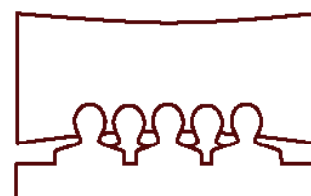


# AGING, SESSUALITÀ E CINEMA NELLA CULTURA ITALIANA DEL SECONDO DOPOGUERRA

A CURA DI  
ELISA MANDELLI E VALENTINA RE



**SCHERMI**  
STORIE E CULTURE DEL CINEMA  
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA V  
NUMERO 10  
luglio  
dicembre 2021



*Schermi* è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



## DIVISMO, MATURITÀ E POLITICA SESSUALE NEGLI HOLLYWOOD FILM DI ANNA MAGNANI

*Marga Carnicé Mur (Universitat de Barcelona)*

*In the 1950s Anna Magnani played an important role in the internationalization of European stardom, becoming the first Italian actress to win an Oscar in 1955. She was 46 years old and had reached international success at the age of 37. Related to the aesthetical concerns of Italian Neorealism, and considered a pioneer in modern representation of female psychology and desire, Magnani's case puts into question the idea that, according to Edgar Morin, grace, beauty and youth are sine qua non conditions to become a star. Between 1955 and 1960 the actress participated in three Hollywood movies along with mentoring figures such as Tennessee Williams and producer Hal B. Wallis: *The Rose Tattoo* (Daniel Mann, 1955), *Wild is the Wind* (George Cukor, 1957) and *The Fugitive Kind* (Sidney Lumet, 1959). Magnani's Hollywood films suggest a kind of tailor-made melodrama, concerned in documenting her unique performative style while Hollywood experiences a great renewal of dramatic patterns and acting models. These titles also share a common subject: a passionate mature woman in crisis who, attracted to a younger man, experiences a personal rebirth closely linked to the raise of her sexuality and desire. Through the analysis of these films and how they relate to Magnani's stardom construction in the Italian postwar, this article investigates the role of the actress in the transit of the 1950s to the 1960s. A season of great transformations in world cinema in which Hollywood, apparently interested in documenting Magnani's uniqueness, has probably ended up discussing some of the greatest taboos in classic movies: aging over women's bodies, erotism between mature femininity and young masculinity, or the experience of sex and passion according to a female character who remains the subject of its own desire.*

### KEYWORDS

Anna Magnani; Hollywood; Aging; Stardom; Age difference; Female maturity

### DOI

10.54103/2532-2486/16462

### I. INTRODUZIONE

Negli anni Cinquanta del XX secolo Anna Magnani ha svolto un ruolo importante nell'internazionalizzazione del divismo europeo, diventando la prima attrice italiana a vincere l'Oscar di Hollywood nel 1956. Aveva quarantasette anni, ed era arrivata al successo internazionale ai trentasette, con *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini. Legata alle inquietudini estetiche e ideologiche del neorealismo italiano e difensora di una rappresentazione complessa e onesta della psicologia e del desiderio femminili, il suo caso mette in dubbio l'idea che, come scrive Edgar Morin, grazia, bellezza e gioventù siano requisiti *sine quibus*

non della star<sup>1</sup>. Con figure di *mentoring* come Tennessee Williams e il produttore Hal B. Wallis, Magnani partecipa a tre produzioni americane tra il 1955 e il 1960: *The Rose Tattoo* (*La rosa tatuata*, 1955) di Daniel Mann, *Wild is the Wind* (*Selvaggio è il vento*, 1957) di George Cukor, e *The Fugitive Kind* (*Pelle di serpente*, 1960) di Sidney Lumet. Tre melodrammi tagliati su misura dell'attrice che, oltre all'intento di documentarne lo stile performativo in un momento di rinnovamento di modelli drammatici e divistici a Hollywood, condividono un soggetto comune: la rinascita della sessualità di una donna matura che, attratta da un uomo più giovane, attraversa una crisi personale in relazione a un'esperienza erotica e passionale.

Di presenza prorompente e con uno stile legato a profonde radici teatrali e culturali, Anna Magnani impersona un modello di diva poco comune e raramente accolto nei circuiti cinematografici commerciali, che tuttavia sperimenta un successo di critica e pubblico straordinario nella Hollywood degli anni Cinquanta. La sua ricezione deve essere inquadrata nell'ambiente culturale del decennio, e in particolare nel passaggio intellettuale ed estetico dell'industria americana ai modelli di recitazione che, nei cinema europei, stavano guidando la transizione alla modernità. Nella cornice della fine del racconto classico e delle riflessioni sull'ontologia del cinema e della star, Anna Magnani e le sue origini artistiche rappresentavano tutto quello che aveva fatto invecchiare il modello classico americano, e che l'industria di quegli anni sembra raccogliere volentieri sotto la forma di autorevoli influenze. Come osserva Cristina Jandelli:

Ciò che fa apparire d'un colpo mortalmente invecchiata la star del cinema classico è la nascita di un nuovo tipo di divismo, che prende le mosse dal neorealismo italiano e dai suoi artefici, segnato da una dichiarata partecipazione autobiografica dell'attore e da una stringente adesione del divo ai personaggi impersonati, perché la frontiera tra finzione e documentazione viene abbattuta per ibridazione di forme.<sup>2</sup>

L'esperienza di Anna Magnani negli Stati Uniti viene documentata in prima persona in un diario di viaggio pubblicato dalla rivista «Tempo» subito dopo la visita dell'attrice a New York per la prima americana di *Bellissima* di Luchino Visconti, nel 1953. In quelle pagine, Magnani scrive di aver compreso di essere il contrario di quello che gli americani si aspettavano da un'attrice italiana. Accolta da una marea di giornalisti che la aspettano con entusiasmo a bordo della nave che la fa sbarcare nel porto di New York, rifiuta di alzarsi la gonna per mostrare le gambe ai fotografi<sup>3</sup>. È vestita con abiti informali da viaggio, senza trucco e nessun impegno per abbellire la sua apparenza per i media. Questa consapevolezza della propria differenza rispetto a un sistema di produzione straniero diventerà uno dei vertici creativi nel suo soggiorno a Hollywood, durante il quale Magnani raggiungerà l'età di cinquant'anni.

