tradizione letteraria (a loro volta, in passato, molto usati dal cinema). Circa dieci anni dopo, Giulietta interpretò la serie di Sergio Citti *Sogni e bisogni*.

Tiriamo le somme. La Masina è vissuta praticamente all'ombra di Fellini e, anche quando ha lavorato con altri o ha fatto radio e tv, si è portata appresso il timbro del regista. La maschera di Gelsomina andava e veniva da un certo momento in poi, dal 1954, l'anno di uscita del film *La strada*, nei suoi percorsi che sono così perfettamente coerenti e lasciano una sensazione di continuità in fondo forzata, vissuta da professionista integrale, forse però con una base nascosta e inespressiva non tanto di insoddisfazione quanto di nostalgia per una storia più personale. Giulietta-Gelsomina per sempre amava Federico come uomo e come regista, e da donna intelligente sapeva di dovergli molto, e di essere legata a lui in modo tenace, importante, inesorabile (non a caso ho sottolineato che è morta un anno dopo la partenza di Federico).

Come attrice, grazie alle esperienze compiute in forme espressive e della comunicazione a cui si dedicò, è un esempio di duttilità abbastanza

significativo: seppe vivere in un periodo di trasformazione caratterizzato dalla necessità per un interprete di vestire molti abiti tecnici oltre molti costumi.

Eppure, noi la ricordiamo nello splendido bianco e nero felliniano, più che nel colore di *Giulietta degli spiriti*, il primo film a colori di Federico.

È quel bianco e nero che la fa rivivere e vivere. Non era facile rendere credibile una figura ingenua e fragile come Gelsomina. Lei ci riuscì in modo mirabile, accanto al terribile Zampanò-Anthony Quinn.

A volte basta anche un solo film, un solo personaggio a illuminare una carriera.

Conclusioni sulla lite. Fu una lezione per me la prontezza e l'impetuosità di una difesa non d'ufficio di *Giulietta degli spiriti*. Sapeva fare la radio, Giulietta, perché l'aveva fatta quando non era ancora una signora d'età capaci di proteggere con le unghie e con i denti una pellicola, un marito, un regista, se stessa, una collega di lavoro, la Milo, forse una rivale. Gelsomina, quella volta, a mie spese, si trasformò e divenne Zampanò.

A RADIO QUARREL WITH GIULIETTA OF THE SPIRITS

by Italo Moscati

My story, as that is what it is, about Giulietta Masina starts towards the end of the eighties; 14 October 1987, seven years before her disappearance.

We were at the radio to record a live program dedicated to Federico Fellini, the actress' husband and great director from Rimini who died in 1993. Giulietta soon followed him in 1994.

In the studio there was Giulietta who was still very sprightly and followed by the glow of the success of *Ginger e Fred* directed by Federico, with Marcello Mastroianni; a film from 1985 that is a summary of the friendships, loves and cinematic passions as well as fiery sarcasm about Italian television and the new stars of advertising and video (Moana Pozzi even appears through a door).

Sandra Milo, who starred in two of Fellini's films: *8½* (1963) and *Giulietta degli spiriti* (1965), arrived in the same Asiago street studio, at the RAI radio headquarters. At the time there was a story doing the rounds in television about a book she had written, refused by editors, about an affair with a director identified as Fellini. After all in *8½*, Sandra played the director's, Mastroianni, lover who was the centre point of the film and the story.

The two ladies of cinema, Sandra eleven years younger than Masina, were joined by myself. I was included in the program that examined every week through documents and recollections a work by the maestro from Rimini. On this occasion we were about to examine *Giulietta degli spiriti*.

The atmosphere was calm, pleasant and well oiled. The two ladies were deep in conversation and proved to be above the rumours and gossiping, demonstrating a strong liking for each other. Everybody wondered, amongst the technicians and in the control room, whether Federico had performed another one of his miracles by routing out rumours or he had simply imposed the law of the strongest and played the artist that is allowed everything and to whom everything is due.

The recollections run smoothly until, after the details about the project and the making of the film, we reached the moment of judgements. The authors of the program had wilily calculated to use, in order to pick up the pace and liveliness, the fact that there was an old review of mine, that was dashingly written in my youth, which was negative. Prisoner of the role and at any rate happy to play it again, I didn't wait to be begged. Over time, and with a few additional viewings, my negative opinion had grown out of all proportion. The film continued to seem, to me, artificial, fanciful and bungled together with its psychoanalytical structure; in short very disappointing, apart from certain images of rare beauty that the director had inserted into a story – that I cut down as - of dissatisfaction and betrayal in an unbearable middle class couple.

Was I exaggerating? Maybe. Even if when I read or reread the judgements of important critics such as Morando Morandini or Paolo Mereghetti, my opinion was not, and is still not, that far away from theirs. What am I omitting: the adjectives that they used were less ruthless than the ones that I felt like using on air.

The effect of my words, despite the tact that I believed to have maintained, was devastating. I saw the faces of the two women turn into masks of hate in a matter of seconds. If they could, I think, that they would have treated me like the critic that Fellini, in *8½*, has hung after hearing him talk nonsense about cinema and its mysteries.

I wasn't hung but I was interrupted, scolded and challenged by the two women, turned exorcists by brandishing an imaginary crucifix, as a man possessed. Fortunately it didn't come to blows. Also because the staff took home the result they hoped for – a program that was less boring than usual.

We said our goodbyes with Giulietta and Sandra degli spiriti with mutually suspicious looks. I thought that as soon as I got outside I would send them some flowers as a token of gallantry, not to apologise. I never did it and I regret it. A little.

I gladly accepted Vittorio Boarini's invitation to the Masina conference to say something about her. I accepted, I must say, because this dear old friend of mine from my adolescent days in Bologna didn't know about the quarrel at the radio. If I had told him about it, I asked myself, would he still have invited me?

In actual fact my worries proved to be unfounded, as I imagined knowing Boarini's curiosity and freedom, when I saw that the title of my talk was accepted. My choice suggested the desire to present something personal and different; a presumption of someone who seldom takes part in conferences.

The title, as well as recalling what for me seems like a pleasant memory, was a public warning: I wanted to ruin the commemorative party – in a manner of speaking – with some thoughts about the actress and her cinema as well as her radio and television work.

I must be honest. I have never loved, and I don't know whether I love her now, an actress like Masina. After all in the cinemas of Bologna, as a very young spectator of *La strada* (1954) and *Le notti di Cabiria* (1957), Gelsomina's gaunt face beneath the tuft of blonde hair as Zampanò-Anthony Quinn's woman, or made-up and finished off with two strands of hair for the ponytail of a Roman streetwalker, didn't speak to me; perhaps she moved me due to the worries that devastated her, but that small face couldn't seduce and talk to my anxiety for cinema and discoveries that I carried inside.

Because of the cinema that came from outside, I was thinking about other things. Cinecittà was not yet fully active and it was just starting the run up to the Italian comedy films by Dino Risi, Mario Monicelli, Pietro Germi, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi and many others whilst at the same time the production of historical and mythological films was in acceleration. This production that with *Quo Vadis?* by Mervyn Le Roy (1951), one of the first and most expensive, ended with the lengthy vicissitudes of *Cleopatra* by Joseph L. Mankiewicz (1963) and the love "scandals" of Elizabeth Taylor and Richard Burton with their respective partners. My attention was absorbed especially by American cinema and by its realism, its westerns and its musicals – films by Vincent Minnelli, Howard Hawks, Billy Wilder, Nicholas Ray, and many others –, but especially by films from cold lands that I discovered being warm, enveloping and radical in terms of language and choice of subject matter: the works of Ingmar Bergman: *Waiting Women* (1952), *Summer with Monika*, *The Naked Night* (1953), *Smiles of a Summer Night* (1955), *The Seventh Seal* (1956), *Wild Strawberries* (1957) and *The Face* (1958).

I had difficulty in finding room for Gelsomina amongst these columns of the twentieth century and left her to her destiny, even if as a person that writes about cinema, I easily recognised Masina's ability in giving a body and a voice to the characters invented by Fellini.

In short I catalogued and archived the actress from san Giorgio di Piano, a few kilome-

tres from Bologna, and immersed myself in consuming, like a wild spectator, and being overwhelmed by other bodies and other enchantments: Barbara Stanwyck, Bette Davis, Jennifer Jones, Marylin Monroe, Natalie Wood and also Brigitte Bardot. I therefore cut out the Italian “curvaceous women” like Gina Lollobrigida and Sophia Loren and with the actresses from other firmaments I soothed the, I wouldn’t say wounds but the anguish caused by the exposure to the films by the Swedish master who alternated the smiles of the night with the serious and penitential stories of impossible, for me, wild strawberries (I was still too young).

I’ll get straight to the point, rightly so, seeing that I accepted to come to this conference where I have heard interesting and emotional things. It is because of Boarini’s invite that I dedicated myself to a re-appreciation, many years later and with a certain amount of diligence, of the work and talent of Giulietta Masina. I have made some discoveries that didn’t sensationally surprise me but that brought some interesting contributions to my research on the great adventure of Italian cinema and not only; an adventure that led me to browse through the biographies of Anna Magnani, Vittorio De Sica, Sophia Loren, Pier Paolo Pasolini and Sergio Leone (for a book that is about to come out). Many faces, careers and lives that make up in their own way the history of Italian spectators. Naturally I am running quickly through the filmography that revolves around Fellini, even if Masina started in films firstly with Roberto Rossellini, with a brief appearance in *Paisà* (1946); then with Alberto Lattuada, *Senza pietà* (1948), which won a Nastro d’argento award; and with Luigi Comencini, *Persiane chiuse* (1950). And here we come to a discovery. Apart from the work with Fellini, whom she married in 1943 after meeting him at the Eiar, that is Mussolini’s Italian radio, her filmography contains few performances able to add something more to the talent and success achieved with Fellinian works, for which she received awards in Cannes and an Oscar (*Le notti di Cabiria*). Apart from *Luci del varietà* (1950), made jointly by Fellini and Lattuada, Giulietta appears in *Europa ’51* by Rossellini, *Fortunella* (1958) by Eduardo de Filippo, *Nella città l’inferno* (1958) by Renato Castellani, *Frau Holle – La signora della neve* (many years later in 1985) by Juraj Jakubisko and *Un giorno forse* (1991) by Jean-Louis Bertuccelli. The list must also mention *Sette ore di guai* (1951), *Ai margini della metropoli* (1953), *Donne proibite* (1953), *Il romanzo della mia vita* (1953 next to the extremely popular singer Luciano Tavoli), *Cento anni d’amore* (1954), *Buona notte... avvocato* (1955), *La gran vita* (1960), *Scusi lei è favorevole o contrario?* by Alberto Sordi (about the introduction of divorce in Italy, 1966), *Non stuzzicate la zanzara* (1967), *Block-notes di un regista* (1968) and *La pazza di Chaillot* (1969). All films to which Masina lends her undisputable professionalism.

But it is always the image of Gelsomina that dominates the entire scene and career of the actress from *La strada* onwards, almost as if she were fighting a strenuous and even stubborn fight to line up as many different interpretations as possible, even if the same producers and directors often asked her to redo Gelsomina. An artistic peak and sentence. For life.

With this conviction in my head and in my heart I have gone further. I have searched through Masina’s theatrical past which officially started at the Rome university with the GUF, that is the Fascist University Groups, by acting in 1939 (she was born in 1921) in *The Happy Journey to Trenton and Camden* by Thornton Wilder, the American writer who at the time was considered vanguard. Prior to this experience Giulietta had stud-

ied with the Orsoline nuns where she tread the boards in *La famiglia dell'antiquario* by Carlo Goldoni.

The theatre therefore marked the first steps of the youngster that had discovered her calling when her aunties took her to see a play by Luigi Pirandello, according to the reconstruction of existing biographies. Pirandello, the leading Italian dramatist, whose *Vestire gli ignudi* Masina would play in later years.

But the theatre was a brief adventure, a taster. It was replaced by the radio. And here the story could risk becoming too long. Masina was engaged in comic roles for musical comedies and variety shows. This was at the beginning of the Forties and radio was widely heard by capturing audiences with spectacular programs such as *The Four Musketeers*, which had an overwhelming success and instigated a fashion. Mussolini's regime had set up an efficient success factory also through radio information alternated to very efficient and appealing variety shows. The actors worked a great deal between Cinecittà and the Eiar studios. Giulietta sung and acted naive and unpretentious texts. Things such as the ones broadcast by *Terziglio*, a weekly program from 1942-43.

For example here are the contents of one of these episodes: title *A Love Letter*, written by Fellini (we saw how the great director and the actress met and fell in love at the radio), Angelo Migneco and Riccardo Morbelli. It started with the story about an illiterate girl that sent blank pages to her distant boyfriend; it continued with the farcical story about a demanding woman who asked her partner for impossible tests of his love; and it ended with the discovery of a love letter that throws a tranquil family in disarray. Jokes, gimmicks and silly games presented in an intelligent and, most importantly, restrained way by people that knew that they should not, and could not, go over the mark. The main characters were called Cico and Pallina and Pallina was played by Giulietta-Gelsomina, that is the Masina that always suffered nicknames and pet names.

Terziglio and Cico and Pallina represented, beyond their appearance and frivolity, a sort of turning point by the directors of Eiar, who had decided to reduce the relationship with the old guard of theatre and cinema authors in order make some new ones with the young humorists that trained at the editorial offices of "Marc'Aurelio", "Bertoldo" and "Il Travaso delle idee": Fellini and Maccari, amongst others.

There was an orchestrated and directed renewal in progress that was responsible for bringing to the airwaves not only Fellini and Ruggero Maccari (and not Mino as some RAI recollections wrongly report) but also the futurist poet Luciano Folgore, Marcello Marchesi, Riccardo Aragno, Edoardo Anton and Nicola Mannari all names that were destined, after the Second World War, in 1954 with the advent of the new medium, to move to television that called for help from cinema, theatre and radio. The same happened with actors and presenters that became famous at the time such as Wanda Tettoni, Lina Acconti and Nunzio Filogamo (conductor of the first Sanremo song Festival) and Mario Riva (the author of *Musichiere*) and many others.

And Giulietta? She learnt and developed and Federico, her mentor, divided his time between humorous newspapers and cinema and radio; after all they first met in the offices of an EIAR director. Cinema continued to be Fellini's main interest, and he wrote stories and scripts with great enthusiasm whilst he considered his directorial debut, which arrived as a co-direction with Lattuada in *Luci del varietà*, followed by *Lo sceicco bianco* (1952), the real debut.

Federico and Giulietta undoubtedly had a great deal of fun at the radio and learnt the lessons of those years in the midst of war, 1942. Censorship has been present and was present and was conducted by discerning scissors. Our couple fell victim in that a script of a Cica and Pallina episode, *Viaggio di nozze*, was mutilated by the blue censor's pen. In particular the narrator's section. In the episode two newlyweds, Cico and Pallina, rent a hotel room. Cico comes out of the bathroom and finds Pallina "already in bed, covers pulled up to her chin and with terrified eyes that anxiously looked out...". The cut was for his line: "You undressed quickly... Are you cold?". The other incredible cut in these lines was: "Cico: 'This is a nice stocking... is it yours'" / Pallina: 'Of course, who else's?' / Cico: 'Of course, how silly of me'".

This was the situation and it got worse. In that the war worsened, the Fascist radio moved to Milan with the newborn Republic of Salò and later free radios started broadcasting.

When the Eiar disappeared and radio returned to Rome changing its name to RAI, Giulietta and Federico went back to collaborating but Federico's interests were definitively set on cinema and Giulietta was dragged along too.

Cinema absorbed them both intensely until Giulietta, in January 1967, returned to the radio for some morning programs and by holding a program about listener's letters. Then cinema and then, in 1979, she was back to the microphones for a program called *Voi e noi. Parola e musica provocate dai fatti* (You and us. Words and music from the news) Giulietta excitedly recalled that she made some journalistic reports on ex-detainees, on people too ill to leave the house, on child prodigies and on teenage mothers. She was fifty-eight years old and even if her activities at the cinema had slowed down, television, in a rather discontinuous way, had moved to the fore.

The ex-Gelsomina's presence on the small screen consisted in participations in programs about soundtracks and especially acting. In 1973 in *Eleonora* by Tullio Pinelli (Federico's screenwriter and collaborator) she played a lady of the "Scapigliatura", a Milanese literary and artistic movement of the nineteenth century, and in 1976 she acted in *Camilla* by Sandro Bolchi. These dramas were the television answer to the stories of the cinema, a genre that enjoyed considerable success as it turned to the books of the literary tradition (that in turn had been used by cinema in the past). About ten years later, Giulietta acted in the series by Sergio Citti *Sogni e bisogni*.

All things considered Masina practically lived in Fellini's shadow and, even when she worked with others or worked in radio or television, she brought along the director's mark. Gelsomina's mask came and went from a certain moment onwards (from 1954 the year that *La strada* was released) in a career that is so perfectly coherent that it leaves a sense of forced continuity. It was lived as the consummate professional, with perhaps a hidden and unexpressed foundation, not so much of dissatisfaction, but more of nostalgia for a more personal story. Giulietta-Gelsomina forever loved Federico as a man and as a director and, as an intelligent woman, she knew that she owed him a great deal and that she was tenaciously, importantly and inexorably tied to him (it's no accident that I highlighted the fact that she died a year after Federico's death).

As an actress, thanks to the experiences she made in expressive and communicative vehicles that she dedicated herself to, she was a rather significant example of malleability: she knew how to live in a period of transformation characterised by the need for an actor to wear many technical dresses as well as costumes.

Despite this we remember her in the splendid Fellinian black and white, more than in the colour of *Giulietta degli spiriti*, Federico's first film in colour.

It is that black and white that makes her relive and live. It wasn't easy rendering a naive and fragile character like Gelsomina credible. She managed it admirably alongside the terrible Zampanò-Anthony Quinn.

Sometimes all you need is one film or one character to light up a career.

Conclusions about the quarrel. For me the readiness and vehemence of a nonofficial defence of *Giulietta degli spiriti* was a lesson. Giulietta knew how to do radio because she had done it when she wasn't yet a woman of a certain age able to protect tooth and nail a film, a husband, a director, herself, a work colleague and Milo, a rival perhaps. Gelsomina, at my expense that time, turned into Zampanò.

TESTIMONIANZA

SONIA GESSNER

Buongiorno. Sono molto contenta di essere qui e sono anche un po' stupita e intimidita, perché dopo tutti questi interventi di intellettuali e studiosi, non so cosa potrò dire. In questo incontro, così affettuoso, nel ricordo di Giulietta, io non potrò dire granché, perché non l'ho conosciuta. Ho visto i suoi film, naturalmente, però non posso certo parlare di Giulietta – ne ha parlato tutto il mondo in modo ben più competente. Posso dire solo queste poche parole su di lei. Quello che mi colpiva nella Masina era la sua capacità di passare da un suo modo di essere disarmato e tenero ad una improvvisa violenza, a una grande forza con rapidità sbalorditiva. Certo, è normale che un attore comunichi le emozioni in questi passaggi espressivi, ma lei lo faceva con una vivacità straordinaria. Vedendo e ascoltando ieri sera l'intervista di Porro, mi sono resa conto che Giulietta aveva una luminosità e una forza incredibili. E credo che, forse, anche nella vita fosse così, che fosse fragile – questo anzi è sicuro perché tutti gli attori sono un po' senza pelle – e anche forte, perché non penso che abbia avuto una vita facile.

Invece, vi racconterò il mio incontro con Fellini. È un po' improprio dire che sono un'"attrice di Fellini", come qui sono stata presentata, perché appaio solo in una piccola parte in *8½* nella sequenza finale quando Mastroianni, incalzato dalla produzione, deve decidere quali attori scegliere per il suo film. Io faccio il provino per la parte della moglie, che era la stupenda Anouk Aimée, e tutto finirebbe qui. Invece, ci fu un filo – non so come chiamarlo – direi invisibile, che continuò con Fellini perché io feci anche una parte in *Intervista*. Fu tagliato molto materiale e fui tagliata anche io. Successivamente mi chiamò di nuovo per il ruolo della granduchessa cieca, in *E la nave va*. Mi innamorai subito di questo personaggio e, man mano, superando le varie eliminazioni, arrivai fino alla rosa finale, almeno così mi fu riferito. Venni infatti richiamata più volte e alla fine credo che fossimo rimaste in tre. Io intanto giravo per casa con gli occhi bendati per imparare a camminare con disinvoltura senza vedere, perché

immaginavo che la granduchessa fosse cieca da tempo. Mi ero immedesimata, per cui ero praticamente sempre dentro a questo personaggio anche nella vita normale e guardavo tutti con uno sguardo molto vago, interiore, ma perso in lontananze. Tutti pensavano che mi fosse successo qualcosa di tremendo. Ma poi, Fellini scelse Pina Bausch, che è straordinaria e io fui lo stesso felice, perché era fantastico essere stata accostata a questa grande artista.

Io però – per raccontare “il mio incontro con Fellini”- ritorno a 8½”. C’è un piccolo mistero, un piccolo giallo che non ho mai risolto, non ho mai capito come fosse avvenuto. 8½, è un film in cui si passa dal sogno alla realtà senza soluzione di continuità. Ma io questo allora non lo potevo sapere. Vi racconto quello che mi è capitato. Ero una giovane attrice e avevo appena cominciato a lavorare in teatro, non pensavo affatto al cinema. Un’amica comune aveva dato a Fellini le mie fotografie, ma io non ci pensavo. Mi è capitata una cosa un po’ magica. In piena estate, a Ferragosto, ero in montagna in vacanza in Svizzera. Verso il tramonto, al ritorno da una passeggiata – ho proprio questa immagine fissata nella memoria perché è stata una cosa singolare – uscivo da un bosco e mi avviavo su un prato in discesa verso i margini del paese. Laggiù c’era uno chalet, una baita scura, proprio ai bordi del paese, da dove vedo uscire una vecchia contadina tutta vestita di nero – era lontana – che agitava le braccia per attirare la mia attenzione e cercava di correre in salita, ma faceva molta fatica perché era anziana. Riconobbi questa signora che conoscevo appena perché era la madre di una guida alpina con cui facevo le scalate e sapevo che abitava lì. Da lontano lei mi chiamava: “Fräulein Gessner! Fellini am Telephon! Fellini am Telephon”. Se fosse stata mia sorella a chiamarmi, avrei pensato a uno scherzo, ma la vecchia contadina era al di sopra di ogni sospetto. Quindi corsi giù, entrai nella baita e risposi al telefono. In effetti una voce gentilissima mi disse: “Lei è stata scelta da Fellini per un ruolo”. Mi chiese se potevo partire al più presto e mi spiegò come dovevo fare. Il giorno successivo partii. Arrivai in una Milano deserta, calda e appena entrata in casa squillò il telefono. Era sempre la voce gentile che mi disse “Buongiorno, signorina. È arrivata bene? Ha fatto buon viaggio? È riposata? Le dico come farà a ripartire per Roma, domani”. Ero molto giovane e non ero abituata a queste attenzioni. Quando arrivai a Roma mi condussero da Fellini verso sera e c’era una piccola festiciola, un aperitivo a cui partecipava tutta la troupe. Lui mi prese per mano, mi presentò a tutti gli attori e a tutti i tecnici, uno ad uno. Io ero sempre più meravigliata. Il giorno successivo girai la mia scena assistendo prima alla scena delle bambine che dicono le filastrocche

“asa nisi masa”; contavano, dicevano dei numeri. Anche tutto questo era avvolto in una atmosfera di magia, come si vede poi anche nel film. Io, che sono sempre terrorizzata quando lavoro – sempre, ancora adesso – girai la mia scena senza alcun problema perché lui era talmente affettuoso che fu un’esperienza bellissima. Ma quello che io mi chiedo è come sia stato possibile che lui mi rintracciasse in quel paese. Non so come fece, a chi chiese di me, ma soprattutto mi stupì il fatto che chiamasse quella vecchia contadina che io conoscevo appena. Io abitavo dall’altra parte del paese e non avevo telefono Lei non poteva sapere dove io fossi. Uscì dalla baita e in quel momento io uscivo dal bosco. Non chiesi spiegazioni quando arrivai a Roma perché ero emozionata. Ma è una storia che sembra un sogno, veramente, come fosse parte del film.

Questo è tutto quello che posso raccontare. Quello che invece ho pensato adesso, arrivando qui tra voi, è che io ho un rimpianto legato a 8½. Poiché lavoravo in teatro, non ho potuto essere presente quando mi chiamarono per girare l’ultima scena, quella del girotondo, che è il girotondo più bello del mondo che ha fatto il giro del mondo. Ma qui, adesso, con questa atmosfera così affettuosa, dove incontro tutti gli amici di Fellini, che hanno un’impronta un po’ particolare, mi consolo di non aver potuto partecipare allora. Poi penso che in questo momento, in cui siamo immersi in un mondo così dolente, il riferimento all’immaginazione – anche se è sempre importante tenere gli occhi bene aperti sulla realtà – della poesia e della solidarietà, sia una via per la salvezza. Vi ringrazio.

A RECOLLECTION

by **Sonia Gessner**

Good morning. I am very happy to be here but also slightly surprised and intimidated as I don't know what I could say after all these talks by intellectuals and scholars. I won't be able to say a great deal at this friendly meeting in honour of Giulietta, as I've never met her. I have seen her films, naturally, but I certainly can't talk about Giulietta; the whole world has spoken about her, much more competently. I can just say these few words about her. What struck me about Masina was her ability to switch with breathtaking speed from her way of being, helpless and tender, to sudden violence and great strength. Of course, it is normal for an actor to communicate emotions in these expressive passages, but she did it with extraordinary animation. Seeing and listening to Porro's interview yesterday evening, I realised that Giulietta had an incredible luminosity and strength. I believe that perhaps in real life she was like that too, that she was fragile – this actually is certain, as all actors are sensitive – and also strong, because I don't think she had an easy life.

Instead I'll tell you about my meeting with Fellini. It's slightly inaccurate to say that I'm one of "Fellini's actresses", as I have been presented here, because I appear only in a small part; in *8½*, in the final sequence when Mastroianni, pressed by the production, must decide which actors he'll use in his film. I tried out for the part of the wife, played by the splendid Anouk Aimée, and that would have been the end of it. Instead there was an invisible thread that linked me with Fellini because I then played a part in *Intervista*. I, along with a lot of material, was cut out of the film. He then called me again for the role of the blind grand duchess in *E la nave va*. I immediately fell in love with that character and, bit by bit, I passed the various eliminations and reached the final shortlist, at least this is what I've been told. I was indeed often called and in the end I think there were three of us left. In the meantime I used to walk around the house blindfolded to learn how to walk naturally without seeing, because I imagined that the grand duchess had been blind for a long time. I identified with her so much that I was practically always in character, also in the real life, and I looked at everybody with this vague look, lost in the distance. Everybody thought that something terrible had happened to me. But then Fellini chose Pina Bausch, who is extraordinary and I was equally happy, because it was wonderful to have been considered along with this great artist.

I, on the other hand, - to tell you about "my meeting with Fellini" - want to go back to *8½*. There is a small mystery that I have never resolved and have never understood. *8½* is a film that moves between dream and reality with no continuity. But at the time I couldn't have known this. I'll tell you what happened to me. I was a young actress and I had just started working at the theatre and wasn't thinking in the slightest about cinema. A mutual friend had given Fellini my photographs, but I didn't think anything of it. Something rather magical happened. In the middle of summer I was in the mountains on holiday in Switzerland. Towards sunset, on the way back from a walk – I have this image fixed in my memory because it was so unique – I was coming out of a wood and heading across a field towards the outskirts of the village. At the bottom there was a dark chalet, right at the edge of the village, where I saw an old lady dressed in black – she was far away - come out, wave her arms and try and run up the hill to get my attention, but she was finding it very difficult as she was old. I recognised the woman

as the mother of an alpine guide that I climbed with and knew that she lived there, even though I hardly knew her. From far away she called to me: “Fräulein Gessner! Fellini am telefon! Fellini am telefon!”. If it had been my sister calling me I would have thought it was a joke but this old woman couldn’t be suspected. So I ran down, went into the chalet and picked up the telephone. In fact a very kind voice asked me: “You have been chosen by Fellini for a role”. He asked me if I could leave right away and explained what I had to do. The following day I left. I arrived in Milan, which was deserted and hot, and as soon as I stepped in the house the telephone rung. It was the kind voice again: “Good morning Miss. Have you arrived safely? Did you have a good journey? Are you rested? I’ll explain how you must come to Rome tomorrow”. I was very young and I wasn’t used to all this attention. When I reached Rome they took me to Fellini towards evening and there was a small party, an aperitif with the whole crew. He took me by the hand and presented me to all the actors and crew, one by one. I was increasingly amazed. The following day I shot my scene after seeing the scene with the girls that say “asa nisi masa”; they counted and said some numbers. All this was also wrapped in a magical atmosphere, as you can see in the film. I shot my scene smoothly, even though I am always terrorised when I work – even now –, because he was so affectionate and it was a beautiful experience. But what I have asked myself is how did he manage to find me in that village. I don’t know how he did it or whom he asked, but what surprised me the most was that he called that old woman that I hardly knew. I lived on the other side of the village without a telephone. She couldn’t know where I was. She came out of that chalet just as I was coming out of the woods. I didn’t ask for explanations when I reached Rome because I was excited. But it is a story that seems like a dream, really, as if it is part of the film.

This is all that I can say. What on the other hand I thought now, coming here amongst you, is that there is something that I regret about 8½. As I worked in the theatre, I couldn’t be there when they called me to shoot the last scene, with the ring around the rosy. The most beautiful ring around the rosy in the world and that has gone around the world too. But I console myself for not being able to take part in it at the time by being here now, in such a kind atmosphere, where I am meeting all of Fellini’s unique friends. Then I think that at this time, as we are immersed in such a suffering world, a reference to imagination – even though it is always important to keep our eyes firmly focused on reality – poetry and solidarity is a way to salvation. I thank you.

30 OTTOBRE ORE 15,00

INTORNO A GELSOMINA

GOFFREDO FOFI

Ecco tre brevi citazioni di Fellini, una delle quali da un'intervista che gli feci io stesso.

La scelta del diverso, del marginale, dello strano, del matto, dipendeva un po' dalle cattive letture e poi da una mia inclinazione alle forme dello spettacolo popolare, al circo equestre come la più popolare di tutte. Lì, l'estremo, l'eccesso, il fenomeno, sono di casa e all'estremo c'è il vagabondo, proprio quello di Chaplin, caricatura di un personaggio tra l'angelico e il feroce. C'era in me una simpatia per queste figure sulla quale non riesco a far luce, se non tornando ai ricordi di infanzia, al "Corriere dei Piccoli", alla grande seduzione esercitata su di me, da Bibì e Bibò, da Arcibaldo, da Fortunello. Credo che Gelsomina, Cabiria e in generale l'aspetto clochard e clownesco, la simpatia per quei personaggi e per quelle storie, abbiano appunto queste matrici: il "Corriere dei Piccoli", *Il circo* di Chaplin, Dickens, *Pinocchio*, senza tentare interpretazioni più sottili, che non mi appartengono. Questi sono stati i miei angeli custodi, le fonti delle mie aspirazioni.

In un'altra intervista, questa con Grazzini, diceva:

Le radici da cui sono nati Gelsomina e Zampanò e la loro storia pescano in una zona profonda e oscura, costellata di sensi di colpa, timori, struggenti nostalgie, per una moralità più compiuta, rimpianto per un'innocenza tradita.

E a proposito dell'innocenza, diceva:

Davanti ad un innocente mi arrendo subito e mi giudico pesantemente. I bambini, gli animali, gli sguardi con cui ti fissano certi cani; l'estrema modestia, che certe volte ravviso nei desideri di gente umile, ha il potere di turbarmi.

Questa "zona dell'infanzia", a cui tornerò, è il punto di partenza di alcune ispirazioni fondamentali del cinema di Fellini. Solo che queste ispirazioni, queste intuizioni, questa fedeltà all'infanzia, cambia nel corso della vita di Fellini, come cambia, credo, nel corso della vita di ognuno. Anche se, come diceva Gombrowicz: "Siamo tutti foderati d'infanzia".

L'infanzia ci perseguita, in qualche modo ci definisce; ci chiude, ma anche ci apre, ci dà delle possibilità.

Lo spostamento, la vera rottura in questo ordine, il vero accesso alla maturità, è stato, per Fellini, un ritorno a un altro tipo di infanzia, a un altro tipo di fantastico, di mondo immaginario, non più quello del fumetto ma qualcosa di molto più intimo e interno.

“Ho spostato – dice a un certo punto di un'altra intervista di cui non ricordo chi gli fece – il mio punto di vista senza deludermi nell'ansia di vedere in maniera fantastica i paesaggi del mondo magico. Ho cambiato orizzonte, mi sono messo da un'altra parte guardando queste cose (cioè le cose che io ho citato prima) non come un mondo sconosciuto fuori di me, ma come un mondo dentro di me”, e rivendica questo salto fondamentale nella sua opera, che poi è il salto di $8\frac{1}{2}$ se vogliamo datarlo, all'influenza avuta su di lui da Bernhard, il grande psicoanalista junghiano.

Fellini ha detto spesso che la lettura di Jung, soprattutto di *Sogni, memorie e riflessioni*, è stata per lui fondamentale, insieme al *Pinocchio*, forse il libro a cui è tornato più spesso e che ha influito di più sulla sua ispirazione.

Però, in tutto questo, la figura del “diverso”, la figura del marginale, la figura del vagabondo, la figura del clochard, hanno anche loro un'evoluzione, cambiano nel corso degli anni.

All'inizio, io credo che la chiave fondamentale di questa figura, fosse quella del “povero di spirito” di origine evangelica: “Beati i poveri di spirito perché di loro è il regno dei cieli”. È a partire da una lettura di questa indicazione cristiana, che è quella, poi, della grande letteratura per esempio dell'800 russo – soprattutto di Dostoevskij, ma che è anche quella delle forme della santità, rivendicate da una parte del mondo cattolico – il povero di spirito è colui che accede al regno dei cieli, al sacro e al divino, prima degli altri, ed è quindi, per noi, anche un medium, un momento di passaggio fondamentale per interpretare il mistero, per avere adito, per avere accesso al mistero e a quello religioso soprattutto.

Le figure dei poveri di spirito, nel cinema di Fellini, hanno un'origine abbastanza precisa nel suo rapporto con Rossellini, fondamentale anche da questo punto di vista. È per Rossellini e su sua influenza, spinta, scelta, che Fellini scrive il personaggio della pazza Anna Magnani ne *Il miracolo*, scrive insieme a Rossellini *Europa '51* e altri film fondamentali nella svolta rosselliniana, nel passaggio dal neorealismo a quel tipo di cinema di presa diretta della vita che era assai poco “realistico”, nella sostanza, secondo il senso comune, più metaforico, più religioso, legato alla ricerca della Grazia, di un'alterità, di una verità che, nella narrazione del reale certamente sfuggivano ai registi borghesi di sinistra, a quelli di area comunista. Fellini

cerca confusamente qualcosa d'altro e la grande trilogia di Rossellini, anticipata da *Il miracolo* e dal *Francesco*, e composta da *Stromboli*, *Europa '51* e *Viaggio in Italia*, ne è la dimostrazione. Rossellini è una sorta di genio tutelare con cui Fellini deve però anche scontrarsi e litigare, perché, per affermarsi, l'allievo ha anche bisogno di definire un suo campo diverso da quello del maestro; ma Rossellini c'è, e non bisogna dimenticarsene.

Non credo sia interessante tornare su quell'aspetto secondo me più banale del "mostruoso" felliniano – anche perché sin troppo studiato – e cioè dell'immagine abnorme della donna in molto cinema di Fellini: le tette, le culone, le saraghine, le "anite ekberg" dei manifesti giganti che prendono vita e ossessionano Peppino de Filippo, eccetera, eccetera. Per quanto importantissima nell'opera di Fellini, questa zona ne è anche una di quelle retrò; estremizzato, certo, il suo modo di vedere la donna rimane quello che ne aveva un uomo del suo mondo e della sua generazione, e non è un modo particolarmente liberato. Direi anzi che è un modo condizionato da usi, costumi, credenze, abitudini, che sono molto discutibili, e Fellini, in fondo, in questo campo è un vitellone, e forse rimane un vitellone fino alla fine della vita.

I suoi film, forse più ambigui, e anche i meno belli, credo, i più difficili da decifrare sono proprio *Giulietta degli spiriti* e *La città delle donne*, che sono film che andrebbero visti e analizzati di nuovo e a parte. E qui io cederei il passo alle donne: andrebbero analizzati da critici e studiosi donne, non da critici e studiosi maschi, perché in rapporto alla visione della donna che è di Fellini può scattare una nostra complicità con lui che sarebbe un po' deteriore, "vitellonesca".

Tornando ai poveri di spirito e a Rossellini, per il maestro di Fellini il punto di partenza più alto è *Francesco giullare di Dio*. Chi è più perfettamente, religiosamente "povero di spirito" non del Francesco storico, reale, ma del Francesco dei *Fioretti*? Qualcosa di Francesco, qualcosa della Magnani de *Il miracolo*, si unisce nella visione di Fellini in uno strano rapporto con quella che era la sua vocazione storicamente precedente all'influenza rosselliniana, che è quella di *Cico e Pallina*, quella delle figurine del "Marc'Aurelio", del "Travaso", delle riviste umoristiche del tempo. Con Pallina, soprattutto, abbiamo una "protogiulietta/gelsomina" che nasce forse perfino prima dell'incontro di Federico con la Giulietta reale, come un'invocazione all'avvento del suo personaggio. Il personaggio di Giulietta-Gelsomina appare perfetto per la sua fantasia, perfetto per il tipo di fantasticherie che lui ha costruito sulla figura della piccola donna clown povera di spirito, donna e clown e povera di spirito, più volte misteriosa oppure, se preferiamo, dotata di una realtà che è assai diversa da quella che va cercando il realismo dell'epoca, l'ufficialità neorealista o post-neorealista.

La Masina del cinema scaturisce da questo incrocio: viene da Rossellini, viene da *Francesco* ma viene anche da *Cico e Pallina*, e, pian piano, da quei personaggi di preparazione che Fellini va costruendo per lei. I personaggi di *Senza pietà* o *Lo sceicco bianco* vanno verso la figura di Gelsomina. E di Cabiria, sorella e diversa. Anche questo potrebbe essere un nuovo campo di indagine, le diverse Giulietta di Federico ma non tanto quella più complicata, intellettualistica e a mio parere non riuscita di *Giulietta degli spiriti* ma proprio le prime: le Giulietta dei film che Fellini ha sceneggiato per altri registi, la Giulietta di *La strada*, la Giulietta di *Cabiria*; e anche quella di *Europa '51*, scritta da Fellini e che è una variante, più vitale, più allegra, più estroversa e più risolta, in qualche modo, rispetto a tutte le altre, la più soddisfatta di sé, nella sua diffusa e felice affermazione, tra animale e utopica, allora, di una espansa maternità e di una espansa sessualità. Forse è questo il vero personaggio femminile “liberato” nel cinema di Fellini, altro che quello del fumoso finale di *Giulietta degli spiriti*. Senza dimenticare il personaggio più normale, più abituale di *Fortunella*.

In fondo, *La strada*, è servito da modello a molti altri film di Fellini, a molte altre sceneggiature di Fellini. *Fortunella*, come *Il bidone*, per esempio, ha delle attinenze fortissime con *La strada*. In *Fortunella*, Alberto Sordi, in un'interpretazione superlativa e geniale, è una nuova versione di Zampanò, è un'altra incarnazione di Zampanò, così come Paul Douglas è il Matto, è un'altra versione del personaggio di Richard Basehart in *La strada* (altrettanto ciarliera e, mi pare, superficiale).

Nel finale de *Il bidone*, invece, Giulietta, rovesciando in qualche modo il suo ruolo, diventa la persona saggia nei confronti di un altro Matto, che è suo marito (ancora Richard Basehart), lo scombinato bidonista simpatico, ma anche il bidonista più felliniano, perché il più bugiardo, il più fiacco, il più inventivo, il meno responsabile, il meno tragico, una variante del vitellone Sordi e del vitellone Fabrizi. Egli rifiuta la dimensione della tragedia, ma la tragedia arriva, nel finale del *Bidone* che è uno dei più straordinari finali di Fellini, forse perfino più bello di quello de *La strada* o comunque alla sua altezza, con la morte di Broderick Crawford. L'incontro determinante per Augusto/Crawford (e dice qualcosa, il nome di Augusto, nel lessico felliniano!) è stato quello, molto significativo, perché ciò che ha risvegliato in lui non è solo il rimorso per ciò che ha perduto, che non è riuscito a trattenere (in definitiva, la possibilità di accedere alla Grazia), perché si tratta di una comunicazione reale con un altro essere umano che ci appare splendido come Gelsomina, nella sua unicità e anche nella sua minorità. La ragazza che l'Augusto non è capace di bidonare è sì una minorata, oggi si dice un'handicappata, ma non è una ritardata come era

Gelsomina, è soltanto una ragazza contadina storpia, non è una “povera di spirito” – e la differenza conta, anche se entrambe rientrano nel novero dell’emarginazione, entrambe sono “handicappate”. Vi è una connotazione o versione più sociale, insomma, dell’handicap. Come per la prostituta Cabiria, anche se un po’ “povera di spirito” lo era ancora, e *Le notti di Cabiria* ed è il personaggio che sta in mezzo tra Gelsomina la ritardata e la ragazza storpia del *Bidone*. L’Augusto-Broderick Crawford paga con la vita la scelta di rinunciare alla delinquenza e alla truffa, per non ingannare una povera storpia. L’occasione della verità, della Rivelazione, è l’incontro con una povera ragazza sciancata.

