



# La política de l'actriu en l'obra d'Anna Magnani

Margarida Carnicé Mur

---

TESI DOCTORAL UPF / ANY 2016

DIRECTORA DE LA TESI

Dra. Núria Bou Sala

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ











*Anna Magnani fotografiada per Plinio de Martiis al seu apartament de Roma, c. 1955.*

A la memòria de la meva àvia Margarita, que tenia els cabells negres i la moral de ferro,  
el cor tendre i les cames curtes, i a qui dec la força i el nom.

M.





## Agraïments

Aquest text és el final d'una trajectòria acadèmica al llarg de la qual he rebut el mestratge i el suport de moltes persones que mereixen formar part de les seves pàgines. En primer lloc vull agrair a la meua directora Núria Bou haver-me ajudat en tot moment a dur a terme el meu projecte sobre Anna Magnani. Els seus ensenyaments i la seva complicitat han estat un privilegi i sense ella no hagués descobert mai que les millors actrius són les que riuen. Al Xavier Pérez i als membres del grup CINEMA de la Universitat Pompeu Fabra els agraeixo haver acollit el meu projecte, haver-me donat un lloc i haver estat els meus mestres i companys al llarg de la meua carrera universitària.

Gràcies a la Dra. Veronica Pravadelli per la seva disposició, per la seva acollida a la Università degli Studi di Roma Tre i per haver escrit *Le donne del cinema*, un llibre que em va trobar en una llibreria de Roma sense saber que m'havia de canviar la vida. Gràcies a l'Imma Merino, que em va ajudar a trobar el sentit de tornar a la universitat, que em va presentar l'Agnès Varda una tarda trista a la filmoteca, i que és sòcia fundadora de l'Acadèmia de les Dives. Gràcies al Gino Frezza, per les converses sobre cinema, pels films de joventut de l'Anna Magnani i per la seva amabilitat. Gràcies a l'Anna Ballester i a l'Emilia Olivé, que em van ensenyar coses importants a les aules de l'Institut Bruguers de Gavà. I gràcies a la Menchu Vega, una llum de la infantesa que mai s'apagarà.

Gràcies als companys de la Universitat Pompeu Fabra. A l'Ivan Pintor, que m'ha escoltat i aconsellat molt bé tots aquests anys. Al Manuel Garin i a l'Alan Salvador per haver-me portat d'Udine l'última biografia de l'Anna Magnani. Al Manel Jiménez per haver-me escrit precioses paraules de suport a ritme de les Dixie Chicks. Al Jordi Balló i al Carlos Losilla per haver dinat amb mi l'1 de setembre 2014. Al Sergi Sánchez, per permetre'm ser oient de les seves classes, per l'oportunitat de seguir, i perquè ningú com els taure. A la Pilar Medina, per la conversa i el suport i per compartir amb mi lectures importants. A la Montse Palau, perquè treballar amb ella ha estat un plaer, i a la Gemma González, per facilitar i ajudar en tots els tràmits del Doctorat. A elles, i a la resta del personal de les Secretaries de la Facultat i del Departament de Comunicació: Dolors, Margarida, Anna, Cati, Núria B., Núria M., Alba, Joan Antoni i Sònia, moltes gràcies!

Gràcies també als meus companys doctorands –molts d'ells ja doctors!– del Departament de Comunicació, que han fet del meu retorn a la universitat una segona oportunitat. A l'Albert Elduque, per tot el que m'ha permès aprendre, per la generositat de cedir-me un lloc on poder escriure sobre actrius, pels souvenirs *titosfèrics* i per la nostra correspondència decimonònica Reading-Barcelona. Gràcies, *darling*. A l'Endika

Rey per la seva complicitat i per la companyia que m'ha fet en moments difícils. A l'Ana Aitana Fernández, per la matinada a la Fontana di Trevi, per l'ampolla de vi que tenim pendent, i pel desig de llegir el seu text sobre Naomi Kawase. Al Bruno Hachero i al Gerard Marginedas, per les bones estones compartides al despatx. A la Ilaria di Bonito i a la Maddalena Fedele, pel seu preciós català d'Itàlia. A la Marina López i a l'Olatz Larrea, pel bon humor i la complicitat. Al Rafa Ventura, pel seu contagiós saber viure i per haver-me regalat la Monti. A l'Hibai López, per motivar-me a publicar i per un correu ple d'afecte que em va fer molta companyia. Gràcies a la Maria José Masanet per la seva autenticitat, pels bons consells i les grans converses, per les seves paelles, per ser tan generosa amb mi i per haver-me explicat històries de la Vall d'Ebo a la tomba de Jacques Demy. A la Laura Pérez pel seu somriure permanent, pels ànims, per la companyia que ens hem fet en aquest camí paral·lel i perquè ho hem aconseguit. Al Manuel Torres, per ser tan bona persona i tan valent, a la Mar Guerrero, pel bon humor, i a la Júlia Brosa, pel plaer de riure amb ella.

Gràcies als amics que m'han acompanyat en els anys que ha durat aquesta travessa. A la Carme Guixeras i a la Maria Luján, que em van ajudar a seguir estudiant en moments difícils. Al Joan Hurtado, que em va aconseguir tots els films d'Anna Magnani i al Sito Bruguera, que els va veure amb mi. A l'Alba Negreira, la Celina Pires, la Nuri Asensio i l'Anahid Cekem, pel bon equip que vam fer i que fem. Al Joan Jordi Miralles, per haver-me trobat una casa a Roma i pels seus constants missatges d'ànims. A la Giulia Miotti, per obrir-me les portes de casa seva, pels llibres d'Alda Merini, per descobrir-me Giotto, i per la gran companyia que ens vam fer.

Gràcies a la meva família, per les arrels i les ales. Al pare, que em va regalar el cinema, que va haver de marxar però mentre va ser-hi va donar-m'ho tot per deixar-me plena d'ell. A la mare, que s'ha quedat, valenta i forta, i que m'ensenya cada dia el valor de ser un mateix. A l'Ana, la Mar, la Judit i l'Agnés Carnicé Mur, les meves quatre germanes, per ser tan diferents i tan fidels al seu camí. Al Marc, el Teo i la Lluna per haver-me fet tieta mentre jo pensava aquestes pàgines. I a l'Anna Ribé, que m'ho farà ser de nou aviat. Gràcies a l'Anna Milà i l'Anna Aguilar, les Antònies, per ser la meva família, per la força que em donen i per l'arbre genealògic de l'*antonisme* que algun dia farem juntes.

Gràcies al Raül, pel seu suport incondicional, per les escapades d'aquest estiu sacrificat, per haver-me portat al mar de la Magnani, per haver revisat amb tanta cura aquest text, i pel privilegi del seu amor immens... totes les paraules serien poques. Gràcies per ser el meu company.

I també a ella, que va ser molt valenta, i després de tants anys ha acabat per ensenyar-me una mica a fer-me gran. *Grazie*, Anna.





## RESUM

Tradicionalment considerat com un intèrpret d'obres alienes o com un instrument a mans del director, l'actor no ha estat contemplat en la historiografia del cinema ni en els discursos essencials que articulen la teoria fílmica. Aquesta tesi aborda el conjunt d'interpretacions de l'actriu italiana Anna Magnani (1908-1973) des de la següent pregunta: Pot l'obra d'una actriu reflectir un univers estilístic propi? –i si n'és el cas– En quina mesura aquesta pot testimoniar les principals inquietuds i mutacions estètiques del cinema del seu temps? L'estudi se centra en la majoria de les interpretacions que Magnani va realitzar entre les dècades dels 40 i dels 60 del segle XX, i en l'adhesió d'aquestes a les principals corrents històriques del neorealisme italià, la modernitat europea i el postclassicisme nord-americà, així com dels seus principals autors. Prenent la perspectiva teòrica dels *star studies* i l'anàlisi de la *performance* com a metodologia, la tesi treballa sobre una hipòtesi precisa: la capacitat de l'obra d'Anna Magnani per testimoniar, dialogar i participar de les qüestions essencials que conformen l'estètica cinematogràfica del seu temps sota el segell d'una autoria o d'una política d'actriu.

## ABSTRACT

Traditionally considered to be an interpreter of others' work or a tool to be handled by the director, the actor has not been contemplated in the historiography of cinema or in fundamental discourses that formulate film theory. This thesis addresses the collection of interpretations by Italian actress Anna Magnani (1908-1973) by considering the following question: Is the work of an actress able to reflect her own stylistic universe? – And, if so– to what extent can it bear witness to the main concerns and aesthetic mutations of the cinema of its time? The current study focuses on most of Magnani's performances between the 40s and 60s of the twentieth century, and how these link to the main historical trends of Italian Neorealism, European modernity, North American post-classicism and its main authors. Taking the theoretical perspective of star studies and the analysis of performance as a methodology, this thesis works on a specific hypothesis: the capacity of Anna Magnani's work to witness, dialogue and participate in the key issues that make up the film aesthetics of its time under the authorship seal of the politics of an actress.



«Difendete sempre la vostra arte. Difendete sempre la vostra libertà artistica, contro tutto e contra tutti<sup>1</sup>. Solo così si è se stessi e nel vostro caso, solo così si è una grande attrice. Vi abbraccio, vi abbraccio con infinita emozione e devozione».

ANNA MAGNANI

(Carta a Bette Davis. Nova York, 30 d'Abril de 1953)

---

<sup>1</sup> Subratllat en l'original.





## PRÒLEG

«El cos de l'actor travessa el cinema fins a constituir-ne la seva veritable història. Una història que no ha estat mai contada perquè és íntima, eròtica, feta de pietat i rivalitat, de vampirisme i de respecte. A mesura, però, que el cinema envelleix, és d'aquesta història que els films són testimonis».

SERGE DANÉY<sup>2</sup>

Emprendre una recerca sobre una actriu de cinema és encarar l'absència categòrica que els intèrprets han tingut al llarg de la seva història. Afrontar l'anàlisi de l'obra d'Anna Magnani suposa, doncs, assumir un solc teòric i terminològic que demana, en primer lloc, l'apropiació d'un llenguatge. Als anys 50 del segle XX, el crític francès François Truffaut va emprar per primer cop el terme *política de l'autor* per parlar del cinema d'Abel Gance. Es tractava d'un posicionament rupturista, que emancipava l'autoria del cineasta de l'hegemonia del gènere narratiu i oferia una comprensió del text fílmic totalment diferent de la que havia suggerit la historiografia clàssica. A partir de la militància de l'escola francesa de Cahiers du Cinéma, la política dels autors (BAZIN et al., 1972) esdevindria un concepte teòric essencial de la teoria fílmica moderna destinat a normalitzar, en endavant, la comprensió de l'estètica del cinema com a acte creatiu. El seu ús indica un apropament al film com a part d'una proposta estilística personal, de manera que a la seva llum l'autoria del cineasta esdevé un gest transformador (BAECQUE, 2003). Tot i que el seu ús no es podria considerar normalitzat, el terme *política de l'actor* (MOULLET, 1995) o *política de l'estrella* (JANDELLI, 2011) apareix en alguns estudis contemporanis sobre divisme<sup>3</sup> com un concepte que prova d'englobar i vindicar allò que caracteritza l'autenticitat d'un intèrpret, per si mateix i en el diàleg que la seva obra estableix amb el cinema del seu temps<sup>4</sup>. Les interpretacions que Anna Magnani (1908-

---

<sup>2</sup> DANÉY, S. (1983). *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard, p. 201. Traducció de Domènec Font, citada a Masculin/Femenin. Apunts sobre el cos de l'actor modern. *Formats. Revista de Comunicació Audiovisual*, vol. 3. (Any 2001), (pp. 111), p. 11.

<sup>3</sup> En endavant, el terme "divisme" i els seus derivats es refereriran a l'estudi dels actors i de la semiologia de l'estrella cinematogràfica.

<sup>4</sup> Jean Luc Moullet analitza la política de l'actor en funció de les obsessions temàtiques i de les continuïtats en el treball corporal i gestual de la *performance* de quatre actors memorables del cinema clàssic, com Gary Cooper, John Wayne, Gary Cooper i James Stewart. Cristina Jandelli parla de la

1973) va deixar al llarg de tres dècades de cinema conformen una obra que pot ser compresa com la projecció d'una personalitat creativa i artística i també com un diàleg amb la construcció de les principals corrents estètiques, històriques i figuratives en les quals va participar. Des d'una posició clarament allunyada dels canons de la bellesa clàssica i dels models divítics que li són coetanis, la seva proposta planteja un paradigma que cal ser analitzat des de la perspectiva d'un univers formal genuí i inusual, fortament transgressor i que tanmateix manté una forta permanència en l'imaginari cinèfil.

En correspondència al gest transformador que tradicionalment ha estat atribuït als cineastes, aquesta tesi proposa *la política de l'actriu* com un terme precís per abordar i comprendre allò que conforma la genuïtat de l'actriu, l'esperit que defineix la seva mirada sobre el cinema del seu temps i el sentit intrínsec de l'univers plàstic que testimonien els seus films. A manera de resum, les següents pàgines provaran de capturar en l'obra de l'actriu allò que imanta l'espectador i que hauria menat alguns cineastes i crítics a parlar de «l'art d'Anna Magnani»<sup>5</sup>.

Per fer d'aquesta aproximació a l'actriu com a *cineasta*<sup>6</sup> una mirada fructuosa, cal que sigui considerada l'acció transformadora del *performer*<sup>7</sup>. Segons Nicole Brénez (2013: 290), el *performer* és aquell que “només posseeix el propi cos per expressar-se, la seva energia i la seva intel·ligència d'una situació”. A partir de les eines bàsiques del cos i del gest, la política magnaniana aglutina una sèrie de marques estilístiques que conformen el seu apropament a la construcció fílmica i a la figuració dels comportaments i dels vincles humans en la representació. Els orígens teatrals d'Anna Magnani i la seva capacitat d'establir una comunicació amb el públic i amb les diverses realitats humanes i socials del seu temps defineixen l'origen de la seva activitat transformadora i en revelen la condició política. Més enllà de la concepció nord-americana de l'estrella com a figura perpetradora de models humans produïts per un sistema industrial (MORIN, 1972; DYER, 2001), la dimensió política preserva l'art dels actors en la seva condició essencial d'ideòlegs, constructors i gestors d'identitats.

Diversos estudis sobre models performatius previs al cinema clàssic –com les actrius teatrals del *fin de siècle* europeu (CLÚA, 2001, 2007; MARIANI, 1991), del cinema dels

---

*política de les stars* com les qüestions que articulen el debat sobre els actors en el context del cinema nord-americà postclàssic dels anys 50.

<sup>5</sup> Roberto Rossellini emprà aquest terme en la dedicatòria inscrita en l'obra fílmica *L'amore* (1948): “Questo film è un'omaggio all'arte di Anna Magnani”.

<sup>6</sup> Segons Antoine de Baecque “la persona que participa en la creació o en la realització tècnica d'un film” (2003: 10).

<sup>7</sup> Segons el diccionari Oxford, el terme original defineix una persona que entreté una audiència. Al llarg d'aquest estudi, el terme *performer* serà emprat segons la definició de Nicole Brénez (2013) i com a equivalent d' “actriu” i dels diversos sinònims que ofereix la terminologia europea –com l'italià *diva* i els francesos *tragédienne /comédiennne*– i anglosaxona –*star*–.

Tot i la preeminència del concepte de *performer*, seran emprats, al llarg de l'escriptura d'aquest text, els sinònims que la paraula “actriu” troba en la terminologia europea –*diva*– i nord-americana –*estrella* o *star*–.

orígens europeu (DALL'ASTA ed., 2008, DALL'ASTA et al., 2013; DALLE VACCHE, 2005, 2008, DALLE VACCHE i FARINELLI, 2000; JANDELLI, 2006) o de la *commedia dell'arte* (GILDER, 1967, MCGILL, 1990, TYLUS, 1997)– fomenten una òptica històrica sobre la política de les actrius, a partir de la influència que la figura de la *performer* ha tingut en la formació de les corrents culturals de la modernitat. A la llum d'aquesta perspectiva teòrica, l'obra d'Anna Magnani serà abordada des de la capacitat d'intervenir en la creació cinematogràfica dels seus coetanis a partir de les dimensions estètiques, dramàtiques i ideològiques que conformen la seva proposta.

Per tal de treballar la hipòtesi de recerca, l'estudi es centrarà en el diàleg que l'estil de l'actriu estableix amb els principals moviments històrics, amb els estils autorial i amb els models divítics i figuratius del seu temps, i prendrà com a objectiu d'anàlisi el treball interpretatiu –o *performance*<sup>8</sup>– i les seves formes d'inscripció en els textos fítics. L'objectiu de la tesi se centrarà en buscar les marques d'una autoria tal i com l'entén Antoine de Baecque (2003): com les senyals d'una relació entre el missatge moral d'un film –en aquest cas d'una *performance*–, i la seva forma. En aquest sentit, *La política de l'actriu en l'obra d'Anna Magnani* vol reflectir la mirada d'una actriu sobre la pròpia creació, i establir les possibles bases d'una metodologia capaç de revelar l'acció de les actrius en la creació d'identitats i d'actituds humanes que fa del cinema un art de la presència.

---

<sup>8</sup> Per la precisió que ofereix la terminologia anglosaxona pel que fa a l'estudi del divisme, els termes *performance* i *acting* seran emprats al llarg d'aquest treball com a sinònims d'actuar o interpretar.



# ÍNDIX

	pàgina
Agraïments	i
Resum	v
Pròleg	ix
<b>Introducció</b>	<b>1</b>
<b>PRIMERA PART</b>	
<b>I. Anna Magnani en la genealogia del neorealisme</b>	<b>11</b>
Orígens d'una nova imatge	11
Un cinema antropomòrfic	13
Una <i>dona magnífica</i> de nom Anna Magnani	16
L'actor popular i la teoria de la negació de l'estrella	18
<i>Nannarella</i> , innovacions de la <i>performer</i> popular	22
<i>Ossessione</i> . Intuïció d'un principi divíctic	28
Primeres aparicions al cinema dels anys 30	32
Pregifuració de la <i>popolana</i> com a principi divíctic a <i>Campo de' Fiori</i>	41
<b>II. Revelació i proposta d'estil. La <i>performance</i> com a manifest a <i>Roma città aperta</i></b>	<b>47</b>
Relleu de l'actriu en el projecte	48
La figura de la <i>popolana</i> com a resitència	50
Fusió del relat històric amb el retrat individual	54
La <i>performer</i> com a unitat expressiva	55
Pregifuració del subjecte femení modern	60
Exposició i escriptura del cos	62
La <i>performance</i> com a procés	65
L'estil com a manifest	65
<b>III. L'actriu com a signe cultural. Divisme i identitat en el cinema <i>postneorealista</i></b>	<b>69</b>
El <i>cos paisatge</i> de la diva nacional	69
Identitat divíctica d'Anna Magnani en el cinema de transició	71
Proposta figurativa	75
Figuració i <i>punctum</i> . La <i>performance</i> com a eina de derrocament	76

<i>Acting</i> i politització del cos femení	81
El gest de la dona en crisi com a símptoma històric	86
Reminiscències històriques i genealogia dramàtica de la <i>performance</i>	95

## SEGONA PART

### IV. Els Rossellini films. La *performance* de l'actriu en l'assaig del cinema modern

Els <i>Magnani films</i> de Roberto Rossellini	101
<i>Una voce umana</i> . La política de l'actriu en les teories de la Modernitat	104
La proposta Magnani-Rossellini com a model fusional	107
<i>Performance</i> , inscripció i crisi del dispositiu clàssic	109
Precedents del model fusional a <i>Roma città aperta</i>	116
<i>Il Miracolo</i> : La feminitat com a epicentre de la imatge moderna	118
El cos <i>paisatge</i> de l'actriu com a <i>locus</i> de la representació	122
Grau zero de la representació femenina	123
La fotogènia constitucional del rostre en la posada en escena del miracle	125

### V. La doble vida de la *performer*. Reflexió i autoreferència als films de Visconti i Renoir

Introducció als anys 50	127
La identitat de l'actriu en la construcció de la seva imatge pública	128
La distància entre actriu i màscara a <i>Bellissima</i>	133
Artifici-naturalitat del cos escènic	142
Sensualitat i erotisme de la mare	147
Construcció i confessions del «jo escènic» a <i>Siamo donne</i>	149
La doble vida de la <i>performer</i> a <i>Le carrosse d'or</i>	156
Política del gest autoreferencial i correspondències històriques	160

### VI. Divisme, espectacle i política sexual. Anna Magnani a Hollywood.

L'actriu com a espectacle	167
Repertori i pedagogia del gest a <i>The Rose Tattoo</i>	169
Naturalisme	170
Reivindicació del <i>pathos</i>	172
L'histrionisme en l'escriptura del cos	174
La Magnani eròtica. Divisme i polítiques sexuals	176
La qüestió de la correspondència	179

Erotització de la maduresa	181
L'envelliment com a discurs polític	183
La diferència d'edat en el restabliment de les relacions de gènere	187
La "Lupa" Magnani	188
<b>TERCERA PART</b>	
<b>VII. El cos de l'actriu com a paisatge crepuscular. Figures de maduresa</b>	<b>193</b>
El divisme de Magnani en el context dels 60	193
La construcció del mite a <i>Mamma Roma</i>	196
<i>Nella città l'inferno</i> i <i>Risate di Gioia</i> : els films de la por	203
L'última mirada	208
Ostracisme i reafirmació	209
<b>VIII. El gest còmplice de l'última Magnani. Autoreferència i intimitat als films televisius</b>	<b>211</b>
Retrospectiva còmplice	213
La identitat de l'actriu	214
La dramaturgia del <i>cos paisatge</i>	216
L'amor de maduresa	218
La solitud de la independència	221
<b>Epíleg</b>	<b>225</b>
<b>Conclusions</b>	<b>231</b>
	<b>243</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>255</b>
<b>Filmografia</b>	<b>267</b>





# INTRODUCCIÓ

«A l'atzar agraeixo tres dons:  
haver nascut dona,  
de classe baixa i nació oprimida.  
I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel».

MARIA MERCÈ MARÇAL<sup>9</sup>

## Estat de la qüestió i absències categòriques

«Només els grans actors, com els grans poemes, suporten el pes de ser només significants sense estripar-se»<sup>10</sup>. Amb aquestes paraules el cineasta Albert Serra defineix la capacitat dels actors d'oferir-nos la seva presència en la forma compacta d'una dramaturgia. L'espectador que en la seva experiència del cinema hagi topat amb la més italiana de les actrius podrà evocar fàcilment la “dramaturgia Anna Magnani”: un univers dramàtic d'emocions essencials, la forma solemne d'uns trets arcaics, la bellesa d'uns moviments exuberants, la força de la cabellera negra inequívoca i en permanent desordre d'una dona inoblidable. El seu personatge escènic personificava l'origen modest de la classe popular, l'espontaneïtat dels caràcters humans senzills i la vehemència de les cultures meridionals, un compendi de característiques que troben en l'expressió de l'actriu popular, nascuda entre els escenaris i els carrers que els envolten, una veu privilegiada capaç de representar el que molts considerarien l'ideal figuratiu de tota una època.

Tot i que les seves arrels eren teatrals, la seva experiència creativa es modula i eclosiona al cinema. Certament la seva aparença no corresponia amb els trets físics de l'estrella – que segons Edgar Morin (1972) en són tres: gràcia, bellesa i joventut– però l'absència de perfecció clàssica dels seus trets no impediria que la presència «de barbàrie animalesca»<sup>11</sup> d'Anna Magnani contribuís a la representació de la feminitat moderna en els films. El cinema clàssic ha educat la nostra mirada en la catalogació dels diversos tipus humans en la narrativa de ficció, i tanmateix no sembla haver-hi un únic arquetip femení que pugui definir la seva presència. Enllà dels hàbits foscos i senzills, del rostre sense maquillar i de la realitat física que representa, la seva dramaturgia proposa una

<sup>9</sup> MARÇAL, M.M. (1998). Divisa, IN *Cau de llunes*. Barcelona: Proa, p. 15.

<sup>10</sup> SERRA, A. (2014). Serra, Albert. (2014). La dramaturgia de la presència. *Comparative Cinema*. Vol. II n° 4. Tardor 2014. pp. 93-96, p. 95.

<sup>11</sup> BAZZOCCHI, M.A. (2012) *L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema*., Milà: Mondadori. p. 37.

actitud escènica que transcendeix els rols dramàtics del relat clàssic. Juntament a l'aparença essencial de les seves dones, podem evocar una manera concreta de fer present la figura i de delimitar el cos en una gestualitat molt pròpia: moviments enèrgics, mans que es mouen com si parlessin, modulacions decidides d'una veu portentosa i actituds impetuoses dins del quadre evocuen, des de la idea d'una energia exuberant, la il·lusió d'un retrat humà veraç. Els moviments i els gestos dels seus personatges populars tracen una proposta figurativa realista, aliena a les normes de l'*star system* clàssic i definitivament associada al carisma personal de l'actriu, capaç d'inscriure's en el nostre record de manera autònoma a les pel·lícules que el contenen.

Al llarg de tres dècades, les seves interpretacions semblen aglutinar els trets comuns d'un estil perdurable per damunt dels aspectes contextuais en els quals s'inscriu. Tot i que en moltes ocasions les seves "heroïnes" no són protagonistes, la presència que les aixopluga s'imposa en els textos fílmics i en ocasions arriba a desbordar-los. La solidesa de la dramaturgia de l'actriu rau en aquesta capacitat de transcendir els límits de la representació, i de testimoniar una experiència del cinema que l'espectador pot evocar al marge del record dels films que la contenen.

Els processos de construcció de l'*star system* han definit la posició de l'actor en el cinema segons la seva capacitat de representar de manera carismàtica els diversos models humans produïts per la indústria. Podem parlar d'una tendència històrica que, fins els anys 50<sup>12</sup>, genera models interpretatius i divítics centrípets, basats en una certa homogeneïtzació dels arquetips socials o antropològics d'una època i en la porositat del cos de l'actor per encarnar-los. En aquest marc de producció, Anna Magnani representa un cas heterogeni i un model centrífug pel que fa als models del seu temps. Lluny d'establir semblances amb els estàndards normatius, i més aviat des d'una idea de resistència, els seus personatges es determinen com a peces d'artesanía, no subjugades a idees preconcebudes sobre el personatge femení o sobre l'estrella. Tot i la certesa d'aquesta heterogeneïtat, allunyada del cànon i dels models figuratius institucionals, la validesa de la seva proposta convoca les especificitats d'un paradigma perdurable, sense el qual no es podrien explicar moltes de les escenes determinants del cinema del seu temps.

Una prova de la perdurabilitat d'Anna Magnani en l'imaginari cultural –especialment a Itàlia però també en el context internacional– és el volum d'obres documentals<sup>13</sup> i biogràfiques<sup>14</sup> que ha inspirat la seva figura<sup>15</sup>. La producció de textos i estudis sobre el

---

<sup>12</sup> El model centrípet de l'actor respon a l'arquetipologia que estableix l'*star system* nord-americà en el cinema clàssic i en funció dels diversos models narratius del Mode de Representació Institucional (BÜRCH, 1985). A partir dels anys 50 i en el marc del postclassicisme, generarà models alternatius que ecllosionaran en l'actor independent dels anys 70 (PRAVADELLI, 2015, JANDELLI, 2011).

<sup>13</sup> En ordre cronològic de publicació Bezzola (1958), Hochkofler (2005, 2005b), Pistagnesi (1988); Rossi (2015); Vaccarella i Vaccarella (2003, 2005), Hochkofler i Magnani (2003); Cantatore i Falzone (2001); Aprile (1991) i Novelli (1995).

<sup>14</sup> En ordre cronològic de publicació: Governi (2008), Carrano (2004), Moscati (2003, 2015); Viziano (2008), Ricci (2009), Giacovelli (2013), Sorgi, (2010), Hochkofler (2013), Persica (2016).

seu cas, profusa en l'àmbit italià, se centra en la indagació de la seva personalitat i de les característiques que determinen el seu relleu en el context cultural dels anys 40. En molts d'aquests textos, el protagonisme que adquireix la personalitat de l'actriu per damunt de la seva obra manifesta una tendència històrica de tipificar els grans paradigmes humans de la cultura popular entorn de la casuística del mite<sup>16</sup>. Si bé la dimensió simbòlica o mítica és freqüent en la relació de l'espectador amb les estrelles cinematogràfiques –aspecte sobre el qual tornarem més endavant–, l'apropament acadèmic o científic a l'obra d'Anna Magnani resulta especialment complex per la condició atípica del seu cas en les diverses vessants que conformen la seva identitat d'actriu, d'estrella i de subjecte històric<sup>17</sup>.

