

Italianistica 11

e-ISSN 2610-9522
ISSN 2610-9514

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di
Arianna Ceschin,
Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan



Edizioni
Ca' Foscari



Venezia Novecento

Italianistica

Serie diretta da
Tiziano Zanato

11



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica

Direttore

Tiziano Zanato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Alberto Beniscelli (Università degli Studi di Genova, Italia)

Giuseppe Frasso (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Italia)

Pasquale Guaragnella (Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia)

Niva Lorenzini (Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia)

Cristina Montagnani (Università degli Studi di Ferrara, Italia)

Matteo Palumbo (Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia)

Carla Riccardi (Università degli Studi di Pavia, Italia)

Lorenzo Tomasin (Università di Losanna, Svizzera)

Comitato di redazione

Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Serena Fornasiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Pietro Gibellini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Daria Perocco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Silvana Tamiozzo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Piermario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Umanistici

Palazzo Malcanton Marcorà

Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia

e-ISSN 2610-9522

ISSN 2610-9514

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/italianistica/>



Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino
e Milena Milani

a cura di

Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2020

Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani
Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan (a cura di)

© 2020 Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan per il testo
© 2020 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Fondazione Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/> | ecf@unive.it

1a edizione ottobre 2020
ISBN 978-88-6969-422-5 [ebook]
ISBN 978-88-6969-423-3 [print]

Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani / Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan (a cura di). — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2020. — 222 p.; 23 cm. — (Italianistica; 11). — ISBN 978-88-6969-423-3.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-423-3/>
DOI <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-422-5>

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

Sommario

Voci di autrici nella Venezia del Novecento

L'esperienza di Paola Masino e Milena Milani

Arianna Ceschin

7

Dalla scrivania tutta per sé al confino della Massaia

La Venezia di Paola Masino

Marinella Mascia Galateria

13

«Venezia appena l'ho vista non mi ha fatto nessuna impressione»: Paola Masino e il complesso rapporto con il capoluogo lagunare

Arianna Ceschin

41

«Il festival rinascerà»

Paola Masino inviata alla Manifestazione
d'Arte Cinematografica di Venezia del 1946

Cecilia Bello Minciacchi

63

«Vorrei diventare una scrittrice importante»

L'esordio romanzesco di Milena Milani

Sabina Ciminari

81

Quando acqua e sole bastano a consolare

Paesaggi urbani e paesaggi marini nella narrativa
di Milena Milani

Irena Proscenc

107

Seduzioni e scenari veneziani

La percezione del corpo e le categorie del maschile
e del femminile in *La ragazza di nome Giulio*

Angela Fabris

133

Per un ritratto di Milena Milani Quadri-scritti e «soltanto amore» Stefania Portinari	147
La ragazza di fronte. Milena Milani e le Edizioni del Cavallino Monica Giachino	171
Diario veneziano e altri racconti: la rubrica di Milena Milani sul quotidiano <i>La Stampa</i> Con un affondo sul Premio Strega Alessandra Trevisan	185
Libertà definibili: sulle tracce di Paola Masino e Milena Milani a Venezia Alessandra Trevisan	209
PROFILI BIOBIBLIOGRAFICI	
Profili delle Curatrici	217
Profili delle Autrici	219

Venezia Novecento

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

«Il festival rinascerà» Paola Masino inviata alla Manifestazione d'Arte Cinematografica di Venezia del 1946

Cecilia Bello Minciocchi

Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract The essay presents and analyses the film criticism articles written by Paola Masino for the new edition of the Venice Film Festival after the Second World War. The articles, which appeared in the *Gazzetta d'Italia* between August 31 and September 19, 1946, were not later collected or republished. These are rare materials, never studied before, found among the documents of the Fondo Paola Masino kept at the Archivio del Novecento, Sapienza University of Rome. Other significant and useful information to understand Masino's critical perspective on cinema emerges from the letters sent from Venice to family members. The analysis of the articles highlights in Paola Masino a lively intellectual curiosity and great precision in aesthetic judgments, in addition to a peculiar sensitivity to chromatic values, and an ethical attention to the political perspective of film directors and to the recent tragedies of war and partisan resistance in Italy. Among the most interesting data emerged from these articles, there are some theoretical reflections on aesthetic principles valid not only for cinema, but for all the arts, including the narrative and the literary work of the same Paola Masino.

Keywords Paola Masino. Italian women writers. Italian literature of the twentieth century. Film criticism. Venice Film Festival 1946.



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica 11

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-422-5 | ISBN [print] 978-88-6969-423-3

Open access

Submitted 2020-05-05 | Published 2020-09-06

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-422-5/003

63

L'altra sera con Challiot e Madeleine Gauthier dell'E.N. [*Europe Nouvelle*] siamo andati a vedere una cinematografia che si chiama un cane andaluso [*Un chien andalou*]. Dove si vede un rasoio che taglia un occhio (tutta roba che viene fuori - come crema bello bello) dei pianoforti a coda con dentro asini squartati. Un uomo che brancica in tutti i modi una donna nuda, una donna che gioca con una mano tagliata ecc. C'erano delle donne che urlavano come impazzite ma noi tre sguazzavamo di gioia. (Masino 1929)

Era un venerdì del 1929 quando Paola Masino scriveva ai genitori queste righe piene d'entusiasmo per lo straordinario film di Buñuel e Dalí, offrendo prova, così, dell'anticonformismo e dell'autonomia di giudizio critico che l'aveva caratterizzata fin dall'infanzia, anche in virtù dell'educazione intellettuale ricevuta, sempre attenta a curare libertà e originalità nelle opinioni e nella loro espressione. Nel 1929 Masino viveva a Parigi, prudentemente lontana dall'Italia, dove la sua relazione con Massimo Bontempelli avrebbe creato imbarazzi, e lavorava come segretaria di redazione alla rivista *L'Europe Nouvelle*, settimanale di politica internazionale, economia e letteratura, fondata nel 1918 da Luoise Weiss e da Hyacinthe Philouze. Nella capitale francese Masino frequentava molti intellettuali e artisti italiani che in quel decennio vivevano e lavoravano lì:

Da de Chirico a De Pisis, da Savinio a Moravia, da Comisso a Morretti, da Barilli a Marinetti, e, fatto importantissimo della mia vita: Luigi Pirandello.

