

SENZA CATEGORIA

Anna verrà

Per una cartografia di Anna Magnani.

di [Chiara Tognolotti](#) – 26 Giugno 2023



Da ragazzina ho detestato Anna Magnani. Era il finire degli anni settanta, e in una puntata di *Lascia o raddoppia?* una concorrente si presentò come esperta dell'attrice. Sul piccolo schermo del Brionvega giallo senape della cucina comparvero la sequenza della morte di Pina e diverse altre che la vedevano protagonista. Non avevo idea di chi fosse quell'attrice che veniva presentata come interprete straordinaria; ma non mi piacquero affatto quelle parole urlate, le movenze scomposte, i capelli scarmigliati. Preferisco Grace Kelly, dissi a mia madre, che spesso, ridendo, me lo rammenta ancora. A ben guardare – e per congedarmi in fretta dalla *égo-histoire* – la mia intolleranza di bambina forse troppo beneducata mi aveva fatto cogliere, come per antifrasi, i modi tipici dell'idioletto d'attrice di Magnani: **la vocalità imperiosa, la capacità di recitare con tutto il corpo oltre che con il volto, la costruzione di una immagine divistica lontana dai canoni di Hollywood.**

Quando si inizia a tracciare una cartografia, seppure in pochi tratti, della carriera dell'attrice – nata a Roma nel 1908, porterà sempre il cognome della madre Marina, anche se sarà la nonna a crescerla – **a colpire per prima è la solidità della formazione, in apparente contrasto con la costruzione retorica della spontaneità del suo recitare.** Dal

1927 Magnani studia alla Reale scuola di recitazione Eleonora Duse, diretta da Silvio D'Amico; sua insegnante è Ida Carloni Talli, moglie dell'attore Virgilio e come lui capocomico. Il debutto in teatro avviene alla fine dell'anno successivo, nella compagnia di Dario Niccodemi, prima attrice Vera Vergani.

Qui Magnani inizia a costruire la sua valigia d'attrice. Da Vergani e da Carloni Talli eredita la pratica recitativa della tradizione italiana tardo-ottocentesca, fondata sulla tecnica imitativa: un capitale performativo che fa perno sul sistema dei ruoli – destinati a scomparire solo nel secondo dopoguerra – e che le dona la padronanza delle posture e dei movimenti del corpo e una dizione versatile e incisiva.

A questo guardaroba di base, per così dire, nel decennio trenta Magnani aggiunge l'apprendistato e poi la lunga e fortunata frequentazione dei palcoscenici del teatro di rivista e di prosa – Gandusio, i De Rege, Galdieri, Totò, accanto alle pièce di Sherwood e O'Neill – dove l'attrice definisce una vocalità fondata sul canto e sull'uso brillante dei modi dialettali, del romanesco in particolare; mette alla prova le capacità di improvvisazione nella relazione diretta e quasi immediata con il pubblico; affonda nei modi del dramma. Così nell'arco di tempo che precede la guerra, **la pratica recitativa di Magnani muove tra teatro e cinema per costruire una rete intermediale di riferimenti metalinguistici che iniziano a dare forma al suo macro-personaggio**. I ruoli nei primi film lavorano dunque sul portato di una *star persona* nascente che inizia a definirsi sui tipi della *seconda donna* (la canzonettista, la servetta seducente) sovente innervata dai toni brillanti legati alla parodia del divismo hollywoodiano e del varietà (1934: *La cieca di Sorrento* di Nunzio Malasomma, *Tempo massimo* di Mario Mattoli, *Quei due* di Gennaro Righelli; 1936: *Cavalleria* di Goffredo Alessandrini, da poco marito dell'attrice, *Trenta secondi d'amore* di Mario Bonnard; 1938, *La principessa Tarakanova* di Mario Soldati).

Ad aprire gli anni di guerra è ancora un ruolo di seconda donna brillante, la sciantosa Loletta Prima in *Teresa Venerdì* (De Sica, 1941); poi, Magnani aggiunge al macro-personaggio delineato nel decennio trenta il carattere della popolana (*Campo de' fiori*, Bonnard, 1943), sul quale saprà tornare negli anni a venire. **L'attrice lavora sulla mistura tra le eredità performative della recitazione all'italiana, fondata sulla persistenza delle pose e dunque su una recitazione a figura intera più che del volto in primo piano**; l'uso sapiente dei costumi di scena (il golfino minuto, il grembiule povero, lo scialle) che fanno da contrappunto agli abiti seducenti e buffi al contempo legati ai ruoli brillanti e parodici della canzonettista: abiti da sera scollati, cappellini ornati di piume, stole di pelliccia; e, forse più di tutto, i tratti di una vocalità espressiva, intensa e personale.