En primer lloc, Magnani era una actriu experta en un cinema que, com el neorealisme italià, destacava per l'ús d'actors debutants o no professionals. Aquesta conjuntura fundacional, reforçada pel fet de no ser una actriu coneguda fora d'Itàlia en el moment en què el moviment eclosiona en l'àmbit internacional, motiva la propagació d'un error categòric: la seva identitat d'actriu casual o accidental, integrada al cinema com a conseqüència del marc circumstancial del neorealisme i de les seves formes de producció. Les primeres crítiques internacionals dels seus films assenyalen en l'aparença naturalista de Magnani una possible coincidència biogràfica amb els seus personatges que arriba a derivar en la hipòtesi d'una actriu "instintiva", no explícitament professional. La llegenda d'una dona que es presenta i actua en escena tal i com és a la realitat anima a una confusió de vida i obra que influirà la documentació i el debat del seu cas, establint en els textos essencials una marcada tendència a defensar la trajectòria artística com a conseqüència de la trajectòria biogràfica. És important entendre que aquest error categòric entorpeix la perspectiva objectiva dels estudis culturals, segons la qual la vida i l'obra d'un creador han de ser enteses com a dimensions discursives autònomes que poden naturalment entrelaçar-se o juxtaposar-se, però que en ser subordinades generen discursos subjectius. En aquest sentit, la casuística del mite desdibuixa els límits entre les dimensions professionals i vitals i allunya l'estudi del seu cas de la lògica objectiva, alterant la perspectiva sobre la seva obra i afectant la posteritat de l'actriu en la historiografia.

---

<sup>15</sup> Com es pot apreciar en la bibliografia, la producció sobre Anna Magnani prolifera a partir dels anys 80 i torna a prendre una embranzida a partir del centenari de l'actriu, l'any 2008.

<sup>16</sup> D'entre els autors i autores que tracten aquesta figura, Matilde Hochkofler, Patrizia Pistagnesi, Cristina i Luigi Vaccarella i Barbara Rossi prioritzen la indagació d'un principi d'autoria artística enfront de la documentació d'una trajectòria vital extraordinària.

<sup>17</sup> L'atenció a aquesta dimensió múltiple de Magnani –d'actriu, d'estrella i de subjecte històric– correspon a la semiologia múltiple que caracteritza l'actor com a objecte d'estudi. Els *star studies* acostumen a fer present aquesta condició assenyalant les diferències i les correspondències entre l'actor, les seves màscares en la ficció i la seva imatge pública. Els textos de Richard Dyer (2001, 2004) i de Francesco Pitassio (2003) en són un exemple.

Tot i que el mite Magnani acostuma a néixer amb el propi neorealisme, quan el film *Roma città aperta* de Roberto Rossellini acull el debut internacional de l'actriu l'any 1945 la seva proposta estilística ja existeix. La trajectòria duta a terme en els anys previs determina la solidesa del seu estil en unes formes d'expressió genuïnes, que certament contradueixen la mal·leabilitat de l'actor no professional o del debutant com a tipus bàsic de la direcció d'actors neorealista. Aquesta condició de ser una actriu professional dins d'un cinema que no contempla l'actor com a subjecte creatiu i on la idea d'autoria correspon fonamentalment a la figura del director, conforma la primera absència categòrica del mite Magnani en l'actriu sense un lloc reconegut en la genealogia del cinema del seu temps.

La relació que l'actriu va mantenir amb els sistemes de producció al llarg dels anys es podria definir sota la consigna d'una insubordinació. L'èxit i el reconeixement de Magnani en els àmbits nacional i internacional, i la peculiaritat de ser la primera actriu italiana oscaritzada de la història del cinema, contrasten amb una obra prolífica però quantitativament discreta en comparació amb la d'estrelles coetànies de la seva envergadura. No tots els directors semblaven disposats a treballar-hi i són molt pocs els actors coetanis que van compartir protagonisme amb ella<sup>18</sup>. Sobre aquest aspecte, la crònica de l'època esbossa hipòtesis on es barregen l'efecte intimidatori de la seva excel·lència artística i l'animadversió envers una personalitat ingovernable i severa, difícil de tractar i amb poca disposició per treballar en equip i compartir protagonisme. Les seves circumstàncies individuals, molt atractives en el context d'un procés cultural de reconstrucció com és el de la Itàlia de la postguerra, determinen la personalitat emblemàtica d'una dona amb un gran sentit de la llibertat, tan atractiva per a l'espectador coetani com potencialment perillosa per al poder normatiu, els seus models i els seus principals beneficiaris. En certa manera, el cas Magnani posa en dubte la validesa dels consensos que dicten la condició subalterna de les actrius dins el sistema cinematogràfic, així com els que determinen la ubicació de les dones dins la jerarquia sociopolítica. Com a actriu, Magnani encarna un principi d'artesania d'arrel teatral, aliè a la jerarquització de l'actor que dicta el sistema cinematogràfic clàssic, mentre com a dona no alimenta relacions subalternes en el pla professional ni tampoc en el biogràfic<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Els únics actors cèlebres que podien equiparar en fama a Magnani i que van compartir-hi protagonisme són Totò, Vittorio De Sica, Aldo Fabrizi, Amedeo Nazzari, Massimo Girotti, Raf Vallone, Walter Chiari, Marcello Mastroianni i Giulietta Masina, en el cas italià. A Hollywood, van ser-ne *partenaires* Burt Lancaster, Anthony Quinn, Anthony Franciosa i Marlon Brando. La resta de companys de repartiment de l'actriu acostumen a ser actors debutants i actors no professionals, amb un especial protagonisme dels infants (Vito Annicchiarico, Tina Apicella, Giorgio Nimmo, Piero Boccia, Duilio Cruciani).

<sup>19</sup> En la figura de Magnani conflueixen les idees de l'actriu i la dona independents. En el pla professional, no va estar vinculada a la promoció d'un sistema, ni a la figura mentora del productor o el director. Tot i estar casada durant la segona meitat dels 30 amb un director de prestigi com Goffredo Alessandrini, la seva escassa producció en aquest període indica la gestió autònoma de la pròpia obra. A nivell biogràfic, representa una sèrie de característiques que reforcen aquesta idea d'autonomia des de les seves condicions de filla il·legítima i de mare soltera, desvinculada de les figures d'autoritat que el codi civil italià indicava en el pare de família i en l'espòs.

La incomoditat envers una proposta agosaradament moderna i mancada de prejudicis podria reflectir la tendència política d'atenuar la presència de la feminitat autònoma i desobedient en els moments determinants de la història de la cultura. El retrat recurrent d'una dona temperamental, malcarada i violenta que destil·len les cròniques i els documents biogràfics resulta, en aquest sentit, una símptoma eloqüent. El seu perfil autònom genera atracció, però també una forta tensió en el context històric en el qual s'inscriu. Aquesta tensió, que podem sintetitzar en la forma en com la indústria cultural gestiona l'esperit emancipat de Magnani com a reflex de la societat del seu temps, aporta una visió específica de la relació de l'actriu amb el context cultural i polític. La relació intermitent i a voltes hostil amb el sistema cinematogràfic, afavorida per una certa parcialitat dels mitjans de comunicació i dels textos culturals, desestabilitza una inscripció objectiva de la seva obra, i eclipsa la seva capacitat d'influir en la formació dels canons culturals del seu temps. A mode de resum, el ressò del tipus de personatge públic que dibuixen els textos incideix en el valor individual del cas, i atenua el relleu de Magnani com a subjecte històric.

No obstant, la popularitat i el carisma conformen un binomi indissociable, que no pot separar l'èxit de la seva proposta de l'essència moral que la sosté. La personalitat creadora de Magnani té la seva expressió més flagrant en el tipus d'estrellat que va encarnar. La rebel·lia de l'actriu que no era inexperta i de la dona que no era obedient culmina amb la de l'estrella que no era –ni semblava voler ser– allò que la indústria dels somnis exigia a les dones de la pantalla. Com hem dit, la seva presència posa en dubte l'harmonia estètica de l'estrella clàssica (MORIN, 1972), però també els trets normatius del personatge femení. Més enllà d'una adequació a l'estètica neorealista, la seva persona estel·lar trenca els límits establerts per prendre com a font de fidel inspiració la realitat humana i social de la dona del seu temps. La proposta divística de Magnani revela un compromís amb una idea alternativa d'heroisme femení, centrada en reflectir les mutacions del personatge en diàleg amb les transformacions històriques i socials d'una època. Aquest posicionament *moral* origina un corpus figuratiu específic, que s'allunya dels models institucionals per contribuir a respondre als reptes antropològics de la modernitat. Tot i la validesa estètica i dramàtica d'una sèrie de personatges femenins inoblidables, la discussió de la proposta divística de Magnani dins del discurs dels *star studies* no sempre ha trobat un llenguatge orgànic. La reiteració de nominatius com “antistar” o “antidiva”, evocadors de la forta influència de la terminologia i de l'estètica clàssiques en les teories de camp, reflecteixen la tendència a explicar Magnani des del que no era. Enlloc de definir les bases de la seva proposta, els discursos analítics acostumen a ressaltar allò que no representava, o el que rebutjava enlloc del que proposava construir. En aquest sentit, l'estudi del seu cas incorre en una tercera absència categòrica que podem ubicar en la indefinició del que caracteritza a Magnani com a estrella. Centrada en el diagnòstic d'una transgressió, la discussió sobre el seu estrellat manca d'un marc receptiu a la innovació de la seva proposta i troba a faltar un llenguatge constructiu que l'expliqui en funció d'allò que la fa ser paradigmàtica o –per

dir-ho en termes positius– d'allò que va inventar. La manera en com les característiques d'aquest estrellat atípic i indefinit condicionen la cohesió d'Anna Magnani en el paisatge fílmic del seu temps, dibuixen una obra selectiva i desigual, certament intervinguda per part de l'actriu, que resulta del tot interessant a l'hora d'apropar-nos a la seva política. La gestió de la pròpia carrera segons les premisses determinants aquí exposades, és el que desperta, en essència, la voluntat d'aquesta tesi: analitzar l'obra d'una actriu paradigmàtica a partir del rastreig d'una voluntat creativa transformadora sobre el cinema del seu temps.

### **Tria del cas. Per què Anna Magnani?**

La història del cinema des d'allò que testimonien el actors és un discurs que comença a despuntar des de diverses perspectives, com els *star studies*, els estudis culturals, els estudis de gènere o la teoria fílmica feminista. Amb tot, continua sent una tendència fragmentada que encara no ha cristal·litzat en una teoria de camp sòlida (PRAVADELLI, 2006). Potser per compensar aquesta condició i evitar que la perpetració d'aquest model fragmentat també resulti *fragmentària*, l'estudi monogràfic sembla establir una de les perspectives més segures en l'aproximació a l'actor com a cas d'estudi. En coherència amb aquesta idea, la selecció de l'obra d'una única actriu segueix el desig d'abastar un camp d'estudi de principi a fi. La totalitat de la producció fílmica d'Anna Magnani suposa un perímetre d'anàlisi ambiciós alhora que ben definit i segur, i reposa sobre la intuïció de partida de què les repeticions de constants, tendències i conceptes claus han de facilitar el treball de les hipòtesis i la construcció d'un discurs.

Pel que fa al cas individual, Magnani aporta un objecte d'estudi potencialment fèrtil a la voluntat d'adoptar una metodologia d'estudi innòcua com és la política de les actrius. La seva supervivència en l'imaginari cinematogràfic i cinèfil determina la importància d'una obra que ha transcendit el paisatge fílmic del seu temps, i que manté l'actualitat en la capacitat de convocar i discutir els trets emblemàtics d'una època de grans reptes culturals i antropològics. En certa manera, Anna Magnani és un cas evident que una història del cinema des de l'actor podria ser possible d'explicar. Aquí m'acullo al pensament de Patricia Mayayo, investigadora de l'art des d'una perspectiva feminista, que suggereix que el replantejament de les grans qüestions ha de partir dels casos rellevants, paradigmàtics o fins i tot obvis.

Com suggereix l'autora en la seva monografia sobre l'obra de la pintora mexicana Frida Kahlo (2008), el primer pas per redefinir la capacitat transformadora d'una creadora en la construcció de les tendències artístiques és el qüestionament dels consensos establerts entorn del seu mite. Tal i com el defineix Barthes (2009: 129), «el mite està constituït per la pèrdua de la qualitat històrica de les coses», que «perden en ell el record de la seva constitució». El mite, diu Barthes, és un llenguatge despolititzat, que respon a la necessitat d'homogeneïtzació de la cultura sense que això eximeix el sentit de la seva latència. La *despolitització* de la figura d'Anna Magnani podria partir del consens

històric que la identifica com la musa del neorealisme<sup>20</sup>. En la mitologia clàssica, les muses eren deesses que presidien el cant i les arts i tenien la funció d'inspirar els poetes en la construcció del vers. Segons aquest nominatiu –o «epitafi tranquil·litzador», per dir-ho en paraules d'Alain Bergala<sup>21</sup>– la presència de Magnani en el cinema acostuma a ser convocada des d'una constel·lació d'imatges que ens parlen de la mirada dels cineastes sobre la seva figura inimitable. Aquest constel·lació, orquestrada pels autors que conformen la genealogia del cinema de tota una època, comença en l'escena memorable de la mort de Magnani filmada per Roberto Rossellini a *Roma città aperta* (1945) i acaba amb l'escena de *Roma* (1972) en què l'actriu tanca la porta de casa seva davant la càmera de Federico Fellini. Aquestes imatges conformen l'obertura i el tancament d'una narració circular que estableix la història de l'actriu com a encarnació emblemàtica d'una època, com a símbol de la Roma popular i de les seves icones<sup>22</sup>, i com a síntesi del context sociocultural que nodreix la seva obra i determina l'abast del seu mite. Darrere la solidesa d'aquesta constel·lació –que convoca la mirada d'altres poetes com Luchino Visconti (*Bellissima*, 1952) i Pier Paolo Pasolini (*Mamma Roma*, 1962)– la latència històrica del mite ens ve a trobar, com suggereix Barthes, per revelar les circumstàncies originals de la seva creació, «el cos d'intencions que l'han motivat», «les senyals d'una història individual en forma de confiança i de complicitat»<sup>23</sup>.

Abans de ser el producte d'una estructura o d'un context, una actriu és una creadora plàstica que exposa el propi cos en un escenari per construir des de la negociació, la perpetració o la transgressió, identitats humanes abeurades de la contemporaneïtat compartida amb el seu públic. Per abordar el sentit de la seva obra, doncs, cal tenir en compte la seva circumstància original de subjecte històric. Anna Magnani neix l'any 1908, amb el desenvolupament del cinema a Itàlia, els primers moviments d'emancipació social a Europa i en el context de la modernitat cultural del *fin de siècle*. En aquest sentit, és tan contemporània de l'*star system* clàssic o del cinema de Roberto Rossellini com de l'emergència del moviment feminista a Itàlia<sup>24</sup> i d'altres creadores importants del segle XX com l'actriu Bette Davis o la pensadora Simone de Beauvoir. La seva obra no és aliena a la idea de l'exposició de la dona en la vida pública, a la competència obstaculitzada amb el poder i al judici social que en deriva. Tot i que l'art dels actors

---

<sup>20</sup> Aquest nominatiu es normalitza en els textos retrospectius i s'estén especialment en els titulars periodístics que recorden a l'actriu en el seu centenari, l'any 2008.

<sup>21</sup> Bergala utilitza aquesta idea per confrontar la identitat històrica de Roberto Rossellini amb la complexitat de la seva obra: «Dans les allées bien rangées des histoires du cinéma, Roberto Rossellini repose sous une épitaphe rassurante: père du néo-réalisme» (BERGALA, 1984: 1). Segons l'autor, aquesta identitat consensuada respon a una tendència homogeneïtzant –i per tant, tranquil·litzadora– del discurs històric que pot ser extrapolable al cas Magnani.

<sup>22</sup> Sobre la identificació de Magnani amb icones de la cultura popular romana com la lloba capitolina, són una bona guia els textos de Christian Viviani (1998), Terenci Moix (1995) i Esteban Tollucchi (1997).

<sup>23</sup> BARTHES, R. *Op. cit.*, p. 118.

<sup>24</sup> Una dada històrica interessant és la celebració del primer congrés sobre el moviment emancipacionista femení a Roma el mateix any del naixement de l'actriu. Va dur per títol "Congresso delle donne italiane" i va tenir lloc al Campidoglio de la ciutat, entre el 23 i el 30 d'abril del 1908.



pugui ser històricament considerat des de la seva capacitat mimètica o imitativa, la *performance*, en quant a procés de construcció d'identitats (BUTLER, 1990), pot atorgar a la política de l'actriu una vessant reflexiva i transformadora, que fa del de la *performer* un art equiparable al de l'escriptora, la pintora, la poetessa o la cineasta. Anna Magnani hauria nascut amb els orígens del cinema a Itàlia i amb creacions com les de les *dives* del cinema mut italià, creadores de tendències plàstiques pioneres (DALLE VACCHE, 2008; DALL'ASTA, ed., 2008; JANDELLI, 2006). Aquestes primeres actrius de cinema demostrarien durant els anys 10 el testimoni d'una artesania que fins llavors les *performers* només havien enregistrat en la mirada del públic teatral. La política de les actrius neix, en certa manera, en aquesta primera generació de creadores de gestos que queden immortalitzades en la imatge cinematogràfica a partir de l'aparença unívoca dels seus cossos. L'actriu és, en aquest sentit, un subjecte revolucionari en la historiografia de l'art, que demostra en la seva presència individual i inimitable una alternativa dràstica a l'anonimat, al pseudònim, al silenci que caracteritza històricament l'autoria i el registre de les dones en la cultura.

Anna Magnani no va publicar memòries i molta de la documentació que demostra la seva participació en els films ha desaparegut o no està a l'abast públic, però el seu cos capturat en la imatge és la signatura unívoca que documenta una trajectòria artística. Des de les grans escenes que el cinema va generar entorn dels seus gestos, la seva veu i el seu moviment, el cos escènic d'Anna Magnani ens interpel·la. Més enllà de les mirades dels *poetes* sobre la seva figura, la complexitat de la seva proposta i la latència original del seu sentit revelen els elements articuladors de la seva política d'actriu. A banda dels paràmetres de la seva inscripció en les corrents històriques i en les obres dels seus autors, existeix en Magnani l'esdeveniment, la *performance*. Des del punt de vista dels moviments, l'expressió i les actituds que conformen aquesta constant construcció d'identitats i de sentits, la seva obra conforma una proposta artística que és estètica i també és ideològica, que és «formal i personal» (BAECQUE, 2003), i que en tant que apel·la a la capacitat constructora i transformadora del món, també és política.

### **Estructura i hipòtesis**

L'abordatge del sentit polític en l'obra poètica de l'actor podria partir de preguntes com les que es planteja Nicole Brénez (2013) per a l'estudi de l'acció del *performer* en la imatge cinematogràfica: quina és la seva acció en el context històric? Quins elements conformen el seu estil expressiu? Quina relació amb el dispositiu cinematogràfic deriva de la seva interacció amb la resta d'elements que conformen l'obra fílmica? En resum, què suposa aquesta acció transformadora en les necessitats socioculturals, expressives, simbòliques i antropològiques del cinema del seu temps? En el tractament d'aquestes qüestions, caldrà tenir en compte la semiologia múltiple que caracteritza l'actor com a objecte d'estudi (DYER, 2004): Magnani és *performer*, és estrella i és personatge, i en aquest sentit la seva obra ofereix l'estudi d'una autora, d'una diva del cinema i de les

seves màscares de ficció. Per al tractament de totes aquestes qüestions, la tesi s'estableix en tres blocs articulats entorn dels principals contextos d'acció de la política de l'actriu – i de la gènesi del seu mite–. A continuació els definiré a partir de diverses hipòtesis d'estudi que provaran de revelar el sentit latent de l'obra de Magnani.

La primera d'aquestes hipòtesis esbrina en quina mesura el fet que a Itàlia existís una actriu com Anna Magnani va permetre que el neorealisme plantegés una sèrie de qüestions sobre la figuració humana –i en concret, femenina– que, a jutjar per la seva influència en el temps, serien decisives en les mutacions del cinema europeu dels anys 50. La primera part d'aquesta tesi analitza el context de forja i revelació d'Anna Magnani i la seva participació en la genealogia del neorealisme italià i en les mutacions del divisme femení de la postguerra així com el seu impacte en el context social. L'objectiu d'anàlisi serà respondre a la següent pregunta: en quina mesura la política d'una actriu pot influir en la fundació de les corrents estètiques decisives del seu temps? En quin sentit la política d'Anna Magnani dialoga amb el neorealisme com a model estètic decisiu per al naixement de la modernitat?

La segona part de la tesi analitza la consagració de la proposta d'Anna Magnani en diàleg amb dos contextos d'acció: les polítiques d'autor dels principals cineastes que trobem en la seva obra, i el marc de producció del Hollywood dels anys 50. En primer lloc, l'anàlisi de la seva *performance* en els films de Roberto Rossellini, Luchino Visconti i Jean Renoir, provarà d'establir les característiques principals del diàleg entre directors i actriu en funció de les següents hipòtesis: Què suposa l'impacte de Magnani en els principals cineastes de la modernitat? En quina mesura la seva política defineix els models de representació dels autors? Com gestiona l'actriu la seva autonomia en la representació? En segon lloc, aquesta segona part se centrarà en el diàleg de Magnani amb la consolidació del seu estrellat, a partir de l'aparició d'una vessant reflexiva en el seu cinema. L'anàlisi de la semiologia múltiple de l'actriu com a personatge i estrella, l'estudi del seu personatge públic als mitjans italians, i la influència d'aquest en els films realitzats a Hollywood, provaran de respondre les següents preguntes: Quina és l'acció de l'actriu en la construcció del seu divisme? Quina incidència té l'estrellat en la política de l'actriu? Quin impacte té el seu divisme en el context del post-classicisme i en la formació de nous models divítics?

La tercera part de la tesi analitza l'etapa de maduresa d'Anna Magnani i la seva relació amb el context de forja del seu mite. El bloc consistirà en l'estudi de les interferències entre la personalitat de l'actriu i la seva obra, a partir de la interacció de la seva política amb un context històric de transformacions, que sembla suggerir la pèrdua d'actualitat del seu estil i la seva condició de símbol del passat. Qüestions com la gestió de la imatge divística, la relació amb les noves generacions d'actors i de directors, la dimensió autoreferencial dels seus personatges i la cerca d'espais alternatius d'inscripció seran analitzades amb l'objectiu de respondre a la següent qüestió: quin és el posicionament d'Anna Magnani en la direcció de la darrera etapa de la seva carrera? Quin impacte té en la política de l'actriu la imposició de la narrativa del mite? Quines qüestions essencials

conformen el seu testament artístic? Podem considerar la *performance* com una forma d'autorepresentació?

Per totes les raons exposades, les circumstàncies del cas conviden a abordar l'obra d'Anna Magnani des de la seva dimensió més paradigmàtica i suggeridora, vulnerable de representar els canvis en la concepció del treball de l'actriu en el cinema, de l'estrellat femení, i de les pròpies derives estètiques que aflorarien a partir de la ruptura establerta pel cinema modern en l'Europa de mitjans del segle XX.

### **Marc teòric i estudis de referència**

Per tal de valorar l'impacte de la política de l'actriu des dels punts que conformen, segons Nicole Brenez, l'abordatge del treball actoral –el seu impacte en un context socio-cultural, l'originalitat de la seva tècnica, la seva interacció amb la resta d'elements del dispositiu cinematogràfic i la seva acció simbòlica en els reptes antropològics–, la metodologia de treball tindrà en compte les interpretacions d'Anna Magnani en els termes d'una proposta estètica, dramàtica i ideològica i de la interacció d'aquesta amb els contextos d'acollida i d'inscripció. Per al treball de les hipòtesis plantejades en els diversos apartats provaré d'establir un diàleg amb les diverses teories de camp que articulen la teoria fílmica de la modernitat –des del punt de vista contextual (DELEUZE, 1987; BAZIN, 2008), estètic (BERGALA, 1984; ROSSELLINI, 2006; RENOIR, 1975; FONT, 2001) i divíctic (JANDELLI, 2011; PRAVADELLI, 2015)–, amb teories de camp contemporànies com la Feminist Film Theory (PRAVADELLI, 2006; COOK, 1975), els estudis culturals feministes (CIXOUS, 1995; CLÚA, 2001, 2005, 2007) i els estudis contemporanis sobre el divisme (DYER, 2001, 2004; NAREMORE, 1989; PITASSIO, 2003) i la poètica dels actors (BRENEZ, 2013; NACACHE, 2006).

A banda d'aquest marc teòric, l'essència d'aquesta tesi no hauria estat possible sense la lectura de diversos estudis sobre la política de les actrius. Els treballs *Le donne del cinema*, de Veronica Pravadelli; *Non solo dive: pionere del cinema italiano*, de Monica Dall'Asta; *Divva: Defiance and passion in early Italian cinema*, d'Angela Dalle Vacche; *Cinema al femminile*, de Lina Mangiacapre, i *Enter the actress*, de Rosamond Gilder, van animar la intuïció que es pogués realitzar una tesi acadèmica sobre la figura d'una actriu. De la mateixa manera, l'obra compiladora i analítica de les estudioses d'Anna Magnani Patrizia Pistagnesi i Matilde Hochkofler, així com dels investigadors Cristina i Luigi Vaccarella<sup>25</sup>, han aportat dades essencials per al que aquestes pàgines es proposen: revelar la latència històrica d'una actriu, contribuir a despertar l'interès pel *cos d'intencions* que articulen el sentit original de la seva obra i motivar el descobriment de la història individual d'Anna Magnani, més enllà de la poètica del seu mite.

---

<sup>25</sup> Durant la finalització d'aquesta tesi, Barbara Rossi va publicar l'obra *Anna Magnani: l'attrice dai mille volti tra Roma e Hollywood*. Tot i que el temps no ha permès un estudi exhaustiu de la tesi, alguna de les idees de Rossi també han estat debatudes al llarg del text.

I.  
ANNA MAGNANI EN LA  
GENEALOGIA DEL NEOREALISME

«The actor's most important quality –or, better,  
his primary duty– is comprehensive study...  
nothing can take the place of the study of men  
and of periods».

SARAH BERNHARDT<sup>26</sup>

### Orígens d'una nova imatge

En el seu apropament teòric al cinema modern, Gilles Deleuze (1987: 1) suggereix que el país que hauria pogut tenir la intuïció d'una nova imatge havia estat Itàlia<sup>27</sup>. Els films que cineastes com Luchino Visconti, Roberto Rossellini i Vittorio De Sica van realitzar a les acaballes de la Segona Guerra Mundial assentaven les bases d'una nova estètica radicalment diferent de la que havia ofert fins llavors el cinema clàssic.