Seguendo la propria curiosità culturale e il proprio temperamento, Masino non perdeva occasione per godere della ricca vita artistica parigina, pellicola surrealista compresa, e con piacere ne comunicava il gioioso apprezzamento ai genitori. A dieci anni di distanza, nell'agosto del 1939, Masino esprimeva giudizi taglienti su alcuni film presentati al Festival della cinematografia di Venezia, dove viveva dalla fine del 1938 insieme a Massimo Bontempelli obbligato a lasciare la capitale perché ormai sgradito al regime fascista e «sospeso da ogni attività pubblica di giornalista e di scrittore» (Mascia Galateria 2016, 153). Ancora una volta, affidava le sue valutazioni critiche alla corrispondenza familiare, in particolare a una lettera senza data ma ascrivibile al 1939 (Masino 1995, 86-9). L'occasione è buona per dar prova del suo sguardo esatto e impietoso: rattristata per lo sgarbo, deve ricorrere a telefonate aspre per procurare un biglietto a Massimo, che non era stato invitato; il corridoio sotterraneo che portava al Casinò è «squallido e tetro come quelli che nei sottosuoli degli ospedali servono per trasportare i morti dalle corsie alla Morgue» (Masino 1995, 87) e il Palazzo del Cinema fatto ambiziosamente costruire da Mussolini per la Mostra è nient'altro che

Una qualunque sala cinematografica di città di provincia, con un po' di luce diffusa e l'odore di canapa delle tappezzerie nuove. Non un tappeto, non un fiore, non maschere eleganti. Nulla. E un'atmosfera di disagio, di attesa. (Masino 1995, 87)

Ma è nella vivace cronaca del Festival che il piglio di Masino, intollerante nei confronti della fatua socialità che circondava le proiezioni, lascia meglio riconoscere i suoi caratteri d'intransigenza e di sicurezza nel giudizio estetico, nonché l'esattezza con la quale sapeva cogliere i comportamenti della massa:

La gente guarda sempre verso il palco delle autorità, in un gelido mutismo. Non si discorre, non si ride: non ho mai visto una folla così desolatamente parata a festa e imbalsamata.

Sembra che tutti aspettino l'autobus e che abbiano le scarpe strette.

Finalmente comincia la proiezione. Il primo film era uno tedesco sulla vita di Koch. A base di sputi di sangue e di autopsie. La gente aveva freddo: io stavo benone.

Finito questo film attaccano un altro documentario e poi un altro e così via senza fare un po' d'entr'acte, lasciare che il pubblico si muova, si riconosca, discuta e ne nasca quel calore che dà vita a questa sorta di riunioni a carattere eccezionale.

[...]

Bisogna correre al Lido per prendere le fotografie del film su Koch e andare a San Zaccaria [...]. Il pomeriggio risbattiti al Lido a vedere un altro film più brutto del primo. Torna a casa, cambiati (abito di raso giallo e mantello azzurro, con i sandali vecchi rotti che mi fanno storcere le caviglie) e rivai a un altro film. Questa volta era un francese poliziesco abbastanza divertente. [...] Terzo giorno di spettacolo Grandi Magazzini esimia boiata. Sala mezza vuota. Nessuna conoscenza. Impossibile vedere se ci sono o no donne eleganti, ognuno restando sempre al proprio posto come in una roccaforte. [...] Noi andiamo oramai perché abbiamo l'impegno di fare articoli per «Tempo». (Masino 1995, 87-8)¹

Già in questa lettera familiare si coglie una dote della scrittura giornalistica di Masino: il perfetto connubio tra inclinazione narrativa, sguardo selettivo, esigenza estetica.

Se i giudizi espressi nel 1929 sul film di Buñuel e nel 1939 su *I grandi magazzini* di Mario Camerini e Ivo Perilli non avevano intenti professionali, ma appartenevano al privato dialogo con i genitori,

¹ Nelle carte del Fondo Masino presso l'Archivio del Novecento della Sapienza - Università di Roma, non c'è traccia degli articoli che Paola Masino annunciava qui ai genitori.

nel 1946 Paola Masino vestì ufficialmente i panni dell'inviata speciale e della critica cinematografica. L'esperienza fece seguito al suo ritorno a Venezia, da cui si era allontanata con Bontempelli nel 1943. Trascorsi a Roma gli ultimi due anni del conflitto, per buona parte in clandestinità perché colpiti da un ordine di deportazione Masino e da una condanna a morte Bontempelli, a metà del 1946 i due scrittori tornarono a vivere a Palazzo Contarini delle Figure, in quell'appartamento affascinante ma impegnativo sotto il profilo domestico, teatro di laboriosa attività letteraria, di scambi e incontri intellettuali, ampio e originalmente ravvivato dalla originalissima e suggestiva aiuola coltivata sul pavimento della sala da musica, con i suoi tulipani, anemoni, giunchiglie o margherite a seconda della stagione: «un pezzo di prato naturalmente sorto dal mosaico lucido del pavimento, una gran zolla di vegetazione emergente dall'acqua stagnante dell'impiantito vitreo della sala» (Masino 2015, 218). Ma la cura della casa, le difficoltà e il lavoro intenso che Masino e Bontempelli avevano condiviso a San Samuele, sembravano però lontani nella memoria e per così dire emotivamente neutralizzati, quasi raggelati in una plaga di indifferenza.

A un articolo apparso il 13 luglio dello stesso anno sulla *Gazzetta Veneta* di Padova, «Ritorno», titolo semplicemente, misuratamente denotativo, Paola Masino affidava infatti le seguenti riflessioni/confessioni:

Eccomi, dopo tre anni, di nuovo a Venezia da cui ero fuggita nel settembre del '43. Strano: quasi tutti, e la mia famiglia, i parenti, gli amici, io stessa mi domando: - Che effetto ti fa ritrovare la tua casa, dopo tanto tempo? - È un effetto il nulla? Io non provo nulla. È un effetto il disinteresse incolore, senza senso di liberazione o di vuoto? Io provo tale disinteresse. Le ragioni quotidiane di tutta la mia vita passata mi si sono fatte completamente estranee, e perfino molto di quello che fino al '43 aveva costituito parte delle mie ragioni personali di vita. Provo a ritrovarmi. Rifrugo tra i vecchi appunti che m'ero portata dietro: vi si accenna a questo o a quel libro. Ora ricordo quanto m'erano cari, come me ne sentivo impastata, mi avevano accompagnata magari fino dall'infanzia, non avrei mai creduto possibile, allora, di non rivolgere almeno una volta al giorno il mio pensiero a questo o a quel personaggio. E per quasi tre anni li ho al tutto dimenticati. Ma non sarebbe strano dato il vortice di avvenimenti che si è abbattuto sopra di noi. È che in realtà (comincio appena ora ad accorgermene) mi sono dimenticata di me stessa. Interamente. Questo o quel personaggio erano un riconoscimento, un riprovare, un saggiare che io facevo del mio io. Io nell'amore, o nel dolore, o nell'apatia, o nella fame, o nello sperpero, o nella miseria. Io come mi andavo creando su quegli stati d'animo. Per questo stati d'animo quando li avessi incontrati.