Roma città aperta è matrice della personalità divistica di Magnani negli anni a venire e

insieme *unicum* nella sua carriera, giacché quello di Pina resta uno dei pochissimi ruoli nei quali la chiave brillante resta da un canto, come scacciata dalla imminenza del dramma. **Qui Magnani disegna i contorni di un divismo nuovo, dove i confini tra interprete e personaggio si sfumano;** dove il nitore hollywoodiano lascia spazio ai capelli scarmigliati, gli abiti consunti, le calze smagliate; e dove l'abilità dell'attrice è tale da offrire una fortissima impressione di autenticità componendo in un disegno inedito i modi della sua performatività caratteristica.

La corsa celeberrima dietro alla camionetta che porta via da lei l'uomo amato lavora da un lato su movenze che si fanno frante, scomposte, per poi frantumarsi nella caduta fatale e ricomporsi infine nella postura di una *Pietà* dove martire è il corpo femminile; e dall'altro sulla vocalità declinata in quella invocazione "Francesco, Francesco!", urlo che risuona «sotto le ciocche disordinatamente assolute», nella parola poetica di Pier Paolo Pasolini, e che diviene segno sonoro e marcatura divistica assoluti.

A partire da questa interpretazione nel film simbolo della ricostruzione della identità nazionale spogliata e come redenta dal fascismo, il macrotesto attoriale e divistico di Magnani comprende l'elemento della italianità. Fino ai cinquanta l'attrice compone il mosaico delle sue interpretazioni dosando in proporzioni diverse i suoi modi e personaggi caratteristici - italiana, donna del popolo, sensuale, gioiosa - e affinando le posture attoriali ora nel registro brillante, ora nel segno della drammaticità. Così Magnani è canzonettista in *Il bandito* (Lattuada, 1946); prostituta in *Lo sconosciuto di San Marino* (Wasinsky, 1947); donna del popolo in *Un uomo ritorna* (M. Neufeld, 1946), popolana affettuosa e fruttivendola arricchita e ambiziosa nel dittico di Gennaro Righelli *Abbasso la miseria!* e *Abbasso la ricchezza!* (1945 e 1946), ancora donna del popolo tentata dalla politica in *L'onorevole Angelina* (Zampa, 1947).

Forse **sono le canzoni e gli stornelli che ne punteggiano le interpretazioni a condensare i tratti salienti dell'idioletto magnaniano di questo periodo:** espressioni di italianità percepita come "verace" e "popolare", le esibizioni canore, per paradosso, esprimono il massimo di autenticità attraverso i modi del teatro, con la diva che, sola al centro dell'inquadratura, si esibisce di fronte a un pubblico in scena.

Fuori dallo schermo, la cultura di massa ormai pervasiva segue golosamente le vicende sentimentali di Magnani e contribuisce a disegnarne il profilo divistico di donna/attrice irruente e passionale. Un ritratto stereotipato e ricorrente che sarà raccolto e rilanciato poi, con ironia consapevole, nell'episodio di *Siamo donne* diretto da Luchino Visconti (1954), che già tre anni prima, in *Bellissima* (1951), aveva tratteggiato con e dentro la performance dell'attrice una sorta di trattato sulla recitazione, segnando la fine del mito

dell'interprete non professionista ed esibendone, di contro, lo statuto di diva.

In modo analogo l'incontro con Jean Renoir per *La carrozza d'oro* (1952) – che del resto deriva proprio da un progetto viscontiano – **conduce Magnani a mescolare di nuovo pratica teatrale e cinematografica in una finzione che la vede mettere in scena sé stessa, la propria attorialità, la storia del teatro e della nazione**: per il regista francese «Magnani è la quintessenza dell'Italia. Ella è anche una personificazione assoluta del teatro, quello vero, con gli scenari di cartapesta, le lampade fumanti, gli orpelli degli ori scoloriti. Dovevo logicamente rifugiarmi nella commedia dell'arte e trascinare Anna con me in questa impresa».

Tennessee Williams e Anna Magnani si erano conosciuti a Parigi, nell'estate del 1950. Nel 1954 inizieranno le riprese di *La rosa tatuata*, diretto da Daniel Mann; pochi mesi dopo, il ruolo di Serafina Delle Rose le porterà il premio Oscar come miglior attrice. **Sul set di Hollywood Magnani si trova a ridefinire le sue modalità performative**. Recitando in inglese deve rinunciare in gran parte alla vocalità consueta; d'altro canto, il personaggio della protagonista è costruito su di lei come uno *star vehicle* in grado di condurla al premio. L'interpretazione gioca allora su una gamma vasta di toni, dal dolore, alla rabbia, alla disperazione, per poi volgere verso modalità commediche e finanche farsesche; alle posture intense e silenziose che Magnani raccoglie e rielabora dai modi del muto della prima parte del film si accostano, nel prosieguo, movenze più gioiose e una sensualità esibita dagli abiti di scena.