Segons el filòsof francès, el neorealisme se sustenta en una sèrie de troballes estètiques fragmentàries, que en conjunt conformen un nou apropament a la realitat basat en

---

<sup>26</sup> BERNHARDT. S. Bernhardt, Sarah (1925). *The Art of the Theatre*. New York: Dial Press

<sup>27</sup> A «La imagen-tiempo» (1987: 1-26), l'autor localitza en diverses expressions del neorealisme la conformació de l'experiència sensorial que caracteritzaria la imatge moderna com un esdeveniment. Bazin definiria aquesta nova imatge com una «imatge-fet», contra la concepció de la «imatge-acció»: «Ya no se representaba o reproducía lo real, sino que «se apuntaba» a él. En vez de representar un real ya descifrado, el neorealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo: de ahí que el plano-secuencia tendiera a reemplazar al montaje de representaciones. Así pues, el neorealismo inventaba un nuevo tipo de imagen que Bazin propuso llamar «imagen-hecho»» (1987:11). Domènec Font també treballa l'emergència de la modernitat en els films neorealistes: «Se reconoce en el neorealismo italiano de posguerra el primer movimiento moderno, en lo que supone una nueva mirada sobre el mundo y de problemática moral relacionadas con la Historia y sus catástrofes colectivas (el hecho moderno adherido a los traumatismos de la segunda guerra mundial: es fácil reconocer un trazado que engarza la crítica de André Bazin con la de Serge Daney, el pensamiento de Adorno con las formulaciones de Gilles Deleuze, sin olvidar el recuento ilustrado de Godard en *Histoire(s) du cinema*». (FONT, 2002: 31)

l'experiència sensorial que l'espectador comparteix amb els personatges<sup>28</sup>. La importància d'aquests films i la seva condició rupturista respecte el cànon narratiu i estètic del classicisme generaria una ràpida resposta per part de la crítica, preocupada per unificar el criteri estètic d'un cinema de forta convocatòria però encara incipient. Al llarg dels primers anys 50, la voluntat de catalogació del neorealisme en la unitat pròpia d'un mètode creatiu o d'una escola determina el que podríem definir com una encriptació prematura del moviment<sup>29</sup>. La filòloga Maria Corti (1978: 24) atribuiria a una «humana imperfecció de la crítica» la transcendència del neorealisme com un terme «lliscadís», privat de la seva natura conjuntural en els meandres discursius de la historiografia positivista. El període que inscriu el debut internacional d'Anna Magnani topa amb aquest primer obstacle, el de la constricció teòrica d'una voluntat estètica experimental, d'arrels culturals antigues, i que respon a un context sociocultural complex i fèrtil.

En termes de construcció de la mirada, el neorealisme neix d'una confluència de successos que unifiquen les seves cerques en un moviment antropològic de transcendència mundial. La fi de la Segona Guerra i dels horrors del segle XX havia causat un trasbals en les arts figuratives que coincideix a Itàlia amb una necessitat d'expressió regeneradora. La fi del feixisme i dels seus vint anys de censura<sup>30</sup> despertaven la necessitat de restablir la identitat nacional segada en la formació d'un art capaç de restituir a la cultura italiana els seus gestos i reflexes perduts. La *fam de veritat* de la qual parlaria Giuseppe De Santis (LIEHM, 1986) fa del neorealisme un moviment humanista i polític, de restabliment i unificació de vincles, que troba en el cinema la seva expressió més justa. Una de les definicions més adequades d'aquest procés d'estilitzar uns valors essencials a través del cinema és la que atorgaria Rossellini (2006): el neorealisme partia d'un posicionament *moral* que derivaria en un fet *estètic*. Per l'eclosió de forces creadores que hi conflueixen, la divisa que podria caracteritzar el

---

<sup>28</sup> «Es preciso, pues, que no solo el espectador sino también los protagonistas impregnen medios y objetos con la mirada, es preciso que vean y oigan cosas y personas para que pueda nacer la acción o la pasión, irrumpiendo en una vida cotidiana preexistente». (DELEUZE, *op.cit.*: 15).

<sup>29</sup> Destaco aquí un titular com «Les dix points du néo-réalisme», publicat l'any 1952 a la revista francesa Film et Documents. L'article provava de glossar els aspectes formals i tècnics dels films neorealistes en els següents punts: (1).Un missatge: per als directors italians, el cinema és un mitjà d'expressió i comunicació, en el sentit veritable del terme. (2). Guions tòpics inspirats en esdeveniments concrets; grans temes històrics i socials són abordats des del punt de vista de la gent comú. (3). Sentit del detall como a mitjà d'autenticació.(4).Sentit de les masses i habilitat de sorprendre (DeSica) o manipular-les davant la càmera (De Santis, Visconti); els protagonistes són capturats en la seva relació amb les masses (5).Realisme: però la realitat està filtrada per una sensibilitat molt delicada. (6).Veritat dels actors, sovint no professionals. (7).Veritat del decorat i rebuig de l'estudi. (8).Veritat de la il·luminació. (9).Fotografia amb reminiscències documentals, destaca la sensació de veritat. (10).Una càmera extremadament lliure; els moviments no restringits com a resultat de l'ús de la postsincronització. Citada a (LIEHM, 1986: 122).

<sup>30</sup> Es coneix amb el nom de vintenni feixista –*ventennio fascista*– el període històric comprès entre la presa de poder del dictador Benito Mussolini i la fi del seu règim (1922-1943), durant el qual la censura cultural va estar activa.

moviment és la d'un renaixement cultural o, en paraules de Gian Piero Brunetta (1996: 218) d'una «palingènesi». En la seva espontaneïtat essencial, aquesta es defineix per un desig de ressorgiment propi dels grans moviments humanistes de la cultura<sup>31</sup>, un tipus de conjuntura «afortunada i irrepètible» (BRUNETTA, 1993: 344) en la qual la Història dels homes i les dones, la història del cinema i la història d'un país coincideixen en un moment únic. Per la necessitat de generar un nou llenguatge, podem parlar del neorealisme en termes d'una avantguarda expressiva, de la creació d'una *coïné* (BRUNETTA, op. cit.) que troba en la imatge cinematogràfica la seva expansió més legítima i planteja una magnitud que transcendeix els conceptes tradicionals d'apropament a la imatge<sup>32</sup>. L'exercici de catalogació de part de la crítica es pot entendre, en aquest sentit, com un esforç de controlar la llera d'un riu que neix amb la comesa de provocar un desbordament. Un desbordament d'altra banda comú a la vocació rupturista de les avantguardes plàstiques del segle XX, i que tanmateix té un paper diferencial en un art de trajectòria meteòrica com el cinema. La tecnologia que havia nascut com a fruit de la revolució de la cultura visual del *fin de siècle* es troba amb la cruenta experiència iniciàtica d'atorgar una nova experiència de la Història quan el llenguatge cinematogràfic encara no ha assolit el mig segle d'existència. En aquest punt, resulta significatiu que les mutacions essencials del règim visual que aporta la imatge neorealista prenguin com a referència un element tan fonamental com el cos humà. La fascinació envers la imatge neorealista es podria concretar en la polifonia de gestos, mirades i moviments de cossos que, en la seva interacció amb la representació, ens fan participants del despertar dels seus vincles més «sensibles i sensuals» amb el món (DELEUZE, 1987: 16).

## Un cinema antropomòrfic

Sota la capa de les seves característiques tècniques i estilístiques algunes de les escenes més emblemàtiques del moviment desemboquen en instants concrets al voltant del cos.

---

<sup>31</sup> El poeta i guionista Tonino Guerra va definir el neorealisme com el segon Renaixement d'Itàlia, en el qual haurien confluit valors ideològics i formals essencials: «Il neorealismo è come il secondo rinascimento dell'Italia. La cosa più importante era che la favola del mondo sofferenre o no di quel tempo era uguale per tutti. Per qui se un italiano faceva un film sulla guerra godevano anche gli americani o i russi perchè anche loro avevano fatto la guerra. cioè erano sofferenze che avevamo avuto tutti uguali poi la povertà ha regalato l'idea ai Rossellini o altro a prendere della vecchia pellicola. a datto un'impressione nuova eccezionale quasi un film già vecchio. Aiutava la forma dei film, aiutava molto. In più, i personaggi non si erano attori, anche gli attori nascevano. Quindi c'era una forza, c'era una voglia di vivere e di dire delle cose per tutti che adesso non c'e». Tonino Guerra a JIMÉNEZ, M.A.; LARA, J.M, MORAIS, A. (Producers), & MORAIS, A. (Director). (2008). Un lugar en el cine. [Documental]. Espanya: Alokatu, Olivo Films, Producción Malvarrosa Media.

<sup>32</sup> Segons Mira Leihm la historiografia sobre el neorealisme pateix d'aquest xoc entre nous dispositius visuals i antics conceptes teòrics: «Such minimalization occurs whenever radically new works of art cannot be judged according to existing canons» (1984: 24).

Entre els anys 1941 i 1952, les pel·lícules de Visconti, Rossellini i De Sica comparteixen un posicionament ètic envers la figura que sembla voler engrandir la visió de l'home des de la insignificança dels seus gestos quotidians i des de la grandesa dels seus vincles més essencials. *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943) és la crònica d'un adulteri que deriva en crim, però també la circulació de la sensualitat en una atmosfera generada pels cossos d'un home i una dona que es desitgen físicament. Un dels moments més emotius de la petita crònica quotidiana de *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948) és l'instant despreocupat en el qual el pare i el fill entren a una *trattoria* i devoren una mozzarella calenta que es desfila en el camí cap a la boca afamada del nen. Bazin va apuntar com una de les cimes expressives del realisme italià l'instant d'*Umberto D* (Vittorio De Sica, 1948) en el qual la jove minyona embarassada dedica una mirada al seu ventre en la solitud d'una cuina modesta. Vist des de les seves figures, el neorealisme adquireix un poder comunicatiu d'abast universal, que ens parla de l'eclosió d'un cinema que vol ser un tribut a la dimensió humana.

La voluntat figurativa del neorealisme i la seva política del cos correspon a la creació artística d'un període que havia vist trontollar els reflexes humans en la censura i en la guerra. La italiana és una societat que ha perdut els seus gestos i, com diria Giorgio Agamben (1991), prova de recuperar-los a través del cinema<sup>33</sup>. La condició elegíaca de la imatge (SONTAG, 2014) troba en el neorealisme una necessitat de reproduir allò que ha estat amenaçat amb l'eliminació, i que alhora és vindicat en la seva dimensió més ontològica. En l'apropament a la figura com a *topos* de la nova imatge, els films neorealistes semblen dir que «no és possible concebre un canvi estètic radical en les imatges que no alteri la idea de figuració» (FONT, 2002: 133), determinant així un dels principis de la modernitat entorn d'aquesta certesa del cos<sup>34</sup>. En sintonia a aquests valors, el cineasta Luchino Visconti definiria la seva experiència en la construcció d'un *cinema antropomòrfic*, mogut per l'interès de comprendre, figurar i relatar la condició humana:

Al cinema mi ha portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse. Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfo. Di tutti i compiti che mi spettano come regista, quello che più mi appassiona è dunque il lavoro con gli attori; materiale umano con il quale si costruiscono questi uomini nuovi, che, chiamati a viverla, generano una nuova realtà, la realtà dell'arte.

---

<sup>33</sup> AGAMBEN, G. (1991). Notes sur le geste. *Trafic* n.1, Hivern 1991. Paris: POL. pp. 31-36

<sup>34</sup> L'obra de Domènec Font (2001, 2002) esbrina les transformacions poètiques del cinema modern i contemporani des de la importància de la dimensió figurativa en les imatges. La seva obra pòstuma «Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo» (Galaxia Guttenberg, 2012) editada per Carlos Losilla, és en aquest sentit un testament intel·lectual de gran valor.  
FONT, D. (2002). *Paisajes de la modernidad: cine europeo 1960-1980*. Barcelona: Paidós p. 133.

Podem dir que el neorealisme, com a fet cinematogràfic, suposa la trobada de dues circumstàncies propiciatòries tan essencials com d'una banda la capacitat del dispositiu de produir presència<sup>35</sup>, i de l'altra la capacitat del context cultural italià per generar-la. El *material humà* del qual parla Visconti sembla recordar que la necessitat de construir un nou sistema expressiu, també passava per una necessitat de produir gestos i exposar els cossos en la imatge que no podia prescindir del treball amb els intèrprets. La figura, com a element ancestral de la cultura occidental, troba en el cos de l'actor un dispositiu de visibilitat antic i expert i tanmateix no sempre apreciat pels teòrics del cinema.

La importància de l'actor en el cinema neorealista es manté viva en la certesa que un cos com el d'Anna Magnani té la capacitat de convocar en la memòria de l'espectador l'essència estètica del moviment. La seva interpretació a *Roma città aperta*, el film de Roberto Rossellini que transcendirà com a manifest estètic del moviment l'any 1945, n'és l'exemple més clar. La cursa d'una dona embarassada que corre desafiant la mort darrere del camió que s'endú el seu home, conserva una capacitat dramàtica metonímica del que les imatges d'aquest període semblen voler expressar. Hi està present una capacitat d'aferrament de la imatge a la força del cos, un interès en vorejar-ne les dimensions específiques, de constituir un instant d'alabança al seu lliure albir, de revelar l'existència com una lliure circulació d'emocions i d'estats físics. En el seu moviment rebel s'encrypta tota una paràbola moral de llibertat i d'opressió que per sempre més ha de tenir la dimensió sensorial específica que li concediren els gestos, la fesomia, la veu i l'energia específiques d'una actriu. Travessar el neorealisme implica, inevitablement, topar amb el cas d'una gran productora de gestos i de moviments humans. Un cas específic que posa en dubte la poca importància que els actors tindrien en el relat històric del moviment i en la seva reflexió teòrica. Anna Magnani és l'actriu emblemàtica d'un cinema popularment conegut per la utilització d'actors no professionals, una aresta d'impuresa que, *a priori*, ens fa tornar a la natura conjuntural del neorealisme i al context cultural de la seva eclosió. El valor del cinema naixent rau en el fet de ser una avantguarda alineada amb l'experiència d'una actualitat compartida per intel·lectuals, directors, guionistes i escriptors, productors, actors i públic; i que fa referència a un sentiment col·lectiu de restitució d'una identitat cultural perduda en l'experiència de la censura i de la guerra. El silenci parcial sobre una actriu en la reflexió d'una revolució figurativa com el neorealisme, ens posa sobre la pista d'un moviment estètic i intel·lectual, de vocació antropomòrfica però també antropològica. En una

---

<sup>35</sup> En el seu article "Tocar la imagen. Notas sobre un gesto" (BENAVENTE i SALVADÓ, eds. 2013: 161-177) Carles Roche treballa el concepte de *producció de presència* a partir de l'obra de Hans-Ulrich Gumbrecht: "En ningún ámbito como en el gesto se hace tan patente algo muy simple: que una de las grandes tareas del cine, así como de la fotografía, es la de *producir presencia*. La palabra «producción» remite aquí a la raíz etimológica latina *-producere-* y refiere al acto de «traer hacia delante» un objeto en el espacio; así pues, más allá –o más acá– de los complejos entramados de sentido que pueda establecer una obra fílmica, queda esa producción de presencia como todo aquello en lo que, simplemente, «se inicia o se intensifica el impacto de los objetos «presentes» sobre los cuerpos humanos»". p. 162.



imatge que havia de reconduir l'experiència del real, allò que interessava no només era la visió del cos, sinó també la seva operativa. La vocació figurativa del neorealisme que aquí ens interessa rastrejar ha de ser redescoberta des dels seus artífex més oblidats, els intermediaris entre el film i l'espectador que també havien de contribuir a l'experiència moderna del cinema.

### **Una dona magnífica de nom Anna Magnani**

La posició que la historiografia dedica al cas Magnani en la genealogia del neorealisme és essencial per entendre el que suggereix Mira Liehm en parlar de la capacitat del neorealisme de desbordar els cànons analítics precedents:

Neorealist films caught critics unprepared, and much of the confusion stemmed from the incongruity of the theory that accompanied them and eventually helped to bury them. And yet, its manifold qualities provoked a discussion that continued long after those who had once started it were no longer its protagonists<sup>36</sup>.

La primera alerta sobre la irrupció de l'actriu en la premsa internacional la trobem en una ressenya que el crític James Agee va signar per a *The Nation*, poc després de l'estrena de *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) al primer Festival de Cannes de 1946. De la novetat impressionant del film vencedor del certamen, Agee en destacava el treball dels actors i, en concret el d'*una dona magnífica* de nom Anna Magnani. Sorpren l'absència de la paraula *actriu* en un text on l'autor sembla voler evitar les màscares de l'artifici: «One feels that everything was done too fast and with too fierce a sincerity to run the risk of bogging down in the mere artistry or meditateness»<sup>37</sup>. La crítica d'Agee resumeix un tipus de reacció que s'estendrà a propòsit dels films neorealistes, i d'allò que la proposta interpretativa de Magnani hi té en comú: l'acte de contemplar-los, interpel·lava l'espectador d'una manera reveladora. El neorealisme conqueria un nou repte, una il·lusió de veritat que en els termes d'una «exposició sense prejudicis» en la imatge (COMOLLI, 2007) resultava intimidatòria alhora que catàrtica. La impressió que l'actriu Ingrid Bergman dedica al seu primer visionat del film de Rossellini a les seves memòries resumeix aquest estupor de l'espectador davant un cinema que no semblava despertar la consciència de la ficció:

Era como si hubiesen apartado las paredes de las casas y habitaciones y fuese factible contemplar el interior de los hogares. Y era aún más que eso. Era como si se estuviese allí, como si se interviniese en lo que ocurría, y se lloraba y se sangraba por ellos<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> LIEHM, N. *Op. cit.*, p. 133.

<sup>37</sup> AGE, J. (1946). Open city. *The Nation*. 23/V/1945

<sup>38</sup> BERGMAN, I. i BURGUESS, A. (1987). *Mi vida*. Barcelona: Planeta. p. 7

Aquest tipus d'apropament afectiu apareix en diverses retrospectives de la crítica, i convida a valorar l'abast universal d'un cinema que s'apropava a l'home des de la grandesa dels seus vincles i dels seus afectes més essencials. La resposta que això generaria en l'espectador coetani que podria resumir-se amb les paraules d'Italo Calvino en el tancament de la seva *Autobiografia di uno spettatore*: «I film di cui ci illudevamo d'essere solo spettatori è la storia della nostra vita»<sup>39</sup>

En el plaer de sentir-se reconegut en allò representat, la concepció de les imatges revelava un principi essencial de la representació, però alhora desencadenava una militància innocent<sup>40</sup>, podríem dir que naïf, de conseqüències problemàtiques pel que fa a la interpretació. El gest d'obviar l'artifici darrere la revelació humanista de les imatges també amagava l'actor en el laberint de la seva paradoxa. El cas Magnani suggereix allò que, ja al segle XVI, Diderot advertia sobre l'art dels *performers*: en la seva artesanía, les aparences no són el que semblen. En un moment en què l'espectador se sentia fortament interpel·lat pel realisme de la representació<sup>41</sup>, la intèrpret romana irrompia en el cinema amb una proposta creativa tan orgànica com incòmoda de desxifrar: en sintonia amb un cinema que no semblava una representació meditada, els seus gestos no semblaven els d'una actriu. La resposta afectuosa que intuïm en les paraules de James Agee i d'Ingrid Bergman prefigura una de les vessants categòriques en l'apropament a l'obra de Magnani<sup>42</sup>. Els diversos estudis sobre el seu cas revelen el reconeixement d'una figura emblemàtica, d'un tipus de força genuïna i inimitable, però molt poques perspectives esbrinaren, juntament al sondeig de la relació de la seva obra amb les seves circumstàncies biogràfiques, el seu estatut d'artífex d'un moviment que no contempla en el seu si l'acció política de l'actor professional. Entre 1945 i 1962, Magnani encararà un tipus de personatge popular en les obres dels principals directors de la postguerra italiana<sup>43</sup> que consensuarà, entorn de la seva obra, l'estatut de *musa* del neorealisme. No obstant, aquesta apel·latiu, anàleg al paradigma pictòric dels creadors i les models, és

---

<sup>39</sup> CALVINO, I. (1974). Calvino, Italo. (1974). *Autobiografia di uno spettatore*. IN Fellini, Federico. *Fare un film*. (pp. 6-24), Roma: Einaudi., p. 24.

<sup>40</sup> Patrice G. Hovald escriu al pròleg de *El neorealismo y sus creadores* (1962:12): «El cariño es la única forma de acercarse a los realizadores neorealistas, ya que éste ha sido, indudablemente, el medio a través del que ellos se han acercado al hombre».

<sup>41</sup> El poeta Paul Éluard va definir aquesta intimidació a propòsit del film *Paisà*: «A film in which we are [...] both actors and spectators. We see and we are seen, and this upsets us. Life surrounds us, involves us, and overwhelms us» (BRUNETTA, 1993: 67).

<sup>42</sup> La construcció monogràfica en torn de l'obra de l'actriu barreja sovint l'exploració de circumstàncies biogràfiques que expliquin el carisma d'una actriu de fort impacte en l'imaginari de l'espectador. En podrien ser exemples títols com *Mamma tragica* (FALLACI, 1963), *Magnani the magnificent* (FALZONE, ed. 2005) o *Persone speciali* (D'AMICO, M. 2012).

<sup>43</sup> Cal notar que Anna Magnani és una de les poques actrius italianes de la primera meitat del segle XX que coincideix amb l'obra de les tres generacions de cineastes relacionades amb el neorealisme. La dels cal·ligrafistes dels anys 30 (Mario Mattoli, Mario Camerini, Gennaro Righelli), la dels anys 40 i 50 (Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Alberto Lattuada, Luchino Visconti), i la dels anys 60 i 70 (Mario Monicelli, Federico Fellini, Renato Castellani i Pier Paolo Pasolini).

insuficient per explicar el que la seva figura aporta, en paral·lel a l'autoria dels directors i dels escriptors, a la forja d'un cànon estètic com és el de la postguerra italiana. Contra aquesta idea de l'actriu com a objecte d'inspiració de les mirades dels cineastes, la presència escènica de Magnani en el context cultural de la Itàlia dels anys 30 i primers 40 convida a reflexionar quina és l'abast de l'actriu que l'estètica neorealista hauria encriptat en la subtil maquinària de la seva representació.

## L'actor popular i la teoria de la negació de l'estrella

Històricament, el *performer* de les arts escèniques s'ha determinat des d'una capacitat de respondre i d'intervenir en les necessitats antropològiques i culturals de la seva època (BRENEZ, 2013). Així ho sembla advertir Georges Sadoul davant del cas Magnani en dedicar l'inici de l'episodi de la postguerra europea a la seva *Histoire du cinéma mondiale*: «Avec Rome ville ouverte, Anna Magnani imposa un nouveau type de tragédienne»<sup>44</sup>. La del crític francès és una de les poques veus que defineix l'aportació de l'actriu des d'un principi de proposta professional. Si anem a un text essencial sobre el paradigma figuratiu del neorealisme com *Le réalisme italien et l'école de la libération* d'André Bazin (1952)<sup>45</sup>, trobem el primer conflicte d'encabir el nom d'Anna Magnani en una escola definida per la presència del rostre no professional. En parlar dels intèrprets, Bazin incideix en els orígens insòlits i pintorescs d'actors que no eren actors, acusant la coincidència biogràfica entre figures de ficció i subjectes històrics. En les paraules del crític, la protagonista de *Paisà* era «una muchacha analfabeta encontrada en los muelles de un Puerto». Maria Michi, secundària de *Roma città aperta*, «una simple acomodadora». Els nens protagonistes de *Sciuscià* (*El limpiabotas*, Vittorio de Sica, 1946) complien la categoria d' «auténticos chiquillos de la calle». Entre tots ells, Anna Magnani és definida així: «sin duda, una profesional, pero que provenia del mundo del café-concierto».

Podríem atribuir a Bazin l'error de recórrer a una jerarquia clàssica de l'actor per definir el principi interpretatiu neorealista<sup>46</sup>. Potser pel desequilibri entre tradició teòrica i necessitat de nous paradigmes analítics (LIEHM, 1984), hi ha una necessitat de recórrer a una hipotètica condició menor del món de l'espectacle popular per tal d'encabir la identitat d'una actriu «de primer ordre» (BAZIN, op. cit.: 295) dins d'un sistema figuratiu no professional. Bazin declara partir de la concepció sistèmica de l'actor segons el cànon

---

<sup>44</sup> SADOUL, G. (1961). *Histoire du cinéma mondial*. Paris:Falmmarion., p. 330.

<sup>45</sup> Totes les referències a aquest text que Bazin escriu a principis dels 50 responen a l'edició espanyola de 2008 de *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp. (1ª edició 1990).

<sup>46</sup> En parlar de la *negació del principi de l'estrella*, Bazin s'apropa a l'actor segons un concepte propi del divisme cinematogràfic clàssic (MORIN, 1952), i en certa manera obvia les reminiscències del *performer* de la tradició teatral.

clàssic en un concepte com el de la *negació de l'estrella* en el cinema neorealista<sup>47</sup>. Una jerarquia que no contempla el buit teòric entre la personalitat estel·lar i l'actor no professional en què es posiciona Anna Magnani com a *performer* emblemàtica d'un entorn escènic tan important en la Itàlia dels anys 30 i 40 com és l'espectacle popular.

Quan, a principis dels 40, De Sica, Rossellini i Visconti emprenen els primers assajos estètics del neorealisme, Anna Magnani és una de les actrius més populars entre el públic del teatre romà. Tot i que havia treballat en diversos films<sup>48</sup>, la seva fama es devia principalment al teatre popular i, en concret, a l'espectacle de revista dins del gènere de les varietats. Com els autors citats, que en seran els companys generacionals, és una artista nascuda a principis de segle, amb el propi cinema italià i en paral·lel als moviments socials que desemboquen en la modernitat cultural de les primeres dècades del XX. Havia nascut a Roma el 1908 en el si d'una família de dones treballadores provinents de l'Emilia Romagna. La immediata emigració de la mare a la colònia italiana d'Alexandria faria que durant molts anys l'actriu s'escudés en un fals origen egipci, que per altra banda tindria molt bona acollida en un entorn escènic com l'espectacle de varietats dels anys 20 i 30, en el qual les actrius acostumaven a adoptar noms i orígens exòtics, evocadors de móns llunyans<sup>49</sup>. Tot i que rebria instrucció acadèmica a les escoles oficials de música i d'interpretació de Roma<sup>50</sup>, la seva veritable formació dramàtica correspon als anys de joventut transcorreguts en diverses companyies

---

<sup>47</sup> «No es la ausencia de actores profesionales lo que puede caracterizar históricamente el realismo social en el cine, como tampoco puede caracterizar a la actual escuela italiana; es más bien y de manera muy precisa la negación del principio de la star y la utilización indiferente de profesionales o de actores eventuales. Lo importante es no colocar al profesional en su utilización habitual: las relaciones que mantiene con su personaje no deben estar lastradas para el público por ninguna idea *a priori*.» (BAZIN, op. cit.: 295).

<sup>48</sup> La carrera cinematogràfica d'Anna Magnani comença l'any 1934 i glossa 12 films previs a *Roma città aperta*. En ordre cronològic: *La cieca di Sorrento* (Nunzio Malasomma, 1934), *Tempo Massimo* (Mario Mattoli, 1934), *Quei due* (Gennaro Righelli, 1935), *Cavalleria* (Goffredo Alessandrini, 1936), *Trenta secondi d'amore* (Mario Bonnard, 1936), *La Principessa Tarakanova* (Mario Soldati, Fedor Ozep, 1938), *Una lampada alla finestra* (Gino Talamo, 1940), *La fuggitiva* (Piero Ballerini, 1941), *Teresa Venerdì* (Vittorio De Sica, 1941), *Finalmente soli* (Giacomo Gentilomo, 1942), *La fortuna viene dal cielo* (Akos Rathonyi, 1942), *L'avventura di Annabella* (Leo Menardi, 1943), *La vita è bella* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1943), *Campo de' Fiori* (Mario Bonnard, 1943), *L'ultima carrozzella* (Mario Mattoli, 1943), *Il fiore sotto gli occhi* (Guido Brignone, 1944) i *Quartetto pazzo* (Guido Salvini, 1945).

<sup>49</sup> Un exemple d'aquests usos en el divisme de l'espectacle de varietats italià és l'actriu Wanda Osiris (veure nota 66). L'exotisme propi de l'espectacle del *fin de siècle*, influït per la cultura decadentista i simbolista, tindrà també una expressió en l'*star system* cinematogràfic en l'actriu estatunidenca Theda Bara (Theodosia Burr Goodman, 1885-1995).