E a un tratto l'8 settembre. A un tratto l'abitudine di dire solo quanto serve immediatamente, pensare solo quanto va tradotto in azione, dimenticare il domani, e non accumulare il passato. Solo Io, Ora, Qui. E sempre Io, Ora, Qui. Senza orli di tempo e di spazio e d'affetti intorno, benché la conoscenza dell'Io, Ora, Qui, non fosse che in funzione di altri essere più importanti per noi di noi medesimi, più essenziali alla nostra vita della nostra stessa esistenza. (Masino 1946a)

Questo passo conferma in Paola Masino l'inclinazione all'esame introspettivo e alla sorveglianza di sé, la curiosità che la portava a interrogare le proprie emozioni e i processi formativi alla base della crescita personale. Conferma inoltre la naturalezza con la quale la scrittrice viveva le grandi opere della letteratura, meditava libri nuovi o letti in gioventù e i personaggi che li abitavano, continuando a nutrirsi, a sentirsi «impastata». Dal brano affiora anche, tuttavia, una distanza sentimentale nei confronti della città e della casa ritrovate dopo tre anni: il sentimento è prossimo o coincidente con il «nulla», con «il disinteresse incolore». Indubbiamente i fatti storici di densa drammaticità vissuti nei tre anni di lontananza da Venezia, periodo di rivolgimenti e rese di conti per l'Italia intera, giocavano la loro parte nell'indifferenza, e Masino ne era consapevole, attenta com'era sempre stata alla realtà sociale, spesso colta nelle pieghe del quotidiano, nelle difficoltà della guerra, negli attriti tra classi sociali e moralità. Basti pensare al racconto «Visita allo zoo», scritto probabilmente nel 1946 ma edito solo in *Colloquio di notte* (Masino 1994, 165-72), la cui protagonista, Silvia, giovane contessa comunista, solidale e sollecita verso gli sfollati, contribuisce a rendere più impietoso, lavorandolo a sbalzo, con crudezza, il ritratto di nobili ipocriti e vanesi, sordi alle primarie necessità del popolo. Al sentimento di lontananza dalla vita condotta a Venezia tra la fine del 1938 e il luglio del 1943, in realtà, non dovevano essere estranei la scontentezza, le difficoltà nel gestire gli ampi spazi di Palazzo Contarini delle Figure, gli umori variamente malmostosi di quell'esilio dorato.

Certa diffidenza, certa insoddisfazione, e una sorta di fatica nel vivere Venezia giorno per giorno, perdurarono in Paola Masino anche al rientro, nel 1946, nonostante il radicale mutamento di atmosfera e il desiderio di ricostruzione diffusamente generati dalla fine del conflitto. Appena tornata fra calli e canali, già rimpiangeva Roma e la vivacissima Milano; come leggiamo da una lettera alla madre del 10 giugno 1946, poca gioia ricavava dal pranzo con un amico di vecchia data come De Pisis, e dalla gita in gondola allietata dal violinista Ciampi: «tutti dicevano che era molto bello e io avevo una gran voglia di essere a Roma sulla circolare in mezzo al tanfo e ai pidocchi ma tra gente viva» (Masino 1995, 133). I fornitori veneziani le facevano «prendere la bile ogni giorno» (Masino 1995, 134), gente

ne vedeva «pochissima, gente interessante, bella o elegante men che meno» (Masino 1995, 136), quando voleva divertirsi chiudeva gli occhi e pensava «a qualche posto di Roma o di Milano» (Masino 1995, 136) dove le sarebbe piaciuto trovarsi.

Nel secondo soggiorno veneziano, tuttavia, non venne meno l'acrità letteraria: nel 1946, infatti, Masino continuò a pubblicare racconti su rivista, intraprese la stesura di un romanzo per bambini lasciato incompiuto e inedito, *Vera storia di un babbo inverosimile* (ispirato al padre, scomparso nel 1943), non abbandonò il giornalismo, anzi scrisse diversi articoli di critica cinematografica sui film in programma alla rassegna di Venezia ripresa dopo alcune stagioni politicamente difficili e tre anni di completa interruzione.

Il primo articolo della cronaca cinematografica scritto da Paola Masino per *La Gazzetta d'Italia* di Torino, datato 30 e apparso a stampa il 31 agosto 1946, coniuga il verbo del titolo – oggi impossibile dire se originale o redazionale – a un futuro di ottimismo e fiducia nella ripresa culturale: «Il festival rinascerà». La prima edizione del dopoguerra, infatti, fu chiamata 'manifestazione'² e non 'festival', non fu numerata, non si svolse al Lido, come le stagioni iniziali, ma a Venezia, dove era già stata trasferita, in forma ridotta, nei primi anni della guerra. Un piccolo segnale di rilancio organizzativo venne già dall'ampliamento dei luoghi della Manifestazione: come seconda sede per le proiezioni, infatti, al Cinema San Marco si aggiunsero i Giardini della Biennale.

Trascorsi anni dalle sintetiche osservazioni inviate ai genitori – il gioioso entusiasmo per *Un chien andalou* e la severissima stroncatura dell'«esimia boiata» *I Grandi Magazzini* – Masino, che era ormai pubblicista d'esperienza in molti rami del giornalismo, assume in pieno il ruolo del critico inviato alla manifestazione: mostra un piglio disinvolto, fa dichiarazioni incisive e argomenta quanto basta.

Relativi all'edizione del 1946, delicata e molto attesa perché la prima del dopoguerra, nel Fondo Masino presso l'Archivio del Novecento della Sapienza sono conservati cinque articoli apparsi su *La Gazzetta d'Italia*, ritagliati e incollati su fogli solidi di grande formato, e due articoli dattiloscritti in duplice copia con annotazione manoscritta autografa «non pubblicato», uno dei quali parzialmente utilizzato, in realtà, nel resoconto pubblicato il 15 settembre.

