

DOPIOZERO

Ritrovare Anna Magnani

Daniela Brogi

26 Settembre 2023

Marzo 1944: siamo a Roma, nel quartiere Prenestino, alla vigilia delle nozze tra Pina, interpretata da Anna Magnani, e Francesco (Francesco Grandjacquet). Ci troviamo in una scena di *Roma città aperta* (1945): Pina, come si usava fare, vive in una casa condivisa con altre persone, tra cui dei bambini. Di notte, quando tutti, ormai, si sono messi a dormire, i ragazzini commentano tra di sé una bravata contro i soldati tedeschi. Quello scherzo, all'indomani, scatenerà una vendetta fatale, ma nessuno presagisce ancora la tragedia imminente e così uno dei piccoli, Marcello, figlio di Pina, dice: «L'avemo fregati bene a quelli, eh?». «A me non mi ci portate mai, però!» protesta una ragazzina. «Ma che c'entra?» – ribatte l'altro – «Te sei una donna!»; «E perché, le donne non possono fa' l'eroismo?»; «Sì, lo ponno pure fa'...ma Romoletto dice che le donne so' sempre guai.. ». «Ma non dormi tu? Dormite!» ordina Francesco entrando nella stanza.



Roma città aperta (Rossellini, 1945).

Che scena perfetta e doppiamente incredibile: anzitutto perché quello scambio infantile che all'apparenza sembra funzionare come riempitivo, diventerà invece una specie di anticipazione dei gravi fatti del giorno dopo, quando Pina, la madre di Marcello, farà una morte eroica mentre insegue la camionetta che le sta portando via il suo amore, nella scena più famosa di *Roma città aperta*. Ma quel dialogo così giocoso è interessante anche perché in effetti è difficile, a pensarci, trovare una definizione più emblematica di ciò che Anna Magnani, morta mezzo secolo fa, il 26 settembre 1973, ha fatto accadere nella storia del cinema italiano. Le sue interpretazioni più famose e più indimenticabili («Ti ho sentito gridare “Francesco” dietro un camion e non ti ho più dimenticato» scrisse Ungaretti) hanno scolpito nella memoria cinematografica italiana

una verità spesso rimossa eppure, grazie a Magnani, evidente: le donne “possono fa’ l’eroismo”.

Qualche mese fa, l’artista e attivista americana Nan Goldin (colei a cui è dedicato [il film di Laura Poitras che ha vinto il Leone d’Oro nel 2022](#)) ha partecipato a “Il Cinema Ritrovato”, a Bologna. Presentando la proiezione di *Bellissima* (Luchino Visconti, 1952), sul palco di Piazza Maggiore, Nan Goldin ha definito Anna Magnani una grandissima attrice femminista. Ha ragione. Credo che si debba aggiungere anche un’altra cosa. È tempo di guardare il cinema di Anna Magnani non come la storia eccezionale di una geniale artista considerata all’interno di una storia del cinema italiano intesa come storia essenzialmente maschile – scandita e organizzata da sguardi maschili, a tutti i livelli: di regia, produzione, realizzazione, interpretazione, ricezione. È tempo di riconoscere cosa ha fatto accadere attraverso il cinema Anna Magnani, e proprio perché era un’attrice.

Vari studi recenti, prevalentemente di studiose, hanno illuminato questi aspetti, riguardanti anche questioni di genere, e che non sono fatti supplementari, marginali, opzionali. «Io non recito: vivo quello che faccio» ha dichiarato spesso Magnani nelle interviste. Le donne in cui ci fa vivere e ci fa credere Anna Magnani, il loro coraggio, il loro eroismo, non prescindono dalla storia, ma la reinterpretano e la dirottano. Anche quando, praticamente sempre, a dirigerla sono stati uomini: Rossellini, Visconti, Cukor, Pasolini, per fermarci ai primi nomi. C’è un filtro però che Magnani mette sempre tra sé e il regista che la dirige, vale a dire il suo sguardo. È come se, prima di farsi dirigere da altri, fosse Magnani a guardarsi e dirigere sé stessa, a reinventarsi – anche colluttando con il regista: per esempio con Pasolini che in *Mamma Roma* mal sopportava il suo dinamismo attoriale.