<sup>50</sup> Entre mitjans dels anys 10 i principis dels 20 Anna Magnani va cursar vuit anys de piano a la Reale Accademia di Musica di Santa Cecilia, i dos d'interpretació a la Reale Scuola di Recitazione Eleonora Duse –actual Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico–. Aquesta última va ser fundada pel teòric de teatre Silvio d'Amico l'any 1921 i pretenia una modernització de l'interpret teatral prenent la figura de l'actriu Eleonora Duse (1858-1924) com a model d'inspiració.

itinerants<sup>51</sup>. Als vint anys, Magnani és una estudiant de música desertora, que ha estudiat vuit anys de piano, dos d'interpretació i que comença a forjar el seu estil escènic en el context lliure i experimental del teatre de companyies<sup>52</sup>. Els seus primers anys transcorren en petites *troupes* dirigides pels seus actors més veterans, en les quals l'actor aprèn a construir-se una identitat escènica i una autonomia expressiva en contacte directe amb un públic de proximitat. És un context d'iniciació que perpetra certes fórmules escèniques pròpies de la *commedia dell'arte* i que fa de Magnani un perfil d'actriu híbrida entre les dues tendències essencials de l'actor italià modern: l'acadèmica, d'arrel teòrica i intel·lectual, i la del còmic popular, que conforma el seu art en funció del diàleg de les seves aptituds escèniques amb el públic<sup>53</sup>. La seva formació abraça indistintament els gèneres de la comèdia i del drama, però el dispositiu de comunicació en el qual es conforma la seva retòrica dramàtica és més important que el registre al qual s'acull. En els modes d'adreçament al públic i en el tipus de relació que l'espectacle popular estableix entre actor i audiència és on cal localitzar el fulcre de la política interpretativa de la primera Magnani. Es tracta d'una relació de proximitat, gairebé física, on una audiència profusament expressiva acostuma a intercedir en l'experiència escènica de l'actor. Un exemple per comprendre aquest tipus d'exposició el trobem en la descripció que la pròpia actriu fa de la seva experiència en els teatres de barri romans en els anys previs a la fi de la Segona Guerra:

Subito dopo la liberazione di Roma, recitavo in una rivista al Cinema Reale. Il giro nei teatri secondari era sempre abbastanza movimentato e burrascoso. I grosso teatri li avevamo fatti tutti. Bisognava lavorare. Il fatto di andare in tutti i quartieri di Roma ci incuriosiva e ci commuoveva. Ma quella sera al Reale la gazzarra fu grande. Cominciò qualcuno a protestare perché si erano tagliati due quadri. Dalla galleria una voce che non ammetteva replica urlò: «A Nannaré, so' tre vorte che vengo a vede la rivista, ce mancheno due quadri, li vedi da rimette». Cominciò il putiferio. Volò una poltrona in palcoscenico, uno spettatore fu colto da attacco epilettico, tutta l'atmosfera si arroventò di colpo, ruppero tutte le vetrate dell'ingresso, e alla fine io feci calare il sipario. Feci sapere loro che, se non si comportavano correttamente, lo spettacolo sarebbe stato sospeso, soprattutto perché «la signora Magnani ha paura». Bastò questo. «A Nannaré

---

<sup>51</sup> En ordre cronològic, va unir-se a la Niccodemi-Vergani (dirigida pels actors Dario Niccodemi i Vera Vergani), a la companyia del teatre Arcimboldi de Milà, i a la companyia del comic Antonio Gandusio, des de la qual l'actriu faria el salt al cinema a mitjans dels 30.

<sup>52</sup> La jerarquia de les companyies teatrals dels anys 20 i 30 seguia perpetrant el model de gestió de la *commedia dell'arte*. En aquest tipus de formació, actors de diverses edats, distingits pel seu grau d'experiència i pel tipus de registre escènic, assumien la interpretació i la direcció escènica de textos clàssics i moderns. La direcció de les companyies acostumava a caure en els actors més veterans, que també solien atorgar els seus noms a la companyia. Aquest model escènic perdurarà com a forma hegemònica dels espectacles populars fins que la influència del teatre d'autor europeu consagri la figura del director d'escena, als anys 40.

<sup>53</sup> Guido Di Palma estableix aquestes dues tradicions a la seva obra sobre la revista teatral de principis del segle XX: «La storia dell'attore in Italia oscilla tra queste due prospettive incarnate sommariamente sagli attori di scuola e dai figli d'arte e da coloro cha hanno ricevuto una formazione direttamente sulle tavole del palcoscenico» (2012: 33).

[sic. Nannarella aka Anna Magnani], a te chi te tocca, ma magari ce proveno». Morale: al colmo dell'entusiasmo, alla fine del primo tempo io e i miei compagni [...] fummo obbligati, tutti in fila, a cantare *La leggenda del Piave*. Venne giù il teatro. Uno, non so da dove, cacciò fuori una bandiera, montò in palcoscenico e mi avvolse tutta. [...] Rientrando in camerino, l'amministratore venne da me dicendo che una delegazione del pubblico voleva parlarmi, chiedermi scusa. Vennero su. Erano fruttivendoli, operai. Vennero con un quintale di patate dentro un sacco. «Lei ce scuserà, sa, stasera avemo esagerato, ma lei pe' noi è sempre...» Non sapevano più che dire. «Accetti questo omaggio, semo in guerra, non se trovano». E scaricarono patate e bandiera nel mio camerino. Erano commossi. Fu il più bell'omaggio di tutta la mia carriera di attrice<sup>54</sup>.

Per comprendere el tipus de relació actor-públic que defineix Anna Magnani, cal entendre la importància de l'espectacle viu dels segles XIX i XX en un país d'unificació nacional tardana com Itàlia<sup>55</sup>. L'absència d'una cultura normativa en un context definit per la fragmentació i la segregació lingüística atorga a l'actor una funció sociològica pròpia de les cultures orals fins ben entrat el segle XX. La popularitat del tipus d'espectacle en el qual es forja l'actriu té molt a veure amb el rol de l'actor popular en els processos de construcció de la identitat cultural, i aquesta realitat històrica és essencial per entendre el tipus d'actriu que arriba al cinema neorealista. El contacte constant amb el públic i el sondeig incansable de les seves actituds i necessitats esdevé una de les bases de l'artesanía de Magnani, que troba en aquest tipus de format escènic un context de formació molt específic. Com suggereix Stefania Parigi, l'espectacle popular presenta una estructura avantguardista, influïda per la modernitat cultural de principis de segle, que desfà la normativa naturalista pròpia del teatre burgès i explora, a banda de noves formes de direcció, noves posicions per a les figures de l'actor i l'espectador:

Nel corso degli anni '10 e '20 il varietà offre il modello per le serate futuriste e dadaiste, per il «teatro convenzionale» di Mejerchol'd, per il «montaggio delle sorprese» della Feks o per quello delle attrazioni di Ejzenstejn. Si tratta di forme che fanno esplodere la vecchia scatola scenica, annullando la distanza tradizionale tra palcoscenico e platea, esibiscono, fino alla provocazione, il procedimento registico e smuovono l'inerzia dello spettatore abituato al teatro naturalistico, coinvolgendolo direttamente dentro lo spettacolo.<sup>56</sup>

Necessàriament influïda per les circumstàncies d'aquest tipus de diàleg, Magnani es determina ben aviat com una actriu de contacte, que desenvolupa des de molt jove una

<sup>54</sup> De l'entrevista «45 domande a Anna Magnani» pel periodista Enrico Roda. *Tempo*, 22/12/1955. Compilada per L. Cantatore i G. Falzone a *La signora Magnani* (2001). Roma: Edilazio, pp. 39-40.

<sup>55</sup> La unificació nacional d'Itàlia té lloc l'any 1870, amb un considerable retard respecte als països europeus d'estructura històrica similar. Aquest fet resulta important per entendre la importància de la transmissió oral de la cultura en un país definit per la fragmentació i la segregació lingüística que coneixerà de manera tardana l'estructuració política moderna i l'implantació dels seus estàndards en els mitjans de comunicació.

<sup>56</sup> PARIGI, Stefania (2002): «Dal cinema-varietà al cinema-verità» IN. O.Caldiron I S.Patigi. *Cesare Zavattini. Parliamo dell'attore*. (Bianco e Nero. a. LXIII n.6 nov-des 2002. pp. 7-27). P. 9

tècnica basada en l'exposició intel·ligent del cos i en l'expressió no verbal com a part determinant d'un estil que sovint es definirà per la seva autonomia a la subordinació del text<sup>57</sup>. Tot i la poca permeabilitat que la historiografia del cinema presenta envers aquestes fórmules alternatives de l'espectacle del segle XX, aquest bagatge cultural que determina Magnani com una actriu aliena a la forja normativa de l'*star system* cinematogràfic no passa desapercbut a alguns dels pensadors i intel·lectuals de l'època. Cesare Zavattini, un dels teòrics del neorealisme, defensarà el món escènic de les varietats com el veritable gènere de forja de l'actor modern<sup>58</sup>, aquell que, «capaç de forjar per si mateix un món poètic autònom i complet» (CALDIRON I PARIGI, 2002: 10), és considerat un autor a ulls del seu públic.

### *Nannarella, innovacions de la performer popular*

Com suggereix la biògrafa Matilde Hochkofler (2005) l'obra d'Anna Magnani té la forma d'un iceberg, la base sustentadora del qual correspon a uns inicis teatrals reservats al coneixement del seu públic coetani i que podem esbrinar tan sols a través de la crònica. La impressió del que suposaven els seus personatges en la Roma dels últims anys del feixisme, on germina el neorealisme, les reporta l'actriu coetània Elsa de Giorgi que, convertida posteriorment en escriptora i cronista, va plasmar la presència escènica de Magnani a *I coetanei*:

Con Anna Magnani l'orgia di libertà divenne frenesia, a Roma. Riviste geniali furono composte per lei, che le animò di un pathos e di un'ironia conturbanti. Il camerino di Nanna rigurgitava a quei tempi di cani grandi e feroci, di bassotti miti, di gente commossa. Alla sua entrata, dalla platea, attraverso le quinte, giungeva qualcosa che non era rumore, bensì come l'ansito di un tumultuare trattenuto da un silenzio irresistibile. Solo la voce, le mille voci della Nanna, burlesche, infantili, brune di improvvisa mestizia, si intridevano a quel silenzio caricandolo sempre più di emozione. Il gesto largo delle braccia levate al di sopra del capo triste e superbo, pareva concludere, liberandola, tutta l'intensità che le sue parole e il suo canto avevano evocato fino a quel momento. Il pubblico esplodeva, allora, con impeto trascinate. Chiedeva innumerevoli bis, specialmente degli stornelli romaneschi dove per la prima volta udiva criticare, irridendole, tutte quelle cose che l'avevano torturato fino allora. E la voce volutamente nasale della Nanna, da monellaccio romano, si insinuava, stimolando alla pasquinata, al motteggio, alla ribellione. Poi, in un attimo, il suo viso guizzante in un lazzo grottesco si distindeva nella vastità della malinconia: la sua voce risorgeva dalle profondità cupe del

---

<sup>57</sup> L'ordre de prioritats de l'actor popular pel que fa a la subordinació als elements escènics la defineix Guido di Palma: «L'attore del varietà, anche se imparentato con l'attore interprete ha, tuttavia, priorità diverse. Il punto di partenza della sua esibizione non è né il personaggio né il testo, ma la relazione che riesce a instaurare con il pubblico» (2012: 35).

<sup>58</sup> «L'avanspettacolo è il regno delle iniziative individuali, dell'estro, dell'immaginazione, è il teatro dell'arte e spesso delle privazione immeritate, spessissimo del misconoscimento». ZAVATTINI, Cesare (1991). Opere. 1931-1986. Milano: Bompiani. p. 1276 (Citat a S.Parigi.. «Dal cinema-varietà al cinema-verità». Roma: Bianco e Nero, 2002 p. 10).

petto, e tutta quella gente passava dal riso al pianto con la stessa prodigiosa mutevolezza dell'artista<sup>59</sup>.

La capacitat de Magnani de representar una figura emblemàtica en el cinema té molt a veure amb aquesta procedència teatral, que destacarà pel cultiu d'una complicitat amb el públic i per una presència escènica transgressora. La seva fama d'actriu insubornable, especialment durant el període de l'ocupació de Roma i en el darrer període de la Segona Guerra, es deurà principalment a la seva participació en espectacles de sàtira política, que expliquen la importància que l'actriu atorgava al coneixement i l'experiència del context social i històric compartits amb el seu públic<sup>60</sup>. En aquests anys seran cèlebres les seves al·lusions agosarades des dels escenaris als jerarques feixistes i als nazis que sovint omplien les platees sense entendre sempre el tipus d'acudit que l'actriu era capaç d'elaborar en complicitat amb l'audiència<sup>61</sup>. Atreviments que en més d'una ocasió costarien amenaces i represàlies, però que l'actriu portava a terme amb la mateixa naturalitat amb què parodiava els llocs comuns de la cultura del *vintenni* mussolinià. Les possibilitats que li ofereix el cinema nacional, profundament influït pel programa cultural feixista, no poden comparar-se amb el camp de cultiu que troba en les revistes satíriques. Mentre el cinema només li oferia personatges marginals, a l'escena podia permetre's parodiar les mateixes dives de la pantalla que feien els papers dels quals ella en representava el contrari. D'aquesta època és la seva caricatura de l'actriu Isa Miranda, que revela un gran sentit de la comicitat en les fotografies d'escena que s'han conservat<sup>62</sup>. La fascinació que exercirà envers l'espectador té a veure amb les possibilitats de l'escena popular com a espai de forja d'un estil propi, conscient de les convencions i de les necessitats de posar-les en dubte, en complicitat amb un públic que participa també participa d'aquesta transgressió. En aquest sentit, Magnani perpetra una figura escènica essencial en la identitat italiana, la *performer* de comèdia com a cronista del temps, com a nòdul de confluència identitària i com a revulsiu de l'ordre establert.

---

<sup>59</sup> DE GIORGI, E. (1955). *I coetanei*. Roma: Einaudi, p. 217.

<sup>60</sup> De nou, Guido di Palma esbossa aquests trets en la consciència contextual de l'actor popular: «Per gli attori legati alle tradizioni dell'arte la recitazione passa da una sorta di coscienza del contesto scenico, una specie di "mentalità situazionale" tipica delle culture orali, e dalla creazione di un carattere» (2012: 35).

<sup>61</sup> Destaco aquí una intervenció del fill de l'actriu, Luca Magnani, en una conversa mantinguda l'any 2010: «I suoi inizi si costituiscono nella simbiosi che si è generata fra lei e il pubblico negli anni dello spettacolo comico sotto l'occupazione di Roma. Si è arrangiata per inventare un linguaggio per il pubblico, gli spettatori ridevano con tutto quello che i tedeschi, nelle prime file del teatro, non potevano neanche capire. Da questa complicità è nata qualcosa che anni dopo lei ha comunicato nel cinema. La sua figura ha sorpreso perché era come era la gente». Entrevista a Luca Magnani per Margarida Carnicé Mur, (Roma, 21/III/2010).

<sup>62</sup> Es poden consultar al volum de Matilde Hochkofler «Anna Magnani» (Roma: Gremese, 2005). Pel tipus de crítica admirada que en faria Cesare Zavattini, podem entendre que el tipus de paròdia que exercia Magnani no transgredia els límits del bon gust: «Bellissima, elegantissima, mi piace il suo canto nebbioso e le sue gambe uguali a Irene Dunne» (MOSCATI, 2015:73).



A la seva vocació transgressora en escena cal afegir la seva condició insòlita de defensar una personalitat essencialment còmica des del protagonisme femení. Mentre les actrius de revista acostumen a bascular entre la figura de la *soubrette* o *vedette*<sup>63</sup> i de les coristes i ballarines, Magnani consolida un personatge propi que arriba a requerir el disseny d'espectacles *ad hoc*. Durant la primera meitat dels anys 40, el comediógraf Michele Galdieri<sup>64</sup> escriurà diverses revistes còmiques per a ella i per al còmic napolità Totò, una parella històrica definida per Zavattini com «el binomi clamorós de la revista italiana»<sup>65</sup>. Galdieri podria ser considerat el primer director en descobrir el celebre *temperament escènic* d'Anna Magnani. La fama incommensurable de Totò no va impedir que l'actriu s'imposés amb un personatge propi, allunyat de la rèplica ingènua i eròtica que la figura femenina acostumava a tenir davant del *capocomico*. Segons els documents gràfics, el seu tipus de màscara escènica va suggerir severes modificacions d'un format que perpetrava una classificació tradicional dels rols de gènere en les figures del còmic i de la *soubrette*. Com explica Guido Di Palma:

In particolare la presenza di Anna Magnani ha delle conseguenze importanti sull'architettura drammaturgica dello spettacolo. Infatti sono proprio le sue doti di attrice che suggeriscono un'attenuazione degli elementi coreografico-canori tradizionalmente dominio della *soubrette*. Per questo per Wanda Osiris la Magnani era la negazione della "vedette"<sup>66</sup>. La sua capacità di sostenere un'intera scena su registri

<sup>63</sup> Termes de l'argot teatral que defineixen en les llengües italiana i francesa, la figura de la corista. Segons el diccionari *Treccani* de la cultura italiana: «In francese, servetta brillante di commedia; in Italia, l'attrice giovane di operetta o di rivista; nel teatro d'opera, denominazione del soprano leggero che spesso, ma non necessariamente, sostiene la parte di servetta [...]. Nel linguaggio televisivo, prima attrice, ballerina e cantante di uno spettacolo di varietà». Font: <http://www.treccani.it/vocabolario/soubrette/>.

<sup>64</sup> Michele Galdieri (Nàpols, 1902-1965) és considerat el modernitzador del gènere de la revista, que neix en el context del *fin de siècle* i es manté a Itàlia fins l'arribada de la televisió, als anys cinquanta. La seva obra durant les dècades dels trenta i especialment dels quaranta contribueix a la considerada edat d'or del gènere, en la qual la triada Magnani-Galdieri-Totò esdevé una divisa d'època. Galdieri era especialment temut entre els censors per la seva subtilitat en el treball de la sàtira política. El censor de teatre Leopoldo Zurlo (*Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*. Roma: Ateneo. 1950. p. 165) va escriure aquesta advertència al Ministre de Propaganda: «Cave canem Galdieri- È di razza. Non grida, non si avventa. Ti accarezza, t'illude, con parole di miele, con mani aperte senza macchine infernali; e quando meno te lo saresti aspettato ha morso con denti così aguzzi che là non fanno neppure dolore. Ha spruzzato il profumo e vi ha mescolato il vetriolo. Ma la colpa è tua se non stai in guardia; un autore di rivista non rinuncia al diritto di far dello spirito e lo spirito è il Fiore dell'intelligenza».

<sup>65</sup> Cesare Zavattini. «Il Tempo». 2/01/1942. (Citat a DI PALMA, 2012: 217).

<sup>66</sup> Wanda Osiris (Anna Menzio, Roma, 1905-Milà, 1994) va ser la *vedette* italiana de revista per antonomasia –juntament amb Elena Giusti– i va romandre en actiu durant tota l'època d'esplendor del gènere, dels anys 20 als 50. El seu estil es basava en l'espectacle visual. La *performance* precisava d'un vestuari i maquillatge exòtics amb tocs de fantasia, i es basava en l'acompanyament de la música i del ball. L'estil d'Osiris, afí al tipus d'espectacle heretat del *fin de siècle*, i en concret dels estils francesos dels anys 10 i 20 –va ser paragonada a figures com Mistinguett o Josephine Baker–, es pot considerar contraposat al de Magnani. Algunes fonts tendeixen a considerar l'auge del tipus de còmica que defensava aquesta última com el principi de l'obsolescència de l'estil d'Osiris, que, amb tot, es va mantenir en escena fins als anys 70. La *soubrette* va comparar l'estil escènic de Magnani amb el de la cantant francesa Edith Piaf, curios paral·lelisme que dóna a entendre la vessant de rapsoda popular que la crònica del temps atribueix a la innovació escènica de Magnani en la dramaturgia de la revista: «La Magnani a Roma recitava ancora vestita alla Edith Piaf. Non c'era ancora la grande rivista, non c'erano i *boys*, i quadri spettacolari, le

recitativi che non sfigurano di fronte al comico consente a Galdieri di animare la rivista con una galleria di personaggi, vere e proprie macchiette al femminile<sup>67</sup>.

La capacitat discursiva de Magnani en escena, el talent dramàtic i la proposta estètica sòbria en fan un cas insòlit. La combinació de sàtira, paròdia, capacitat d'improvisació i talent poètic per al cant popular fan de la seva màscara un híbrid entre la còmica de vodevil i la rapsoda. Un quadre essencial d'aquests anys és la *fioraia del Pincio*, en el qual Magnani adopta el caràcter d'una anònima venedora de flors per cantar les salmòdies íntimes de la Roma de l'ocupació des dels balcons de la Villa Borghese. Anys més tard recuperarà aquesta figura al film *Siamo donne* (Luchino Visconti, 1953), un film que serà una excusa per retornar a una orígens teatrals dels quals sempre va declarar sentir-se'n orgullosa<sup>68</sup>. Tal i com reproduirà en aquest autohomenatge filmat, l'actriu es presentava en escena amb el que seria el seu vestuari habitual: un senzill vestit fosc fins als genolls, la cabellera a l'aire i sense maquillatge. Una caracterització basada en la sobrietat com a norma, però que no per això deixa de ser meditada i intel·ligent. Els seus vestits, escotats i de mànigues alçades, tendeixen a centrar l'atenció en el tronc i la part superior del cos, exposant el poder expressiu el rostre i de la cabellera, dels braços fermes, del tors i del coll com a parts més ostensibles en els seus moviments. Per contra, les faldilles per sota els genolls dissimulen les cames, que l'actriu acostumava a no mostrar<sup>69</sup>. A la majoria de cròniques, la presència magnètica es constata com el gran tret de la Magnani escènica. Una presència poderosa, transcendent, capaç de relativitzar els ideals de bellesa en unes maneres que es dirien conscients. L'escriptora Colette Rosselli va descriure les peculiaritats físiques de l'actriu tot comparant el seu poder de fascinació amb les irregularitat d'una escultura inacabada:

From the waist up, with her large, maternal bosom she looked like a queen, one of those really buxom queens so well portrayed by 17<sup>th</sup> century artists. But then there was

---

parate, che d'altra parte per lei sarebbero stati ridicoli. La rivista allora era una specie di cabaret e la Magnani era la negazione della vedette. Tuttavia andava bene così, era brava, aveva un filo di voce intonatissimo e quegli occhi importanti: la gente non l'ha mai capita abbastanza». «Wanda Osiris». *Oggi*, 22/29, (Gener-Febrer 1959) (Citat a DE MATTEIS et al., 1980: 183).

<sup>67</sup> DI PALMA, G. *Op.cit.*, p. 222.

<sup>68</sup> En una de les seves darreres entrevistes, l'actriu declararà al periodista Pietro Pintus: «Io sono orgogliosissima di quel periodo perché credo di aver fatto delle belle cose. [...] Il teatro m'appassiona enormemente di più del cinema. A furia di fare l'attrice cinematografica, a un certo punto si sente il bisogno d'essere una cosa viva e vera a contatto immediato con il pubblico vivo e vero». Entrevista de Pietro Pintus a *Notiziario Radio e Tv, a cura dell'Ufficio stampa della RAI*, 1971 (Compilada a GOVERNI, 2008: 217).

<sup>69</sup> La qüestió de les cames té un paper recurrent en el divisme teatral i cinematogràfic de l'actriu, i denota un possible complex físic entorn de l'extrema magror que les caracteritzava. La tendència dels biògrafs (GOVERNI, 2008; CARRANO, 2004) de vincular aquest defecte físic a una seqüela pròpia del raquitisme infantil, al·ludiria als orígens humils que apropen l'actriu a l'audiència dels anys 40. El físic esquàlid que l'actriu va tenir durant la joventut va fer que el públic inventés un acudit sobre el seu nom, canviant Magnani –*magnare* és la forma romana de *mangiare* (menjar)– per Digiunani –segons el joc de paraules del verb *digiunare* (dejunar)–.

nothing else. It was as if God had enjoyed making her marvelous head and chest and had then got fed up and finished it all off too quickly. From the waist down her body had about as much character as a mermaid's. She had beautiful hands, like a pianist, small rather masculine hands which were extremely elegant when she moved them around. Practical, intelligent hands that were always bare: she never wore rings although she possessed lots<sup>70</sup>.

Aquest tipus de descripció la trobem també a les memòries de la guionista Suso Cecchi d'Amico, que evoca la fascinació per la presència de l'amiga anys després de la seva mort:

Come si fa a definire il fascino di Nannarella? Non era bella, spesso cupa come il suo cane lupo color dell'ebano. Aveva sempre le occhiaie, un colorito terreo e i capelli neri come non si può immaginare, della consistenza di una matassa di seta pesante. Le gambe erano magre e leggermente storte, era piccolina e forte di fianchi. Aveva un *decolletè* splendido, come pure lo erano le mani e i piedi. Dovunque entrasse e in scena, non guardavi altri che lei<sup>71</sup>.

Una prova del control sobre la presència és que en aquests anys Magnani genera una figura escènica nova, inesperada, que posa en crisi l'homogeneïtat del format de la revista i especialment del joc escènic de la *performer* femenina. L'ocultació de les cames en un espectacle on aquesta part del cos juga un important paper en la relació públic-*vedette*<sup>72</sup> és un bon exemple de fins a quin punt aquest control és voluntari, i opera en una negociació de les clàusules tradicionals que estableixen la relació de la mirada del públic i del cos escènic de l'actriu entorn de l'erotisme. En contra de la perpetració d'aquest model clàssic de la *soubrette* com a reclam eròtic, la proposta de Magnani deriva en una progressiva adquisició de funcions escèniques normalment vetades a les dones. És significatiu que, en aquests anys, el públic li atorgui el reconeixement d'una màscara pròpia, una funció normalment reservada al *capocomico*. Com els napolitans havien fet amb Totò (Antonio De Curtis), el públic romà d'aquest temps bateja l'actriu amb l'apel·latiu afectuós de *Nannarella*, diminutiu que troba la familiarització del nom d'Anna en el dialecte romà.

La poca assiduïtat amb la qual aquest fenomen d'identificació públic-màscara es produeix en casos d'intèrprets femenines reforça les arrels escèniques històriques de

---

<sup>70</sup> PISTAGNESI, P. (ed.) (1988). *Anna Magnani*. Roma: Fabbri, p. 77.

<sup>71</sup> CECCHI D'AMICO, S. (1996). *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita D'Amico*. Milà: Garzanti, p. 126.

<sup>72</sup> Segons l'historiador de teatre Tattù Sanguinetti, les cames són la quintaessència de la representació eròtica en la revista, i l'element visual de connexió entre el públic i la fascinació del cos de la *vedette*. (Audiocomentari de Tattù Sanguinetti IN CineCensura (2008) Exposició virtual a càrrec de la Cineteca Nazionale de Roma i del Ministerio de Cultura italiano. Recuperat de <http://cinecensura.com/sala-temi/sexso/>)

Magnani. En aquesta perpetració de la màscara com a patró de construcció identitària (PESTANO FARIÑA, 1998), l'actriu es converteix en una descendent directa de la tradició popular i de la genealogia performativa de la *commedia dell'arte*, que conserva en els noms d'algunes de les seves actrius més emblemàtiques una història de cossos escènics decisiva per la comprensió de les arts escenogràfiques modernes<sup>73</sup>. Aquestes dades seran del tot rellevants a la llum de projectes com *Le carrosse d'or* (Jean Renoir, 1953), on el mestre francès esbrinarà la tradició escènica dels *comici dell'arte* en els gestos de la italiana, en un film sobre la dialèctica de la representació que és també un homenatge a l'art de l'actor i a la pròpia Magnani.

La condició inusual de l'actriu i les mutacions que el seu estil opera en l'espectacle còmic del seu temps prefiguren el que suposarà el seu aterratge en el cinema. No es tracta tant d'una intèrpret que s'adapta als registres com d'una creadora escènica capaç d'intervenir en la direcció de la seva presència<sup>74</sup>. Els inicis teatrals contenen la matèria prima que consolida el seu treball essencial i que podem sintetitzar en el diàleg íntim que manté amb el públic coetani i en un estil lliure i eminentment transgressor, producte d'un context on convivia la censura ideològica i la renovació formal. El pas per l'acadèmia, pel treball teòric d'autors i per la recitació de textos clàssics del bagatge italià i europeu hauria suposat una imprimació de referències culturals perdurables –així ho demostrarà el constant retorn de Magnani a autors com Giovanni Verga–, però no decisives. La seva veritable formació no segueix tant un patró intel·lectual com experimental, dut a terme en la immersió en el teatre popular com a espectacle de formes en procés. En la renovació de formes que viurà el cinema d'aquests anys, l'espectacle popular mantindrà una condició matricial, a través del que Caldiron i Parigi (2002: 10) defineixen com «un necessario trapianto delle energie e degli uomini del varietà dal palcoscenico allo schermo».