<sup>1</sup> Morin, 1957.

<sup>2</sup> Jandelli, 2007: 110.

<sup>3</sup> Pistagnesi, 1988: 1960.

L'autorevolezza di certi percorsi del divismo europeo, e il bisogno di recuperare le tecniche della tradizione teatrale, sono caratteristiche riassunte nel progetto dell'Actors Studio, fondato nel 1947 con l'obiettivo di generare il paradigma dell'attore moderno. Le ultime espressioni dello *star system* classico convivono con la nascita del corpo intellettualizzato del nuovo attore. È il decennio in cui il corpo esplosivo di Marilyn Monroe incarna il canto del cigno della star classica mentre l'intensità di Marlon Brando determina la nascita del *performer* indipendente che s'imporrà fortemente negli anni Settanta. Accanto ai modelli divistici, le storie sperimentano le mutazioni tipiche della fine del modello classico. I segni di stanchezza nei generi narrativi implicano un rinnovamento nella trattazione dei grandi temi classici, com'è il caso dell'amore e dei rapporti erotici. Nel melodramma, le innovazioni estetiche e drammatiche coesistono con la coscienza della crisi che permea le storie. Sia nella dimensione divistica sia nella narrativa, il senso di crepuscolo e di nascita convivono così in un ambiente in cui la politica sessuale e la coscienza del tempo sembrano attivare una nuova estetica metaforica della messa in scena, riflessiva e sensuale. Le teorie teatrali di Konstantin Stanislavskij, la psicoanalisi di Jung e Freud e l'erotismo di Georges Bataille potrebbero essere i manifesti di riferimento per un sottosistema di produzione in cui la fabbrica delle stelle si sposta a Broadway, Marlon Brando è il corpo, Elia Kazan il regista e Tennessee Williams il drammaturgo. In questo ambiente, il soggetto della maturità dell'attrice non è specialmente popolare, anche se costituisce il centro di una drammaturgia come *All About Eve* (*Eva contro Eva*, 1950) di Joseph Leo Mankiewicz, che Bette Davis interpreta all'età di quarantadue anni.

Bisogna dunque porsi una domanda: come si è integrato il profilo di Anna Magnani in un sistema di produzione particolarmente esigente riguardo a quello che le star femminili dovevano essere e sembrare nell'immagine cinematografica?

## II. LA MAGNANI AMERICANA

Una delle chiavi del successo delle figure americane di Anna Magnani doveva essere il contributo di un erotismo autentico, che potesse esprimere, attraverso il divismo non convenzionale di una star straniera, ciò che il corpo della diva nazionale non aveva. Lo stile fisico e disinibito di Magnani diventa la chiave della forza sensuale dei suoi personaggi hollywoodiani, di cui Tennessee Williams è l'architetto principale. Il drammaturgo, che l'aveva definita «la tigre del Tevere»<sup>4</sup>, ha scritto i personaggi più importanti del periodo americano dell'attrice – e tra i più sensuali della sua carriera – alla luce di una personalità che lo scrittore stesso, nelle sue memorie, ricorda come non convenzionale, libera e magnetica<sup>5</sup>. L'incontro fra drammaturgo e attrice diventa metonimia del fascino che il carisma e la sensualità mediterranea di Magnani esercitano nella Hollywood di questi anni, e che vengono rappresentate in tre personaggi femminili che sembrano ispirarsi al potere suggestivo della differenza che l'attrice rappresenta.

<sup>4</sup> «Burrascosa, tempestosa, vulcanica, tigre del Tevere, questi gli epiteti e gli attributi che comunemente vengono usati per Anna Magnani. Ed è anche vero che nessuno oggi, meglio di lei, è capace di affondare i suoi denti con gusto e furia nella carne cruda di una scena importante» (Williams, 1955).

<sup>5</sup> Williams, 1975.



Fig. 1-3 - Anna Magnani nelle locandine dei suoi film hollywoodiani: "The Rose Tattoo" ("La rosa tatuata", 1955) di Daniel Mann, "Wild is the Wind" ("Selvaggio è il vento", 1957) di George Cukor e "The Fugitive Kind" ("Pelle di serpente", 1960) di Sidney Lumet.

Da *The Rose Tattoo*, *Wild is the Wind* e *The Fugitive Kind* (figg. 1-3) emerge un trittico di personaggi che riproduce una serie di luoghi comuni distillati dall'immagine divistica di Magnani. Serafina Delle Rose, Gioia e Lady Torrance sono versioni americanizzate della popolana neorealista, donne del popolo, di carattere vivace e forti passioni, che condividono l'aspetto dell'antistar che Magnani ha difeso come una bandiera lungo la sua carriera. Tutte e tre indossano i soliti abiti scuri che sono propri all'attrice, come il tailleur nero con la scollatura che mette in risalto la parte superiore del corpo, o la sottoveste più tardi resa famosa da Dolce & Gabbana<sup>6</sup> in onore alla diva. Tutte hanno la chioma spessa e nera che Suso Cecchi D'Amico definì «una matassa di seta pesante»<sup>7</sup>, origine dei capelli di Medusa che diventano l'emblema espressivo dell'attrice. Oltre l'apparenza fisica, tutte e tre le figure sono eroine magnaniane nel senso drammatico della parola: donne mosse dalla forza delle passioni e intimamente connesse con la complessità delle loro emozioni.

Possiamo parlare di una radicalizzazione del divismo di Magnani in una versione transnazionale delle sue eroine popolari che, nel confronto con un paesaggio straniero, acquisisce l'eco metadivistica, autoreferenziale e riflessiva dell'attrice che affronta sé stessa in un sistema di produzione diverso. La Magnani americana, oltre a rappresentare un fenomeno espressivo estetico e spettacolare profusamente celebrato dal pubblico e dalla critica americani, è anche un'attrice che recita in una lingua che non è la sua; che esibisce un sistema espressivo radicalmente estraneo a quello dei partner di scena, mentre raggiunge la sua maturità fisica in una delle industrie più crudeli con l'invecchiamento del corpo femminile nei media.