L'articolo che apre la corrispondenza da Venezia, «Il festival rinascerà», conservato in ritaglio, secondo l'abitudine di Masino, è corretto a penna, e presenta l'aggiunta di numerosi passi manoscritti. Il testo introduce alla «manifestazione messa su con umiltà e pazienza, traverso innumerevoli intoppi». Ricostruisce per sommi capi

² Manifestazione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 31 agosto-15 settembre 1946.

la storia del Festival, «il felice connubio dell'arte, della mondanità e dell'opinione pubblica» durato fino all'edizione 1938, le conseguenze dell'«avvampato mantello della guerra» sulle stagioni 1939-1942; il «silenzio funesto» sceso sul triennio 1943-1945. La ripresa del 1946 è animata da un desiderio di libertà e di ricostruzione materiale e morale, quasi di riparazione dei torti e del dolore, e senz'altro si apre sotto l'auspicio di una nuova fioritura delle arti:

Ecco che tutto piano piano tenta di alzarsi e muoversi verso l'aria libera. Venezia vuole riprendere le proprie tradizioni artistiche; dalle esposizioni dei suoi massimi pittori [...] a quelle labili immagini che si muovono sugli schermi di tutto il mondo [...]. Il desiderio di ripresa artistica è il primo germe di ricostruzione che si deve coltivare presso ogni popolo: è il primo che spinge la gente verso nobili e disinteressate imprese. Ma ci vuole cautela. Non bisogna promettere al pubblico quello che non si può dare: non si offre un banchetto se non hai pronto che un semplice pranzo. Tuttavia, anche un pranzo può essere sostanzioso. È quello che otterranno quest'anno le manifestazioni veneziane presentando opere che attestino un reale progresso artistico della cinematografia. Non si daranno premi, come si era usato nei festival passati [...].

Tutto da poveri, come si vede, ma tutto onestamente, tutto seriamente. E che tutto sia povero non vuol dire che tutto non sarà bello, certo più commovente, almeno per noi italiani che sappiamo quale sforzo dobbiamo compiere, delle grandi feste passate. (Masino 1946b)

Le premesse sono enunciate con misura e consapevolezza delle difficoltà in cui si dibatteva la nazione, ma con altrettanta aspettativa, se non fiducia nella qualità delle opere in programma. Il primo resoconto critico, tuttavia, è una severissima stroncatura del film con il quale gli Stati Uniti, tornati a Venezia dopo lunga assenza, avevano chiesto l'onore di aprire le proiezioni, *Sangue e arena*, pellicola del 1941 in technicolor interpretata da Tyrone Power e Rita Hayworth, remake del precedente portato sullo schermo da Rodolfo Valentino nel 1920. L'articolo, «La prima serata alla Manifestazione Cinematografica di Venezia», rimase però in dattiloscritto: conservato tra le carte della scrittrice, reca sull'angolo sinistro l'indicazione a matita blu «non pubblicato». Il giudizio critico è molto severo e investe non solo il film di Rouben Mamoulian ma l'intera industria cinematografica statunitense:

Ormai i film americani già tutti in partenza, ci offrono una recitazione standard: la donna fatale, lo sportivo, la timida e il tracotante. Tutti fanno bene, ma è un bene che è come la pulizia degli ospedali, sterilizzato. E perciò stucca, e perciò lo spettatore si ab-

bandona facilmente a quella sotterranea ma totale noia del previsto e del prevedibile.³

Anche i colori concorrono al fallimento artistico del film perché sono sempre i medesimi, spesso immotivatamente incupiti, vischiosi, e non aggiungono profondità, anzi, soprattutto nei notturni, finiscono per creare un effetto falso e manierato, lezioso, stigmatizzato da Masino con la sua scrittura espressiva e affilata:

Il bianco, i rossi, i gialli, l'azzurro, che sono i toni più sfruttati, sono di continuo sottolineati da un nero bituminoso che si propaga su tutta la pellicola e dà in dotazione a ogni personaggio mani sozze, nuche sospette e facce di crosta di pane. Le scene notturne e patetiche acquistano un che di cartolina al platino e c'impediscono ogni commozione con il disagio sentimentale nel quale ci piombano.⁴

Le scenografie, altrettanto deludenti, fanno eccessivo ricorso a «particolari e 'nature morte' che rallentano il film senza mai acquistare un significato di simbolo»,⁵ ma assolvono tutt'al più a un compito meramente decorativo.

Agli occhi di una buona conoscitrice d'arte visiva, qual era Masino, pur ostentando sanguinolenti quarti di toro, e tentando così di «ricordarci Rembrandt», il film «non potrà mai essere pittura». Anzi, se un quadro questa commerciale pellicola ha potuto ricordare a Masino – e il ricordo «non fu piacevole» – è la tela storica di Stefano Ussi *La cacciata del duca d'Atene*, dipinta nel 1860 e intrisa di retorica, dalle espressioni marcate, e dalle figure e dagli abiti affastellati in ossequio a trapassi cromatici, scena che sembra suggerita – involontariamente, aggiungerei – dalla «sedia sulla quale troneggia Pover mentre lo vestono per la corrida».⁶

In sostanza rimpiange il bianco e nero, e considera il colore – almeno nel modo in cui l'ha visto in *Sangue e arena* – un passo indietro, il secondo compiuto dal cinema dopo l'avvento del sonoro. Il «muoversi in due sole dimensioni e soltanto per luci e ombre» sapeva dare suggestione, invece, anche alle pellicole meno intense. Tra le osservazioni che più colpiscono, in questo dattiloscritto, è quella che, lamentando il falso progresso del technicolor e del sonoro, e l'accu-

3 Masino, P. «La prima serata alla Manifestazione Cinematografica di Venezia». Articolo dattiloscritto inedito (31 agosto 1946). AD900, Archivio del Novecento, Serie Scritti, Sottoserie Pubblicitaria. Roma: Sapienza Università di Roma.

4 Cf. nota 3.

5 Cf. nota 3.

6 Cf. nota 3.

mulo di particolari inutili, ci dice che «il mezzo sembra essere diventato il fine». Benché non sviscerata, è un'osservazione di grande lungimiranza, soprattutto se posta accanto a più recenti e note teorie sulla pericolosa coincidenza, nei mezzi di comunicazione di massa, tra messaggio e medium, o meglio sulla loro effettiva co-essenza.

Non sappiamo se l'articolo sia stato spedito e non accolto dal giornale o sia rimasto, non concluso, tra le carte dell'autrice. Certo non dava giudizi morbidi neanche sul documentario di Domenico Paolella *L'Italia s'è desta*, tacciato di trattare con «faciloneria e stonatura» tragedie recentissime come la guerra partigiana, e radicalmente liquidato con un durissimo «per carità di patria è meglio tacerne».

