

Giulia Carluccio, Federica Mazzocchi, Giulia Muggeo, Mariapaola Pierini (a cura di), *Effetto Magnani. Sguardi sull'attrice e sulla diva*, Imola, Cue Press, 2022. pp. 196. ISBN 978-88-5510-251-3

Mostro sacro del panorama attoriale del Novecento, musa per eccellenza della stagione neo-realista, incarnazione di un divismo inedito che sovverte collaudati canoni di bellezza, icona di italianità nel mondo, artista poliedrica in grado di attraversare con talento immenso il teatro, il cinema e la televisione: la figura di Anna Magnani è talmente imponente, e al contempo complessa, che non può non costituire un oggetto di studio obbligato per la ricerca accademica. Curato da Giulia Carluccio, Federica Mazzocchi, Giulia Muggeo e Mariapaola Pierini, *Effetto Magnani* mira, appunto, ad approfondire alcuni dei tratti che hanno caratterizzato maggiormente la personalità mediatica dell'interprete romana e favorito la sua duratura incidenza sull'immaginario collettivo. Prendendo le mosse dal convegno internazionale «*Ti ho sentita gridare Francesco...*». *Anna Magnani attrice, diva, icona*, tenutosi a Torino nel 2019, il volume raccoglie tredici saggi di autori diversi, italiani e stranieri.

I contributi appaiono suddivisi a loro volta in tre sezioni – intitolate rispettivamente *L'attrice-attrice*, *Artificio e autenticità* e *Bagliori divistici* – che si propongono di scandagliare la prismatica avventura artistica di Magnani mettendo innanzitutto al centro il suo protagonismo creativo, avvertibile tanto sul piano della performance quanto su quello dello *stardom*. Invero, come spiegano le curatrici in apertura, malgrado la sua conclamata importanza, a questa grande protagonista della storia dello spettacolo è sempre stata riservata «un'attenzione per lo più mediata», tendente a inquadrarla «all'interno di [...] questioni o mondi poetici altrui, come quelli dei registi con cui ha lavorato (Rossellini, Visconti, Pasolini, Zeffirelli e numerosi altri)» (p. 9). Al contrario, le tre linee di indagine alla base del libro si prefiggono esplicitamente «di ripartire dalla sua autonomia e pienezza autoriale» (*Ibid.*).

I saggi raccolti in *L'attrice-attrice* sono incentrati sulle peculiarità della presenza scenica di Magnani, su quegli elementi ricorsivi – vocalità, linguaggio corporeo, predilezione per certe tipologie di personaggi – che attestano la sua già citata capacità di essere indiscussa creatrice delle proprie prove attoriali pur nel quadro di produzioni dirette evidentemente da altri. Il modo unico dell'interprete di dominare il set o il palcoscenico è poi posto in dialogo col travagliato percorso di affermazione della soggettività femminile nella storia delle arti e in quella della società italiana dal dopoguerra fino agli anni Settanta.

Dopo aver esaminato una serie di leitmotiv visuali che costellano la filmografia di Magnani, come “la donna sul letto”, “l'attrice in camerino” o “la donna in corsa”, Marga Carnicé

Mur giunge alla conclusione che la sua carriera possa essere intesa nei termini di un vero e proprio manifesto politico, oltre che estetico, imperniato sull'anelito alla libertà. Più precisamente, «la libertà dell'attrice di esprimersi oltre la paternità filmica del regista», ma anche «la libertà della donna di ribellarsi contro la sua condizione invisibile e sottomessa, nell'ambito della creazione e della trasmissione della cultura patriarcale» (p. 21). Vari indizi tradiscono la portata polemica di questo manifesto che la studiosa non esita a definire profondamente femminista. Non è un caso che, alla fine degli anni Quaranta, la promozione dell'interprete dalle parti secondarie a quelle di primo piano coincida «con una perdita progressiva della corrispondenza maschile all'interno del film» (p. 14). Infatti, secondo Carnicé Mur, «mentre le sue donne crescono in personalità, il controcampo del partner svanisce, come se non fosse in grado di reggere il loro sguardo, né di ricambiarlo con il proprio» (*Ibid.*). Non è neppure un caso che la stessa vulgata giornalistica si ritrovi sovente a costruire il discorso su Anna Magnani utilizzando formule negative o contraddittorie: l'"antidiva", l'"antistar" o addirittura quella sgradevole della "diva non bella".