### III. EROTISMO E MATURITÀ

La prospettiva della maturità rende l'approccio all'erotismo di queste figure piuttosto interessante. Oltre a ratificare una consacrazione creativa, i personaggi americani iniziano a mostrare gli effetti del tempo sul fisico dell'attrice, circostanza che non impedisce all'industria di considerare il personaggio magnaniano dal punto di vista della politica sessuale. Mascherate nella dicotomia italianità-americanità, le eroine hollywoodiane di Anna Magnani hanno il tratto comune della passione e del desiderio sessuale come scelta di vita e forma d'identità. Sebbene durante il periodo trascorso a Hollywood l'attrice raggiunga un'età che è tuttora tabù per la celebrità femminile nello *star system* contemporaneo, la sua maturità non è un'interferenza per il trattamento dei rapporti d'amore appassionato con partner maschi notevolmente più giovani. In *Wild is the Wind* e *The Fugitive Kind*, Gioia e Lady s'innamorano di uomini che potrebbero essere i loro figli. La giovinezza di Anthony Franciosa e Marlon Brando sottolinea l'età nell'immagine divistica dell'attrice, e mette in luce un fatto curioso: i grandi

<sup>6</sup> «Un abito che ha preso un posto fisso della nostra memoria e anche del nostro gusto, è il tailleur nero che Anna Magnani indossa nel film *Bellissima* di Luchino Visconti, [...] per noi è un frammento di storia dello stile. Una donna del popolo che si mette il meglio del suo guardaroba e sa risultare seducente in modo assolutamente convincente. La Magnani aveva una naturalezza e un fascino che rappresentano al meglio quel grande periodo dal dopoguerra ai primi anni Sessanta, un periodo che ci ha sempre incantati. Però quelli sono periodi fortunati e ricchi di talento che capitano ogni tanto» (Dolce; Gabbana, 2009).

<sup>7</sup> Cecchi D'Amico, 1996: 126.

melodrammi d'amore di Anna Magnani non appartengono al periodo della sua giovinezza nel cinema italiano, ma alla sua maturità in un ambiente esigente con il corpo femminile come è Hollywood.

La sensualità di Anna Magnani non era certamente un soggetto nuovo scoperto da Hollywood. Da radici consapevolmente teatrali, il percorso dell'attrice nella commedia cinematografica dell'Italia dei primi anni Quaranta aveva coltivato un'idea di corporeità notevole, rappresentata in ruoli tipicamente connotati da un'aperta sensualità come quello della sciantosa o della popolana. Film come *Teresa Venerdì* (1941) di Vittorio De Sica o *Campo de' Fiori* (1943) di Mario Bonnard ne sarebbero esempi. L'idea della sensualità attraverso il corpo comico della Magnani<sup>8</sup> sarà poi ripresa nei melodrammi dell'immediato dopoguerra. Questa volta attraverso ruoli drammatici che, come la prostituta, l'amante o ancora la popolana, richiamano un bisogno di verismo nei confronti della rappresentazione della femminilità che Magnani incarna alla perfezione. *Lo sconosciuto di San Marino* (1948) di Michał Waszyński, *Una voce umana* (primo episodio di *L'amore*, 1948) di Roberto Rossellini o, in ultimo, *Bellissima* nutrono l'idea di Magnani come femminilità fisica dall'accento reale<sup>9</sup>. Un arco di continuità che, dalla giovinezza alla prima maturità, collega l'identità divistica dell'attrice nel dopoguerra italiano con la politica sessuale che esprimerà nei suoi Hollywood Film.

La prospettiva erotica potrebbe pertanto essere richiamata dallo stile personale dell'attrice, di solito legato alla fisicità e alla padronanza del proprio corpo, circostanze che sono specialmente visibili nel primo film americano, *The Rose Tattoo*. Tennessee Williams sostiene di aver scritto *ad hoc* per Anna Magnani questo dramma di una donna di origine siciliana divenuta vedova di un uomo a cui la legava una forte connessione fisica e sessuale. Lo stereotipo della vedova siciliana sembra una scusa per sostenere un approccio tragico e sensuale al pathos di una performance che prende come centro il dolore della separazione fisica e dell'astinenza sessuale. La recitazione fonetica dell'inglese spiegherebbe l'insistenza di Magnani in una recitazione particolarmente espressiva dal punto di vista gestuale: la costante agitazione, le dolorose smorfie del viso, l'esagerazione della voce e l'uso drammatico dei capelli scarmigliati acquistano una dimensione quasi manieristica. Si direbbe che il personaggio percorra la retorica espressiva propria dell'attrice nelle sue dimensioni più caratteristiche. Il naturalismo dei movimenti spontanei convive con l'istrionismo teatrale, con i gesti archetipici del dolore tragico e anche con la trasgressione giocosa della commedia. Ma il nucleo espressivo della performance ricade sui gesti di contatto con il proprio corpo, paradigmatici della retorica espressiva di Anna Magnani sin dal neorealismo. Mentre i gesti di contatto sono patrimonio di tutti i personaggi dell'attrice, l'interpretazione di Serafina Delle Rose li rende particolarmente eloquenti. Quando le mani prendono contatto con la parte superiore della figura, si direbbe che indichino le parti del corpo che custodiscono gli organi vitali e che, secondo la medicina medievale, originavano le passioni umane. Toccandosi il collo, il petto, la pancia e la bocca dello stomaco, Magnani traccia una sorta di semiotica clinica delle emozioni che instaura un confronto interessante e probabilmente consapevole. La libertà espressiva che

<sup>8</sup> Nicoletto, 2018.

