FOCUS TEMATICI

MARCELLO MASTROIANNI

Guida ai film

intra



COLLANA FOCUS TEMATICI
SERIE CULT STARS



Edizioni Intra®
www.intraedizioni.it
info@intra.pro

Tutti i diritti riservati.
Copyright © 2026 Intra S.r.l.s. – Pesaro, Marche, Italia

ISBN 979-12-5991-970-0

Indice

Indice	3
Nota introduttiva	5
Prologo	7
PARTE PRIMA Il percorso	10
Capitolo 1 – Il percorso	11
PARTE SECONDA I film, 1948–1969	23
Capitolo 2 – L'attor giovane (1948–1957)	24
Capitolo 3 – Il volto del boom (1958–1963)	57
Capitolo 4 – Il divo che non voleva esserlo (1963–1969)	110
PARTE TERZA I film, 1970–1997	134
Capitolo 5 – Parigi, Ferreri, la carne (1970–1976)	135
Capitolo 6 – La maturità e il maestro ritrovato (1977–1987)	163
Capitolo 7 – L'ultimo viaggio (1988–1997)	197
PARTE QUARTA La filmografia invisibile	215
Capitolo 8 – La filmografia invisibile	216
PARTE QUINTA Fuori dallo schermo	225
Capitolo 9 – Fuori dallo schermo	226
Capitolo 10 – L'eredità	235
APPENDICE	240
Filmografia completa	241
Collaborazioni ricorrenti	251
Premi e candidature	254
Le voci italiane	260
Chi è chi	261
Tutti i film	265
Indicazioni bibliografiche	297

Nota introduttiva

Per molti spettatori Marcello Mastroianni è un'immagine sola: un uomo in abito scuro, la sigaretta fra le dita, lo sguardo di chi assiste alla propria vita più che viverla. È un'immagine vera, ma è appena l'inizio. Dietro quel volto ci sono più di centotrenta film girati in quasi sessant'anni, in Italia, in mezza Europa e fino alle Americhe; ci sono i registi che hanno fatto la storia del cinema e quelli che hanno firmato un film solo; ci sono commedie popolari dimenticate e opere d'autore che pochi hanno visto davvero. Mastroianni ha attraversato il neorealismo, la commedia all'italiana, il cinema politico, le provocazioni degli anni Settanta e il cinema d'autore internazionale senza mai fermarsi in un genere, e senza mai trattare il proprio mestiere con solennità. Per questo vale la pena seguirlo film dopo film: ogni titolo aggiunge un tratto al ritratto, e spesso lo corregge.

Le pagine che seguono si possono leggere in più modi. Di seguito, dalla prima all'ultima, come la storia di una carriera che comincia con una comparsa in un film del 1939 e si chiude con l'ultimo film uscito nel 1997. Per periodi, scegliendo una stagione, gli anni della fontana e dei paparazzi, la libertà trovata a Parigi, la vecchiaia recitata, e leggendone il racconto insieme ai film. Film per film, aprendo la scheda del titolo appena rivisto o di quello che si vuole scoprire. Oppure dalla fine: l'Appendice raccoglie tutti i film, dal 1939 al 1997, nella filmografia completa e, per ciascun titolo dal 1948, con poche righe o con il rinvio alla sua scheda; da lì si risale al resto.

Il protagonista è l'attore: i film, il teatro, i registi, i compagni di scena. La vita privata resta fuori, salvo dove ha toccato direttamente un set o un palcoscenico.

Prologo

Roma, Teatro Eliseo, 26 novembre 1948
La sera del 26 novembre 1948 il Teatro Eliseo apre il sipario su uno Shakespeare che Roma non si aspetta. Luchino Visconti viene dai mesi passati fra i pescatori siciliani di *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948), il film presentato a settembre alla Mostra di Venezia, e per tornare in teatro sceglie la commedia più lieve e più pastorale del poeta inglese, *Come vi piace* (*As You Like It*), ribattezzata per l'occasione *Rosalinda o Come vi piace*. Dopo la Sicilia in bianco e nero, una foresta incantata.

Per costruirla Visconti ha voluto il pittore più chiacchierato del momento. Salvador Dalí è tornato in Europa nell'estate, dopo otto anni trascorsi negli Stati Uniti, e dalla seconda metà di ottobre lavora a Roma alle scene e ai costumi dello spettacolo, con una libertà che il regista gli ha concesso senza riserve. A tradurre i suoi disegni in legno, tela e stoffa è il direttore dell'allestimento, un fiorentino di venticinque anni, Franco Zeffirelli. Sul palcoscenico c'è una compagnia di primattori: Rina Morelli è Rosalinda, Vittorio Gassman è Orlando, il grande Ruggero Ruggeri è il malinconico Jacques, e accanto a loro recitano Paolo Stoppa, Vivi Gioi e Gabriele Ferzetti. In platea, le immagini del cinegiornale Luce mostrano un pubblico di nomi dello spettacolo, della cultura e della politica, e fra le teste si intravede un pannello delle scene di Dalí. Quella prima è un avvenimento mondano prima ancora che teatrale, e un editore romano, Carlo Bestetti, ne fissa la memoria in un volume con le riproduzioni dei bozzetti.