Il personaggio di Giulietta ha nella sua evoluzione nel cinema del tempo – e anche per l’attrice medesima – risvolti che sollecitano riflessioni curiose. Può fare molta impressione, per esempio, un film come *Nella città l’inferno*, in cui la Magnani – la Magnani che aveva fatto *Il miracolo* – diventa una variante femminile di Zampanò. Non c’è la mano di Fellini in *Nella città l’inferno*, ma resta che siamo ancora di fronte a una variante di *La strada*, con una Magnani viriloide e guappa, una Magnani violenta e camorrista, di fronte alla quale la Masina è invece di nuovo una povera Gelsomina, una povera ragazza, molto ingenua se non povera di spirito, turlupinata anche per la sua incapacità di reggere il confronto con la Magnani, di essere all’altezza. È necessario che tutto questo venga collocato in un’epoca del nostro cinema che è l’epoca delle “maggiorate fisiche”, e ricordare che noi, qui, parliamo di un cinema – non a caso Rossellini, Fellini – che è l’opposto del cinema delle maggiorate. Le maggiorate, le tette di Fellini, sono figure mitiche, enormi, grottesche, giganti; non rappresentano la maggiorata reale che piaceva agli italiani di allora, quelli dell’episodio *Gli italiani si voltano* di Alberto Lattuada.

Sono “maggiorate dell’anima”, e sono l’accesso a un cinema moderno, che non è quello del realismo, del melodramma, e tanto meno della commedia, ma un cinema più filosofico e metaforico, più metafisico anche, e più religioso, che parte da Rossellini, procede con Fellini e va verso Pasolini, i tre grandi del nostro cinema, i maggiori tra i grandi perché quello che loro hanno portato nel cinema, prima non c’era. Loro hanno portato qualche cosa di assolutamente originale, rispetto ad altri registi, pure grandissimi, ma che lavoravano su convenzioni letterarie, giornalistiche, cinematografiche abbastanza definite, di origini chiare e radicate.

Un altro paragone che i personaggi di Gelsomina, di Cabiria e gli altri della Masina sollecitano, va fatto con i modi in cui, nella stessa epoca, è stata vista (o non è stata vista) la figura del diverso.

Intanto, va detto che il cinema italiano si è occupato pochissimo di queste

cose, fino al recente film *Le chiavi di casa* di Gianni Amelio, che però arriva quaranta o cinquant'anni dopo i film di cui abbiamo sinora parlato.

Se vogliamo fare degli esempi, attraverso altri registi importanti dell'epoca, per esempio in Visconti non si parla mai di queste cose; non ci sono i diversi, i malati, gli storpi, i minorati, i poveri di spirito. Non ci sono nemmeno in Pasolini (salvo Laura Betti in *Teorema*). Ci sono figure più concrete, almeno fin quando non si va verso il fantastico puro con gli episodi di Totò; però, c'è poca attenzione verso queste figure reali e concrete della diversità che sta in mezzo a noi, e da cui invece Fellini è segnato. E penso alle splendide pagine de *La mia Rimini*, dove egli li elenca.

Ne *La mia Rimini* c'è l'elenco dei pazzi di paese (“voglio una donnaaaa!”), degli sciancati, dei ritardati, dei “mostri” quasi da Cottolengo, che nei film di Fellini spuntano continuamente fuori: la vecchina nana, la monachella nana, il facchino scemo di *Amarcord* che sogna l'harem, “Giudizio”-Bagolini nei *Vitelloni*, tanti altri, sono personaggi, che popolano la realtà italiana provinciale di quegli anni, e che sono presenti alle esperienze di tutti, ma che vengono in qualche modo trascurati dal cinema, che non diventano personaggi degni di attenzione poetica, degni di attenzione cinematografica.

In questo senso Fellini, e noi gliene dobbiamo esser grati, è stato veramente un precursore dell'attenzione verso la diversità, un'attenzione che passa dal campo della carità a quello dei diritti nell'anno 1968, ma più il '68 dei cattolici, che non quello dei giovani marxisti o presunti tali, il '68 delle organizzazioni che hanno cominciato ad occuparsi concretamente dei diritti degli handicappati, per esempio il Movimento di Capodarco.

Cito un altro piccolo brano di Fellini che a me piace molto:

Se devo riandare alle prime emozioni personali e figurative, da bambino c'era indubbiamente in me una grande curiosità per la diversità. Io e mio fratello passavamo interi pomeriggi a giocare in un cortile chiuso di un vecchio palazzo nobiliare. Al terzo piano abitava un mongoloide, un bambino che noi chiamavamo “la testa”; a volte si affacciava dietro i vetri, e subito dopo un'ombra lo tirava via.

Voi sapete che Fellini va sempre preso un po' *cum grano salis*, che è abituato a gonfiare i suoi ricordi, e anche a volte ad inventarsene. Comunque, anche se fossero invenzioni, sono invenzioni estremamente significative per la poetica di un autore. I poeti non pescano soltanto dalla realtà, pescano anche dal loro travisamento della realtà, dal loro fantasticare sulla realtà, dal loro interrogarsi sugli aspetti più opachi della realtà.

Poi una volta questo “testa” lo vedemmo in cortile accompagnato da due donne. Era un bambino con un gran testone, con gli occhi vuoti, la bocca piena di bava... Il fascino del deforme, del diverso mi ha sempre incantato, mi ha sempre profondamente sugge-

stionato, mi ha sempre incuriosito. Perché? E chi lo sa? Queste emozioni, ci portavano a pensare che la realtà non era quella confortante suggerita dalla scuola, dalla mamma e dal papà, ma aveva un aspetto pauroso, suggeriva una ribellione. Io credo di essere un carattere molto mite e pacifico, ma forse coltivo una passione segreta per la ribellione, non tanto quella politico-rivoluzionaria – i botti, il chiasso, i cortei, non mi piacciono molto – ma per la trasgressione. Questa è una vera vocazione: trasgredire. E magari, essere premiato dal sindaco come trasgressore, oppure dal Papa...

Ecco una chiave di lettura forse troppo spinta, ma fondamentale, per ragionare sull'interesse del regista per i diversi: la figura del diverso come svelamento della realtà e messa in discussione della realtà, come *critica della realtà*. Anche qui, ritroviamo il Fellini del conformismo-anticonformismo: un po' uomo d'ordine e un po' ribelle, in una dialettica che caratterizza molto la figura, il suo rapporto con il potere, come per altri registi. Anche lo stesso Rossellini, in fondo, si muoveva in questa dimensione.

Dicevo che nel cinema italiano troviamo poche figure di diversi, però va aggiunto che se ne trovano spesso di umiliati e offesi, socialmente più evidenti e consone alle ideologie del tempo, in anni che sono di nascita della nostra democrazia. Ce ne sono tante nel cinema di Lattuada, per esempio, ne *Il delitto di Giovanni Episcopo* oppure ne *Il cappotto*. Ne troviamo molte nel cinema di Comencini, soprattutto a partire dal suo interesse per i bambini, per l'infanzia. Ma non ce ne sono poi in tanti altri registi; forse in qualche documentario di Baldi, ora dimenticato.

Non mi è mai sembrato che Fellini capisse granché di letteratura, e forse neanche di fumetto, nel senso che, della letteratura e del fumetto, gli piacevano le cose che servivano a lui – quella della sua infanzia – e gli piacevano gli autori e gli scrittori che gli andavano bene per la sua macina, per il suo lavoro. Ma non mi è mai sembrato che fosse uno straordinario e intelligente lettore dei grandi autori del '900 salvo Kafka, perché Kafka gli apparteneva; ed è diventato presto (anche, penso, attraverso Bernhard) una matrice della sua opera più “adulta”. C'è però uno scrittore con il quale ha cercato di collaborare (per un film dalle *Fiabe italiane*) e con il quale ha avuto un rapporto poco definito, e che per questo andrebbe studiato, che è Italo Calvino, diversissimo da lui. Calvino diceva che ci sono due tipi di intellettuali, di artisti: i loici e i viscerali. Calvino era certamente un loico, Pasolini era certamente un viscerale, per esempio. Anche Fellini era un viscerale, anche Fellini era poco loico, non era un raziocinante, era un istintivo che si lasciava trascinare dalle sue emozioni, dalle sue fantasie. Con Calvino, però, c'è un punto d'incontro sul tema specifico della diversità, che è rappresentato da uno dei suoi libri più belli e oggi meno letti, *La giornata di uno scrutatore*, uscito credo nel '60, o '61, grandi anni, quelli,

per la cultura italiana, nel cinema, nella letteratura, nel teatro. L'aneddoto è semplice: Calvino viene chiamato, ed è veramente accaduto, a fare lo scrutatore elettorale al Cottolengo di Torino. Il Cottolengo, come sapete, è il luogo dove si portano, si portavano e si portano ancora, i "mostri", le persone deformi, anche quelle talmente deformi da non poter essere proposte alla visione degli altri, nonostante che, proprio in questa città, De Amicis abbia elencato e descritto quasi sadicamente, nel libro *Cuore*, tutti gli storpi, i malati, i minorati, i deturpati dal lavoro, tutte quelle figure che, probabilmente, hanno inciso sull'immaginario di Fellini così come sull'immaginario di tutti noi, sull'immaginario della nazione per almeno cento anni. Il *Cuore*, con *Pinocchio*, è stato il libro chiave della nostra formazione collettiva, prima del disastro televisivo. Calvino si trova dunque a dover fare lo scrutatore a un'elezione, proprio al Cottolengo, a vedere le suore – alcune buone e alcune terribili – che portano malati storpi deformi ritardati mostri a votare; e vede che sono loro, le suore, a votare per i malati o a farli votare per la croce democristiana con la loro x guidata, sopra la croce: manipolazioni ovvie, nell'ottica della carità cattolica del tempo, rispetto al minorato. Ma nel finale di quel libro Calvino – il razionale, il loico Calvino – si trova a dover ragionare su questa diversità, sull'incompletezza, la limitatezza dell'individuo, la limitatezza dell'uomo, quella che, un'altra grande scrittrice, Anna Maria Ortese, chiamava "il fallimento della creazione". La creazione è sbagliata, bisognerebbe rifarla, bisognerebbe ricominciare da un'altra parte perché l'uomo è questo cumulo di imperfezioni, di malattie, di debolezze, perché si ammala, perché muore, perché non è capace di volare, perché non è capace di tener fede alle sue vocazioni e alle sue idee; perché è fatto di quella pasta che genera e giustifica le religioni, al positivo ma anche, in qualche modo, al negativo. (Nel corso di questo convegno, mi ha dato un po' fastidio che alcuni parlassero del fatto che la Masina fosse cattolica credente e praticante come se si trattasse di una forma di minorazione. Siamo un paese cattolico che sembra detestare di essere tale, e quando qualcuno prende il cattolicesimo sul serio, noi ci sentiamo superiori.

Mentre io credo che proprio il nostro atteggiamento di sufficienza, di supponenza laica o laicista nei confronti della religione – e della riflessione sui limiti dell'umano – sia una delle tante forme di ipocrisia della cultura italiana contemporanea, che ha portato a molti disastri).

Nel finale del libro, Calvino vede un vecchio contadino che accarezza la figlia minorata, la figlia col testone, la figlia deforme, cerebrolesa, stupida, totalmente irrecuperabile. L'accarezza e accarezza, e in questo gesto Calvino vede qualcosa che è il segno dell'umano, qualcosa che lo sconvolge, che

lo mette in discussione. Che mette in discussione le sue idee sulla realtà, le sue speranze o illusioni razionalistiche e progressiste. In qualche modo, quelle pagine assomigliano molto a quelle in cui Camus, per il quale non credo che Calvino provasse una grande simpatia, parla della peste.

Allora, quando una volta si parlava di queste figure, nell'Italia centrale – credo anche a Rimini – si diceva “gli infelici”, e c’era l’idea della condanna, l’idea che non si potesse essere mai felici nella diversità.

Le figure degli “infelici” servono alla letteratura, servono al cinema. L’esempio di maggior uso è forse quello della letteratura picarsesca, che ha molto influenzato l’opera di un grande, Luis Buñuel. Il suo cinema è pieno di nani, di ciechi, di storpi, di deformi, ma quasi mai essi sono figure “positive”, e nei loro confronti ci si comporta – gli altri personaggi – secondo il motto spagnolo atroce, e tipico del romanzo picaresco, “guardati dai segnati da Dio!”. Buñuel è il caso più evidente, e la sua apparente crudeltà serve a far riflettere sui limiti, sull’imperfezione umana: i pellegrini sulla strada di Santiago, *La via lattea*, incontrano anche la Trinità, e il Padre è un austero Alain Cuny, lo Spirito è, come di dovere, una colomba, il Figlio è un nano. Seguendo la sua matrice espressionista tedesca, il grande cinema noir hollywoodiano ha fatto un uso massiccio di minorati: quanti storpi, quanti zoppi, quanti ciechi ci sono nei film di Fritz Lang! Fra quanti minorati compaiono nei film noir americani, il primo che viene in mente è il ragazzino sordomuto di *Le catene della colpa* che, nell’evoluzione del racconto, è fondamentale quanto Robert Mitchum, ed è forse il vero protagonista del film. Rispetto alle donne belle e crudeli e ai cattivi gangster che ci sono in giro i due personaggi positivi del film sono Mitchum e il ragazzino. Il noir si è servito di queste figure, ma ancora di più ha dovuto farci i conti l’horror. Per esempiop, l’opera di Stephen King con tutti i suoi derivati è impensabile senza queste figure. In uno degli ultimi film, *Il miglio verde*, tratto da un suo romanzo, che forse molti di voi hanno visto, è la figura del “nero” ad avere i poteri, una specie di Padre Pio del carcere. Una figura di mediazione col mistero, che è – qui torna Fellini, torna Gelsomina – l’elemento di comunicazione con l’alterità, col mistero, con ciò che non si vede, con ciò che sta oltre, non Caligari, non Boris Karloff, ma di nuovo il puro di spirito. Sono ancora un nero, un bambino, un pazzo ad avere i doni dell’“overlook” e della “luccicanza” in *Shining* di Kubrick. Ma la differenza di tutti questi “usi” con quello felliniano è evidente, e appartiene a un fondo cristiano di tipo non puritano, decisamente cattolico, “rosselliniano”.

È noto che Fellini – questa è l’unica cosa di tipo personale che mi permetto di dire – a un certo punto litigò con Flaiano, anzi fu Flaiano a litigare con Fellini, e si è sempre detto per il predominio e l’arroganza del

regista rispetto ai suoi sceneggiatori. Sono stato amico di Rosetta e ho conosciuto Ennio Flaiano, che avevano, come tutti sanno, una bambina malata, morta poi a cinquant'anni, in Svizzera. Questa bambina era molto grande di corporatura e cerebrolesa, senza crescita intellettuale. Secondo Rosetta la ragione della rottura di Flaiano con Fellini non fu solo il fatto che Fellini lasciasse intendere "questi sono miei ricordi" mentre erano ricordi di Flaiano o "queste sono mie idee", mentre in molti casi erano idee e spunti di altri. Non fu solo il fatto che si appropriasse del lavoro dei suoi sceneggiatori, cosa per altro estremamente diffusa e legittima. In questo caso, c'era qualcosa di più. Rosetta mi disse che Fellini invitò una volta Flaiano a Fregene, insieme a moglie e figlia, ma il rapporto di Fellini con questa bambina fu disastroso, e secondo Rosetta, Fellini ne fu quasi spaventato, reagì trascurandola, allontanandosene, e Flaiano ne restò irrimediabilmente deluso e offeso. Capita a molti di noi. A me capita con i malati psichici e non con i malati fisici, con cui, invece, la comunicazione mi viene molto facile; però, capita che ci siano persone che alla diversità reagiscono tirandosi indietro spaventati; c'è qualcosa che mette in moto dei meccanismi interni, profondi e incontrollabili. Questo forse spiega anche questo lavoro, il rimuginare di Fellini su queste figure e la difficoltà o il bisogno di passare dalla fase infantile del fascino per il diverso, a una fase adulta, una difficoltà che egli ha avuto come tanti altri.

Quello che ha continuato a interessargli è stato proprio il diverso come mediatore con il mistero, fino al punto che la figura, forse più dentro il cinema adulto – più del suo cinema ultimo, più singolare – è quella dell'androgino in *Satyricon*; l'androgino che viene rapito, perché la sua diversità assoluta è ciò che permette il dialogo con gli dei. Il rapporto con il mondo nascosto che è anche il rapporto con il mondo dei morti, è un tema che, come sapete, nell'ultimo Fellini è fondamentale. Fellini ha pensato anche ossessivamente alla morte, e forse *Il viaggio di Mastorna* è un film che avrebbe dovuto raccontare il viaggio di Fellini all'incontro della propria morte, e non è stato fatto perché probabilmente farlo era entrare in quel mondo, non solo di raccontarlo, di chiudere un gioco prima del tempo. Anche qui c'era una sorta di esorcismo molto forte. Però, in generale, queste figure sono figure che appartengono anche a Giulietta.

Per esempio, nei film che Fellini ha progettato e non ha realizzato per Giulietta, c'è la storia della medium Eileen Garrett, c'è un'autobiografia della Garrett che Fellini aveva letto e che doveva fornire un personaggio adatto a lei. Ci sono figure di medium altrove, il medium Ro di "asa nisi masa", ci sono molte di queste figure. Fra le storie che Fellini aveva pensato per Giulietta c'era anche la storia di una monachina, proprio stupida e

proprio santa, un Francesco dei *Fioretti* al femminile, possiamo ipotizzare, un film che poi non ha fatto, perché, credo, sarebbe stato peggio che un rifacimento de *La strada*, anche se dopo il successo de *La strada* è stato un progetto a cui Fellini per un po' ha pensato seriamente.

Infine aveva pensato per Giulietta un altro film, forse il più curioso di tutti, che doveva essere una galleria di personaggi femminili, una grande varietà di personaggi tutti interpretati da Giulietta Masina; una grande varietà di personaggi femminili pensati inizialmente per Giulietta molti dei quali forse ritornano in altri modi e con altre vesti in *La città delle donne*. Un film con tanti personaggi e per esempio: una saponificatrice – immaginare una Giulietta Masina saponificatrice non è molto facile –, una donna avara e prepotente, una chiromante, una miliardaria...

Ultima variante, ultima variazione, ultimo progresso, ultimo cambiamento in questo percorso felliniano nella diversità, è quella dei clown. “Il mondo”, dice Fellini, “non solo il mio paese, è popolato di clown, in fondo siamo tutti dei clown”. Questo è un altro aspetto della diversità. Però, quello che negli ultimi film è più impressionante, è il passaggio dai clown ai mostri. I mostri che compaiono nel suo cinema sono tali in senso proprio, non tanto l'androgino, ma proprio il minotauro nel *Satyricon*, la sirena o altro pescione alla fine de *La dolce vita* che esemplifica in un modo fin troppo simbolistico, il marcio e l'ambiguità della società che sta nascendo, quella del miracolo economico; e i mostri collettivi del finale di *Roma*, forse uno dei finali meno analizzati e più impressionanti di Fellini. Quelli che invadono le strade della Roma notturna, dopo che la Magnani gli ha sbattuto la porta in faccia e gli ha detto: “Ma va a dormi”, Federico, lasciami in pace”. È cominciata una nuova epoca. La Roma della Magnani (e di Fellini) è agli sgoccioli e sta per morire; quella società, quella civiltà, finiscono, e quello che le sostituisce è l'invasione di Roma da parte di motorini e motociclette, con ragazzi o giovani sessualmente non definibili, vestiti di nero cuoio, caschi neri in testa, su nere motociclette, roboanti macchine, calano su Roma e passano intorno ai grandi monumenti storici, una carrellata nella Roma notturna che si perde nel vuoto, l'invasione di Roma da parte di nuovi esseri terrestri e misteriosi, pacatamente minacciosi. Una previsione di quello che stava per accadere. Qui Fellini va un po' verso la fantascienza, verso *La notte dei morti viventi!*

A me è sempre parsa molto abusiva l'insistenza su un festaiolo carnevale felliniano, sulle musicchette di Nino Rota. A me Nino Rota ha rotto le scatole; le sue marcette felliniane, pur bellissime, possono ormai esasperarmi. Sono segni di una grande banalità e di una superficialità nei confronti dell'opera di Fellini. Nino Rota è certamente un ottimo musicista, ma è

l'abuso a creare la convenzione allegrotta che si è andata costruendo su Fellini e sui suoi personaggi.

Io, invece, negli ultimi film, vedo un Fellini molto triste, un Fellini, non dico tragico, ma certo disperato. I film non glieli facevano fare più, per di più Giulietta era malata e lui lo sapeva; lui stesso era malato. Il mondo non lo stava più a sentire. Nell'ultimo anno continuava a dire: "Non so se faccio prima il film o vado prima in ospedale e mi opero". Nella realtà, il film non glielo facevano fare, la scelta era obbligata: andare in ospedale, sperare di cavarsela e, magari, rimettersi in gioco.

Io credo che, nell'ultimo Fellini, le immagini più forti che costituiscono una sorta di continuazione del finale di *Roma*, sono quelle del popolo *dentro* la televisione, in *Ginger e Fred*. Diciamolo: un popolo di mostri. L'Italia è diventata un popolo di mostri.

I due ultimi personaggi rimasti, i due ultimi sopravvissuti dell'umanità di un tempo, Mastroianni e la Masina, sono oppressi in tutte le sequenze televisive dal popolo dei mostri. La Masina era qui una Masina normale, recitava qui il personaggio più normale fra tutti i suoi per Fellini, e il più bello, forse, perché finalmente qui è la Masina. Che non è solo un'ottima attrice, ma una persona reale, una donna reale; non è una donna immaginata, in una o in un'altra direzione.

C'è però ancora un altro finale significativo nell'opera di Fellini, quello dell'ultimo film. È la sagra dello gnocco in *La voce della luna*. Qui Fellini ha cercato anche di tornare di nuovo a Giulietta, perché Benigni, e in qualche modo Villaggio, sono dei sopravvissuti anche loro, ma anche degli avatar, delle trasformazioni, delle metamorfosi dei lontani personaggi di Giulietta, sono un po' Giulietta e un po' il Matto. Ma quello che conta non è questo. I due sono sopraffatti dalla sagra dello gnocco, da questa festa continua, da questa notte bianca universale in cui tutti gli italiani sono chiamati a divertirsi e a consumare e a consentire; e non si fermano mai a pensare, mai a ragionare su che mondo hanno costruito, su che società stanno edificando, sul modo in cui stanno vivendo. Questo Fellini tragico degli ultimi tempi – dicendo tragico so di esagerare, ma sicuramente molto melanconico, molto triste – è un Fellini che ritorna ancora all'infanzia, ritorna al nostro discorso dell'inizio, al Fellini bambino, alla divaricazione tra una tendenza molto forte, non al conformismo che è una parola sbagliata, ma all'accettazione della vita così com'è, come nei girotondi, nel vero finale di *8½*, non quello pensato originalmente, che era il treno dei morti – già un annuncio di *Mastorna* – ma quello del circo col bambino che suona il suo zufolo e trascina tutti dietro di sé come un piccolo pifferaio di Hamelin ma in una sorta di glorificazione dell'esistenza e della vita.

L'altra tendenza, è, invece, quella della non accettazione del mondo così com'è. È il discorso che facevamo citando Anna Maria Ortese: la creazione sbagliata, da cui siamo sopraffatti.

L'ultimo Fellini, è un Fellini che rimette in discussione la società umana e credo che abbia, in qualche modo, delle tensioni così filosofiche e così forti da non riuscire a risolverle armonicamente nel linguaggio artistico. *La voce della luna* è un film imperfetto, sbilanciato; però, *La voce della luna* è uno dei film da cui si può essere più straziati, uno di quelli con i quali ci si può probabilmente identificare di più per la sua capacità di intuire e narrare il nostro presente.

Il Fellini che è partito dalla vocazione infantile, dai sogni infantili, è anche il Fellini che, negli ultimi anni, aveva pensato a un film sui bambini, il cui soggetto ha tracciato nell'intervista a Grazzini; è un film impossibile, che non avrebbe mai fatto, uno dei tanti film che si inventava lì per lì a vantaggio del suo occasionale ascoltatore. Questo soggetto mi sembra particolarmente significativo proprio per questa crisi nei confronti della società, per questo rifiuto di accettare la società e, forse, ogni società. Sentiamo: "Il film che più rimpiango di non aver fatto, ma è praticamente impossibile, è una storia con una trentina di bambini di due, tre anni, che vivono in un caseggiato alla periferia della città. Mi attraggono le misteriose comunicazioni telepatiche fra i bambini, gli sguardi che si scambiano negli incontri per le scale o sui pianerottoli, quando stanno dietro una porta o dentro una culla o sono tenuti per mano come mazzi di insalata; la vita di un palazzone, vista e presupposta tutta da bambini, con storie di amori totali, di odi, di infelicità, sempre per le scale, i ballatoi, il giardinetto davanti. *Finché questi bambini, trascinati come lepri, vengono portati all'asilo e lì, il primo giorno, castrati*". Il corsivo è mio.

AROUND GELSOMINA

by Goffredo Fofi

Here are three brief quotations by Fellini, one of which from an interview that I conducted with him. “Choosing the different, marginal, strange and crazy depended a little on my poor reading and also from a fondness of mine for popular entertainment and for the circus, as the most popular of all. There, the extreme, the excessive and the freak are at home and there is even the tramp, Chaplin’s tramp, a caricature somewhere between the angelic and the fierce. I liked these characters that I can’t shed light on, apart from going back to my childhood memories, to the ‘Corriere dei Piccoli’, to the great seduction that Bibì and Bibò, Arcibaldo and Fortunello exercised over me. I think that Gelsomina, Cabiria and generally the trampish and clownish aspect, the liking for those characters and those stories has these roots: the ‘Corriere dei Piccoli’, Chaplin’s *The Circus*, Dickens, *Pinocchio*, without attempting subtler interpretations that don’t belong to me. They have been my guardian angels, the sources of my aspirations”.

In another interview, with Grazzini, he said: “The roots that bred Gelsomina and Zampànò and their story go back to a deep and dark place, full of guilt, fear and an aching nostalgia for a more complete morality, a betrayed innocence”. And in regards to innocence, he said: “I immediately give up when faced with an innocent and judge myself heavily. Children, animals and the way some dogs look at you; the utmost humility, that sometimes I see in the wishes of simple people, has the power to disturb me”.

This “childhood place”, that I will go back to later, is the starting point of some fundamental inspirations in Fellini’s cinema. But these inspirations, these intuitions, this faithfulness to childhood, changes during the course of Fellini’s life, as I think, it changes during everybody’s life. Even if, as Gombrowicz said: “We are all lined with childhood”.

Childhood haunts us, and in some way defines us; it closes us, but also opens us and gives us certain opportunities.

The movement, the real break in this order, the true access to maturity was, for Fellini, a return to another type of childhood, another type of fantasy and imaginary world, no longer the comic book world but something intimate and interior.

“I moved – he says at some point in another interview that I can’t remember who conducted – my point of view without being disappointed by the anxiety of seeing, in a imaginary way, the landscapes of the magical world. I have changed horizon, I have put myself somewhere else to look at these things (that is the things that I mentioned earlier) – not as an unknown world outside of me, but as a world inside of me”, and he ascribes this fundamental leap in his work, that is 8½ to give it a date, to the influence of Bernhard, the great Jungian psychoanalyst.

Fellini has often said that reading Jung, especially *Memories, dreams, reflections*, was fundamental for him, along with *Pinocchio*, perhaps the book that he returned to most often and that has been the greatest influence on his inspiration.

But in all of this, the figure of the “different”, marginal, vagabond and tramp, undergo an evolution, they change over the years.

At the beginning, I think that the fundamental aspect of this figure was that of the “poor in spirit” of Evangelical origin: “Blessed are the poor in spirit as theirs will be the Kingdom of Heaven”. Starting from this Christian reading, that is also the reading of the great literature, such as nineteenth century Russian literature – especially

Dostoevskij, but that is also the reading of the forms of sanctity, claimed by a part of the Catholic world –, the poor in spirit is the one who will access the Kingdom of Heaven, the scared and the divine, before others and is therefore, for us, a medium, a fundamental passage to interpret the mysterious, to be allowed access to the mystery, and especially, the religious mystery.

The poor in spirit in Fellini's cinema have a fairly precise origin in his relationship with Rossellini, which is fundamental also from this point of view. It is due to Rossellini and his influence, drive and choice that Fellini wrote the character of the mad Anna Magnani for *Il miracolo* and wrote *Europa '51* along with Rossellini and other fundamental films for Rossellini's turning point: the shift from Neorealism to that real life cinema that had very little of the "realistic", in substance, in the most common sense and was more metaphorical and religious, tied to the search for Grace, of an otherness, a truth that in realist narrative certainly escaped leftwing and communist middle class directors. Fellini confusedly searched for something else and Rossellini's great trilogy, anticipated by *Il miracolo* and *Francesco*, consisting of *Stromboli*, *Europa '51* and *Viaggio in Italia*, is the proof. Rossellini was a sort of a guardian genie with which Fellini had also to clash with and fight because the apprentice, to establish himself, must also define a different field from the master; but Rossellini existed and one must never forget it.

I don't think it is of any interest to return to that aspect that I believe the most banal of the Fellinian "monsters" – also because it is the most studied – and that is the abnormal image of women in much of Fellini's cinema: the busty woman, the broad-arsed woman, the *saraghina* and the "Anita Ekbergs" of the gigantic posters that come to life and torment Peppino de Filippo, etcetera, etcetera. Even though this aspect is extremely important in Fellini's work, it is also a retro area; his way of looking at women is, extreme of course, but the way that a man of his origins and generation would have done and it is not particularly liberated. I would even say that it was conditioned by the usage, customs, beliefs and habits that are extremely questionable and Fellini, in the end, is in this field a *vitellone*, and perhaps he remains a *vitellone* to the end.

His perhaps more ambiguous and least beautiful films, I think, that are also the most difficult to decipher are *Giulietta degli spiriti* and *La città delle donne*. Films that should be seen and analysed again and apart. And here I would give way to women: they should be analysed by women critics and scholars, and not by male critics and scholars, because a complicity may be triggered in us in terms of Fellini's view of women that would be rather unfortunate and *vitellonesca*.

To go back to the poor in spirit and Rossellini, for Fellini's master the highest starting point was *Francesco giullare di Dio*. Who is more perfectly and religiously "poor in spirit" than the historic, actual Francesco than the Francesco of the *Fioretti*? Something of Francesco, of Magnani in *Il miracolo*, fuses with Fellini's vision in a strange relationship with his vocation prior to the *Rossellinian* influence, that is *Cico e Pallina*, the characters from the "Marc'Aurelio", and the "Travaso", the humorous magazines of the time. Pallina, especially, is a "proto-giulietta/gelsomina" that comes into being perhaps even before Federico's first meeting with the real Giulietta, almost like an invocation to her coming. The character of Giulietta-Gelsomina seems perfect for his fantasy, perfect for the type of daydreams that he constructed on the figure of the small and poor in spirit female clown. Woman and clown and poor in spirit, an extremely mysterious character, or if we prefer, a character surrounded by a world that was very different from what the realism

of the time, the official neorealist or post-neorealist tendency of the time, dictated.

Masina in cinema originated from this crossroads: she came from Rossellini, *Francesco* but also *Cico e Pallina*, and slowly from those preparatory characters that Fellini created for her. The characters in *Senza pietà* or *Lo sceicco bianco* are heading towards Gelsomina. And Cabiria sister and different. This could also be a new field of investigation, Federico's different Giuliettas. Not so much the more complicated, intellectual and, to my mind least successful, Giulietta of *Giulietta degli spiriti* but the first ones: the Giulietta of the films that Fellini wrote for other directors, the Giulietta of *La strada*, the Giulietta of *Cabiria*; and also the one in *Europa '51*, written by Fellini, that is a more vital, happy, extroverted and decided version, in some way, than all the others, the most self-satisfied in her common and happy assertion, between animal and utopian, of an outgoing maternity and an outgoing sexuality. Perhaps this is the true "liberated" female character in Fellini's cinema not the one from that streaming ending of *Giulietta degli spiriti*. Without forgetting the more normal and customary *Fortunella*.

After all, *La strada*, has served as model for many other Fellini films and screenplays. *Fortunella*, like *Il bidone*, for example, has some very strong connections with *La strada*. In *Fortunella*, Alberto Sordi, in one of his superlative and brilliant interpretations, is a new version of Zampanò, he is a new incarnation of Zampanò, just like Paul Douglas is the madman. It is another version of Richard Basehart's character from *La strada* (equally garrulous and, to my mind, superficial).

In the ending of *Il bidone*, on the other hand, Giulietta, turning her role on its head somehow, becomes a wise person compared to another Madman, that is her husband (Richard Basehart, once again), the muddled and likeable *bidonista*, but also a more Fellinian *bidonista* in being the biggest liar, the weakest, most inventive, least responsible, least tragic version of the Sordi and Fabrizi *vitelloni*. He refuses the tragic dimension, but tragedy arrives, in the ending of *Il bidone*, that is one of Fellini's most extraordinary endings, perhaps even more beautiful than the ending of *La strada*, or at any rate on the same level, with the death of Broderick Crawford. That was the decisive meeting for Augusto/Crawford (the name Augusto is full of meaning in the Fellinian lexicon!), extremely significant, because it awakened in him not only the remorse for what he has lost, that he couldn't hold on to (the possibility of reaching Grace), but because it is a real communication with another human being that to us seems splendid in her uniqueness and even in her minority, that is Gelsomina. The girl that Augusto is not able to swindle is yes a disabled, today we would say handicapped, but she is not retarded like Gelsomina, she is just a cripple country girl, she is not a "poor in spirit" – and the difference is important, even if both are amongst the marginalized poor, if both are "handicapped". There is a more social connotation or version of the handicap. As was the case for the prostitute Cabiria, even though she was a little "poor in spirit", and *Le notti di Cabiria* and for the character that is between the retarded Gelsomina and the crippled girl of the *Bidone*. The Augusto-Broderick Crawford pays with his life his choice of renouncing crime and swindles, so as not to trick a poor cripple. The moment of truth and revelation is the meeting with a poor lame girl.

Giulietta's character has, in its evolution in the cinema of the period – and also for the actress herself -, implications that trigger curious reflections. A film like *Nella città l'inferno*, for example, can be very striking; with Magnani – the Magnani that had made *Il miracolo* – that becomes a female version of Zampanò. Fellini's hand is

not involved in *Nella città l'inferno*, but we are still looking at a variation of *La strada*, with a masculine, thuggish, violent and Cammorist Magnani and once again a poor Gelsomina, a poor, if not poor in spirit, then very naive girl who is also swindled in her inability to match Magnani, of being at her level. And all this must be placed in a period of our cinema that was the period of the “curvaceous women”, and remember that we are here talking about a cinema – not Rossellini or Fellini’s – that was the opposite of the cinema of the “curvaceous women”. Fellini’s “curvaceous women”, and big-chested women are mythical, enormous, grotesque and giant characters; they don’t represent the real curvaceous women that Italians of the time, the ones in the episode *Gli italiani si voltano* by Alberto Lattuada, liked.

They are “oversized in the soul”, and they represent the access to a modern cinema, that is not the cinema of realism, melodrama nor comedy but a more philosophical and metaphorical, metaphysical even, and more religious cinema, that starts from Rossellini, proceeds with Fellini and moves on to Pasolini. The three greats of Italian cinema, because they brought to cinema something that previously was not there. They brought something that was absolutely original, compared to other directors, great though they may be, but that worked on rather defined literary, journalistic and cinematographic conventions of clear and rooted origins.

Another comparison that Gelsomina, Cabiria and the other characters played by Masina stir, must be made on the ways in which the character of the different was seen (or not seen) at the time.

Firstly it must be said that Italian cinema has not dealt very much with these things, until Gianni Amelio’s recent film *Le chiavi di casa*, which comes forty or fifty years after the films that we have talked about up to now. If we want to look at some examples, through the work of other important directors of the period, Visconti for example never talked about these things; there are no different, invalids, cripples, disabled and poor in spirit. We don’t find them in Pasolini either (except for Laura Betti in *Teorema*). There are more concrete characters, at least until we head towards the purely fantastical with Totò’s episodes; but there is little attention towards these real and concrete “different” characters that live amongst us and that on the other hand Fellini is marked by. I am thinking of the splendid pages in *La mia Rimini*, where he lists them.

In *La mia Rimini* there is a list of the village crazies (“I want a womaaaaann!”), cripples, retarded and “monsters” worthy of the Cottolengo (Turin’s lunatic asylum) that in Fellini’s films continually appear: the old dwarf, the dwarfish young nun, the idiotic porter from *Amarcord* that dreams of the harem, “Giudizio”-Bagolini in *Vitelloni* and many others. Characters that people the provincial Italian reality of those years and that are part of everybody’s experiences but that are in some way neglected by cinema. They are characters not worthy of poetic and cinematic attention.

In this sense Fellini, and we must thank him for this, has really been the precursor for the attention to diversity, an attention that stretches from charity to the rights of 1968, but the 1968 of the Catholics rather than the one of the supposed young Marxists. The 1968 of the organisations that started to occupy themselves of the rights of the handicapped, for example the Movimento di Capodarco.

I’ll quote something else that I like a lot: “I have to go back to the first personal and figurative emotions. As a child I was undoubtedly very curious of the different. My brother and I spent whole afternoons playing in a closed courtyard of an old aristocratic building. A mongoloid lived on the third floor, a boy that we called ‘the head’;

at times he would look out of the window and a shadow would pull him away". (You know that Fellini must always be taken like *cum grano salis*, in that he tended to exaggerate, and at times even invent, his memories. At any rate even if they were inventions, they are extremely significant inventions for an author's poetics. Poets are not only inspired by reality, they are also inspired by their distortion of reality, by their daydreaming about reality, by their questioning of the most veiled aspects of reality). "Once we saw 'the head' in the courtyard accompanied by two women. He was a boy with a huge head, empty eyes and a mouth full of dribble... the fascination of the deformed and different has always captivated me and deeply fascinated and intrigued me. Why? Who knows? These feelings, lead us to think that reality was not that comforting experience suggested by school, mother and father but that it had a fearful aspect that suggested rebellion. I think that I am a very gentle and pacific character, but perhaps I cultivate a secret passion for rebellion, not so much political or revolutionary – I don't like crackers, noise and marches – but for transgression. This is a real vocation: to transgress. And perhaps to be awarded prizes by the mayor or the Pope even, for being a transgressor..." Here we have an interpretation, that is perhaps a little extreme but fundamental in order to understand the director's interest for the different: the different as the revelation of reality and questioning of reality, as a criticism of reality. And here once again we find the conformist-ant conformist Fellini: part policeman and part rebel in a dialectic that characterises him and his relationship with power, as is the case for other directors. Even Rossellini, in the end, moved in this dimension.

I was saying that we find few different characters in Italian cinema, but it must said that we often find the humiliated and offended, socially more evident and in keeping with the ideologies of the period, the years of the birth of our democracy. There are many in Lattuada's cinema for example, in *Il delitto di Giovanni Episcopo* or in *Il cappotto*. We find many in Commencini's cinema, especially in his interest in children and childhood. But there aren't that many in other directors; perhaps in some, now forgotten, documentary by Baldi.

I have never though that Fellini understood a great deal about literature and perhaps not even about comics, in that he liked the things that he needed – things of his childhood – and he liked authors and writers that suited his work. But he never seemed to me to be an extraordinary and intelligent reader of the great authors of the twentieth century, apart from Kafka, because Kafka belonged to him; and he soon became (also through Bernhard, I think) a root of his more "adult" work. There is one writer that he tried to collaborate with (for a film from the *Fiabe italiane*) and with which he had a relationship that was not well defined and therefore worthy of examination. Italo Calvino: extremely different from him. Calvino used to say that there are two types of intellectuals and artists: the logical and the visceral. Calvino was certainly logical and Pasolini was certainly visceral, for example. Fellini was visceral too and not very logical. He was not rational, he was instinctive and let himself be guided by his emotions and fantasies. But the theme of diversity represents a meeting point with Calvino and especially in one of his most beautiful, and today least read, of his books *La giornata di uno scrutatore* that was published in 1960 or 1961, I think. The great years of Italian culture, cinema, literature and theatre. The anecdote is simple: Calvino was called, and this really happened, to be an electoral scrutineer in Turin's Cottolengo. The Cottolengo, as you know, was the place where they took, and still

take, the “monsters”, the deformed people even those that are so deformed that they cannot be seen by others, despite the fact that in that city De Amicis had, almost like a sadist, listed and described in *Cuore*, all the cripples, the sick, the disabled and the disfigured at the workplace that probably have marked Fellini’s imagination as well as all of our imaginations, on the collective imagination of the nation for at least one hundred years. *Cuore*, along with *Pinocchio*, was the fundamental book of our collective development, prior to the disaster of television. Calvino is therefore faced with scrutinising an election at the Cottolengo and sees the nuns – some good and some terrible – bringing the sick, crippled, deformed and retarded monsters to vote; and he sees that it is them, the nuns, that vote for the patients or make them vote for the Christian Democrat cross by guiding their x over the cross: a natural manipulation from the catholic charity point of view of the period in respect of the disabled. But at the end of the book Calvino – the rational and logical Calvino – finds himself having to understand the diversity, incompleteness and limits of the individual, man’s limits, what another great writer, Anna Maria Ortese, called the “failure of creation”. Creation is incorrect, it should be redone, it should be started somewhere else because man is a mass of imperfections, diseases, weaknesses and because he falls ill, because he dies, because he is not able to be faithful to his vocations and ideas; because he is made of that stuff that generates and justifies, rightly and wrongly, religions. (During this conference, I was slightly annoyed that some people talked about the fact that Masina was a practicing catholic, as if it was some form of disability. We are a catholic country that seems to detest being such and when someone takes Catholicism seriously, we feel superior. Whilst I believe that our condescension and our lay haughtiness towards religion – and the reflection on human limits – is one of the many forms of hypocrisy of contemporary Italian culture, that has led to many disasters).