Per cogliere appieno un simile risultato artistico appare necessario conoscere anche le tappe e gli incontri che hanno segnato la formazione di Magnani e il suo apprendistato. A questo è dedicato l'intervento di Laura Mariani che dichiaratamente ripercorre alcuni snodi salienti del periodo compreso fra il 1927, quando la giovanissima attrice è ammessa alla scuola di recitazione Eleonora Duse a Roma, e gli anni Cinquanta, decennio in cui l'impegno per il teatro cede ormai il passo a quello per il cinema. Nella preziosa ricostruzione di tale periodo ancora poco indagato, l'autrice evidenzia innanzitutto il ruolo di mentore giocato da Vera Vergani, interprete di punta della prima compagnia di cui Magnani farà parte, la sua successiva e fortunata transizione dalla prosa alla rivista, che le darà modo di affinare non solo tecniche recitative come l'improvvisazione o l'imitazione satirica ma anche il suo rinomato talento canoro, e infine i punti di contatto e di distanza con altre fondamentali interpreti come Titina De Filippo ed Eleonora Duse. Da questo lungo excursus emerge, per usare le parole di Mariani, «un altro modo di essere "attrice artista"» (p. 34), un modo «che discende dal varietà, dal teatro dialettale e dal comico nella sua radice tragica» (p. 35). Ma a prescindere dalle influenze che l'hanno plasmata o dai generi frequentati, quella di Magnani resterà sempre una recitazione che trae origine «da uno stesso impulso profondo, umano prima che professionale» (p. 36).

I saggi di Chiara Tognolotti e Corinne Pontillo, che concludono questa sezione iniziale, si soffermano invece su due specifiche performance per il grande schermo: *La rosa tatuata* (*The Rose Tattoo*, 1955) di Daniel Mann, trasposizione cinematografica dell'omonima pièce scritta da Tennessee Williams appositamente per l'attrice italiana, e *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini, secondo lungometraggio diretto dallo scrittore-regista dopo l'esordio di *Accattone* (1961). Nel suo intervento, Tognolotti esplora le strategie escogitate da Magnani per rimodellare il proprio bagaglio attoriale in funzione della sua prima esperienza su un set

statunitense. È infatti risaputo che *La rosa tatuata* rappresentò una notevole sfida professionale per l'interprete che, all'epoca, conosceva poco l'inglese. A questa difficoltà linguistica e più in generale al differente modus operandi di una produzione hollywoodiana, Magnani risponderà con una sapiente commistione «dei modi performativi caratteristici della tradizione spettacolare [...] tardo ottocentesca sui quali si era formata» con «i cambiamenti repentini di ritmo tipici della sua recitazione cinematografica» (p. 43). Un'altra soluzione adottata dall'attrice consisterà in una rimodulazione dello script al fine di alternare astutamente battute in inglese e in italiano. Inoltre, come dimostra la studiosa anticipando tematiche trattate nella parte conclusiva del volume, grande peso avranno i costumi di scena, che contribuiranno non poco alla consacrazione americana della *star persona* di Magnani con i suoi tratti di mediterranea irruenza ed eccessiva passionalità.

Se *La rosa tatuata* segna la consacrazione divistica dell'attrice sul piano internazionale – culminata non casualmente con l'Oscar per la miglior interpretazione femminile –, *Mamma Roma* ci riporta invece al suo confronto-scontro col cinema d'autore dei primi anni Sessanta. Corinne Pontillo rende puntualmente conto del celeberrimo dissidio sorto con Pier Paolo Pasolini durante la lavorazione del film. Un dissidio che avrebbe avuto a che fare, da un lato, con l'evidente estraneità di Magnani nei confronti di quell'universo sottoproletario in cui il regista voleva calarla, dall'altro con l'incompatibilità tecnico-stilistica fra la recitazione della diva, abituata a riprese lunghe, tese a esaltarne il pieno controllo sul ruolo, e la predilezione pasoliniana per un montaggio rapido e frammentato, che interrompeva il libero svolgersi della performance attoriale. Il testo di Pontillo non si limita a documentare tale scontro, ma cerca anche «di mostrare [...] come la costruzione del personaggio protagonista del film sia il risultato [...] di una trasfigurazione di matrice letteraria, cioè di uno sguardo che Pasolini posa sulla donna e sull'attrice Anna Magnani e che rielabora ancor prima di *Mamma Roma*, sotto forma di versi e di narrazione in prosa» (p. 56). Spostandosi dal set cinematografico alla pagina scritta, l'autrice rivela quanto sia stata finora semplicistica la ricostruzione del complicato rapporto con lo scrittore-regista.