Nel secondo articolo non pubblicato e rimasto in dattiloscritto, «I primi quattro giorni alla Manifestazione Cinematografica di Venezia»,⁷ altre riserve colpiscono *Il sole sorge ancora*, realizzato sotto gli auspici dell'Associazione Nazionale Partigiani, nello stesso 1946, per la regia di Aldo Vergano. Masino doveva aver visto il film prima dei tagli imposti dalla censura «sia per l'eccessivo verismo di talune scene, sia per le allusioni a pervertimenti sessuali, sia per la presenza di battute offensive per l'onore dell'esercito italiano».⁸ Il film, in cui la Commissione di Revisione Cinematografica di prima istanza aveva riconosciuto «una certa pregevole fattura», era stato ammesso alla Mostra di Venezia ma non nelle pubbliche sale cinematografiche, alle quali arriverà solo dopo i tagli richiesti.

Esprimersi sull'opera di Vergano offre spunto a una più generale riflessione sull'arte: nel film

Si è voluto esporre tutto, che è un errore di generosità e innocenza, ma sempre un errore. L'arte di scrivere - e quindi di rappresentare - sta nell'omettere, omettere, omettere, diceva Stevenson. Insomma nel suggerire, nell'evocare, non nello spiegare. Qui invece perfino la recitazione (affidata in gran parte a non attori) è tutta spiegata. Voglio dire che è sempre sottolineata, che ti avverte di continuo di quanto devi intendere dell'azione, dei movimenti intimi e degli scopi ultimi che la determinano. Come se non bastasse abbiamo i discorsini della sartina sfollata da Milano (Lea Padovani) che commentano moralmente e socialmente tutti gli avvenimenti. È troppo recente il periodo della resistenza perché non si sappia che non si commentava, si agiva. Altro errore del film lo sperpero di particolari inutili nell'economia della vicenda. Che si-

⁷ Masino, P. (1946). «I primi quattro giorni alla Manifestazione Cinematografica di Venezia». Articolo dattiloscritto inedito.

⁸ Ministero della Cultura Popolare. Direzione Generale per la Cinematografia. Fascicolo su *Il sole sorge ancora* (1946). Appunto per il Sottosegretario di Stato. <https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1946/05/Il-sole-sorge-ancora-Fascicolo.pdf>.

gnificato ha il funerale del bambino morto per miseria, visto che non raggiunge nessuna effusione lirica? Quale necessità ha fatto paralitica la vecchia contessa?⁹

Non è difficile riconoscere, in questi giudizi, i principi che guidavano Masino nella sua attività creativa: scrittura sempre sorvegliata, distillata e tagliente, nemica dei moralismi e dei patetismi. Ma alla ricerca di un lirismo autentico, non retorico, lo stesso che riconosce in alcune scene corali del film, la fucilazione del partigiano e del prete di fronte al popolo, l'entrata dei partigiani dietro le mandrie di bestiame. Come non apprezzava i «dialoghetti didattici» nelle opere altrui, così li evitava nelle proprie, tenute sempre ben al di qua del moralismo.

Il più bello tra i film visti nei «primi quattro giorni alla Manifestazione Cinematografica di Venezia» è il russo *Ciapaiev*, firmato dai due fratelli Vassiliev. Opera del 1934, venne proiettata nell'edizione del 1946, che non prevedeva concorso, per ragioni puramente artistiche. Se Masino coglie la bontà della pellicola, non altrettanta sensibilità mostra il pubblico che reagisce con freddezza, forse male interpretando i dialoghi, creduti «di propaganda», là dove i Vassiliev intendevano «riprodurre su documenti veri una fase reale della lotta bolscevica». Senza parlare di realismo socialista, come faranno altri critici, Masino coglie tuttavia due dati importanti e complementari: la programmatica aderenza ai fatti storici e la trasfigurazione simbolica, e in certo senso poetica, dei fatti. Tale, almeno, è la lettura che possiamo evincere da un giudizio positivo, acuto e partecipe come questo:

Sarebbe bastato, per convincersi della scrupolosità storica, notare l'ignoranza e la megalomania cui è in balia Ciapaiev e il coraggio delle truppe zariste quando avanzano scandendo il passo senza sparare contro il fuoco dei rossi. E in tempi come questi, in cui il cinema è caduto tanto in basso, dovrebbe essere più che sufficiente a far la fortuna di un film la scena in cui il colonnello zarista suona al piano il Chiaro di luna mentre alle sue spalle l'attendente, con una spazzola legata al piede nudo, lucida il pavimento dondolandosi in cadenza con la musica. Tutto vi è minuziosamente realistico eppure l'immagine diventa simbolo; tu subito ravvisi nell'umiliato servo quel doloroso popolo dei contadini russi rappresentato fino al principio del secolo in un orso alla catena che balla goffamente sotto la sferza dei boiardi.¹⁰

⁹ Masino, P. «I primi quattro giorni alla Manifestazione Cinematografica di Venezia». Articolo dattiloscritto inedito (s.d. ma 1946). AD900, Archivio del Novecento, Serie Scritti, Sottoserie Pubblicistica. Roma: Sapienza - Università di Roma.

¹⁰ Cf. nota 9.

Passo nel quale intelligenza critica e *pietas* arrivano davvero a compenetrarsi, sostenute, come sono, da una tensione stilistica che ben sa giocare i toni alti, basti notare l'anticipazione degli aggettivi nel più toccante nodo umano e sociale, quello che riconosce «nell'umiliato servo quel doloroso popolo».

La qualità tematica e stilistica che in questo articolo rimasto inedito Masino, senza essere una specialista del cinema sovietico, scorgeva in *Ciapaiev*, sarebbe stata riconosciuta da più voci critiche. Il film fu recensito, tra gli altri, da un critico esteticamente e ideologicamente attento come Glauco Viazzi (1946); e fu citato anche in seguito per la sua esemplarità e per la sua importanza artistica:

Circa dodici anni fa venne presentato al giudizio del pubblico e della critica un film diretto dai fratelli Vassiliev, *Ciapaiev*. Un avvenimento che soltanto più tardi acquistò un significato e divenne una data importante per la storia del cinema sovietico. Ci si rese conto infatti che quel film aveva provocato una frattura fra due periodi, aveva chiarito una crisi latente, aveva infine dato l'avvio ad una tendenza che da qualche anno i teorici del cinema sovietico hanno ufficialmente battezzato, nel quadro generale di tutti i movimenti artistici, con il nome di «realismo socialista» (Mida 1947, 261)

Per quanto non si potesse parlare propriamente di «rivoluzione di linguaggio» o di «rottura definitiva» con la scuola cinematografica precedente, *Ciapaiev* indicava che «era giunto il momento di guardare la realtà del paese con occhio diverso», che era ormai indispensabile condurre l'esperienza creativa «su un piano inedito, che corrispondesse più intimamente alle mutate esigenze del paese» (Mida 1947, 262). Masino non riconosceva a *Ciapaiev* questa nuova apertura e questo nuovo ruolo all'interno del cinema sovietico, ma è indubbio che a quel film riconoscesse un'interessante (e toccante) sensibilità di sguardo e una particolare qualità di aderenza ai documenti.