At the end of the book Calvino sees an old farmer that strokes his disabled daughter, the bigheaded daughter, the deformed, brain-damaged, stupid and utterly hopeless daughter. He strokes and strokes her, and Calvino sees, in this gesture, something human, something that shakes him and challenges him. It challenges his ideas about reality, his hopes or rational and progressive illusions. In some way, those pages are very similar to the pages in which Camus, whom I don’t think Calvino liked a lot, describes the plague.

Once when one spoke of these people in central Italy – also in Rimini, I think – they were referred to as “the unhappy”, almost like a condemnation. There was this idea that one could never be happy in being different.

The “unhappy” characters are useful to literature and cinema. The widest use being in picaresque literature that greatly influenced the work of one of the greats, Luis Buñuel. His cinema is full of dwarves, blind, crippled and deformed people, but they are almost never “positive” characters, and the other characters treat them according to the atrocious Spanish saying, typical of the picaresque novel, “beware of those marked by God!”. Buñuel is the most evident example and his apparent cruelty makes us reflect on human limits and imperfections: the pilgrims on the road to Santiago, *La voie lactée*, also meet the Trinity. The Father is an austere Alain Cuny, the Spirit is, as it should be, a dove and the Son is a dwarf. The great Hollywood film noir, following its German expressionistic origin, often used the deformed: how many crippled, lame and blind people were there in Fritz Lang’s films! Amongst the many deformed characters that appear in American film noirs, the first that springs to mind is the deaf and blind

child in *Out of the Past* who is, as the story unfolds, as fundamental as Robert Mitchum and perhaps is even the true protagonist of the film. The two positive characters in the film, amongst the beautiful and cruel women and the evil gangsters, are Mitchum and the child. Film noir used these characters, but horror films were to make an even more extensive use. For example, Stephen King's work, with all its derivatives, would be unthinkable without their presence. In one of the last films, *The Green Mile*, based on one of his books, that perhaps a many of us have seen – it is the “black” character that has the powers, a sort of prison Padre Pio. A character that mediates with the mystery that is – and here we come back to Fellini and Gelsomina – the communicating element with the otherness, and the mystery, with the unseen and what is beyond, not Caligari, not Boris Karloff, but once again the pure in spirit. In Kubrick's *Shining* it is once again a black, a child and a madman who “see” who have the “shining”. But the difference between all these uses and the Fellinian use is evident and belongs to a non-puritan Christian background, that is decidedly catholic and “Rossellinian”.

It is well known that Fellini – this is the only personal comment that I will make – at a certain point fell out with Flaiano, or rather, it was Flaiano who fell out with Fellini and this has always been ascribed to the director's domination and arrogance towards his scriptwriters. I have been a friend of Rosetta and I have known Ennio Flaiano, who had, as everybody knows, a daughter who was ill and who then died when she was fifty in Switzerland. This daughter was of very large build and brain-damaged, with no intellectual growth. According to Rosetta the reason for Flaiano's break with Fellini was not just the fact that Fellini hinted that “these are my memories”, whilst they were Flaiano's memories or “these are my ideas”, whilst in many cases they were other people's ideas and inspirations. It wasn't just the fact that he usurped the work of his scriptwriters, something that was extremely widespread and legitimate.

This time there was something else. Rosetta told me that Fellini once invited Flaiano to Fregene, along with wife and daughter but Fellini's relationship with this daughter was a disaster. According to Rosetta, Fellini was almost frightened by her and neglected and distanced her and Flaiano was irremediably disappointed and offended by this. It happens to many of us. It happens to me with a mentally disabled person rather than with the physically disabled, with whom, on the other hand, I can communicate very well; but there are people that are frightened by diversity and pull back; there is something that triggers internal, deep and uncontrollable mechanisms. This perhaps also explains this intense activity, this Fellinian rumination on these characters and the difficulty or the need to move from the childish stage of fascination for the different to an adult stage a difficulty that he, like many others, experienced.

What continued to interest him was the different as mediator with the mystery, up to the point that the character that is most part of his adult cinema – more than his last cinema, more singular – is the androgyne in *Satyricon*, who is kidnapped, because its absolute difference is what allows a dialogue with the gods. The relationship with the hidden world, which is also the relationship with the world of the dead, is a theme that, as you know, in the last Fellini is fundamental. Fellini thought obsessively about death, and perhaps *Il viaggio di Mastorna* is a film that should have told Fellini's journey towards his own death, and it wasn't made because probably to make it he would have had to enter that world, not only make a film about it, to close a game before time. Even here there was a very strong sort of exorcism. But generally these characters are characters that belong to Giulietta too.

For example, in the films that Fellini planned for Giulietta, but never made, there is the story of the medium Eileen Garrett. There is an autobiography of Garrett that Fellini read and that was to provide a character suitable for her. There are mediums elsewhere, there is Ro of “asa nisi masa” and there are many others. Amongst the stories that Fellini had thought for Giulietta there was also the story of a small, really stupid and really saintly nun, a female Francesco of the *Fioretti*, we could say, a film that he didn’t make because I believe it would have been worse than a remake of *La strada* even if, after *La strada*’s success, it was a project that Fellini thought about a lot.

And finally he thought of another film for Giulietta, perhaps the oddest of all. It was to be a gallery of female characters, a great variety of characters all played by Giulietta Masina; a great variety of female characters studied initially for Giulietta, many of which return in other ways and other guises in *La città delle donne*. A film with many characters and for example: a saponifier – it is not easy trying to imagine a Giulietta Masina as a saponifier – a miserly and domineering woman, a chiromancer a billionaire...

The clown represents a final version, a final variation, a final development, and a final change in this Fellinian journey through diversity. “The world”, Fellini said, “not only my village, is populated by clowns; after all we are all clowns”. This is another aspect of diversity. But what is most impressive about the final years is the passage from the clowns to the monsters. The monsters that appear in his cinema are actual monsters, not so much the androgyn, but the Minotaur in *Satyricon*, the siren or other fish at the end of *La dolce vita* that exemplifies, in an overtly symbolic way, the rottenness and ambiguity of the society that is coming into being, the society of the economic miracle; and the collective monsters of the ending of *Roma*, perhaps one of the least examined and most impressive of Fellini’s endings. Those that invade the nighttime streets of Rome, after Magnani has shut the door in their faces and tells them: “Go to bed Federico, leave me alone”. A new era has begun. The Rome of Magnani (and Fellini) is almost over and is about to die; that society, that civilisation, ends and it is replaced by the invasion of Rome by the mopeds and motorbikes with sexually indefinable youngsters dressed in black leather and black helmets on booming black motorbikes that swoop down over the city and pass around the great historical monuments. A parade of new terrestrial, mysterious and calmly threatening beings. A prediction of what was about to happen. Here Fellini headed slightly into science fiction, towards *The Night of the Living Dead!*

I have always found the insistence on the Fellinian carnival of the easy tunes by Nino Rota unlawful. Nino Rota has got on my wick; his Fellinian marches, beautiful though they are, infuriate me. They are the sign of great banality and superficiality towards Fellini’s work. Nino Rota is certainly an excellent musician but it is the abuse that has created the merry convention that has built around Fellini and his characters.

I on the other hand see a very sad Fellini in the last films. I wouldn’t say a tragic Fellini, but certainly desperate. They no longer allowed him to make films and Giulietta was ill to boot, and he knew it; he was ill too. The world was no longer listening to him. In the last year he continuously said: “I don’t know whether to do the film first or go to the hospital and have the operation first”. In actual fact, they wouldn’t let him make the film and there was no choice: go to hospital, hope to get through it and perhaps have another go.

I believe that in the final Fellini, the strongest images that represent a sort of continuation of the ending of *Roma* are the ones with the people inside the television, in

Ginger e Fred. Let's not beat about the bush: a nation of monsters. Italy has become a nation of monsters.

Mastroianni and Masina are the two final characters left, the last survivors of a by-gone humanity, that are oppressed in all television sequences by a nation of monsters. Masina here was normal and played the most normal character that she had played for Fellini, the nicest one perhaps, because now she was finally Masina. Who is not just an excellent actress but also a real person; she is not an imagined woman in one way or the other.

But there is another significant ending in Fellini's work. The ending of his final film: the dumpling festival in *La voce della luna*. Here Fellini tried to return to Giulietta too because Benigni, and in some way Villaggio, are survivors too as well as being avatars, transformations and metamorphosis of Giulietta's distant characters. They are part Giulietta and part Madman. But this is not what is important. The two of them are overwhelmed by the dumpling festival, a continuous feast and a universal sleepless night in which all Italians are called to enjoy themselves, consume and be permissive; and they never stop to think and reason about the world that they have built, about the society that they are building and about the way that they are living. This tragic Fellini of the final period – I know that I am exaggerating by saying tragic, but certainly melancholic and very sad – is a Fellini that returns once again to childhood, returns to our opening discussion, to the Fellini child, to the separation between a very strong tendency towards, not conformism which is the wrong word, but the acceptance of life as it is, like in ring a round the rosy, the real ending of *8½*, not the one that was originally planned, that was the train of the dead – an announcement of *Mastorna* – but the one with the circus and the child playing the whistle which drags everybody after him like a small piper of Hamelin, but in a sort of glorification of existence and life. The other tendency is, on the other hand, the non acceptance of life as it is. It is the question that we were looking at by quoting Anna Maria Ortese: the wrong creation that overwhelms us.

The last Fellini is a Fellini that questions human society and that I think has, in some way, such philosophical and strong tensions that he cannot resolve them harmonically in an artistic language. *La voce della luna* is an imperfect and unbalanced film; but *La voce della luna* is one of those films that can tear at us, one of those films with which one can identify with the most for its ability in perceiving and recounting our present.

The Fellini that set off from childhood vocation and dreams, is also the Fellini that in the final years was thinking about a film on children, whose story he outlined in Grazzani's interview; it is an impossible film, that he would never have made, one of the many films that he invented on the spot for the joy of his occasional listener. This story seems particularly significant to me because of this crisis with society, this refusal to accept society, and perhaps, all societies. Let's listen: "The film that I most regret not having made, but it would be practically impossible, is a story about thirty odd babies around two or three years old who live in a block of flats on the outskirts of town. I am fascinated by the mysterious telepathic communications between children, the looks they exchange when they meet on the stairs or on the landings when they are behind doors or in a cot or when they are held by hand like a bunch of lettuce. The life in a block of flats seen and surmised by children, with stories of overwhelming love, hate, unhappiness all set on the stairs, landings and gardens. *Until these children are dragged like rabbits to nursery school, and there, on the first day, castrated*". The part in italics is mine.

SENZA FEDERICO. GIULIETTA MASINA NEL CINEMA ITALIANO DEGLI ANNI CINQUANTA

FRANCESCO PITASSIO

Il cinema italiano non muore sotto le false leggende. Certo, quelle non aiutano a comprenderne meglio l'evoluzione. Due racconti fittizi sono più ricorrenti di altri nella descrizione dell'attore del dopoguerra, due storie fondate sulla realtà, ma assurde a riassunto totalizzante di una condizione più complessa e varia: il non-professionista e la maggiorata. Queste due figure, emblematiche dell'immediato dopoguerra l'una, della transizione ai più fastosi anni Cinquanta l'altra, ricorrono con l'insistenza di una trena apotropaica nelle ricostruzioni dello scenario del primo decennio successivo al secondo conflitto mondiale. In accordo a questi quadri descrittivi, Giulietta Masina non ha diritto all'esistenza. D'altra parte, una frangia estrema della critica francese intendeva negarglielo sin da allora, affermando:

Fellini ama dirigere la Masina, di conseguenza i suoi film non possono essere che detestabili. [...]

Cos'è la Masina? Un solo piano, uno qualsiasi, di *La strada* o di *Le notti di Cabiria* la definisce *in toto*. È un clown che ingigantisce diecimila volte il suo più infimo movimento, la sua più fugace espressione fisionomica.¹

Si abbandonino ai loro esiti dubitabili i neoclassicisti transalpini, e si provi a interrogare meglio la situazione cisalpina del dopoguerra. Essa pare assai più variegata, e la proposta della Masina vi trova ben altra collocazione. Anzi, nel decennio tra la fine dell'esperienza neorealista e l'avvento delle grandi produzioni d'autore, l'attrice costituisce un piccolo caso assai peculiare. Quale?

La conclusione degli anni Quaranta testimonia di quattro principali linee di tendenza per l'attore nella riflessione critica e teorica, così come nelle

¹ Michel Mourlet, *Fellini et Masina*, in *Sur un art ignoré*, Paris, La Table Ronde, 1965, p. 200-201.

realizzazioni. L'esaurimento del credito agli interpreti non professionisti, nonostante alcune tardive esperienze²; il ritorno di volti del cinema del Ventennio, estromessi per un quinquennio – il caso di Amedeo Nazzari vale per tutti; l'ingresso dalla porta principale di attori e comici provenienti dal teatro di rivista e varietà – l'impiego a tutto campo di Totò è l'esempio più noto; l'affermazione di tipologie divistiche femminili inedite e autoctone, rubricate sotto il termine di "maggiorate", muovendo da una celebre sequenza di *Altri tempi* (A. Blasetti, 1952)³. Un primo dato da acquisire qui è la *maggiorazione delle maggiorate*: fenomeno indubbiamente significativo, capace di determinare rispetto ai due decenni precedenti personaggi e figure del cinema nazionale, esso appare meno preponderante a uno sguardo più attento, e caratterizzato da elementi costitutivi diversi rispetto al modello hollywoodiano, con cui l'Italia del dopoguerra deve necessariamente fare i conti.

Il divismo femminile italiano del dopoguerra non funziona secondo i modelli del lusso del divismo americano; piuttosto, esso deve venire a patti con altre istanze determinanti e concomitanti. Istituzioni a tutti gli effetti capaci di limitare le forme – è il caso di dirlo – del divismo: Chiesa, famiglia, cultura tradizionale⁴. È noto lo stigma della Chiesa sulla vicenda sentimentale Loren-Ponti;⁵ e d'altra parte, se nel 1955 "ogni tanto Antonella Lualdi si ricorda degli insegnamenti della madre e dimentica il cinema, accudisce alla sua biancheria personale"⁶, il *sex-appeal* non è tutto...

L'attrice italiana degli anni Cinquanta è conformata da un desiderio sessuale eversivo, assai spesso; e dai processi della produzione culturale popolare attraverso cui quello agisce: concorsi di bellezza, defilé, pubblicità, fotoromanzi. Ma allo stesso tempo, da un'etica cattolica fondata su tradizione, nucleo familiare e sacrificio personale, da un lato; da una eredità culturale fondata su una gerarchia delle arti, dall'altro. Qui, il teatro gioca il suo ruolo. E la Masina ha la sua da dire...

² I casi più celebri, ovviamente, sono *È primavera* (R. Castellani, 1949) e *Due soldi di speranza* (R. Castellani, 1950), o *Umberto D* (V. De Sica, 1952).

³ L'individuazione delle linee di tendenza è interamente desunta dall'ottima ricerca di: Ruggero Eugeni, *Il laboratorio delle maschere: tipi, attori, divi*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. VIII – 1949/1953* (Venezia: Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003), pp. 347-357.

⁴ Un'interessante e pionieristica ricerca al riguardo è: Francesco Pinto, *Lo star-system italiano degli anni Cinquanta*, "Sociologia della letteratura", n. 1-2 (1978), pp. 61-76.

⁵ Al proposito, si veda l'analisi condottane in: Stephen Gundle, *Sophia Loren, Italian Icon*, "Historical Journal of Film, Radio and Television", n. 3 (1995), pp. 367-385; ora in Lucy Fischer, Marcia Landy (a cura di), *Stars. The Film Reader* (New York-London: Routledge, 2004), pp. 77-96.

Per un quadro generale della situazione europea del dopoguerra, in un'ottica comparatista, si veda: Stephen Gundle, *Il divismo nel cinema europeo, 1945-1960*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi* (Torino: Einaudi, 1999), pp.

⁶ "Epoca", n. 248 (1955), pp. 35-39, cit. in Pinto, *op. cit.*

La provenienza professionale di Giulietta Masina non è mai stata occultata sotto le mentite spoglie del non-professionismo, o nel mito del concorso. L'attività nel varietà radiofonico o nei gruppi teatrali dei G.U.F. negli anni Quaranta fu invece sempre dichiarata, dal momento della sua timida notorietà; questa sì assai tardiva. Ancora nel 1953 Calandrino lamentava dalle colonne di *Sottovoce*, rubrica della posta di "Hollywood":

Ti lamenti che si parli poco di Giulietta Masina e ti do ragione perché in tanti anni sai cosa ho racimolato, che la riguardi, fra gli scritti inviati dalle case di produzione? Nove righe esatte.⁷

Per un'attrice che alla data in questione aveva già raccolto due Nastri d'argento è una magrissima messe. Evidentemente, il professionismo degli attori non rientrava tra le strategie promozionali delle case di produzione precedenti il 1953. Nonostante l'associazione con John Kitzmiller, principale esponente del "neorealismo nero" *sélon* Sanguineti⁸, e Folco Lulli, la Masina non accredita di sé un'immagine di dilettante in *Senza pietà* (A. Lattuada, 1948), né nei film successivi. L'ingenuità dell'attrice cerca altre forme di espressione. D'altra parte, l'aspetto fisico dell'interprete di S. Giorgio di Piano non consente di parlare di una maggiorata. Forse anche a lei pensava Lattuada, allorché predisponeva con Lizzani un soggetto per un film su Miss Italia, in cui "proporre un nuovo tipo di donna italiana, libera dai suoi caratteristici complessi di inferiorità, autonoma e moderna, padrona e responsabile del proprio destino". Dichiarando in prima persona:

Ho quindi, tra i miei progetti lontani, la realizzazione di un film nel chiuso del teatro di posa, in cui abbia grande importanza la scenografia, per strapparmi dal clima di troppo vero che ormai riconosco limitato, incompleto e, sotto certi aspetti, manieristico. Perché la verità è in noi e noi dobbiamo portarla sullo schermo. È questa un'esigenza di elevazione morale che sento io e sente il pubblico.⁹

A ogni buon conto, lo spazio dei dieci anni intercorsi tra *Senza pietà* e *Nella città l'inferno* (R. Castellani, 1958) vede un deprezzamento progressivo e ineluttabile della realtà. Basta un colpo d'occhio all'incipit dei due film. Questo intervallo è il momento magico per Giulietta Masina.

La Masina si afferma secondo un percorso obliquo, spesso imprevedibile. Alla

⁷ Calandrino, *Sottovoce*, "Hollywood Festival", n. 23 (6 giugno 1953), p. 28.

⁸ Tatti Sanguineti, *Neorealismo nero: John Kitzmiller*, in Alberto Farassino (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949* (Torino: EDT, 1989), pp. 142-144.

⁹ DOM., *Lattuada vuole proporre un nuovo tipo di donna italiana*, "Cinema", n.s., fasc. 8 (1949), p. 242.

lettera, una terza via. D'altra parte, siamo in piena guerra fredda. La posizione del suo nome nei titoli di testa la più parte del tempo è la terza, dopo quella dei due protagonisti femminile e maschile. La collocazione terziaria della Masina comporta alcuni corollari importanti. Alla lettera, un confronto delle maggiorate con la minorata, con il personaggio periferico. Carla Del Poggio in *Senza pietà* e *Luci del varietà* (A. Lattuada-F. Fellini, 1950), Eleonora Rossi Drago in *Persiane chiuse* (L. Comencini, 1950), Ingrid Bergman in *Europa '51* (R. Rossellini, 1952), Marina Berti in *Ai margini della metropoli* (C. Lizzani, 1953), la Darnell e la Padovani in *Donne proibite* (G. Amato, 1953)...¹⁰ In altre occasioni, questo confronto è paritario, ovvero con un minorato: Alberto Sordi. In questo caso, il registro complessivo della recitazione è interamente accordato sulla tonalità bassa, come in *Buonanotte, avvocato* (G. Bianchi, 1955) o *Fortunella* (E. De Filippo, 1958). Un'unica volta l'attrice acquisisce l'onore della comprimarietà, accanto ad Anna Magnani in *Nella città l'inferno*. Ma lo svolgimento della narrazione non le lascia l'onore della conclusione...

La funzione alternativa della Masina rispetto alla carnalità del divismo femminile è ben presente a recensori e biografi dell'epoca. Anzi, tale alternativa è spesse volte valorizzata, mentre si stigmatizza con la sana ipocrisia dell'Italia democristiana degli anni Cinquanta la lasciva passione comune per le maggiorate:

Dopo dieci anni di "bellezze atomiche" Giulietta Masina rappresenta ora per il pubblico la rivincita della modestia, della bontà, del sentimento e del pudore. Il suo personaggio suscita emozioni e "fa tenerezza".¹¹

Il posizionamento dell'attrice in ruoli caratterizzanti ed eccentrici rivela spesso una natura anfibia del cinema italiano del dopoguerra: da un lato incline alla riflessione seriosa su temi sociali ed etici, dall'altro più disponibile a mettere in scena zone d'ombra suggestive e spettacolari: tabarin e avanspettacoli, periferie urbane e postriboli, stamberghe e case da gioco. Ne scaturisce una vocazione didascalica di racconti altrimenti assai prossimi al *noir*, in cui Giulietta Masina interpreta ruoli simili alla più avvenente Gloria Grahame, oltreoceano.¹²

¹⁰ In taluni casi, la Masina è inclusa in uno schema binario che oppone una coppia ideale e centrale e una popolare e periferica, con similitudini con lo schema di *Riso amaro* (G. De Santis, 1949). In questi casi, l'attrice è sempre parte della seconda coppia. Così in *Senza pietà* e in *Ai margini della metropoli*. In ambito comico, questa duplicità è ripresa dalla opposizione Gino Cervi/Elsa Merlini vs. Alberto Sordi/Giulietta Masina in *Cameriera, bella presenza offresi...* (G. Pastina, 1952).

¹¹ Giorgio Salvioni, *Giulietta: Charlot in gonnella*, "Epoca", n. 216 (21 novembre 1954), pp. 68-72, la citazione è da p. 68.

¹² Sulle contaminazioni tra narrazioni realistiche e cinema di genere nel dopoguerra italiano, si veda: Giovanni

Sul piano della recitazione, l'attrice emiliana configura un'alternativa incisiva alla maggiorata. Dinanzi alle sofferenze turgide ma immote della Rossi Drago, della Darnell o della Del Poggio, Giulietta Masina esibisce uno stile fondato sulla pausa, sulla chiosa, sulla continua variazione di registri: occhi sbarrati e roteanti, gesti esibiti e marcati, smorfie evidenti e improvvise sono spesso gli strumenti dell'attrice per caratterizzare i propri personaggi. Anche a confronto con mostri sacri della scena nazionale, non si perita di attenuare i propri mezzi. In questo, la interprete rivela spesso similitudini con l'altra grande caratterista borghese emersa negli anni Cinquanta, Franca Valeri, come indicava in un brillante contributo Massimo Scaglione:

[...] La maggior parte dei nostri registi e produttori guarda all'interprete de *La strada* come ad un'attrice dalle qualità spiccatamente comiche, da impiegare quindi in ruoli da caratterista. Il che è giusto fino ad un certo punto: Giulietta Masina può rendere con vera efficacia anche questi ruoli [...], ma non soltanto questi. Ché, al pari di una Franca Valeri, tanto per nominare un'altra attrice ingiustamente relegata nella categoria "macchietta", ella può benissimo esprimere sentimenti, drammi e situazioni drammatiche ed impegnate sul piano umano e artistico.¹³

La qualità precipua della recitazione della Masina, capace di costituirla in alternativa potenziale al fascino divistico, è tutta nell'eredità dei mezzi tradizionali della scena italiana: nella *stilizzazione*. Uno strumento capace di definire con tratti distinti e vigorosi un'interpretazione, fin quasi all'astrazione. È il caso della sequenza di trasformismo in *Luci del varietà*, o della famiglia di sbadati di *Sette ore di guai* (Metz-Marchesi, 1951), il film più derivato dal teatro di rivista.

Tali aspetti della Masina inoculano nella sua interpretazione un germe critico, una vocazione continua a esaminare, frammentare e mettere in discussione il proprio ruolo, attraverso la inattesa variazione di tonalità e registri, fino a far sospettare una virtù meta-attoriale. Tanto che all'apice della fama, si parla di un suo impiego in un adattamento di *L'opera da tre soldi* di Brecht...¹⁴ Sicuramente, l'attrice era ben consapevole di mezzi e strumenti a sua disposizione, come testimonia un suo scritto dedicato al personaggio che l'ha resa celebre: Gelsomina.¹⁵ E del maggior rischio

Marchesi, *Noir all'italiana*, in Alberto Farassino (a cura di), *Lux Film* (Milano: Il Castoro, 2000), pp. 64-71.

¹³ Massimo Scaglione, *Giulietta Masina*, "Primi piani", n. 1-2 (gennaio-febbraio 1956), p. 10.

¹⁴ Anonimo, *Notizie. Italia. Cosa fanno*, "Cinema nuovo", n. 132 (1 giugno 1958), p. 322.

¹⁵ Giulietta Masina, *Gelsomina sente la vita degli alberi*, "Cinema", n.s., fasc. 139 (1954), pp. 450-451.

inerente: l'eccedenza dell'esibizione, prossima al grottesco. All'epoca, uno studioso di divismo parlò del

controllo troppo persuaso di un'autentica attrice [che] potrebbe aver conferito quel tanto di peccaminosa consapevolezza capace di distruggerne da un momento all'altro la necessaria spontaneità.¹⁶

Ma l'orizzonte della Masina non è il modello divistico hollywoodiano, all'insegna della verosimiglianza e della fluidità. Piuttosto, si tratta della applicazione al cinema di stilemi e forme della cultura teatrale da un lato, e circense dall'altro. O quanto meno, è quel che la sua immagine pubblica vuole proporre, allorché si fa immortalare con due saltimbanchi casualmente incontrati sotto casa sua, a Roma...¹⁷

Rappresentare personaggi popolari, con mezzi popolari e finalità critiche. Se esiste una poetica di attore, forse questa pertiene alla Masina. Le parti dell'attrice la incasellano con certezza assoluta in un'alternativa schiacciante: prostituta o madre di famiglia. Una sorte di endiadi della cultura italiana degli anni Cinquanta, a cui la femminilità è costretta. L'alternativa è tra un peccato attivo e dinamico – prostituta o attrice, la differenza è di gradi, come dimostrano *Donne proibite* o *Persiane chiuse...* O tra una purezza passiva e vulnerabile, e soprattutto marginale nell'organizzazione del racconto. Un volto-schermo su cui si proietta la sofferenza di una condizione, ma incapace di agire di per sé, come rivela l'angustia che solca il viso della popolana di *Ai margini della metropoli*. In entrambi i casi, un'attribuzione è propria al personaggio: l'innocenza, anticamera della santità. Perciò così volentieri si associa all'immagine pubblica dell'attrice l'infanzia, marchio assoluto di purezza e oggetto di una funzione salvifica:

Le lettere che riceve Giulietta Masina sono assai diverse da quelle che riceve, poniamo, Sofia Loren. Non si tratta, in genere, dei soliti fanatici, dei soliti cacciatori di autografi. [...] Le scrivono anche moltissimi bambini, da tutto il mondo. Ha il dono di suscitare bontà e poesia. [...] La forte influenza psicologica che il cinema può esercitare è un fatto indiscutibile; leggiamo spesso di giovani che commettono azioni delittuose dopo aver visto un film violento e morboso; per fortuna, ci sono anche i film di Giulietta, che riescono a ottenere risultati opposti.¹⁸

¹⁶ Fausto Montesanti, *Genesi segreta di Gelsomina e Zampanò*, in *Ibidem*, pp. 446-448.

¹⁷ Si veda il servizio fotografico pubblicato in "Oggi", n. 47 (21 novembre 1957), pp. 8-11.

¹⁸ Luigi Cavicchioli, *L'attrice che ci fa diventare buoni*, "Oggi", cit. p. 8.

In effetti, ed è il vantaggio dell'organizzazione differenziata del divismo, alla Loren non scrivono le medesime persone che si rivolgono alla Masina. O quanto meno, non gli dicono le stesse cose...

La strada segna un punto di non ritorno nel panorama italiano degli anni Cinquanta, e nella carriera della sua principale interprete. Fellini dichiarava all'epoca: "Ogni margine è bruciato"¹⁹. Il processo di santificazione dell'attrice è avviato, e *Le notti di Cabiria* lo sancisce, a costituire un'alternativa in apparenza tradizionalista – sul piano spettacolare e ideologico – al divismo più conturbante. *Fortunella* conclude questa trasformazione dell'attrice in icona: "Tra Topolino e Santa Rita", suggerisce lo stesso Fellini²⁰. È il valore emblematico nazionale da esportare all'estero, come le fettuccine aviotrasportate sul set polacco di *Jons e Erdme* (H. Käutner, 1959) dall'attrice: "Da attrice diventa cuoca: prepara spaghetti o fettuccine al sugo, si è portata dietro dall'Italia tre grosse casse di pasta"²¹.

Eppure, un'alternativa era parsa possibile, alla scelta tra maggiorata e Gelsomina, tra la pin-up e la derelitta. Una terza via che alcune interpretazioni della Masina tra la fine degli anni Quaranta e il termine del decennio successivo preconizzano. Un percorso più dimesso sul piano della recitazione, meno eccentrico nella narrazione, non altrettanto bizzarro nella figurazione. Non tanto popolare, piuttosto borghese. Sfortuna volle che questo personaggio trovasse spazio nel più disgraziato episodio della carriera di Fellini degli anni Cinquanta, *Il bidone* (1955). A un attento intervistatore, confidava l'attrice:

[...] Si trattava di un personaggio nuovo. Questa donna che ama il marito, è continuamente in lotta per far quadrare i conti di casa, ha nell'avvenire della figlia uno scopo di vita, rispecchia il settanta per cento, credo, delle donne italiane, di quelle donne della piccola e media borghesia che stimo io moltissimo.²²

È invece l'aspetto più tradizionalista per mezzi e valenze a prevalere e combinare l'ossimoro di madre e puttana nella perfezione della santità.

¹⁹ Federico Fellini, *Ogni margine è bruciato*, "Cinema", n.s., fasc. 139, cit.

²⁰ Anonimo, *Notizie. Italia. Cosa fanno*, "Cinema nuovo", n. 106 (1 maggio 1957), p. 258.

²¹ Luigi Cavicchioli, *Giulietta Masina conquista la Polonia*, Oggi, n. 21 (21 maggio 1959), pp. 29-30, cit. p. 30.

²² Sandro Zambetti, *Incontri e interviste a Venezia*, "La rivista del cinematografo", n. 9-10 (settembre-ottobre 1955), pp. 32-37, cit. p. 36.

Dieci anni dopo, in Vaticano si celebra la prima giornata delle comunicazioni sociali. Sono presenti molti nomi dello spettacolo italiano, a incontrare Paolo VI. Tra loro, Giulietta Masina, ormai poco presente sugli schermi. Commosa, riferisce ai microfoni della radio pontificia:

[...] Il Papa è stato così benigno da interessarsi alla salute di mio marito, che, purtroppo, non ha potuto venire. E questo interessamento, come donna, come sposa, mi ha profondamente colpito.²³

Anche in questo caso, senza Federico...

²³ Anonimo, *Emozione di un incontro*, "La rivista del cinematografo", n. 6 (giugno 1967), pp. 336-337.

WITHOUT FEDERICO.**GIULIETTA MASINA IN THE ITALIAN CINEMA OF THE FIFTIES**by **Francesco Pitassio**

Italian cinema does not die under false legends. They certainly don't help in understanding its evolution. Two fictitious stories are more recurrent than others in describing the post-war actor, two stories that are based on truth, but held as all-absorbing summaries of a more complicated and varied condition: the non-professional and the curvaceous woman. These two figures, one emblematic of the immediate post war period, the other of the transition to the more sumptuous Fifties, recur with the insistence of an apotropaic threnody in the reconstruction of the first decade after the Second World War. Based on these two contexts, Giulietta Masina has no right to exist. And in fact an extreme wing of French critics at the time wanted to ignore her, claiming:

Fellini loves directing Masina, *therefore* his films cannot fail to be detestable. [...]

What is Masina? Just one shot, any shot from *La strada* or *Le notti di Cabiria* defines her in toto. She is a clown who exaggerates a thousand times her worthless movement, her most transient physiognomic expression.¹

Lets leave the transalpine neo-classicists to their doubtful issues and try to examine the post-war cisalpine situation a little better. It seems rather more varied and Masina finds another position. Or better still, in the decade between the end of the Neorealist experience and the coming of the great authorial productions, Masina is a very peculiar case. Why?

The end of the Forties witnessed four main tendencies for actors in the critical and theoretical consideration as well as in the productions. The end of the use of non-professional actors, despite some late exceptions;² the return of actors from the Fascist period, who had been excluded for five years – Amedeo Nazzari's case is emblematic; the open armed welcome of actors and comedians from the variety theatre – the wide ranging use of Totò being the most famous example; the success of unprecedented and autochthonous female stars, dubbed the “curvaceous women”, from a famous sequence in *Altri tempi* (A. Blasetti, 1952).³ A first consideration which must be made here is the rise of the curvaceous women: an undoubtedly significant phenomena, that is able to determine, as against the previous two decades, characters of the national cinema. It appears less predominant under a careful examination and it is characterised by elements that differ from the Hollywood model, with which post war Italy must reckon with.

¹ Michel Mourlet, *Fellini et Masina*, in *Sur un art ignoré*, Paris, La Table Ronde, 1965, p. 200-201.

² The most famous, obviously, are *È primavera* (R. Castellani, 1949) and *Due soldi di speranza* (R. Castellani, 1950), or *Umberto D* (V. De Sica, 1952).

³ The identification of the trends is entirely gathered from the excellent research by: Ruggero Eugeni, *Il laboratorio delle maschere: tipi, attori, divi*, in Luciano De Giusti (edited by), *Storia del cinema italiano. Vol. VIII – 1949/1953* (Venezia: Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003), pp. 347-357.

The post war female stars don't follow the models of the luxurious American stars; instead they must come to terms with other determining and concurrent requirements. Institutions such as the Church, family and traditional culture⁴ that to all intents and purposes were able to restrict the forms of stardom. The stigma that the Church applied to the Loren-Ponti⁵ affair is well known; after all if in 1955 "at times Antonella Lualdi remembers her mother's lessons and forgets cinema to look after her underwear"⁶, sex-appeal wasn't everything...

The nineteen fifties Italian actress was very often moulded by a subversive sexual desire and by the production processes of popular culture that it acted through: beauty contests, fashion shows, advertising and photo stories. But at the same time by a catholic ethic based on tradition, family unit and personal sacrifice on one side and a cultural inheritance based on a hierarchy of the arts on the other. And here theatre played its part. And Masina had her opportunity.

The professional origin of Giulietta Masina has never been shadowed under the false colours of non-professionalism or the myth of the contest. Her activities in the radio varieties and in the G.U.F. (Fascist University Groups) theatre groups were always reported since her timid (and extremely tardy) notoriety. Even in 1953 Calandrino complained in the *Sottovoce* column about "Hollywood" letters that:

You moan that there is little talk about Giulietta Masina and I agree with you because over all these years you know what I have been able to find about her amongst the press releases sent by the production companies? Exactly nine lines.⁷

For an actress that had by then won two Nastri d'argento awards it is an extremely meagre harvest. Evidently an actor's professionalism wasn't part of the promotional strategies of the production companies prior to 1953. Despite the association with John Kitzmiller, main exponent of "black Neorealism" according to Sanguineti⁸, and Folco Lulli, Masina didn't provide the image of an amateur in *Senza pietà* (A. Lattuada, 1948), nor in subsequent films. The actress' naivety looked for other forms of expression. After all, the physical aspect of the actress from S. Giorgio di Piano, dispels any notion of the curvaceous woman. Perhaps Lattuada was thinking of her when he was preparing, with Lizzani, a film about Miss Italy, in which to "present a new type of

⁴ For an interesting and pioneering research on the matter see: Francesco Pinto, *Lo star-system italiano degli anni Cinquanta*, "Sociologia della letteratura", n. 1-2 (1978), pp. 61-76.

⁵ See the analysis by: Stephen Gundle, *Sophia Loren, Italian Icon*, "Historical Journal of Film, Radio and Television", n. 3 (1995), pp. 367-385; now in Lucy Fischer, Marcia Landy (edited by), *Stars. The Film Reader* (New York-London: Routledge, 2004), pp. 77-96.

For a general view of the post-war European situation from a comparatist point of view, see: Stephen Gundle, *Il divismo nel cinema europeo, 1945-1960*, in Gian Piero Brunetta (edited by), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi* (Torino: Einaudi, 1999), pp.

⁶ "Epoca", n. 248 (1955), pp. 35-39, cit. in Pinto, *op. cit.*

⁷ Calandrino, *Sottovoce*, "Hollywood Festival", n. 23 (6 June 1953), p. 28.

⁸ Tatti Sanguineti, *Neorealismo nero: John Kitzmiller*, in Alberto Farassino (edited by), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949* (Torino: EDT, 1989), pp. 142-144.

Italian woman, free from her characteristic inferiority complexes, autonomous and modern, master of, and responsible for, her destiny". He said:

I have, therefore, amongst my long-term projects, a studio film in which the sets will be very important, in order to release me from the exceedingly realistic climate that I by now recognise as limited, incomplete and for certain aspects, mannerist. Because the truth is in us and we must bring it to the screen. This is a need for moral elevation that I, and the audience, feel.⁹

In any case the ten-year gap between *Senza pietà* and *Nella città l'inferno* (R. Castellani, 1958) witnessed a progressive and inevitable decline of realism. A quick look at the two film's opening shots is sufficient. This interval was Giulietta Masina's magical moment.

Masina established herself through a roundabout career that was often unpredictable. Literally a third way. On the other hand this was the height of the cold war. Most of the time the positioning of her name in the opening titles came third in line after the two female and male protagonists. Masina's third place location involved some important consequences. Literally a comparison between the leading curvaceous woman and the peripheral character. Carla Del Poggio in *Senza pietà* and *Luci del varietà* (A. Lattuada-F. Fellini, 1950), Eleonora Rossi Drago in *Persiane chiuse* (L. Comencini, 1950), Ingrid Bergman in *Europa 51* (R. Rossellini, 1952), Marina Berti in *Ai margini della metropoli* (C. Lizzani, 1953), Darnell and Padovani in *Donne proibite* (G. Amato, 1953)...¹⁰ In other occasions this comparison was with someone of equal stature: Alberto Sordi. In this case the overall acting register was entirely tuned to the lower tonality, like in *Buonanotte, avvocato* (G. Bianchi, 1955) or *Fortunella* (E. De Filippo, 1958). Just once the actress acquired the honour of being the co-lead, next to Anna Magnani in *Nella città l'inferno*. But the unfolding story did not allow her the honour of the ending... Masina's alternative function as against the sensuality of the female stars was evident to the critics and biographers of the time. Quite the opposite, her alternative was often praised whilst the common lewd passion of the curvaceous women was stigmatised with the healthy hypocrisy of the Christian democrat Italy of the Fifties:

After ten years of "atomic beauties" Giulietta Masina now represents for the audience the revenge of modesty, goodness, emotion and decency. Her character arouses feelings and is "touching".¹¹

The positioning of the actress in characteristic and eccentric roles often reveals an amphibious nature of post war Italian cinema: on the one side prone to serious reflec-

⁹ DOM., *Lattuada vuole proporre un nuovo tipo di donna italiana*, "Cinema", n.s., fasc. 8 (1949), p. 242.

¹⁰ In certain cases, Masina was included in a binary structure that opposed an ideal and central couple with one that was popular and peripheral, which resembles the structure of *Riso amaro* (G. De Santis, 1949). In these cases, the actress was always part of the second couple. This is so in *Senza pietà* and in *Ai margini della metropoli*. In a comical context this duplicity was represented with the contrast between Gino Cervi/Elsa Merlini vs. Alberto Sordi/Giulietta Masina in *Cameriera, bella presenza offresi...* (G. Pastina, 1952).

