



in
gran
dimenti.

ANNA MAGNANI

A 100 ANNI DALLA NASCITA

«Ieri è venuta una ragazzina piccola, mora, con gli occhi espressivi raccontava Silvio D'Amico, giovane professore di Storia del teatro all'Accademia d'Arte Drammatica. Non recita, vive le parti che le vengono affidate: è già un'attrice. La scuola non può insegnarle molto più di quello che ha dentro di sé»

DI MARICLA BOGGIO

IL TEATRO DI ANNA

Chi calcola in termini di quantità l'importanza di una presenza, o la sua fruibilità nel tempo, non può che constatare il prevalere del cinema nelle interpretazioni di Anna Magnani. Ma nell'assoluto, forse il teatro è stato il mezzo espressivo attraverso cui la Magnani ha dato la più forte impronta di sé. Ormai dobbiamo accontentarci di labili testimonianze d'epoca, di foto in bianco e nero e di recensioni dove spesso le parole riempiono appena un vuoto affidando alla descrizione ciò che invece è sangue ed è spirito. Ma se dovessimo impedirvi di credere se non attraverso quantificazioni e ci proibissimo di fantasticare, dovremmo cancellare dai nostri sogni la Duse e quanto sulla scia della creatura divina costituisce il nostro universo immaginativo.

Di Anna Magnani ricordiamo la

voce: calda, scura, profonda, a tratti avvolta di penombra ma sempre timbrata, una voce intensa che d'improvviso, destandosi da una sorta di torpore, ad una frustata del cervello cambia facendosi cascata di perle tintinnanti, con una modulazione ironica, derisoria, se non fosse per quell'accostamento subito ripreso, del calore che sa di affetti e ritorna circondando la risata. È una voce che pare spontanea, e lo è per quanto un attore non finge mai, ma propone, esprime, indica; ma è una voce che ha fatto la sua scuola per portarsi al meglio a dire con ogni sfumatura quello che si è proposta di esprimere. L'attrice che spesso è stata con superficialità calcolata come popolare, di genuina razza trasteverina, ha fatto la scuola più seria che ci fosse ai tempi della sua adolescenza, la "Eleonora Duse" all'Accademia di Santa Cecilia, quella che una decina di anni dopo sarebbe diventata l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, e i locali dove Anna ha fatto i suoi primi passi in palcoscenico sono quelli del "Teatrino" di via Vittoria, luogo deputato dei saggi della scuola fino ad oggi. Gli inizi sono quindi teatrali. La fine degli anni Trenta vede il cinema come qualcosa di ancora confuso, e tanti sono gli attori che dal teatro passano ad esso e al teatro ritornano in una alternanza nella quale il testo arriva spesso dal dramma scritto da un autore e tutt'al più rielaborato per lo schermo. Dopo lo studio severo della scuola di recitazione, Anna fa qualche esperienza con la compagnia teatrale di Niccodemi, vi recita piccole parti - la prima fu appena una battuta nella *Partita a scacchi* di Giacosa -; poi incontra Anton Giulio Bragaglia, in quel Teatro delle Arti di scelte nascostamente antifasciste dove i due caratteri si scontrano senza trovare - a quanto si sa - una strada di vera collaborazione. È felice invece l'incontro con Totò e con Garinei e Giovannini, dove l'attrice riceve un altro tipo di insegnamento, quello di riuscire ad attrarre un pubblico esigente e impaziente, che non sta dietro ad un testo ed alle sue problematicità legate al-



la scrittura per una moderna regia, è lì che un artista vede messa a prova la sua tempra e affina

gista uscito dall'Accademia di Silvio D'Amico che andava affermandosi come il più profondo e innovativo uomo di palcoscenico di quegli anni: due caratteri agli opposti, forse capaci di tem-



In *Medea* di Anouilh, 1966

All'associazione Revel - Scalo d'Isola di Milano si terrà fino al 30 ottobre una mostra dedicata ad Anna Magnani con 287 foto dell'archivio di Luca Magnani. In questa foto la Magnani con Tennessee Williams prima de *La Lupa*