Sebbene per Masino gli articoli di critica cinematografica rispondessero in primo luogo a una necessità di lavoro - nelle lettere alla madre annunciava sempre con soddisfazione i compensi pattuiti -, i pareri espressi innescavano spesso riflessioni estetiche di ordine generale, osservazioni su cosa sia e come si possa raggiungere l'arte. Anche la recensione al disneyano *Bambi*, lungometraggio a colori costato cinque anni di lavoro e presentato nell'edizione 1946, divenne occasione per discutere del rapporto tra fedeltà realistica e libertà immaginativa:

A essere severi potremmo dire che anche in questo film, come sinora in tutti quelli presentati, c'è nessuna invenzione di fantasia, laddove tutto nella fantasia poteva avere origine e giustificazione. Invece si segue la realtà più documentata sulla vita degli ani-

mali [...]. In alcune scene, quelle ad esempio dove si vede il gran cervo nella penombra della foresta, tanto gli alberi che l'animale si possono credere vivi: fotografia quasi. Se come raggiungimento tecnico questa è indubbiamente una conquista, come conquista d'arte è un passo indietro da quelle prime interpretazioni di bestie che Disney ci aveva dato. (Masino 1946c)

Il giudizio sul film è positivo; tuttavia, nell'universo estetico della scrittrice, attenersi con troppa fedeltà al documento rischiava di compromettere la creatività, gli slanci immaginativi, anzi le sembrava «la totale negazione dell'arte» (Masino 1946c). Non stupisce che una narratrice come lei, capace di forzare il realismo in termini surreali, magici, non rinunciasse a stimolare i lettori delle sue cronache cinematografiche:

Vale ancora la pena di ripetere che arte è mostrare, a chi non ne ha da solo la capacità, quello che non appare, quello che non è detto, quello che non è tangibile? Arte è trarre i Prigioni dal sasso, Venere dal mare. Ma quale uomo somiglia i Prigioni e quale donna Venere? L'arte deve essere sempre qualcosa più del reale, o meglio, deve essere il reale più l'inconoscibile. (Masino 1946c)

Un assunto, questo, che ha il timbro di un'autentica professione di poetica, che aderisce perfettamente agli intenti e alla scrittura della stessa Masino.

Va detto che *Bambi* era uscito nelle sale americane due anni dopo il notevole e celebre *Fantasia* (1940), che invece al realismo concedeva pochissimo. Doveva essere dunque intenzione della Disney differenziare il più possibile i due lungometraggi: tanto era inventivo e antinaturalistico il primo, tanto era invece fedelissimo alla fauna e alla flora di una foresta il secondo. Anzi era proprio sul rispecchiamento fotografico, o meglio filmico, che quel lungometraggio animato scommetteva per sorprendere il pubblico e imporsi come un inedito capolavoro.

Se poco convincenti erano le limitazioni della fantasia, *Bambi* aveva però il pregio di soluzioni commoventi e piene di poesia, come «dare voci infantili agli animali e canto ai fiori», e induceva gli spettatori a credere di aver tenuto «in grembo un piccolo molle cucciolo di cervo», il che, se non equivaleva a «un atto d'arte», era almeno «una buona azione», opinione critica matura e condivisibile assorbita direttamente nel titolo della recensione, «'Bambi' di Disney, ovvero una buona azione» (Masino 1946c). Ma *Bambi* aveva, soprattutto, l'accortezza di non aver replicato le tragedie e la retorica che accompagnavano molti film e documentari di quella Manifestazione ancora stordita dal conflitto appena concluso, film e documentari troppo inclini a proporre, secondo Masino, «assassinii, vendette, stragi, cannoneg-

giamenti», quando si era ancora vicinissimi alle lacerazioni date dalla guerra civile tra fascisti e partigiani.

Intransigente severità nel giudizio, che era affidato spesso a un'enuciatazione rapida, *tranchant*, torna nelle critiche alla trasposizione statunitense della *pièce* pirandelliana *Come prima, meglio di prima*, in una pellicola per Masino deludente, *Questo nostro amore* diretto da William Dieterle nel 1945. Masino conosceva con profondità temi e stilemi di Pirandello, cui insieme a Bontempelli era stata legata da una lunga e affettuosa amicizia, e non poteva certo apprezzare una resa superficiale e troppo sentimentale, incapace di utilizzare, come invece la commedia originale faceva, le condizioni sociali delle donne e l'animo femminile. Gli americani erano riusciti a trarne solo «una vicenda sterilizzata, senza più strazio, senza più necessità» (Masino 1946c). Il film le apparve decisamente «brutto», la recitazione ugualmente «sterilizzata» e l'«ambiente standard», con i difetti del lieto fine.

Nelle critiche della stagione 1946 della Manifestazione veneziana, tra i film meno apprezzati, con l'esclusione di *Bambi*, sono quelli statunitensi: a quelli sopra menzionati si aggiungono infatti, nello stesso articolo dedicato al cartone animato, *L'uomo del sud*, realizzato nel 1945 per la regia di Jean Renoir, che qui propone il suo sguardo francese sulla più profonda campagna americana, e *Le campane di Santa Maria*, pure del 1945, per la regia di Leo McCarey. L'indipendenza del giudizio di Masino è lampante. A dispetto dei riconoscimenti ricevuti, il primo film, un bianco e nero la cui sceneggiatura si era avvalsa della consulenza di William Faulkner, è liquidato come un'inutile e «plateale rappresentazione di una vita di stento e di violenza» che può avere, al più, come speranza, «una bisboccia e un'ubriacatura» (Masino 1946c). Il secondo film, *Le campane di Santa Maria*, séguito di *La mia via*, che aveva già fatto guadagnare un Oscar a Bing Crosby, ottenne incassi notevolissimi, eppure agli occhi di Masino lasciava semplicemente - e colpevolmente, aggiunge - andar «sprecata» la pur «ottima recitazione» (Masino 1946c) di Ingrid Bergman, che nel ruolo di Suor Maria Benedetta ottenne il Golden Globe 1946.