La seconda sezione del libro, come anticipano le curatrici, «analizza le opposte polarità della recitazione» di Anna Magnani, il suo calibrato equilibrismo «tra spontaneità e costruzione, tradizione e innovazione in rapporto ai diversi contesti linguistici e stilistici» (p. 9). Catherine O'Rawe affronta l'ineludibile questione «del lavoro di Magnani con i non-professionisti, fuori e oltre i confini del neorealismo» (p. 69), a partire dalla cosiddetta “legge dell'amalgama” formulata da André Bazin. In particolare, la studiosa indugia su quelle occasioni performative in cui l'attrice deve relazionarsi con la folla, con l'infanzia e perfino con il mondo animale. Processo dai contorni oltremodo imprevedibili, l'amalgama dà vita, in questi casi, a una specie di miracolo: l'incalcolabile divario fra la professionista Anna Magnani e i suoi comprimari “presi dalla strada” non scompare, ma viene in parte occultato dalla capacità della diva di ottenere un effetto di naturalezza proprio grazie alla sua padronanza del mestiere.

Perfettamente complementari, gli interventi di Donatella Orecchia e Marta Marchetti si muovono nell'ambito del teatro ma a partire da due prospettive temporali opposte. Il primo si occupa di un particolare periodo dell'attività giovanile di Magnani, quello in cui l'attrice recita al fianco di Totò in quattro riviste scritte e dirette da Michele Galdieri (1940-1944). Destinata a concludersi con la fine stessa del conflitto e col grande successo in *Roma città aperta* (1945), tale stagione offre motivi di interesse tanto di ordine artistico quanto di ordine storiografico. «È in questi anni», scrive infatti Orecchia, «che affondano le radici di quella compresenza [...] di elementi che la critica ha spesso indicato come antitetici (istinto e artificio, spontaneità e tecnica, natura e cultura e, ancora, intensità emotiva e distacco, comico e drammatico), ma che se si guardano dal punto di vista delle pratiche del teatro [...] contraddittori non risultano più» (p. 78). Lungi dall'essere un caso isolato, quello di Anna Magnani si inscriverebbe in una più ampia dinamica, ancora poco approfondita, che vede i saperi della tradizione teatrale popolare di inizio Novecento accolti e assorbiti dal cinema italiano. Inoltre, come già si accennava, gli spettacoli del trio Galdieri, Totò e Magnani sono anche rilevanti per la loro collocazione storica. Questi spettacoli testimoniano infatti come il genere della rivista, durante la parentesi drammatica della guerra e dell'occupazione, seppe assumere i toni arditi della satira eludendo il controllo censorio del regime.

Marta Marchetti sposta invece l'attenzione sulla maturità di Magnani come interprete teatrale. Il ritorno sulle scene nel 1965, dopo un decennio di assenza, nella trasposizione della novella verghiana *La Lupa* a opera di Franco Zeffirelli è al centro di una ricerca condotta soprattutto a partire dai documenti conservati nell'archivio del regista a Firenze. L'autrice si pone al contempo una specifica domanda nuovamente ancorata al binomio autenticità-artificio: «Cosa [resta] oggi di *Anna La Lupa*, l'attrice rimasta nella memoria collettiva [...] per il suo istinto animalesco e per l'innata professionalità» (p. 93)? Marchetti intende «individuare, da una parte, i concetti e le nozioni intorno a cui, in quegli anni si stava sedimentando, a livello culturale, un'immagine "monumentale" di Magnani; superare, dall'altra parte, il rischio di artificialità che tale fama tramanda, attraverso una ricognizione delle fonti archivistiche» (p. 94). Nel far questo, sono soprattutto i numerosi materiali fotografici a fornire alla studiosa spunti di analisi particolarmente pregnanti.

