FOCUS TEMATICI

# ANNA MAGNANI

## 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 979-12-5991-993-9

# Indice


| | |
|---|---|
| Indice | 3 |
| Nota introduttiva | 5 |
| PARTE PRIMA Il percorso | 6 |
| Capitolo 1 – Il percorso | 7 |
| PARTE SECONDA I film, 1934–1946 | 17 |
| Capitolo 2 – La cameriera e la canzonettista (1934–1942) | 18 |
| Capitolo 3 – La popolana (1943–1946) | 38 |
| PARTE TERZA I film, 1947–1972 | 72 |
| Capitolo 4 – La prima attrice (1947–1950) | 73 |
| Capitolo 5 – I maestri (1951–1953) | 99 |
| Capitolo 6 – L'America (1955–1960) | 120 |
| Capitolo 7 – L'ultima Magnani (1962–1972) | 145 |
| PARTE QUARTA La filmografia invisibile | 173 |
| Capitolo 8 – La filmografia invisibile | 174 |
| PARTE QUINTA Fuori dallo schermo | 181 |
| Capitolo 9 – Fuori dallo schermo | 182 |
| Capitolo 10 – L'eredità | 191 |
| APPENDICE | 196 |
| Filmografia completa | 197 |
| Collaborazioni ricorrenti | 202 |
| Premi e candidature | 205 |
| Le voci di Anna Magnani | 207 |
| Chi è chi | 209 |
| Indicazioni bibliografiche | 214 |

# Nota introduttiva

Ci sono attrici che il cinema inventa e attrici che il cinema trova. Anna Magnani appartiene alla seconda specie, e il cinema ci mise parecchio a trovarla. Quando Roberto Rossellini le affidò Pina, nel 1945, lei aveva alle spalle più di quindici anni di palcoscenico: la prosa di Niccodemi e di Bragaglia, la rivista accanto a Totò, e intanto, sullo schermo, una lunga fila di cameriere e canzonettiste che entravano in scena, dicevano una battuta e uscivano. Poi, per quasi trent'anni, nessuno la chiamò più per le particine. Divenne la popolana che non si piega, la madre che si batte oltre ogni ragione, la donna che ride un attimo prima della catastrofe; e divenne, per il pubblico di mezzo mondo, il volto stesso di Roma.

Questo libro la segue film per film, dalla prima particina del 1934 alla signora che, in un film di Federico Fellini, chiude un portone in faccia al regista con una battuta in romanesco. I film sono quarantotto e ciascuno ha la sua scheda, anche il più piccolo, perché nelle parti di contorno si vede già l'attrice che verrà. Si può leggere di seguito, come il racconto di una carriera che va dai telefoni bianchi a Pasolini passando per Hollywood e per un Oscar; si può aprire a un periodo, o cercare un solo titolo e partire da lì. Accanto ai film girati ci sono quelli che non fece, i copioni restituiti e le parti passate ad altre, che dicono di lei quanto i primi. E c'è il teatro, dove tutto era cominciato e dove tornò alla prosa, vent'anni dopo l'ultima volta, con la *Lupa* di Verga.

PARTE PRIMA

# Il percorso

# Capitolo 1 – Il percorso

Alla porta di una chiesa sconsacrata nel centro di Roma, diventata il teatrino di una scuola di recitazione, si presenta nel 1927 una ragazza magra, con le gambe un po' storte, e chiede se è lì che si impara a recitare. Così la ricordava Paolo Stoppa, che in quella scuola fu suo compagno di corso. La ragazza si chiama Anna Magnani, ha studiato pianoforte a Santa Cecilia e ha deciso che la musica non le basta. La scuola è la Scuola d'arte drammatica Eleonora Duse, annessa al Conservatorio di Santa Cecilia, quella in cui insegna Silvio d'Amico, il critico che di lì a pochi anni fonderà l'Accademia nazionale d'arte drammatica e che sta cercando di dare all'Italia un attore nuovo, istruito, sottratto alla bottega delle compagnie di giro. La Magnani resta due anni e se ne va prima di finire il corso. Non smetterà però di considerarsi una sua allieva, e d'Amico non smetterà di seguirla: già nel 1930, recensendola agli inizi, la descrive come un'attrice quasi esordiente ma già apprezzabile per grazia ed eleganza.