¹¹ Giorgio Salvioni, *Giulietta: Charlot in gonnella*, "Epoca", n. 216 (21 November 1954), pp. 68-72, quote from p. 68.

tions on social and ethical themes and on the other ready to shed light on evocative and spectacular shadowy worlds such as nightclubs and variety shows, urban suburbs and brothels, hovels and gambling houses. It resulted in a didactic vocation of stories very similar to the noir, in which Giulietta Masina played similar roles to the ones played by the more attractive Gloria Grahame, across the Atlantic.¹²

On the acting front, the actress from Emilia represented an incisive alternative to the curvaceous woman. Faced with the turgid but motionless suffering of Rossi Drago, Darnell or Del Poggio, Giulietta Masina exhibited a style based on the pause, comment and on the continuous variation of registers: eyes wide open and rotating, movements which were exhibited, marked and evident and sudden grimaces. These were the tools she used to portray her characters. Even when compared to the national sacred monsters, she didn't dare to soften her abilities. In this she often revealed similarities with that other great middle class character actress from the fifties, Franca Valeri, as Massimo Scaglione pointed out in a brilliant essay:

[...] The majority of our directors and producers look to the actress of *La strada* like a markedly comic actress to be used in character actress roles. Which is right up to a certain point: Giulietta Masina can convincingly play these roles too [...], but not just these. Just like Franca Valeri, to name another actress unjustly relegated to the caricature category, she can easily express feelings, tragedy and humanly and artistically dramatic and involved situations.¹³

The primary quality of Masina's acting, able to place her as a potential alternative to the lure of stardom, is wholly inherited from the traditional tool of the Italian theatre: the stylisation. A tool that is able to define an interpretation almost to abstraction, with distinct and vigorous strokes. This is the case with the transforming sequence in *Luci del varietà*, or with the absent-minded family of *Sette ore di guai* (Metz-Marchesi, 1951); a film that is directly linked to variety theatre.

These aspects of Masina instil in her interpretation a critical seed and a continuous willingness to examine, fragment and question her role through the unexpected variation of tonalities and registers, leading one to suspect a meta-actorial quality. So much so that at her peak there was talk of her participation in Brecht's *Three-penny opera*...¹⁴ The actress was surely well aware of the means and tools at her disposal as something she wrote about the character that made her famous Gelsomina, testifies. And of the inherent risk: the exaggeration of the exhibition that could border on the grotesque. At the time a scholar of stardom wrote:

A control that is too convinced, of the authentic actress, that could have conferred that touch of sinful awareness that is able to destroy, at any moment, the necessary spontaneity.¹⁵

¹² On the contaminations between realistic narrations and genre cinema in post war Italy see: Giovanni Marchesi, *Noir all'italiana*, in Alberto Farassino (edited by), *Lux Film* (Milano: Il Castoro, 2000), pp. 64-71.

¹³ Massimo Scaglione, *Giulietta Masina*, "Primi piani", n. 1-2 (January-February 1956), p. 10.

¹⁴ Anonymous, *Notizie. Italia. Cosa fanno*, "Cinema nuovo", n. 132 (1 June 1958), p. 322.

¹⁵ Fausto Montesanti, *Genesi segreta di Gelsomina e Zampanò*, in *Ibidem*, pp. 446-448.

But Masina's horizon did not follow the Hollywood model dictated by credibility and fluidity. It rather dealt with the application to cinema of stylistic elements and forms from theatrical culture on one side and the circus on the other. Or at least this is what her public image proposed, so that she was immortalised with two tumblers met by chance in front of her house in Rome...¹⁶

To represent popular characters with popular methods for critical ends. If there is an actor's poetic than it belonged to Masina. Her roles pigeonholed her with absolute certainty in a crushing alternative: prostitute or mother. A sort of hendiadys of the Italian culture of the Fifties to which femininity was forced. The alternative was between an active and dynamic sin – prostitute or actress, the difference was by degrees as *Donne proibite* or *Persiane chiuse* demonstrate. Or between a passive and vulnerable purity that is mainly marginal in the structure of the story. A face-screen onto which the suffering of a condition is projected, but which is incapable of acting independently, as is revealed by the apprehension that marks the face of the poor character in *Ai margini della metropoli*. In both cases a function belongs to the character: innocence as the antechamber of sanctity. Therefore childhood, the absolute mark of purity and subject of a salvific function, is so willingly associated to the public image of the actress:

The letters that Giulietta Masina receives are very different to the ones that, let's say, Sofia Loren receives. Generally, they are not from the usual fans or autograph hunters. [...] Many children from all over the world write to her. She has the gift of inspiring kindness and poetry. [...] The strong psychological influence that cinema can exercise is an undisputable fact. We often read of youngsters who commit criminal acts after having seen violent and morbid films; fortunately, there are also Giulietta's films, which achieve the opposite.¹⁷

In fact, and this is the advantage of the differentiated organisation of stardom, the same people that wrote to Masina didn't write to Loren. Or at least, they didn't tell her the same things...

La strada marked a point of no return in the Italian panorama of the fifties and in the career of its leading actress. Fellini stated at the time: "Every margin is burnt."¹⁸ The sanctification process of the actress had begun and *Le notti di Cabiria* ratified it, in creating an apparently traditionalist alternative – on the spectacular and ideological front – to the more disturbing star worshipping. *Fortunella* concluded the transformation of the actress in icon: "Between Mickey Mouse and Santa Rita", suggested the same Fellini.¹⁹ It was the emblematic national value that could be exported abroad, like the fettuccine airlifted by the actress to the Polish set of *Jons e Erdme* (H. Käutner, 1959): "From the actress to the chef: She prepares spaghetti or fettuccine and she has brought three large crates of pasta from Italy".²⁰

¹⁶ See the photo report published in *Oggi*, n. 47 (21 November 1957), pp. 8-11.

¹⁷ Luigi Cavicchioli, *L'attrice che ci fa diventare buoni*, "Oggi", cit. p. 8.

¹⁸ Federico Fellini, *Ogni margine è bruciato*, "Cinema", n.s., fasc. 139, cit.

¹⁹ Anonymous, *Notizie. Italia. Cosa fanno*, "Cinema nuovo", n. 106 (1 May 1957), p. 258.

²⁰ Luigi Cavicchioli, Giulietta Masina conquista la Polonia, "Oggi", n. 21 (21 May 1959), pp. 29-30, cit. p. 30.

And yet an alternative seemed possible, to the choice between the curvaceous woman and Gelsomina, between the pin-up and the derelict. A third way that some of Masina's interpretations, from the end of the forties and the end of the subsequent decade, predict. A quieter way of acting, less eccentric in the narration and not as fanciful in the representation. Not so much popular as middle class. Unfortunately this character found room in the most unfortunate episode of Fellini's career of the Fifties, *Il bidone* (1955). The actress confided to an attentive interviewer:

[...] It was a new character. This woman that loves her husband and continuously fights to balance the household accounts and has in her daughter a purpose in life. She mirrors, I think, seventy percent of Italian women, those lower and middle class women that I admire a great deal.²¹

On the other hand it is the more traditionalist aspect, in means and importance, which prevailed and combined the oxymoron of mother and prostitute in the perfection of sanctity.

Ten years later, in the Vatican there was the first day of the social communications. Many names of Italian show business were in attendance to meet Pope Paul VI. Amongst them Giulietta Masina, by then a reduced presence on cinema screens. Moved, she tells the papal radio microphones:

[...] The Pope was so benevolent in asking after my husband's health, who unfortunately could not come. And as a woman and wife this concern has profoundly struck me.²²

Also in this case, without Federico...

²¹ Sandro Zambetti, *Incontri e interviste a Venezia*, "La rivista del cinematografo", n. 9-10 (September-October 1955), pp. 32-37, cit. p. 36.

²² Anonymous, *Emozione di un incontro*, "La rivista del cinematografo", n. 6 (June 1967), pp. 336-337.

ATTUALITÀ DI GELSOMINA

PETER VON BAGH

1. A proposito di lei

Se *I vitelloni* è solitamente considerato il più autobiografico dei film di Fellini, *La strada* non è certo da meno. Fellini stesso lo ha confermato: “*La strada* mi sembra il mio film più rappresentativo, il più autobiografico”. Certamente in un senso più generale, e allo stesso tempo più intimo, *La strada* è un *momentum* privilegiato e incisivo nel *continuum* di una vita. Numerosi sono i casi di “diari cinematografici” scaturiti dalla relazione fra regista e attrice: basti pensare a Griffith e Gish, Rossellini e Bergman, Godard e Karina e così via. Tuttavia, la relazione Fellini-Masina si distingue fra tutte per la durata. Inizia dai primi film sceneggiati da Fellini come *Senza pietà* attraversa i primi lavori di regia (*Luci del varietà*) fino ad arrivare a quattro decenni più tardi (*Ginger e Fred*).

Questo significa che nel momento in cui interpretò Gelsomina, Giulietta Masina possedeva abbastanza frammenti per scrivere una sorta di “biografia fittizia” – utili e persino necessari ad ogni star o – meglio – anti-star. Tali frammenti risiedevano in tutta una serie di gesti intimi, sguardi fugaci e impercettibili, momenti il cui pieno significato poteva essere compreso solo da Fellini, che avrebbe sintetizzato tutto in un insieme magico e spontaneo. C’è, a esempio, un elemento di silenzio, forse una ispirazione tratta dai fumetti o dai film muti, sottolineato dalla mimica e dall’intensità del look.

Possiamo notare anche l’elemento della comunione silenziosa, dove il mare, le pietre, le particelle di vita, il silenzio e l’innocenza hanno un’importanza decisiva – un tono e una umile accettazione anticipati dai film che precedono il capolavoro felliniano – quelli di Rossellini, fra i quali *Francesco giullare di Dio*, *Il miracolo* (primo esempio di “protagonista sempliciotto che compensa la scarsa intelligenza con la grazia ricevuta” come è stato detto), *Europa ’51*.

Fin dai suoi primi lavori Fellini era riuscito a trovare i “moduli” espressivi di Giulietta Masina, le situazioni basilari già evidenti nel primissimo film, *Senza pietà*. Già qui si percepisce qualcosa che ha la sua probabile origine nel silenzio dei fumetti, o forse nel lunatico surrealismo di Harpo Marx e, prima di lui, di Harry Langdon. La variante più tarda è senz’altro più ricca e se riandiamo con la mente alla partenza di Giulietta Masina, questa volta inizio di *La strada*, possiamo anticipare quello che è successo nel frattempo: la sequenza è ora impregnata di una tecnica multistrato e di una virtuosa combinazione di elementi disparati.

Un buon termine di paragone potrebbe essere Cary Grant, citato a volte come il più grande fra i grandi per la sua capacità di fondere assieme tradizioni diverse, contrastanti e disarmoniche, in tragedia, melodramma, antico e moderno e persino in qualcosa che ricorda l’effetto alienazione brechtiano... il tutto nella stessa scena.

La recitazione semplice di Giulietta Masina è allo stesso tempo molto complessa, ne è prova l’inizio di *La strada* dove nell’ambito della stessa sequenza vediamo all’opera diversi stili, e se procediamo nelle collaborazioni successive (*Le notti di Cabiria*, *Giulietta degli spiriti*, *Ginger e Fred*) ci rendiamo conto di come ogni sintesi sia in realtà profondamente diversa. Fellini considera Giulietta Masina una musa ispiratrice, o una fonte “...a causa di un legame intimo, una comunione profondamente spirituale e segretissima”.

Il processo del “trovare” fu tutt’altro che semplice:

Se da un lato Giulietta possiede la misteriosa capacità animista di evocare un personaggio e il suo intero mondo, dall’altro, quando giunge il momento di dar vita a quel personaggio, lei diventa profondamente ostile. È un fenomeno piuttosto strano.

Fellini tiene a sottolineare che lui non chiede mai a un attore di sforzarsi di dare una particolare interpretazione:

Il caso di Giulietta nei panni di Gelsomina rappresenta l’unica occasione in cui io abbia obbligato un’attrice con un temperamento esuberante, fiero, persino aggressivo a recitare il ruolo stilizzato di una creatura eccessivamente timida, con soltanto un barlume di ragione, i cui gesti rasentano sempre il limite del caricaturale o del grottesco. Questo mi ha richiesto un grande sforzo, e Giulietta, al contrario di quanto fece per Cabiria, faticò molto ad interpretare la parte, dal momento che Gelsomina è una “parte”, mentre Cabiria era molto più simile a lei, con la sua aggressività, la sua verbosità e la sua pazzia.

C'è un costante senso di stupore, anche per Fellini stesso:

... lei è una fatina che mi ha fatto attraversare una certa soglia: mi ha fatto passare attraverso una porta ed entrare in un paesaggio, un territorio che non ho ancora descritto completamente ma che spero vivamente, se solo l'immaginazione mi muovesse ancora in quella direzione, di essere in grado di tradurre in immagini ...

Fellini afferma che egli semplicemente si innamorò di quel “clown femmina”, di quella bambina-vecchina, “che è allo stesso tempo un po' pazza e un po' santa, di quel clown molto tenero, arruffato, buffo e goffo che chiamai Gelsomina e che ancora oggi riesce a indurmi alla malinconia tutte le volte che sento la musica della sua tromba”.

Era da un pezzo che volevo fare un film per Giulietta. Mi piace molto come tipo di attrice, è singolare, e molto dotata per esprimere con comunicativa e immediatezza una visione del mondo infantile e fantastica, gli stupori, gli sgomenti, le allegrezze disperate e i comici incupimenti di un personaggio clown. Giulietta è un'attrice-clown.

Di tutti gli attori e le attrici, lei è quella più vicina alla luce. Questo, ancora una volta, è l'essenza di Fellini:

Per me, infatti, il cinema è questo – immagini. La luce è il mio elemento fondamentale. L'ho detto tante volte: per me la luce viene addirittura prima del tema, addirittura prima degli attori scelti per i vari ruoli. La luce è veramente tutto: è sostanza, sentimento, stile, descrizione. È tutto.

Lo psicoanalista francese René Nelli aggiunge una interessante descrizione del metodo felliniano: “Simile al sogno e alla poesia, fonde euforicamente tutte le cose, i tempi e gli spazi, e la passione corrisponde anche a uno stato d'innocenza”.

C'è tutta una lunga teoria di spiegazioni circa i possibili inizi di *La strada* e dei suoi personaggi, o di come “... questa bambina strana, neanche tanto normale” diventò per Fellini la “proiezione dell'innocenza ferita e trionfante”. Per quanto concerne i legami iconografici, c'è certamente una connessione tra il Fortunello di Opper e l'interpretazione grafica di Gelsomina. Quanto al tema centrale, c'è a esempio, questa pista:

Fellini racconta di come una sera si trovasse in campagna e avesse notato due nomadi accampati. Mentre la donna girava una minestra nella pentola sul fuoco, l'uomo aspettava, lontano da lei. Non scambiarono una parola per tutto il tempo che Fellini li osservò. Per la prima volta il regista ebbe la cognizione dell'incapacità di comunicare fra due persone destinate a vivere assieme.

Qualunque sia la fonte per il personaggio di Gelsomina, il risultato è una speciale categoria di star, e seppure Giulietta Masina interpretò quattro ruoli da protagonista nei film di Fellini, Gelsomina è senza dubbio il loro legame più forte, quello che si nutre di un film che è sogno e poesia nella sua forma più pura e fondamentale, e che si fonde euforicamente con un senso del tempo e dello spazio e dell'immensità dello spazio, con un'idea impietosa del male e tuttavia con un'innocenza del tutto originale.

Come disse Angelo Solmi:

... figura assolutamente nuova nella storia del cinema e della cultura italiana, Gelsomina, pur nel suo stadio infantile, è un personaggio che prende a poco a poco coscienza di sé nelle sequenze più belle del film: la processione, l'incontro col malatino, l'idillio con il Matto (in cui ella intravede l'amore spirituale), l'approccio al convento verso Zampanò (in cui si rivela cautamente donna), l'uccisione del Matto, allorché è posta di fronte all'orrore della morte. Gelsomina, per questo suo eccesso di sentimento non appagato, è una martire della solitudine e della mancanza di amore e di carità, ossia esprime in modo compiuto il punto più alto dell'etica felliniana. E l'interpretazione di Giulietta Masina è stata superba soprattutto in questo: che ha saputo distruggere entro di sé la consapevolezza del personaggio, partendo da zero ed esprimendo l'estatica follia del finale con una forza suggestiva irresistibile. Al tempo stesso ha saputo essere vera, con tutte le ritrosie, le bizzie (gli "Auffa!"), le timide aperture di un essere totalmente umano, evitando quindi il pericolo – paventato da Fellini – di diventare null'altro che una "scema patetica". (Solmi, *Fellini*, Milano 1962, pp. 159-160)

2. Testimonianze del 1954

L'anno cinematografico è essenziale: 1954. *La strada*, per quanto unico, non era solo. Gli americani impazzirono per *La strada* e volevano saperne di più sulle avventure di Gelsomina. "Fellini" e "Masina" divennero nomi conosciuti e insieme significavano doppie entrate al botteghino. Sempre pronti a standardizzare, gli americani parlavano di "mezzi di espressione" speciali. In seguito cominciarono a parlare della "trilogia della solitudine" che comprendeva anche *Il bidone* e *Le notti di Cabiria*. Film sullo squallore dell'esistenza.

Anche quel tema era ancora nell'aria, riportando in vita la povertà del dopoguerra – ora che i privilegiati vivevano nell'opulenza - e le visioni del primo neorealismo. Nella contraddittorietà delle circostanze Fellini si era dimostrato un magico rivelatore dei temi più profondi del suo tempo. Perciò *La strada* non è il primo vero, "assoluto" Fellini – posizione riservata

a *I vitelloni*, film immenso, come del resto doveva essere anche *Il bidone*. Oltre a far parte di un continuum che appartiene a Fellini stesso, *La strada* è anche un film di rilevante importanza nell'ambito di una serie di film importanti nella prima metà degli anni Cinquanta.

Nel nostro tentativo di cercare delle connessioni è utile ricordare a quale peculiare categoria *La strada* appartiene. È un film sul matrimonio, quello che presto sarà un quasi-matrimonio o “virtualmente un matrimonio” – e come tale sorprendentemente prossimo all'essenza della coppia blasfema e perversa Swanson-Holden in *Viale del tramonto* di Billy Wilder. Allo stesso tempo il film di Fellini dipinge due persone legate in una maniera assoluta, precisa e crudele quanto Ingmar Bergman racconta nei suoi film. Un altro film del momento, infatti, era quello del giovane regista svedese che stava facendo il suo debutto in Europa con lo spietato *Gycklarnas afton*, tradotto *Sawdust and Tinsel* nel mondo anglosassone e stranamente *Una vampata d'amore* in Italia.

Ma soprattutto, proprio negli anni che vanno dal 1952 al 1954 c'è una straordinaria concentrazione di film che parlano del matrimonio e della coppia. Kenji Mizoguchi, allora a pochi anni dalla morte, era al culmine della carriera e aveva diretto una serie di film duri e intensi sulla relazione fra uomo e donna. C'erano cicli rilevanti, come quello di George Cukor (che tocca il culmine con *Vivere insieme*), di Jacques Becker (con i capolavori *Casco d'oro* e *Edoardo e Carolina*), il giovane Ingmar Bergman con le sue caleidoscopiche variazioni, e c'era un film di Minnelli sull'inizio di un matrimonio (*Il padre della sposa*) e uno di Yasuhiro Ozu sulla fine di un matrimonio (*Viaggio a Tokyo*).

I due artisti di *È nata una stella* (ancora del lungimirante Cukor), non erano poi così lontani dagli artisti popolari, primitivi e approssimativi di *La strada*. La Hollywood alla moda – dove lo stato delle emozioni sembra a volte trovarsi secoli addietro rispetto allo stato avanzato della tecnologia – contro il livello popolare di *La strada* e i suoi avvenimenti diretti.

Un contrasto fondamentale come quello di cui parla l'antropologa Hortense Powdermaker che nel suo studio ha descritto la città dei sogni come una variante molto prossima alle isole polinesiane – e in un senso piuttosto tagliente, dal momento che i fatti di Hollywood rappresentavano apertamente la nostra comune umanità.

Riavvicinandoci al nostro contesto, il tema della coppia e del matrimonio occupava l'immaginazione di Roberto Rossellini, che al tempo stava lavo-

rando a *Viaggio in Italia*, seguito dall'impetoso *La paura*. Rossellini era un altro artista *on the road*, che si muoveva dall'Italia verso altre destinazioni europee. Detto questo, sono fortemente tentato di ricordare *La strada* come il grande e "originale" *road movie*, preceduto forse oltreoceano dall'intera moltitudine di film western e da pochi altri film fra i quali mi piace citare soltanto tre registi: Frank Capra con *Accadde una notte*, John Ford con *Furore*, Edgar G. Ulmer con *Detour – Deviazione per l'inferno*.

Poiché tutti questi titoli si riferiscono a film hollywoodiani, devo ritornare alla mia prima associazione. Si rifà alla fondamentale natura della narrazione hollywoodiana. Siamo *on the road*, e la nostra guida è il grande John Ford che si prende molte libertà nonostante l'occhio attento di un produttore come Zanuck. E tuttavia, in maniera quasi raggelante nei confronti delle limitazioni innate della narrazione hollywoodiana egli arriva come un lampo – e qui è necessario il paragone con Fellini che al confronto sembra una personalità stroheimiana, sia nella crudeltà sia nella tenerezza, nel modo in cui gli eventi sono colti nei termini della nostra comune umanità – con persone come il Matto che riflettono sul fatto che anche le più piccole particelle, anche un sassolino, hanno un significato.... Tornerò su questo aspetto, basti dire ora che la qualità "industriale" di un film hollywoodiano – di ogni film hollywoodiano – lo allontana da questo tipo di microscopiche osservazioni – e piaceri – del mondo.

Ma torniamo alla scena contemporanea nel 1954. Oltre alle analogie con la strana famiglia di *Viale del tramonto*, c'è il mistero di *Johnny Guitar* (e la sua curiosa coppia), e ancora due film di quell'anno: *Senso* di Visconti, con la dimensione erotica e fisica della sua tragica coppia (Valli-Granger), e *La contessa scalza* di Mankiewicz, con l'inaspettata dimensione platonica se non spirituale della sua coppia (Bogart-Gardner), altra combinazione fortunata. Persino John Ford si trovò coinvolto nel tema della coppia o del triangolo, prima con *Un uomo tranquillo*, poi con *Mogambo*.

Inoltre, sarebbe erroneo non citare il fatto che Raffaello Matarazzo era allora nel pieno dei suoi melodrammi di Sanson-Nazzari. Tutto sommato, il tema della pazzia che si intreccia alla normalità grazie a fragili legami ispirò molte importanti anticipazioni del crescente numero di personalità solitarie ed emarginate – qualunque cosa si scelga di Nicholas Ray può ben illustrare questa affermazione. In un ambito più leggero, e con riferimento alla personalità di Gelsomina, c'era una osservazione del comportamento adolescenziale e asessuato che occupava un posto centrale nel febbrile e

mai soddisfatto panorama della cultura giovanile – tra questi segnali si prenda a esempio l'infantilismo di Jerry Lewis.

Scommetto che questi titoli hanno ancora una sorta di effetto ipnotico su ogni cinefilo, ma non è questo il motivo per cui li ricordo: il loro legame con i temi e l'atmosfera di *La strada*, e la coppia o trio dei suoi protagonisti, in alcuni casi può essere molto blando, ma l'importanza è comunque straordinaria. Mi si conceda, dunque, ancora un esempio, ancora un film contemporaneo: *Les maîtres fous* di Jean Rouch, un capolavoro di 30 minuti sui ribelli pazzi della tribù Hauka che sfidano l'imperialismo con le loro folli imitazioni. Era uno dei preferiti di André Bazin, uno dei più lucidi commentatori di *La strada* in quel periodo, e si rifà a ciò che Bazin definiva "il cinema della crudeltà". Anche se la raccolta di articoli omonima è una edizione postuma (a cura di), il sommario è notevole: Buñuel, Stroheim, Dreyer, ecc. È un elenco al quale dovremmo aggiungere – a lettere cubitali – il regista di *La strada*, *Il bidone* e *Casanova* (questi due ultimi titoli citati per ricordare il prezzo – incassi scarsi – che i registi del "cinema della crudeltà" dovevano solitamente pagare per la loro onestà senza compromessi).

C'è più in gioco di quanto non sembri. Altri due documentaristi, Chris Marker e Alain Resnais, curarono e scrissero un bellissimo libro illustrato su *La strada*, proprio dopo aver finito un film intitolato *Anche le statue muoiono* (sull'arte africana nel contesto colonialista) e il loro *Notte e nebbia* (dove Marker era assistente) – altro film contemporaneo espressione di un orrore inesplicabile, qualcosa non estraneo a *La strada*.

Chris Marker nel suo saggio all'interno del libro su *La strada* intervista Giulietta Masina e parla con lei dei suoi studi di archeologia. Marker riduce *La strada* all'essenziale e lo vede come uno strano viaggio antropologico nel centro dell'Europa. In rapporto a questo sta un suggestivo uso di NOI come lato complementare della soggettività... NOI i Vitelloni, non "uno" di loro, ma tutti: si tratta del molteplice ruolo del narratore, che ci porta di fronte ad affreschi come *I clowns*, *Roma* o *Amarcord*. *I vitelloni* sono stati descritti come "... l'esatta fusione di realtà e poesia, che Fellini ha realizzato in una sorta di proustiana ricerca del tempo perduto". André Bazin ha scritto a proposito del "neorealismo della persona" – qualcosa che non è né soggettivo né oggettivo, ma una miscela che colpisce per il suo senso di anonimità, purezza di espressione e totale rifiuto di ogni compromesso.

Questa era l'Italia lasciata intonsa dai disciplinari del piano Marshall e dalla sua "civilizzazione" rivolta all'addestramento di cani consumatori. E naturalmente le connessioni di *La strada* si spingono più in profondità rispetto ai temi che occupavano i film coevi. Citerò soltanto un tema. Casualmente ha a che fare col saluto che scambio sempre con il nostro amico e "capo" felliniano, Vittorio Boarini: "Quando parliamo di Stalin?" La nostra solita risposta è: Bene, Stalin è morto nel 1953, e la questione del male assoluto – tanto assoluto da essere inesplicabile – era nell'aria. Vedrei la profonda creazione di Zampanò – e in questo Fellini fu aiutato dall'interpretazione eccezionale di Anthony Quinn – come una delle poche interessanti variazioni sul tema del "male nell'aria".

Solo una breve nota sul titolo del mio intervento, *L'attualità di Gelsomina*. Non ho cercato di spiegare perché *La strada* era pienamente un film del 1954? Certamente. Ma in un certo senso non riesco a immaginare un film girato cinquanta anni fa che – come un gioiello – possa diventare un interessante argomento di riflessione oggi. L'Italia del 1954 si stava scollando di dosso gli orrori degli anni Quaranta e stava entrando nel periodo del "benessere" e più tardi del "boom". Proprio come la fiction dei nostri giorni è un'Europa splendida. Gli artisti con un cuore non si accontentano di questo e il potere dirompente di *La strada*, visto oggi, rimanda al fatto che quasi tutti i filmmaker sembrano essersi sottoposti a un lavaggio del cervello e dunque non paiono in grado di distinguere l'essenza delle nuove, anche più violente forme di disuguaglianza. Esistono eredi di *La strada*? Non tanti, e non è soltanto per patriottismo che desidero citare i film del mio compatriota Aki Kaurismaki come alcuni dei pochi che sono fedeli all'etica di Federico Fellini.

3. Lei, loro e il mondo

La posizione della donna era allora, come sempre è stata, il barometro della moralità di una società. C'è una sorta di trompe-l'oeil connesso a *La strada*. Dal momento che il film è ambientato ai margini della civilizzazione e tra i derelitti, lo stato di Gelsomina si presenta da sé, appena un dettaglio nello squallore generale della vita. Ma nel momento in cui afferriamo la visione generale di Fellini – la sua parte "tua res agitur" – le conseguenze sono disastrose e il volto di Giulietta Masina ha tutta un'altra storia da raccontare. Lei non è una frangia emarginata della società, lei è la società.

In questa più ampia prospettiva non riesco a pensare al volto di nessun altro attore europeo della metà degli anni Cinquanta che potrebbe essere più rappresentativo dello stato delle cose. Questo grado primordiale di volto umano – che riflette la curiosità e l'intensità ereditate dal cinema muto – è estraneo a quest'epoca ottusa, e una descrizione appropriata avrebbe bisogno delle parole dell'età eroica della scrittura sul cinema – per esempio, quelle di uno scrittore, ora scomparso, del calibro di Béla Balász. Le ultime, famose righe del suo *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova* testimoniano la celebre illuminazione circa il volto della star come messaggio, o veicolo di una comune umanità.

Anche il piccolo borghese, privo di coscienza politica, sente che quella bellezza triste e sofferente, la quale non può nascondere il ribrezzo di vivere in questo sporco mondo, è l'immagine di una umanità più altamente organizzata, spiritualmente più pura e moralmente più nobile. La bellezza di Greta Garbo si contrappone al mondo odierno.

E Balász afferma in termini ancora più espliciti il “messaggio [della star] all'umanità sofferente”:

... una bellezza che si contrappone al mondo odierno.

Questo non sembra avere nulla a che fare col volto di Giulietta Masina, ma di fatto la base è la stessa e il suo volto, come pure i suoi lineamenti, un gesto che “si contrappone al mondo odierno” come null'altro mai sperimentato sullo schermo. Lei è allo stesso tempo una star ma anche – tracciando un'ennesima differenza fra Hollywood e l'Europa – un'antistar, un'attrice, una moglie, un'amante e una bambina con le caratteristiche del mondo degli animali (o degli animali personificati delle fiabe), e tuttavia tutta umanità. È utile ricordare anche la personale visione felliniana circa le star e il loro mondo:

L'America, la democrazia, per me erano Fred Astaire che ballava su terrazze splendide, o Greta Garbo che ci guardava con quell'aria malinconica, da direttrice di scuola.

Se Astaire, per il fatto di essere una star, rappresentava la “democrazia”, Giulietta Masina, grazie al fatto di essere pure lei una star, rappresentava l'essenza della mancanza di democrazia. Questa considerazione potrebbe portarci troppo avanti in un'interpretazione politica, quindi è più sensato ascoltare direttamente la visione felliniana:

Un sentimento indefinito della vita, fatto di ricordi e di presagi, era questo che volevo raccontare nel film, attraverso il viaggio di due creature che stanno insieme fatalmente,

senza sapere perché. Se fossi ancora un po' più spudorato di quanto sono, potrei indicare altri motivi, radici più profonde, che di certo hanno determinato la fantasia di questo racconto: rimorsi, nostalgie, rimpianti, tutto l'inesorabile ricatto di stampo cattolico: la favola dell'innocenza tradita, e il desiderio infantile, angelico, di un mondo lieto di fiduciosi rapporti, e l'impossibilità e il tradimento di tutto questo. Ma per tutto ciò ci vorrebbe uno psicoanalista di genio.

I film abbondano di indicazioni come:

Sorridere con la bocca chiusa. Solo gli occhi: sorriso aperto. Chiuso, segreto. Da quando ero bambino, sorridere con la bocca chiusa.

C'è un ultimo punto, forse più comprensibile a uno spettatore straniero che a un italiano abituato alla pratica del doppiaggio.

L'unica voce autentica che ascoltiamo nel film è quella di Giulietta Masina, poiché sia la voce di Anthony Quinn sia quella di Richard Basehart sono doppiate. Questo significa che Gelsomina è circondata da due fantasmi, o da presenze con un'esistenza-ombra, siano essi angeli o demoni. Le differenze non sono mai così nette, poiché anche un angelo come il Matto è colpevole di aver ingannato Gelsomina: conquista i suoi sentimenti e le sue confidenze per poi tradirla, diventando così da questo momento responsabile quanto Zampanò dell'incertezza e dell'instabilità di Gelsomina e, in seguito, della sua morte.

È la storia della Bella e la Bestia. Una delle più straordinarie sequenze nella storia del cinema è quella finale: la spiaggia selvaggia, desolata e scura e la disperazione di Zampanò (Anthony Quinn nella sua più straordinaria interpretazione): è tutto quello che si può dire sull'amore che forse esisteva e non ha lasciato nulla e non è riuscito a trovare neanche un fugace momento per esprimersi. (Si tratta della prima delle affascinanti sequenze finali italiane sul nulla, seguita dai finali di *L'eclisse* e *Professione: reporter* qualche anno più tardi.) Personaggi che appaiono in primo piano in una sequenza – poi spariscono, senza nulla lasciare al cosiddetto “sviluppo drammaturgico”: è la logica e l'inaspettato dell'esistenza. Ma ancora mi sono spinto troppo avanti: *La strada* è soprattutto uno dei grandi film che impavidamente si avventurano nelle menti degli esseri umani, restando, allo stesso tempo, lontani da ogni spiegazione psicoanalitica.

Nel libro di Chris Marker sul film, Giulietta Masina afferma che le richieste più esigenti e difficili da soddisfare riguardavano le “scene banali”. La soluzione a questo problema portò a un sentimento più profondo della vita

di tutti i giorni: qualcosa di impeccabile, artigianale, nel senso proposto da Renoir a proposito di Chaplin in *Monsieur Verdoux*. Se questo è “l’aspetto Lumière” dell’equazione, la fantasia – “l’aspetto Méliès” – è senz’altro altrettanto potente. Il punto è anche questo: nessun altro ha lavorato meglio con la dialettica di questi due elementi. In definitiva, *La strada* è orrore e panteismo tessuti assieme. La mia citazione preferita:

Le campagne, i paesi, i monti, nelle loro avventure erano per me quelli dell’Appennino tosco-romagnolo dalle cui creste, quando ero ragazzino, vedevo scendere l’inverno con i cieli color piombo, e sulle strade che portavano a valle apparivano allora, annunciati dalle strida di terrore dei maiali che nel fondo dei loro porcili li sentivano arrivare, i castratori di porci, con i coltelli affilati appesi attorno alla pancia, come nei quadri di Brueghel. Altre cose ancora del mio paese avevo voglia di raccontare in quel film: il silenzio della neve sul mare e certe notti chiare in cui ti sembra di capire che cosa ti sta raccontando il rosignolo, e le nuvole e le pietre, e i fantasmi del mezzogiorno nell’antichissima campagna di Gambettola, piena di folletti.

GELSOMINA’S CONTINUOUS RELEVANCE

by Peter Von Bagh

1. About her

If *I vitelloni* is generally held to be the most autobiographical of Fellini’s films, *La strada* must be put on the side of it. There are even the words of Fellini himself about that: “*La strada* seems to me the most representative, the most autobiographical of my films”. The sense is of course more general, and at the same time more intimate, even if *La strada* is just one very privileged and even shocking momentum from the life-long continuum. There are of course many instances of “cinematographic diaries” born on the intimacy of the director – actress relation: Griffith and Gish, Rossellini and Bergman, Godard and Karina, and so on, but the Fellini-Masina relationship is quite exceptional among them by sheer length. It takes us from the early Fellini scripted films like *Senza pietà* via the first director jobs (*Luci del varietà*) till the times four decades later (*Ginger e Fred*).

This means that Giulietta Masina had, by the time of *Gelsomina*, enough fragments for some kind of fictitious biography” – useful or even necessary for any star – or – indeed – anti-star, and meaning a suggestive parade of intimate gestures, small and fragile glimpses, moments whose full meaning could be comprehensible only to Fellini, all this then to be synthesized into a magic, spontaneous whole. There is, for instance, an element of silence, perhaps as an inspiration from “fumetti” as much as from silent films, evidenced by the pantomime and the poignancy of the look.

We may also note the element of silent communion, where the sea, stones, particles of life, silence and innocence, have a decisive importance – a tone and a humble acceptance prepared by the key films that precede the achievement of Fellini – those of Rossellini, with especially *Francesco giullare di Dio*, *Il miracolo* (the first of the “simple minded protagonists who compensate the low intelligence with the reception of grace” as has been expressed), *Europa '51* as the key films.

Very early on Fellini was able to find the expressive “moduls” of Giulietta Masina; the basic situations evident already in the very first film, *Senza pietà*; there is already something possibly derived from the the silence of “fumetti”, or perhaps from the lunatic surrealism of Harpo Marx, and before him – Harry Langdon. A later variant is indescribably richer, and when we then review a virtual repeat of Masina’s departure, this time as the beginning of *La strada*, we can anticipate what happened meanwhile: the sequence is now covered with a multi-layered technique, and with a virtuoso combination of disparate elements.

A good point of comparison might be Cary Grant, sometimes mentioned as the greatest of the great because of his genius to connect different, contrasting, disharmonious traditions into tragedy, melodrama, ancient and modern, and even something resembling Brechtian alienation effect... and all this inside one and same scene.

Masina’s very simple performance is also always very complicated, evidenced for instance in the beginning of *La strada* where in the course of the very first sequence we witness several different styles in skilful use; and when we proceed to the forthcoming collaborations (*Notti di Cabiria*, *Giulietta degli spiriti*, *Ginger e Fred*) we see that each synthesis is yet profoundly different. Fellini regards Giulietta Masina more than anything as a profound inspiration, or a source “...through a very intimate tie, a profoundly spiritual and very secret communion”.

The process of “finding” was far from simple:

If on the one hand Giulietta possesses the mysteriously animistic ability to suggest a character and that character’s entire world, on the other hand, when the time comes to bring the character into being, she is deeply hostile. It is a rather strange phenomenon.

Fellini stresses that he doesn’t ever request the actor to strive for one particular interpretation:

The case of Giulietta playing Gelsomina provides the only example of my ever forcing an actress who has an exuberant, bold, even fiery temperament to play the stylized role of an overwhelmingly timid creature, with just a glimmer of reason, whose gestures always border on caricature or the grotesque. This required a great effort on my part, and in particular case Giulietta, contrary to what she did for *Cabiria*, had to work very hard to interpret the role, for Gelsomina is an “interpretation”, whereas *Cabiria* was much more in her line, with her aggressiveness, her verbosity, her moonstruck quality.

There is a constant sense of amazement, even for Fellini himself:

... she is a little fairy that made me cross a certain threshold: she made me pass through a certain gate and enter a landscape, a territory that I still have not completely described but that I very much hope,

should imagination again steer me in such a direction, to be able to translate into images...

Fellini states that he simply fell in love with “that true female clown”, that *bambina-vecchina*, “who is both a little crazy and a little saintly, with that ruffled, funny, clumsy, and very tender clown whom I called Gelsomina, who even now manages to bend my mind with melancholy whenever I hear the music of her trumpet”:

Era un pezzo che volevo fare un film per Giulietta. Mi piace molto come tipo di attrice, è singolare, e molto dotata per esprimere con comunicativa e immediatezza una visione del mondo infantile e fantastica, gli stupori, gli sgomenti, le allegrezze disperate e i comici incupimenti di un personaggio clown. Giulietta è un’attrice-clown.

Of all the actors and actresses, she is nearest to light. That again is the essence of Fellini:

For me, in fact, the cinema is this – images. Light is my basic element. I have said it so many times: for me, light comes even before the theme, even before the actors selected for the various roles. Light is really everything: it is substance, sentiment, style, description. It is everything.

The French psychoanalyst René Nelli adds a good description of Fellini’s method:

Semblable au rêve et à la poésie, mêlant euphoriquement toutes choses, les temps et les espaces, la passion correspondrait même à un état d’innocence.

There is a legion of descriptions about the possible beginnings of *La strada* and its characters, or how “...this strange, scarcely normal child” came to represent for Fellini the “projection of wounded and triumphant innocence”. As to the visual connection, there is certainly a link between Oppen’s Happy Hooligan and Fellini’s graphic interpretation of Gelsomina. As to the main theme, there is for instance this lead:

Fellini relates how one evening he had gone out into the country and had seen two nomads camping in the open. While the woman was stirring soup in a pot over the fire the man waited, apart from her. They never exchanged a word all the time Fellini watched them. From the first time the director understood directly the inability to communicate between two people destined to live together.

Whatever the origins of the Gelsomina character, the result is a special category of stardom, and even if Giulietta Masina played four major roles in Fellini’s films, Gelsomina is certainly the true sensation among them, growing from film that is like a dream, like poetry in its pure and basic form, mixing euphorically with a sense of time-spaces and immensity of space, with a merciless idea of the evil and yet with with an innocence all its own.