Il contributo di Simona Scattina, che chiude la seconda sezione, è interamente incentrato sulla memorabile interpretazione dell'attrice in *La carrozza d'oro* (*Le Carrosse d'or*, 1952) di Jean Renoir, dove si trova a vestire i panni della briosa Camilla, commediante dell'Arte divisa fra l'amore per gli uomini e quello per la scena. Proprio per la sua natura meta-cinematografica e meta-teatrale, con la confusione fra realtà e simulazione che inevitabilmente produce, è il corpo comico di questo personaggio a darsi come principale oggetto di riflessione. «Magnani/Camilla», osserva Scattina, «eccelle nella capacità di illudere lo spettatore di trovarsi di fronte a una persona autentica» (p. 114). La performance per Renoir è un vero e proprio

compendio delle espressioni e delle posture più tipiche di quest'attrice dalla fisicità debordante. Infine, l'autrice sottolinea l'indubbio coinvolgimento autobiografico di Magnani nei confronti del ruolo. Camilla è infatti «una parte che sembra [...] scritta proprio per lei, così in difficoltà nelle questioni della vita privata, “scomoda” come amava definirsi, ma assolutamente a proprio agio di fronte a quel pubblico che non smetterà mai di amarla e ammirarla» (p. 116).

La terza e ultima sezione del volume, *Bagliori divistici*, è la più densa e di difficile restituzione a causa della pluralità di discorsi formulati sullo *stardom* di Anna Magnani. Il tema viene infatti messo a fuoco attraverso una duplice lente. Alcuni contributi si soffermano principalmente sui meccanismi che hanno condotto, prima e dopo la scomparsa della diva, alla sua trasformazione in una sorta di icona nazionale. Altri gettano invece luce sulle modalità con cui la stessa Magnani ha saputo autorappresentarsi come star in un'incarnazione certamente atipica del fenomeno.

A Emiliano Morreale e Mariapaola Pierini si deve una disamina della breve esperienza – poco nota ai più – che l'attrice fece in ambito televisivo alla fine degli anni Sessanta, quando il grande schermo pareva averla dimenticata. Morreale illustra le diverse tappe del tortuoso tragitto produttivo che porterà Magnani a interpretare un terzetto di pellicole finanziate dalla Rai e dirette da Alfredo Giannetti. A suo avviso, nonostante i limiti qualitativi, *Tre donne* si configura come una pagina oltremodo interessante nella torrenziale attività dell'attrice giacché è emblematica di quanto la sua figura fosse diventata «in fondo [...] troppo grande per il cinema (e, diremmo, a maggior ragione per il piccolo schermo)» (p. 128). Pierini porta avanti la riflessione dimostrando come i tre film di Giannetti, orchestrati su altrettanti personaggi femminili di modesti natali alle prese con epoche diverse, ubbidiscano a un intento prettamente celebrativo, con tutti i rischi agiografici che tale scelta comporta. Per quanto volta a immortalare la come emblema assoluto della femminilità italiana, quella per la televisione non è infatti un'operazione priva di risvolti amari. Infatti, ci si sente posti dinnanzi a una parabola malinconica: «Quella di un'attrice che da viva e pulsante si è fatta ora monumento, condensato iconografico della storia di un paese, lasciando al tempo stesso trapelare il disagio di questa personificazione» (p. 131).

La parodia, prova inconfutabile del raggiungimento dello status divistico, non poteva certo mancare fra gli interessi di una sezione imperniata sulla *star persona* di Magnani. Giulia Muggeo discute infatti quelle operazioni di riscrittura, in particolar modo l'imitazione *en travesti*, di cui la diva è stata più volte fatta oggetto nel corso della vita. La sua attenzione si concentra soprattutto sulla celebre caricatura di Magnani inscenata dal comico senese Riccardo Billi nell'immediato dopoguerra, sia nel contesto teatrale della rivista che in quello cinematografico, con una commedia come *I cadetti di Guascogna* (1950) di Mario Mattoli. Come spiega Muggeo, il lavoro di Billi ci consente di «ragionare in modo più ampio [...] sull'icona di Anna Magnani, ma anche sugli stereotipi che l'hanno accompagnata (e per certi versi imprigionata)» (p. 139). L'autrice suggerisce infine la presenza di una sorta di un cortocircuito

fra l'immagine reale della diva e le sue contraffazioni parodiche: oggetto di imitazione da parte di altri, lei stessa ha finito per restare imbrigliata dentro un'identità fittizia assai lontana dal suo sé più autentico.