La idea d'un espectacle sustentat en una circulació de forces expressives en procés ajuda a entendre la dimensió comunicativa que s'estableix entre la *performer* i el públic. Magnani destacarà, en aquests anys, per la proximitat privilegiada amb una audiència que no és especialment continguda ni silenciosa, i que demostra una participació activa que no es correspon amb les formes burgeses de l'espectacle decimonònic. Podem dir que aquest context permet la prefiguració d'una política performativa que més tard

---

<sup>73</sup> Sobre el paper de les actrius en la *commedia dell'arte* i d'alguns dels seus perfils emblemàtics, assenyalo les obres de Kathleen McGill (1990, 1991) i de Rosamond Gilder (1967).

<sup>74</sup> Cal tenir en compte que, en el context d'on ve Magnani, la preeminència de l'actor en la construcció de la màscara situa el director en una posició secundària, totalment diferent a la que tindrà el director cinematogràfic. En una llarga carta que no va arribar mai a enviar a l'actriu, el comediògraf Michele Galdieri li recrimina la constant intervenció en les seves decisions tot fent notar el seu *estrany mode de col·laboració en la direcció*: «La Compagnia aveva ormai avuto la sensazione che io ero nient'altro che un "esecutore di ordini" [...]. Nei primi tempi tentai di reagire pallide reazioni che si limitavano, magari, ad una fuggevole contrazione dei nervi facciali. Allora tu gridavi: "...è inutile che ti fai brutto..., voglio fa come me pare...".» (DI PALMA, 2012: 303-306).

l'actriu adaptarà al cinema neorealista, però que es manté atenuada durant les intervencions cinematogràfiques prèvies als anys 40 a causa dels postulats dramàtics propis del feixisme. Mentre el cinema demanava l'homogeneïtzació de la presència en un sistema d'actors influït per l'ideograma del període autàrquic<sup>75</sup>, l'escena popular reclama a l'actor de varietats la preservació d'una originalitat intransferible<sup>76</sup> basada en el talent i en la personalitat del *performer*, i sustentada en la correspondència amb el públic. L'actitud reticent envers determinats tipus de direcció serà una de les bases de la política interpretativa d'Anna Magnani, així com el fonament de la seva reputació d'actriu difícil i presumptuosa. Les múltiples manifestacions de directors intimidats –tal volta ofesos– per aquest tipus d'intervenció, forjaran el mite de l'actriu *temperamental* dins i fora d'escena, un eufemisme plausible que podria emascarar una voluntat creativa indiscutible que no tots els autors coetanis apreciarien, i que l'actriu no dubta en defensar:

Per i registri autori sono scomodissima. Io non sono un'attrice che sta lì come un oggetto, che si lascia spostare come un bicchiere, che si fa adoperare come un burattino o un robot. Non sono un'attrice cui si può dire soltanto «guarda a destra, muovi il braccio, corri via, storci il naso». Voglio essere cosciente di quello che faccio, voglio contribuire al mio personaggio. Ho qualcosa da dire, io<sup>77</sup>.

### **Ossessione. Intuïció d'un principi divíctic**

El primer contacte d'Anna Magnani amb el neorealisme el conforma la seva primera trobada amb Luchino Visconti, que va voler oferir a l'actriu el paper protagonista d'*Ossessione* (1943). Potser atret per les possibilitats transgressores del seu estil i per l'aura irreverent que cultivava en societat<sup>78</sup>, el cineasta hauria projecta en ella els trets d'un personatge trencador com Giovanna, el primer del cinema italià construït sobre la força de les passions (LIEHM, 1984). La imminent maternitat de l'actriu va frustrar la col·laboració, però la seva petjada en el projecte es pot intuir en les cròniques dels seus artífex. El guionista Gianni Puccini va relatar així la trobada entre l'actriu i el director:

With a decision that was extremely bold at the time [...] Luchino imagined Anna in the part of Giovanna. We agreed and so did Solaroli, but the ICI [Industrie Cinematografiche Italiane] had its doubts. Luchino had to fight hard and when he had finally won he went to see Anna in the Hotel Excelsior. It was quite a dramatic meeting: she told him she was pregnant. She was awfully upset about it because, to be

<sup>75</sup> Durant els vint anys de feixisme, la importació de films estrangers va ser prohibida a Itàlia i el cinema se sustentava en la producció nacional.

<sup>76</sup> Segons el còmic napolità Raffaele Viviani: «Il comico del *variété* non deve somigliare a nessun altro, né deve ricordare altri: deve avere una figura a sé, un genere a sé, un repertorio a sé» (*Dalla vita alle scene – Memòries–*, citat a DI PALMA, 2012: 32).

<sup>77</sup> HOCHKOFER, M. (2005b). Anna Magnani. Lo spettacolo della vita. Roma: Bulzoni, p. 89.

<sup>78</sup> DE GIORGI, E. (1955). *I Coetanei*. Roma: Einaudi.

quite honest, apart from our little group, she was the only person who sensed that the tall, young Visconti was «someone special». So she had the childish but moving idea of hiding the fact that she was already in the fifth month. Luchino was still a bit dubious but in the end he said: «OK. When we get towards the end of the film, you'll either be in close-up or carrying a basket or something so that nobody can see». He smiled and so did Anna. But the start of the film was delayed, however, because it became obvious that Anna wouldn't be able to do it in her condition. She cried for a whole, long night, with Solaroli next to her trying in vain to console her and calm her. We had had a stand-by in mind for some time, it was Clara Calamai. We had seen a «realistic» photograph of her with her hair ruffled and untidy and Luchino has seen the future Giovanna in it <sup>79</sup>.

Com veurem, els personatges femenins tindran un paper essencial en la topografia del cos que estableix el neorealisme, i el fet que un dels seus primers esbossos estigués vinculat a la presència escènica d'Anna Magnani explica la sintonia de l'actriu amb un principi estètic trencador. El magnetisme que la crònica teatral atribuïa a l'actriu podria haver aportat un sentit específic a un personatge com Giovanna, que Deleuze (1987: 14) defineix com «una ironia vestida de negre i posseïda per una sensualitat gairebé al·lucinatòria». *Osessione* seria finalment interpretat per Clara Calamai, actriu notable del *vintenni* que havia adquirit una gran popularitat arrel de *La cena delle beffe* d'Alessandro Blasetti (1942). El productor Liberalo Solaroli va publicar els detalls del càsting en un article a la revista *Cinema 60*, en el qual posa de relleu la diferència entre totes dues dives:

Cominciare con la Magnani in quello stato non era neanche pensabile, occorreva subito pensare a quale attrice poteva sostituirla tra quelle che sapevamo disponibili (s'era d'estate ele attrici di un certo valore lavoravano tutte); infine ci fermammo su tre nomi [Anna Magnani, Clara Calamai, Maria Denis] (prima di partire da Roma avevamo fatto dei provini ad alcune allieve del Centro Sperimentale, tutte troppo giovani; per il ruolo di Giovanna ci voleva una donna, non una ragazza) [...] La Calamai, malgrado il successo personale riportato nella *Cena delle beffe* girata con Blasetti, non era ancora un nome di primissima grandezza nel 1942, ma il tipo poteva andare e Luchino ne avrebbe saputo fare un personaggio indimenticabile, tanto che oggi non mi riesce più immaginare una «Giovanna» non interpretata dalla Calamai, la quale sapeva mostrare la necessaria passività femminile e mostrava la fatalistica incoscienza indispensabile per rendere il personaggio; l'abbigliamento e la fotografia le dettero quella forza plastica che forse le mancava prima di cominciare il film. [...] Pregai al truccatore, Alberto De Rossi, molto ascoltato dalle dive, di scoraggiare la Magnani dicendo che ormai la decisione era presa e che in ogni modo nel suo stato, col caldo che faceva a Ferrara, oltre ad essere una pazzia il tentare di girare sarebbe stato un «suicidio artistico», perché nessun truccatore e nessun operatore avrebbe potuto cancellare le occhiaie che la rendevano meno bella dato anche che il suo viso era difficile a fotografarsi [...] Lei era una brava attrice, non una pupattola come le interpreti delle commedie ungheresi (e come oggi le «maggiorate fisiche») che dopo la maternità e un alcuni casi già dopo il matrimonio

---

<sup>79</sup> PISTAGNESI, P. (ed.), op. cit., pp. 107-108.

debbono considerare chiusa la carriera: avrebbe trovato sempre ruoli a lei adatti ed avrebbe affermato le sue capacità artistiche<sup>80</sup>.

Les proves de vestuari i maquillatge fetes a Clara Calamai<sup>81</sup> revelen l'efecte transformador d'una caracterització que ja havia popularitzat Anna Magnani al teatre. La cabellera sense pentinar, de reminiscència medusiana, l'hàbit fosc, l'absència de maquillatge i la intensitat en l'expressió facial redefeixen l'aspecte d'una actriu que, com Calamai, posseïa els trets físics adients per al realisme del nou cinema, però no els havia explotat en la seva identitat escènica del cinema dels anys 30<sup>82</sup>. Aquest fet convida a valorar la idea d'una identitat divística que, des de la figura d'Anna Magnani, precedeix o inspira determinades cerques estètiques realistes. Destaquen les oposicions institucionals que Visconti hauria trobat per contractar Anna Magnani a *Ossessione* i que cal emmarcar en la seva condició d'actriu marginal dins del sistema divístic feixista. Magnani posseïa i defensava una presència escènica anticonvencional, connectada amb les idees de modernitat cultural i social que l'ascens dels feixisme hauria truncat a finals de la dècada dels 20. Tal i com la defineix Elsa de Giorgi, l'actriu encarnava, dins i fora de l'escenari, l'oposat de la imatge femenina que persegueix l'estètica normativa:

Sentía claramente el sufrimiento de vivir dentro de un límite pequeño-burgués, y por eso llevaba dentro la grandeza de su personaje como un desafío al mundo convencional al que pertenecía, con el modo de hablar y de vestir: tacones bajos y melena suelta y soberanamente despeinada. Mostraba la valentía de guiar libremente el propio cuerpo, desafiando abiertamente a la señora burguesa que salía de la peluquería toda ondulada y en orden. Los demás no la habían entendido, incluyendo su marido, que nunca creyó en ella, porque el cine pedía personajes ordenados, ideales, dulces, asexuados, de los cuales ella era exactamente lo opuesto<sup>83</sup>.

La travessa de Magnani en el cinema dels 30 és una expressió de fins a quin punt la seva presència posava en crisi un sistema divístic basat en el control i en l'*atenuament de la presència* (NACACHE, 2006), així en la conformació d'un imaginari evasiu i idealitzat<sup>84</sup>.

---

<sup>80</sup> SOLAROLI, L. (1965). Le prime tre attrici di *Ossessione* *Cinema 60 : mensile di cultura cinematografica*, Any 1965, vol. VI, (n. 55, Juliol 1965), pp. 50-54.

<sup>81</sup> Les fotografies de caracterització, conservades a la Cineteca Nacional de Cinematografia de Roma, han estat publicades de manera recent al catàleg de la mostra *Cinema Neorealista. Lo splendore del vero nell'Italia del dopoguerra* (Barbera i Alberto, eds., Torí: Silvana, 2015).

<sup>82</sup> Calamai havia participat en diversos films del cinema dels *Telefoni Bianchi*, denominació popular amb la qual es coneix el cinema de l'autarquia feixista. Es tracta d'un cinema que cultiva fórmules narratives clàssiques, com la comèdia romàntica i el drama burgès, amb la intenció de construir una ficció normativa basada en la idea de l'evasió d'Itàlia com a realitat política. Rep aquest nom per la tendència d'ubicar en els decorats el telèfon esmaltat de blanc, metàfora del luxe i del benestar social en l'estètica domèstica de l'*art-déco*. Un estudi essencial de les tendències estètiques, narratives i divístiques d'aquest període el trobem a l'obra de Francesco Savio *Ma l'Amore No. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*. Roma: Sonzogno, 1975.

<sup>83</sup> DE GIORGI, op. cit., pp. 62-63.

<sup>84</sup> El sistema d'estrelles italià del feixisme es basava en el compliment d'unes premisses essencials: substituir l'absència de les estrelles americanes en els anys de l'autarquia, adaptar el divisme nacional a

Físicament era la imatge viva d'allò que els postulats propagandístics del *vintenni* pretenien obviar en la imatge cinematogràfica de la feminitat<sup>85</sup>. El conflicte que Magnani suposa en aquest context queda explicat en una eloqüent circumstància biogràfica. Tot i estar casada entre 1935 i 1940 amb Goffredo Alessandrini, un dels directors més cotitzats del règim mussolinià, l'actriu no es fa un lloc en el cinema de l'època ni tampoc intervé en les pel·lícules del seu company –amb l'excepció d'una discreta aparició al film *Cavalleria* (1938)–. Diverses fonts biogràfiques (GOVERNI, 2008; CARRANO, 2004; HOCHKOFER, 2005) apunten a una certa insistència per part dels representants del cinema del moment –i en concret d'Alessandrini– de dissuadir l'actriu de seguir una carrera cinematogràfica. El seu rostre *difícil de fotografiar* (SOLAROLI, 1965) no trobava lloc en un sistema cinematogràfic que busca l'atenuació de la presència realista i la serialització d'un sistema divíctic de transició<sup>86</sup>. La cabellera fosca, la fesomia angulosa, el rostre irregular i ombrívol i la figura voluptuosa i orgànica, dissociaven la presència femenina nacional de l'aspecte nòrdic, ros i solar de dives coetànies com Assia Noris, Isa Miranda o Dria Paola. Tot i que la propaganda feixista també tolera que durant el vintenni emergeixin dives “racials” com Doris Duranti, Dina Sassoli o la pròpia Clara Calamai, Magnani no disposa ni dels atributs ni de la ductilitat que podrien convertir la seva efígie fosca en la d'una seductora *femme fatale* del règim. Mentre l'estrella presenta una triple equació de gràcia, bellesa i joventut (MORIN, 1972), la presència escènica de Magnani es basa en la transgressió d'aquests conceptes. El seu temperament escènic, expandit en un treball teatral que ja havia abraçat la modernitat en la comèdia dels anys

---

l'objectiu d'evadir qualsevol referència directa a Itàlia com a realitat política i preservar els límits de l'estrellat dins d'un magnetisme que no entrés en competència amb l'estrellat del dictador. Gian Piero Brunetta comenta: «Durante tutto il ventennio l'industria cinematografica italiana non riesce a far nascere, o meglio rinascere, un sistema divistico paragonabile, sia pure alla lontana, al contemporaneo divismo americano o a quello delle dive italiane del muto. L'egemonia del divismo mussoliniano impedisce, anche sul piano cinematografico, la nascita e il successo di massa di figure divistiche. Almeno fino alla dichiarazione di guerra. Da questo momento, indipendentemente dall'inizio della parabola declinante del consenso, si cerca di riempire il vuoto lasciato dalla scomparsa da mercato dei divi americani, potenziando per alcuni attori quel tanto di aureola necessaria a farne oggetti alla portata dei desideri possibili del pubblico». (1993: 247)

<sup>85</sup> Segons Mira Liehm els rols femenins del *vintenni* seguien un principi similar al de l'equació de gràcia, bellesa i joventut de l'estrella nord-americana (MORIN, 1972): «The actresses of the corporate film were stylized as models of joyful girls with healthy minds and healthy bodies, the prevailing female role in the Italian comedy production of the time». (LIEHM, 1984: 21).

<sup>86</sup> Brunetta defineix aquest sistema divíctic de transició, entre el feixisme i l'esclat de la guerra, com un *divismo tuttofare*: «L'impressione generale che si ricava da questo tentativo effettuato alla vigilia del neorealismo è quella della formazione di una compagnia di attori tuttofare, di un divismo povero e smesso, creato da una produzione improvvisata, valorizzato non dalle sue doti naturali, quanto dalle circostanze eccezionali del contesto storico. La messa a fuoco dei singoli attori, la loro caratterizzazione professionale, le loro epifanie, non possono più avvenire tra lo sfavillare delle luci e gli sfondi di luoghi o avventure eccezionali. [...] la produzione non riesce a far incarnare del tutto all'attore un ruolo o un modello e a creare nel pubblico il senso di identificazione tra vita e film. Questo divismo, che veste abiti rovesciati e d'occasione, per forza di cose è costretto a promuovere sul campo, a stelle della produzione media, attori che il cinema americano non avrebbe neppure arruolato come comparse per western di serie Z, e riesce, a suo modo, a creare una discreta unificazione del pubblico piccolo-borghese». (1993: 247-248).



20, no posa a disposició la mal·leabilitat física ni la mansuetud expressiva que requereixen certs arquetips. És curiós observar en la caracterització d'alguns dels seus primers films i en fotografies d'escena la insistència de la indústria de l'espectacle en "educar" la seva presència escènica des de la seva joventut. La dècada dels 30 testimonia un procés fallit de caracterització basat en permanents, depilacions facials i jocs d'il·luminació que proven d'atenuar inútilment la seva heterogeneïtat, forçant una harmonia que no existeix. En comparació amb el rostre nacional d'aquests anys, pretesament bucòlic, Anna Magnani és un retrat complex, podríem dir que pràcticament cubista en comparació amb l'harmonia apol·línica de l'estrella nacional. L'exemple més flagrant d'aquesta voluntat de camuflatge és probablement la caracterització a la qual la va sotmetre Goffredo Alessandrini a *Cavalleria* (1936). L'aparença forçada del personatge d'una cantant de cabaret, tenyida de ros platí i vestida d'època per a l'ocasió, fa difícil la reconeixença d'una Magnani filmada en pla general i pràcticament relegada a funcionar com un element decoratiu. Els enquadraments d'Alessandrini, que sembla incloure la figura en el camp de manera accidental, resulten una viva mostra de com el cinema de la Itàlia feixista prova d'anul·lar la presència sincera d'Anna Magnani, tot protegint-la del punt de mira de l'espectador.

### **Primeres aparicions al cinema dels anys 30**

Tot i que el seu estil no prendrà una forma orgànica ben bé fins a l'arribada dels quaranta, algunes de les aparicions al cinema dels anys 30 són significatives. Les pel·lícules anteriors al neorealisme poden ser considerades com la mostra d'un desafiament. Mentre el cinema cultivava l'abstracció idealitzada, Anna Magnani encarnava el real, l'aquí i l'ara d'un temps convuls en la complexió, els trets, la fesomia, la veu i els conflictes d'un tipus de personatge femení que posa en crisi la contenció narrativa i estètica de l'època feixista. El tipus de divisme que configuren les primeres comèdies podria trobar una correspondència en les circumstàncies biogràfiques de l'actriu. Havia nascut al cor de la Roma vaticana en una situació de filla il·legítima i havia estat criada sense pares, en el si d'una família de dones treballadores. L'autonomia que es semblava respirar en l'entorn del seu creient ambient determinar haver determinat les direccions essencials d'una personalitat creativa que no deixa de ser un símptoma de contemporaneïtat. La seva carrera reproduirà, dins i fora de la pantalla, el model de la dona fora de la normativitat social, en una mena de ratificació identitària de la diversitat com a forma legítima de ser.

La capacitat d'encarnar la diferència es pot intuir en la primera aparició cinematogràfica de l'actriu, al film *La cieca di Sorrento* (Nunzio Malasomma, 1934). La figura ombrosa d'una joveníssima Magnani troba en l'estil realista d'un drama de principis de segle un espai adient d'expansió, malgrat el paper breu i les condicions narratives d'una peça

encara afectada per la transició del sonor. En el rol d'Anna, una jove que descobreix el seu amant culpable d'homicidi i es debat entre la passió i el deute moral de confessar, Magnani demostra la seva formació dramàtica en la capacitat per fer visible el conflicte<sup>87</sup>. En una estètica atenuada pels cànons narratius del melodrama burgès, la *performance* aconsegueix dramatitzar de manera eficaç i verista la crisi i la complexitat psicològica de la figura. L'ús estètic del dispositiu en la presentació d'aquest primer personatge és força suggestiu. A la seva primera escena, Anna emergeix en silenci de la foscor d'un escenari il·luminat tan sols per la llum d'un quinqué. El rostre mostra una expressió muda i complexa, que es diria reprovatòria cap a l'amant que entra en escena. L'expressió de la jove Magnani té la capacitat d'intensificar l'atmosfera fins i tot quan l'espectador desconeix les circumstàncies de la situació que es planteja. La malenconia, la decepció i la insatisfacció que suggereix aquesta mirada muda esbossen el conflicte d'una jove immersa en una relació clandestina en la qual, a banda de passió, també sembla haver-hi trobat la solitud. La intensitat d'aquest primer pla que li dedica el cinema ja evoca la capacitat de Magnani per plasmar en la imatge una psicologia molt més elaborada de la que sembla requerir la dramaturgia. Pels matisos i la iniciativa que imprimeix en la manera de mirar, d'apropar-se al seu *partenaire* (Dino di Luca) i de decidir-se a besar-lo, el seu personatge es determina des de la passió i la lliure manifestació dels sentiments, un tipus de moviment més aviat transgressor per la normativa moral de la dramaturgia femenina. De manera significativa, la seva figura en clarscur funciona com a rèplica complexa i tèrbola de la feminitat ingènua de la protagonista, una jove de maneres suaus i presència tènue interpretada per l'actriu Dria Paola. En certa manera, l'Anna del relat prefigura la idea essencial de la proposta figurativa de Magnani, en la dona que pateix els límits morals i socials de la seva època i que es veu obligada a viure en la solitud dels marges o de la clandestinitat.

L'escena també revela la plasticitat gestual i el treball compositiu de la figura com a part important d'un estil emergent. Hi trobem una tendència a teatralitzar els moviments més insignificants i a posar les mans damunt del cos, que prefigura els gestos de contacte i la consciència física com les grans línies de la tendència gestual de Magnani. En un moment en el qual és enquadrada en pla mig, la jove actriu obre una mà damunt d'un dels seus pits, i el contacte es perllonga davant la càmera. La incisió d'aquest detall és significativa, per la importància que aquest tipus de gest tindrà en la obra de l'actriu. El contacte amb les parts públiques del cos femení, com els pits, esdevindran un matís essencial en la seva manera particular d'atraure l'atenció de l'espectador sobre el treball figuratiu. Amb la revelació de gestos que haurien d'esdevenir icònics, la primera Magnani cinematogràfica sembla mostrar, ja en el seu debut, el principi d'un repertori

---

<sup>87</sup> L'actriu havia aconseguit el seu primer contracte a la companyia de Dario Niccodemi i Vera Vergani després que els actors haguessin presenciat el seu assaig de fi de curs a l'Acadèmia Eleonora Duse. En la funció, l'actriu havia interpretat la protagonista de *La caccia al lupo* (circa 1901) de Giovanni Verga, una peça en què una dona prova d'amagar amb ànsia l'adulteri comès en absència del seu marit.

gestual. Aquesta primera *performance* recull una economia narrativa vinculada a la intensitat de l'expressió que triomfarà en el neorealisme, i que rau en l'adequació de l'actriu a un tipus d'estètica com la que posa en pràctica el director Nunzio Malasomma. *La cieca di Sorrento* hereta la fotografia contrastada de tall realista de l'escola primitiva napolitana, un context que hauria influït el neorealisme italià amb precedents com la desapareguda *Sperduti nel buio* (Nino Martoglio, 1914) o *Assunta Spina* (Gustavo Serena, 1918) –de la qual Magnani en farà una versió el 1948–. Aquestes circumstàncies fan del primer film de l'actriu un referent important dels seus exordis, més aviat insòlit dins del tipus de peces que trobem al llarg de la dècada dels 30, que es caracteritzarà per la interpretació de personatges còmics d'aparença lateral i poc pes dramàtic.

Cal entendre que l'arribada del sonor, l'augment de la producció i la diàspora d'actors de l'escena viva als estudis cinematogràfics hauria afavorit la incursió de figures del teatre popular en el panorama cinematogràfic dels *Telefoni Bianchi*. És el cas de *Tempo Massimo* (Mario Mattoli, 1934), que ofereix una de les intervencions còmiques més rellevants d'aquesta primera etapa de l'actriu, el mateix any del seu debut. Es tracta d'una comèdia romàntica protagonitzada per Vittorio De Sica i Milly, dues grans estrelles dels *Telefons Blancs*, on Magnani hi interpreta Emilia, una jove minyona viva i múrria de cor impulsiu. El film revela un apropament bastant significatiu. Més que els moviments amorosos d'Emilia, el que atrau del personatge és la seva vis còmica. La comèdia permet a Magnani un espai de comoditat, en el qual la complicitat amb l'espectador ajuda a atenuar el fet que l'actriu estigui destinada a encarnar la diferència, l'heterogeneïtat respecte a allò que els films convoquen en les seves figures femenines protagonistes. La frescor de l'Emilia de *Tempo Massimo* o de la Pierotta de *Quei Due* (Gennaro Righelli, 1935) mostren una figura femenina que, escudada en els trets arquetípics de la Colombina, posa en qüestió la realitat que planteja la representació. Les mirades al fora de camp o a l'eix frontal del pla i els comentaris sarcàstics sobre la deriva dramàtica que s'estableix al seu voltant, inauguren una fórmula que es repetirà en diverses comèdies burgeses *preneorealistes* i que determinen l'especialització en el personatge còmic d'aquests anys. Magnani no s'adequava als rols femenins protagonistes, però la seva natura transgressora –sempre i quan fos emmarcada en els límits de la comèdia– podia condimentar el ritme monòton de les trames de sèrie amb la intervenció lateral d'un personatge d'essència popular. En aquests primers films podem parlar d'una supervivència del seu estil en la marginalitat de figures mínimes, limitades a poques escenes, que tanmateix troben en el cultiu del gag una forma alternativa de visibilitat. Algunes escenes d'Emilia a *Tempo Massimo* acostumen a acabar amb una coda còmica en què el personatge posa en dubte de manera absurda el desenvolupament del quadre. En aquest sentit, és interessant observar com la vis còmica permet el cultiu d'un tret divíctic important com la ironia. La Magnani *comédiennne* hereta de l'experiència teatral una capacitat per dialogar amb la representació que troba una via d'expressió en aquests orígens cinematogràfics. En un parell de situacions, l'actriu

queda sola en escena i, mentre mira contrariada el fora de camp, deixa anar una frase increpatòria envers el gest de sortida de les altres figures. Aquest tipus d'exhortacions a les maneres escèniques dels altres van més enllà de la funció merament narrativa per obrir el diàleg amb l'espectador a la consciència irònica que la figura adopta per interactuar amb la representació que l'envolta. Aquests gestos, que la càmera captura amb la figura solitària en pla, produeixen una sensació d'espontaneïtat que remet a l'essència teatral de l'actriu: les idees d'improvisació i de transgressió del text per atraure la mirada de l'espectador i incloure'l en la representació es fan presents, i conformen un dels trets característics de l'Anna Magnani dels orígens.

Amb la transmigració dels seus trets escènics a la pantalla, Magnani està testimoniant la importància que tenen en la identitat italiana moderna l'escena viva i la figura del còmic com a element de construcció cultural. Mentre l'*star system* del moment cultiva la porositat de l'actor a l'estètica i la ideologia narrativa imperants, Magnani sembla distingir-se des de la resistència. La consciència de la representació que tenen les seves figures adverteix, des de la presència concreta que els atorga l'actriu, la imminència d'un paradigma de canvi. Un moviment concret contingut a *Tempo Massimo* és eloqüent en aquest aspecte. Vestida amb l'uniforme de la minyona Emilia, Magnani es desplaça pel decorat d'un luxós interior domèstic mentre serveix begudes entre els assistents a una festa. L'absència de diàleg i de gestos auxiliars insinua la situació merament funcional del personatge, que serveix de figura de seguiment a la panoràmica de situació que traça la càmera de Mario Mattoli. Cenyida a aquesta mecànica, pròpia de l'estil *cal·ligrafista* dels 30, la vivacitat i l'espontaneïtat d'Emilia desapareixen del seu moviment. Des d'un visionat contemporani, l'espectador pot comprovar que en aquesta escena alguna cosa no funciona. L'actriu no acaba de fondre's amb la trajectòria de la càmera i tampoc s'integra en la posada en escena en la manera que sembla buscar la direcció. En altres paraules, l'escriptura del director en aquest pla summament elaborat no aconsegueix atenuar la presència de l'actriu, que aquí sembla dissimular, sense èxit, la latència d'una energia continguda. El rostre inexpressiu és inquietant i es diria que, en qualsevol moment, alguna cosa ha d'esclatar. En aquest tipus de fractura és on podem intuir el tipus de figura que aviat penetraria en les esquerdes del sistema divínic feixista per eclosionar en el realisme dels 40.