In the words of Angelo Solmi:

... an absolutely new figure in the history of the cinema and Italian culture. Gelsomina, even in the earliest stages of the film, is a character who gradually becomes aware of herself in the most beautiful scenes of the film: the procession, the meeting with the sick child, the idyll with the “Madman” (in which she glimpses spiritual love), her advances towards Zampanò in the convent (in which she cautiously reveals her womanly feelings), in the killing of the “Madman”, when she is faced with the horror of death. Through a multitude of unfulfilled desires, Gelsomina is a martyr to loneliness and to lack of love and charity. She is the complete expression of Fellinian ethics at their highest point. Giulietta Masina’s interpretation was outstanding, above all in being able to convey, from within, the

destruction of the character's reason. She started from nothing and expressed the ecstatic madness of the ending with an irresistible force. And at the same time she has remained natural, with all the shyness, the wayward gestures (the exclamation of "Auffa!"), the diffident advances. She has avoided the danger – with Fellini feared – of partraying only the pathetic half-wit. (Solmi, *Fellini*, London 1967, pp. 114-115)

2. Testimonies of 1954

The cinema year is essential: 1954. *La strada*, however unique it was, was not born in isolation. Americans went crazy about *La strada* and wanted immediately more of the adventures of Gelsomina. "Fellini", as well as "Masina", became a household name, and the two of them meant a doubly good box office. Always overready to standardize, Americans were talking of special "vehicles". In the continuation they started to talk about the "trilogy of loneliness" which continued with *Il bidone* and *Le notti di Cabiria*. Films about the squalor of life.

Even that theme was again in the air, bringing back to life the poverty of the postwar years – now already in the midst of affluence of the privileged – and the visions of the first period neorealism. In the midst of the contradictory circumstances, Fellini had turned to be an almost magic detector of the deeper themes of his times. Thus *La strada* is not the first real, "absolute" Fellini – that special position falls on *I vitelloni*, already an immense film, as *Il bidone* was to be as well. Except being a part in the very strong continuum of Fellini himself, *La strada* is a central film in an exceptional, unique parade of great films in the first part of the 1950s.

In our effort of searching the correlations, it is useful to remind of the strange category *La strada* presents. It is a film about a marriage, or sooner about an almost-marriage or "virtually a marriage" – and as such something surprisingly near the blasphemous, perverted core of Billy Wilder's main couple (Swanson-Holden) in *Sunset Boulevard*. On the other side Fellini's film depicts two persons connected in an absolute way that is as precise and merciless as anything from Ingmar Bergman... another contemporary film from the precise moment when the young Swedish director was making his breakthrough in Europe, not least with his 1954 masterpiece, a pitiless film called *Gycklarnas afton*, *Sawdust and Tinsel* in the English speaking world, and in Italy oddly named *Una vampata d'amore*.

But above all, right at the moment of 1952-54, there is an uniquely rich concentration of essential films about marriage or a couple. Kenji Mizoguchi, then a few years from his death, was at his peak, and directed half a dozen poignant and tough films about the basic relations of man and woman. There were poignant cycles, like those of George Cukor (with *The Marrying Kind* as the greatest film), Jacques Becker (with *Casque d'Or* and *Edouard et Caroline* as the definitive masterpieces), the still young Ingmar Bergman with his kaleidoscopic variations; and there was a definitive Minnelli film about the beginning of a marriage (*Father of a Bride*), and Yasuhiro Ozu about the ending of marriage (*Tokyo Monogatari*).

The two artists of *A Star Is Born* (again by the very wise Cukor) were not that distanced from the flawed, primitive, popular artists of *La strada*. The glamorous Hollywood

– where the state of emotions seems sometimes to lag centuries behind the advanced technological state – against the absolute street-level of *La strada*, and its circumstances as straight as in gulag. A contrast as essential as that depicted by the anthropologist Hortense Powdermaker who in her study had depicted the dream town as a near identical variant of the Polynesian islands – and much to the bitter point, as the facts of Hollywood still represented nakedly our common humanity.

Coming nearer, the theme of couple and marriage occupied the imagination of Roberto Rossellini, then at work with *Viaggio in Italia*, followed by the merciless one, *Angst (La paura)*. Rossellini was another artist *on the road*, proceeding from Italy to European destinations. Having said this, I have a strong temptation to remember *La strada* as the great *original* road movie, which was preceded perhaps on the other side by the whole bunch of westerns and then by not that many films, among which I'd give a special mention to just three directors: Frank Capra and *It Happened One Night*, John Ford and *The Grapes of Wrath*, Edgar G. Ulmer and *Detour*.

As all these titles refer to Hollywood films, I must mention my first association. It relates to the basic nature of the Hollywood narration. We are on the road, and our guide is the great John Ford who takes a great many liberties even under the scrutinizing eye of producer like Zanuck. And yet, in an almost chilling way to the inborn limitations of the Hollywood narration come across like a flash – for which we need the contrast of Fellini who by comparison seems a Strohheimian personality, both in cruelty and in tenderness, in the way the events that are caught in terms of our common humanity – with persons like *Il matto* pondering about the fact that even the smallest particle, a small stone, has meaning... I will come back to this aspect but say here only that the “industrial” textures of a Hollywood film – any Hollywood film – alienate them from this kind of microscopic observations – and pleasures – of the world.

But back to the contemporary scene as it was in 1954. Apart with the strange family resemblance with *Sunset Boulevard*, there is the mystery of *Johnny Guitar* (and its odd couple), and still two more films from 1954: Visconti's *Senso* with the erotical and physical dimensions of its tragic couple (Valli-Granger), and Mankiewicz' *Barefoot Contessa* and the unexpected platonic, if not spiritual dimension of its couple (Bogart-Gardner), another combination made in heaven. Even John Ford got involved in the thematics of couple or triangle, first with *The Quiet Man* and then with *Mogambo*.

Also, it would be all wrong if I wouldn't mention that Raffaello Matarazzo was then right in the middle of his Sanson-Nazzari melodramas. All in all, the theme of madness, integrated into normality with only fragile bonds, inspired many important anticipations of the ever growing number of lonely, marginalized personalities – anything from Nicholas Ray illustrating this point. In a lighter vein, and related to the personality of Gelsomina, there was an observation of adolescent, asexual behaviour, taking a center place in the feverish unfulfilled climate youth culture – among those signs e.g. the infantilism of Jerry Lewis.

I guess these titles have still a kind of hypnotic effect on any cinephile, but that's not why I am mentioning them: their connection to the themes and atmosphere *La*

strada, and the couple or trio of its protagonist might in some cases be just fleeting, but the relevance is shattering anyway. So just one example more, again an exactly temporary film: Jean Rouch's *Les maîtres fous*, a 30 minute masterpiece about the mad rebels of the hauka tribe who challenge the imperialism by their crazy imitations. It was another favourite of André Bazin, one of the most lucid commentators of *La strada* at the time; and it related to what Bazin defined as "cinema de la cruauté". Even if the collection of articles carrying that name is a posthumous creation (edited by), the subject list is relevant: Buñuel, Stroheim, Dreyer, etc. It is a list where we should add – with burning letters – the director of *La strada*, *Il bidone* and *Casanova* (these two last titles mentioned to remind the price – lousy box office – directors of "cinema of cruelty" must usually pay for their uncompromising honesty).

There is more at stake than seems. Two other documentarists, Chris Marker and Alain Renais, edited and wrote a wonderful illustrated book on *La strada*, after just finishing a film called *Les statues meurent aussi* (on African art in the colonialist context) and finishing their *Nuit et brouillard* (with Marker as an assistant) – another contemporary film that was an expression of inexplicable horror, something not alien to *La strada* either.

Chris Marker, in his essay in the book on *La strada*, interviews Masina and they discuss the studies of Giulietta Masina, concentrating first her background in archeology. Marker strips *La strada* into basics, and sees it as a strange anthropological trip to the center of Europe, inside and out. Related to this there is a fascinating sense of WE as the complementing side of subjectivity... WE the *Vitelloni*, not "any" of them, but all: this is the multiplied role of narrator, leading to the frescoes like *I clowns*, *Fellini Roma* or *Amarcord*. *I vitelloni* has been described as "... the exact fusion between reality and poetry, which Fellini has brought out in a kind of Proustian search after time lost". André Bazin wrote about "le neo-realisme de la personne" – something that is not subjective nor objective, but a blend that strikes by its sense of anonymity, pureness of expression and total rejection of any compromise.

This was the Italy left untouched by the disciplinary touches of the Marshall plan and its "civilization" dedicated to the schooling of consumer dogs. And of course the connections of *La strada* go far deeper than to the themes that occupied films then. I will mention just one theme. It happens to be related to the greeting I always exchange with our friend and Fellini boss Vittorio Boarini: "Quando parliamo di Stalin?". Our one regular replique. Well, Stalin died in 1953, and the question of greatest evil – as absolute as to be inexplicable – was in the air. I would regard the profound creation of *Zampanò* – Fellini helped by the sensational performance of Anthony Quinn – as one of the few really relevant variations on this "theme of evil in the air".

Just a short note about the title of my exposé. "L'attualità di Gelsomina"? Haven't I sooner tried to explain how fully *La strada* was a film of 1954? Of course so. But somehow I can't imagine of a film made 50 years ago that would – like a jewel – become a relevant point of reflection for today. The Italy of 1954 was shredding the horrors of the 1940s and entering the times of "welfare" and, later, "boom". Exactly in the way the fiction of our times is a glorious Europe. Artists with a heart don't see all this as simply, and the overwhelming power of *La strada*, as seen now, relates to the fact that

almost the whole profession of filmmakers behaves like a fully brainwashed bunch and seems to have no ability to discern the essentials of the new, ever more violent forms of inequality. Are there inheritors of *La strada*? Not many, and it is not only out of patriotism that I will single out the films of my countryman Aki Kaurismäki as some of the very few to be true to the ethics of Federico Fellini.

3. Her, them and the world

The position of woman was, as always is, a barometer of the moral state of the society. There is some kind of *trompe-l'oeil* connected to *La strada*. As the film takes place in the margins of the civilization, in the country and among the very poor, the state of Gelsomina goes as something self-evident, just a detail in the general squalor of life. But the moment we let ourselves to grasp the general edge of Fellini's vision – the “tua res agitur” part of it –, the consequences are shattering, and the face of Giulietta Masina has a quite different story to tell. She is not a marginalized part of the society; she *is* the society.

In this larger perspective, I can't name a European actor face of mid-fifties that would be more representative of the state of things. This degree of primordiality of human face – reflecting the curiosity and poignancy given to this theme by the silent cinema – is almost extraterrestrial during our wooden age, and for a description would need words from the heroic age of film writing – for instance a writer, now missing, of the calibre of Béla Balász. The famous final lines of his *Theory of Film* state the famous illumination about the star's face as a message, or even a carrier of common humanity:

Even the usually insensitive person can understand that a sad and suffering beauty, gestures expressing horror at the touch of an unclean world, indicate a higher order of human being, a purer and nobler soul than smiles and mirth. Greta Garbo's beauty is a beauty which is in opposition to the world of to-day.

And Balász states even more explicitly the star's “message to the suffering mankind”:

... a beauty in opposition to the world of today.

This does not seem to relate at all to the face of Masina, but actually the basis is the same and her face as well as her features a gesture “in opposition to the world of today” as much as anything we've experienced on screen. She is indeed a star, but also – again drawing a difference between Hollywood and Europe – anti-star, actress, wife, lover, and a child retaining features of the realm of animals (or animal figures of the old tales), yet all humanity. We must also remember Fellini's very personal angle towards stars and stardom:

America, democracy for me were Fred Astaire who danced on highly polished terraces or Greta Garbo who looked at us with that melancholy air, like a headmistress.

If Astaire was – via his stardom – “democracy”, Giulietta Masina is, by her stardom as well, the essence of failing democracy. This might go too far into a political reading, so it makes sense to listen to Fellini's general scheme:

Un sentimento indefinito della vita, fatto di ricordi e di presagi, era questo che volevo raccontare nel film, attraverso il viaggio di due creature che stanno insieme fatalmente, senza sapere perché. Se fossi ancora un po' più spudorato di quanto sono, potrei indicare altri motivi, radici più profonde, che di certo hanno determinato la fantasia di questo racconto: rimorsi, nostalgie, rimpianti, tutto l'inesorabile ricatto di stampo cattolico: la favola dell'innocenza tradita, e il desiderio infantile, angelico, di un mondo lieto di fiduciosi rapporti, e l'impossibilità e il tradimento di tutto questo. Ma per tuotto ciò ci vorrebbe uno psicanalista di genio.

The film abounds with specifics like:

Smiling with the mouth shut. Eyes only: open smile. Closed, secretive. Since I were a child, smile with the mouth shut.

There is still one point, perhaps more discernible to a foreign spectator than to an Italian used to the practice of dubbing.

The only personal voice we hear in the film is Masina, as both the voices of Anthony Quinn and Richard Basehart are dubbed. This means Gelsomina is surrounded by two ghosts, or presences with a shadow existence whether angels or devils. The differences are never too clear, as also the angel like Il Matto is guilty of deceiving Gelsomina: he arouses her feelings and her confidence, and then repudiates her, being from this point onwards as guilty as Zampanò for the uncertainty and instability of Gelsomina's circumstances and eventually, her death.

It is the Beauty that loves the Beast here. One of the greatest sequences in all cinema is the end: the wild, empty, dark beach, and the desperation of Zampanò (Anthony Quinn at his most sensational): it's all about love that perhaps existed and yet left nothing and didn't find an expression even for a short fleeting moment (it's the first of the fascinating Italian last sequences about nothingness, with the ends of *L'Eclisse* and *Professione: Reporter* following after some years). Characters that come up in a sequence – and then just disappear, without any care for the so called “dramaturgical developments”; it's just the logic and the unexpected of life. But I feel now that I have come too far away already: *La strada* is above all one of the great films that are impeccably rich in adventuring in the minds of human beings, and at the same time far beyond any psychological explanations.

In Chris Marker's book on the film Masina mentions that the most required, burdensome tasks were “the banal scenes”. The solution to this led to a deepened sense of the everyday life: something impeccable, artisanal in the sense Renoir talked about when analysing the sense of Chaplin's *Monsieur Verdoux*. If this is the “Lumière side” of the equation, the fantasy – the “Méliès side” – is doubtless as powerful. The point is even: no one has better handled the dialectics of these two main elements. All in all, *La strada* is horror and pantheism woven together, my favourite citation:

Le campagne, i paesi, i monti, nelle loro avventure erano per me quelli dell'Appennino tosco-romagnolo dalle qui creste, quando ero ragazzino, vedevo scendere l'inverno con i cieli color piombo, e sulle strade che portavano a valle apparivano allora, annunciati dalle strida di terrore dei maiali che nel fondo dei loro porcili li sentivano arrivare, i castratori di porci, con i coltelli affilati appesi attorno alla pancia, come nei quadri di Brueghel. Altre cose ancora del mio paese avevo voglia di raccontare in quel film: il silenzio della neve sul mare e certe notti chiare in cui ti sembra di capire che cosa ti sta raccontando il rosignolo, e le nuvole e le pietre, e i fantasmi del mezzogiorno nell'anticissima campagna di Gambettola, piena di folletti.

GIULIETTA MASINA: AI MARGINI DELLA METROPOLI

TATTI SANGUINETI

Sarò abbastanza breve. Ho dodici minuti filmati, articolati in tre blocchi, poi, una sequenza audio, con la quale voglio farvi una specie di indovinello. Ma prima, farò tre minuti di considerazioni sparse, su quello che abbiamo sentito in questi giorni. Mentre parlavamo, la signora Del Poggio – che saluto veramente con immenso piacere, perché sono anni che aspettavamo di vederla fra di noi, ed è un piacere enorme aspettare di sentirla – mi diceva: “Non sanno che cosa facemmo per metterla dentro al film *Senza pietà*. Ponti non la voleva”. La stessa cosa accadde per *La strada*, che inizia senza che sia firmato il contratto fra De Laurentiis e Giulietta Masina, perché De Laurentiis non la voleva. Giulietta fece una battaglia da tigre per fare *La strada*. Ieri sera l’abbiamo sentita in questa intervista di Maurizio Porro; trent’anni dopo ancora diceva: “Forse, avrei fatto la sposina meglio di Brunella”. Erano passati trent’anni. Poi, c’è il regalino della puttarella di piazza Mignanelli, la “protocabiria”, e poi c’è *I vitelloni*, che rischia veramente di non far mai girare *La strada* a Fellini. Nel libro di memorie che ho fatto con Moraldo Rossi, libro ipermaschilista, Franco Interlenghi mi ha raccontato di essere stato, a suo giudizio – e penso vi sia sicuramente una quota di verità – forse turlupinato da Giulietta, perché nel momento in cui stanno per partire *I vitelloni 2* e, forse, *La strada* – successo del tutto inaspettato dal suo produttore Lorenzo Pegoraro, che aveva cercato di liquidare il film più volte nel mezzo del set, senza riuscire a scaricarlo a nessuno – Giulietta, mi ha raccontato Franco Interlenghi, lo convince, lo istiga a chiedere una somma pazzesca. Lui era il nome di cartellone del quintetto, ed era la prima pietra di composizione del nuovo contratto de *I vitelloni 2*. Franco Interlenghi, forse subornato dalla perfida Giulietta che si batté come la tigre per fare *La strada*, per fare il suo film, spara una cifra pazzesca e *I vitelloni 2* non si fa mai. Quando prima dicevo che De Laurentiis non voleva *La strada*, e Pitassio ci ha spiegato questo blocco dei personaggi, è perché i produttori sono stupidi, lo sappiamo, è vero. Perché si fa *Fortunella*? De Laurentiis non ha voluto *La strada*, poi ne vuole fare

due; dopo aver fatto *Cabiria*, lo vuole rifare, a modo suo. È la storia accaduta a De Laurentiis quarant'anni dopo, quando non ha voluto fare *Il silenzio degli innocenti* e poi ha fatto due film tratti da opere di Thomas Harris. Il mondo non cambia, i produttori sono sempre fatti allo stesso modo, con lo stampino. Non vogliono fare un film, poi vogliono farlo per tutta la vita: è così. La storia del cinema è soprattutto questa.

Nel terzo film che abbiamo visto ieri, di Ferruccio Castronuovo, c'è una scena curiosa, in cui noi, addetti ai lavori, siamo su un dolly, nell'esterno del Manager Park Hotel, e sentiamo la voce di Federico che dice: "Sali, Ennio". Cinque minuti dopo, vediamo Tonino Delli Colli piazzare le luci in teatro. C'è stato un cambio del cavallo. Fellini, dopo due o tre settimane, liquida il direttore della fotografia, Ennio Guarnieri, rimpiazzandolo con Delli Colli. Questa storia accade dopo dieci giorni di lavorazione de *La strada*. È un episodio unico nella carriera di Fellini; due direttori della fotografia, certo non dei pivelli, mandati a casa, perché colpevoli di aver voluto assecondare, abbellire, Giulietta. E Federico lo manda a casa, dicendo che Guarnieri la voleva fare troppo leccatina. Prese Tonino Delli Colli, che è un po' più rustico, un po' più ruvido.

A proposito, una cosa che diceva prima Goffredo è che nella liquidazione dell'operatore Carlini, che fa le prime due settimane e poi viene rimpiazzato con il vecchio Martelli, fedelissimo felliniano, c'entra la cena del mostro flaianesco. Una delle scene che Fellini fa e di cui ha paura – Fellini mette sempre in testa al piano di produzione le scene di cui ha paura – è quella bruegeliana del mostro di cui non è contento e la rifà, poi, con Martelli. Questa cosa è curiosa. Ieri Giulietta, nell'intervista di Porro, dice: "Fellini mi abbassa, mi schiaccia". Moraldo Rossi, l'aiuto di Fellini, dice che faceva delle cose ben più cattive. Prendeva una manciata di terra, la schiacciava e la faceva più bassa di quanto fosse. Era una vera minorazione. Giulietta aveva paura delle scene di sesso, però Fellini ci teneva – e per questo istiga il suo scudiero a marcarla stretta – che mostrasse qualche curva, un po' di sessualità, che non si doveva avere; doveva essere completamente asessuata.

Ho finito col prologo, ma aggiungo solo una cosa, che ho scoperto adesso. C'entra poco, ma mi ha colpito molto, perché cominciando a parlare de *La strada*, mi viene da finire con la scena de *I vitelloni*. Ho scoperto una cosa curiosa, che sta in questo rapporto misterioso di cui ci parlava ieri Porro del che cos'è il maschile e che cos'è il femminile in Fellini: non lo sappiamo bene. Fra parentesi, una cosa che racconto nel mio libro con Moraldo, è, ad esempio il fatto di come, negli anni '50, fosse diffusa la leggenda – del tutto falsa – che Fellini fosse omosessuale. Cosa curiosa e che non c'entra niente,

ma che era molto diffusa nelle truppe. Un'altra cosa curiosa che abbiamo scoperto nel finale de *I vitelloni* è che quando Interlenghi saluta Guido, il piccolo facchino, Fellini, nel secondo "Ciao Guido" di tre, sostituisce la sua vocetta. C'è questa cosa molto famosa. La cosa curiosa, che abbiamo scoperto in un libro fantastico sul doppiaggio che ha fatto un dilettante abruzzese che si chiama Gerardo Di Cola, è che la voce di Guido, del piccolo bambino che saluta Moraldo che sta partendo, quella mattina – che incarna la giovinezza e la provincia – è una bambina. Il piccolo facchino, la classe operaia sana, portatrice di valori è una bambina: Flaminia Iandolo. Non era una cosa così tanto diffusa, nel cinema italiano di quegli anni.

Bene, chiuso questo piccolo prologo, adesso vi dico delle considerazioni sparse. Ho voluto ragionare. Ho trovato una coincidenza, una rima al setaccio, una frase. La relazione sarà incentrata sulla moviola di una frase che sta in quella sequenza di *Ai margini della metropoli* di Lizzani, che Pitassio vi ha mostrato a metà. Trenta secondi dopo che si è fermato Pitassio ho beccato una frase che vi farò sentire e che è una specie di ricomposizione, forse, di quell'io diviso di cui parlava ieri Porro: "Io non sono quella donna là". Ma, evidentemente, c'è qualche contraddizione. Prendo ad esempio *Ai margini della metropoli* e ora vi racconto che cos'è. Per dirvelo vi faccio vedere tre sequenze di tre cinegiornali Incom, montate assieme. Non sono state montate da me, sono state velocizzate, sintetizzate, in un assemblaggio molto ideologico fatto nella mostra curata dal cineclub L'officina, due anni fa, al Palazzo delle Esposizioni di Roma, su *La Settimana Incom* del dopoguerra.

[segue proiezione video]

In questo piccolo montaggio, c'è uno slittamento cronologico. La beatificazione della Goretti è la cerimonia cardine dell'anno santo di Pacelli, siamo nel giugno del '50. Il Papa, il giorno prima, riceve a Castel Gandolfo Genina, il regista del film. L'anno dopo, il '51, è l'anno del delitto di Primavalle, il più famoso delitto pedofilo dell'Italia degli anni '50, che rimane insoluto. Ci sono due sospettati: un certo Lionello Egidi, il biondino di Primavalle, e poi, addirittura, lo zio della ragazza che, come vedete, ha questo caschetto lousebrooksiano, che sembra avere forse più anni di quelli che aveva anagraficamente. Il delitto rimane insoluto. È curioso questo cinegiornale. Vedete come è tutto molto stretto, censurato; solo i funerali non lo sono, ci offrono il totale. Pochi mesi dopo, Visconti gira un documentario, che in assoluto è una delle cose sue più belle, per Emilio Ghione, *Documento mensile*, di undici minuti su Primavalle. E Lizzani e Mida, si imbarcano

nella perigliosa avventura di ricavare un film sul delitto di Primavalle. L'operazione viene caldamente sconsigliata e il film che viene ricavato è un film molto diverso dai fatti reali, ma appartiene alla tradizione del noir classista di sinistra, all'americana. Adesso ne vedremo il mostro che, naturalmente, non è un mostro, non è uno Zampanò, non è uno Stalin, ma è un bravo ragazzo, con una bella faccia alla Marlon Brando che è inquisito ed indagato solo perché è un borgataro; ha una brava ragazza, che è Giulietta, che ha già una figlia da lui e che lo aspetta ed è convinta della sua innocenza e santità. Adesso, in otto minuti, vedremo le scene madri di Giulietta, che ho montato. C'è Giulietta che, accompagnata da una brava amica piccolo-borghese, Marina Berti, va a convincere una carogna di avvocato piccolo-borghese, che è Girotti, ad assumere la difesa del caso; poi, c'è un scena di borgata, in cui Ilari, che è il nome che viene attribuito ad Egidi, l'indagato, il colpevole, è scappato in seguito ad un incidente stradale e va alla borgata a ricercare lei, la madre di sua figlia. In seguito, c'è un momento mediatico, un matrimonio in carcere, in una scena molto mediatica, i dieci minuti della bontà radiofonica, in un cui lei, Giulietta, chiede di sposare il mostro; dopo, c'è un finale in cui ho beccato una frase su cui voglio arzigogolare un poco. Avevamo detto un noir classista, stile *Persiane chiuse*. La cosa curiosa è che ci sono dei punti di contatto. Questo è il penultimo film che Giulietta fa come attrice, prima de *La strada*; in mezzo, c'è un film di cui Pitassio non vi ha parlato, *Lo scocciatore – Via Padova n. 46*, che è un film in cui Giulietta fa una fanatica del fotoromanzo, che si innamora di uno, ed è convinta di fissarsi con un mostro, una cosa molto, molto curiosa, una situazione alla rovescia, fatta un po' in chiave Franca Valeri, alla fanatica. Il contatto è curioso, perché voi sapete che *La strada* è il film che segna il divorzio fra gran parte della cultura cinematografica che fa capo al PCI; Zavattini, che sente questa invasione di campo di Fellini, scrive cose tremende su *La strada*. Quando ho scoperto questa piccola sequenza, sulla quale ho riflettuto un attimo, ho fatto una lunga telefonata a Carlo Lizzani, facendomi raccontare come Giulietta fu scritturata da lui, il quale mi disse che la liaison avviene attraverso Massimo Mida, che è cosceneggiatore del film e che aveva condiviso con Fellini, l'esperienza di essere primi-aiuti, sceneggiatori, talpe, uomini e sergenti di ferro di *Paisà*. Qui, c'è una grande amicizia. Mida frequentava ancora casa Fellini. Lizzani mi ha raccontato che qualche mese prima che il film partisse, mentre ancora non si sapeva se il film sarebbe partito, Fellini mostrò i disegni, eccetera. Il film è curioso, e su questo vi dico ancora due cose, perché è un film di cui non si parla mai e mi sono soffermato su questo anche per dare un po' di soddisfazione a me stesso e a voi. Il secondo film di Lizzani – re-

duce da un film cooperativista, *Achtung banditi!* – è una coproduzione con i francesi, ci sono dentro un paio di attori francesi. Il film è fatto, prodotto da uno di quei produttori di un film solo, Croce, che mette le sue fortune in questo film, che non va male. Poi c'è la solidarietà dei paesi socialisti: questi film venivano distribuiti nell'Europa dell'Est, perché, nonostante tutto, nonostante sia un film molto manipolato, molto autocensurato, mostravano un mondo occidentale non sgradito oltre il muro. E il film esce. Per completare le informazioni: Lizzani conosceva e apprezzava Giulietta dai tempi del teatro universitario, dai tempi del teatro GUF, nel '42. Però, presto avviene questa separazione, dopo la quale diviene la “compagna Masina”. Ora vediamo questo medley di otto minuti, di scene madri masiniane; ma è lasciato fuori ancora l'ultimo passaggio.

[segue proiezione video]

Abbiamo visto un classico finale di giustizia e solidarietà proletaria, alla De Santis-Lizzani, e un pre-finale con l'abbraccio che Lizzani gira alla maniera di Rossellini, in cui la Masina ritorna a fare i panni di Anna Magnani, una delle chiavi da cui siamo partiti. La coincidenza di queste due frasi, è abbastanza impressionante e ci si può domandare se attenga solo allo strepitoso vampirismo felliniano, o se non sia anche un modo della Masina di mettersi le battute in bocca. “Non torno più”, nel finale di *Senza pietà*. Lei, evidentemente, aveva questa chiave di personaggi infantili che strillano delle negazioni, dei rifiuti. Parlavo prima della ricomposizione dell'io diviso masiniano con il tema della insostituibilità, che è il tema del porto, il tema del tetto, il tema della famiglia, del matrimonio, delle lasagne; il tema della casa dove Fellini entra che pesa quaranta chili ed esce che ne pesa novanta; la insostituibilità, la santità, con tutte le cose che ci sono dentro: il sacrificio, la vittima, il peso, la pazienza, l'agnello-Masina. Io sono rimasto molto colpito dal sacrificio.

È vero che il solo personaggio in cui è veramente lei è il personaggio di *Ginger e Fred*, film dal quale sono passati venti anni. Vedendo il film, capisci che i due motori sono l'odio per Berlusconi e l'altro motore è far ballare Giulietta. Domattina vedrete nel video di Donatella Baglivo che Giulietta aveva voglia di ballare; Fellini, fra le altre sue defezioni, fra gli altri limiti di marito, compagno di matrimonio Fellini, c'è anche quello di non farla ballare. Dice infatti: “Non credo avremo un'altra occasione di ballare assieme”.

Ora che ho finito, senza farvi vedere il video, vi voglio far sentire una frase, sono quaranta secondi, una battuta che ho puntato, e poi pregherei gli

uomini alla macchina, di farla risentire, perché ve la voglio far ascoltare due volte. Sentiamo questa battuta, ma senza essere portati via, sviati e perduti dalla visione delle immagini; sentiamo l'audio. Lavorando su Fellini per un programma radiofonico, ho fatto l'esperienza di sentire molti film di Fellini in cuffia, con una certa concentrazione d'orecchio. Ho fatto delle scoperte straordinarie; prima vi dicevo del finale de *I vitelloni*, in cui Federico mette, almeno altre tre volte, la sua vocetta ad allungare una battuta di Riccardo, ad esempio. Sono cose di cui non c'è nulla e, fra l'altro, con Vittorio Boarini, sto pensando all'importanza di fare un catalogo delle voci felliniane. Però, per avvicinarsi a queste imprese, sentiamo un pezzettino de *La strada*, di trenta secondi.

[segue l'ascolto di uno spezzone del film *La strada*]

Questo è un attore livornese, Stefano Sibaldi, che non a caso, poi, Fellini non confermerà come voce di Basehart ne *Il bidone*, che farà fare invece a Enrico Maria Salerno; e questo, scusate, è Collodi, è Pinocchio. Lui si è preso un attore livornese.

Lo risentiamo un attimo; questo è Pinocchio, un Pinocchio che forse non c'era e che Fellini ha inventato al doppiaggio. Ma è Pinocchio. Risentiamolo ancora una volta.

[segue l'ascolto di uno spezzone del film *La strada*]

Un'ultimissima cosa, che non c'entra niente, ma che mi è venuta in mente stamattina sentendo Christopher Wagstaff. Pensate, c'è una scena, in cui sarà bello vedere come cambia l'ovale del volto di Giulietta con il passamontagna. È bello vedere quanto sia vibrante vicino a Zampanò, che guida il motocarrozzone e sembra un'astronauta; sembra che stia per volare, che desideri solo volare. Dio non le dà questa possibilità di volare, ma quando si vede solo questo ovale di Giulietta, con questo passamontagna in testa, sembra un'altra ragazza che veramente sta per volare.

(testo non rivisto dall'autore)

GIULIETTA MASINA: ON THE EDGES OF THE METROPOLIS

by Tatti Sanguineti

I'll be quite brief. I have twelve minutes of film clips arranged in three sections and then an audio clip with which I want to set you a riddle. But firstly I will make three minute's worth of random consideration about what we have heard over these past few days. Whilst we were talking, Mrs. Del Poggio – whom I welcome with immense pleasure, because it's years that we've waited for her to be amongst us, and it is an enormous pleasure waiting for her speak – told me: “Nobody knows what we had to do to include her in the film *Senza pietà*. Ponti didn't want her”. The same thing happened with *La strada*, which began without a signed contract between De Laurentiis and Giulietta Masina, because De Laurentiis didn't want her. Giulietta fought like a tiger to be in *La strada*. Yesterday evening we heard her in the Maurizio Porro interview; thirty years later she said: “Perhaps, I would have played the young bride better than Brunella”. Thirsty years had past. Then there was the small gift of the little slut of piazza Manganelli, the “proto-Cabiria”, and there was *I vitelloni* which almost didn't allow Fellini to shoot *La strada*. In the book of memoirs that I wrote with Moraldo Rossi, a hyper-chauvinist book, Franco Interlenghi told me that he was, in his opinion – and I think there must some truth in it – swindled by Giulietta, because as they were about to start with *I vitelloni 2* and, perhaps, *La strada* – a wholly unexpected success for its producer Lorenzo Pegoraro, who had often tried to liquidate the film without being able to offload it to anyone – Giulietta, so Franco Interlenghi told me, convinced him and instigated him to ask for a ridiculous sum of money. He was the big name of the quintet and the cornerstone of the new *I vitelloni 2* contract. Franco Interlenghi, perhaps suborned by the wicked Giulietta who was fighting like a tiger to do *La strada*, asked for a ridiculous amount and *I vitelloni 2* was never made. Earlier when I was saying that De Laurentiis didn't want *La strada*, and Pitassio explained to us this block of characters, it is because producers are stupid, it's a well known fact and it's true. Why did they make *Fortunella*? De Laurentiis didn't want to make *La strada*, and then he wanted to make two of them; after having made *Cabiria*, he wanted to remake it like he wanted. It is the same thing that happened to De Laurentiis forty years later, when he didn't want to make *Silence of the Lambs* and then he made two films based on books by Thomas Harris. The world doesn't change, producers are all the same, they are identical. They don't want to make a film and then they want to make the same film for the rest of their life; it's like that. The history of cinema mainly consists of this.

In the third film that we saw yesterday, by Ferruccio Castronuovo, there is a curious scene where us, of the production, are on a dolly outside the Manager Park Hotel, and we hear Federico's voice saying: “Come up Ennio”. Five minutes later we see Tonino Delli Colli placing the lights on set. They've been switched. Fellini, after two or three weeks, got rid of his cinematographer, Ennio Guarnieri, and replaced him with Delli Colli. This happened ten days into *La strada*. It is a unique episode in Fellini's career; two cinematographers, certainly no fools, sent home guilty of wanting to indulge and glamorise Giulietta. And Federico sent him home saying that Guarnieri wanted to make her too over-refined. He called Tonino Delli Colli, who was more rustic and rough.

Speaking of which, something that Goffredo was saying earlier is that the supper scene, with the Flaiano monster, was involved when he got rid of Carlini, who did the first two weeks before being replaced by a Fellini faithful, Martelli. One of the scenes that Fellini did and was scared of – Fellini always started the production with the scenes he was

most scared of – was the Bruegel like scene of the monster. He was not happy with it and therefore redid it with Martelli. This is curious. Yesterday Giulietta, in the Porro interview, said: “Fellini lowers me, squashes me”. Moraldo Rossi, Fellini’s assistant, said that he did much worse things. He used to take a handful of earth, squeeze it and make it lower than it was. It was a veritable handicap. Giulietta was scared of the sex scenes, but Fellini liked them – and that’s why he incited his squire to mark her closely – and wanted to show some curves and a bit of sexuality that was negated; she had to be completely sexless.

I have finished with the prologue, but I will add just one thing that I have just discovered. It’s not very relevant, but it struck me a great deal, because in starting my talk with *La strada* I want to end with a scene from *I vitelloni*. I have discovered something curious about this mysterious relationship that Porro was talking to us about yesterday, about what is masculine and what is feminine in Fellini: we don’t really know. By the way something that I mention in my book with Moraldo is, for example, the fact that in the 50s there was a common legend – completely false – that Fellini was homosexual. A curious thing and utterly irrelevant, but that was commonly believed amongst the crew. Another curious thing that we discovered about the ending of *I vitelloni* is that when Interlungchi says goodbye to Guido, the little porter, Fellini in the second “Ciao Guido” of the three, replaced his small voice. This is rather well known. The curious thing that we discovered in a fantastic book about dubbing written by an amateur from Abruzzi called Gearardo Di Cola, is that Guido’s voice, the voice of the small boy that says goodbye to Moraldo who is leaving, that morning – who embodies youth and province – is a girl. The small porter, the healthy working class and upholder of values was a girl: Flaminia Iandolo. It wasn’t a common thing in the Italian cinema of the period.

Good, having closed this small prologue, I will tell you the random considerations. I wanted to reflect. I have found a coincidence, a phrase. The relationship will focus on the moviola of a phrase in the second half of the sequence of *Ai margini della metropoli* by Lizzani, that Pitassio showed. Thirty seconds after the point that Pitassio stopped the scene, I found a phrase that I’ll play for you and that is a sort of re-composition, perhaps, of that separated ego that Porro spoke about yesterday: “I am not that woman”. Evidently there is some contradiction. I’ll take *Ai margini della metropoli* as an example, and I’ll tell you what it is. I’ll show you three sequences of Incom newsreels cut together to illustrate this. They have not been cut by me, they have been sped up and synthesised in a very ideological edit for a show by the L’officina cineclub in Rome’s Palazzo delle Esposizioni on the post war *La Settimana Incom*.

[Video projection]

In this small edit, there is a chronological jump. The beatification of Goretti is the pivotal ceremony of the Pacelli holy year, this is June 1950. The day before the Pope received Genina, the film’s director, at Castel Gandolfo. The following year, 1951 is the year of the Primavalle murder, the most famous paedophile murder of the fifties in Italy, which remains unsolved. There were two suspects: one Lionello Egidi, the Primavalle blond and then the girl’s uncle who, as you can see, had this Louise Brooks style bob and seemed to be much older than he was. The murder remained unsolved. This newsreel is curious. You can see how everything is very tight and censored; only the funerals are rather free and we are shown everything. A few months later, Visconti shot a twelve-minute documentary on Primavalle for Emilio Ghigne, *Documento mensile*, that is by far one of his most beauti-

ful works. Lizzani and Mida embarked upon the hazardous task of making a film about Primavalle. Great recommendations were made against the enterprise and the resulting film is very different from the actual facts, but belongs to that leftwing class-conscious American noir tradition. And we will see the monster who, naturally, is not a Zampanò nor a Stalin but a good man, with a nice Marlon Brandoish face who is investigated just because he lives in a Roman working class suburb; he has a good woman, Giulietta, mother of his child, who is waiting for him and is convinced of his innocence and sanctity. Now in eight minutes we will see Giulietta's key scenes that I have edited. There is Giulietta accompanied by a good lower middle-class friend, Marina Berti, who goes to convince a good for nothing lower middle-class lawyer, played by Girotti, to defend the case; then there is a scene in the working class suburbs, in which Ilari, that is the name given to Egidi, the suspect and guilty party, escapes following a road accident and goes to the working class suburb to look for her, the mother of his child. Afterwards there is a media moment, a wedding in prison, the ten minutes of radio goodness, in which Giulietta asks to marry the monster; afterwards there is the ending with a phrase that I want to muse over. We said a class-conscious noir, in the style of *Persiane chiuse*. The curious thing is that there are some meeting points. This is the penultimate film that Giulietta made before *La strada*; it was followed by a film that Pitassio did not talk to you about, *Lo scocciattore – Via Padova n. 46*, in which Giulietta played a fan of photo stories who falls in love with a man who she is convinced is a monster, an extremely curious thing, a reversed situation a little in the Franca Valeri style. The meeting point is curious because, as you know, *La strada* is a film that marks the divorce between a great deal of the cinematic culture that was under the PCI (Italian Communist Party); Zavattini, who felt Fellini's pitch invasion, wrote terrible things about *La strada*. When I discovered this small sequence, on which I thought about a bit, I made a long call to Carlo Lizzani, having him tell me how he engaged Giulietta. He told me that the meeting happened through Massimo Mida, who was the co-writer of the film and who had shared with Fellini the experience of being first assistants, scriptwriters, moles, men and drill masters in *Paisà*. There was a great friendship, Mida still frequented the Fellini home. Lizzani told me that a few months before the film started, when they still didn't know whether the film would start, Fellini showed the drawings, etc. The film is curious and I'll tell you two more things about it, because it is a film that is never mentioned and I have lingered on this to satisfy myself and you. Lizzani's second film – who had just gone through a cooperative film *Achtung banditi!* – was a French co-production with a couple of French actors. The film was made and produced by one of those producers that make just one film, Croce, who put all his fortunes in this film and which did rather well. Then there was the solidarity of the socialist countries: these films were distributed in eastern Europe, because, despite everything and despite it being a very manipulated and self-censored film, it showed a western world which was not disagreeable to the other side of the iron curtain. The film was released. To complete the information: Lizzani knew and liked Giulietta from the university theatre days, the GUF days in 1942. And yet soon there was a separation after which she became "comrade Masina". Now let's see this eight minute medley of key Masina scenes; the final passage has yet to come.

[Video projection]

We have seen a classic ending of proletariat justice and solidarity in the De-Santis-Lizzani style and a pre-ending with an embrace that Lizzani shot in the Rossellinian manner, in

which Masina returned to the Anna Magnani role, one of the points that we started from. The coincidence of these two phrases is quite impressive and we can ask ourselves if it can be ascribed to the outstanding Fellinian vampirism or whether it's not also Masina's way of putting lines in her mouth. "I'm never coming back", in the ending of *Senza pietà*. She evidently had this line of infantile characters that cried their negations and refusals. I was talking earlier about the re-composition of Masina's split ego with the theme of the irreplaceable, that is theme of the port, the theme of the roof, the theme of the family, marriage and lasagne. The theme of the house in which Fellini entered weighing forty kilos and came out weighing ninety kilos; the irreplaceable nature, the sanctity with all that it involves: sacrifice, victim, weight, patience, lamb-Masina. I was very impressed by the sacrifice.