Se Anna Magnani è sempre stata considerata un'attrice di grande talento e solo secondariamente – in maniera in qualche modo impreveduta – una diva vera e propria, Marilyn Monroe incarna invece un fenomeno di segno del tutto opposto. Espressione massima dello *stardom* hollywoodiano, quest'ultima lotterà infatti fino all'ultimo per vedersi riconosciuta anche come attrice seria e capace. Lucy Bolton coglie l'occasione per riflettere su due figure mediatiche così agli antipodi grazie a un breve filmato di repertorio, datato 1959 e girato presso l'Istituto Italiano di Cultura di New York, che mostra Monroe insignita da Magnani del David di Donatello per la sua interpretazione in *Il principe e la ballerina* (*The Prince and the Showgirl*, 1957) di Laurence Olivier. Secondo Bolton, che descrive abilmente la pellicola fin nei suoi più infinitesimali dettagli, siamo in presenza di un documento «illuminante [che] permette di chiarire la loro posizione di star all'interno dell'industria cinematografica americana e italiana, così come le rispettive culture nazionali e il valore da esse assegnato alle donne e alle dive in particolare negli anni Cinquanta» (p. 149). La calda solidarietà che la più matura e disinvolta Magnani manifesta nei confronti della più giovane e intimidita Monroe contrasta fortemente con l'atteggiamento poco empatico e grossolano degli uomini presenti durante la premiazione. Oltre a commuovere, il filmato acquista secondo Bolton un valore sotteraneamente eversivo poiché racconta un fugace momento di complicità fra due attrici che, pur diversissime, avevano entrambe sperimentato amaramente questo genere di situazioni mondane «dove le donne sono in vetrina, sbalottate, private del potere e dell'autorità» (p. 155).

Legato ad alcuni aspetti già sollevati da Tognolotti nella prima parte del libro, il saggio di Sara Pesce prosegue la ricerca sui costumi di scena associandola al tema specifico dell'invecchiamento femminile. Osservando alcune fra le più importanti interpretazioni cinematografiche della diva, Pesce sostiene che l'abbigliamento di Magnani – un'attrice già molto presto identificata come “donna matura” – sia improntato a due opposti modelli: il discinto e il glamour. A sua volta, «tale oscillazione, espressa attraverso sottovesti e mise eleganti, capelli scarmigliati o parrucche, si dipana in una lotta vitale e irrisolta entro le distinzioni di classe, tra personalità e imposizioni sociali, unicità e omologazione» (p. 160).

L'ultimo contributo del volume, a opera di Gabriele Rigola, assume un punto di osservazione quanto mai peculiare per interrogare l'icona di Anna Magnani. L'autore sceglie infatti di occuparsi del trattamento mediatico riservato alla morte e ai funerali dell'attrice. Condotta a partire da una rigorosa ricerca sulle fonti della stampa quotidiana e periodica e dell'informazione televisiva, il saggio porta in campo davvero molti elementi. Senza pretesa di esaustività, ci limitiamo a indicarne un paio. Innanzitutto, nei discorsi formulati subito dopo la scomparsa della diva, siano essi giornalistici o di semplici fan, riaffiora la consueta opposizione tra artificio e spontaneità. Oltre a un più che prevedibile tentativo di “canonizzazione laica”, la

morte induce a rileggere lo stile recitativo di Magnani non già come una costruzione artificiale, ma come indice di una personalità generosa e verace. In secondo luogo, la cronaca dei funerali dell'attrice, celebrati nella Basilica di Santa Maria sopra Minerva a Roma, rilancia con forza inusitata la questione della sua origine locale. Infatti, la scomparsa di Magnani «sembra [...] avvicinarla ancor più simbolicamente a un pubblico che si distingue soprattutto come pubblico di romani. [...] Essi si ergono a sineddoche di un'intera carriera e di un intero universo discorsivo, dalla recitazione via via fino all'omaggio contrito di una città in occasione della sua morte» (p. 177). Il tema del rapporto viscerale fra Anna Magnani e la Capitale, che affiora in filigrana anche in tutti gli altri contributi precedenti, fornisce una conclusione quantomai appropriata al testo di Rigola e all'intero volume. Un'opera che non cessa ricordarci, dalla prima all'ultima pagina, quanto potente e multiforme sia stato l'impatto della grande attrice-diva sulla storia culturale italiana e non solo del secolo scorso.

Diletta Pavesi
Università degli Studi di Ferrara
Dipartimento di Studi Umanistici
Via Paradiso, 12
I – 44121 Ferrara
diletta.pavesi@unife.it