<sup>9</sup> O'Rawe, 2017.



il sistema ha concesso all'attrice viene riassunta dalla frase che il produttore della Paramount, Hal B. Wallis, le dice all'inizio delle riprese: «We want you to be just Anna Magnani; forget about Hollywood»<sup>10</sup>. Consapevole di quello che Hollywood si aspetta di lei, Magnani esibisce la performance come una sorta di manifesto stilistico personale e come salvacondotto d'inserimento nel paesaggio filmico americano. Così, i gesti archetipici di Anna Magnani enfatizzano in Serafina Delle Rose la bellezza organica e sensuale del corpo vivente, substrato proprio dei realismi europei che l'industria americana celebra volentieri sotto la forma di un percorso possibile dell'espressione dell'erotismo.

La figura scritta da Williams, che verrà estesa ad altri personaggi di questo periodo, rappresenta la libertà sessuale in un contesto di repressione. Serafina è un esempio di esotismo che trova nello stereotipo un efficace eufemismo per ciò che realmente maschera: una forza sessuale dilagante che serve da manifesto identitario e da motore dell'azione e dell'arco narrativo del personaggio femminile. Nella vedova siciliana che piange il marito, Williams maschera la storia di un desiderio sessuale frustrato. Non è il ricordo del marito Rosario quello che Serafina soffre, ma l'assenza del suo corpo. Nell'unica scena che coglie la presenza dei due innamorati, all'inizio del film, il personaggio dell'amante dorme nel buio della camera da letto. È il corpo muscoloso di un giovane con una rosa tatuata sul petto nudo e il viso in penombra. Un corpo senza volto. Serafina si avvicina e lo abbraccia per dirgli che stanno aspettando un figlio: «Ho una nuova vita nel mio corpo». La donna bacia con desiderio la schiena nuda dell'amante prima di lasciare la scena toccandosi fronte e pancia. Un tipo di gesto già comune in Magnani dai tempi della Pina di *Roma città aperta*, che qui potrebbe suggerire che il desiderio di Serafina, lontano da ogni accenno di sublimazione, è fondamentalmente sessuale. La sua performance rivela i sintomi di questo desiderio. La voce sensuale, la voglia di contatto fisico e il respiro esagerato creano un'atmosfera torrida che evoca i sintomi fisici del piacere sessuale. L'anonimato del volto maschile sembra voler dire che il corpo di Rosario ha la sola funzione di attivare un desiderio che Serafina dovrà rappresentare, per tutto il film, senza corrispondenza. Recuperando questo problema ricorrente nelle poetiche filmiche scritte intorno all'attrice – dove le sue eroine innamorate raramente sono ricambiate dallo sguardo del compagno – *The Rose Tattoo* sottolinea una questione fondamentale nel cinema di Anna Magnani: l'attrice come unità narrativa. A provarlo, c'è che la rivelazione della sensualità non emerge nella formula narrativa dell'amore, ma nella reazione fisica di questa passione nell'interpretazione della diva. Con la perdita della corrispondenza sessuale, cioè del controcampo dello sguardo maschile, la messa in scena del rapporto erotico e dei suoi effetti cade sulla dimensione fisica della performance. Un agitatore permanente delle restrizioni morali della cultura americana come Tennessee Williams sembra sfruttare questa dimensione drammatica in Anna Magnani, una forma di scrittura del corpo che lo *star system* americano, sia per un fatto di carattere culturale che per questioni di censura, non era stato in grado di rappresentare. Come osserva Donald Chase:

<sup>10</sup> Vaccarella; Vaccarella, 2005: 45.

Magnani often uses her body to tell us what her devoutly Catholic character will not tell us about herself – that what she had with her Husband was great sex. And to tell us what the text of a mid-Fifties movie could not tell us about itself – that this is a ripe seriocomedy about the effects of Serafina's deprivation of great sex and her longing for more of it.<sup>11</sup>

È interessante, a questo punto, l'uso del talento comico dell'attrice come formula di evasione, e di attenuazione, del potente carattere sessuale del personaggio e della performance. Il film prende l'essenza del *vaudeville* nei momenti in cui Serafina esce dal confinamento del suo lutto e si veste in fretta per andare alla laurea della figlia. Una sequenza mostra il personaggio in *lingerie*, mentre mescola mutande, calze volanti e sottovesti, sul punto di esplodere all'interno di un corsetto che non le calza più perché dopo la morte del marito si è "lasciata andare" e il suo corpo non è più quello di una volta. Anna Magnani non ha mai accettato l'oggettivazione del suo corpo in scena e non è per niente abituale vederla, come in quest'occasione, in *lingerie* davanti alla macchina da presa. Non è meno curioso che lo faccia proprio a Hollywood, all'età di quarantasei anni, con un costume di scena che mostra la trasformazione fisica degli anni. A questo punto la complicità della commedia diventa sostanziale. Rinunciando alla lotta con il suo corsetto, Serafina ride davanti allo specchio di quanto sia ridicolo il suo cappello, mentre fa tacere un pappagallo che chiacchiera fuori campo. La recitazione giocosa diventa a questo punto una strategia di allontanamento, che conferisce alla performance un livello riflessivo. L'auto-parodia implica una trasgressione della gestione erotica del corpo ma anche un rovesciamento del contenuto ideologico del film intorno al personaggio femminile, che diventa ingovernabile<sup>12</sup>. L'idea del divertimento e del gioco diderotiano sono sempre stati presenti in Anna Magnani, grande attrice comica che in diverse occasioni è stata in grado di ridicolizzare certi aspetti della messa in scena perché, come ci rivelano le scene di Serafina in biancheria, ha saputo ridere anche di sé stessa. La distanza comica serve quindi da attenuatore di tensione per una figura che, come Serafina, proietta il suo sesso in modo disinibito e oltraggioso, ma è anche un terreno di espansione per lo stile sempre trasgressivo di Anna Magnani. Poco prima delle riprese del film aveva frequentato a Broadway gli spettacoli di satira erotica di Mae West, uno dei pochi riferimenti americani che si potevano trovare all'epoca sulla sensualità femminile nella maturità. Non sembra casuale che Magnani cerchi di differenziare il suo stile da quello della scuola del Metodo. Attrici come Liz Taylor in *A Cat on a Hot Tin Roof* (*La gatta sul tetto che scotta*, 1958) di Richard Brooks o di Natalie Wood in *Splendor in the Grass* (*Splendore nell'erba*, 1961) di Elia Kazan, sostenevano all'epoca un approccio all'eros e al sesso legato al trauma e alla contenzione. Sfuggendo le frontiere dello stereotipo della vedova siciliana, Magnani compone l'identità sessuale della donna matura non soltanto in base al pathos e al dolore, ma anche sulle linee più amabili del gioco e delle risate. Con questo tipo di gestione politica del corpo, e sotto l'effetto spontaneo della sua identità divistica più giocosa, si definisce anche come un'attrice che anche oltre la quarantina può competere con la generazione di giovani corpi del nuovo *star system* americano.