Les intervencions d'aquest període resulten importants per entendre el treball figuratiu que tindrà lloc en els propers anys. Podem parlar del cultiu de la figura secundària còmica com a espai de dissidència. La contenció narrativa que imposen aquests films resulta extremadament forçada en un tipus de personatge que malgrat ser irrellevant té la capacitat d'emprar la ironia i el gag com a fórmules de transgressió. L'ús de l'humor intel·ligent i la interacció amb la posada en escena impregnen les interpretacions de la Magnani còmica fins els primers 40. Films com *Quei Due* (Gennaro Righelli, 1935), *Teresa Venerdì* (Vittorio de Sica, 1941), *Finalmente soli* (Giacomo Gentiluomo, 1942) o *La vita è bella* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1943) repetiran la manifestació gestual o

verbal del personatge des d'un sarcasme que afecta l'esdeveniment dels fets o la natura de les figures que l'acompanyen en el pla. El registre còmic seguirà funcionant com a condiment narratiu, però també com a fórmula increpadora, amb capacitat d'establir punts de fuga en la linealitat de l'acció i d'insinuar a la mirada de l'espectador un element de desordre i d'obertura a nous espais. Les seves figures semblen tenir un coneixement superior dels fets i no conformant-se amb la seva fluctuació natural, hi juguen i els posen en dubte. A *Quei Due*, una comèdia dels germans De Filippo on Magnani té una única escena i no apareix ni tan sols acreditada, el seu personatge, Pierotta, ridiculitza sense pietat el mal d'amor de l'amant no correspost que amenaça amb el suïcidi. L'energia còmica d'aquesta breu figura, el dinamisme del seu gest i la ironia, estableixen, en l'espai del gag, una complicitat que desvirtua qualsevol idea de malevolència o perversitat per part d'una figura femenina que, a ulls del espectador, resulta hilarant. L'espontaneïtat del personatge convida al riure i a relativitzar la idea de l'amor romàntic que es posa en escena des de l'absurd i que no sembla satisfer les expectatives de la graciosa Pierotta en les seves relacions. En aquesta mateixa línia, a *La vita è bella*, Magnani amenitza la jove soltera Virginia en una escena on ridiculitza el seu jove pretendent. En una escena on tots dos canten al piano «*Ebbene tu partirai*», les reaccions horroritzades del seu rostre envers el discutible talent musical del seu company d'escena fan de Virginia un personatge més sucós que el de la protagonista Maria Mercader, de qui Magnani n'ha de ser la rèplica antipàtica. L'essència còmica funciona aquí com una fórmula de progressió de personatges sovint limitats a arquetips essencialistes. El sistema figuratiu binari que estableix Magnani com *l'altra* figura –la minyona de la senyora, la germana malcarada de la protagonista simpàtica, l'amant gelosa de l'heroi romàntic o la soltera indiferent–, resulta una eina de contenció que no obstant es posa en crisi. Al marge del tipus de personatge que és convocada a representar, la retòrica expressiva de l'actriu funciona com a fórmula de desbordament.

El fet que aquestes fractures emergeixin des del registre còmic d'una actriu que hauria de triomfar en el drama ajuda a comprendre que la capacitat discursiva de la seva política transcendeix la retòrica expressiva que li és imposada. No és atrevit dir que la supervivència de molts d'aquests films de joventut es deu en gran part a la circumstància de testimoniar el conflicte entre la personalitat creativa de l'actriu i un tipus d'ideologia narrativa que no aconsegueix contenir ni atenuar una manera concreta de ser actriu. L'època teatral ja prefigurava la seva política com una sèrie de decisions estètiques però també ideològiques, vinculades a allò que Magnani representava en un context sociocultural on la llibertat de les actrius i de les dones en general era limitada. De manera significativa, l'exordi cinematogràfic testimonia el prejudici dels cineastes d'aquest temps envers la personalitat irreverent de l'actriu. Carlo Ludovico Bragaglia, que va dirigir-la a *La vita è bella*, parla d'ella com d'una dona vulgar que gaudia

imposant la seva superioritat als homes <sup>88</sup>, una acusació que resulta interessant per les correspondències que troba en la personalitat escènica que l'actriu està forjant en aquest temps. Les figures de Magnani se situen en un nivell intel·lectual que traspassa els límits de la comèdia romàntica, desafiant-ne la suavitat amb una ironia conscient que molts cops troba les seves víctimes en els *partenaires* masculins. La travessa còmica de la primera Magnani és, en certa manera, l'anticipació d'un estil que funcionarà com a element desestabilitzador en la concepció i la narrativa de l'amor romàntic i dels rols de gènere.

Un personatge clau en aquest aspecte és la Loletta Prima del film *Teresa Venerdì* (1941), una de les primeres peces dirigides per Vittorio de Sica que suposarà la trobada definitiva de l'actriu amb la comèdia cinematogràfica. El film planteja l'embull amorós d'un jove burgès –interpretat pel propi De Sica– perseguit per tres dones que es disputen el seu amor. De totes elles, l'única que no és ingènua és Loletta Prima, l'actriu de varietats amb aires de grandesa interpretada per Magnani. En oposició a les joves coprotagonistes que comparteixen escena amb ella –interpretades per la debutant Adriana Benetti i la jove Irasema Dilian, respectivament–, l'actriu defensa un tipus de feminitat alternativa als arquetips essencials de la comèdia romàntica. Loletta sembla saber com estan fets els homes, i s'anticipa als seus enganys provocant el riure de l'espectador. *Teresa Venerdì* i l'èxit de públic que en derivarà coincideixen amb la forja d'un tipus de personatge cinematogràfic que reflecteix a certes correspondències biogràfiques amb la personalitat de l'actriu. Com Loletta, Magnani també era una actriu de varietats que jugava la ironia en escena com a forma de transgressió. Resulta significativa la descripció que fa De Sica de la seva primera trobada amb l'actriu:

The first thing I knew about Anna Magnani was her laugh. One afternoon many years ago. It was 1924 I think. I was lying in a small hostel for actors near the Olimpia Theater in Milan. I was at the start of my career [...]. I remember that afternoon. I was in my room doing nothing, just lying on the bed shivering with cold and hunger. Suddenly I heard laughter coming from the kitchen. It was loud laugh, teeming and painful, which pierced my ear-drums and my heart. Then there it was again, a second burst, a third and a fourth. I was about to get up to go and see what was happening when my father came into the room and said: «Vittorio, come down to the kitchen, there's an amazing girl I want you to meet». I followed him and saw a young girl who looked entirely different from the young actresses I used to know then. Her name was Anna Magnani and she was seventeen years old. Physically she was like no other girl I'd ever seen: her eyes, hair and those poor thin little legs; she was strange, pathetic and somehow disturbing. That was the first time I ever saw her. [...] I knew that she was starting to become successful. But I didn't see her for years and years. And then in

---

<sup>88</sup> «El carácter de Anna y el mío chocaron, porque mi carácter es un poco anticuado, sentimental. La Magnani era una mujer chabacana, una mujer vulgar [...] Le gustaba humillar continuamente al hombre con el que estaba.» Carlo Ludovico Bragaglia a *Anna Magnani*, episodi de la serie documental *Grandes maestros del cine italiano* (autoria i data no acreditades). Material audiovisual contingut als extres del DVD de l'edició espanyola del film *Bellissima* (Vella Vision, 2008).

1941, when I was preparing to make *Teresa Venerdi*, I remembered her and got in touch with her. It was her first real film. Watching her act was something special, a real pleasure. In *Teresa* she played the part of a jealous, possessive, rather wretched woman and all her extraordinary talent came out. Somebody said that she wasn't very intelligent but had a natural instinct for acting and I think it's probably true. Totò was like that too and so was Ruggero Ruggeri and Viviani who came straight off the streets of Naples. People like that probably never even read the script properly but threw themselves into the characters they had to play and made them theirs<sup>89</sup>.

Cal notar que De Sica és el primer autor de la generació dels neorealistes que aconsegueix fer un film amb Anna Magnani i que ho fa denotant el seu aspecte còmic. El riure llegendari esdevindrà un dels grans trets divítics d'Anna Magnani, i també de la seva imatge pública. Com a expressió de llibertat, el riure expressa la manca de contenció com una de les bases de la genuïtat expressiva que hauria d'atraure el jove De Sica a atorgar-li el primer personatge cinematogràfic important. *Teresa Venerdi* testimonia la canonització de la Magnani còmica tal i com l'havien prefigurats els films dels anys 30, des de la base d'un personatge antipàtic i malcarat que aconsegueix conquerir el públic amb la seva graciosa excentricitat. Loletta Prima torna a representar la figura femenina que sobrepassa la contenció del relat i les capacitats de les figures masculines que l'envolten. En l'escena de la seva presentació, la *vedette* assaja un número musical en un teatre. És la figura principal del número i va vestida amb un gran plomall al cap, que mitiga l'atreviment d'un vestit sense mànigues amb un generós escot en forma de cor. Segons Guido Bezzola, els pits de l'actriu havien admirat el públic de les esferes militars, en un moment en què aquest tipus d'audiència era temut per la seva capacitat censora<sup>90</sup>. És el primer film que revela la sensualitat de la seva figura, a la manera transgressora que trobem en les cròniques dels seus espectacles teatrals (Hochkofler, 2005). Les provocacions de Loletta són indissociables de la idea del cos escènic que es diverteix actuant. En l'assaig del ball, el personatge té maneres presumptuoses i histriòniques, però demostra conèixer la coreografia a la perfecció saltant-se els passos que li fan més mandra i interrompent el número per anar a telefonar el seu amant. Aquestes sortides de to provoquen la ira del coreògraf, que Loletta no dubta en enviar, literalment, a l'infern. El sarcasme torna com a forma d'obertura del relat. La ironia en el gest i en el verb estableix un espai de complicitat amb el públic que transcendeix la linealitat del personatge. A efectes narratius, Loletta Prima no és més que una mala actriu i una amant gelosa que obstaculitza la història d'amor principal, però la seva eficàcia còmica li atorga una supervivència superior a la dels amants protagonistes. La tensió entre una actitud refinada, la proliferació d'insults i els descuits de l'actriu de varietats amb aires d'excel·lència fan brillar el talent còmic de Magnani en

---

<sup>89</sup> PISTAGNESI, P. (ed.) (1988). *Op. Cit.*, p. 68

<sup>90</sup> Guido Bezzola recull la següent anècdota: «Dopo aver visto *Teresa Venerdi*, l'unico commento di un ufficiale in quei tempi nostro collega e superiore fu "che mammelle"!» (1958: 7).

un personatge particularment important en la conformació del divisme cinematogràfic d'aquests anys.

És interessant recuperar el testimoni de De Sica per valorar el possible endinsament de l'actriu en el terreny de l'autoreferència. Loletta Prima no deixa de ser una paròdia de la *vedette* de varietats, diríem que saludable, que revisita els orígens escènics de Magnani i apel·la a la seva pròpia condició d'actriu. El punt d'inflexió que suposa *Teresa Venerdì* té a veure amb la bona acollida que aquest personatge va tenir entre un públic que passava de veure l'actriu a la platea dels teatres a veure-la en pantalla. Perpetrant uns usos prèviament assajats i aprovats en l'escena petita, l'actriu sembla dir que l'experiència teatral de l'actor no només no entra en conflicte amb la novetat del dispositiu, sinó que pot beneficiar-la. Aquesta estratègia, que a nivell històric coincideix amb una forma típica d'intrusisme en l'etern debat cinema-teatre, és probablement el que possibilita la integració orgànica de l'actriu i de la seva personalitat escènica en la revolució estètica que suposarà el neorealisme. En aquests anys és quan tindrà lloc la trobada amb Visconti i la proposta fallida d'*Osessione*, i, en certa manera, la trobada amb De Sica dialoga amb l'interès dels cineastes del neorealisme envers l'essència discursiva d'una política escènica basada en la llibertat i la transgressió. La seva *performance* havia revelat que la interacció de la figura amb l'entorn narratiu era més forçada que natural. Les fórmules dels 30 eren perpetracions d'un classicisme obsolet, allargat durant els vint anys de feixisme, i la figura magnaniana insinuava la contenció que bloquejava el progrés orgànic de les fórmules culturals que els neorealistes volien restablir. En optar pel cultiu d'un treball escènic particular i eloqüent, conscient de l'espectador, Magnani sembla dir que l'actor és capaç de perpetrar la modernitat que havia aturat la ideologia imperant de l'època, i que aquest diàleg picaresc podia transmigrar, a caprici de l'actriu, de l'escena teatral a la cinematogràfica. En aquest sentit, l'espai des del qual treballa Anna Magnani no és l'espai del cinema feixista o de la sàtira teatral, és un espai de l'actriu basat en una política pròpia. Aquesta, construïda des del coneixement de l'audiència –i per tant, del context de recepció– (DI PALMA, 2012) es basa en una essència performativa i gestual, en ocasions irreverent pel que fa a la seva subordinació al text, que precisament per això pot transcendir el límit normatiu de la paraula o de l'escena.

Les primeres trobades amb els artífex del neorealisme coincideixen amb aquesta primera consagració escènica d'una actriu que semblava haver advertit a una edat molt tendra que la *performance* també podia ser un espai de dissidència. La que troben De Sica, Visconti, i posteriorment Rossellini ja és una actriu que sap involucrar l'espectador en el seu treball escènic i manipular-ne l'atenció. En la documentació gràfica d'aquesta època, i en especial en les fotografies d'escena i d'estudi, es pot advertir el desenvolupament d'un cert sentit de l'exhibició, que progressa de manera notable respecte als anys de formació. La timidesa i la indefinició estilística de les imatges dels anys acadèmics



contrasta amb el control de la mirada i del gest que l'actriu comença a cultivar a partir dels 30, quan abraça l'experiència de les companyies còmiques, i que es determina en les imatges dels primers 40. Podríem dir que en la transició d'aquestes dues dècades, l'experimentació formal i estilística dels anys de formació produeix una presència que comença a sentir la seguretat del seu personatge escènic. Una prova d'aquest canvi són les sessions "íntimes", fora d'escena, que li va fer el fotògraf Federico Patellani<sup>91</sup>. La trobada del propi estil sembla influir en la manera d'exhibir la figura d'una actriu conscient del potencial de la imatge fotogràfica. Aquests retrats capten un cos desacomplexat, atractiu per la seva tendència a compondre postures irreverents i indecoroses que combinen espontaneïtat i teatralitat. Les cames massa obertes, la direcció irreverent de la figura estesa sota el sol, la mirada perduda o els braços encerclant el propi cos mentre l'expressió facial tendeix a la melangia són proves de la consagració de la presència escènica d'una actriu que podria haver trobat en la *performance* la forma d'expressió d'una personalitat fora d'època.

La idea del cos escènic sembla important en una obra que reflecteix, entre els seus primers personatges, la figura recurrent de l'actriu. En aquesta primera etapa la trobem citada a *Cavalleria*, *Teresa Venerdi*, *Finalmente soli* o *La fortuna viene dal cielo*. Des de la modalitat de la cantant o la *vedette*, el personatge de la *performer* apareix com a via d'expressió d'una feminitat alternativa, excèntrica i lliure dels límits de la norma social, que en ocasions també serà associada a la figura de la prostituta<sup>92</sup>.

La idea del cos que s'exposa en l'espai públic serà decisiva per entendre la conformació del divisme de Magnani, també en els seus primers films dramàtics. És el cas de *La fugitiva* (Pietro Ballerini, 1941) un dels primers drames cinematogràfics on interpreta el paper secundari d'una actriu que renuncia a la maternitat per poder seguir el camí de la independència. En certa coincidència biogràfica, la figura de l'actriu representa un subjecte històric alternatiu, que pateix les conseqüències de la diferència que encarna. La dona que exposa el seu cos en l'espai escènic enfronta la contradicció de la seva llibertat i del pes castrador de l'estigma social. El personatge de Wanda Reni és una *vedette* que ha conquerit la llibertat d'un estil de vida escollit, però és també una mare penedida que torna al llit de la filla malalta que va abandonar en la infantesa i plora en no ser reconeguda com a mare. Aquest tipus de drama, a l'estil dels coetanis *women film* nord-americans, resulta important per entendre el pes que la representació de l'experiència femenina de la Història tindrà en l'obra d'Anna Magnani. El seu divisme cinematogràfic manté una certa cohesió amb el d'actrius coetànies que també concentren part de la seva

---

<sup>91</sup> Es poden consultar en el volum *Magnani the Magnificent*, editat per Giuliano Falzone (Roma: Edizioni Interculturali, 2003).

<sup>92</sup> Juntament amb la mare i l'actriu, la prostituta conforma una de les *macrofigures* (ROSSI, 2015) de l'obra magnaniana.

obra en l'expressió de la travessa històrica del subjecte femení a través de la feminitat *complicada* (LASALLE, 2001) de la dona moderna <sup>93</sup>.

Magnani destaca a les acaballes del cinema feixista per una personalitat escènica individual, que desborda el sentit figuratiu ordinari dels films que la contenen, i ho fa perquè és capaç de reflectir un discurs ideològic i social a través del seu personatge. L'actriu que comença a fer d'actriu a la pantalla és, en certa manera, una revelació de la pròpia Magnani com a subjecte creatiu, des del carisma que fa de l'actor una presència «intensa» i «central», connectada amb la condició humana del seu temps (DYER 1991:57). La seva és una figura que encarna l'heterogeneïtat dins d'un món homogeneïtzant, i que a nivell intel·lectual representa l'autonomia de pensament de la dona emancipada com a part de la realitat política que el feixisme provava de censurar. Mentre el *vintenni* és una regressió de la modernitat en termes polítics i ideològics, Magnani n'encarna una supervivència, i aquest tipus de transgressió d'allò normatiu queda reflectit en els temes recurrents de la seva obra. No sembla casual que aquest carisma arribi al cinema gràcies a l'espai escènic privilegiat del vodevil. L'esperit dissident que Nannarella cultiva en aquest terreny, semblant al de la figura del bufó en la tradició teatral moderna d'occident, té com a efecte la progressiva interacció del seu esperit crític en la mirada del seu públic. Capaç d'atraure l'atenció sobre els seus gestos i la seva mirada sobre el món representat, la seva figura sembla expressar la imminent caducitat del món fílmic dels anys del feixisme. La prefiguració d'una política d'actriu podria partir d'aquesta consciència contemporània del seu carisma escènic. En coherència amb els seus orígens i context de formació, és una actriu que ha viscut els canvis culturals essencials de la seva època i en conserva la consciència en el si d'un sistema expressiu dictatorial, que hauria frenat el progrés cultural de les primeres dècades del segle XX. En els inicis cinematogràfics de Magnani ja trobem l'esbós d'una modernitat que definirà els principals paràmetres de la seva futura proposta interpretativa. Una modernitat que convida a observar la figura de l'actor popular com a negociador dels cànons ideològics imperants, inicialment en l'espectacle popular, però també en les infiltracions que aquest món tindrà en el cinema dels 40.

### **Prefiguració de la *popolana* com a principi divíctic a *Campo de' Fiori***

Podem dir que l'obra neorealista d'Anna Magnani comença l'any 1943 amb *Campo de' Fiori* de Mario Bonnard (1943). És el primer film que aconsegueix unificar la

---

<sup>93</sup> A *Complicated Women*, Lasalle rastreja aquesta idea de feminitat alternativa a l'essencialisme dels arquetips clàssics durant els anys previs al codi de censura Hays (1933) a través dels films d'actrius com Norma Shearer, Greta Garbo o Marlene Dietrich. La seva conclusió gira entorn de la capacitat de gestió que aquestes dives haurien tingut en la conformació de models divíctics i figuratius alternatius, transgressors del sistema binari d'arquetipologia hollywoodiana i precursors de modernitat.

personalitat escènica d'Anna Magnani en un tipus de figura realista, i també el que revela, en la màscara escènica de la “dona del poble” –*popolana*, en italià–, l'autenticitat individual que el sistema divíctic del *vintenni* no havia pogut atenuar. Podem començar a parlar d'un tipus de cinema vinculat a un tipus d'interpretació. *Campo de' Fiori* és una mostra de l'assaig que el neorealisme va tenir en la comèdia popular de to realista de principis de dècada, molt arrelada al talent dramàtic d'actors com Anna Magnani i Aldo Fabrizi <sup>94</sup>. El film de Bonnard i la proposta figurativa que conté no es poden entendre sense la capacitat d'aquests còmics populars de mimetitzar-se amb els gestos i la veu de la Roma popular. En contrast amb allò que ofería l'actor oficial del *vintenni*, el llenguatge de Magnani i Fabrizi permet hibridar els paràmetres narratius del melodrama burgès amb els elements formals i performatius que prefiguren el tall realista i el simbolisme social i polític del neorealisme. Es tracta d'un dels primers films ambientat en escenaris urbans i on els actors s'expressen en el dialecte i les formes pròpies de la classe treballadora.

En el relat que podríem considerar residual de la comèdia dels 30, Aldo Fabrizi és Peppino, un peixater amb aspiracions d'ascens social que s'enamora d'una refinada burgesa (Caterina Borato), i que tanmateix acaba magnetitzat per l'autenticitat d'Elide (Anna Magnani), la jove verdulaire sagaç i despenjada amb qui viu una relació d'atracció i d'antipatia. La comèdia romàntica de tipus emmascara un interessant manifest estètic, que podríem sintetitzar en un desig de visualitzar determinades realitats socials a través de noves fórmules figuratives i expressives. L'espai que troben la caracterització i la *performance* d'Anna Magnani demostra un triomf de l'esperit del còmic popular per damunt del tipus d'estrella hegemònic del feixisme. La seva capacitat per mimetitzar el gest espontani de la gent del carrer esquinçava el llençol blanc del divisme autàrquic en un gest va atraure l'atenció de la crítica. Amb *Campo de' Fiori*, trobem per primer cop el nom de l'actriu vinculat al terme *popolana*, la dona del poble italiana, un terme que sintetitzarà la seva proposta figurativa durant les següents dècades, i que el crític Eugenio Giovanetti defineix a *Tempo*:

La Magnani solo aveva capito che cosa «popolo» veramente significhi, a Roma come a Venezia o in altre città che hanno più serbato del vecchio costume. La vera ragazza popoloana, in quella città, non è mai volgarità [...] Ella qui è alla grande arte, alla commedia in cui, nell'umile quotidiano, la farsa tiene per mano la tragedia saltando a piè pari il borghese dramma [...] La faccia pallida e intenta e involontariamente regale della Magnani in *Campo de' fiori!* [sic.] Ma è una perfetta maschera classica, risucitata nel grigiame dello schermo <sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> Els actors formaran una parella escènica estable durant els primers 40, intervenint en els films *L'ultima carrozzella* (Mario Bonnard, 1942), *Campo de Fiori* (Mario Bonnard, 1943) i *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

<sup>95</sup> Eugenio Giovannetti a *Film*, 17/VI/1943. (Citat a HOCHKOFER, 2005: 64).

El crític atribueix a l'actriu la capacitat d'ostentar l'expressió popular a l'alçada del clàssic, distingint la seva interpretació de la de la resta del repartiment, inclòs Fabrizi. Elide es converteix així en el primer veritable personatge cinematogràfic de l'actriu, que consagra la seva proposta en les línies d'un nou arquetip. No parlem de la defensa de la *popolana* com a tipus, sinó més aviat com a idea. Juntament amb la glossa del gest, del crit i de l'expressió dialectal, Elide defensa la franquesa, la sinceritat i l'orgull de ser un mateix en contraposició a l'ideal de feminitat burgesa de la diva dels *Telefoni Bianchi*, amb el qual és inevitablement sotmesa a comparació. Alguns diàlegs del film són determinants per entendre el manifest figuratiu que es posa en escena. Ho veiem en la discussió que mantenen Peppino i Elide, després d'haver-se barallat sorollosament enmig de la plaça. Irritat per les formes irreverents de la noia, Peppino la sotmet a un judici que Elide replica de forma contundent:

PEPPINO: È inutile, non c'è niente da fare. Non imparerai mai!

ELIDE: E che dovrei imparare?

PEPPINO: A essere fine, pulita. Ci vuole un po' di forma. Non sai quanto importante è quello per un uomo.

ELIDE: Io sono fatta così. Non ce l'ho, la forma. Non sono mica una di quelle.

Durant tota la peripècia seductora de Peppino per conquerir la refinada Elsa, Elide fa present una desencadenada encarnació del sentiment popular com a antítesi de la noia de societat. Cridanera i histriònica, riu i diu el que pensa, la seva *popolana* és una noia de personalitat forta i cor tendre, segura de si mateixa, que dissimula la solitud de l'amor no correspost i la humiliació dels menyspreus de Peppino en un temperament malcarat i genuí. La conquesta d'Elide és significativa. En atraure Peppino i reconciliar-lo amb la seva identitat popular, també es converteix en la secundària que aconsegueix conquerir el cor del protagonista. La rivalitat de Magnani respecte al paradigma figuratiu interpretat per Caterina Borato guanya una dimensió reflexiva important en inscriure's en una comèdia romàntica que planteja la diferència de classe. Elide reivindica una necessitat de recuperar l'autenticitat, allò veritable sobre allò artificial, la genuïnitat contra el facsímil hollywoodià que el cinema autàrquic havia seriat en el cinema dels anys 30. El diàleg entre les dives, com a personatges femenins que rivalitzen pel cor de l'"heroi" manté un diàleg entre principis figuratius contraris: el de l'actor popular italià i l'alternativa figurativa amb la qual el cinema feixista havia omplert el buit de la *star* americana clàssica en el cinema italià.