It's true that the only character that she is really herself is in *Ginger e Fred*, a film from almost twenty years ago. Seeing the film one realises that it is driven by a hate for Berlusconi and by wanting to make Giulietta dance. Tomorrow morning we will see in Donatella Baglivo's video that Giulietta wanted to dance; Fellini amongst his many defections, amongst his other limits in being a husband, Fellini as marriage partner, there was the fact of not making her dance. In fact he says: "I don't think we will have another occasion to dance together".

Now that I have finished, without showing you the video, I want to play you a phrase, just forty seconds, a line that I have selected and then I would ask the people at the machine to play it back again because I want to play it for you twice. Let's listen to this line without being taken away, distracted and lost by viewing the images; let's listen to the audio. Whilst working on Fellini for a radio program, I listened to many Fellini films on headphones, with a rather concentrated listening. I have made some extraordinary discoveries; earlier I was talking about the ending of *I vitelloni*, in which Federico puts, at least another three times, his small voice in order to lengthen Riccardo's line, for example. These are things that are not documented and, amongst other things, I am thinking with Vittorio Boarini about the relevance of making a catalogue of Fellinian voices. In the meantime to start this enterprise, let's listen to a small section, thirty seconds, from *La strada*.

[Audio section from the film *La strada*]

This is an actor from Livorno, Stefano Ribaldi who, not by chance, Fellini did not confirm as the voice of Basehart in *Il bidone*, he was to play Enrico Maria Salerno; and this, excuse me, is Collodi, Pinocchio. He got an actor from Livorno.

Let's listen to him again; this is Pinocchio, a Pinocchio that perhaps wasn't there and that Fellini invented during the dubbing. Let's hear him again.

[Audio section from the film *La strada*]

One last thing, that is completely irrelevant, but which came to my mind this morning listening to Christopher Wagstaff. Just think there is a scene in which it would be nice to see how the oval of Giulietta's face changes with a balaclava. It is nice to see how vibrant she is next to Zampanò, who drives the motorcycle combination and looks like an astronaut; it looks like she is about to fly, that she wants to fly. God doesn't allow her to fly but when you see just the oval of Giulietta, with the balaclava she seems like another girl who is really about to fly.

(not reviewed by author)

TESTIMONIANZA

CARLA DEL POGGIO

Ma io non so vita, morte e miracoli di Giulietta. È una mia carissima amica, che io ho amato e amo tutt'ora, anche se non c'è più. Quello che volevo dire di Giulietta e ci tengo particolarmente a dirlo, è che nei suoi confronti, oggi, come molti anni fa, trovo un accanimento tremendo per il fatto che lei è una caratterista. Ma che male c'è? Una può fare la caratterista protagonista, l'abbiamo vista in tanti film del marito. Ma per quale ragione i produttori erano accaniti contro di lei? Per fare *Senza pietà* abbiamo lottato due mesi, per averla. Non si capiva perché non la volessero, tanto non c'era bisogno di un nome: lei debuttava, per noi andava benissimo. Lei ha sempre avuto una carriera molto, molto difficoltosa. Poi, siccome, ormai Giulietta e Federico sono dei miti, non dico che in questo ambito ci si inventano le cose, non mi permetterei mai, però vorrei dire che erano due normalissimi: mangiavano, dormivano, uscivano, andavano al cinema. Io li ho conosciuti e frequentati per anni in questo modo: venivano a casa mia, mangiavamo, andavamo al cinema. Federico di giorno faceva le sceneggiature con mio marito, insieme a Suso Cecchi D'Amico e non so chi altro, perché io non mi ricordo mai niente. Giulietta veniva di là in camera mia e chiacchieravamo; avevamo trovato un parrucchiere che stava a San Giovanni e andavamo a San Giovanni. Lei non guidava, io guidavo; eravamo due amiche molto allegre, molto simpatiche. Non ci preoccupavamo moltissimo dei mariti, di quello che facevano, che scrivevano. Lui è stato bersagliato in tutti i modi, gli hanno attribuito di tutto e di più. Lei è stata una persona con una costanza unica, e forse non si è resa conto di essere una caratterista. Ma ripeto, le caratteriste hanno il diritto di vivere nel cinema, nel teatro: perché no, mi domando? Non so se siete d'accordo. Silenzio di tomba. Non siete d'accordo, benissimo. Giulietta era com'era. Era intelligente, aveva cominciato a recitare da giovanissima: viveva in una città di provincia del Veneto, ed una sua zia, più facoltosa, l'ha portata a Roma per farla studiare in un collegio. Voi forse saprete tutto, ma io, siccome l'ho saputo a viva voce, ve lo racconto. Stette in un collegio – lei andava al sant'An-

gela Merici – dove si facevano delle recite, dalle quali è passata al teatro dell'università, che era poi il teatro del GUF. Ha conosciuto Mastroianni, me l'ha presentato; l'ho fatto debuttare in teatro. Noi eravamo un gruppo di collaboratori, ma ci volevamo bene, non eravamo accaniti l'uno contro l'altro. Io ho l'impressione che qui si descrivano delle persone disgraziate, rovinare, con una testa confusa; non è così. Abbiamo vissuto bene; adesso è forse tutto cambiato.

Non posso dire delle cose non vere. Giulietta mi era simpaticissima, ci facevamo delle risate folli. Siamo andate insieme a Salsomaggiore, una volta, a fare delle cure. È arrivata la sua mamma e lei era felice di rivederla. Lei era una piccolo-borghese, ma è un peccato mortale esserlo? Non si può fare le caratteriste? Non si può essere delle brave attrici? Era bravissima, era intelligentissima, era coltissima.

Ballava da dio, cantava da dio.

Racconto qualcosa di *Luci del varietà*, che non è un film di Federico Fellini; è un film di Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carla Del Poggio e Giulietta Masina, perché abbiamo lavorato come dei pazzi al tavolino. Non avevamo costumisti, e ci siamo fatti i costumi da noi. Guidavo sempre io, perché lei non guidava e andavamo a scegliere le stoffe, facevamo i figurini ed andavamo dalla sarta. L'abbiamo fatto per le comparse, per gli altri. Abbiamo lavorato tanto, mentre adesso pare che tutto sia uno schifo. Scusate, ma io ho l'impressione di un accanimento contro la Masina, e tutto quello che la circonda, la riguarda. In scena, noi eravamo affiatissime, provavamo la parte a vicenda. Eravamo amiche; esiste ancora questa cosa? Noi stavamo bene insieme, ci telefonavamo la sera chiedendoci se avevamo fatto la tale cosa oppure per decidere, l'indomani, di andare a comprare qualcosa, o andare dal parrucchiere. Era una vita molto semplice, molto modesta; non eravamo delle intellettuali, però leggevamo pure. Tutto qui.

Io non posso aggiungere niente. Lei era una persona perfettamente normale. Certo che se il marito le dava una bastonata in testa, per abbassarle la testa, non era contenta, perché imbruttire una che è già brutta, non è il caso. Però, insomma, ognuno fa quello che può.

Non si considerava brutta e non era brutta; lei era una graziosa persona, al limite del carattere, inteso in senso teatrale. Però, purtroppo, era in bilico, ed era questo che l'ha ostacolata molto nella sua vita artistica. Poi aveva questa cosa dialettale sua: lei parlava vicentino e romano, una cosa di una stranezza unica. Comunque, io non credo di aver nient'altro da aggiungere. Era la disciplina fatta persona. Io la mandavo "a morì ammazzata", perché certe volte arrivava cinque minuti prima di me sul set, ed era come un soldato. Non ritengo di avere molto da aggiungere. Io le ho voluto un

bene terribile – e questo mi pare evidente – e mi dispiace molto sentirla maltrattare, o in un modo o in un altro, perché è stata una persona in buona fede e ha fatto il suo mestiere con una voglia, una vocazione, una volontà, degna della miglior causa o delle migliori persone che parlano di lei.

Una donna brutta non si può permettere di fare l'attrice? Ma chi l'ha detto? È stato un suo handicap. Ma noi siamo italiani, che possiamo dire, che possiamo fare? Era un'attrice di grande bravura: in tre minuti montava una scena di grossa difficoltà. Raramente ho visto un'attrice così brava.

Era una caratterista, e io non so quando ha capito questo, perché ad un certo punto le nostre strade si sono divise: io ho smesso di fare del cinema, ho avuto due figli, e lei era traumatizzata dal fatto che aveva avuto un figlio che era immediatamente morto. Questa era una cosa di cui lei parlava proprio in condizioni pietose. Me l'ha detto solo due volte, però ho capito che per lei è stato terribile.

Io non ho mai capito Federico, in nessun campo, quindi non riuscirò mai a capire il loro rapporto, perché era un uomo che giocava molto a fare il misterioso, non sincero del tutto, come tutti abbiamo visto e capito. Però, lei, con Federico, è stata una madre, una moglie, un'amante, una sorella. Tutto. L'ha curato.

Il loro rapporto è probabilmente durato per l'intelligenza di lei, per l'acume con cui organizzava tutto in famiglia. Poi, come diceva giustamente la Zanini, lui aveva anche il culto del mangiare per cui lui e lei andavano col pentolino, da casa loro fino a quella della Zanini, che era a due isolati. Ma non erano mica del tutto normali, perché erano degli artisti. Però, ho pensato che fossero molti legati. Questo è un mio pensiero. Io ci ho vissuto quattro o cinque anni insieme – da *Senza pietà* a *Luci del varietà* – siamo stati due anni insieme. Poi lui abitava in Via Lutezia, io in Via Paganini: è come dire attraversare Viale Liegi e vedersi. Lei: “Pronto? Arrivo, ti devo chiedere una cosa”, e arrivava. La prima volta che arrivò, insieme a Suso D'Amico e mio marito, Alberto Lattuada, Federico Fellini stava sceneggiando *Il delitto di Giovanni Episcopo*. Posso sbagliarmi, ma non fatemene una colpa, tanto non gliene frega niente a nessuno. Federico mi disse: “Senti, Carla, io ti vorrei presentare mia moglie”. E io: “È già due o tre volte che me lo dici, ma quando me la porti? Devo venire io a casa vostra?”. “No, va bene. Domani sera, quando abbiamo finito di sceneggiare, andiamo al ristorante”. Io: “Non ti preoccupare, preparo qualcosa io”, anche se ero negata. Giulietta è arrivata e si è presentata con una rendigote nera, serissima e un mazzolino di fiori finti, violette, che non mi posso dimenticare; potrei fotografarlo ancora oggi. Si vede che a quell'epoca andava di moda, ma io già vestivo in pantaloni, mentre lei era un po' ancien régime.

È strano: lei faceva sempre la puttana ed era ancien régime. Le cose non combinano, però è così. Allora, venne da me, andammo in camera mia e cominciammo a chiacchierare; dopo una settimana, abbiamo vissuto insieme per due anni.

Il suo cattolicesimo era evidente, era sincero.

Purtroppo il tempo stringe. Tanti saluti. Comunque Boarini è pure bugiardo, perché aveva promesso dei microfoni in platea per fare delle domande, che però non ci sono stati. Poi, non credo che quello che dico io sia così eccelsamente interessante. Ho detto quello che mi veniva in mente anche se, forse, ci saranno altre duecento cose, perché abbiamo vissuto quasi dieci anni insieme, mica una virgola. Anche Fellini è stato uno che è stato crocifisso. Però, sono stati due, non in coppia, che separatamente sono stati bersagliati. Questa è stata la mia sensazione netta. Non credo di avere una fantasia così elevata da giustificare tutto questo. Il successo non viene perdonato.

A RECOLLECTION

by Carla Del Poggio

But I don't know all there is to know about Giulietta. She is a very dear friend of mine whom I have loved and still love, even though she is no longer here. What I wanted to say about Giulietta, and I very much wanted to say it, is that today, like many years ago, I find that there is a tremendous amount of criticism directed towards her because she was a character actress. What is wrong with that? One can be a lead character actress, we saw her in many of her husband's films. But why were all the producers so against her? To do *Senza pietà* we had to fight for two months to have her. We couldn't understand why they didn't want her, it's not as if we needed a big name: it was her debut, for us it was fine. She always had a very difficult career. And then, as Giulietta and Federico have become legends, I wouldn't say that people in these sorts of contexts start inventing things, I wouldn't dare, but I would like to say that they were extremely normal: they ate, slept, went out and went to the cinema. I knew them and frequented them like this for many years: they came to my house, ate and we would go to the cinema. Federico worked on his screenplays with my husband, Suso Cecchi D'Amico and I don't know who else, because I never remember anything. Giulietta used to come to my room and we would chat; we had found a hairdresser in San Giovanni and we would go to San Giovanni. She didn't drive, I used to drive; we were two very happy and amiable friends. We didn't worry a great deal about our husbands, about what they did or what they wrote. He was targeted in all sorts of ways and they have blamed him for all manner of things. She was a person of a singular constancy and

perhaps didn't realise that she was a character actress. But I repeat, character actors have a right to live in cinema and theatre; why shouldn't they, I ask myself? I don't know whether you agree. Dead silence. You don't agree, fine. Giulietta was as she was. She was intelligent and had started acting very young: she lived in a provincial city in Veneto and a wealthy aunt took her to Rome to make her study in a boarding school. Perhaps you know everything, but as I heard it first hand, I will tell you. She stayed in a boarding school – she went to the Sant'Angela Merici – where they put on plays, from which she moved to the university theatre, which was the GUF theatre. She met Mastroianni, she introduced me to him; I gave him his theatrical debut. We were a group of collaborators, but we liked each other, we were not against each other. I have the impression that here you describe people that were wretched, ruined and confused; it wasn't like that. We lived well; perhaps now it has all changed. I can't say things which are untrue. I liked Giulietta a great deal, we laughed like crazy. We once went to Salsomaggiore together to take the waters. Her mother arrived and she was happy to see her. She was lower middle-class, but is it a sin? Couldn't she be a character actress? Couldn't she be a good actress? She was extremely good, intelligent and well-read. She danced divinely and sung divinely.

I want to say something about *Luci del varietà*, which is not a film by Federico Fellini; it is a film by Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carla Del Poggio and Giulietta Masina because we worked like crazy at the writing desk. We had no costume designers and made the costumes ourselves. I always drove because she didn't drive and we went to choose fabrics, made fashion plates and took them to a seamstress. We did it for the extras and for the others. We worked a great deal whilst now it seems like it's all lousy. I'm sorry but I have the impression that there are a lot of people against Masina and everything that surrounded her and to do with her. On stage we worked very well together, we each tried the parts. We were friends; does it still happen today? We got on well together, we called each other in the evenings to ask whether we'd done such and such a thing or to decide to go and buy something or go to the hairdresser the next day. It was a very simple and modest life; we weren't intellectuals, but we read too. That's all.

I can't add anything else. She was a perfectly normal person. Of course if the husband cut her down to clip her wings she wasn't happy because to spoil somebody who is already ugly is unwarranted. But one does what one can.

She didn't consider herself as being ugly and she wasn't ugly; she was pretty, at the limits of the character, in the theatrical sense. But unfortunately, she was on the edge and that is what blocked her a great deal in her artistic life. And she had this dialect: she spoke with a mixture of Vicenza and Roman accents, which was uniquely strange. Anyway, I don't think I have anything to add. She was discipline personified. I used to "send her to hell", because at times she arrived five minutes earlier than me on set and she was like a soldier. I don't think I have much to add. I was very fond of her – and this I think is evident – and I am very sorry to hear her mistreated, in one way or the other, because she was a trusting person which did her job with willingness, vocation and a willpower worthy of the best cause or of the best people that talk about her.

Can't an ugly woman become an actress? Who says so? This was her handicap. But we are Italians, what can we do, what can we say? She was a very skilled actress: in three minutes she could accomplish an extremely difficult scene. I have rarely seen such an able actress.

She was a character actress, and I don't know when she realised this, because at a certain point we went our separate ways: I stopped working in cinema and had two sons and she was traumatised by the fact that she had had a son that immediately died. This was something that she always talked about in pitiful terms. She told me about it twice, but I understood that for her it had been terrible.

I have never understood Federico, in any context, therefore I will never be able to understand their relationship because he was a man that liked to act mysteriously and not be completely sincere, as we have all seen and understood. And yet for Federico she was a mother, wife, lover and sister. Everything. She took care of him.

Their relationship probably lasted due to her intelligence and her acumen in organising everything in the family. Then, as Zanini rightly said, he venerated eating and so the two of them used to go pots in hand from their house to Zanini's house, which was two blocks away. But they weren't completely normal because they were artists. But I thought that they were extremely close. This is my impression. I lived with them for four or five years – from *Senza pietà* to *Luci del varietà* – we were together for two years. He lived in Via Lutezio and I in Via Paganini: we just had to cross Viale Liegi to see each other. She used to call: "Hello? I'm coming, I have to ask you something", and she arrived. The first time she arrived, along with Suso D'Amico and my husband, Alberto Lattuada, Federico Fellini was writing *Il delitto di Giovanni Episcopo*. I may be wrong, and don't blame me for it, anyway nobody cares. Federico said: "Listen Carla, I want you to meet my wife". And I said: "It's the second or third time that you tell me. When are you going to bring her? Have I got to come to your house?". "No, ok. Tomorrow evening, when we've finished writing, we'll go to the restaurant". And I said: "Don't worry, I'll prepare something", even if I was no great cook. Giulietta arrived and presented herself wearing a very serious black riding coat and with a bunch of false flowers, violets, that I'll never forget; I can see her now. It must have been fashionable at the time, but I was already wearing trousers whilst she was slightly *ancien régime*. It's strange: she always played prostitutes and she was *ancien régime*. Things don't seem to match up, but it was like that. So she came to me, we went to my room and started chatting: after a week we lived together for two years.

Her Catholicism was evident and sincere.

Unfortunately time is running out. All the best. At any rate Boarini is a liar too, because he promised that there would be microphones in the audience for any questions, which haven't materialised. And I don't think that what I've said is exceptionally interesting. I have said what came to mind even if there are two hundred other things to say because we lived together for almost ten years which is not nothing. Even Fellini was someone who was crucified. But they have been both separately, not as a couple, targeted. This is my clear impression. I don't think that I have such an imagination to justify all this. Success is not forgiven.

31 OTTOBRE ORE 15,00

IL SALUTO DELLA FAMIGLIA FELLINI

FRANCESCA FABBRI FELLINI

Buon pomeriggio a tutti. Io credo che il documento che abbiamo appena visto – di cui stavamo parlando con la dolcissima signora Vukotic – sia una cosa unica. Mi dispiace, proprio dal profondo del cuore, che oggi all’una fossero così tanti a pranzo e che ora ci siano tante poltrone vuote, qui. Io credo che le Teche RAI siano importanti, perché lasciano testimonianza di tante cose belle ma purtroppo vengono trasmesse molto tardi. Marzullo è bravo perché, da tanti anni, continua a portare avanti questo programma.

Questo è un documento unico, innanzitutto perché queste due donne non sono mai state insieme a raccontare di un uomo che le univa: “Federicone” come dice la mamma, come lo chiamava lei, e il suo “Fefè” come diceva zia Giulietta. Il nostro direttore, Vittorio Boarini, mi ha telefonato e mi ha detto: “Francesca, quest’anno, a cinque mesi dalla scomparsa della mamma, benché il convegno sia dedicato a zia Giulietta per il decennale della morte, avremmo piacere che tu ricordassi anche la mamma”. E io sono qui. Ma la prima cosa che gli ho detto è stata: “Senti Vittorio, mettiamoci in contatto con la RAI per recuperare un materiale che credo sia unico”. Ed è appunto questa proiezione, questa intervista bellissima, la testimonianza di una dimostrazione di amore e di affetto di due donne vere. Una, zia Giulietta, grandissima attrice che tutti voi avete apprezzato nel corso della sua lunga, bella, ricca carriera, è entrata poi nelle nostre case, dopo essere apparsa sul grande schermo, anche attraverso la programmazione che fanno, ogni tanto, de *La strada*, di *Ginger e Fred*, de *Le notti di Cabiria*; l’altra, è “la mia splendida mammona”, che tutti vogliamo ricordare esattamente com’era qui, oggi, su questo grande schermo.

Era il ’93, ed era un anno difficile. Questa è una programmazione del 27 aprile 1993. Giulietta e Federico erano appena tornati da Los Angeles, per la notte degli Oscar. Federico già cominciava a dare dei segni della malattia e i medici, forse, lo avevano anche sconsigliato di andare a Los Angeles. Di lì a poco, in Svizzera, ci sarebbe stato l’intervento per l’aneurisma addominale e, sempre di lì a poco, in agosto, alla nostra Giulietta, avrebbero

riscontrato il tumore polmonare, con le metastasi cerebrali. Purtroppo, dopo il 31 di ottobre, si ammalò anche “la mia mammona”. Queste due donne, probabilmente, avevano malattie latenti che i forti dolori hanno fatto esplodere abbassando le loro difese immunitarie.

Noi, allora, abbiamo voluto ricordarle così. Durante questo convegno sono state fatte delle analisi interessantissime e oggi, al museo, quando abbiamo inaugurato la mostra, il nostro bravo direttore, Vittorio Boarini, – rispondendo a me, che avevo affermato che questi incontri, questi convegni, dovrebbero essere “svecchiati” un po’ – mi ha detto: “Francesca, mai tanti giovani sono stati visti come quest’anno; non devi dire questa cosa”. Lo so che ci sono i ragazzi della Scuola Nazionale di Cinema, che ci sono i ragazzi del DAMS. Ma questi sono già, un pochino “addetti ai lavori”. Io vorrei vedere dei ragazzi che si innamorano di Federico per la prima volta, che non l’hanno conosciuto sui banchi dell’università, ma che si appassionino a lui venendo a scoprire dei contatti e delle informazioni che emergono dai suoi film e che vengono trasmessi ai registi di oggi. È accaduto prima, ho incontrato una ragazza carina – di cui, chiedo scusa, non ricordo il nome – che mi ha fermato dandomi del lei; io mi sono sentita vecchissima, perché lei mi ha detto: “Io ho solo 26 anni”. “Io ne ho 39, comunque grazie per il lei”. E ha continuato: “Io mi sono innamorata del Maestro, e ho deciso di fare la tesi su Federico Fellini”. Questa ragazza è laureata in lettere e mi ha comunicato: “Mi sono innamorata vedendo i suoi film. Ho deciso, comunque, di fare un corso di studi diverso da quello con cui ero partita inizialmente, e l’ho conosciuto non vedendo i suoi film al cinema, vista la mia età, ma facendo delle mie ricerche personali. Ho capito che era un artista da amare, che poteva dare tantissimo anche a noi giovani”. Questo è stato un bell’incontro.

Tornando alla zia Giulietta e alla mamma, loro erano esattamente così come le avete viste. Quando stavano ai fornelli, era una cosa divertentissima, perché amavano cucinare i piatti che piacevano a Federicone. Zia Giulietta, così piccolina, faceva il minestrone, perché lui amava moltissimo il minestrone, e la mamma gli faceva il polpettone, che a lui piaceva tanto. Erano, in fondo, due donne molto diverse, ma molto simili, perché erano due colonne portanti della famiglia Fellini, cioè due donne alle quali, Federico, ha sempre fatto riferimento. Io ho sempre detto che Federico ha considerato la mamma come sorella maggiore, malgrado fosse più giovane rispetto a Riccardo e Federico di circa dieci anni. La mamma aveva preferito rimanere in provincia e, come ha raccontato in questa intervista, è stata una decisione consapevole, perché amava tantissimo la sua Rimini, fare la moglie di un professionista, un medico, e poi fare la mamma. Lei sognava di avere tanti figli.

Mi dispiace solo che sia andata troppe poche volte su questo grande schermo, che è lo schermo dei sogni, lo schermo di celluloidi, perché io sono convinta

della sua grandezza, e non solamente perché sono sua figlia. Tullio Kezich, che è un grandissimo critico, un giorno mi ha detto: “Francesca, Maddalena sarebbe stata un’altra Anna Magnani”. Io sono convintissima di questo, perché lei aveva esattamente le corde – come ha detto anche zia Giulietta – sia dell’attrice comica, sia dell’attrice con una vena sentimentale e malinconica.

Lei non ha fatto solo *La domenica specialmente*, nel ’91, ma ha fatto anche degli sceneggiati per la televisione. Uno, molto bello, con la regia di Giulio Questi, era *L’ombra dell’angelo*, con uno splendido Gianni Cavina, che andò in onda su Raidue; poi, *A rischio d’amore* con Vittorio Nevano, un’altra bella fiction RAI. Diciamo che la RAI ha fatto delle buone cose, e speriamo che continui a farle; poi, l’ultimo film, *Viaggi di nozze*, di Verdone. Mi ricordo anche, e adesso Pupi, il nostro presidente, me lo deve confermare, che lei già non stava bene, perché lei ha cominciato a stare male dal ’95, quando Pupi l’aveva avvicinata telefonicamente, perché le voleva affidare la parte di una suora, in un film che stava girando e lei fu costretta a rifiutare: “No Pupi, non me la sento, non sto più così tanto bene”.

Questo film, che voi avete visto in clip, era *La domenica specialmente* – se l’avete perso, è uscito in DVD, me l’ha ricordato l’altro giorno, mentre lo intervistavo, Ivano Marescotti, che è un grandissimo attore, uno della nostra terra, di Ravenna, l’unico italiano nel cast di *King Arthur*. Ivano è uno che si divide tra teatro e cinema ed è un altro figlio di questa bella Emilia-Romagna. Mi ha detto: “Sai Franceschina, dopo la nostra intervista – ricordando quel periodo bello con la mamma a Usseglio, dove Marco Tullio ha girato il film – sono passato in una videoteca, e ho visto che è uscito il DVD de *La domenica specialmente*”.

È un film molto bello; intanto, perché ci sono quattro registi uno più bravo dell’altro: Francesco Barilli, Giuseppe Bertolucci, Marco Tullio Giordana e Giuseppe Tornatore. Poi la sceneggiatura è di Tonino Guerra. Se l’avete perso recuperatelo.

La vita alla mamma ha regalato un sogno, un sogno che è arrivato a sessantaquattro anni, quando ormai non si aspettava di fare questa esperienza; lei ha proprio assaporato ogni attimo di questo suo nuovo capitolo di vita. Infatti diceva: “Sai Franceschina, io sono felice che mi sia successo tutto questo, così, di colpo. Intanto sono serena, perché non tolgo niente, né a te, né a papà. Tu sei già andata a Roma, papà, comunque, ha i suoi amici al circolo numismatico, ha la partita del Rimini, la sua squadra del cuore. Quindi, mi sembra di non togliervi niente, vi ho dato tanto, in tutti questi anni. Adesso, prendo qualcosa per me, perché mi basta solo divertirmi, mi basta solo stare bene, e scelgo i copioni e le storie, solo in base a quello che vado a raccontare e ai personaggi. Forse, se mi fosse capitato tutto ciò da

giovane, questo non sarebbe stato possibile, perché uno fa più calcoli”.

Io sono molto contenta di avervi fatto vedere questa bella intervista, oggi. Forse non abbiamo pubblicizzato a sufficienza questo evento. Sarebbe utile fare le proiezioni anche nelle università, alternandole alle lezioni teoriche; sono belli questi video. Comunque, vi auguro buona continuazione: abbiamo la signora Vukotic con un ricordo, e ci sono tante altre persone che devono parlare.

Mi dispiace che Sergio non abbia visto questa intervista. Dov'è Zavoli? Ma l'hai vista questa? Ti faremo avere un vhs o il dvd. Devi vedere la tua “Maddalena”. Il nostro maestro, Sergio Zavoli – grandissimo giornalista, maestro per tutti noi che facciamo giornalismo – è stato sempre molto vicino a tutta la nostra famiglia, in momenti che, di sicuro, non sono stati facili, a partire dalla malattia di Federico. Allora era direttore de “Il Mattino”. Era a Napoli e mi ricordo che telefonava tutte le sere dicendomi: “Franceschina mi passi la mamma?”. E c'era sempre questa chiaccheratona tra Sergio e mia mamma. Non lo faceva perché lo “doveva” fare o perché, comunque, era un amico di famiglia; lo faceva perché era uno che faceva parte della nostra famiglia. Federico l'ha sempre considerato un fratello, e quindi sono convinta che lui – come sta dimostrando anche adesso facendo parte del nostro comitato scientifico – sia una persona che possa continuare a dare ancora tanto, parlando di Federico. E, soprattutto, dare tanto a noi, perché abbiamo bisogno di lui, all'interno della nostra Fondazione. Grazie.

A MESSAGE FROM THE FELLINI FAMILY

by **Francesca Fabbri Fellini**

Good afternoon everybody. I believe that the document that we have just seen – that we were talking about with the kind Mrs Vukotic – is unique. I am truly sorry that today at one o'clock so many people were at lunch and that now there are so many empty seats here. I think that the Teche RAI are important, because they bear witness to so many beautiful things but unfortunately they are shown very late. Marzullo is very good because he continues, after many years, with this program.

This is a unique document, first of all because these two women had never been together to talk about a man that joined them: “Federicone” as mother said, as she called him, and her “Fefè” as auntie Giulietta used to say. Our director Vittorio Boarini, called me and said: “Francesca, this year, five months after mother's death, even though the conference is dedicated to auntie Giulietta for the ten year anniversary since her death, we would like you to also remember your mother”. And I am here. But the first thing that I told him was: “Listen Vittorio, let's get in touch with RAI and try and find a unique piece of material”. Which is this that we have just seen a wonderful interview and testimony of the love and fondness of two real women. One, auntie Giulietta who

was a great actress that you all appreciated during her long and fruitful career and who came into our homes, after she appeared on the big screen, also through the occasional television screenings of *La strada*, *Ginger e Fred* and *Le notti di Cabiria*; the other is “my splendid mother”, that we all want to remember exactly how she was here today on this big screen.

It was 1993, a difficult year. This was screened the 27 April 1993. Giulietta and Federico had just come back from the Oscars in Los Angeles. Federico was already showing the signs of his illness and the doctors, perhaps, had even recommended that he ought not to go to Los Angeles. Shortly afterwards, in Switzerland, there was the operation for the abdominal aneurysm and, again shortly afterwards, they would find the lung cancer, with the cerebral metastasis, in our Giulietta. Unfortunately my mother fell ill too, after the 31st October. These two women probably had latent illnesses that intense suffering brought out by lowering their immune system.

So we wanted to remember them like this. During this conference some extremely interesting analysis have been made and today, at the museum, when we opened the exhibition, our good director Vittorio Boarini – in reply to my comment that these meetings and conferences should be “youthed up” a bit – told me: “Francesca, we have never seen so many young people like this year; you shouldn’t say this”. I know that the students from the National Films School and from the DAMS are here, but they don’t really count as they are studying cinema already. I would like to see some young people that are moved by Federico for the first time and that haven’t discovered him in the university classrooms, but that have become fascinated in him by discovering some contacts and information that emerge from his films and that are transmitted to today’s directors. It happened earlier, I met a nice girl – I’m sorry I can’t remember her name – who addressed me formally. I felt very old because she told me: “I am only 26”. “I am 39, and thank you for the formal approach”. And she continued: “I fell in love with the Maestro and have decided to do my thesis on Federico Fellini”. This girl has an Arts degree and she told me: “I fell in love with him by watching his films. I decided to take a different course from my initial choice and I came across him not by seeing his films at the cinema, seeing my age, but whilst I was doing some personal research. I understood that he was an artist to love, that could give a great deal even to us youngsters”. That was a wonderful meeting.

Going back to auntie Giulietta and mamma, they were exactly as you saw them. When they were cooking it was great fun, because they loved cooking things that Federico liked. Auntie Giulietta, so small, made minestrone because he loved minestrone and mamma made him meatloaf that he loved too. They were, after all, two very different but very similar women, because they were the two supporting pillars of the Fellini family. Two women that Federico always referred to. I have always said that Federico considered mamma like a big sister even though she was about ten years younger than Riccardo and Federico. Mamma preferred to stay in the province and, as she says in the interview, it was a conscious decision, because she loved her Rimini, being the wife of a professional, a doctor, and being a mother. She dreamt of having many children.

I am only sorry that she only seldom appeared on this big screen, the screen of dreams and the celluloid screen, because I am convinced of her greatness, and not just because I am her daughter. Tullio Kezich, who is a great critic, one day told me: “Francesca, Maddalena would have been another Anna Magnani”. I am absolutely convinced of this, because she had the qualities – as auntie Giulietta also said – to be a comic actress and to be an actress with a sentimental and melancholic vein.

She didn't just do *La domenica specialmente*, in '91, but she also did some television drama. A very good one, directed by Giulio Questi, was *L'ombra dell'angelo*, with a splendid Gianni Cavina, that was shown on Raidue; then *A rischio d'amore* with Vittorio Nevano another good RAI drama. Let's say that RAI has made some good things and let's hope that it continues to do so; and then the final film, *Viaggi di nozze*, by Verdone. I remember also, and Pupi, our president, will have to confirm this, that she was already ill. She fell ill in '95 and when Pupi called her to give her the part of a nun in a film that he was shooting, she was forced to turn it down: "No Pupi, I can't do it I'm not feeling so good". This film that you saw a clip of is *La domenica specialmente* – if you haven't seen it, it's out on DVD as Ivano Marescotti reminded me the other day whilst I interviewed him. He is a great actor from our area; he is from Ravenna and the only Italian in the cast of *King Arthur*. Ivano divides his time between the theatre and the cinema and is another son of this beautiful Emilia-Romagna. He told me: "You know Franceschina, after our interview – remembering that wonderful period in Usseglio with mamma, where Marco Tullio shot the film – I went into a video shop and I saw that *La domenica specialmente* has come out in DVD".

It's a wonderful film: firstly because there are four incredible directors Francesco Barilli, Giuseppe Bertolucci, Marco Tullio Giordana and Giuseppe Tornatore and secondly because Tonino Guerra wrote the screenplay. Go and find it if you missed it.

Life gave mamma a dream, a dream that arrived when she was sixty-four years old and didn't think she'd ever have this experience. She relished every moment of this new chapter in her life. In fact she said: "Franceschina, I am happy that all this has happened to me, so suddenly. I am relaxed because I am not taking anything away from you or papa. You've already gone to Rome and papa has his friends from the numismatic club and the games of his favourite team, Rimini. So I don't think that I am depriving you of anything and I have given you so much in all these years. Not I'm going to take something for myself, just to enjoy myself and be happy. I just choose scripts and stories based on what I have to say and the characters. Perhaps if all this had happened to me when I was young, this wouldn't have been possible because I would have been more calculating".

I am very happy to have shown you this interview today. Perhaps we hadn't advertised this event enough. It would be useful to do these screenings in universities too, alternating them with theoretical lessons; these videos are wonderful. Anyway I wish you a good continuation: we have Mrs Vukotic with a recollection and there are many other people that have to speak.

I am sorry that Sergio didn't see this interview. Where is Zavoli? Have you seen it? We'll let you have a VHS or DVD. You must see your "Maddalenona". Our maestro, Sergio Zavoli – a great journalist and a master for all of us journalists – has always been very close to all our family in moments that were certainly not easy, starting from Federico's illness. He was editor of "Il Mattino" then and was in Naples. I remember that he called every evening, saying: "Franceschina will you put your mother on?". And they would have these great talks my mother and him. He didn't do it because he had to do it or because he was a friend of the family; he did it because he was somebody that was part of our family. Federico always considered him as a brother and therefore I am convinced that he – as he is demonstrating now, by being part of our scientific committee – is a person that can still give a great deal in talking about Federico. And especially give a great deal to us, because we need him in the Foundation. Thank you.

IL SALUTO DEL PRESIDENTE DI CINECITTÀ HOLDING

CARLO FUSCAGNI

Farò un saluto molto breve, non tanto in seguito al nuovo incarico di presidente di Cinecittà Holding, ma, proprio come un vecchio amico di Federico Fellini e anche di Giulietta Masina.

Come sapete, sono stato direttore di Raiuno per molto tempo e, in quegli anni, abbiamo collaborato molto con Fellini. Anzi, come si diceva allora “...con la collaborazione di Raiuno” che ha finanziato, in parte, gli ultimi quattro film di Federico. Lui mi chiamava Carlino, e quando mi chiamava, sapevo già che c’era qualche nodo da sciogliere.

Devo dire che in questo sono fortunato, perché fra le cose belle che fa Cinecittà Holding c’è anche quella di divulgare il cinema italiano nel mondo. Noi abbiamo una cineteca classica di circa duemila titoli e abbiamo raccolto, per esempio, tutte le opere di Fellini, che sono state sottotitolate in inglese, francese e spagnolo, e stanno facendo il giro del mondo.

Tutti ce le chiedono e, anzi, non facciamo in tempo a rispondere a tutti, ad accettare tutte le richieste. Cito soltanto, per esempio, quella inglese, di questa estate. A Londra c’è stata una rassegna che è durata tre mesi. C’erano a presentarla con me il grande scenografo Dante Ferretti, che ha fatto sei film con Fellini, e Anthony Minghella, che faceva gli onori di casa. Domani, sarò a Barcellona, chiamato dal Direttore dell’Istituto di Cultura – un appassionato e di Fellini – a presentare una rassegna che, anche lì, durerà tre mesi e comprende tutte quante le sue opere. Ci sarà anche un convegno conclusivo, al quale parteciperà, sicuramente, anche il direttore della Fondazione, Boarini.

Ma che cosa vuole dire questa nostra partecipazione, questa nostra risposta alle richieste di rassegne dei film del nostro grande cinema? Noi, oggi, ci dimentichiamo che la cinematografia italiana è stata considerata da sempre la seconda cinematografia del mondo, per la qualità soprattutto, ma anche per la quantità, perché c’erano degli anni in cui si producevano anche trecento film all’anno. Questi nostri maestri del cinema mondiale, che hanno veramente fatto scuola, come Spielberg, Lucas, Scorsese, continuano

a ripetere sempre, Penso siano un vero lasciapassare per il nostro cinema di oggi che, faticosamente, sta cercando di riconquistare posizioni.

Cinecittà Holding, che ovviamente non fa soltanto questo, proprio con la presidenza di Pupi Avati, ha preso delle iniziative molto importanti per sostenere questa ripresa del cinema italiano. Sono diventato presidente di Cinecittà Holding, proprio perché sono stato proposto da Pupi Avati, nel momento in cui aveva deciso, per motivi di lavoro, di lasciare, la carica, e lo ringrazio molto di questo. Con Pupi siamo da sempre amici e abbiamo collaborato in film importanti.

Cinecittà cerca di fare qualcosa di significativo, proprio sulla spinta delle iniziative nate con la presidenza di Pupi Avati, per aiutare il cinema italiano. Due giorni fa, abbiamo presentato alcune proposte; ne cito solo due e sarò brevissimo. La prima è quella di dar vita ad un fondo privato per il finanziamento della produzione cinematografica. Come sapete, i fondi cosiddetti “di garanzia”, che aiutavano la produzione sono diminuiti in questi anni. In questo momento lo stanziamento dello Stato è povero, è piccolo, non tanto perché ci siano stati particolari tagli, ma perché è finito il fondo che si era accumulato nel passato. E, allora, è molto importante che si trovino altre fonti per sostenere il cinema italiano.

Noi siamo convinti, che il cinema non debba essere finanziato e sostenuto soltanto dallo Stato, ma che ci debbano essere anche altre fonti, (a parte il rischio naturale che i produttori dovrebbero correre per essere tali).

La situazione, oggi, non è buona. Come sapete, in Italia, il cinema che incassa di più – quello più visto – è quello americano che copre da solo, oltre il 50% del mercato, mentre i film italiani non arrivano al 25%. Nemmeno in Europa i film italiani riescono ad imporsi. Al massimo, nei paesi più importanti come la Francia, la Germania, l’Inghilterra, la Spagna, abbiamo circa dieci, dodici film italiani all’anno che riescono a farsi vedere, ma che riportano a casa una percentuale molto minima del mercato di questi paesi europei.

Ma proprio mentre parlavamo di questo sostegno alla produzione, facevo una mia personale riflessione, se volete, più da uomo che è venuto dalla televisione, quindi abituato al grande pubblico, e abituato anche a pensare al pubblico. Penso che il cinema italiano metta troppo l’accento sul tema della produzione. Il problema non è solo la produzione, perché quando uno ha prodotto un film, poi, bisogna che gli altri lo vedano. Su questi cento film che si producono ogni anno in Italia, forse nemmeno la metà riescono ad avere incassi significativi. Ce ne sono alcuni che non si sono nemmeno mai potuti vedere nelle sale.

Quindi, c’è un problema di spostare l’attenzione, oltre che sulla produzio-

ne, anche e soprattutto sul pubblico, sulla conoscenza del pubblico, sull'interpretazione del pubblico e sulla promozione del film. Un produttore importante per il nostro paese, che fa delle cose non per il divertimento, ma estremamente utili – che non cito perché è una confidenza che mi ha fatto – mi diceva: “Io investo il 70% in promozione; soltanto il 30% è costo di produzione”. Oggi, il cinema, non ha questa presenza diffusa, non ci sono forme di promozione nuove: quattro spot in televisione, manifestini, piccole note sui giornali... Non c'è uno sforzo di cercare di capire il pubblico e di andargli incontro, di stimolarlo, di farlo sentire partecipe di questa grande cosa che è il cinema.