La Lupa, di Giovanni Verga regia Zeffirelli 1965 - crediti DUFOTO

il suo talento oppure soccombe. Anna Magnani inventa di suo; non è così naturalmente, né sfrontata né dialettale, ma è la cifra per affrontare quel pubblico, e di quella maschera le rimarrà qualcosa, affinato e diventato epico, dimostrativo, esemplare. Forse la sua è anche una difesa; nel mistero che circonda la sua personalità infinite svolte contribuiscono al suo essere personaggio non volendolo essere, ma soltanto una donna che si impone con temi che sente vitali. Così in teatro, così poi in cinema, perché può dare tutta l'intensità di un'espressione fino a morire in quell'unica volta che la macchina da presa la fisserà per sempre. In teatro no, ogni sera bisogna darsi completamente, ed è una fatica insopportabile; una fatica che bisogna dosare, prendendosi tempi e modi, straniandosi anziché vivere. La scuola del varietà e della rivista tempra Anna Magnani rendendola matura per ruoli nei quali entrare nella dimensione dell'immedesimazione. Non a caso, dopo *Cantachiario* che per due stagioni in due diverse versioni strappò successi dovunque - la compagnia era della Villi con Cervi e Ninchi, e l'anno dopo ci fu Viarisio -, nel '44 e '45 affrontò testi di vario peso drammatico, da *Egor Bulyciov* di Gorkij con la compagnia di Niccodemi, a due testi che la fecero incontrare con Orazio Costa, il re-

pararsi a vicenda; ma troppo breve fu il tempo dell'impegno comune. I testi erano *Maya* di Simon Gantillon e *Anna Christie* di Eugene O'Neill, in personaggi di forte e sofferta umanità, e per questo secondo spettacolo la compagnia era quella del Teatro Eliseo; insieme alla Magnani, Camillo Pilotto e Rolando Lupi. Nel frattempo il cinema si affiancava con prepotenza al teatro, e la personalità della Magnani trovava in esso la possibilità di delineare a tutto tondo le sue figure di donne dolenti e irruente, di popolane a cui il dialetto offriva quel supporto espressivo che la lingua illanguidita del dopoguerra ormai quasi televisivo sviliva nella forza pregnante del comunicare passioni e contrasti. Il suo era però un dialetto che si insinuava nell'impeto, ma manteneva sotteraneamente il pregio della lingua, la dizione, la sintassi, a meno che non dovesse emergere una provocazione. Ma non era anche così il linguaggio di Ruzante, o quello delle "baruffe chiozzotte" di Goldoni a cui Strehler avrebbe impresso un'invenzione linguistica in più? Se il cinema per la Magnani fu per alcuni decenni il mezzo espressivo più adeguato e più utilizzato, spesso i suoi film attinsero, per alcuni versi, al teatro. E per la Magnani ciò si verificò almeno in tre occasioni di rilievo: quando interpretò *La car-*



in grandimenti

nell'invettiva, nel sarcasmo, negli strazi del singulto, maschera, insomma, *sua*. Ciò avviene, a riflettervi, in quasi tutti i personaggi più riusciti di Anna Magnani. E avviene ancora in un film prestatato dal teatro nella sua profonda valenza drammatica, di parola oltre che di sentimento. *La voce umana* di Cocteau, dove l'attrice rimane per tutta la durata dell'opera a dialogare con un telefono in mano, con l'amante ormai legato ad un'altra, è un regalo bellissimo – il terzo prestito del teatro al cinema – che ci fa capire "come" era Anna Magnani anche in quel teatro che è svanito nell'ombra del tempo. Ancora D'Amico dichiara la sua vicinanza a interpreti assai lontane dalla Magnani, come l'ultima Duse, o Ludmilla Pitöeff, due attrici «divenute tutto spirito, e liberazione e purificazione fino all'estasi», e confessa che la Magnani è lontana, in parten-