È la prima metà di una formazione doppia, che spiega quasi tutto quello che verrà dopo. Nel 1929 la Magnani entra nella compagnia di Dario Niccodemi, quella di Vera Vergani e Luigi Cimara, una delle più prestigiose del tempo, e debutta al Teatro Valle con una piccola parte. È teatro di prosa, di repertorio borghese, recitato in un italiano pulito. Negli anni seguenti passa da una compagnia all'altra, impara il mestiere nelle tournée, si fa notare. Ma accanto alla prosa c'è l'altra strada, quella del teatro leggero, che negli anni Trenta

vuol dire rivista e avanspettacolo: numeri cantati, sketch, battute al pubblico, la necessità di conquistare una platea in pochi minuti. Dal 1934 la Magnani lavora con i fratelli De Rege, poi con gli Spettacoli Eliseo, canta, balla, fa ridere. Non sceglie fra le due strade. Nel 1938 torna alla prosa con Anton Giulio Bragaglia e recita *La foresta pietrificata* (*The Petrified Forest*) di Robert E. Sherwood; l'anno seguente, sempre con Bragaglia, *Anna Christie* di Eugene O'Neill. Per questo secondo ruolo d'Amico scrive che ha dato al personaggio «una maschera consunta e caldissima vibrazione d'accenti».

Quella maschera e quella vibrazione vengono da entrambe le scuole. Dalla prosa la Magnani prende la disciplina del personaggio, il gusto di costruirlo dall'interno; dalla rivista prende il tempo comico, il rapporto diretto con chi guarda, l'abitudine a non sprecare un secondo. Il punto d'arrivo di questo doppio apprendistato è un incontro: il 25 dicembre 1940, a Roma, debutta *Quando meno te l'aspetti* di Michele Galdieri, nella compagnia delle grandi riviste di Totò. Fra i numeri dello spettacolo c'è la coppia di Gagà e Gagarella, che i due inventano insieme. La compagnia di Totò e Galdieri sarà la sua casa teatrale negli anni della guerra, e la rivista resterà un pezzo importante del suo lavoro fino al dopoguerra; il capitolo «Fuori dallo schermo» ne ricostruisce titoli e date. Qui conta un'altra cosa: quando il cinema si accorgerà davvero di lei, troverà un'attrice che sa reggere un dramma di O'Neill e sa tenere il palco accanto al più grande comico del paese. Nessun regista dovrà insegnarle a passare dal riso al pianto nella stessa scena.

Il cinema, intanto, la aspetta in seconda fila. La tradizione vuole che la Magnani sia apparsa già nel 1928 in *Scampolo* (Augusto Genina, 1928), tratto proprio da

una commedia di Niccodemi, ma la partecipazione sarebbe stata minima e nessun documento la conferma. Il primo film accertato è *La cieca di Sorrento* (1934) di Nunzio Malasomma, dove è l'amante del notaio. Poi, per quasi un decennio, il cinema italiano le affida sempre lo stesso genere di ruolo: la cameriera, la canzonettista, la donna di spirito che entra in scena, fa una battuta e se ne va. È la cameriera che tenta di sedurre Vittorio De Sica in *Tempo massimo* (1934) di Mario Mattoli, la canzonettista Fanny in *Cavalleria* (1936), una cameriera ancora in *La principessa Tarakanova* (1938). Fra un set e l'altro passano la Pierotta di *Quei due* (1935) di Gennaro Righelli, una delle comprimarie di *30 secondi d'amore* (1936) di Mario Bonnard, l'Ivana di *Una lampada alla finestra* (1940), la Wanda di *La fuggitiva* (1941), la Lulù di *Finalmente soli* (1942), la Zizì di *La fortuna viene dal cielo* (1942): nomi da locandina di varietà, ruoli di poche scene, quasi sempre nell'ombra della coppia protagonista. Il paradosso è evidente: mentre sul palcoscenico è già un'attrice di prima fila, davanti alla macchina da presa resta una caratterista. Il cinema dei telefoni bianchi cerca dive levigate, profili regolari, voci educate, e la Magnani non ha nessuna di queste cose. Ha una faccia che non si lascia illuminare in un solo modo, occhiaie che nessun trucco nasconde, una voce bassa e un po' roca. Per dieci anni il cinema non sa che farsene.