Quando noi facciamo le mostre di Fellini sappiamo che presentiamo delle opere d'arte, come le mostre dei grandi pittori, come i concerti dei grandi musicisti. Sappiamo che presentiamo qualche cosa che ha in sé una forza di eternità, che ha qualcosa che ha a che vedere con la bellezza, con la grandezza della creatività umana; qualche cosa che è fondamentale. Negli autori che si impegnano, che danno corpo alle loro idee e alla loro fantasia c'è veramente l'arte. Il cinema non a caso è stato definito la decima musa. Questo è importante per il nostro cinema. Nella nostra ultima conferenza stampa abbiamo messo come titolo “insieme per il cinema” un appello a tutte le forze, che non sono soltanto quelle del cinema. Sono quelle di coloro che amano la cultura, che amano lo sviluppo del paese. La seconda iniziativa presa da Cinecittà Holding, sempre sulla spinta di Pupi, è quella di aver dato vita a “Centocittà” (di cui fa parte anche il Cinema Fulgor): per dare un aiuto concreto alle sale delle città di provincia perché proiettino film italiani ed europei.

Nel mio saluto non ho parlato degli attori. Anche qui abbiamo una grande storia, e oggi celebriamo una grandissima attrice, una delle più grandi attrici del nostro cinema. È stato detto tutto, quindi, non aggiungo altro. Aggiungo solo una mia piccola personale testimonianza. Ho conosciuto Giulietta in questi anni in cui abbiamo lavorato con Federico, e il mio ricordo più vivo, oltre a quello di averla ammirata come attrice, è proprio quello di averla adorata come una donna di grandissima sensibilità, di vivacissima intelligenza, affascinante simpatia ma donna vera, in cui si sente, non solo la passione per la propria arte, ma una naturale capacità di comunicare, di dare agli altri emozioni, di essere, insomma, una donna indimenticabile. Grazie.

A MESSAGE FROM THE PRESIDENT OF CINECITTÀ HOLDING

by Carlo Fuscagni

I will be very brief. I won't talk as the newly appointed president of Cinecittà Holding, but as an old friend of Federico Fellini and also Giulietta Masina.

As you know I have been director of Raiuno for a long time and in those years we collaborated a great deal with Fellini. Actually at the time they said "...with the collaboration of Raiuno" which in part financed Federico's last four films. He used to call me Carlino and when he called, I know already that there was some problem to resolve. I must say that I am lucky in this, because amongst the nice things that Cinecittà Holding does is popularise Italian cinema throughout the world. We have a classic film library of about two thousand films and we have collected, for example, all of Fellini's work which has been subtitled in English, French and Spanish and is going around the world.

Everybody asks us for them and we don't get a chance to answer everybody and accept their requests. For example this summer there was the English request for a three month film festival in London. The great set designer Dante Ferretti, who worked on six films with Fellini, joined me in the presentations and Anthony Minghella did the house honours. Tomorrow I will be in Barcelona, where I have been called by the Director of the Culture Institute – who is a fan of Fellini – to present a festival, which will last for three months and include all his work. There will also be a concluding conference to which the director of the Fondazione, Boarini, will certainly take part.

But what does our participation mean, this response to the requests for film festivals of our great cinema? Today we forget that Italian cinema was always considered the second cinema in the world, in terms of quality but also in terms of quantity because some years it even produced three hundred films a year. Our masters of the world's cinema have been an institution as directors such as Spielberg, Lucas and Scorsese keep repeating. I think that they are a veritable passport for our cinema today, which with difficulty is trying to climb back to the top.

Cinecittà Holding, which obviously is not confined just to this, has taken some very important initiatives, with Pupi Avati's presidency, to support the recovery of Italian cinema. I have become president of Cinecittà Holding because Pupi Avati proposed me, when he decided, due to work commitments, to leave the post and I thank him a great deal for this. Pupi and I have been long time friends and have collaborated on important films.

Cinecittà is trying to do something significant, following the initiatives started during Pupi Avati's presidency, to help Italian cinema. Two days ago we presented a few proposals. I'll mention just two and be very brief. The first is to start a private fund to finance cinema production. As you know the so-called "guarantee" funds that helped productions have diminished in recent years. Right now the State budget is poor and small, not so much due to specific cuts but because the fund that had built up in the past has finished. Therefore it is important to find other sources to support Italian cinema.

We are convinced that cinema must not be solely financed and supported by the State but that there must be other sources (apart from the natural risks that the producers would have to run).

The situation today is good. As you know in Italy the cinema that is the most finan-

cially successful – the one that is seen the most – is American, with 50% of the market, whilst Italian films don't even reach 25%. Italian films don't even manage to assert themselves in Europe. At the most in the most important countries such as France, Germany, United Kingdom and Spain we have around ten or twelve Italian films per year that are screened, but that bring home a very small percentage of those countries' market.

But as we were talking about this support for production I was making my own personal reflection, if you like, more as a man that has come from television and therefore is used to great audiences and used to thinking about the audience. I think that Italian cinema puts too much emphasis on production. The problem is not solely tied to the production, because when one has produced a film it needs to be seen. Of these one hundred films that are produced in Italy every year, perhaps not even half manage to achieve significant takings. There are some that are never even screened in cinemas.

Therefore the problem consists in moving the attention, not only to production, but also and especially to the audience; knowing and interpreting the audience and promoting the film. An important producer for our country that does things not for the fun of it but because they are extremely useful – whose name I won't mention as he told me this in confidence – said to me: "I invest 70% in promotion; the production costs are only 30%". Today cinema doesn't have a widespread presence and there are no new promotional tools: four spots on television, posters and some small articles in the papers... There is no effort made to understand the audience and to meet it half way and stimulate it and make it feel involved in this great thing that is cinema.

When we do the Fellini festivals we know that we are presenting works of art, like the exhibitions of great painters or the concerts by great musicians. We know that we are presenting something that contains an eternal strength that has something to do with beauty and the greatness of human creativeness; something that is fundamental. There is art in authors that are committed and give life to their ideas and fantasies. Cinema has in fact been defined the tenth muse. This is important for our cinema. At our last press conference we used the title "together for cinema", a call for help that is not merely confined within cinema but is extended to all those that love culture and that love the development of the country. The second initiative taken at Cinecittà Holding, always under Pupi's motivation, was that of starting "Centocittà" (of which the Cinema Fulgor is part): to provide a real help to the cinemas of provincial towns so that they screen Italian and European films.

I have not talked about actors. Here, once again, we have a great history and today we are celebrating a great actress, one of the greatest actresses of our cinema. Everything has been said so I won't add anymore. I add just my small personal recollection. I have known Giulietta over these years that we have worked with Federico and the most vivid memory, apart from having admired her as an actress, is that of having adored her as a woman of great sensibility, keen intelligence and captivating charm. But also for being a real woman in which one could feel not only the passion for her art but a natural ability to communicate, of giving other emotions and of simply being an unforgettable woman. Thank you.

AUJOURD'HUI PEUT-ÊTRE

JEAN-LOUIS BERTUCCELLI

Apro una breve parentesi su mio padre, che era italiano, di Firenze. Faceva il parrucchiere. Avevo sempre creduto che avesse lasciato l'Italia per venire via dal fascismo, per sfuggire Mussolini. Quando ero bambino ero molto fiero di questo fatto e poi, un giorno, mi spiegò che le cose non erano affatto andate così. Proveniva da una famiglia molto cattolica e, quando gli era stata presentata la sua futura moglie, cioè incontrandola la prima volta, aveva fatto le valigie ed era partito per Parigi. Ed ecco perché sono qui. Chiusa la parentesi, vi parlerò brevemente della mia esperienza con Giulietta. Prima di venire qui, non mi ricordavo quale età avessi quando vidi *La strada*, il film che mio padre mi aveva portato a vedere al Rex, una piccola sala di cinema vicino a Nizza, dove abitavo. Vedendo che si trattava del cinquantésimo anniversario, mi sono detto che avevo 12 anni quando vidi *La strada*, ed era il mio primo film. Il destino ha voluto che – naturalmente a 12 anni non sapevo che mi sarei poi occupato di cinema – 45 anni dopo, e questo è stato straordinario per me, avrei vuto davanti alla cinepresa Gelsomina. Lo choc è stato assolutamente incredibile. Andai ad incontrarla a Roma, ed ero ovviamente, come adesso, molto emozionato. So che aveva molto amato la trama, la sceneggiatura che le avevo mandato. Non aveva più lavorato dopo *Ginger e Fred* e quindi - mi aveva spiegato - aveva una grande voglia di lavorare di nuovo ma era anche estremamente esigente sulla scelta delle storie: per fortuna la mia storia le era piaciuta. È quindi un film molto importante. Prima di tutto, perché è stato il suo ultimo film, e poi perché, durante le riprese, avevo con me una piccola videocamera. Non osando filmarla, le chiesi se non la disturbasse che, ogni tanto, la riprendessi, così, mentre si parlava. Mi disse che non c'era nessun problema, di fare ciò che volevo. E quindi, ho filmato mentre si facevano le riprese senza immaginare che, un giorno, avrei potuto conservare e mostrare i ricordi di quell'esperienza. Quando Boarini mi ha chiamato per sapere se desideravo fare un intervento – la parola “intervento” mi ha fatto paura perché faccio fatica ad intervenire – gli dissi che avevo fatto un DVD per me, un semplice

DVD con quei pezzetti di film, e gli chiesi se potevo proiettarlo. L'ho portato con me e ora vedrete un film straordinario, che sono sicuro non ha mai visto nessuno, perché è stato fatto per la prima volta con una cosiddetta steadycam - si tratta di una macchina da presa che il cameraman porta su di sé. Avevo avvisato Giulietta dicendole: "Non ti preoccupare, la cinepresa è senza cavalletto, il cameraman la porta addosso". Mi aveva risposto: "Tanto, io, le cineprese non le guardo, non me ne frega proprio niente, fa quello che vuoi". Da questa camera che filmava ininterrottamente tutte le riprese, ho poi recuperato tutte quelle immagini che vedrete. Riprendeva anche prima del ciak, e dopo il ciak, quindi il film ci offre i "momenti" di Giulietta prima e dopo il fatidico "azione", ed è allora che ci si rende conto che era un'attrice assolutamente geniale, perché prima del ciak è qualcuno, è qualcun altro. Vi auguro una buona visione, il film dura poco, appena 25 minuti, e spero che proverete la stessa mia emozione. Grazie.

[proiezione del video realizzato durante le riprese di *Aujourd'hui peut-être*]

Concludere è difficile, perché alla fine del film, vi è una scena in cui lei muore vedendo suo figlio partire. Mi aveva detto che in tutti i film che aveva fatto, non era mai morta, non aveva mai dovuto interpretare la parte di qualcuno che dovesse morire e che, per questo, era molto difficile per lei. Ma si ricordava che quando aveva assistito alla morte di sua madre in ospedale, lei era morta guardandola con un sorriso e una lacrima. Mi disse di voler fare la stessa cosa e, dopo dieci riprese – io ero un poco a disagio perché pensavo che le riprese fatte andassero già molto bene ma lei voleva assolutamente riuscire a spegnersi con un sorriso e una lacrima – riuscì a farlo, e abbiamo tagliato in quel preciso momento.

Non saprei bene cos'altro dirvi, anche perché le immagini lo fanno meglio di me.

(testo non rivisto dall'autore)

AUJOURD'HUI PEUT-ÊTREby **Jean-Louis Bertuccelli**

I want to make a brief digression about my father, who was Italian. He was a hair-dresser. I had always thought that he had left Italy in order to escape Fascism and Mussolini. When I was a child I was very proud of this and then one day he explained that things didn't quite go like that. He came from a very catholic family and, when he was introduced to his future wife, that is he met her for the first time, he packed his suitcases and left for Paris. And that's why I'm here.

Having concluded this digression I will speak briefly about my experience with Giulietta. Before coming here I couldn't remember how old I was when I saw *La strada*, the film that my father had taken me to see at the Rex, a small cinema close to Nice, where I lived. As this was the fiftieth anniversary I told myself that I was 12 when I saw *La strada* and it was my first film. Fate wanted that – naturally when I was 12 I didn't know that I was going to work in cinema – 45 years later, and this was extraordinary for me, I was to have Gelsomina in front of the camera. The shock was incredible. I went to meet her in Rome and I was obviously, like now, very excited. I knew that she had liked the plot and the screenplay that I had sent her a great deal. She had not worked since *Ginger e Fred* and therefore – she explained – she had a great desire to work again but that she was also very particular in choosing the story: luckily she liked my story. It is therefore a very important film. First of all, because it was her last film and then because during shooting I had a little video camera with me. Not daring to film her, I asked her whether she would mind me shooting her whilst we talked. She told me that she didn't mind at all and that I could do as I liked. And so I shot whilst we were shooting, without thinking that one day I could keep and show the memories of that experience. When Boarini called me to know whether I would like to make a speech I told him that I had made a DVD for myself, a simple DVD, with those pieces of film and I asked him if I could screen them. I have brought it with me and now you will see an extraordinary film that I am sure nobody has seen because it was made with a so called steady cam – a camera that is worn by the cameraman. I had warned Giulietta, telling her: “Don't worry the camera is without a tripod, the cameraman wears it”. She replied: “I don't look at cameras, I don't care in the slightest. Do as you wish”. I recovered the images, that you will see, from this camera that shot uninterruptedly. It was shooting before and after the slate, so that the film shows us moments of Giulietta before and after the fateful “action” and it is then that one realises that she was such a brilliant actress, because before the slate she is someone else. I wish you a good viewing. The film is short, just 25 minutes and I hope that you will feel the same thrill as I did. Thank you.

[screening of the video realised during the shooting of *Aujourd'hui peut-être*]

A conclusion is difficult, because at the end of the film there is a scene in which she dies in seeing her son leave. She had told me that in all the films that she had made, she had never died. She had never played someone who had to die and therefore it was very difficult for her. But she remembered that when she saw her mother die in hospital, she had died looking at her with a smile and a tear. She told me that she wanted to do the same thing and, after ten takes – I was slightly uneasy because

I thought that the shots that we had already were very good, but she absolutely wanted to try to die with a smile and a tear – she managed it and we cut at that precise moment.

I wouldn't know what else to say because the images are much more eloquent than I could ever be.

(not reviewed by author)

TESTIMONIANZA

MILENA VUKOTIC

Grazie. Grazie e buongiorno. Prima di tutto, per aggiungere qualcosa al contenuto della mia lettera vorrei dire che sono molto onorata e, ovviamente, molto commossa. Spero di riuscire a dire, più o meno bene, la mia testimonianza nei riguardi di Giulietta e di Federico Fellini. Mi scuso in anticipo, perché per arrivare a raccontarvi l'incontro con un grande cambiamento della mia vita, devo raccontarvi anche una piccola parte della mia storia. Come il signor Bertucelli, anche io vivevo a Parigi, solo che non avevo dodici anni, ma ne avevo più di venti. Avevo una mia professione, ballavo e avevo una mia compagnia di balletto, già da parecchi anni. Vivevo a Parigi, studiavo teatro – in francese, naturalmente – però avevo una mia professione, che era la danza classica. Un giorno ho visto *La strada* e da quel giorno il mio destino è proprio cambiato. Io sono venuta a Roma, dove viveva mia mamma. Ho cambiato completamente il corso della mia vita che è cambiata perché ho deciso, improvvisamente, che io volevo incontrare Fellini e, se possibile, nella danza o nel teatro riuscire a dare le emozioni che mi aveva dato Giulietta ne *La strada*. Sono arrivata a Roma e non conoscevo nessuno. Mia madre conosceva delle persone, che però non avevano nulla a che vedere con il cinema, il teatro, la danza. Comunque, attraverso una persona che conosceva un signore della Lux Film, sono riuscita ad avere una lettera di introduzione per Fellini. Sono arrivata a via della Croce, dove lui stava preparando *Boccaccio '70*, mi sono presentata con la lettera, preziosamente tenuta in tasca e appena l'ho visto, si è stabilito subito un rapporto di grande simpatia. Io mi ero fatta una pettinatura adeguata e, naturalmente, mi ha messo subito la mano in testa. Comunque, non gli ho mai dato la lettera, perché mi ha subito detto che mi avrebbe fatto fare delle fotografie e fuori c'era un fotografo, lì per caso, o forse apposta per fotografare delle persone che venivano. Ha fatto degli scatti di profilo, di faccia, come se fossi un carcerato e poi, subito dopo, ho avuto una piccola partecipazione a *Boccaccio '70*, in cui ero la suora che guardava Peppino De Filippo, arrampicato sul seno di Anita Ekberg.

Comunque, dopo di quello, mi ha chiamato per *Giulietta degli spiriti* e lì sono entrata in contatto con questa donna straordinaria, che è stata per me sempre un esempio e, mi permetto di dire, anche un'amica, per quanto fosse possibile. Lei mi ha sempre aiutata: quando eravamo lì, mi portava in proiezione senza neanche dirlo a Federico. Io ero una delle due camerierine in *Giulietta degli spiriti*, ma c'erano dei momenti in cui potevamo parlare un po', mentre si infilavano i peperoncini e lei mi raccontava, mi faceva delle piccole confidenze, perché io le chiedevo delle cose della sua vita di attrice. In seguito, poi, è stato grazie a lei che sono entrata nella loro casa, potendo, così, avere il privilegio di essere un po' anche parte dei loro amici, in quanto sono stata spesso a Fregene, dove Giulietta improvvisava pasta e fagioli. Ogni momento, ovviamente dei momenti molto importanti del mio piccolo percorso di vita, era buono per chiamare Federico. Se Federico non c'era, c'era Giulietta che mi diceva di richiamare in un altro orario in cui l'avrei trovato. Così, quando c'erano dei momenti importanti, io mi rivolgevo a loro e, stranamente, ho scoperto che il compleanno di Giulietta era lo stesso giorno di quello di mia madre. Allora, in quell'occasione, io mi improvvisavo cuoca, facevo una torta, così gliela portavo, lasciandogliela in portineria, in via Margutta. Poi, c'erano telefonate, prima di Giulietta, poi di Federico. Sembrava che quella fosse la torta più buona del mondo. C'era questo tipo di rapporto extra-ordinario. A proposito di questo, vi racconto un piccolo aneddoto. Io ho avuto la fortuna di provare con Buñuel e naturalmente tutte le cose importanti venivano riferite a Federico. Allora gli telefonai e gli dissi: "Sai, Luis Buñuel mi ha chiamato per un suo film e volevo dirtelo". Lui era molto partecipe di questa cosa e mi disse che era molto felice per me; Buñuel per lui rappresentava la possibilità di rappresentare la realtà nei sogni. Poi mi disse di salutarlo molto e: "A proposito, quanti anni ha? – io non lo sapevo – Quando torni chiamami e fammi sapere". Arrivai a Parigi e, naturalmente, la prima cosa che dissi al signor Buñuel fu: "Tanti saluti da parte di Fellini". Lui rispose: "Ah, Fellini, grande, grande. La sfilata dei vescovi in *Roma*, chez d'oeuvre, magnifique, magnifique! À propos, quell'âge a t'il, Fellini?". L'ho anche raccontato, poi, a Federico, al ritorno.

Comunque, in tutto questo, avevo pensato a tante cose che volevo raccontare, ma adesso, evidentemente, sono un po' troppo agitata. Volevo, però dire una cosa, per concludere. Forse poche persone sanno che gli ultimi giorni a Roma, al policlinico – io abito vicino al policlinico – c'era un gruppo di amici che andava tutti i giorni lì, per stargli vicino. Quando è stato proprio l'ultimo giorno, cioè il 31 ottobre del '93, era domenica come oggi, io andai la mattina – perché io andavo la mattina e il pomeriggio – e vidi

meno persone. Quella mattina, non c'erano tutte quelle persone per le quali Federico rappresentava qualcosa di irripetibile; sarebbero venute nel pomeriggio. C'eravamo solo io e il suo parrucchiere, che aveva il negozio chiuso perché era domenica, sua moglie e qualcuno della produzione. Poi, stavamo sempre lì ad aspettare, sulle panchine, oppure passeggiando nel corridoio o nel giardino. Ad un certo punto ho sentito un po' di movimento e l'aiuto è venuto a dire: "Federico non c'è più". E io mi sono ritrovata con una persona che era sempre molto legata e vicina a Federico, Enzo Di Castro, segretario e tuttofare, che era anche lui lì. Ad un certo punto, eravamo tutti così disorientati, anche se ce lo si aspettava, abbiamo detto: "Cosa facciamo?". Enzo ha detto: "Telefoniamo al Vaticano e chiediamo che siano suonate tutte le campane di Roma", perché in fondo non ci potrebbe essere una cosa più bella, in questo momento, per lui che ha amato Roma, era una cosa che sarebbe arrivata a tutti i romani. Allora, siamo andati nella cabina telefonica del policlinico, abbiamo cercato il numero di telefono, mentre ci chiedevamo: "A chi telefoniamo, a chi ci rivolgiamo?", Enzo prese il telefono, l'elenco telefonico, i gettoni e telefonò. Non sappiamo chi rispose, un prete, un usciere, e disse: "Noi siamo degli amici di Fellini. Volevamo dire che Fellini è morto, e avevamo avuto questa idea. Senta le passo un'attrice". E mi passò il telefono, come se, alla persona che era là, importasse sapere con chi stava per parlare; dissi: "Avevamo pensato questa cosa", e lui, poveraccio: "Non so che dire. Ci chiami fra un'ora, e vediamo cosa si può fare". In quell'ora, già tutti erano stati avvertiti, e poi lo richiamammo dopo un'ora, sempre dalla cabina telefonica. Lui disse: "Guardi, purtroppo non è possibile, perché questa cosa è riservata soltanto al Papa". Questa storia mi pare sia importante. A questo punto, volevo ringraziarvi tanto, perché questi giorni, vissuti così intensamente intorno alla figura di questi due grandi artisti, ci hanno unito, un po' come nei suoi girotondi. Ed è stato molto bello.

A RECOLLECTION

by Milena Vukotic

Thank you. Thank you and good morning. First of all, just to add something to the contents of my letter, I would like to say that I am very honoured and, obviously, very moved. I hope I'll manage to say, more or less, my recollection about Giulietta and Federico Fellini. I must apologise in advance because in order to tell you about my meeting with a great change in my life, I must tell you a little about myself. Like Mr Bertuccelli, I lived in Paris too, but I wasn't twelve years old, I was in my twenties. I had a profession, I danced and I had my own ballet company for a few years already. I lived in Paris, studied theatre – in French, naturally – but I had my own profession, which was ballet dancing. One day I saw *La strada* and since that day my destiny changed and came to Rome, where my mother lived. I changed my life's direction completely because I had decided that I wanted to meet Fellini and, if possible, I wanted to communicate by dancing or in the theatre, the emotions that Giulietta had given me in *La strada*. I arrived in Rome and I didn't know anybody. My mother knew some people but they didn't have anything to do with cinema, theatre or dance. Anyhow, through somebody that knew someone at Lux Film, I managed to have a letter of introduction for Fellini. I arrived in via della Croce, where he was preparing *Boccaccio '70*, and I presented myself with the letter that I carefully cherished in my pocket. As soon as I saw him there was a very friendly rapport. I had my hair done for the event and he, naturally, immediately put his hand on my head. At any rate, I never gave him the letter because he immediately told me that he wanted some photographs done and outside, by chance or because he was there to take pictures of people that arrived, there was a photographer. He took some shots of my profile and from the front, as if I was a jailbird, and then, soon after, I had a small part in *Boccaccio '70*, where I played a nun that looked at Peppino De Filippo, who had clambered up on top of Anita Ekberg's chest. He then called for *Giulietta degli spiriti* and there I came into contact with this extraordinary woman, who was always of example to me and, if I may, a friend too, as far as possible. She always helped me: when we were there she took me to the screening without telling Federico. I was one of the two maids in *Giulietta degli spiriti*, but there were moments when we could talk a bit and she used to tell me things, confide in me, because I used to ask her things about being an actress. Subsequently it was thanks to her that I entered their house, so that I had the privilege of being part of their friends, as I have often been to Fregene where Giulietta would knock up *pasta and fagioli*. At every moment, important moment obviously, in my small career, I could call Federico. If Federico wasn't there, Giulietta would tell me to call at another time so that I could find him. When there were important occasions I turned to them and funnily enough I discovered that Giulietta's birthday was the same as my mother's. So for the occasion I would turn cook and bake a cake that I would take round to them in via Margutta and leave with the doorman. And then there would be telephone calls, firstly Giulietta and then Federico. It seemed that it had been the best cake in the world. There was a sort of extraordinary relationship. I will tell you a small anecdote about this. I was lucky enough to try for Buñuel, and naturally all the important things were referred to Federico. So I called him and said: "You know, Luis Buñuel has called me for his film and I wanted to tell you". He was very interested and told me that he

was very happy for me; for him Buñuel represented the possibility of portraying reality in dreams. He then told me to pass him his regards and said: "By the way, how old is he? – I don't now – When you get back, call me and let me know". I arrived in Paris and naturally the first thing that I said to Mr Buñuel was: "Best regards from Fellini". He answered: "Ah, Fellini, great, great, the bishop's fashion parade in *Roma*, chez d'oeuvre, magnifique, magnifique! À propos, quell'âge a t'il, Fellini?". I told Federico this when I got back.

Anyway I had thought of many things that I wanted to say but now, evidently, I am too nervous. I wanted to say something in conclusion. Perhaps not many people know that during the final days in Rome at the hospital – I lived close to the hospital – there was a group of friends that went every day to be close to him. On the very last day, 31 October 1993, a Sunday like today, I went in the morning – because I used to go in the morning and the afternoon – and saw less people. That morning there weren't all those people to whom Federico represented something unique; they would have come in the afternoon. There was only me and his hairdresser, whose shop was shut because it was Sunday, his wife and somebody from the production. And we waited sitting on the benches or strolling along the corridor or in the garden. Suddenly I heard some movements and an assistant came to say: "Federico has gone". And I found myself with Enzo di Castro, who was always very close to Federico as his secretary and general assistant. We were all so disorientated even though we expected it and we said: "What shall we do?". Enzo said: "Let's call the Vatican and ask them to ring all the bells in Rome", because in the end there couldn't have been a nicer thing at that moment, as he had loved Rome and it would have reached all Romans. So we went to the hospital's telephone booth and looked for the telephone number, whilst asking ourselves: "Who do we call, who can we ask?". Enzo picked up the phone, the telephone directory, some coins and called. We didn't know who answered, a priest or a porter and he said: "We are friends of Fellini. We wanted to say that Fellini has died and we had this idea. Listen I'll put you on to the actress". And he gave me the telephone as if the person on the other end cared whom he was talking to. I said: "We had this idea", and he, poor thing, said: "I don't know what to say. Call back in an hour and we'll see what can be done". By then everybody had been notified and we called back after an hour from that same telephone booth. He said: "Look, unfortunately it's not possible because it is something reserved just for the pope". I think that this story is important.

Now I wanted to thank you very much because these days, lived so intensely around these two great artists have bought us together a little like one of his ring around the rosy. And it has been very beautiful.

IL SALUTO DEL PRESIDENTE DELLA FONDAZIONE FEDERICO FELLINI

PUPI AVATI

Fra tutti i presenti sono il meno indicato a intervenire in questo contesto non avendo mai avuto l'opportunità di partecipare ai film di Giulietta Masina; non sono stato alla villa di Fregene, a casa sua, non l'ho mai diretta. L'unica possibilità che ho avuto di incontrarla con regolarità, praticamente quasi tutte le sere dei giorni feriali, durante gli ultimi anni della sua vita, assieme a Germana Zanini, vedova di Nino "Za", e Ines Vigetti, vedova Avati, mia madre, è alla chiesa di San Giacomo, in via del Corso. Alle sette della sera accadeva che queste tre signore, Giulietta e Germana Zanini sui banchi di sinistra, mia madre sui banchi di destra, e non vogliate leggere null'altro che una casualità, in questa collocazione logistica, recitavano il rosario. Alla fine del rosario io le accompagnavo a casa. Loro parlavano, io parlavo ed ero fortemente lusingato dal fatto di accompagnare a casa Giulietta Masina, in quanto, come ho già ripetutamente detto a Rimini, e non solo a Rimini, Fellini è la ragione e la causa della mia scelta professionale. Fellini è stata la persona che sicuramente ha più influito, in senso positivo, nei riguardi della mia vita, nell'individuare quel minimo di creatività, sulla quale – fra due giorni compio sessantasei anni – ancora conto. Devo dire che questa iniziativa di Vittorio Boarini di dedicare questo convegno a Giulietta, finalmente, immaginato un anno fa, mi sembra, è assolutamente apprezzabile e, come diceva prima Francesca Fabbri Fellini, assolutamente necessario. Ne ho una testimonianza, una prova, in un evento che risale a due giorni fa. Per prepararmi due parole sulla vita di Giulietta – mentre sono preparatissimo sulla vita di Federico, sono impreparatissimo sulla vita di Giulietta – ho cercato un libro che Tullio Kezich mi aveva mandato molti anni fa, l'unico, probabilmente, ad avere scritto un libro su Giulietta Masina, che ricordavo di possedere. Io ho un archivio, a Todi, in Umbria, dove ho anche una persona, un'archivista, che archivia tutte le cose: i copioni, i libri e tutte le cose che non tengo a casa mia, perché occuperebbero uno spazio enorme. L'ho pregata di guardare sul computer e di trovare immediatamente questo libro, facendomelo avere a Roma. Dopo mezz'ora

questa signora mi chiama dicendomi che non riesce a trovare questo libro. Mi chiede lo spelling, non di Tullio Kezich, ma di Giulietta Masina. “Come si scrive Giulietta Masina?”. Le faccio lo spelling e lei risponde: “Qua non abbiamo niente che riguardi la signora Masina”. “Ma lei non sa chi è Giulietta Masina?”. E lei: “No, chi è?”, “È la moglie di Federico Fellini”. “Ah, non si chiamava Fellini, ma Masina?”. Le dico di sì. La cosa che era ancora più grave era che questa ragazza è laureata in lettere e filosofia, ha ventinove anni e si chiama Elisabetta Alessandrelli, abita a Todi. La cosa più grave è che il signor Franco Salvatori, mio autista di quarantanove anni e che abita a Roma, Piazza Cola di Rienzo, seduto di fianco a me, alla fine della telefonata dice: “Chi cerca? Chi è questa Giulietta Masina?”. Giuro di morire, ma nessuno dei due sapeva chi era Giulietta Masina. Vi sembrerà strano, vi sembrerà impossibile, ma è assolutamente la verità. Quindi, c’è un’infinità di persone che l’ha immediatamente dimenticata, immediatamente rimossa; delle persone alle quali, come giustamente ricordavi tu, dovrebbero, in qualche modo, ricordare chi è stata.

Al di là di tutto questo, gli incontri serali nella chiesa di San Giacomo, le frequentazioni dovute solo a questa casualità, lei diventò molto amica di mia madre al punto che, un mese dopo la morte di Federico fu detta una messa in casa di Giulietta, non so se lo sapete, a cui parteciparono quattro persone, di cui una era mia madre. Questo per dirvi il tipo di intimità che si era venuta a creare con Giulietta. Mia madre mi diceva sempre che lei si sarebbe aspettata da me una proposta di lavoro, aveva questa sensazione. Infatti Giulietta mi parlava spesso di un personaggio al quale, via via, si stava sempre più affezionando: madre Cabrini, una santa. Lei voleva realizzarla, era il suo sogno. Debbo dire che io, fra le tante colpe, i tanti rimorsi, le tante cose che avrei potuto dire, se non fare, ci sarebbe stata almeno quella di affrontare l’argomento, parlarne almeno un attimo con lei. C’è stata sempre qualche cosa che mi ha frenato, fatto titubare. Probabilmente avevo la sensazione di invadere un mondo, quello di Giulietta Masina, che non mi apparteneva, in quanto era il mondo di Federico Fellini. A questo proposito mi è sempre parsa, e ho molto apprezzato il suo coraggio, di averla, in qualche modo, assunta, estratta e ho sempre apprezzato il coraggio di tutti coloro che l’hanno chiamata, coinvolta, in operazioni cinematografiche che non erano riconducibili a Federico Fellini. Cito un caso. Una sera, dopo molte insistenze, io chiamai Federico e dissi: “Senti, c’è Carlo Delle Piane che rompe le scatole, mi sta massacrando. Vuole assolutamente fare una cosa in tuo film, anche solo una parola, anche solo aprire una porta”. “Ma come faccio? – mi ha detto Federico – Carlo Delle Piane è totalmente tuo”. E io penso che Giulietta Masina fosse totalmente sua. Forse c’è que-

sta reciprocità dei rapporti. Nei rapporti con l'attore, sorge una sorta di sentimento che è assolutamente equiparabile all'amore, a quello più forte, più assoluto, più possessivo; quindi, anche alla gelosia, all'aver creato qualche cosa che poi, difficilmente hai piacere di spartire con altri. Per finire: penso che avrei molte cose da dire sulle qualità interpretative di Giulietta Masina. Mi sarebbe anche piaciuto misurarmi con lei, con la sua generosità interpretativa, che ho riscontrato anche qua, probabilmente, per metterla alla prova, su un terreno e su un modo di affrontare i personaggi, anche che non fosse esattamente questo. Non dico meglio, non dico peggio: ma comunque diverso. C'è una cosa, comunque, che, secondo me, è straordinaria, ed esce totalmente in quella intervista di Marzullo, che hai fatto così bene a proporci, in cui, veramente, la differenza fra emiliani e romagnoli si evidenzia in modo così definitivo, senza nessun tipo di confusione, in modo inquietante. Lei non sarà mai romagnola, è emiliana come me, e in quanto tale le appartiene questo contenimento della dignità e del dolore, del rammarico; questo non esternare mai più di tanto quelli che sono i suoi sentimenti, che le consente di affrontare, superare, con un'apparente serenità interpretativa, da grande attrice, anche quel momento in cui si parla del bambino perduto, del famoso Federichino, una piaga sicuramente ancora aperta. E così anche quando dice, usa tre volte questo termine, "bisogna abbozzare"... Perché nella condizione del rapporto, secondo me, è così; quando sposi un romagnolo devi abbozzare, devi renderti conto che sposi un maschio che vuole fare il maschio, vuole interpretare questo ruolo, in tutti i sensi. La donna emiliana accetta, perché lei, invece, è portatrice dell'area del compromesso, dell'area della mediazione. Ultima cosa che riguarda Giulietta, che si esplicita in modo così evidente anche nel rapporto bellissimo con la romagnola cognata, è una cosa che ci fa capire perché lei sia stata una grande attrice, sia diventata una grande attrice: secondo me lei è stata una donna che ha molto sofferto e non ce l'ha mai detto. L'ha detto poco, ma, secondo me, i grandi attori, le più grandi scuole di recitazione, sono quelle della sofferenza. Grazie.

A MESSAGE FROM THE PRESIDENT OF THE FONDAZIONE FELLINI

by Pupi Avati

Amongst everybody here I am the least qualified to talk, as I have never had the opportunity to take part in a film with Giulietta Masina; I have never been to the villa in Fregene, her home, nor have I ever directed her. The only opportunity that I had of meeting her regularly, nearly every weekday evening, during the final years of her life, along with Germana Zanini, widow of Nino “Za”, and Ines Vigetti, widow of Avati, my mother, was at the San Giacomo church of via del Corso. At seven o’clock in the evening these three women, Giulietta and Germana Zanini in the left hand stools and my mother in the right hand stools, and please don’t read any more into this logistical collocation other than pure coincidence, said the rosary. At the end of the rosary I accompanied them home. They talked and I talked and I was extremely flattered by the fact that I was walking home Giulietta Masina because, as I have often said in Rimini and not only Rimini, Fellini was the reason for my choice of profession. Fellini was certainly the most, positively, influential person in my life in identifying that little bit of creativity that I still – I will be sixty-six years old in two day’s time - count on. I must say that Vittorio Boarini’s idea of dedicating this conference, that was planned a year ago, to Giulietta seems to me extremely commendable and, as Francesca Fabbri Fellini was saying earlier, absolutely necessary. Something that I experienced two days ago is proof of this. In order to prepare a few words on Giulietta’s life – whilst I am extremely prepared on Federico’s life, I am extremely unprepared on her life – I looked for a book that Tullio Kezich had sent to me many years ago, the only person, probably, that had written a book about Giulietta Masina, that I remembered having.

I have an archive in Todi, Umbria, managed by an archivist that looks after everything: scripts, books and all the things that I don’t keep in my house, because they would take up an enormous amount of space. I begged her to look in the computer, find this book immediately and send it to me in Rome. After half an hour this woman called me saying that she couldn’t find the book. She asked me for the spelling, but not of Tullio Kezich’ name, but of Giulietta Masina’s. “How do you write Giulietta Masina?”. I spelt it for her and she replied: “We don’t have anything here about Mrs Masina”. “Don’t you know who Giulietta Masina is?”. And she replied: “No who is she?”, “She’s Federico Fellini’s wife”. “Oh, she was called Masina, not Fellini?”. Yes, I said. The worst thing was that this girl has an Arts degree, is twenty-nine years old, is called Elisabetta Alessandrelli and lives in Todi. Worse still, Mr Franco Salvatori my driver for forty-nine years, who lives in Rome, Piazza Cola di Rienzo, and who was sitting next to me, at the end of the call asked me: “Who are you looking for? Who is this Giulietta Masina?”. I swear, neither one of them knew who Giulietta Masina was. It may seem strange to you, impossible even, but this really happened. Therefore there are many people that immediately forgot about her, that removed her; people who, as you rightly recalled, should in some remember who she was.

Apart from all this, because of the evening meetings at the San Giacomo church, these casual meetings, she became a good friend of my mother to the extent that, a month after Federico’s death, there was a Mass in Giulietta’s house, if you didn’t know, attended by four people, one of which was my mother. This is to show you the level of intimacy we had with Giulietta. My mother always said that she expected a film proposal from me, she always had this feeling. In fact Giulietta often talked to me about a character

that she was growing more and more fond of: mother Cabrini, a saint. She wanted to bring her to the screen, it was her dream. I must say that I, amongst my many regrets and the many things that I could have said or done, could have broached the subject and talked to her about it. There was always something that stopped me and made me hesitant. I probably had the feeling of invading a world, Giulietta Masina's world, that didn't belong to me, because it was Federico Fellini's world. I have greatly appreciated her courage in extracting herself from this world and I have always appreciated the courage of all those that had called her and involved her in film projects that could not be traced back to Federico Fellini. An example. One evening, after a great deal of insistence I called Federico and said: "Listen, Carlo Delle Piane is pestering me. He really wants to do something in one of your films, even just one word, or just opening a door". "How can I? – Federico told me – Carlo Delle Piane is totally yours". And I think that Giulietta Masina was totally his. Perhaps there is this reciprocity in the relationship. A feeling grows in a relationship with an actor, which can be utterly compared to love, the strongest, most complete and possessive form of love; and therefore jealousy too, of having created something that is difficult to then share with others. Finally: I think that I could say a great deal about Giulietta Masina's acting qualities. I would have liked to have worked with her and her interpretative generosity, that I also found here probably, to test her in a different environment and way of playing characters. I wouldn't say better, or worse: just different. There is something that I think is extraordinary and is clearly revealed in this interview by Marzullo, that you were so right to show us here. The difference between the people of Emilia and Romagna is extremely evident, with no hint of confusion; it's almost disquieting. She could never be from Romagna, she was from Emilia, like me, and as such she had this restraint of dignity, suffering and regret; and she never revealed much about her feelings. Something which allowed her to face and overcome, with the apparent interpretative serenity of the great actress, that moment when she speaks of her lost son, the famous Federichino, certainly an open wound. And also when she uses the term "we must grin and bear it" three times ...Because, for me, this is what a relationship is about; when you marry someone from Romagna you must grin and bear it, because you must realise that you are marrying a man who wants to be a man and who wants to play this role entirely. The woman from Emilia accepts this, because she on the other hand brings compromise and mediation. One last thing about Giulietta, that can be clearly seen in the beautiful relationship with her Romagna mother in law, is something that reveals why she was such a great actress and she became a great actress. I think she was a woman that suffered a great deal but she never told us about it. She talked little of it and yet, I believe that the great actors and the greatest acting methods are rooted in suffering. Thank you.