Mamma Roma (Pier Paolo Pasolini, 1962).

Siamo tutte spettatrici e spettatori di Anna Magnani: chi guarda i suoi film, chi ha recitato con lei, chi l’ha diretta, e anche lei stessa. È come se, quando è in scena Magnani, anche senza accorgercene fossimo messi di fronte a degli autoritratti per interposta persona, che fanno esistere l’attrice anche come autrice di sé stessa. Agisce, infatti, nei suoi ruoli, una consapevolezza del corpo scenico, di cui Magnani non nutre il personaggio (possiamo anche dire la personaggia) ma la sua stessa persona, con effetti continui di sdoppiamento e di *mise en abyme*.

Torniamo, per esempio, a quella famosa corsa dietro alla camionetta, che ha fatto la storia e potrebbe valere da punto di partenza per riscrivere un'intera storia del cinema come storia di donne che corrono. Quante volte (troppe) si è sentito parlare, per via di aneddoti, delle intemperanze di Magnani, come se il suo talento (che sa sfruttare così bene un'espressività anche popolare) fosse una risorsa impulsiva, un nervosismo animale.



Roma città aperta (Roberto Rossellini, 1945).

Mentre, in realtà, siamo in presenza di un'intelligenza attoriale incarnata che arriva anche dal teatro, anche dalla disciplina, o dal travaglio della preparazione, come racconta il figlio nella biografia. Quel grido stesso («ti ho sentita gridare "Francesco"») è disciplina, respiro, arte attoriale. E forse è anche di più, se trattiamo la recitazione anche in termini di spazio delle donne, vale a dire non solo come una questione tecnica, come "valigia dell'attore", ma, al tempo stesso, come negoziazione di un diritto alla voce: all'eroismo delle donne, per l'appunto. Per questo la definizione di Nan Goldin, fatta risuonare sotto le stelle, in una piazza piena di migliaia di persone, suona così bene. La risata forte di Magnani, la voce alta, il grido, lo sguardo, le occhiaie stesse e i capelli spettinati buttati in faccia all'altro non sono solo stilemi, ma strategie corporee di conquista dello spazio – usate, tra l'altro, da un'artista che, proprio in teatro, ha imparato a vivere la recitazione come evento reattivo, in continua sintonia con la presenza fisica del pubblico. E così quel grido, il punto preciso in cui è pronunciato intanto che il corpo frana a terra, è la voce di un'interprete che non era affatto nata come protagonista di *Roma città aperta*, ma, attraverso il corpo dell'attrice diventa emblema, cifra eroica del capolavoro di Rossellini. Nulla sarà più come prima, nella storia del cinema come nel destino cinematografico di Magnani, da quando quel grido scappa fuori. Al quindicennio successivo di fama e popolarità internazionale farà seguito, infatti, una carriera alterna e che forse, nelle sue discontinuità, ci parla della straordinaria fedeltà a un eroismo e a uno spazio autoriale e attoriale d'ora in poi irrinunciabili.

Prendiamo come spartiacque proprio *Roma città città aperta* (1945), il lavoro con cui Magnani conquista un successo mondiale diventando una diva. All'epoca Magnani ha trentasette anni ed è il diciottesimo film in cui recita (da accreditata). Nei quattro anni successivi gira altri dieci titoli – e siamo a ventotto. Negli anni Cinquanta recita in dieci film, tra cui *The Rose Tattoo* (*La rosa tatuata*, 1955), di Daniel Mann, con cui sarà la prima attrice non madrelingua inglese a vincere un Oscar. *The Fugitive Kind* (*Pelle di serpente*, Sidney Lumet, 1960) è il primo dei soltanto sei film che girerà negli anni Sessanta. Dopo ci saranno *Roma* (Fellini, 1972) e *Correva l'anno di grazia 1870* (Giannetti, 1972). Riepiloghiamo: diciassette film in undici anni, prima del capolavoro di Rossellini; venti nei quindici anni successivi; otto dal 1960 al 1973, a cui va aggiunta la trilogia per la televisione girata da Giannetti (*Tre donne: La sciantosa*; 1943: *Un incontro*; *L'automobile*). Non le piacciono i copioni, rifiuta i ruoli: non si fida, come dice, chiudendo la porta, nel finale di *Roma*.