Il correre del decennio cinquanta spinge però Magnani verso i margini del cinema italiano. Un altro divismo femminile si delinea prima nei corpi fiorenti di Loren, Lollobrigida, Mangano e poi, di lì a poco, nelle silhouette delle "moderne": Stefania Sandrelli, Catherine Spaak, e Monica Vitti. L'attrice romana sembra stagliarsi nella fissità del simbolo di un'epoca splendente ma trascorsa. **Così il personaggio di *Mamma Roma* che Pier Paolo Pasolini le affida nel 1961 si muove nel contrasto, ossimorico e fertile, tra la corporeità dell'attrice in tutte le sue declinazioni** – il dispiegarsi delle posture, le modulazioni della voce, dal canto all'urlo alla risata – e la tensione astrattiva del regista che mira a fissarla in una icona. Questa tensione finisce per esaltare Magnani nella sua doppia misura performativa: mostra la messa in forma del corpo, di taglio teatrale, nel piano sequenza (le due celebri soggettive indirette libere) e mette in luce il lavoro cinematografico dell'interprete nella misura stretta del primo piano alla quale il regista quasi la costringe.

Dunque, Anna Magnani cerca nuove strade. I sessanta sono anni difficili, tra progetti non realizzati (*Sagapò*), film poco riusciti (*La pila della Peppa*, Autant-Lara, 1963) o di

scarsa risonanza (*La traversata* – ep. di *Made in Italy*, Loy, 1965; *Il segreto di Santa Vittoria*, Kramer, 1967). Il senso di disallineamento rispetto alle tendenze del cinema italiano conduce l'attrice di nuovo verso il teatro, con *La lupa* verghiana diretta da Franco Zeffirelli nella stagione 1965-66 e con la *Medea* di Jean Anouilh, messa in scena da Giancarlo Menotti l'anno successivo; spettacoli nei quali prevale il registro drammatico in una performance che sa rielaborare l'esperienza cinematografica per riadattarla alla misura del palcoscenico.

Gli anni settanta saranno un decennio breve. Magnani lavora finalmente per la televisione, con i film diretti da Alfredo Giannetti (*La sciantosa*, 1943: un incontro, *L'automobile*, 1971, e *...Correva l'anno di grazia 1870*, 1972) che riepilogano la carriera dell'attrice costruendo una sorta di monumento alla madre della patria già quasi funereo. Proverà a catturarne le sembianze anche Federico Fellini in una sequenza breve e pungente di *Roma* (1972), che rimarrà l'ultima apparizione di Magnani. Se il regista la riconosce come simbolo della città, «lupa e vestale, aristocratica e stracciona, tetra, buffonesca...», l'attrice replica ironica e decisa, mentre chiude il portone del palazzo lasciando fuori la cinepresa: «A' Federi', va' a dormi', va' – e, alla richiesta di rispondere a una domanda: – No, nun me fido, ciao. Buonanotte!».

A cinquant'anni dalla scomparsa (a Roma, il 26 settembre 1973; i funerali, affollatissimi, rendono conto della sua statura divistica), cercare le tracce della *afterlife* di Anna Magnani in rete, significa imbattersi in numerosissime occorrenze. Materiali d'archivio, ricordi di appassionati, film e sequenze, ritratti e scatti fotografici si accavallano inseguendo, per lo più, la chiave della retorica della autenticità e spontaneità. È un cliché tenace che riflette, da un lato, **la persistenza nell'immaginario di una idea stereotipata di italianità popolare e gioiosa e di performatività «istintiva», che non tiene in conto alcuno il lavoro tenace dello studio e della pratica costante del recitare;** dall'altro, tuttavia, testimonia la solidità di un'immagine divistica sfaccettata eppure coerente e resistente nel sentire collettivo.

Forse è stato Pino Daniele a cogliere con più finezza il persistere della figura di Magnani nell'immaginario cinematografico nazionale, quando nel 1989 cantava: “Anna verrà/Col suo modo di guardarci dentro/ Dimmi quando questa guerra finirà [...] Anna verrà/E sarà un giorno pieno di sole/E allora, sì, ti cercherei/Forse per sognare ancora, sì, ancora/Oh Anna, dimmi se è così lontano il mare”.

Riferimenti bibliografici

G. Carluccio, F. Mazzocchi, G. Muggeo, M. Pierini, a cura di, *Effetto Magnani. Sguardi sull'attrice e sulla diva*, CUE Press, Imola 2022.

R. Dyer, *Star*, Kaplan, Torino 2003.

M. Hochkofler, *Anna Magnani. La biografia*, Bompiani, Milano 2013.

C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2011.

C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori*, Marsilio, Venezia 2007.

Anna Magnani, Roma 1908 – Roma 1973.