És interessant apreciar l'anticipació del neorealisme en la frescor d'un personatge que es constitueix a si mateix davant la imatge, verbalitzant allò que no vol ser: una figura com les altres. L'autenticitat d'Elide l'emancipa de la dependència als desitjos mediats pel sistema ideològic del cinema feixista, malgrat el missatge final de concòrdia. *Campo de' Fiori* és una pel·lícula sobre personatges que, en contacte amb els carrers i l'essència dels seus orígens, aprenen a acceptar-se. La frase dels galans del film: «*Mille vorte mejo' le*

*popolane, anche se combinano i guai*», porta la conclusió, en clau de comèdia, que els italians prefereixen les dones de veritat, encara que tinguin caràcter, saldant un deute d'autoacceptació que connecta amb la cerca estètica d'allò propi i genuí que s'està gestant en el cinema italià d'aquests anys. Quan anys després Roberto Rossellini sigui interrogat sobre la paternitat del neorealisme tindrà present el que Magnani sembla encarnar en aquestes primeres peces, la circumstància nodular de l'actor popular com a element de vehiculació cultural:

Io vedo la nascita del neorealismo più in là [di Roma città aperta]: anzitutto in certi documentari romanzati di guerra, dove anche io sono rappresentato con La nave bianca; poi in veri e propri film di guerra a soggetto, che mi hanno visto collaboratore per lo scenario, come Luciano Serra pilota, o realizzatore come in l'uomo alla croce; e infine e soprattutto in certi film minori, come Avanti c'è posto, L'ultima carrozzella, Campo de' Fiori, in cui la formula, se così vogliamo chiamarla, del neorealismo si viene componendo attraverso le spontanee creazioni degli attori: di Anna Magnani e di Aldo Fabrizi in particolare. Chi può negare che sono questi attori a incarnare, per primi, il neorealismo? Che le scene di varietà dei "forzuti" o delle "stornellate romane", giuocate su un tappeto o con l'aiuto di una sola chitarra, come erano state inventate dalla Magnani, o la figura disegnata sui palcoscenici rionali da Fabrizi, già preludevano a momenti di taluni film dell'epoca neorealista?<sup>96</sup>

Curiosament, el personatge de Fabrizi no trobarà la mateixa lloança en la crítica que la que és atribuïda al personatge de Magnani. Un possible senyal de la importància que tindrà en el neorealisme i en el cinema de transició democràtica la figura femenina. Sembla haver-hi una relació estreta entre el desordre que la presència escènica de Magnani planteja en el cinema del vintenni i l'atracció que genera entre els directors del neorealisme. De Sica n'havia copsat el talent còmic, Visconti la vehemència transgressora i Rossellini la capacitat inventiva. Si el neorealisme era un punt de partida, una regressió a la representació essencial i lliure dels postulats feixistes, és eloqüent que el seu naixement tingués lloc en un país que, com Itàlia, conservava el prestigi i la importància de l'actor com a nòdul de negociació identitària i cultural. El pelegrinatge de mirades i de veus d'aquest context a Anna Magnani aglutina la seva posteritat entorn del concepte de "musa", un terme tradicionalment atorgat a la influència de figures femenines a les quals no els és reconeguda una autoria activa en un cànon generat entorn d'un grup de creadors masculins. La influència de l'actriu en aquests projectes germinals convida a replantejar la importància de la seva presència i del seu estil en l'humus cultural d'on neix la dimensió antropològica i estètica del neorealisme. Si les principals ressenyes històriques han vist en el nom d'Anna Magnani la posteritat de la musa, probablement hem d'atribuir-ho tant al paper secundari que l'actor ha tingut històricament en els grans moments constitutius de la història del cinema –no tan sols

---

<sup>96</sup> ROSSELLINI, R. *Op.cit.* p. 85

en la del neorealisme– com al rol passiu que ha tingut tradicionalment la dona en els grans moments creatius de la història –no només la del cinema–.

La coincidència d'aquest film amb la visibilització de la personalitat escènica de Magnani a la crítica és una forma de recordar al moviment cultural que ha de reconstruir el gest perdut d'Itàlia, les referències oblidades pel cinema. Elsa de Giorgi, la diva dels *Telefoni Bianchi* que va deixar el cinema per dedicar-se a ser una cronista del seu temps, comença la seva crònica *I coetanei* amb el record d'Anna Magnani la vigília de l'esclat de la Segona Guerra Mundial. De Giorgi narra el record de totes dues en una platja de les rodalies de Roma, acompanyades d'un grup de jerarques feixistes que els fan la cort. En notar la mirada d'un dels militars sobre el seu cos, Magnani no dubta en ridiculitzar-lo, tal i com feien les secundàries simpàtiques dels seus films: «*Tete d'oro, eh, professore?*»<sup>97</sup>. El seu esclat de riure a la cara del feixista evoca una imatge de llibertat efervescent, que crema en ser llegida, i que no troba un igual en cap de la resta de personatges femenins que apareixen en la crònica d'una època decisiva de la cultura italiana. Potser per això De Giorgi no dubta en situar Magnani –“la Nanna”, com ella li diu– entre les personalitats fundadores d'un “gran moment espiritual” del seu temps, determinat per una «necessitat immensa de veritat»:

Per espellere il fascismo, la sua presuntuosa retorica, intrisa degli aspetti più posticci del dannunzianesimo, sorse con la improrogabilità fatale delle rivoluzioni autentiche, un bisogno immenso di verità, certo accumulato in tanti anni di errore e di paura. Fu la Nanna, da quei palcoscenici nudi, a lanciare quel messaggio. Da un film girato con lei clandestinamente, quando ancora l'incubo dell'occupazione tedesca agghiacciava il sangue, quella sua faccia grandiosa di coscienza e di dolore, giunse, varcando il mare e i confini, in tutto il mondo; e la gente di tutto il mondo, turbata, ne accolse il racconto di pietà: alla Nanna, a De Sica, a Rossellini, a Visconti, a Zavattini, si deve un grande momento spirituale del nostro tempo, si deve, forse, se la nostra mortificata sofferenza, la nostra miseria, ebbero interpreti capaci di farle capire e amarle dopo tanto isolamento. Si umilierà, poi, questo grande momento, limitandolo a una denominazione stilistica, quella del «neorealismo»<sup>98</sup>.

La crònica de De Giorgi sintetitza allò que revela la situació de Magnani en el context escènic dels anys 30 i 40. Més que de l'aura abstracta d'una musa, el seu assaig estètic, dramàtic i ideològic parla de l'autoria activa d'una mare genitora, de la política d'una actriu sense la qual probablement la genealogia del neorealisme no seria la mateixa que hem conegut. Els teòrics com Luigi Charini o Cesare Zavattini havien localitzat el tema d'un nou humanisme, apuntant als trets d'una nova figura de Vitruvi de la cultura italiana que havia de constituir-se en la imatge cinematogràfica. Visconti i Giuseppe de Santis trobarien el paisatge a les planures polsegoses del riu Po, i mentre Rossellini, Sergio Amidei i Federico Fellini buscaven escriure'n la història, Anna Magnani ja n'era el cos.

<sup>97</sup> DE GIORGI, E. *Op. cit.*, p. 24.

<sup>98</sup> DE GIORGI, E. *Op. cit.*, pp. 217-218.



II.  
REVELACIÓ I PROPOSTA D'ESTIL.  
LA PERFORMANCE COM A MANIFEST A ROMA CITTÀ APERTA

«Escribete: es necesario que tu cuerpo se deje  
oír».

HÉLÈNE CIXOUS<sup>99</sup>

Jean Luc Godard va dir que del neorealisme se'n recorden els sentiments i la mort d'Anna Magnani<sup>100</sup>. Les paraules del cineasta francès evoquen la capacitat de síntesi certa i fragmentada de la memòria de l'espectador sobre la historiografia del cinema, i ahora ens recorda que la supervivència de l'actriu en el record de les imatges no ha anat acompanyada d'un apropament teòric al tipus de revelació estètica que inaugura<sup>101</sup>. La dona del poble embarassada que mor afusellada mentre corre rere el camió que s'endú el seu home a *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) constitueix una de les escenes emblemàtiques del moviment, fins al punt de considerar que la *performance* de Magnani atorga un valor essencial al film-manifest de Roberto Rossellini. Pel seu poder sintètic pel que fa a l'estil que consagrarà l'actriu, la *popolana* Pina esdevé una figura inaugural, en la qual conflueixen la proposta figurativa de Magnani i la del propi neorealisme. En el registre d'aquest procés, la trobada Magnani-Rossellini fa de *Roma città aperta* un

---

<sup>99</sup> CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, p. 62.

<sup>100</sup> "JLG: [...] If you remember «Notorious», what do you remember? Wine bottles. You don't remember Ingrid Bergman. When you remember Griffith or Welles or Eisenstein or me, you don't remember ordinary objects. He is the only one.. JR: Just as with neorealism, as you show, you remember only people. JLG: Yes, it's the exact contrary. You remember feelings, or the death of Anna Magnani. It's very clear". ROSEMBAUM, J. (1996). *Making History*. "Essay and interview with Jean-Luc Godard" (Excerpts from his essay on Godard's *Histoire(s) du Cinéma*)" Recuperat de [http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/jean\\_luc\\_godard\\_05.html](http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/jean_luc_godard_05.html)

<sup>101</sup> Sembla adient evocar aquí la hipòtesi de partida de Francesco Pitassio al seu estudi *Attore/Divo*: «Perché esiste un solco così profondo tra la passione investita in alcuni oggetti della rappresentazione cinematografica –le immagini dell'uomo– e le categorie approntate per definire quest'ultima? Perché il cinema ha posto tanta attenzione a costruirsi come una rappresentazione antropocentrica e la teoria che lo descrive ha tralasciato così spesso questo fattore, o lo ha spinto al suo esterno –nel racconto, nello spettatore o nel nome dell'autore? In altre parole, perché così spesso gli spettatori orientano le proprie scelte sulla presenza di un attore, di un interprete, di un loro simile e così poca considerazione si riserva a questo elemento rappresentativo?» (2003: 6).



film del tot significatiu per concloure la participació de l'actriu en la genealogia del moviment, i per establir les bases de la seva futura obra performativa als films dels seus principals cineastes.

### Relleu de l'actriu en el projecte

Les raons per considerar la capacitat transformadora de la *performance* de Magnani en el film conflueixen en una qüestió essencial. Com a film inaugural d'una nova fórmula, existeix una tensió entre la proposta estètica i el continuisme dramàtic del seu model narratiu pel que fa als paràmetres vigents durant el cinema del *vintenni* feixista<sup>102</sup>. Com a crònica *documental* dels darrers dies de la resistència romana a l'ocupació nazi de la ciutat, *Roma città aperta* narra les vicissituds d'un petit col·lectiu popular davant les forces militars invasores. En paral·lel a una trama principal de persecució entre nazis i partisans –certament deutora dels paràmetres narratius clàssics– trobem l'afegiment de trames paral·leles inspirades en fets de la crònica social de l'època que Sergio Amidei va glossar sota el títol provisional *Storie di ieri*. La lectura del text i dels seus materials fundacionals<sup>103</sup> ajuden a entendre que la matriu literària del film partia de la glossa d'una sèrie de personatges realistes d'inspiració social, que mantenen un cert deute amb el tipus d'interpretació que els actors Anna Magnani i Aldo Fabrizi ja havien proposat en films anteriors com *Campo de' Fiori*<sup>104</sup>. En aquestes *històries d'ahir*, escrites per Amidei, els personatges del capellà Don Pietro (Aldo Fabrizi) i de la senyora Pina (Anna Magnani), atenuaven la percepció d'un heroisme clàssic i contribuïen a la conformació d'un protagonisme col·lectiu de tall popular, que aportava al film el que Bazin (2008: 295) va definir en els termes d'una *amalgama humana*. Com a concepte central de la proposta figurativa neorealista, aquesta amalgama estableix el protagonisme dels films en una idea de *coralitat*, que disminueix la percepció jeràrquica dels actors pròpia del principi divínic clàssic a partir de la barreja d'actors principals, debutants i no professionals en un protagonisme col·lectiu capaç de representar el tipus de reflex sociològic característic d'aquests films.

Una anàlisi de l'estructura essencial del film ajuda a comprendre que la veritable transformació rau en les fórmules en què es duu a terme aquesta innovació figurativa, i en les conseqüències que aquesta té en l'experiència sensorial que l'espectador té de les

---

<sup>102</sup> L'aspecte continuista en la dramàtica del film és tractat per autors com Peter Bondanella a "The making of Roma città aperta. The legacy of fascism and the birth of neorealism" i Sidney Gottlieb a "Open City: Reappropriating the Old, Making the New", tots dos articles continguts a S.Gottlieb, ed. (2004). *Roberto Rossellini's Rome Open City*. Cambridge: University of Cambridge Press.

<sup>103</sup> Tots aquests materials els recopila Stefano Roncoroni a *La storia di Roma città aperta* (2006).

<sup>104</sup> Sergio Amidei apunta a la decisió d'incloure actors celebres com Fabrizi i Magnani a l'elenc del film: «We weren't just picking actors up from the street, as people seem to think! We were able to make the film only because we had Fabrizi and Anna Magnani who were already very famous and gave a minimum of guarantee.» (PISTAGNESI, ed., 1988: 108). La idea d'un tipus de cinema inspirat en un tipus d'interpretació ja apareixia al final del Capítol 1 d'aquesta tesi.

imatges <sup>105</sup>. Segons aquesta premissa, la condició rellevant de Magnani dins de la realitat figurativa del film rau en les diferències que existeixen entre la seva *performance* i la llavor literària del personatge que trobem en el guió. La lectura del text original ajuda a entendre que ni Pina ni Anna Magnani semblen els cossos que el film prova de revelar. Podem dir que l'actriu és l'única celebritat del repartiment del film a qui és encarregat un personatge de pes dramàtic relatiu. En comparació al personatge de Don Pietro, la *popolana* no té una línia d'acció clara. No participa en els esdeveniments de la trama principal, no té la responsabilitat d'accelerar o d'entorpir la trajectòria dels "herois", i tanmateix el seu retrat realista presenta una clara heterogènia pel que fa al bloc de personatges femenins <sup>106</sup>. Podem dir que Pina és l'únic personatge destacat del film que circula lliurement, autònom a un vincle de responsabilitat amb els fets principals. Sense pertànyer al bloc dels "herois" de la resistència (Manfredi, Francesco, Don Pietro) ni al de les "antiheroïnes" sense consciència que fan progressar l'avenç dels opressors (Marina, Lauretta, Ingrid), la llum que sembla vessar Pina sobre el paisatge global del film rau més en una dimensió simbòlica. Essent una mare en trànsit d'engendrar vida en un episodi de persecució i aniquilació, la *popolana* sembla convocada a inscriure en l'estructura narrativa del film la metàfora de l'esperança, l'adveniment irrevocable d'un demà en un paisatge fílmic que reflecteix la identitat d'un poble eclipsat pel fantasma de la seva eliminació.

La prova d'aquesta força simbòlica la podria explicar la contradicció entre la poca rellevància dramàtica de la figura i el seu poder representatiu. La participació lateral en els fets com a companya de Francesco, mare de Marcello o feligresa de Don Pietro, no transcendeix la grandesa de la seva mort. En el guió d'Amidei, el germen de la *popolana* guarda les reminiscències d'un cas que havia transcendit en la crònica social de l'ocupació. Pina havia estat inspirada en una mare de família romana que havia estat assassinada per militars durant l'ocupació, en haver transgredit les ordres de no apropar-se a la cel·la on tenien retingut el seu company <sup>107</sup>. El símil reforça el simbolisme del personatge matern, així com el poder representatiu que se li atribueix en el film. A aquests efectes, la seva mort conclou amb una ritualització del cos en la composició

---

<sup>105</sup> L'experiència sensorial de *Roma città aperta*, que Deleuze (1987) situa al centre de l'experiència neorealista, trobava les rèpliques en els textos del crític James Agee (1946) i de l'actriu Ingrid Bergman (1987) citats en el Capítol 1.

<sup>106</sup> A banda de Pina, totes les figures femenines que tenen un cert protagonisme en el film són figures negatives, que col·laboren amb el bloc enemic mogudes per les passions baixes, la fragilitat o la ignorància. Personatges com Marina (Maria Michi), Lauretta (Carla Rovere) i Ingrid (Giovanna Galletti), en comparació amb les figures masculines, suggereixen una certa component misògina en el text d'Amidei, que no dubta en atribuir a la mala operativa d'aquestes figures part de la perdició dels herois.

<sup>107</sup> El cas de *Teresa Gullace* va colpir l'opinió popular en les darreries de l'ocupació. El succés va ser publicat al diari *L'Unità*, el 15 de març de 1944, i el tracten en profunditat Anthony Majanlahti i Amedeo Osti Guerrazzi a *Roma occupata 1943-1944. Itinerari, storie, immagini*. (2010). Milà: Il Saggiatore. (pp. 123-127)

icònica del motiu visual de la pietat. Quan Don Pietro acull en els seus braços el cos exànim de Pina, el film construeix una imatge poètica que redimensiona el símbol de continuïtat i embelleix la brutalitat de la seva mort injusta, establint una distància entre la impunitat d'aquest cos i els dels partisans que moren de manera cruenta, sotmesos a la tortura i la flagel·lació del cos<sup>108</sup>.

S'ha parlat de la dona del poble que lluita contra els braços dels soldats nazis com del Laocoont de Rodès desfent-se de les serps, de la seva caiguda injusta i del seu moviment apassionat cap a la mort. Damunt del silenci analític que ha convocat la presència desbordant del personatge en el film també han plogut set dècades d'epítets i lloances. El moviment apassionat i la caiguda injusta de la *popolana*, com el d'una titella a la qual li són tallades les cordes, ha inspirat poesies i obres, des dels famosos versos que Pasolini va dedicar-li a *La religione del mio tempo*<sup>109</sup> fins al film on Carlo Lizzani va ficcionar-ne el procés de producció (*Celluloide*, 1996). La dimensió simbòlica de Pina és essencial per entendre la confluència del paisatge figuratiu de la postguerra italiana amb el personatge matern com a signe de regeneració<sup>110</sup>, però aquest primer personatge rellevant de l'actriu és també la peça nodal d'una proposta figurativa basada en un replantejament del personatge femení clàssic tal i com l'havia plantejat el cinema de l'època. La *performance* de Pina és, en aquest sentit, un exemple de com Anna Magnani decideix enfrontar aquesta dimensió representativa del seu personatge, en una proposta figurativa que pren el realisme com a fulcre i que no sempre es mantindrà permeable al símbol.

### La figura de la *popolana* com a resistència

La carrera d'Anna Magnani se sustenta en la representació femenina de la Itàlia popular, però també en l'encarnació realista de la dona del seu temps. Podríem partir de la premissa d'un principi orgànic de la representació, i de l'adequació d'un tipus de personatge a la realitat subjectiva de l'actriu. La *popolana* és una figura coherent amb l'aparença i la personalitat de Magnani, que en el moment del film té trenta-set anys i l'aparença pròpia de la dona mediterrània del seu temps. També suposa un repte

---

<sup>108</sup> Les escenes de la tortura dels partisans tindran un important poder de convocatòria en l'anàlisi de la posada en escena moderna de Rossellini. Serge Daney i Jean Luc Godard apuntaran a la tortura en presència de l'espectador com d'un acte de militància en l'experiència cruel de l'espectador del cinema modern (BERGALA, 1984).

<sup>109</sup> "Quasi emblema ormai, l'urlo della Magnani/sotto le ciocche disordinatamente assolute/risuona nelle disperate panoramiche, /e nelle sue occhiate vive e mute/ si addensa il senso della tragedia. /E' lì che si dissolve e si mutila/ il presente, e assorda il canto degli aedi. PASOLINI, P.P. "La ricchezza" a *La religione del mio tempo* (Citat a GORDON, 1996: 126).

<sup>110</sup> La importància de la figura materna la comenta Giovanna Grignaffini a *Racconti di rinascita. Il femminile nel cinema italiano*. Compilat a *La scena madre. Scritti sul cinema* (2002). Bologna: Bologna University Press.

interessant per a una *performer* que havia conquerit un diàleg amb el públic des del que podríem concebre com una negació al sotmetiment de les normes de l'*star system* cinematogràfic i de la ideologia normativa del personatge femení. El divisme cinematogràfic de Magnani se sustentará en aquesta capacitat de generar un tipus de feminitat alternativa, que Forgacs i Gundle descriuen com a emblemàtica a la llum del carisma específic de l'actriu:

Anna Magnani created a type, the woman of the people, which she then recreated in a series of films [...]. She was the exact opposite of the Hollywood *star*, a real woman, in her late thirties at the end of the war, not in any way typically beautiful, with an indifferent figure and scruffy hair. Yet she was authentic, passionate, instinctive, and strong. She had a vital energy and human warmth that was without parallel<sup>111</sup>.

En termes figuratius, la postguerra italiana no dona un equivalent masculí que pugui equiparar en poder d'inscripció la *popolana* d'Anna Magnani, que podem dir que tampoc troba una competència femenina clara fins al relleu generacional dels anys 60<sup>112</sup>. Cal entendre, en primer lloc, la confluència personatge-divisme a la qual apunta Sadoul en suggerir que Magnani no imposa només un tipus de personatge sinó un tipus d'actriu –o de *tragédiènne*–, que parteix del mateix principi divístic transgressor que havia caracteritzat la Nannarella teatral. Aquesta transgressió comença amb el fet que l'actriu accepti un personatge de cinc escenes que mor durant la primera part del film<sup>113</sup>, i que tanmateix sembla oferir un tipus de caràcter innocu en el cinema del *vintenni* feixista. Amb els anys, l'actriu definirà així la trobada amb el projecte de Roma ciutat oberta:

Io da anni urlavo quasi: «Ma è possibile che non si possa fare un film su una donna qualunque, che non sia bella, non sia giovane...». D'accordo, almeno ero giovane, comunque. «Perché?», ripetevo, «perché non un film su una donna della strada che non sia diva, falsa?» Quando vennero a leggermi il copione di *Roma città aperta*: «ci siamo», dissi, «questo è meraviglioso»<sup>114</sup>.

Emprenent un personatge des dels marges del que dicta el cànon per a una actriu de cinema, Magnani està construint a Pina des dels mateixos paràmetres naturalistes que el cinema del *vintenni* feixista li havia negat durant la primera etapa de la seva carrera. Per entendre fins a quin punt Magnani transgredeix les convencions divístiques de l'època,

---

<sup>111</sup> FORGACS, D. i GUNDLE, S. (2008). *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*. Bloomington: Indiana University Press, p. 79

<sup>112</sup> Les figures de Fabrizi, encarnació masculina de l'actor popular, no tindran l'adaptabilitat ni l'expansió internacional dels de Magnani, que trobarà una certa continuïtat fins als anys 60 a Itàlia i en el cinema internacional.

<sup>113</sup> Ted Gallagher fa referència a la mort prematura de la *protagonista* com a símptoma de modernitat, una estratègia narrativa només equiparada, més tard, per Hitchcock: «Years later, Alfred Hitchcock will take credit for disrupting audience expectations in *Psycho* by the unheard – of innovation of killing off the character played by the main female star midway through the picture, but this had already been done in *Open City*». (GALLAGHER, 1998: 13).

<sup>114</sup> HOCHKOFER, M. (2005). *Anna Magnani*. Roma: Gremese, p. 71.

com a personatge i com a actriu<sup>115</sup>, existeix el fet de aquestes condicions dramàtiques fossin l'excusa per la qual primera actriu convocada al càsting, de nou Clara Calamai, rebutgés el paper<sup>116</sup>. Cal entendre també que per al públic romà Magnani és una actriu de reputació eminentment còmica que emprèn un personatge tràgic, sortint de la ubicació corrent de la seva presència escènica. Aquesta transgressió dels principis divísitcs és extensiva a l'impacte de la seva imatge entre el públic internacional. Per l'audiència de fora d'Itàlia, Magnani és una debutant que no s'adiu als paràmetres de la bellesa femenina clàssica, i que està fent el seu primer personatge rellevant a una edat en què les estrelles femenines de l'època acostumaven a acabar les seves carreres<sup>117</sup>. D'alguna manera, el seu apropament al personatge prefigura la *negació del principi de la star* que més tard teoritzarà Bazin, i que sembla convidar l'assaig neorealista a impregnar-se d'aquesta transgressió. Sergio Amidei va declarar la intuïció d'Anna Magnani per la proposta de *Roma città aperta* en un moment en què el futur del projecte encara era incert:

Quando leía un guión sabía perfectamente lo que podía sacar del personaje, y sus juicios siempre eran acertados y asombrosamente precisos. Cuando fui a encontrarla en 1945 en la calle dell'Amba Aradam, donde vivía entonces, con el guión de *Roma, ciudad abierta*, recuerdo que dijo: «Es la mejor historia que he leído nunca». Y en ese momento, debo confesar, ni Rossellini ni yo creíamos lo mismo. Hicimos la película porque teníamos algo que decir, por supuesto, pero más porque necesitábamos dinero para comer<sup>118</sup>.

El cinema neorealista és, en certa manera, l'expressió d'una cultura que manifesta una necessitat de nous paradigmes estètics i figuratius, que permeti a l'espectador identificar la seva ubicació en un esdevenir històric convuls. La resposta de Magnani a aquesta *necessitat de teatre* (COLLI, 1989: 26) de la societat italiana, torna a revelar el subjecte històric, la *performer amb mentalitat de situació* (DI PALMA, 2012: 35) que sembla

---

<sup>115</sup> Anna Magnani va rebutjar inicialment el projecte per no rebre el mateix sou que l'estrella masculina, Aldo Fabrizi: «No querían darme el mismo sueldo que daban a Fabrizi...una miseria, cien mil liras de diferencia....así que por ésta tontería, que para mí era una cuestión de principios, rechacé el papel. A Rossellini yo entonces ni siquiera lo conocía, sólo sé que quería que el papel fuera para mí [...] Empezaron con la Calamai, pero al cabo de unos diez días volvieron a proponérmelo. Afortunadamente, porque por semejante estupidez habría perdido la oportunidad más importante de mi carrera». (RONCORONI, 2006: 437).

<sup>116</sup> La reticència de les institucions cinematogràfiques de l'època a contractar Anna Magnani en papers protagonistes es manté en *Roma città aperta*, que Sergio Amidei defensa haver escrit pensant en Magnani. «The producers wanted to give the part of Nannina [sic], which had been written with Anna Magnani in mind, to Clara Calamai. We protested but there seemed to be no way of making the producers change their minds. It was only when Peppino Amato intervented that the producers gave in and decided to give the part to Anna Magnani». (PISTAGNESI, ed., 1988: 91)

<sup>117</sup> Trenta-set anys era l'edat a la qual s'havia retirat la quasi coetània Greta Garbo, epítom de l'estrella clàssica "divina" (MORIN, 1972) de la qual Magnani en representarà l'antítesi.

<sup>118</sup> RONCORONI, S. (2006). *La Storia di Roma città aperta*. Bologna: Le Mani, p. 21.

respondre a un context sotmès a censura que demana veure's representat en els seus actors.

El que constitueix Anna Magnani no és una figura basada en el signe o el símbol popular, sinó que més aviat això és el punt de partida per establir un manifest del personatge com a idea. En la construcció de Pina, i del personatge magnanià per extensió, l'actriu va més enllà de les idees preconcebudes del personatge –en aquest cas, la maternitat icònica– per inscriure en la imatge *una dona humanament creïble* (APRILE, 1991: 52). Com a *performer* popular, Magnani ja havia revelat una voluntat transformadora en la gestió de la màscara com a element mediador entre una identitat cultural col·lectiva i les seves expressions individuals. I aquesta voluntat transformadora passava sovint per la gestió de les idees preconcebudes sobre el personatge femení. L'autonomia de la *performance* pel que fa a la subordinació al text, apareix a *Roma città aperta* en una forma concreta, que fa de la *performance* una forma de resistència al símbol que Pina sembla convocada a representar.

Més enllà d'una mare icònica, el que trobem al film de Rossellini és un *principi de vida encarnat* (GRIGAFFINI, 2002)<sup>119</sup>, que suggereix la capacitat de Magnani per absorbir en el personatge femení la cerca estètica essencial del neorealisme. En primer lloc, Pina és un personatge que representa un estament social i humà invisible com la classe popular. En segon lloc, és la dona en guerra a qui la resistència permet una participació activa en la lluita en un moment en el qual les institucions que regulen el rol de la dona en l'esfera pública i l'estratificació social han desaparegut. D'altra banda encarna un principi antropològic que, tot i representar un estat civil concret, no pot ser mesurat per la seva ubicació en una institució familiar concreta. Pina no és una mare de família a l'ús en tant que l'estructura patriarcal pròpia de la societat italiana dels 40 no apareix a *Roma città aperta*. L'anàlisi de la *performance*, des dels punts de vista de codi expressiu, retòric i ideològic (NACACHE, 2006), dóna diverses pistes per entendre fins a quin punt la política d'actriu persegueix una defensa de la construcció del personatge com a manifest. En els gestos, els moviments i el mode segons el qual Magnani defineix la figura davant de la càmera de Rossellini, hi rauen una sèrie de dades que, al marge de l'esbós literari del personatge d'Amidei, revelen la *performance* com un manifest d'autoria que fa confluïr la política de l'actriu amb l'experiència sensorial que el neorealisme de Rossellini construeix a *Roma città aperta*. Enllà de la seva dimensió simbòlica, preexistent en el terreny del guió, Magnani construeix la figura de Pina com a reflex social, com a individu, com a cos i com a subjecte.