<sup>11</sup> Chase, 1993: 46.

<sup>12</sup> Rowe, 2011.

#### IV. EROTISMO FEMMINILE E FERTILITÀ

È interessante notare che il confronto della maturità con il panorama americano per Magnani si collega all'inquietudine di esplorare il corpo come grande unità discorsiva della sua politica di attrice. Questo succede non soltanto dal punto di vista performativo, ma anche in dimensioni narrative e simboliche che implicano la fisicità della donna e l'osservazione della sua biologia. Non è soltanto ciò che accade sulla superficie del corpo di Anna Magnani, quello che sembra attirare l'attenzione dei suoi film americani, ma anche ciò che accade al suo interno. Serafina, Gioia e Lady definiscono dei corpi ciclici, legati in qualche modo al ritmo e all'evoluzione di una natura che circonda i personaggi e impone il suo ordine alle passioni imprevedibili e irrazionali che li muovono. Ne è un esempio la forza presa da idee fondamentali come l'appetito sessuale e la fertilità dei personaggi. Serafina concepisce l'amore dalla capacità del suo corpo di generare la vita; Gioia vive un'intensa passione con il giovane pastore Bene (interpretato da Anthony Franciosa) mentre il paesaggio naturale delle pianure del Nevada offre lo spettacolo delle nascite del bestiame; a sua volta, Lady esprime la rinascita della fertilità di un corpo che credeva sterile nell'esperienza consumata della passione proibita con il giovane viaggiatore Val (Marlon Brando). A questo punto è necessario porre l'accento sull'importanza che assume nei film americani, e in particolare nella poesia williamsiana, il grembo fertile di Anna Magnani.

Il desiderio delle tre eroine americane vive legato all'attività rigenerativa di un utero che, nel caso di Serafina e Lady – le due figure create dal drammaturgo – corrisponde all'attività amorosa della sua proprietaria. Nel caso di *Wild is the Wind*, l'immagine dell'utero è simbolicamente presente nella natura selvaggia che la stessa Gioia rappresenta, e nell'assenza funebre dell'utero seppellito di Rosanna, la sorella morta durante il parto che Gioia deve sostituire nel suo nuovo matrimonio con il cognato Gino. Quanto a *The Rose Tattoo*, la performance sensuale di Serafina mentre bacia la schiena di Rosario è accompagnata dall'annuncio della sua gravidanza: «Ho un nuova vita nel mio corpo»; proprio come la mancanza di amore tra Lady e David Cutrere (John Baragrey) in *The Fugitive Kind* assume la forma di un aborto: «Portavo tuo figlio nel mio corpo l'estate in cui mi hai lasciato». In quest'ultimo titolo, quando l'apparizione del giovane amante Val ravviva la passione perduta di Lady, la rinascita del personaggio assume la forma simbolica del suo ventre fecondato: «Sono di nuovo viva. La mia vita inizia con te!». Le figure scritte da Williams legano il desiderio sessuale a questa capacità del corpo femminile di essere fecondato dalla corrispondenza amorosa, in un approccio alla politica sessuale del personaggio femminile che sembra ridefinire la macrofigura della madre, archetipo per eccellenza in Anna Magnani, riconducendola alla sua dimensione più mitica.

Nonostante l'importanza della maternità nei film interpretati dall'attrice, il legame tra desiderio e fertilità era stato tematizzato solo in *Roma città aperta*, dove l'amore tra Pina e Francesco era rappresentato dalla gravidanza della mitica popolana. I film americani sembrano prendere quest'idea germinale del divismo dell'attrice per farla diventare un *leitmotiv* della messa in scena che ne circonda la persona. La presenza di un simbolismo pagano e notturno nel trattamento visivo delle figure – ne sarebbero esempi i motivi floreali in *The Rose Tattoo*; i cavalli selvaggi e la luna in *Wild is the Wind*; e la presenza del

tempo e della morte in *The Fugitive Kind* – rafforza questa percezione mitica del divismo di Magnani, che sembra portare a Hollywood una sorta di rivisitazione dell'Eterno Femminile. Una circostanza che acquista un interessante contrappunto extradiegetico nel confronto con un corpo che, invece, cominciava a invecchiare.