Il primo a capirlo è proprio Vittorio De Sica, che l'aveva avuta accanto in *Tempo massimo*. Nel 1941, ormai anche regista, le dà in *Teresa Venerdì* (1941) il primo personaggio vero: una soubrette di varietà piena di pretese. Non è la protagonista, ma è la prima volta che il cinema le chiede di essere quello che a teatro è

già, cioè un temperamento. Due anni dopo arriva l'altro incontro decisivo. In *Campo de' fiori* (1943) di Mario Bonnard è Elide, la fruttivendola, accanto ad Aldo Fabrizi, l'attore romano venuto anche lui dalla rivista; nello stesso anno lo ritrova in *L'ultima carrozzella* (1943) di Mattoli, dove lei è una canzonettista e lui un vetturino. Con Aldo Fabrizi nasce sullo schermo la romana del mercato e della strada: lingua svelta, risposta pronta, una comicità che non esclude la malinconia. È la popolana, il personaggio che il pubblico identificherà con lei per sempre. Sono film girati nell'Italia in guerra, fra la commedia e il bozzetto, ma vi si riconosce già l'attenzione alla strada e alla gente comune che il cinema del dopoguerra trasformerà in un programma.

Il romanesco entra così nel cinema della Magnani, e non ne uscirà più. Non è un colore aggiunto, un accento recitato per fare folclore: è la sua lingua, quella con cui pensa i personaggi, e il suo modo di farla diventare uno strumento drammatico è una delle sue invenzioni. Una battuta in romanesco detta da lei può essere uno sfottò o un grido, e qualche volta è le due cose insieme. Lo stesso vale per la voce e per la risata. La voce, roca e inconfondibile, ha un registro basso che le permette di dire le cose più dure senza alzare il tono, e di passare all'urlo senza preavviso. La risata, larga e clamorosa, è il suo segno più riconoscibile già nella rivista, e il cinema la userà tanto nelle commedie quanto nei drammi, dove spesso precede di un attimo la catastrofe.

Il film che cambia tutto arriva nel 1945. Roberto Rossellini, che prepara un film sulla Roma occupata da poco liberata, le affida il ruolo di Pina, una popolana che sta per sposarsi. *Roma città aperta* (1945) fa il giro del mondo, e per la Magnani arriva il primo Nastro d'argento, come

attrice non protagonista. La parte basta a farne il volto di un'Italia distrutta e decisa a rialzarsi. Da quel momento il cinema italiano non la cerca più per le particine. Negli anni subito successivi alterna commedie popolari e drammi, i film di Gennaro Righelli *Abbasso la miseria!* (1945) e *Abbasso la ricchezza!* (1946), dove la popolana arricchita diventa una maschera comica, e il nero di Alberto Lattuada in *Il bandito* (1946), e intanto la critica straniera comincia a scrivere il suo nome accanto a quello di Rossellini come il simbolo di un cinema nuovo.

Fra il 1947 e il 1953 la Magnani diventa la prima attrice del cinema italiano, e lo diventa con una serie di film costruiti intorno a lei. In *L'onorevole Angelina* (1947) di Luigi Zampa è la popolana di borgata che guida le donne del quartiere alla rivolta, e alla Mostra di Venezia del 1947 vince il Premio internazionale per la migliore attrice. Con Roberto Rossellini gira *L'amore* (1948), un film in due episodi costruito intorno a lei. Nello stesso 1948 Mario Mattoli le affida *Assunta Spina* (1948), l'eroina napoletana di Salvatore Di Giacomo, e Mario Camerini *Molti sogni per le strade* (1948); due anni dopo William Dieterle, regista tedesco di Hollywood, la dirige in *Vulcano* (1950), girato nelle isole Eolie. Poi vengono i maestri. Luchino Visconti la sceglie per *Bellissima* (1951), dove è Maddalena Cecconi, la madre che sogna il cinema per la figlia; due anni dopo la dirige ancora in un episodio di *Siamo donne* (1953), dove recita se stessa. In mezzo c'è un film storico, *Camicie rosse* (1952), dove è Anita Garibaldi, e c'è Jean Renoir, che con *La carrozza d'oro* (*Le Carrosse d'or*, 1952) le fa interpretare Camilla, la prima attrice di una compagnia di comici dell'arte: un film sul teatro che chiede alla Magnani di essere l'attrice per definizione.