In mezzo a quei nomi ce n'è uno che nessuno ancora conosce. Marcello Mastroianni ha ventiquattro anni e una piccola parte. Fino a pochi mesi prima recitava fra i dilettanti del teatro universitario romano, dove era andato in scena in *Angelica* di Leo Ferrero accanto a una giovane attrice, Giulietta Masina. È lì, in una replica, che lo ha notato l'amministratore della compagnia di Visconti, in cerca di un attore giovane per lo Shakespeare d'autunno. *Rosalinda* è il suo primo ingaggio da professionista: la prima volta che il teatro gli chiede non soltanto passione, ma disciplina.

La disciplina è quella di Visconti, che prova ogni scena fino allo sfinimento e pretende da un attore alle prime armi la stessa esattezza che chiede a Ruggeri. Lo spettacolo, intanto, divide. Una parte della critica di sinistra vede nella foresta di Dalí un tradimento del neorealismo da parte del regista che di quella stagione è stato uno dei padri, e la discussione arriva fino al vertice del Partito comunista: è Palmiro Togliatti in persona a prendere le difese di Visconti, giudicando lo spettacolo fra i migliori visti da tempo sulle scene italiane. Il giovane attore assiste alla polemica dal fondo della compagnia, e intanto impara.

Dall'Eliseo comincia per lui una scuola che durerà anni, e che lascerà un segno su tutto ciò che verrà dopo: il gusto del palcoscenico come lavoro artigiano, il rispetto per il regista, l'idea che un personaggio si costruisca prima con il corpo e con la voce che con le parole. Il cinema arriverà, e per molto tempo lo vorrà soprattutto come volto. Ma il primo ingaggio vero, Mastroianni lo ottiene in teatro, sotto le scene di un pittore surrealista, fra i grandi nomi di un cartellone in cui il suo era fra i più piccoli.

Quarant'anni dopo, giorno per giorno, il 26 novembre 1988, a Berlino, sarà proprio Giulietta Masina, la compagna di scena di quella *Angelica* universitaria, a consegnargli il premio europeo alla carriera. In mezzo, c'è una carriera intera.

PARTE PRIMA

Il percorso

Capitolo 1 – Il percorso

Per quasi mezzo secolo Marcello Mastroianni è stato il volto con cui il mondo ha riconosciuto il cinema italiano, e per quasi mezzo secolo ha ripetuto a chiunque lo intervistasse di essere un uomo come tanti. Non era una posa. Era, per così dire, il suo metodo: un attore che rifiutava di prendersi sul serio e che proprio per questo poteva permettersi di prendere sul serio qualsiasi personaggio, dal giornalista mondano al barone siciliano roso dai tic, dal vecchio ballerino di tip tap al giornalista portoghese che scopre il coraggio in vecchiaia. Il percorso che porta da un paese della Ciociaria alla fontana di Trevi, e poi a Parigi e ai set di mezza Europa, è quello di un uomo che ha lavorato senza sosta, che ha attraversato tutti i generi e quasi tutte le stagioni del cinema europeo, e che ha sempre trattato la propria celebrità come un equivoco da chiarire.

Mastroianni nasce a Fontana Liri il 26 settembre 1924, anche se all'anagrafe risulta registrato il 28, e cresce fra Torino e Roma. Il cinema arriva presto, quando è ancora un ragazzo: una comparsa non accreditata in *Marionette* (1939), girato da Carmine Gallone nel 1938 per il tenore Beniamino Gigli, poi un'altra in *Una storia d'amore* (1942) di Mario Camerini e una presenza senza nome nei titoli in *I bambini ci guardano*, che Vittorio De Sica gira nel 1943. Sono lavori da pochi giorni, nessuno dei quali lascia intravedere un attore. Intanto il ragazzo studia per un mestiere vero: nel 1943 si diploma perito edile e, negli anni della guerra, lavora come disegnatore tecnico all'Istituto geografico militare.

La vocazione si chiarisce nel dopoguerra, a Roma. Di giorno Mastroianni fa il contabile nella filiale italiana della casa di distribuzione britannica Eagle Lion; la sera frequenta il Centro universitario teatrale, il gruppo dell'università di Roma con cui esordisce sulla scena nella stagione 1947-1948. Nello stesso periodo arriva la prima parte cinematografica con un nome nei titoli, un giovane rivoluzionario in *I miserabili* (1948) di Riccardo Freda. È ancora poco, ma il teatro universitario è un vivaio che i professionisti tengono d'occhio, e chi lo osserva lavora per Luchino Visconti.