#### V. L'INVECCHIAMENTO COME DISCORSO POLITICO

La fine delle riprese del secondo film, nel 1957, coincide con una dichiarazione inusuale ai media in cui Magnani affronta per la prima volta il tema dell'età e suggerisce la necessità di cominciare a pensare al ritiro<sup>13</sup>. Quest'affermazione contrasta con l'atteggiamento che l'attrice avrebbe avuto durante le prime riprese di *The Rose Tattoo*. Secondo fonti biografiche<sup>14</sup>, infatti, l'attrice non avrebbe accettato i processi di caratterizzazione e abbellimento del suo aspetto, intervenendo nelle decisioni dei cineasti riguardo all'occultamento dei segni del viso e truccandosi a volte da sola. Alla luce di questi dati nasce una leggendaria frase attribuita all'attrice, che avrebbe detto a un truccatore di Hollywood: «Lasciami tutte le rughe, non me ne togliere nemmeno una. Ci ho messo una vita a farle»<sup>15</sup>. Sia all'interno dei film che nei confronti della costruzione della sua immagine pubblica, la questione dell'età diventa rilevante nella comprensione dell'impatto del fenomeno Magnani nell'industria americana e nei modelli divistici posteriori. Nella pelle di donne mature che accettano l'esperienza dell'amore e della passione, il suo divismo si riafferma nella figura pubblica di una star che non sembra accettare il tabù dello scorrere degli anni sul fisico delle donne, e che prende come motto l'idea dell'autenticità e l'accettazione di sé. «Difendete sempre la vostra arte. Difendete sempre la vostra libertà artistica, contro tutto e contro tutti. Solo così si è sé stessi»<sup>16</sup>, scrisse in una lettera a Bette Davis, amica, coetanea e anche lei diva militante della difesa della maturità espressiva delle attrici contro i pregiudizi dell'industria.

L'idea dell'invecchiamento nelle sue figure filmiche sembra dialogare con un avvicinamento progressivo dei personaggi a un eros giovanile rappresentato dai partner maschili e dagli stessi attori che li incarnano. Sebbene Gioia (*Wild is the Wind*) e Lady (*The Fugitive Kind*) siano donne sposate e legate narrativamente alla figura del marito, il loro desiderio è suscitato dalla figura di un giovane amante che attiva nei personaggi il ricordo della voglia di vivere. *The*

<sup>13</sup> Vaccarella; Vaccarella, 2003.

<sup>14</sup> Carrano, 1982; Persica, 2016.

<sup>15</sup> Frase pubblicata anche sulla pagina Facebook ufficiale del quotidiano «la Repubblica» nell'anniversario della morte dell'attrice, il 26 settembre 2014 ([www.facebook.com/repubblica/photos](http://www.facebook.com/repubblica/photos)). Questa famosa citazione compare sulla maggior parte dei siti web e blog che rivendicano la figura di Magnani come icona di modernità e come riferimento femminista. La vita postuma di Anna Magnani nel mondo digitale è una testimonianza del significato secolare della sua *star persona*. La sua presenza come immagine della femminilità italiana nei media digitali è certamente slegata dal contenuto dei suoi film – valgono a titolo d'esempio siti quali [www.ricordandoannamagnani.it](http://www.ricordandoannamagnani.it) e [www.annamagnani.net](http://www.annamagnani.net) o il profilo Twitter "Ricordo Anna Magnani" (@ric\_annamagnani) – ma la validità del suo mito spiega l'importanza della sua personalità nella cultura popolare contemporanea.

<sup>16</sup> Frammento di lettera originale pubblicata dal quotidiano «la Repubblica» nelle vicinanze del centenario di Anna Magnani (cfr. Videtti, 2008).

*Rose Tattoo* segue lo stesso principio narrativo, anche se la differenza di età tra gli amanti, in questo caso Anna Magnani e Burt Lancaster, non è così evidente come negli altri due film. In quelli, l'eros del marito è legato alla morte e al disamore. Nel film di Cukor, Gioia è sposata forzatamente con Gino (Anthony Quinn), l'uomo che ha provocato indirettamente la morte di sua sorella nell'ossessione di farle concepire un figlio maschio. In quello di Lumet, Lady vive nel tormento di essere sposata al perverso Jabe Torrance (Victor Jory), l'assassino di suo padre. Sarà l'eros giovanile di un amante clandestino a svegliare in queste donne in crisi, anche loro simbolicamente morte, il ritorno alla vita e alla giovinezza. Nel primo caso, Gioia sarà irrimediabilmente attratta da Bene/Anthony Franciosa, il figlio adottivo di Gino, legato alla stessa natura che Gioia adora. Nel secondo, il giovane *outsider* Val/Marlon Brando affascinerà la sensibilità di Lady per salvarla dall'inferno simbolico dove abita, in una sorta di rivisitazione del mito di Orfeo ed Euridice.

Come abbiamo già notato, nelle eroine americane di Anna Magnani erotismo e maternità sono concetti correlati. Questo fatto che poco più tardi, nel periodo crepuscolare dell'attrice, sarà sfruttato dalla mano di registi come Pier Paolo Pasolini (*Mamma Roma*, 1962), forma parte dell'identità divistica di Anna Magnani in Italia, e fiorisce con speciale esuberanza già nel decennio degli anni Cinquanta. Un film come *Bellissima* di Luchino Visconti aveva canonizzato questa confluenza di maternità e sensualità nell'affrontare la questione dell'erotismo alla luce della maturità incipiente del corpo della diva. La famosa scena del flirt con Walter Chiari sulle rive del Tevere, di eredità renoiriana, lo dimostra. Mentre l'accattivante spontaneità di Magnani affrontava la sfida di sedurre davanti alla camera da presa il suo primo partner visibilmente più giovane, il personaggio di Chiari diceva: «Perché crede che una ragazza più giovane non possa essere gelosa di lei?».

La differenza di età tra Magnani e i suoi compagni di scena rimane in un modo notevole nei film hollywoodiani, dove il suggerimento di una trasfigurazione del figlio in amante denuncia la maturità di personaggi femminili sempre legati a una certa permanenza di un erotismo di origine edipica. In *Wild is the Wind*, Bene/Anthony Franciosa è il figliastro di Gioia, mentre in *The Fugitive Kind* è Marlon Brando, la creatura più apprezzata dell'Actors Studio, a essere chiamato a confrontarsi con l'eccellenza della madre del neorealismo in un vero *tête à tête* divistico. La lettura più interessante di quest'ultimo film americano è senza dubbio quella metadivistica. La corrispondenza personale dell'attrice in questi anni, studiata da Cristina e Luigi Vaccarella<sup>17</sup>, riflette la sfida professionale posta da un progetto capace di riunire quelle che all'epoca erano considerate le massime espressioni di due modelli opposti di recitazione. L'ambasciatrice del neorealismo e il corpo pioniere della nuova Hollywood, nato appunto per competere con il primo<sup>18</sup>, si congiungono in quella che potremmo considerare una battaglia di maniere, di metodi, di personalità e, ovviamente, di divi. La differenza più rilevante tra loro, però, è quella che evidenziano entrambi i corpi. Nel momento delle riprese Magnani e Brando avevano, rispettivamente, cinquantuno e trentacinque anni. Mentre la giovinezza prepotente di Marlon

<sup>17</sup> Vaccarella; Vaccarella, 2005.