rozza d'oro con la regia di Renoir, film tratto da *La carrozza del Santissimo Sacramento* di Prosper Mérimée, dove il richiamo alla Commedia dell'Arte e ad un tipo di recitazione fortemente accentuata percorre l'intera paradossale vicenda; e quando, approdata a Hollywood sotto la spinta del trionfo di *Roma città aperta* per la regia dell'allora suo compagno Rossellini, interpretò *La rosa tatuata*, tratto dal dramma di Tennessee Williams, che le valse l'Oscar. Con Tennessee Anna stabilì un rapporto di felice connivenza, specie quando lui venne, tempo dopo, a Roma; uscivano spesso la sera, per andare a cena in posti che sapeva lei, e andavano in giro, nella notte, dentro gli scavi e a ridosso di antichi colonnati per nutrire i gatti randagi con gli avanzi chiesti all'oste prima di andarsene dal ristorante, fino a tornare in quel fastoso palazzo Altieri, sua disordinata dimora bohémienne. Tennessee volle scrivere per lei un testo che – pensava – le andas-

se a pennello, *La dolce ala della giovinezza*, ma lei aveva ormai varcato la soglia del cinema, e i personaggi li voleva creare lei. Si ritrovò ancora in una *Medea* di Anouilh sotto la direzione di Giancarlo Menotti per un Festival di Spoleto, forse perché quel personaggio disperato e ferino di donna lo sentiva suo; ma Menotti non era regista per le sue corde, e difficili furono quelle prove, irte di discussioni a stento trattenute dal rispetto e dai ruoli. Luchino Visconti, che con uguale facilità – ma raggiunta attraverso il filtro di una cultura di famiglia – si muoveva sia in cinema che il teatro, la diresse in *Bellissima*: certo, era cinema a tutto tondo, ma il linguaggio viscontiano era teatro allo stato puro, e teatrale il personaggio della madre illusa e fidente. Un altro regista che aveva radici nel teatro, Zeffirelli, le diede l'occasione per un rientro, dopo decenni, su di un palcoscenico come quello della Pergola di Firenze. *La lupa* di Verga era

certo una donna di Anna, nella quale poteva mettere tutta la sua passione, che aveva trovato tanti sbocchi nei film in cui protagoniste erano madri, mogli, leader di popolana rivolta; qui la passione si esprimeva soprattutto in parole oltre che in gesti e sguardi. Il debutto alla Pergola fu l'unica occasione in cui la vidi in teatro. Il pubblico gremiva la sala, avidamente aspettando che apparisse. Con dei ragazzi dell'Accademia, allieva anch'io, eravamo venuti da Roma ad assistere all'evento. Nel silenzio teso si udiva la sua voce, un sussurro che certo in cinema sarebbe bastato a riempire di fiato il microfono. Poi la Magnani capì il clima, lo spazio, l'aria del teatro. L'ampiezza non spropositata della Pergola consentiva quel dialogo di cui il cinema l'aveva privata. Fu un trionfo, la gente l'aspettava all'uscita come nelle serate d'onore, affollando la strada. Noi eravamo intimiditi come di fronte ad un mito. Abituati a vederla campeggiare sullo schermo

ci sentivamo anche, forse, ma non so più, un poco delusi. Perché il suo volto non ci aggrediva con la pregnanza del cinema, dovevi indovinarlo lontano. Purtroppo non c'era stato un autore che scrivesse per lei, come Corneille per la *Champsmelee*, l'eroina in cui immettere la sua voglia di comunicare al mondo il disagio del vivere, l'ansia profonda del vissuto, la sofferenza e la disillusione, qualche rara volta l'amore, come aveva fatto il cinema, succhiandone la vita, in un certo senso sfruttandola. Quel suo darsi nel cinema venne inteso sovente come spontanea vitalità popolare. Chi capì bene che non era così fu Silvio d'Amico. In un articolo apparso su *Epoca* nel '54, egli scrive: «(...) lei si trova particolarmente a suo agio entro una certa maschera: di creatura fervida, scattante, abbandonata alle reazioni degli istinti più immediati; prodigiosa nella mimica, mobilissima, d'un volto assai più che bello; impagabile



za «dalle nostre inveterate predilezioni, ma qui appunto sta il miracolo di questa creatrice di portenti che proprio attraverso quello spoglio e violento verismo essa attinge a suo modo un di là, un mistero e, diciamo pure la parola gros-

Magnani e Totò

Al cinema, in *Bellissima* di Visconti, 1951
La lupa, di Giovanni Verga regia Zeffirelli 1965
crediti DUFOTO