Il passaggio successivo è l'America. Nel 1953 la Magnani va per la prima volta negli Stati Uniti, per la prima americana di *Bellissima*, e ne racconta l'esperienza in un diario di viaggio pubblicato dal settimanale «Tempo». Ma l'America l'aveva già scoperta attraverso Tennessee Williams. Il drammaturgo aveva scritto per lei il personaggio di Serafina Delle Rose, la sarta siciliana vedova e gelosa della memoria del marito, protagonista del dramma che va in scena a Broadway nel 1951; la Magnani aveva rinunciato al palcoscenico americano perché non si sentiva ancora sicura del suo inglese. Quando il dramma diventa film, Williams pretende che la parte sia sua, e quattro anni dopo il rifiuto di Broadway la Magnani recita in inglese. *La rosa tatuata* (*The Rose Tattoo*, 1955) di Daniel Mann, con Burt Lancaster, le vale nel 1956 l'Oscar come migliore attrice protagonista: è la prima interprete italiana a vincerlo. Entro il 1960 il cinema americano la chiama altre due volte. George Cukor la dirige in *Selvaggio è il vento* (*Wild Is the Wind*, 1957), accanto ad Anthony Quinn, e il film le porta una seconda candidatura all'Oscar e l'Orso d'argento a Berlino; Sidney Lumet in *Pelle di serpente* (*The Fugitive Kind*, 1960), ancora da un dramma di Tennessee Williams, accanto a Marlon Brando. Tre film in cinque anni, tutti girati in inglese e tutti doppiati da lei stessa nell'edizione italiana.

Fra un film americano e l'altro la Magnani non smette di lavorare in Italia, e non sceglie mai la strada più comoda. Con Mario Camerini gira *Suor Letizia – Il più grande amore* (1956), dove è una suora che si affeziona a un bambino, e conquista il quinto Nastro d'argento, il quarto come protagonista dopo quelli del 1948, del 1949 e del 1952. Con Renato Castellani gira *Nella*

*città l'inferno* (1959), un film di carcere femminile accanto a Giulietta Masina. Con Mario Monicelli *Risate di gioia* (1960), una commedia della notte di Capodanno in cui ritrova sullo schermo Totò, per l'unica volta, a vent'anni dal loro primo spettacolo insieme. In questi stessi anni arrivano i David di Donatello del 1958 e del 1959. Il quadro dei premi, a questo punto, è quello di un'attrice senza paragoni nel suo paese: cinque Nastri d'argento fra il 1946 e il 1957, il premio di Venezia, l'Oscar con il Golden Globe e il premio della British Academy, una seconda candidatura all'Oscar, l'Orso d'argento, due David di Donatello.

L'ultima fase comincia con un giovane scrittore che non ha ancora girato che un film. Nel 1962 Pier Paolo Pasolini le affida *Mamma Roma* (1962), presentato in concorso alla Mostra di Venezia: una ex prostituta che cerca di costruire una vita rispettabile per il figlio nella periferia romana, e che il passato raggiunge comunque. È il ritorno della popolana, ma senza la comicità degli anni di Fabrizi e senza l'aura del dopoguerra: la borgata di Pasolini è un luogo senza riscatto. Gli anni Sessanta portano poi film minori, una commedia francese, *La pila della Peppa* (*Le Magot de Josefa*, 1963) di Claude Autant-Lara, un episodio di *Made in Italy* (1965) di Nanni Loy, e un ultimo film americano, *Il segreto di Santa Vittoria* (*The Secret of Santa Vittoria*, 1969) di Stanley Kramer, accanto ad Anthony Quinn.

C'è un filo sottile che attraversa questa fase e la lega agli anni d'oro. Due volte il cinema chiede alla Magnani di interpretare se stessa: nell'episodio di Visconti in *Siamo donne*, dove litiga con un tassista per il supplemento chiesto per il suo cane, e quasi vent'anni dopo nel finale di *Roma* di Fellini. In entrambi i casi la

Magnani non recita un personaggio inventato ma l'immagine pubblica che il cinema stesso ha costruito: la romana che non si lascia mettere i piedi in testa, ironica e diffidente, pronta alla battuta e capace di chiudere una conversazione con un gesto. Il fatto che due registi così diversi abbiano pensato a lei in questo modo dice quanto quell'immagine fosse diventata, già nei primi anni Cinquanta, un pezzo della cultura italiana.