<sup>18</sup> Jandelli, 2007.

Brando dimostra la pienezza della sua fase di consacrazione come *sex symbol* del nuovo *star system* maschile a Hollywood, la maturità crepuscolare di Anna Magnani prefigura il declino e l'ostracismo che la diva vivrà negli anni Sessanta, con l'arrivo di nuovi modelli divistici femminili in Italia e in Europa.

#### VI. AGING IN PRIMO PIANO

Le lettere studiate da Cristina e Luigi Vaccarella dimostrano la tenacia di Anna Magnani nella decisione di confrontarsi con Marlon Brando in un film. Inizialmente, *The Fugitive Kind* era un progetto nato a metà degli anni Cinquanta che perseguiva l'obiettivo di unire il poker di assi Williams-Kazan-Magnani-Brando, una congiuntura purtroppo mai consolidata. Finalmente affidata la direzione a un giovane Sidney Lumet, la produzione viene rimandata per diversi anni a causa dell'agenda di Brando; nel frattempo, Magnani ha subito la trasformazione fisica che avrebbe caratterizzato il suo aspetto negli ultimi anni. Come se l'amarezza del tragico personaggio di Lady Torrance l'avesse evocata, il solco verticale sulla sua fronte apparve sul viso dell'attrice, determinando l'espressione seria e cupa dei suoi ultimi personaggi. I segni del tempo nelle borse sotto gli occhi e nel contorno dello sguardo – grande strumento espressivo dell'attrice – richiamano l'attenzione su un volto sul quale sono passati gli anni e che, come tale, sembra intenzionato a dialogare con uno dei tabù più atavici dello *star system* hollywoodiano: la negazione del tempo sul corpo e sul volto femminile, la censura visuale dell'invecchiamento delle donne.

L'espressione del viso di Magnani è molto interessante in questo film. La sensualità di Lady è messa in discussione da un trattamento della figura che, insolitamente, preferisce il primo piano per esprimersi. Da un punto di vista performativo, c'è un'energica imposizione del viso da parte di un'attrice che sembra voler eguagliare la forza del suo avversario. A Hollywood si diceva che Brando avesse il corpo di un calciatore e il volto di un poeta. In questo senso la maschera mortuaria di Lady, facsimile williamsiano dell'Euridice del mito orfico, ha una grande espressione poetica e un forte senso extradiegetico. Alzando il suo volto avvizzito e senza trucco davanti alla giovinezza esultante di Brando, Magnani mette in scena uno strumento espressivo che, nella sua vulnerabilità, ma anche nella sua forza comunicativa, rispecchia la maturità come una delle fasi più interessanti e fertili della creazione artistica. Nonostante l'importanza metaforica del corpo rinascente di Lady, qui i gesti di Anna Magnani non hanno la stessa presenza di altri film. Ciò che racconta la storia di Lady, quello che rende visibile il suo complessivo universo emotivo, è proprio il suo viso. Nelle scene più intense del personaggio, Magnani riduce la recitazione alla presenza del volto e della voce, per ratificare che ciò che brandisce i suoi muscoli è un corpo che forse non possiede più il ventre accogliente di Pina, né il vorace utero di Serafina, ma che porta il ricordo di tutte loro nella geografia di un volto che è anche testimone di un percorso vitale e artistico. Si può parlare di una posizione ideologica da parte di un'attrice che sceglie lo strumento espressivo più sincero e onesto del proprio percorso vitale – il volto umano – proprio per affrontare la sfida narrativa di una riconquista della passione giovanile, alla vigilia di una situazione storica più complessa dal punto di vista culturale e sociologico come si riveleranno gli anni Sessanta.

## VII. IL DIALOGO CON IL CAMBIAMENTO DEI MODELLI DIVISTICI E LA RAPPRESENTAZIONE DEL SOGGETTO FEMMINILE

La dicotomia corpo-viso ripresa da quest'ultima performance americana suggerisce un interessante dialogo della politica dell'attrice di Anna Magnani con la trasformazione divistica e con il cambiamento generazionale che si stanno verificando anche nei cinema europei dell'epoca. La consacrazione di attrici come Brigitte Bardot o Sophia Loren nel nuovo decennio dei Sessanta suggerisce infatti una transizione da un divismo del viso a un divismo del corpo. Secondo studi condotti da una prospettiva femminista e sociologica sulle dive di questo periodo<sup>19</sup>, i modelli divistici degli anni Cinquanta avrebbero generato modelli di attrici intellettuali. In Francia, Jeanne Moreau diventa un modello d'ispirazione culturale, recuperando in qualche modo la capacità semiologica che Simone Signoret aveva avuto nel decennio precedente<sup>20</sup>, mentre in Italia la Monica Vitti dei film di Antonioni riprende la parabola tracciata da Ingrid Bergman nel cinema di Rossellini. In risposta a questo modello, le nuove star europee degli anni Sessanta, responsabili di rappresentare anche l'emancipazione sessuale della donna nella società moderna, compaiono sotto i corpi prodigiosi dei modelli proposti da Bardot o Loren. Quest'ultima, come capitana della generazione "maggiorata", giocherà un ruolo fondamentale in un cambiamento generazionale che raccoglierà senza dubbi l'eredità di Anna Magnani, in termini di corrispondenza ma anche di confronto.