Il resoconto della seconda settimana di proiezioni, intitolato «Un'opera d'arte: 'Enrico V'. Un insulto: 'L'eterna armonia'» (Masino 1946d), non risparmia staffilate critiche internazionali. Tra le opere più manchevoli: il film inglese *La via della stella*, quello americano *Sister Kenny*, quasi un documentario «esempio del più piatto conformismo cinematografico»; il film russo *Colpevoli senza colpa*, che ha «attori inadatti e ingranaggio grossolano»; la pellicola italiana *Eugenia Grandet*, che presenta dialoghi infelici e «recitazione gigionasca»; l'opera sulla vita di Chopin realizzata da Charley Vidor, *L'eterna armonia*, in cui Masino coglie «una tracotanza inaccettabile», una ricostruzione biografica che sconfina nella «maldicenza», errori di

prospettiva storiografica coronati da un ben poco credibile Chopin che suona «la propria musica come se accompagnasse un'esibizione di cavalli in un circo» (Masino 1946d). In diretta opposizione ai titoli meno convincenti, sono invece un paio di stimabili realizzazioni russe, in particolare *C'era una volta una bimba* di V. Eysymont che si avvale della straordinaria, anzi «prodigiosa recitazione» di due bambine, singolarmente naturali di fronte alla macchina da presa. Il giudizio positivo sul film di del regista sovietico Viktor Eysimont è stato generalmente condiviso dalla critica; *l'Unità*, nel brevissimo articolo non firmato dedicato alla morte del regista nel 1964, ha ricordato proprio *C'era una volta una bimba* come «uno dei migliori film realizzati in URSS nel periodo bellico», focalizzato sulla «delicata vicenda di due bambine nella tragica cornice di Leningrado assediata dall'invasore nazista» («La scomparsa del regista Eysimont», 1964).

Nei resoconti di Paola Masino, tuttavia, le parole più partecipate, però, sono quelle dedicate a *Enrico V*, film inglese del 1944 per la regia e l'interpretazione di Laurence Olivier, che a questo film aveva affidato il suo debutto da direttore. La scrittura di Paola Masino affida l'entusiasmo all'impiego delle metafore: tra i numerosi film scadenti, questo si taglia come

Un vascello pavesato, che, se anche è entrato in porto con qualche avaria, è però giunto con le vele gonfie d'un anelito d'arte, d'un soffio ispirato [...]. Finalmente ecco un film che vuol essere, dire, inventare qualche cosa, nel tentativo di superare il mezzo tecnico, staccarsi dai più facili sentimenti umani e da quel linguaggio sciatto, stereotipo e commerciale adottato ormai in quasi tutte le pellicole. (Masino 1946d)

Il colore, qui, non disturba, perché non è decorativo né afflitto da «ombre bituminose»; le scenografie sono parlanti, hanno tratti fiabeschi, simili ai «libri d'oro francesi», e i comportamenti e i gesti hanno valore emblematico, «in una compostezza che è espressione intensa, in una leziosaggine che è analisi di un disfacimento della storia».

La recensione è come sempre attentissima al dato visivo, direi anzi alla complessiva composizione cromatica delle scene: Masino ha notato i costumi privi di «stravagante pompa», scelti in modo da creare un «accostamento lirico di toni» che al film non sottrae ma aggiunge significato.

Unico difetto, al fondo lieve perché nato solo da una rara quanto rigorosa fedeltà al testo di Shakespeare, è una certa stasi:

Uomini di teatro avevano scritto parole che dette da uomini vivi su un palcoscenico breve, si facevano tutta azione; le stesse ripetute su uno schermo, diventavano commento lungo. [...] Si doveva avere il coraggio di fare tagli maggiori, di muovere ancora un po'

l'azione, di mutilare tutta la lirica che nasce dai pensieri per sopperire con una nuova lirica di movimento. (Masino 1946d)

Rispetto all'Oscar assegnato a Olivier per la trasposizione dell'opera shakespeariana, Masino esprime un giudizio libero, incline a evidenziare qualche pecca. Ma un giudizio da cui traspaiono, al medesimo tempo, buona conoscenza delle peculiarità dei testi e della recitazione per il teatro e buona presa, anche, sulle nuove soluzioni estetiche richieste da media come il cinematografo.

La predilezione di Masino per il bianco e nero torna nell'articolo apparso il 15 settembre nel quale recuperava, in realtà, alcuni passi del dattiloscritto sopra citato da lei custodito fra le carte inedite.¹¹ Le proiezioni in bianco e nero furono per lei un sollievo: «Quale riposo, tre giorni di film a semplice fotografia bianca e nera!» (Masino 1946e). E tuttavia la *Vita di Emilio Zola* è pesante anche in bianco e nero, e ha inoltre la pecca di presentare una gestualità intensa e pesante, perché il cinema dà spesso ad artisti, letterati e musicisti una mimica troppo carica, stereotipata. Artisti e scienziati portati sulla pellicola sono troppo spesso in posa:

Gente sempre in cattedra [...], che scrive torturandosi la fronte, che suona stralunando gli occhi e rovesciando il capo o scolpisce buttando gli scalpelli a ogni colpo e abbandonandosi a sensuali amplessi con la creta. (Masino 1946e)

Le osservazioni critiche dedicate a Fritz Lang sono tra le più interessanti di Masino: i due film presentati dal regista tedesco nel 1946, *La strada scarlatta* e *Anche i carnefici muoiono* (a volte tradotto *Anche i boia muoiono*), pur diversi tra loro per resa e qualità, hanno ambedue «i pregi cui Lang ci ha abituati. Rapidità di racconto, sintesi, profondità di immagini, entrare di sbalzo nell'ambiente della vicenda» (Masino 1946e).

Tra le due opere di Lang, Masino preferisce *Anche i carnefici muoiono* (talvolta tradotto *Anche i boia muoiono*), opera sulla resistenza polacca in tempo di guerra, uno dei quattro film della sua tetralogia antinazista, segnatamente quella in cui Lang aveva iniziato a collaborare con Bertolt Brecht, che poi per alcuni dissapori con Lang non volle firmare il lavoro di sceneggiatura.¹²

L'ultimo articolo, tra quelli apparsi a stampa, e poi ritagliati e incollati su fogli di grandi dimensioni, con correzioni manoscritte che segnalano l'intenzione non solo di conservare ma anche di perfezio-

¹¹ Cf. nota 9.