Grazie all'interpretazione di Magnani, Pina, in *Roma città aperta*, libera l'Italia dalla retorica della massaia, perché lei è l'antimodello della femminilità domestica fascista, come del resto lo sarà Maddalena in *Bellissima*. Sono tutte donne che lavorano, vanno fuori casa e quando non lavorano magari vanno al cinema, come Elide, la fruttivendola di *Campo de' fiori* (Mario Bonnard, 1943). Sono identità femminili che escono dai recinti di genere, mettendo all'opera tutti i mezzi possibili, umorismo compreso. Ogni volta che Magnani ci fa ridere, infatti, non ci strappa solo una risposta comica. Divertendoci con lei, aderiamo a un modello e a una generazione di donne che vogliono e sanno farcela, persino se si trovano in una prigione vera, come Egle di *Nella città l'inferno* (Renato Castellani, 1959):



Nella città l'inferno (Renato Castellani, 1959).

O come Maddalena, in *Bellissima* (Luchino Visconti, 1952), quando, allo spettacolo sconcertante delle trecchine incautamente tagliate della figlia, la madre reagisce dicendo: «A' Spartaco, nun fa' l'esagerato, sembrano corti perché so' ricci, mo' glieli bagno se stirano subito». Maddalena (*Bellissima*) è una madre *sui*

generis, come già Pina in *Roma città aperta*, o Serafina Delle Rose in *La rosa tatuata*, o come Roma Garofolo in *Mamma Roma*. Tutte madri che vogliono fare di testa propria per ottenere un destino diverso e migliore per le proprie creature. Anche su questo piano vale conquistare sguardi che vedano bene quello che fa accadere Magnani. Lo faremo con la scena più famosa di *Bellissima*:



Siamo nella sedicesima sequenza del film, in casa Cecconi. Dopo che, finalmente, la sedicente attrice e maestra di recitazione Tilde Sperlanzoni se n'è andata, Maddalena, parlando alla figlia, mentre si preparano, entra in camera, dando avvio a uno dei momenti più famosi e emblematici del film: la scena degli specchi. Oltre alla specchiera montata sul comò, sul piano del medesimo mobile si trova infatti anche un secondo specchio più piccolo, inclinato. Adesso che Maddalena si è avviata lentamente in quella direzione, fermandosi, il suo corpo, di spalle, è sparito e la visuale è interamente occupata dalle sue due immagini riflesse, come se si fossero staccate dalla persona, e si guardassero e ci guardassero (mentre sul margine inferiore destro della specchiera ci sono due foto ricordo del marito). È una situazione potentemente metaforica, che riprende, in termini iconografici e simbolici, quello che è, nel medesimo tempo, sia un rito preparatorio, sia un "cronotopo" dell'immaginario attoriale, perché è uno spazio-tempo speciale, raccontato molte volte dalla letteratura e dal cinema. Si tratta infatti di quel momento sospeso, nel tempo e nello spazio, in cui, spogliandosi del mondo di fuori (che è sia quello della quotidianità, sia quello del palcoscenico), ritirandosi nella dimensione interna del camerino, l'artista, si riflette in sé stessa, o in sé stesso, incontra il proprio personaggio, prima di vestirsi della maschera. Facendoci vedere soltanto le immagini allo specchio, sdoppiate, e lasciando in fuori campo il corpo, la regia di Visconti moltiplica tanto l'illusionismo quanto la spettatorialità della scena, e fa apparire, in maniera epifanica e fantasmatica, a lei stessa e a noi, la "star persona" Magnani che parla a Maddalena, sprofondandoci tra i riflessi. Lo schermo adesso è diventato uno specchio parlante, come in un racconto magico. Aiutiamoci con la sceneggiatura:

Maddalena: Ma guarda che tipo quella là, oh!