L'ingresso nella compagnia di Visconti è la vera scuola. Il 26 novembre 1948, al Teatro Eliseo di Roma, Mastroianni è in scena in *Rosalinda o Come vi piace*, lo Shakespeare che Visconti allestisce con una compagnia di primattori. La sera del 21 gennaio 1949, nello stesso teatro, va in scena la prima italiana di *Un tram che si chiama Desiderio* di Tennessee Williams, con Vittorio Gassman nel ruolo di Kowalski e Mastroianni in quello di Mitch; Mario Socrate, recensendo lo spettacolo su *l'Unità* del giorno dopo, nomina il giovane attore fra gli interpreti del successo, celebrato in sala alla presenza dello stesso Williams. Visconti lo dirigerà in teatro per diversi anni, in un repertorio che va da Alfieri a Goldoni e a Čechov, e da lui Mastroianni impara il mestiere del palcoscenico. I ritorni periodici alla scena resteranno per lui, come ricorda Tullio Kezich, una cura necessaria fra un film e l'altro.

Il cinema, intanto, gli offre la prima identità riconoscibile. Con Luciano Emmer, in *Domenica d'agosto* (1950), *Parigi è sempre Parigi* (1951) e *Le ragazze di piazza di Spagna* (1952), Mastroianni diventa il ragazzo romano simpatico e un po' sventato del neorealismo

rosa, la stagione in cui il cinema italiano scopre le domeniche al mare, le sartine, i fidanzamenti di quartiere. Sono film corali, girati per le strade, in cui il giovane attore è un volto fra gli altri. E in principio non è nemmeno una voce: in *Domenica d'agosto* il suo personaggio parla con la voce di Alberto Sordi, che in quegli anni lavora ancora come doppiatore, e in *Il viale della speranza* (1953) di Dino Risi con quella di Nino Manfredi. Era la norma di un cinema che girava in presa diretta solo di rado e doppiava in sala di registrazione, ma per un attore che veniva dal teatro la voce negata pesava, e conquistarla era il primo passo verso un'identità propria. Nel giro di pochi anni il timbro basso e un po' velato di Mastroianni diventa uno dei suoi strumenti più riconoscibili, e in seguito presterà la voce ad altri.

La metà degli anni Cinquanta segna il passaggio da caratterista a protagonista. *Cronache di poveri amanti* (1954) di Carlo Lizzani e *Giorni d'amore* (1954) di Giuseppe De Santis gli danno ruoli di maggiore impegno, e per *Giorni d'amore* riceve nel 1955 il Nastro d'argento come migliore attore protagonista. Già nel 1954, però, era arrivato il successo popolare con *Peccato che sia una canaglia* (1954) di Alessandro Blasetti, che inaugura la coppia con Sophia Loren: una coppia che il cinema richiamerà per quarant'anni, dalle commedie di Blasetti a quelle di Vittorio De Sica, fino a *Una giornata particolare* (1977) di Ettore Scola e a *Prêt-à-Porter* (1994) di Robert Altman. È una complicità di lavoro fra due attori che si conoscevano a memoria; Mastroianni, ancora nel 1986, la indicò alla giornalista americana Maureen Orth, in un'intervista per *GQ*, come la sua attrice preferita, quella con cui si divertiva di più.

Gli anni fra il 1957 e il 1958 rivelano la gamma dell'attore. In *Le notti bianche* (1957) Visconti lo porta al cinema dopo averlo formato in teatro, affidandogli il sognatore solitario di Dostoevskij trasferito in una città portuale ricostruita in studio, e il ruolo gli vale un secondo Nastro d'argento. Pochi mesi dopo, in *I soliti ignoti* (1958) di Mario Monicelli, Mastroianni è uno dei ladri maldestri di una banda che fa ridere un paese intero. Il dramma e la commedia, il film d'autore e il film di successo: da qui in avanti passerà dall'uno all'altro senza gerarchie, e senza mai dare l'impressione di scendere o di salire di livello.