TESTIMONIANZA

SERGIO ZAVOLI

Sono rimasto sempre un po' colpito dal fatto di non avere partecipato alla parte finale della vita di Giulietta; addirittura averla dimenticata – lo devo confessare – nei giorni in cui era prevalente su tutto la morte di Federico. È vero: ce la siamo dimenticata. Ce la siamo dimenticata e proviamo anche un vano senso di colpa. L'ultima immagine che ho di lei è quella in cui il feretro lascia la basilica, a Roma, dopo il rito funebre officiato dal cardinale Silvestrini. L'ultima immagine che io ho montato in memoria di Federico, è Giulietta, che, rivolgendosi verso la bara che se ne va, agita un rosario, facendo il segno di un saluto definitivo, ma non tanto. Insisto su questo non tanto, perché ho avuto diverse prove, in questi ultimi tempi, di quel tanto di inconcluso che c'è nel discorso che tocca Federico, che è rimasto quello meno indagato e che lascia spazi anche a grandi immaginazioni, persino a qualche millanteria. C'è stato, addirittura, qualcuno che ha creduto di poter far dire al cardinale Silvestrini che, nel momento della morte di Federico, il regista gli avesse chiesto di accogliere una sua testimonianza estrema di fede, una sorta di conversione. Mi ricordo l'indignazione di Silvestrini, questo prete solenne, il cardinale per eccellenza. Glielo feci conoscere a Monte Porzio, a casa mia, perché Federico aveva molta simpatia per questa immagine di romagnolo che diventa così potente, all'interno, poi, di questa categoria imperscrutabile, che è il Vaticano. E mi chiese di poterlo conoscere. Silvestrini fu molto felice di venire a trovarlo e ne nacque una grandissima amicizia, figuriamoci dunque se Silvestrini poteva farsi complice di un'infamia di questa natura. La morte di Federico fu una morte laica, rispettosa di sé e degli altri, di tutto. Poi, era una morte che, in sé, come sappiamo tutti, scioglie ogni dilemma. Rivedendo, poco fa, le immagini di Bertuccelli e assistendo a questa sorta di agonia di Giulietta, mi è parso che quella immagine abbia un po' colmato quell'assenza. Credo che forse avrei visto quel volto, quell'espressione, quell'abbandono a qualche cosa che deve accadere, che è al di là di lei, più grande di lei e nel quale confida con tutte le sue forze. Giulietta è

stata una credente di fede assoluta, fermissima, e credo che la continuità spirituale con Federico, abbia anche, non contagiato, ma toccato la personalità di Federico, da questo punto di vista. Federico, a sua volta, nella sua personalità, ha avuto un aspetto religioso di cui si è parlato pochissimo. So che eccitarsi è sempre un po' indecente, ma vorrei ricordare un piccolo episodio. Tornando da Chernobyl, dove ero andato a realizzare un'inchiesta sui lasciti orrendi di quella disgrazia che fu lo scoppio del quarto blocco della centrale, riportai un gravissimo incidente alla gamba e quindi fui sottoposto ad una lunga operazione chirurgica, con un effetto anestetico singolare, per il quale potei svegliarmi solo ventiquattro ore dopo, in seguito a due tentativi di risveglio e due inabissamenti, che ancora ricordo con una grande pena. L'indomani telefonai a Federico dicendogli: "Federico ho fatto un sogno tremendo", e gli raccontai che dovevo attraversare una piazza camminando con un bilanciere in mano, come quelli ai quali si affidano gli equilibristi per non cadere nella piazza, o sulla rete. Ad un certo momento, deponendo un piede su questa corda, mi accorsi che la corda non c'era, o era una corda d'aria; quindi, ebbi la sensazione di precipitare nel vuoto e la sensazione della fine. Federico mi interruppe subito e mi disse: "Sergio, ma chi ti dice che quella fosse la fine e non l'inizio del viaggio?". E concludemmo la telefonata con Federico che, inopinatamente, contro ogni aspettativa, anche perché il discorso ormai aveva preso altre strade, come se avesse un piccolo soprassalto, ci avesse ripensato e avesse voluto concludere la telefonata dandole un senso ulteriore, mi disse: "Sergio, ma non sei curioso di vedere come va a finire?". Sono piccoli segni, naturalmente, schegge, piccole tracce di qualcosa che lavora quasi all'insaputa di chi pensa, di chi sente; però devono avere un loro significato, e non è senza senso che Milena, questa straordinaria creatura di cui avrete capito la dolcezza, la discrezione, la lontananza che mette persino la tristezza, quando deve parlare di una cosa che è al di sopra di lei, mostri la sua devozione, davvero straordinaria, per Federico e Giulietta. Quando racconta la storia delle campane: io non mi sono affatto meravigliato che possa essere venuta un'idea del genere, e che possa essere venuta a Roma, in questa città barocca, dove ci stanno persino le campane che suonano perché è morto Federico. Non dimenticate mai che, Federico, insieme con il Grand Hotel, che non c'entra nulla, è un richiamo molto laico, che è persino spropositato, ma Rimini, è una città che ha un Grand Hotel che è l'unico al mondo che si chiama "il Grand Hotel di Rimini". Federico non era Federico Fellini, a Roma era Federico. Non c'era qualcuno che non lo incontrasse e salutasse; chiunque, anche avendolo appena intravisto qualche volta o sentendone parlare o intravisto in televisione, lo chiamava

spontaneamente Federico. E io ricordo la mattina che lui, alle sette e mezzo circa, svicolando da via Margutta, prendeva via del Babuino, si avviava verso il bar di Canova, che era il dirimpettaio di un bar ancora più storico, che è il bar Rosati. Mettendo gli occhi in fessura, come faceva lui ogni tanto, traguardava la piazza, come in cerca di qualcosa che, quella mattina, non gli tornava. Era come quando preparava una scena e si voleva rendere conto che tutto fosse al suo posto. Allora, io gli dissi: “C’è qualcosa che non ti piace, questa mattina, di Piazza del Popolo?”; lui rispose: “Ma com’è sgangherata. Come sono fuorvianti queste luci romane, come sfuggono persino a se stesse e al luogo che le concepisce, che è Roma”. E fu lì che intraprese un discorso che per me fu una novità assoluta e di cui, anche qui, non si è mai parlato: il distacco progressivo che Federico stava prendendo proprio da Roma, dai suoi aspetti barocchi, se posso dire ecclesiastici, ma non prendete la parola nel suo termine letterale. La sua approssimazione, le sue suggestioni, questo suo essere continuamente tentato da qualcosa di cui non conosci bene la natura, ma che in qualche modo ti pervade, ti invade, ti condiziona. Aveva come un grande bisogno di restituzione, di qualcosa che non aveva avuto, anzi, di cui aveva scialato, nella sua vita, e che era una sorta di esattezza. Tant’è che mi disse una cosa spropositata: “Sergio, sai che tutto sommato, mi piacerebbe svegliarmi, una mattina, e accorgermi che abito in Svizzera?”. Io dissi: “Perché proprio in Svizzera? Capisco la contiguità che rende familiare l’immagine, ma capirei di più un paese molto più nordico”. “No, no – disse lui – proprio la Svizzera, dove ti svegli la mattina e ti accorgi che i giardini sono stati tutti tagliati con le forbicine per le unghie”. Poi, mi disse che di tutti i quartieri di Roma, stava ripudiando tutti quelli che non fossero l’Eur. Questo la dice anche lunga sull’unica metafisica vera che c’è a Roma, che è di una natura assolutamente razionale. Di lì, poi, via via, scende nei particolari e va a cadere anche in alcune questioni che in qualche piccola misura mi avevano coinvolto. Ad esempio, la volta in cui Federico mi raccontò che voleva concludere il *Mastorna*, con una grande orchestra, la stessa che inizia il viaggio sull’aereo, che poi si abatterà in una città tedesca, con i musicanti che si ritrovano, ciascuno con il suo strumento, e sono, improvvisamente, in una situazione irrealistica e reale insieme, perché ha l’aria di essere vista da dietro, come Piazzale Michelangelo a Firenze. Sullo sfondo c’erano le cupole della Firenze rinascimentale, ma anche di una Firenze più barocca, più vicina a noi. Il concerto doveva essere la conclusione del film, come una sorta di liberazione e, insieme, di esorcismo, come se l’idea dell’armonia, finalmente ritrovata tra gli uomini fosse l’unica possibilità di salvezza per tutto e per tutti. Ricordo che io gli chiesi se avesse la mu-

sica; lui rispose che, se non l'aveva, sarebbe andata a cercarla. Allora, io ebbi la piccola pretesa, la piccola ribalderia di mandargli un disco: il *Cimento dell'armonia dell'invenzione* di Vivaldi, che mi sembrava particolarmente adatto, almeno rispetto alle cose che lui mi aveva confidato. Di lì a qualche giorno, mi chiamò e mi disse: "La musica va bene, ma è il concerto che non va bene, perché non si farà mai. D'altronde – mi spiegò poi – ho talmente saccheggiato questo film, che non ne è rimasto più niente. Il *Mastorna*, per chi avesse voglia di fare questa operazione, è in tutti i film che io ho fatto, dal primo giorno che ho parlato di questo film, che non farò più; che non farò mai". Poi dopo sono andato a guardare con una qualche curiosità le interviste che lui aveva concesso su certi argomenti. Per esempio quella a Padre Fantuzzi, il Direttore di "Civiltà Cattolica", in cui c'è una confessione che è pressoché inedita. Mi spiace di non averla portata, non me ne sono ricordato, francamente. Ma è un abbandono così totale all'idea che c'è qualche cosa che ci avvolge, che ci coinvolge e che ci guida, ci dirige, ci porta, ci conduce, ci spinge verso una dimensione che è quella che noi abbiamo voluto trascurare, per leggerezza, per pigrizia, per mancanza anche di strumenti linguistici, perché non avevamo la natura per credere, per interessarsi alle questioni della fede. Ed è lì, in quell'intervista in cui dice: "Io sono una creatura molto debole", che si accorge di vivere solo in funzione della sofferenza e del dolore altrui. "Io trovo la mia armonia, il senso della mia vita in tutte le circostanze in cui mi accorgo che c'è una creatura dolorante". Questo, di colpo, mi ha spiegato *La strada*, mi ha spiegato Giulietta, il percorso del dolore, della sofferenza che attraversa tutta la filmografia felliniana, dal primo film, all'ultimo. Con quella parola "speranza" redenta dall'enfasi di quella parola che, detta così – fin troppo detta, anzi abusata – finisce per sfilacciarsi, per perdere la sua consistenza, ma che invece, per Federico, è qualcosa da mettere dentro i propri gesti, la propria volontà, la propria vita, per consentirgli proprio di visitare la nostra resistenza e di segnalarla. Nel finale de *La dolce vita*, la Ciangottini al di là del torrentello, che è il nostro AUSA, e Marcello, dall'altra parte, nello scolo che raggiunge l'Adriatico, si parlano, ma non si ascoltano, perché c'è il vento che gli porta via le parole, dell'una e dell'altro. Però rimane questo segno, questa specie di addio, di arrivederci; qualche cosa che resta in sospeso nell'aria e che non è finito. Perché, in Federico non c'è nulla che si concluda. Se c'è una cosa che è disperante per Federico è il senso della conclusione. Per esempio, non ha mai amato mettere la parola "fine" nei suoi film. Quando ha dovuto assoggettarsi è stato per un compromesso, raggiunto in virtù e responsabilità non so di chi. Questa parola così definitiva, perentoria, che non lascia margine ad altro, era una

cosa che lo atterrava. Sono tutte piccole cose, tutti piccoli segnali, eccetera.

Volevo dire che ritengo che Giulietta, abbia condizionato molto questo aspetto della personalità, credo inconclusa, ma non posso azzardarmi ad entrare in un mistero del genere, di Federico. D'altronde, qui, ho ripreso alcune parole dette in un'intervista che io le feci subito dopo *Giulietta degli spiriti*, che ricordo molto bene. Io venni a fare un "Si gira!" dietro le quinte; Federico mi consentì di filmare tutto il film, alle vostre spalle, e in un certo momento sono anche alle sue spalle. Di fronte al tavolino dove si prepara la seduta spiritica, lei arriva con una candela – o altro, non so – e io ho presente il suo volto nel pezzo finale, dedicato a Federico dopo la sua morte, quando, tra i visi attoniti per la morte di Federico, c'è il suo, che, secondo me, è di gran lunga il più emozionante, perché il più attonito, il più intenso, il più disperato. Allora, io dicevo, in un modo sottile, magari inavvertito che Giulietta Masina ha ispirato tante parti del lavoro di Federico. Un film per la Masina, dopotutto, nasce dalla Masina stessa, che è l'idea stessa del film. Si potrebbe dire che non ne è mai l'interprete, ma il personaggio medesimo e, forse, scansando ogni logoro sospetto di autobiografismo, addirittura la persona. Il rapporto di lavoro tra Fellini e sua moglie è in queste confidenze. *Giulietta degli spiriti* è appena terminato. Lei dice: "Dopo tanto tempo che non lavoravo con Federico, l'ho ritrovato diverso. Mi sembra più impegnato di prima a portare a fondo i suoi pensieri, con una violenza segreta, inflessibile, che è poi il lato più oscuro della sua personalità". Sottolineo questa frase, perché è la prima riguardosa riserva sulla personalità di Federico da parte di Giulietta Masina. Non sappiamo quale posto preciso, nel giudizio univoco di Giulietta, possa avere nei confronti del marito, un pensiero perfino devoto, questa riserva. Prendo atto, dunque, di questa marginale e tuttavia misteriosa lucina che Giulietta accende nella personalità di Federico, quando parla del lato più oscuro della sua personalità. Io ho qualche idea in proposito, naturalmente; credo ci sia un briciolo di coerenza con le cose che ho appena detto, e con questa osservazione che cade al centro di questo discorso che stiamo facendo. "Federico, quando lavora, è senza pietà: si prova, si gira fino a sedici ore al giorno. Per quanto mi riguarda, ci conosciamo troppo, noi due, perché io non preveda ciò che vuole da me. Se sbaglio, nelle intenzioni e nelle misure, si crea un'atmosfera che, eufemisticamente, chiamerei tesa, poi passa. Io obbedisco, lui comanda, talvolta mi ascolta. Federico dice che io appartengo alla sua coscienza morale e sociale. Cosa nasce in me, e fuori di me? Una creatura, piccola e grande come tutti siamo nel corso della vita, con un'infinita vocazione all'amore, e quindi al dolore; pronta a molte

cose, ma erede di una tradizione morale che continua ad orientarmi, trasognata e presente; donna di grazie e donna plebea, con una storia antica e mai conclusa. Gelsomina, appunto, fu l'esempio della solitudine; Cabiria del dolore sociale; Giulietta, io stessa, della sofferenza privata". Un no a tre angosciose ingiurie, a tre distruzioni. Quanto alla sofferenza privata di Giulietta, qui, con molto garbo, con grande discrezione, dovuta d'altronde, si è fatto accenno ad un'intervista che io, purtroppo, non conosco, in cui credo fosse Giulietta a fare riferimento a questa privazione tremenda del piccolo nato, che deve essere sepolto dentro questa cassetta bianca, in questo funeralino, composto di due, tre persone che vanno a salutare una cosa appena nata, che non aveva davanti a sé ciò che pure le era dovuto. "Ma lui – dice subito dopo Giulietta – con i suoi film si diverte. È capace di pronti distacchi dalle sue emozioni, mentre io e tutti gli altri ce ne liberiamo con maggiore nostalgia. In questo lo trovo, a volte, di un'umanità assurda. Ha una letizia che continua anche quando prova un sincero dolore. Chiama la sua segretaria Fra' Ginepro, ma Fra' Ginepro, in realtà è lui". Quando un film è finito, Fellini è senza rimpianti; abbandona una cosa esausta, raggelata; una specie di emblema vitreo di ciò che è stata la storia. L'orgiastico, carnale, satirico non si chiude, forse, con la calcificazione dell'ultimo volto. Mentre tutto scorre nei ricordi degli altri, Fellini è già preso in un gioco inafferrabile, più ampio e rischioso di inviti sotterranei e di premonizioni colte nell'aria; un magma in moto che non va turbato, che prima o poi darà le sue forme. La moglie conosce queste vigilie. "Elabora i suoi film – mi confida Giulietta – soprattutto di notte. Si sveglia almeno tre o quattro volte e lavora. Malgrado quell'aria ciondolona, ha la resistenza fisica di un cavallo". Sono periodi difficili, di una solitudine intensa, felice e scontrosa. È tollerante solo con i bambini; sono i suoi momenti di grazia, i suoi incontri invisibili con se stesso bambino. "La mancanza dei figli ha mai influito sulla vostra vita?", le chiedo: "Sì, molto, perché prima li volevamo, poi abbiamo sentito il bisogno di volerli ancora più bene, perché non li avevamo avuti. È autentica la nostalgia di Federico per le sue radici umane, la sua infanzia, il suo paesaggio. Certo, io spero che non abbia dimenticato le sue radici umane". Qui, c'è una sorta di omaggio alla famiglia di Federico, alla sorella, alla nipote, al cognato. Giulietta, nella casa di Francesca e Maddalena, di Giorgio, sente la sua seconda casa e, oserei dire, la sua stessa casa, perché, questa piccola comunità felliniana era un tutt'uno, senza le ridondanze che l'aggettivo suppone. La solidarietà di Maddalena con Giulietta era totale, perfino faziosa: Giulietta non sbagliava mai. Se c'era un torto da dividere fra lei e Federico, Maddalena era impietosa: la colpa doveva essere di Federico, di suo fratello. Eppure,

doveva costarle molto questo giudizio. Francesca mi può essere testimone di questo, perché anche lei, in qualche misura, ha partecipato a questa sorta di sollecitudine, quasi difesa d'ufficio della creatura più debole. Si avvertiva che Giulietta era più debole. E non di meno, Giulietta, ebbe una forza che nessun'altra delle donne che Federico ha incontrato nella sua vita, ha conosciuto. Federico mi diceva: "Vedi, Giulietta è la mia coscienza. Lo è anche nelle forme più sciocche, più bizzarre. Per esempio, quando io telefono e vorrei fare una certa vocina, fingermi ammalato, dire che sto partendo per Tokyo mentre, in realtà, sto per andare al cinema o a prendere un caffè. Tutte le volte che io ho voglia di inventare una bugia, di dire qualcosa di diverso da quello che è, io ho come un piccolo soprassalto. Sento la presenza di Giulietta che mi giudica e che mi dice 'che bugiardo!'. Eppure, io non posso fare a meno di questa sorta di piccola condanna, perché è la mia bussola, il mio sestante morale, quello che, in qualche modo, riesce, ogni tanto, a ricordarmi che anche io ho qualche dovere nella mia vita, che è quello di non allontanarmi troppo da me stesso". Questa è un'intervista molto lunga che affronta tanti e tanti problemi.

Trovo che sia stata un'idea molto grande, anche se molto facile, quella di dedicare questo convegno a Giulietta. Mancava, in questo grande discorso su Federico che Rimini ha messo in piedi grazie a Francesca e a quanti l'hanno preceduta, a Boarini, ai Riminesi, alla stessa Amministrazione, la cittadinanza direi, che improvvisamente è diventata così attenta e calda attorno, non più al mito, ma alla storia di Federico. I Riminesi non amano le mitologie; sono gente di giornata, avvezzi a fare i conti con la stagione. Da noi si dice non "come va la vita?", ma "come è andata la stagione?". C'è un sentimento della vita così precario, legato alla casualità, al tempo, persino all'aria che tira; non si va mai molto lontano da noi stessi. Questa città che aveva diffidato di Federico, perché traviata dalle piccole mitologie paesane, che lui non l'amasse abbastanza, mentre è vero il contrario; non c'era volta che non mi usasse, quando tornavo da Rimini, per sapere che cosa diceva Rimini di lui. Questa golosità, che non era soltanto la superfetazione di un uomo a ricevere i complimenti, gli omaggi, le lodi più sperticate; ma proprio il bisogno di sentirsi in sintonia con qualche cosa di sotteso, di non detto e magari anche di un po' doloroso, per le delusioni che tutto questo comporta. Tant'è che eravamo arrivati al punto di convincerlo a venire a Rimini, a fare una sorta di riconciliazione pubblica, che non fosse, però, dichiarata; che avvenisse da sé, spontaneamente. Come? Girando per la città. Veniva di notte e passava le ore in giro per la città insieme a Titta e la mattina la città si svegliava, venendo a sapere che c'era stato Federico, perché non c'era più, se ne era già andato. Quindi, in qualche modo ribadendo, rinfo-

colando questa delusione. Poi, una volta, decidemmo che lui si dedicasse, invece, ad una giornata diurna, per incontrare un po' di riminesi, a caso; farsi vedere, spendersi minimamente, dare alla città la sensazione che lui c'era ancora in mezzo alla comunità. Fu un errore grandioso, una sventura, il fatto che Federico incontrasse per prima la figura che non avrebbe dovuto incontrare. Questa figura era una di quelle creaturine che vaneggiano un po' ai margini della vita sociale, con un loro estro, una loro umanità che le rende molto accattivanti. Questa figura si chiamava il Nin e credo si fosse dato da sé il titolo di "mago delle luci", perché, occupandosi di elettricità, con qualche buon effetto, dal punto di vista della luminescenza, dava le luci a queste piccole compagnie che arrivavano a Rimini d'estate e che, per risparmiare, si servivano di qualche service locale, come è in uso dire oggi. Costui si assimilava a Federico, il quale faceva del cinema, che non è altro che raccontare attraverso la luce. Quindi non sentiva questa distanza, né questa sorta di devozione che gli altri gli dedicavano, seppure nel silenzio. Covicché, quando Federico, per dichiarare, per esibire la sua cordialità, lo vide – erano i giorni in cui si girava *La dolce vita*, e si parlava di Federico in ogni angolo del mondo, e chiunque sapeva che cosa stesse facendo Fellini – ci fu il disastro. A Federico uscì la domanda sbagliata: "Che cosa fai, Nin?". Il Nin ebbe un soprassalto, impallidì, si piantò per terra divaricando le due gambe, lo guardò da sotto ad in su, e gli disse: "Io niente, e te?", ristabilendo subito le distanze. Come dire guarda che sei un essere umano, non presumere di parlare troppo dall'alto, con noi che siamo rimasti qua, che non abbiamo preso quel treno famoso che hai preso tu. Poi, nei giorni della malattia, quando la città si accorge che questo figliolone ravveduto veniva addirittura a morire a Rimini, la città si raccolse intorno alla sua malattia, fu molto discreta. Credo che non abbia mai fatto nulla che potesse turbare il silenzio che circondò, in quei giorni e quelle notti, la vita di Federico. Il giorno del funerale, qui a Rimini, la bara attraversò piazza Cavour e si fermò proprio davanti a questo cinema per dargli la possibilità di vedere, per l'ultima volta, il cinema della sua giovinezza, dei suoi sogni. Tutta la piazza si era riempita di un'infinità di cittadini che agitavano tutti il fazzoletto bianco. Era come se, di colpo, si fosse aperta una voliera e che tutte le cavolaie, le farfalline bianche, fossero venute dagli orti a raccogliersi in città a salutare questo campione della propria città, della propria terra, anche dei propri sentimenti. Al di là del fatto che girasse altrove i suoi film, Federico, aveva molto interpretato l'anima di Rimini. Quello fu il saluto che avvenne su questa stessa strada, che è la strada dell'ultimo viaggio di tutti noi, che ci spetterà di fare, chissà come, chissà quando – speriamo il più tardi possibile – ma che ci ha reso ancor più familiare

questo cinemetto, che allora era così disadorno e che, adesso, invece, ha preso le forme di una sala degna di un incontro come questo. Ci riconcilia anche con un'idea ormai consolidata, di Federico come persona di Rimini, non più come personaggio nato a Rimini, come si scrive nelle biografie, nei curricula. Che accanto a questa giornata dedicata alla Masina, mi pare che ricomponga la storia nei suoi termini umani, non soltanto familiari, in un mondo che rende giustizia un po' a tutta questa storia, così straordinaria, singolare, un po' manomessa, molto malintesa, su cui si è tanto speculato. Ha fatto soffrire molto Giulietta, senza che, tuttavia, mai una volta si ribellasse alle improntitudini e alle infamie che sono state disseminate dopo la morte di Federico. Era molto facile, d'altronde, impadronirsi di una qualche mitologia, con un personaggio che non negava un tovagliolino con una sua caricatura, fatta al ristorante, a chicchessia. E figuriamoci chissà quante donne si saranno sentite gratificate dall'attenzione di Federico. Ma Giulietta rimaneva sola, unica, impareggiabile, incontaminata, in un certo senso. Persino dentro un'atmosfera che, in qualche modo rasenta la religiosità, proprio da Federico stesso, così laico, così umano, così come tutti noi. Grazie molte.

(testo non rivisto dall'autore)

A RECOLLECTIONby **Sergio Zavoli**

I have always been rather struck by the fact that I did not participate in the final part of Giulietta's life; to have even forgotten her – I must confess – during the days when Federico's death dominated everything. It's true: we forgot about her. We forgot about her and we feel a hollow sense of guilt. The final image I have of her is when the coffin left the basilica, in Rome, after the funeral rites officiated by cardinal Silvestrini. The final image that I have edited in my memory of Federico is of Giulietta who, turning to the coffin that was leaving, waved a rosary, hinting at an almost definitive goodbye. I insist on the almost, because I have had various confirmations in recent times of the inconclusive aspect, which has remained the least investigated and which leaves room for great imagination and even a certain amount of boasting in the debates about Federico. There has even been someone who felt they could make cardinal Silvestrini say that Federico, on the point of dying, asked him to accept an extreme declaration of faith, a sort of conversion. I remember the indignation of this solemn priest and pre-eminent cardinal. I introduced Silvestrini to him at Monte Porzio, my home, because Federico very much liked the image of this native from Romagna who had become so powerful inside such an impenetrable institution as the Vatican. And he asked me to meet him. Silvestrini was very happy to come and meet him and they became great friends, so just imagine if Silvestrini could have been party to such an iniquity as this. Federico's death was a lay death, respectful of himself and of others, of everything. And it was a death that, as we all know, resolved all dilemmas. Seeing Bertucelli's images once again and assisting to Giulietta's agony, it seems to me that that image has somewhat filled that absence. I believe that perhaps I saw that face, that expression, that abandonment to something that was inevitable, that was beyond her, greater than her and in which she believed with all her strength. Giulietta was a believer with an absolute and unwavering faith and I believe that the spiritual continuity with Federico had, not infected, but touched Federico's personality from this point of view. Federico in turn in his personality had a religious aspect that has very seldom been discussed. I know that getting excited is always rather indecent, but I would like to tell you about a small episode. Coming back from Chernobyl, where I had been to investigate the horrendous legacy of that tragedy that was the explosion of the fourth block of the power station, I had a very serious accident to my leg and therefore underwent a long surgical operation. During this operation I had a singular anaesthetic effect, due to which, I could only wake up after twenty four hours following two attempts at waking up and two sinkings into unconsciousness that I still remember with great distress. The following day I called Federico saying: "Federico I had a tremendous dream", and I told him that I had to cross a square walking with a balancing pole, like the ones that tightrope walkers use not to fall on the square or on the net. At a certain moment, as I set my foot on this rope, I realised that the rope wasn't there or that it was a rope made of air; so I had the feeling of falling into space and thought it was the end. Federico immediately interrupted me and said: "Sergio, who says that was the end and not the beginning of the journey?". And we ended the telephone call with Federico who, unexpectedly, also because the conversation had by then taken different directions, almost as if he had a little start, had thought about it again and wanted to conclude the telephone call by giving it a further meaning and

said: "Sergio, aren't you curious to see how it ends?". They are small signs, naturally, fragments and small traces of something that is working away almost unbeknownst to the thinker or listener; but they must mean something, and it is not meaningless that Milena, this extraordinary creature whose sweetness and discretion you will have understood demonstrates her quite extraordinary devotion to Federico and Giulietta. Which she shows also in the distance, created by the sadness, when she has to speak about something that is above her. When she told the story about the bells: I am not at all surprised that an idea like that came out and that it could have come out in Rome, this baroque city where even the bells ring because Federico has died. Never forget that, Federico, along with the Grand Hotel, which has nothing to do with this, it is a very lay connection that is even excessive, but Rimini is a city with the only Grand Hotel in the world called "the Rimini Grand Hotel". Federico wasn't Federico Fellini, in Rome he was Federico. Anyone who met him and greeted him, anyone, even if they had just seen him a few times or if they had heard people talking about him or had seen him on television, called him Federico spontaneously. And I remember the morning when, at around seven thirty, coming out of via Margutta and taking via del Babuino, he set off towards the Canova bar which faced an even more historic bar, the Rosati bar. There he squinted his eyes, as he did at times, and gave the square a sidelong glance as if he was looking for something that, that morning, didn't look right. It was like when he set up a scene and he wanted to check that everything was in its place. So, I said to him: "What is it about Piazza del Popolo that you don't like this morning?"; he answered: "It's so tatty. These Roman lights are so deceptive, they even elude themselves and the place that has conceived them, Rome". And there he began a discussion that was completely new to me and which, here, has never been mentioned: Federico's progressive detachment from Rome and from its baroque and, if I may say, ecclesiastical aspects, but don't take the word in its literal sense. Its approximation, its suggestions, this being continually tempted by something whose nature is not quite clear but that in some way is encompassing, invading and conditioning. It was almost as if he had a great need for a return to something that he hadn't had or rather, that he had squandered in his life, which was a sort of exactness. So much so that he said something outrageous: "Sergio, you know that after all I would like to wake up one morning and realise that I live in Switzerland?". I said: "Why in Switzerland of all places? I can see the contiguity which renders the image familiar but I could see a much more Nordic country". "No, no - he said - Switzerland is perfect. There you wake up in the morning and you realise that all the gardens have been cut with nail scissors". Then he told me that he was repudiating all of Rome's districts apart from Eur. Which speaks volumes about Rome's only true metaphysical aspect that is of an absolutely rational nature. From that occasion it involved certain questions that in some small measure I have been involved in. For example, the time that Federico told me that he wanted to conclude *Mastorna* with a grand orchestra, the same one that begins the airplane journey only to crash on a German city with the musicians that suddenly find themselves, each one with their instrument, in an unreal and at the same time real situation because it has the feel of something viewed from behind, like Piazzale Michelangelo in Florence. In the background there were the domes of Renaissance Florence but also of a more baroque Florence, closer to us. The concert was to be the conclusion of the film, a sort of liberation and at the same time an exorcism, almost as if the idea of harmony, finally rediscovered amongst men, was the only possibility

of saving everything and everybody. I remember that I asked him whether he had the music; he answered that if he didn't have it he would have looked for it. So I had the pretension, a small roguery, of sending him a record: Vivaldi's *Cimento dell'armonia dell'invenzione*, which seemed to me particularly suitable, at least on the basis of the things which he had confided to me. A few days later he called me and said: "The music is fine but it's the concert that is not right because it will never be held. After all – he then explained – I have totally looted this film, there is nothing left. *Mastorna*, for whomever wants to undertake this operation, is in every film that I have made, from the first day that I have talked about this film that I will no longer make; that I will never make". I then took a look, with some curiosity, at the interviews that he had given on certain topics. For example the one he gave to Padre Fantuzzi, director of "Civiltà Cattolica", in which there is a confession that is almost unprecedented. I am sorry that I have not brought it with me, frankly I forgot it. It is such a complete abandonment to the idea that there is something that envelops, involves and guides us; which directs us, brings us, conducts and pushes us towards a dimension that we have wanted to neglect due to fickleness, laziness or due to a lack of linguistic tools, because we didn't have the nature to believe or interest ourselves about faith. And there in that interviews he says: "I am a very weak creature", he realises that he lives only on the basis of the suffering and pain of others. "I find my harmony, the meaning of my life in all the circumstances in which I realise that there is a creature in pain". This, suddenly, explained *La strada* to me, explained *Giulietta*, the journey through pain and suffering that runs through the whole Fellinian filmography from the first to the last. With that word "hope" redeemed of its emphasis that, said like that – even too much, abused even – ends up coming apart and loses its consistency but that on the other hand for Federico was something to include in his gestures, his will and his life to allow him to visit our resistance and mark it. In the ending of *La dolce vita*, Ciangottini on one side of the stream, which is our Ausa, and Marcello on the other side of the drain that reaches the Adriatic, talk but don't hear each other because the wind takes their words away. But something remains, a sort of farewell and goodbye; something that remains suspended in mid air and is not finished. Because there is nothing that ends with Federico. If there is something disparate for Federico it is the sense of ending. For example he never liked to put "the end" on his films. When he had to submit to it, it was due to a compromise under I don't know whose responsibility. These definitive and final words which don't leave room for anything else were something that terrified him. They are all small things, small signals, etcetera.

I wanted to say that I believe that *Giulietta* conditioned this, I think unresolved, aspect of his personality a great deal, but I cannot venture into such a mystery. On the other hand, here, I have mentioned some words said in an interview that I had with her immediately after *Giulietta degli spiriti*, which I remember very well. I had gone to make a behind the scenes "Si gira!"; Federico allowed me to film the whole film, behind you and at a certain moment I am even behind him. In front of the table where the séance was being prepared, she arrived with a candle – or something else, I don't know – and I remember her face in the final section, dedicated to Federico after his death, when, amongst the astounded faces for Federico's death there is hers which, for me, is by far the most moving, because it is the most astounded, intense and desperate. So, I was saying, that in a subtle and perhaps unnoticed way, *Giulietta Masina* inspired many aspects of Federico's work. A film for Masina, after all, originated from Masina herself,

who was the actual idea of the film. One could say that she was never the actress but the actual character and, perhaps, warding off every frayed suspicion of autobiography, the person even. The working relationship between Fellini and his wife was in these confidences. *Giulietta degli spiriti* had just finished. She said: "After a long time that I hadn't worked with Federico, I found him different. He seems to me more determined than before to fulfil his thoughts with a secret and inflexible violence that is the darker aspect of his personality". I stress this quote because it is the first respectful reservation about Federico's personality by Giulietta Masina. We don't know where to place this reservation in Giulietta's univocal judgement for her husband which borders on devotion. I take note therefore of this marginal and nevertheless mysterious light that Giulietta reveals about Federico's personality when she speaks of the darker side of his character. I have some ideas about this, naturally; I think that there is a grain of coherence with the things that I have just said and with this observation which falls in the middle of this discussion that we are having. "When he works Federico is pitiless: we try and shoot up to sixteen hours a day. As far as I'm concerned we know each other too well, for me not to foresee what he wants from me. If I make a mistake, in intention and extent, there is an atmosphere that I euphemistically would call tense and then it goes. I obey, he commands, sometimes he listens to me. Federico says that I belong to his moral and social conscience. What comes from me and outside of me? A small and large creature like we all are during the course of our life, with an infinite vocation for love and therefore pain; ready for many things but heir of a moral tradition that continues to guide me, stunned and present; a woman of grace and a common woman with an ancient and never concluded story. Gelsomina was the example of loneliness; Cabiria of social pain; Giulietta, myself, of private suffering". A no to three painful injustices, to three destructions. As far as Giulietta's private suffering, here with infinite grace and great discretion, in an interview, that I unfortunately don't know, in which I think Giulietta referred to this tremendous privation of the small child which had to be buried inside this small white coffin, with this small funeral of two or three people that say goodbye to this thing that had just been born, which had in front of it nothing, not even its due. "But he – Giulietta immediately said – has fun with his films. He is capable of a quick detachment from his emotions, whilst I and all the others free ourselves with greater nostalgia. In this I find him at times of an absurd humanity. He has a joy which continues even when he is feeling genuine pain. He calls his secretary Brother Ginepro, but Brother Ginepro, in actual fact is him". When a film is finished, Fellini has no regrets; he abandons something that is exhausted and cold; a sort of vitreous example of what the story has been. The orgiastic, carnal, satirical is not closed, perhaps, with the calcification of the last face. Whilst everything flows in the memories of others, Fellini is already seized in an elusive game that is greater and riskier made of subterranean invitations and premonitions sensed in the air; a magma in motion that must not be disturbed and that sooner or later will produce its shapes. The wife knows these eves. "He develops his films – Giulietta confided to me – especially at night. He wakes up at least three or four times and works. Despite that idle manner he is as strong as a horse". They are difficult periods of an intense, happy and sullen solitude. He is only tolerant with children; they are his moments of grace, his invisible meetings with himself as a child. "Has the lack of children ever influenced your life?", I asked her: "Yes, a great deal, because at first we wanted them and then we felt the need to love each other even more because we didn't have any. Federico's

nostalgia for his human roots, his childhood and its landscape is authentic. Of course I hope that he has not forgotten his human roots". Here there is a sort of homage to Federico's family, the sister, the niece and the brother in law. Giulietta in the house of Francesca, Maddalena and Giorgio felt as if she was in a second home, or even simply her home, because this small Fellinian community was very close. Maddalena's solidarity with Giulietta was total, partisan even: Giulietta could do no wrong. If there was some fault to be shared between her and Federico, Maddalena was pitiless: it must be Federico's fault or his brother's. And yet it must have cost her dear that judgement. Francesca can back me up on this because she too, to some extent, took part in this sort of concern and almost obligatory defence of the weakest creature. One could feel that Giulietta was the weakest creature. And yet Giulietta had a strength that no other woman that Federico met in his life, knew. Federico used to say to me: "See, Giulietta is my conscience. Even in the most silly and bizarre things. For example when I call and want to put on a voice, pretend to be ill or say that I am leaving for Tokyo, whilst in actual fact I'm going to the cinema or having a coffee. Each time that I want to make up a lie and say something different from the truth I have a small start. I feel Giulietta's presence judging me, saying 'what a liar!'. And yet I can't do without this sort of sentence, because it is my compass, my moral sextant, what in some way manages to at times remind me that I too have some duties in my life which is not to loose myself too much". This is a very long interview that touches many issues.

I find that it was a great idea, even if very easy, to dedicate this conference to Giulietta. It was missing, in this great discussion about Federico that Rimini has instituted thanks to Francesca and all those that have come before her, Boarini, the people of Rimini, the Administration and the whole town, I would say, that suddenly has become so attentive and warm around Federico's story and no longer simply the myth. The people of Rimini do not love mythologies; they live for the day and reckon with the seasons. We don't say "how is it going?", but "how did the season go?". There is a very precarious feeling about life, tied to fate, weather and even the way the wind is blowing; one never goes too far from oneself. This city that was suspicious of Federico, because corrupted by small country mythologies, such as the idea that he didn't care for it very much, whilst quite the opposite was true; he never failed to use me, when I returned from Rimini, to find out what Rimini was saying about him. This greediness, which wasn't just the superfetation of a man wanting to receive compliments, respects and the most excessive praise; but the need of feeling in harmony with something tinged, unsaid and perhaps even slightly painful due to the delusions that all this implies. So much so that we had reached the point of convincing him to come to Rimini and make a sort of public reconciliation which was not to be, however, declared; it was to happen spontaneously. How? By going around town. He used to come at night and spend hours going around town with Titta and in the morning the town would wake up and discover that Federico had been there but was no longer there as he had left already. Therefore, in some way it confirmed and rekindled this disappointment. Once we decided that he should dedicate himself to a daytime visit to meet the people of Rimini by chance; be seen, committing himself minimally and give the town the feeling that he was still amongst the community. The fact that the first person that Federico met was the person that he shouldn't have met, was a grandiose error and turned the whole initiative into a disaster. This person was one of those characters that hover on the margins of social life with their inventiveness and humanity that render them very

engaging. This character was called the Nin and I believe that he gave himself the title of “light magician”, because, as he worked in electricity, with some good results from a luminescence point of view, he provided the lights for these small companies that came to Rimini in the summer whom, in order to save some money, availed themselves of local services, as they say. This character compared himself with Federico, who made cinema, which is nothing but telling stories with light. Therefore he didn’t feel the distance, nor the devotion, that others dedicated to him, even if in silence. So that when Federico, in order to declare and exhibit his cordiality, saw him - it was the period that he was shooting *La dolce vita* and Federico was being talked about across the world and everybody knew what Fellini was up to – the disaster happened. Federico came out with the wrong question: “What are you doing Nin?”. Nin gave a start and went pale, stood his ground, spread his legs and looked him from the bottom up and told him: “Me, nothing. And you?”, re-establishing the distances immediately. As if to say, look you’re a human being, don’t presume to talk from up on high to us that have stayed here and didn’t take that famous train that you took. Then during the days of the illness, when the city realised that this reformed son had come to Rimini to die, the city gathered around his illness and was very discrete. I don’t think that it did anything to disturb the silence that surrounded Federico’s life during those days and nights. The day of the funeral, here in Rimini, the coffin crossed piazza Cavour and stopped right in front of this cinema to give him the possibility of seeing, for the last time, the cinema of his youth and dreams. The whole square had filled with an infinity of people that waved white handkerchiefs. It was as if, all of a sudden, an aviary had been opened and all the white cabbage butterflies had come from the vegetable patches to gather in the town to say goodbye to this champion of his city, his land and its feelings. Apart from the fact that he shot his films elsewhere, Federico had greatly interpreted Rimini’s souls. That was the goodbye which happened on this same road, which is the road of the final journey for all of us, that we will have to do, who knows how and when – let’s hope as late as possible – but which rendered this small cinema, which at the time was so bare and that now on the other hand, has become a hall worthy of a meeting such as this. It also reconciles us with a by now consolidated idea of Federico as a person from Rimini and no longer like the biographies recite simply born in Rimini. Which along with this day dedicated to Masina, it seems to me, that it recomposes the story in its human, and not only familiar, terms in a world that does justice to this whole, extraordinary and singular story which has been slightly infringed and greatly misunderstood, and subject to a great deal of speculation. It made Giulietta suffer a great deal without, however, ever rebelling against the impudence and infamy that have been disseminated after Federico’s death. It was very easy, however, to seize some mythology, with a character to whom he didn’t deny a caricature drawn at the restaurant to whoever. And who knows many felt gratified by Federico’s attentions. But Giulietta remained alone, unique, matchless and uncontaminated in a certain sense. Even in an atmosphere which, in some way verged on religiousness, by Federico who was so lay and human like all of us. Thank you very much.

(not reviewed by author)

Stampato nel novembre 2005 dalla Tipografia La Pieve