Fa una smorfia, cercando di imitare l'anziana attrice.

Maddalena: Pupetta, vai a cogliere le fragole...

Si è messa gli orecchini. Si volta, per guardare Maria.

Maddalena: Quella scherzava, mica diceva sul serio, Nì, no? T'insegnava a recita'. E già, a recita?...

Comincia a pettinarsi. Si ferma.

Maddalena: In fondo che è recita'? Eh? Se io mò me credessi d'esse n'altra...

Spalanca le braccia.

Maddalena: Se facessi finta d'esse n'altra... Ecco che recito...

Torna a guardare F. C., in direzione di Maria, con un debole sorriso.

Maddalena: A te nun te va, eh?

Scoppia a ridere e si ravvia i capelli all'indietro.

Maddalena: A Nì, guarda, è come quando dici la poesia... quella della farfalla, che è tanto carina, come fa?

«Io so 'na farfalla, mezza bianca e mezza gialla...» quella che fa con le mani così! Fa vede?, Nì!

Si volta verso la bambina F. C.

Maddalena incontra Magnani, e viceversa, ed entrambe si parlano rivolgendosi anche a Maria: una circolarità speculare siglata dalla lettera M che ritorna come iniziale di tutti e tre i nomi.

Quelli sul comò non sono i primi e unici specchi che incontriamo in *Bellissima*, un racconto pieno di specchi: ce ne sono altri due nello studio fotografico; uno nella camera della donna grassa a cui Maddalena fa le iniezioni; sulla parete della scuola di danza; dal parrucchiere. Ma la scena in camera di Maddalena che stavamo riconsiderando qui sopra non svolge soltanto un tema chiave del film, vale a dire il talento attoriale e cinematografico come arte del riflesso – motivo che, oltre che nella scena precedente, con la maestra di recitazione, torna più avanti, per esempio, nell'incontro con Iris (Liliana Mancini), la ragazza del montaggio che ha smesso di fare l'attrice, perché lei, in realtà, era soltanto un tipo. Stavolta, la sequenza allo specchio ci cattura così tanto anche perché le battute riportate qui sopra valgono come verità pronunciate contemporaneamente dal personaggio, dall'attrice (con consapevolezza autoriale), dalla Diva Magnani che impersona Maddalena, e dalla madre di Maria. Ognuna di loro è un riflesso della protagonista di *Bellissima*. Come in un sistema di matrioske: una ne contiene tante altre, e viceversa. Proprio in questo senso, allora, quella scena fissa in modo straordinario anche un secondo motivo, vale a dire la relazione madre figlia come grande mito proiettivo, vale a dire situazione animata da riflessi e sdoppiamenti, come mostrano anche i molti altri momenti in cui la regia costruisce la scena mettendo Maria e Maddalena l'una di fronte all'altra – il modo in cui Magnani riuscì a far recitare quella bambina, ha ricordato Susanna Cecchi D'Amico, era portentoso.

Di conseguenza, credere di essere un'altra, come dice l'immagine allo specchio («Se facessi finta d'esse n'altra... Ecco che recito...»), non risuona, qui, solo come manifesto di poetica attoriale. Vale anche come verità profonda della protagonista, Maddalena, in quanto donna determinata a consegnare alla propria figlia, come fosse un suo doppio, un altro destino. L'ambizione di Maddalena, allora, spesso così moralizzata o giudicata attraverso stereotipi critici (anche patriarcali), se guardata attraverso i significati e le funzioni di cui Magnani fa vibrare l'azione realizza invece un modello di femminilità e di maternità non conforme, “di testa propria”. Maddalena, che lavora fuori casa, sconfinando dal quartiere, vuole che Maria abbia un futuro diverso. Di questa scelta di inappartenenza a un destino di genere la protagonista viene continuamente rimproverata, nel corso del film, da cori di altre donne alle sue spalle.