Poi arriva Federico Fellini. *La dolce vita* (1960) è insieme il punto più alto della notorietà di Mastroianni e il principio di un equivoco che lo accompagnerà per tutta la vita. Fellini, raccontò l'attore a Maureen Orth in un'intervista pubblicata su *GQ* nel maggio 1986, non cercava un divo, ma qualcuno di più ordinario; e Mastroianni gli rispose che, quanto a ordinarietà, si riteneva all'altezza. Il giornalista Marcello Rubini, che attraversa le notti di via Veneto senza riuscire a scegliere fra la mondanità e la letteratura, diventa il personaggio con cui il mondo identificherà l'attore. Con Fellini Mastroianni gira cinque lungometraggi: dopo *La dolce vita*, *8½* (1963), in cui è Guido Anselmi, il regista in crisi che è anche un ritratto del suo autore; *La città delle donne* (1980); *Ginger e Fred* (1986), accanto a Giulietta Masina, che aveva conosciuto ai tempi del teatro universitario; e *Intervista* (1987), in cui interpreta sé stesso. Fellini lo chiamava con un diminutivo affettuoso, «Marcellino», e lo dirigeva in un modo tutto suo: gli recitava le battute sul set, spesso scritte all'ultimo momento, e lui le restituiva alla macchina da presa come se le avesse

sempre sapute. In un'intervista televisiva girata durante la lavorazione di *Ginger e Fred*, e riferita da Orth, il regista disse che Mastroianni era nei suoi film al tempo stesso una guida dentro la storia, un testimone e un giudice.

L'equivoco nasce proprio da qui. Dopo *La dolce vita* la stampa internazionale fa di Mastroianni il «latin lover» per eccellenza, il seduttore italiano che le donne inseguono e che non ha bisogno di inseguirle. Lui detestava l'etichetta, e lo disse in tutte le lingue che conosceva. A Orth la definì un concetto banale; a Enzo Biagi, nel libro-intervista *La bella vita*, ribatté con una battuta rimasta famosa che c'erano geometri con più storie di lui. Ma più delle interviste contano i ruoli. Nello stesso 1960 di *La dolce vita* accetta di interpretare in *Il bell'Antonio* di Mauro Bolognini, dal romanzo di Vitaliano Brancati, il giovane catanese che tutti credono un conquistatore e che è invece impotente; l'anno dopo, in *Divorzio all'italiana* (1961) di Pietro Germi, è un barone siciliano dai capelli impomatati e dal tic nervoso, che progetta di liberarsi della moglie. Negli anni seguenti la smentita diventa sistematica: l'uomo debole, l'uomo ridicolo, l'uomo sconfitto, il marito che resta incinto in *Niente di grave, suo marito è incinto* (*L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la Lune*, 1973) di Jacques Demy, l'intellettuale omosessuale in attesa del confino in *Una giornata particolare*. Con Marco Ferreri, che lo aveva già diretto in *L'uomo dei cinque palloni* (*Break Up*, 1965), negli anni Settanta mette in scena, da *La cagna* (*Liza*, 1972) a *La grande abbuffata* (*La Grande Bouffe*, 1973), una virilità al tramonto, malinconica e grottesca. La studiosa americana Jacqueline Reich ha costruito su questa contraddizione fra l'immagine pubblica e i personaggi scelti un intero libro,

Beyond the Latin Lover (2004): l'attore che il pubblico voleva seduttore ha passato la carriera a interpretare uomini che non seducono nessuno, nemmeno sé stessi.

Gli anni Sessanta sono quelli in cui Mastroianni è insieme il divo più richiesto del cinema italiano e il suo attore più disponibile. La stessa stagione che lo vede accanto a Jeanne Moreau in *La notte* (1961) di Michelangelo Antonioni lo vede antiquario sospettato di omicidio in *L'assassino* (1961), l'esordio di Elio Petri, fratello maggiore malinconico in *Cronaca familiare* (1962) di Valerio Zurlini, professore socialista fra gli operai torinesi di fine Ottocento in *I compagni* (1963) di Monicelli. Con De Sica e la Loren, in *Ieri, oggi, domani* (1963) e *Matrimonio all'italiana* (1964), porta la commedia italiana nelle sale di tutto il mondo; con Petri, in *La decima vittima* (1965), si presta a una fantascienza pop con i capelli ossigenati; con Visconti, in *Lo straniero* (1967), affronta Camus. Nel 1966 sale perfino sul palcoscenico di una commedia musicale, *Ciao Rudy* di Garinei e Giovannini. È un'attività vorticosa, che alterna capolavori e film su commissione senza che il pubblico sembri distinguere fra gli uni e gli altri: ciò che va a vedere è Mastroianni, con la sua aria di chi si trova lì quasi per caso. Ed è proprio questa aria, l'apparente estraneità al proprio successo, a renderlo il divo più singolare della sua epoca, un uomo che concedeva interviste per spiegare di non essere quello che i giornali raccontavano.

Altrettanto deliberata, e altrettanto ironica, è la scelta di restare fuori da Hollywood. Dopo *La dolce vita* e *8½* le offerte americane non mancano, e la risposta di Mastroianni è quasi sempre la stessa: il suo inglese non è abbastanza buono. Nel 1986, a Orth, ammise che quella dell'inglese era stata in buona parte una scusa.