In questi anni la Magnani torna anche al teatro di prosa, che aveva lasciato da quasi vent'anni. Nel 1965 Franco Zeffirelli la dirige in *La lupa* di Giovanni Verga, uno spettacolo che debutta a Firenze e viaggia per l'Europa; l'anno seguente Gian Carlo Menotti la dirige in *Medea* (*Médée*) di Jean Anouilh, al Teatro Quirino di Roma: sarà il suo ultimo personaggio nuovo sulle scene. Poi la televisione. Alfredo Giannetti, regista e sceneggiatore, la dirige nel ciclo *Tre donne*, tre film trasmessi dalla Rai nell'autunno del 1971, e la dirige ancora in *Correva l'anno di grazia 1870* (1972), uscito nelle sale all'inizio del 1972. Con Alfredo Giannetti la Magnani lavora quattro volte in due anni, e i quattro film sono una sorta di ricapitolazione: la sciantosa, la donna della guerra, la popolana alle prese con il mondo moderno, la popolana del Risorgimento. L'ultimo set per il cinema è quello di *Roma* (1972) di Federico Fellini, dove compare in una sola scena, nei panni di se stessa: una signora che rientra a casa di notte, lungo il muro di un palazzo antico, e chiude il portone in faccia al regista dopo una battuta in romanesco. È il saluto di una città alla sua attrice, e Fellini lo mette verso la fine del film.

Roma, del resto, non è soltanto la sua lingua: è il set di gran parte della sua carriera. La canzonettista di *L'ultima carrozzella* arriva alla stazione Termini a bordo di

una vettura di piazza; la fruttivendola di *Campo de' fiori* sta al banco nella piazza che dà il titolo al film; Maddalena Cecconi torna dai provini di Cinecittà con la figlia, e alle loro spalle si vede la basilica di San Paolo; Mamma Roma lascia le case di Casal Bertone per un appartamento nei nuovi quartieri del Tuscolano; Gioia di *Risate di gioia* esce di prigione il giorno di Ferragosto e trova ad aspettarla soltanto il personaggio di Totò. Il pubblico romano riconosce le sue strade nei suoi film, e riconosce lei nelle sue strade. È anche per questo che la Magnani, pur avendo vinto l'Oscar e lavorato per tre volte a Hollywood, resta per tutti un'attrice romana prima che una diva internazionale.

In quarant'anni di lavoro la Magnani ha attraversato quasi tutto il cinema italiano che conta. Ha lavorato con i registi del cinema di consumo degli anni Trenta e Quaranta, Mattoli, Righelli, Bonnard, Camerini, e con quelli che hanno cambiato quel cinema dopo la guerra, Rossellini, Lattuada, Zampa, Visconti, Castellani, Monicelli, fino a Pasolini e Fellini. Fuori d'Italia ha lavorato con Renoir, con Cukor, con Lumet, con Kramer. Pochi attori italiani della sua generazione possono vantare un elenco simile, e quasi nessuno lo ha percorso partendo, come lei, dalle parti di contorno. Il filo che tiene insieme questi incontri non è uno stile, perché la Magnani ha recitato commedie dialettali e melodrammi, film d'autore e produzioni americane, riviste e tragedie; è un modo di stare in scena, sempre al centro anche quando la parte è piccola, sempre riconoscibile anche quando il personaggio è lontanissimo da lei.

Il nome con cui Roma la chiama è Nannarella. È un diminutivo affettuoso del nome, nella forma romanesca, che il pubblico e la stampa usano per lei, e dice

meglio di qualsiasi definizione critica il rapporto che la città ha con questa attrice: una confidenza popolare, quasi di quartiere, che non si estende a nessun'altra diva del suo tempo.

Guardati in fila, i personaggi della Magnani disegnano un percorso riconoscibile. All'inizio c'è la popolana, la donna del mercato e della strada, che si difende con la battuta e con la risata: Elide di *Campo de' fiori*, Pina, Angelina. È un personaggio comico e drammatico insieme, e la sua forza sta nel non distinguere fra le due cose. Poi la popolana diventa madre. Pina lo è già, e il suo grido nasce anche da lì; Maddalena Cecconi di *Bellissima* lo è in modo ossessivo, Serafina della *Rosa tatuata* lo è con una gelosia che soffoca la figlia, suor Letizia lo è senza esserlo, Mamma Roma lo è fino alla distruzione. Il passaggio non è un cambio di genere, ma un approfondimento: la donna che si batte per sé comincia a battersi per qualcun altro, e la battaglia si fa più disperata. Quello che unisce tutte queste figure è un rifiuto. Nessuna delle donne della Magnani accetta la parte che il mondo le assegna, che sia la miseria, la vedovanza, il quartiere o la rispettabilità. Combattono, spesso perdono, non si piegano. Anche nelle commedie, anche quando la storia finisce con una risata, la risata della Magnani ha sempre qualcosa di amaro, come se il personaggio sapesse che la vittoria è provvisoria. Ed è forse per questo che il cinema, dopo averla ignorata per dieci anni, non ha più potuto fare a meno di lei.