Bellissima si trasforma così in un film sul talento e sul fascino illusionistico del cinema anche in quanto talento di costruire un eroismo femminile emancipato dagli schemi dell'epoca, perché scontorna lo stereotipo: sia della madre “balena” (dal corpo sformato dalla famiglia) sia della bambolina o della bambolona. Intanto che tiene testa, anche facendo scenate, sia alla cultura maschile manesca sia al gallismo sbruffone di Alberto (Walter Chiari), a quella sua figlioletta così piccina e tartagliante Maddalena ha insegnato a recitare una poesia risorgimentale, *L'ultima ora di Venezia*, non un balletto da *pin up*, come il numero di Betty Grable presentato con sgraziate mosse seduttive da un'altra partecipante ai provini.

Scappando da una casa all'altra a far punture, Maddalena trova il denaro per lezioni, foto, parrucchiere, vestito, lavorando: «l'ho pagato coi soldi miei!». A Blasetti che, nei panni di sé stesso, protesta che la bimba è piccola la madre replica "sarà il vestito che l'abbassa". È una madre che va oltre, senza arrendersi mai, con un'energia cinetica e cinematografica che ha la potenza di un elisir incantato. «Sì, voglio che mia fija diventa qualcuno. Ce l'avrò sì o no stò diritto?... O è un delitto secondo te? Non deve diventa' 'na disgraziata mi fija, non deve dipende da nessuno, non deve pijà le botte come le pijo io, no, non le deve pijà...», grida al marito. «Falla finita con sta commedia, annamo», risponde lui; «Ammazza... voi dovete fa' er cinematografo...» aggiunge una vicina.

Commedia e cinema: hanno ragione, sia Spartaco sia la portinaia, perché Magnani dà vita e presenza scenica a Maddalena facendo tutte e due le cose insieme. Non preoccuparti, abbiamo voglia di dire a quella ragazzina storta che cercava l'eroismo delle donne, in *Roma città aperta*. Non preoccuparti: al mondo c'è Anna Magnani.

Nota

Le battute della sceneggiatura di *Bellissima* sono tratte da *Luchino Visconti, Bellissima*, introduzione di Cesare Zavattini, trascrizione dal film di Enzo Ungari, Cappelli, Bologna, 1978.

Altri suggerimenti bibliografici: Matilde Hochkofler, *Anna Magnani. La biografia*, con la collaborazione di Luca Magnani, Bompiani, Milano, 2013; AA.VV., *Effetto Magnani. Sguardi sull'attrice e sulla diva*, a cura di Giulia Carluccio, Federica Mazzocchi, Giulia Muggeo, Mariapaola Pierini, Cue Press, Bologna, 2022; Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia, 2007; Anna Masecchia, *Maddalena, Clara e le altre: la vita sognata dello schermo*, in AA.VV., *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, a cura di Giulia Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini, Scalpendi, Milano, 2017; Francesco Pitassio, *Popular Culture, Performance, Persona: Anna Magnani between Rome, open city and The Rose Tattoo*, in «Journal of Italian Cinema and Media Studies», vol. 6, n. 3, luglio 2018; Chiara Tognolotti, [Anna verrà. Per una cartografia di Anna Magnani](#); i saggi su Anna Magnani della rivista on line «[Arabeschi](#)». A Anna Magnani è dedicato il numero in corso di stampa di «Bianco e nero», rivista quadrimestrale del CSC diretta da Alberto Crespi.

In copertina: Anna Magnani e Pier Paolo Pasolini. Per concessione di ANCA - Associazione Nazionale Case d'Asta.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