¹² La tetralogia si apriva con *Duello mortale*, proseguiva con *Anche i carnefici muoiono*, *Il prigioniero del terrore*, e *Maschere e pugnali*.

nare, è un severo bilancio della Manifestazione d'Arte Cinematografica del 1946. Il titolo è «Indigestione finale», il sottotitolo parla apertamente di delusione e di decadenza diffusa: «Su diciotto giorni di spettacolo almeno quindici di delusione. Pochi film interessanti in un quadro di generale decadenza» (Masino 1946f). L'atteggiamento di Masino è lucido e non privo di nostalgia per la qualità di opere cinematografiche degli anni passati - «dove sono i bei tempi della *Febbre dell'oro* e dell'*Incrociatore Potemkine?*» -, non comparabili alla modestia della Manifestazione del 1946. A tratti, si esprime addirittura in toni addolorati; il comitato organizzatore, non potendo proporre opere inedite - il mondo usciva da un conflitto lungo e crudele - aveva promesso di attenersi al criterio «di una severa selezione artistica», ma così non era stato. Invece del «prelibato banchetto», sia il pubblico sia i critici avevano dovuto

Inghiottire intrugli e manipolazioni di ogni genere e in più l'orribile sconforto di dover accettare come sicura la decadenza dell'arte cinematografica in ogni parte del mondo. Perché, ripetiamo, non si può dubitare che il meglio sia stato scelto. [...]

Il mondo che ci è stato presentato si può all'ingrosso dividere in due campi: quello del quasi documentario (in genere russi e italiani) e quello del falso sentimentale (francesi e americani).

Ma il documentario sulla guerra e sui partigiani è materia ancor troppo aderente alle nostre persone fisiche perché possa già tramutarsi in arte. (Masino 1946f)

Con il rigore che le era consueto, la scrittrice metteva in luce anche i difetti di un film italiano che ebbe notevole attenzione di critica e di pubblico, *Paisà* di Roberto Rossellini, che addirittura, scriveva Masino, «non ci è apparso un film montato» e raccomandava al regista tagli che rendessero più organici tra loro i sei episodi, «alcuni dei quali assai belli», ha poi aggiunto a penna sull'articolo ritagliato e conservato tra le sue carte.

A chiari termini, poi, esprimeva considerazioni estetiche di ordine generale che paiono condivisibili e anzi raccomandabili in ogni tempo, dunque anche nei nostri. Metteva in guardia, infatti, dall'abuso di esche tragiche, direi, a tinte forti e di facile presa, o da eccessi di *pietas* e di espressionismo:

Farci vedere bambini massacrati è quasi un ricatto che viene fatto alla nostra coscienza artistica; chi può fischiare una tale rappresentazione anche se essa è deteriore come arte? Quale madre di caduto non si lascia travolgere vedendo il supplizio di un partigiano, anche se tale supplizio è cinematicamente meschino? Tutta questa maniera di speculazione sentimentale tanto più la condanna in quanto ha facile giuoco sul pubblico grosso. (Masino 1946f)

Si tratta di un brano da cui emerge lo stretto connubio tra valore morale e attenzione estetica, giudizio artistico e onestà intellettuale che hanno sempre caratterizzato la vita e la scrittura di Paola Masino.

Nel loro complesso, benché nati da motivazioni in primo luogo lavorative – «alimentari», avrebbe detto Georges Simenon –, gli articoli scritti per la riapertura della Manifestazione nel secondo dopoguerra non solo confermano l'acume critico e il gusto sicuro di Masino, il suo colpo d'occhio per la composizione scenica, la sua sensibilità ai trapassi storici e alla realtà socio-culturale del Paese, ma testimoniano anche un orizzonte teorico nient'affatto sguarnito e una fiducia in principi estetici di ordine generale, applicabili a tutte le arti, non da ultimo alla letteratura, principi a fondamento dei criteri e delle intenzioni che sostenevano anche il suo personale impegno letterario.

Bibliografia

- Galateria, M.M. (2016). «Cronologia». Masino, P. [1933] (2016), *Periferia*. Introduzione e cura di Marinella Mascia Galateria. Salerno; Milano: Oèdipus, 143-63. «La scomparsa del regista Eysimont». *l'Unità*, 5 febbraio 1964.
- Masino, P. (1929). Lettera ai genitori, s.d., in Bernardini Napoletano, F.; Galateria, M.M. (a cura di), *Paola Masino*. Milano: Mondadori, 43.
- Masino, P. (1946a). «Ritorno». *La Gazzetta Veneta*. Padova, 13 luglio.
- Masino, P. (1946b). «Il festival rinascerà». *La Gazzetta d'Italia*. Torino, 31 agosto.
- Masino, P. (1946c). «'Bambi' di Disney, ovvero una buona azione». *La Gazzetta d'Italia*. Torino, 8 settembre.
- Masino, P. (1946d). «Un'opera d'arte: 'Enrico V'. Un insulto: 'L'eterna armonia'». *La Gazzetta d'Italia*. Torino, 12 settembre.
- Masino, P. (1946e). «Pregi del bianco e nero. I due film di Lang: 'La strada scarlatta' e 'Anche i carnefici muoiono'». *La Gazzetta d'Italia*. Torino, 15 settembre.
- Masino, P. (1946f). «Indigestione finale». *La Gazzetta d'Italia*. Torino, 19 settembre.
- Masino, P. (1994). *Colloquio di notte*. Prefazione di Maria Rosa Cutrufelli; introduzione e cura di Maria Vittoria Vittori. Palermo: La Luna.
- Masino, P. [1939] (1995). Lettera ai genitori, s.d., in Masino, P., *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*. Introduzione e cura di Maria Vittoria Vittori. Milano: Rusconi, 86-9.
- Masino, P. (2015). *Album di vestiti*. A cura di Marinella Mascia Galateria. Roma: Elliot.
- Mida, M. (1947). «Eisenstein e Donskoj: due generazioni». *La Critica Cinematografica*, 2(7), settembre. Ora in Torre, A. (2005) (a cura di). «*La Critica Cinematografica*» (1946-1948). *Antologia*. Contributi di G. Fofi, M. Morandini, M. Verdone, S. Frosali, G. Ronchini, N. Magnani, I. Guastalla. Parma: Uni-No-va, 261-6.
- Viazzi, G. (1946). «Ciapaiev dei Vassiliev». *I Film di Venezia – supplemento a La Critica Cinematografica*, 1(3-4), settembre.

In questi Atti di Convegno Paola Masino, Milena Milani e Venezia si propongono come tre poli di un dialogo a più voci. Alcuni dei volti e delle trame della vita in città, negli anni Quaranta e nei decenni successivi, sono infatti riuniti attorno a due autrici che hanno saputo fare della scrittura un mestiere fecondo. Il loro contributo, evidenziato nel volume da nove relatrici, ridisegna il volto della laguna con particolare attenzione ai luoghi e ai tempi, cogliendo, di decennio in decennio, peculiarità e variazioni. Un profilo, quello di Venezia Novecento, poco o per nulla narrato dalle donne, che trova in questi saggi un timbro di autenticità.



Università
Ca'Foscari
Venezia

ISSN 2610-9514



9 772610 951003

ISBN 978-88-6969-423-3



9 788869 694233

Copia fuori commercio