La capacità espressiva del corpo e la dimensione fisica della performance sono elementi decisivi in una generazione divistica nata dalle eroine popolari che Magnani aveva incarnato nei Quaranta e nei Cinquanta. Tuttavia la femminilità dal "corpo prospero", "legata alla terra", propria delle maggiorate<sup>21</sup> non collega necessariamente il corpo, per quanto presenza importante, a una profondità psicologica del personaggio. Come suggerisce Veronica Pravadelli, la maggiorata è una presenza corporea non sempre dotata di un'espressività facciale capace di comporre dei sentimenti complessi. In questo senso, è interessante che Magnani recuperi l'espressione umanamente essenziale del volto alla fine della sua carriera. Un uso quasi politico dell'espressione essenziale del viso, forse in discussione con una nascente generazione di dive dalla potente presenza fisica che, nell'incarnare il sesso emancipato della donna dei Sessanta, non sempre rappresenterebbero la psicologia del personaggio femminile moderno. Non sempre racconterebbero quello che, nonostante tutto, è stato probabilmente lo scopo della carriera di Anna Magnani: il ritratto fisico e psicologico della donna vera, di là dai canoni commerciali e dalla dittatura del piacere dello sguardo maschile.

<sup>19</sup> De Beauvoir, 1959; Pravadelli, 2015.

<sup>20</sup> Hayward, 2004.

<sup>21</sup> Pravadelli, 2015: 75.

### VIII. CONCLUSIONI

Gli *Hollywood film* di Anna Magnani non sono stati apprezzati né dalla critica europea né dal pubblico abituale dell'attrice, che non ha amato la dimensione transnazionale dell'eroina magnaniana. Nonostante ciò, rimangono documenti molto pregevoli di un incontro insolito come quello dello *star system* hollywoodiano con la politica divistica di una delle attrici più moderne del suo tempo, e più compromesse nella lotta contro i tabù e i pregiudizi che i circuiti commerciali del cinema e della cultura impongono ancora oggi ai corpi delle donne. Mentre negli anni Sessanta il tema della relazione amorosa fra donna matura e ragazzo giovane assimilerà gli stereotipi parodici suggeriti nel popolare *The Graduate* (*Il laureato*, 1967) di Mike Nichols, l'eredità della Magnani americana potrebbe portare all'apertura di nuovi percorsi divistici e drammatici. Rimane l'impatto che il soggiorno americano dell'attrice ha avuto non soltanto sui modelli moderni di star femminili – Helen Mirren, Juliette Binoche e Meryl Streep, tra altre, ne riconoscono l'influenza –, ma anche sul lavoro di drammaturgi come Tennessee Williams, che ha continuato a esplorare il tema della sensualità del personaggio femminile maturo in opere posteriori all'incontro con Magnani come *Sweet Bird of Youth* (*La dolce ala della giovinezza*, 1962) di Richard Brooks.

Resta anche l'impressione che il ritratto più sessuato di Anna Magnani, nel senso politico della parola, non sarebbe quello legato alla sua giovinezza e agli esordi cinematografici in Italia, ma piuttosto quello della sua maturità a Hollywood. Oltre la sensualità dei personaggi interpretati nell'immediato dopoguerra italiano, legati alle poetiche più disinvolute della commedia popolare o al verismo del realismo sociale, l'impegno ideologico degli anni della sua maturità sarebbe, senza dubbio, il più rischioso. Addirittura quello che confermerebbe come anche la politica di Anna Magnani facesse parte della trasformazione divistica degli anni Cinquanta, che avrebbe trovato nella sessualità e nel radicalismo politico delle attrici<sup>22</sup> un nuovo modo di costruire l'identità femminile.

<sup>22</sup> Pravadelli, 2015: 78.



Riferimenti  
bibliografici**De Beauvoir, Simone**

1959, *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*, New English Library, London.

**Carrano, Patrizia**

1982, *La Magnani. Romanzo di una vita*, Lindau, Torino; 2ª ed. 2004.

**Cecchi D'Amico, Suso**

1996, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita D'Amico*, Garzanti, Milano.

**Chase, Donald**

1993, *Anna Magnani: Miracle Worker*, «Film Comment», vol. 29, n. 6, November-December.

**Dolce Domenico, Gabbana Stefano**

2009, *Anna e quella sottoveste sotto la giacca* in *Le sei mosse vincenti della celebre coppia*, «Corriere della Sera», 22 settembre.

**Hayward, Susan**

2004, *Simone Signoret: The Star As Cultural Sign*, Continuum, New York.

**Jandelli, Cristina**

2007, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Roma.

**Morin, Edgar**

1957, *Les Stars*, Le Seuil, Paris; tr. it. *I divi*, Mondadori, Milano 1962; tr. spagnola *Las stars. Servidumbres y mitos*, Dopesa, Barcelona 1972.

**Nicoletto, Meris**

2018, *Il "corpo comico": Anna Magnani oltre il cinema di regime*, «Arabeschi», n. 12, luglio-dicembre.

**O' Rawe, Catherine**

2017, *Anna Magnani: Voice, Body, Accent*, in Tom Whittaker, Sarah Wright (eds.), *Locating the Voice in Film: Critical Approaches and Global Practices*, Oxford University Press, New York 2017.

**Persica, Matteo**

2016, *Anna Magnani. Biografia di una donna*, Odoja, Roma.

**Pistagnesi, Patrizia (a cura di)**

1988, *Anna Magnani*, Fabbri, Milano.

**Pravadelli, Veronica**

2015, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Roma/Bari.

**Rowe, Kathleen**

2011, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin.

**Vaccarella, Cristina; Vaccarella, Luigi**

2003, *Anna Magnani: quattro Storie americane*, Nuova Arnica, Roma.

2005, *Anna Magnani. La mia corrispondenza americana*, Edizioni Interculturali, Roma.

**Videtti, Giuseppe**

2008, *Non ho mai tradito la mia gente*, «la Repubblica», 17 febbraio.

**Williams, Tennessee**

1955, *Anna Magnani: Tigress of the Tiber*, «New York Herald Tribune», December 11.

1975, *Memoirs*, Doubleday & Co, Garden City.