---

<sup>119</sup> «Anna Magnani non è né la mater dolorosa dell'iconografia cattolica, né la mare castratrice del melodramma materno hollywoodiano, ma un principio di vita incarnato, un concentrato di forza, sogni, concretezza ed energia vitale [...] Anzi, da questo punto di vista si può dire che la figura femminile costituisce un vero e proprio polo magnetico, un luogo di attrazione e di irradiazione per molti sguardi e racconti del cinema italiano del dopoguerra»

## Fusió del relat històric amb el retrat individual

Una de les màximes del neorealisme passa per una vivència subjectiva d'una realitat preescrita, en aquest cas històrica (DELEUZE, 1987), així com de l'abordatge d'una de les dicotomies essencials de la seva proposta figurativa, la tensió entre un heroïsme individual, d'arrel clàssica, i la representació de l'ésser humà com a col·lectivitat (BAZIN, 2008). La presentació del personatge de Pina a l'escena de l'assaltament al forn resumeix aquesta dicotomia en la revelació d'una figura que, literalment, es desprèn d'un col·lectiu de dones en lluita per cisellar davant la càmera la seva especificitat<sup>120</sup>.

El principi d'heroïsme col·lectiu no permet que Pina parteixi de cap idea preconcebuda. Són els seus gestos el que revelen de manera progressiva a l'espectador les condicions del personatge, la seva realitat individual. Pina surt del grup de dones i s'ajup a recollir una barra de pa que li ha caigut de les mans. No dubta en fer fugir amb un enèrgic reneq una dona que s'apropa provant de prendre-li el botí. En incorporar-se, la figura fa un lleuger defalliment i busca el suport d'un mur proper per reprendre l'equilibri. Es toca amb una mà el front i obre la boca afagant aire amb avidesa. Aviat sabrem que està embarassada. Un policia l'acompanya de tornada a casa, i quan s'ofereix a pujar-li la bossa fins a dalt, Pina treu dues barres de pa i les posa damunt de les mans del brigadier. Amb un somriure diu «*Adesso peserà meno*». Quan el brigadier, avergonyit, accepta l'ofertament alegant «*una fame di giorni*», Pina esbossa un silenci comprensiu carregat d'una poderosa expressió per part de l'actriu. Amb una mà, Magnani toca el pa que acaba de posar damunt les mans del brigadier, i amb l'altra, toca el seu ventre. En la indexació gestual d'aquesta imatge hi ha continguda tota la informació essencial de l'escena que hem vist: la gana, la lluita i la solidaritat com a conceptes essencials de la lluita col·lectiva, i la dimensió física de l'embaràs, la realitat del cos, com a circumstància individual dins d'aquest context. El naturalisme amb el qual aquests matisos de la *performance* s'encadenen en la discreció del fluxe natural del pla seqüència apunten a l'eloqüència i l'eficàcia expressiva de Magnani com a *performer* professional en un paisatge fílmic que té com a comesa estètica el camuflatge de l'artifici. En la seva capacitat de mediar entre una realitat col·lectiva i una dimensió individual, el gest d'Anna Magnani esdevé un *gestus* (BRECHT, 1949), l'encarnació física d'una actitud que revela la relació social del personatge i, alhora, el seu posicionament individual. Lluny de les aproximacions teòriques a la interpretació d'una actriu instintiva<sup>121</sup>, sovint

---

<sup>120</sup> Aquesta presentació s'adiu a les paraules que Georges Sadoul atorga al sistema de figuració neorealista: «Les héros sont perdus dans une abondante figuration. Un travelling permet de montrer d'abord l'importance des masses et du décor, puis détacher, en gros plan, les principaux acteurs». SADOUL, G. "Travelling". *Bianco e Nero*, any IX, (n.9, Novembre 1948), p. 9

<sup>121</sup> Segrio Amidei replicaria aquest consens amb el relat de les circumstàncies del rodatge de la famosa escena de la mort: "We shot the famous scene of the Nannina's [sic] death between eleven o'clock in the morning and four in the afternoon, with Anna Magnani repeatedly running out and falling onto the tarmac until her elbows and knees were cut and bruised. The same evening she appeared in variety at the

defensada des de la seva capacitat de mimesi amb el personatge des de les seves circumstàncies biogràfiques, l'observació atenta de la *performance* revela que el model al qual s'acull Magnani no té res a veure amb un contagi amb el propi personatge, sinó amb una indexació de la figura com a unitat relacional dins d'una representació.

### La *performer* com a unitat expressiva

El fenomen d'imposició d'una nova proposta interpretativa conflueix aquí amb uns paràmetres d'inscripció privilegiats que el dispositiu neorealista sembla atorgar a la capacitat expressiva de l'actriu. En aquest punt, i més enllà de la rellevància del text fílmic i dels seus anacronismes estructurals en termes de dramaturgia, cal considerar la confluència estètica que es dona en els paràmetres de la trobada càmera-*performance*, que té molt a veure amb la confiança que el mètode de Rossellini sembla manifestar envers la inventiva plàstica d'Anna Magnani en un moment en el qual el desgast dels paràmetres de direcció clàssics semblen obrir la construcció de la imatge a la fascinació del cos de l'actor. La primera confluència en la trobada Magnani-Rossellini és que la no-submissió a la normativa de l'*star system* per part de l'actriu, s'adequa a un dispositiu que fuig de la fragmentació de la figura que planteja el cinema clàssic. En altres paraules, Pina és un personatge que no té primers plans, i l'experiència de la seva contemplació per part de l'espectador no passa per l'experiència *voyeuristica* (PITASSIO, 2003) que implica la base del divisme clàssic. Pina es construeix al llarg de cinc escenes generalment articulades a partir de la figura del pla seqüència, en les quals l'actriu interacciona amb una realitat en pla general i estableix el relleu del seu personatge mitjançant el que podem considerar un naturalisme transgressor. En primer lloc, aquest naturalisme planteja una dissolució dels paràmetres clàssics del divisme i de l'arquetipologia femenina, i de l'altra, estableix un tipus de retòrica expressiva que barreja la tradició realista amb la indexació gestual pròpia de les convencions teatrals.

L'eficàcia expressiva que detectem en l'escena comentada de la presentació és extensible a la majoria de seqüències en els quals Magnani interactua amb figures interpretades per actors no professionals. L'escena de la seva trobada amb el partisà Manfredi és un exemple de com el gest de la *performer* atorga versemblança al conjunt de la representació. Tot i que l'actor Marcello Pagliero afronta la seva primera interpretació davant la càmera, les seves possibilitats dramàtiques troben un important reflex de versemblança en les rèpliques d'Anna Magnani. El monòleg sobre la seva situació, sobre

---

“Valle” theatre. That’s what Anna Magnani was! Not an instinctive actress but a real professional. In fact, she gave rise to a whole new school of acting, freeing actresses from certain taboos and conventions and inventing a whole new language. And this is exactly what neorealism was about –a new language. (PISTAGNESI, ed., 1989:91)



la història d'amor amb Marina, i sobre les limitacions que li imposa la clandestinitat, adquireixen un sentit dramàtic superior en l'*acting* de Pina. Les mirades reflexives, la correspondència empàtica en l'expressió del rostre i la modulació amable de la veu, redimensionen el valor dels conceptes que posa en joc el testimoni del partisà. De la mateixa manera que les idees de lluita, gana i solidaritat es dibuixaven en la *performance* de l'escena prèvia, aquí els gestos funcionen com a llenç de legitimació de les qüestions de l'amor i del lliure albir, en la manera en com Pina secunda les opcions morals del seu interlocutor. L'*acting* resumeix l'eficàcia del gest de Magnani en termes de fotogènia. Una capacitat per fer visible el significat essencial de la dramaturgia que farà de la seva presència una de les més rellevants del film. Malgrat que el protagonista en aquesta escena sigui Manfredi, líder de la resistència, el que s'imposa des de la seva opacitat humana és Pina. Les seves rèpliques condensen la pregnància d'una història pròpia, d'un fora de camp que ajuda a comprendre la seva unitat i la d'altres figures que, interpretades des de les limitacions d'actors no professionals, no disposen del mateix grau de plasticitat ni d'eloqüència<sup>122</sup>. La professionalitat torna a il·luminar la diferència, i l'espectador pot comprovar que Anna Magnani sintetitza la dramaturgia del film d'una manera privilegiada. L'experiència de *Roma città aperta* té molt a veure amb aquesta capacitat de l'actriu de generar una atenció específica sobre els seus gestos com a proves de legitimació d'allò representat en el film. Podríem recórrer, en aquest punt, a les paraules que Albert Serra atorga a la presència dels actors com a signes d'una realitat més enllà dels límits del pla:

El gest d'un actor, la seva mirada, se signifiquen per si mateixos. El gran actor no representa, ni tan sols expressa, només és. Per ventura els seus gestos funcionen com a epifania de la vida en moviment, del gest emfàtic de la paraula poètica dialogada: ofrenen, com a presència i com a obsequi, el més enllà de la realitat<sup>123</sup>.

La idea d'una confiança en el gest de la *performer* com a portador de la fotogènia d'allò representat pren una significació molt concreta en la sensació de buit que deixa la desaparició d'Anna Magnani en el film. La mort de Pina podria funcionar com un equador simbòlic, que divideix el film en dues meitats. La rellevància del que ha suposat la presència del personatge en el breu temps que dura la seva travessa rau en aquesta sensació de tall, que d'altra resumeix la tendència a considerar Anna Magnani la protagonista del film mentre el seu personatge no ho és en absolut. El poder metonímic de Pina com a retrat humà i dels seus gestos com a evidència legítima d'allo succeït, ens

---

<sup>122</sup> Serge Daney parla del personatge modern en termes de consciència i de pregnància del for a de camp. Segons l'autor, la condició moderna de la figura rau en la importància d'allò no visible, en l'existència d'una veritat més enllà dels límits de la representació i de la dramaturgia dictada pel guió. El modern és un personatge que, en poder d'una veritat interior, ha de començar a nodrir-se de la seva vida anterior al pla per constituir la seva expressió moderna. (Journal de l'an nouveau. *Traffic* n°2. Printemps. 1992. Paris: Revue du Cinéma)

<sup>123</sup> SERRA, A. (2014). La dramaturgia de la presència. *Comparative Cinema*. Vol. II n° 4. Tardor 2014. 93-96. p. 94

fan recórrer a una hipotètica capacitat de l'actriu per absorbir, en el propi gest, l'essència de la representació. Resulta curiós el testimoni de Vito Annichiarico, l'únic nen del repartiment principal del film que enfrontava a l'època la seva primera experiència entre actors:

Anna Magnani era un'attrice enorme. Aveva una capacità straordinaria di assorbire l'ambiente e restituire con la sua recitazione il senso della realtà<sup>124</sup>.

Aquesta capacitat narrativa del cos de l'actriu, capaç d'expressar la pròpia realitat o alhora el que succeeix al seu voltant<sup>125</sup>, insinua una legibilitat privilegiada del gest, un *més enllà* (SERRA, 2014) de la dramaturgia escènica que podria haver acollit l'interès essencial de la càmera de Rossellini. En un moment en què el dispositiu cinematogràfic experimenta un trencament i una regressió de les formes de captura del real equiparables a la del cinema dels orígens, la capacitat expressiva del cos de l'actriu semblava magnetitzar l'atenció de la càmera i la mirada de l'espectador en una fotogènia constitucional. La fotogènia, entesa com la capacitat dels elements de la imatge per revelar una visibilitat superior<sup>126</sup>, no deixa d'apel·lar a una dimensió misteriosa de la presència, que en el cas d'Anna Magnani manifesta les especificitats d'una proposta escènica. La manera de la càmera d'acceptar aquesta proposta en escenes com la mort de Pina, recorden el tipus d'experimentació plàstica pròpia del cinema dels orígens. Com en algunes de les peces Lumière, la fascinació del dispositiu gira entorn del magnetisme del cos i de la puresa del seu moviment, en un moment en el qual els paràmetres de l'estètica clàssica no són vàlids per generar el tipus d'experiència sensorial de la imatge moderna. En definir la fotogènia, Louis Delluc no dubta en recórrer a la creació plàstica dels actors, i en concret a la figura de la *performer* Loïe Fuller, símbol de les avantguardes dels anys 10 i 20 a qui Delluc considera una pionera del cinema<sup>127</sup>. Les danses i els moviments escènics de Fuller, reproduïts i imitats al llarg de tota una època, l'havien convertit en una figura constitucional, paradigma del cinema dels orígens. El seu cas i el de Magnani mantenen interessants paral·lelismes com a figures

<sup>124</sup> RAMOGIDA, S. (2015). *Roma città aperta : a 70 anni dall'uscita del film : Vito Annichiarico, il piccolo Marcello, racconta il set con Anna Magnani, Aldo Fabrizi e Roberto Rossellini*. Roma: Gangemi. p. 66

<sup>125</sup> Aquesta capacitat és similar a la que Béla Balasz va atribuir a l'expressió d'Asta Nielsen. Segons Balasz, l'actriu sueca posseïa una fotogènia constitutiva de la representació, resumida en la capacitat del seu rostre d'expressar tot allò que succeïa al seu voltant «Il suo viso è visibile in quello di Asta Nielsen come in uno specchio. Lei accoglie in sé questo volto, che sprofonda in lei e ritorna in superficie riconosciuto, e il sorriso, che prima era solo una maschera impressa dall'esterno, si riscalda ora gradualmente dall'interno e diviene espressione viva. È così che si manifesta la sua, particolarissima, arte» (BALASZ, 2008: 272).

<sup>126</sup> Diu Jean Epstein: "J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique". EPSTEIN, J. *De quelques aspects de la photogénie*. Conferència pronunciada al Groupe d'études Philosophiques et Scientifiques, a la Universitat Sorbonne, el 15 de Juny de 1924. Recuperat de [http://www.photogenie.be/photogenie\\_blog/primary-text/de-quelques-conditions-de-la-photog%C3%A9nie](http://www.photogenie.be/photogenie_blog/primary-text/de-quelques-conditions-de-la-photog%C3%A9nie)

<sup>127</sup> «I registi di cinema sono tutti, consalpevolmente o meno, allievi di una grande creatrice plastica: Madame Loïe Fuller. Spesso la si copia. Di rado la si supera». (Citat a PITASSIO, 2003: 149).

emblemàtiques d'una època. Totes dues provenen del món de l'espectacle popular, concretament del vodevil, en un moment en què les avantguardes artístiques proven de trencar amb els cànons hegemònics d'una època anterior. Totes dues intervenen en la reformulació dels paràmetres de la captura del cos en moviment, i totes dues atrauen la mirada de creadors que, reunits entorn de la formació d'un nou cànon model, proven de reproduir sistemàticament la fotogènia de les seves peces originals en reproduccions seriadades i imitacions diverses. La quantitat de facsímils que va inspirar la *Danse serpentine* (Louis Lumière, 1886) de Fuller al llarg dels anys 10 es podria comparar amb la reproducció del *gestus* rebel de Pina al llarg de tota la carrera de Magnani<sup>128</sup>. Emiliano Morreale parlarà d'aquesta petjada en la definició d'una *postura-tipus* emblemàtica i irrepètible:

Negli anni dell'immediato dopoguerra, possiamo idealmente opporre alla classica iconografia da mater dolorosa la sua postura-tipo: protesa in avanti, trattenuta da altre figure del *popolo* mentre chiede giustizia privata (o più spesso) pubblica [...]. Un gesto che pochi anni dopo nessuna diva, in panni popolari o borghesi, potrà più ripetere <sup>129</sup>.

Més que una conclusió, aquest paral·lelisme entre la innovació del llenguatge cinematogràfic i la creació plàstica de les *performers* planteja qüestions suggerents pel que fa a la importància de la política de les actrius en la història de les arts escèniques, i de la seva rellevància com a elements actius en la construcció dels cànons culturals. En aquest aspecte, cal retornar –a propòsit de la capacitat plàstica del cos de Magnani en aquesta travessa– a una qüestió que hem apuntat anteriorment: la rellevància del personatge femení en la paràbola figurativa del neorealisme i, en concret, en la construcció de l'experiència sensorial a *Roma città aperta*.

Rossellini sembla advertir aquest fenomen en confiar al moviment i l'expressió d'Anna Magnani el pes dramàtic de l'escena de la mort, que no estava concebuda en el guió tal i com es va rodar<sup>130</sup>. Tot i l'evident manipulació de les imatges en el muntatge, que evidencien l'existència de diverses preses en la composició del resultat final, gairebé tots els plans de la seqüència estan orientats a l'expressió i al moviment de l'actriu. La progressió de la batuda militar s'escenifica en paral·lel a la latència de l'expressió o del gest, de manera que capturen una evolució dramàtica de la *performance* que va de la por i l'angoixa silencioses, mentre Francesco (Francesco Grandjacquet) està ocult, fins al

---

<sup>128</sup> El gest de rebel·lió davant del poder o de l'autoritat vinculat a un imaginari tràgic esdevindrà recurrent en la carrera de l'actriu, i tornarà a aparèixer a films com *Un uomo ritorna* (1946), *L'onorevole Angelina* (1947), *Bellissima* (1951) o *Mamma Roma* (1962).

<sup>129</sup> MORREALE, E. (2011). *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*. Roma: Donzelli, p. 138

<sup>130</sup> En l'original, la fragmentació de l'escena entre els diversos punts d'acció reduïa la importància del moviment de l'actriu i acabava amb el personatge del botxí que havia detonat l'arma. La transcripció de l'original es pot consultar a RONCORONI, S. *Op. cit.*, pp. 232-240.

desbordament de Pina quan el veu sortir escortat pels soldats nazis. Un detall interessant, reportat per la pròpia Magnani, és el principi d'improvisació que es va seguir en la captura de la *performance*:

Della scena della morte non ho fatto prove. Con Rossellini, che è stato quel grande regista che è stato, non si provava. Lui sapeva che, preparandomi l'ambiente, io poi funzionavo. Durante l'azione del rastrellamento, quando sono uscita dal portone, all'improvviso sono rimpioimbata al tempo in cui per Roma portavano via i giovani. I ragazzi. Perché era popolo-popolo quello che stava addossato contro i muri. I tedeschi erano tedeschi-tedeschi presi da un campo di concentramento. Di colpo non sono stata più io. Ero il personaggio, insomma. Eh sì, Rossellini aveva preparato la strada in maniera veramente allucinante. Le donne erano pallide nel risentire i nazisti mentre parlavano tra loro. Questo mi ha comunicato un'angoscia che ho reso sullo schermo <sup>131</sup>.

La inscripció de l'acció en l'escena respon, doncs, a la coreografia càmera-actriu que atorga a la seqüència el seu sentit dramàtic en una acció que només té sentit en la comprensió de la dimensió psicològica del personatge per part de l'espectador. David Forgacs fa una interessant observació sobre la indefinició dramàtica d'aquesta escena:

It is not actually clear why Pina runs after the truck carrying Francesco away. One might be tempted to interpret her action as one of desperation or folly, but this would suggest that she knows the risk she is taking, in other words that she can anticipate the violent reaction by the enemy. Yet the reaction (the shooting) has to appear outrageous in comparison with the action (Pina's running with hand raised, shouting her fiancé's name)... Whatever her motive may be, then, her act is associated with her courage and her refusal to bow to the arrogance of power<sup>132</sup>.

La brutalitat de la mort de la *popolana*, més enllà de la dimensió simbòlica del matricidi, rau en el sentit d'atemptat contra el lliure albir d'un personatge que s'ha definit des de la rellevància del seu desig. El neorealisme parteix de la història mínima per contemplar el dret d'existir de figures que es revelen des dels seus gestos quotidians, i la *performance* de Pina sembla un tribut a aquesta visió humanista. L'escena de la mort reporta l'esclat d'una energia vital desbordant, que en certa manera és un esclat de les idees que l'espectador pot haver anat construint en la contemplació de la *performance* del personatge. En aquest sentit, l'escena de la mort resulta irrellevant des d'un punt de vista dramàtic, però del tot catàrtica pel seu sentit polític. En el transit de la quietud al desbordament que el cos de l'actriu opera en poc segons de temps, Magnani evoca la idea essencial de la injustícia política, però també la passió d'una figura que s'ha forjat un lloc propi entre la representació i la mirada de l'espectador.

---

<sup>131</sup> HOCHKOFER, M. (2013) *Anna Magnani. La biografia*. Milano: Bulzoni, pp. 72-73.

<sup>132</sup> FORGACS, D. (2000). *Rome Open City (Roma città aperta)*. London: BFI Publishing, p. 12.

## Prefiguració del subjecte femení modern

La mort de Pina dóna relleu a la primera dona genuïnament magnaniana del cinema italià. Impulsiva, apassionada, lliure de tota idea preconcebuda sobre l'arquetip que sembla convocada a representar. En la imprudència del seu gest rebel no existeix l'instint d'autoconservació d'una mare gestant, sinó la passió d'una dona intrèpida que no dubta en bufetejar la cara d'un soldat nazi i en transgredir la jerarquia de poder que oprimeix els seus desitjos. Més enllà de la plasticitat del seu gest, del temperament volcànic que emergeix de la quietud a la fúria i del moviment gairebé dionisiac de la figura fosca en la dansa desbocada cap a la unió impossible amb el company, el gest de Pina és la *performance* d'una autodeterminació, una posada en escena de la idea del desig des d'un sentit militant. Tots els elements expressius i dramàtics des dels quals es compon són un desafiament a les normes clàssiques de la representació, i de la figuració del cos femení. L'energia desbocada, la manca d'autocontrol i l'exhibició de forces desaforen les idea d'harmonia i de control de la figura dins del camp. La *performance*, que sabem lliurada a l'absència de límits de la improvisació, desborda el dispositiu situant l'atenció més enllà de la lògica de la representació, en un terreny que sembla pertànyer només a l'actor, i que remet únicament a la transcendència d'allò que succeeix en els límits concrets de la seva figura.

Magnani va més enllà de la indexació d'una realitat social preconcebuda per «traslladar la vida als terrenys de la creació» (BRENEZ, 2013: 290), i relatar una experiència concreta de la història a través del seu personatge. La seva trajectòria entre les cinc escenes que articulen el personatge es basa en una mena de moviment constant que qüestiona la idea de la dona com a figura estàtica, de recolliment i passivitat. Quan l'espectador la descobreix, Pina lluita dins d'un grup de dones que assalten un forn per aconseguir pa. Quan es troba amb el partisà Manfredi, el seu moviment dins de l'apartament que acull la trobada és continu en entrades i sortides de pla i en accions irrellevants. L'escena de la seva confessió a Don Pietro, al llarg d'una passejada per la via Prenestina, evoca aquest deambulament constant que a banda d'evocar l'acció pròpia dels arquetips masculins apropa el personatge magnanià al moviment propi que el cinema modern atorgarà a la figura desarrelada dels espais clàssics (FONT, 2002)<sup>133</sup>. El naturalisme com a base del codi

---

<sup>133</sup> Cal apuntar que la figura de Pina tampoc està vinculada a una idea clàssica de l'espai interior. En un film on no existeix la idea del govern domèstic masculí, tampoc trobem una figuració clàssica de la idea de la llar fora de l'apartament que comparteixen Pina, Francesco, i altres grups familiars. És interessant observar com aquesta dissolució de la idea de la llar permet una ubicació de la figura femenina en els espais alternatius d'aquells que acullen l'arquetip clàssic de la mare. Tot i que el guió original conserva alguna escena residual del personatge de Pina com a mestressa de casa, en la qual té cura dels nens i dels ancians que viuen en el seu apartament, la vida del personatge transcorre en espais auxiliars i externs a qualsevol idea d'interior, fins al punt que la seva confessió amb Don Pietro té lloc al carrer, i la seva escena d'intimitat amb Francesco en un espai neutral com el replà que separa els habitatges dels amants en el *palazzo* on conviuen. Aquest principi en la posada en escena de "la dona en guerra", té una interessant rèplica en el principi d'acció que estableix els moviments de Pina en un constant desplaçament entre

retòric de la *performance* i de la posada en escena que l'acull determina en aquest punt una interessant confluència que transcendeix el realisme com a objectiu. En Pina es troben el principi humanista del neorealisme, la seva funció antropològica –o elegíaca– de visibilització d'una minoria social i també alguns dels encenalls de la posada en escena moderna que, com veurem, arrelen en la plasticitat del personatge femení.

La construcció de Pina queda apartada de les premisses narratives de l'arquetip clàssic, i de diversos matisos funcionals que el guió estructurava entorn de la *popolana* com a reflex social. El cas més flagrant és, potser, la subtilitat amb la qual l'embaràs es posa en escena. Allà on el guió acotava «un ventre inflat», Magnani no duu cap pròtesi de caracterització. Com a evidència física, l'embaràs no existeix més enllà de la versemblança que li atorguen el cos de Magnani –que a l'època de *Roma città aperta* tenia una criatura petita– i detalls com la rebeca que no corda en els darrers botons damunt del ventre. És interessant observar el tractament ideològic que l'embaràs destil·la en el guió. En tant que vídua cristiana embarassada fora del matrimoni, el ventre de Pina plantejava un motiu de vergonya. Una acotació referent a l'escena de la trobada amb Manfredi determinava el següent gest:

sec. 105. [La Pina appare turbata, imbarazzata, quasi vergognosa abbassa il capo]. Già... fa ridere, vero? Andare a sposarsi così...[Accenna con un gesto timido, pudico al ventre ingrossato].<sup>134</sup>

Quan Pina és interrogada per les seves futures noces amb Francesco, la *performance* de Magnani dona un sentit alternatiu a la rèplica gestual cap a Manfredi. En l'acció de mirada baixa aquí acotada, l'actriu roman de peu, en pla general, i toca de manera repetida el seu ventre fins a deixar els seus braços reposats al damunt, en gest de recer. La posició persisteix mentre Pina anuncia, amb un ampli somriure, que el casament amb Francesco tindrà lloc el dia següent. Aquest gest d'acaronar i aixoplugar el ventre, pràcticament icònic per la relació arquetípica amb l'imaginari pictòric que el vincula a la feminitat i el desig matern, corrobora de manera molt visual, des de l'estil interpretatiu, allò que el guió no acaba de trobar: la veritat de Pina. Contra les idees de vergonya o humiliació que suggereix la dimensió literària del personatge, la *performance* d'una veu tímida i feliç i els gestos de contacte amb el propi cos revelen l'essència dramàtica d'un personatge construït, com veurem en l'escena de la mort, sobre la pulsio del desig i del lliure albir. La qüestió de l'embaràs torna en l'escena en què Pina es confessa davant de Don Pietro. En el seu monòleg sobre la dificultat dels temps de guerra, la *popolana* confessa la vergonya d'anar-se a casar en les seves condicions, –fent una referència clara a l'embaràs–, però alhora parla del seu dret d'estimar Francesco. «Sono cose che si fanno

---

espais. Una idea que reforça el moviment i l'acció del personatge femení segons una negociació dels rols de gènere en el cinema clàssic.

<sup>134</sup> RONCORONI, S. *Op. cit.*, pp. 98-99.

*senza avere l'impressione di fare del male. Ero tanto innamorata, e lui è tanto buono, tanto bravo...»*. L'opacitat humana de Pina neix en el punt de ser un personatge que parteix d'una tensió dramàtica essencial: la contradicció entre la seva funció social i el seu desig. Aquesta és una figura fundacional de la política de l'actriu perquè prefigura el personatge cinematogràfic d'Anna Magnani com un personatge femení determinat per la força d'un lliure albir que molts cops tindrà com a element d'expressió la gestió del cos en la imatge.

## Exposició i escriptura del cos

*Roma città aperta* estableix les bases d'un estil fàcilment evocable en la memòria de l'espectador. En Pina afloren els trets essencials del famós temperament escènic de Magnani, indissociable d'una manera de moure's, de gesticular i d'exhibir el propi cos amb vehemència i una passió que transcendeixen el lloc comú de la seva *italianitat*. L'eficàcia dramàtica de Magnani, d'indubtable talent per a l'expressió i la composició harmònica de les actituds humanes, rau en part en l'ampli espectre del seu repertori. Si parléssim en termes musicals ho faríem d'una escala completa i versàtil. En termes de cos, veu i gest, els moviments de Magnani comprenen de la subtileza a l'histrionisme, de la quietud al desbordament, i dominen el to, el ritme d'expressió, i la seva inscripció en la imatge. L'experiència de l'actriu en dirigir la pròpia presència és evident en la combinació de gestos rellevants i de matisos imperceptibles que fan de Pina un retrat femení profund, no tan sols del neorealisme sinó del cinema en general. Els codis expressius als quals s'acull la seva *performance* –que, com hem vist, parteixen de la tradició naturalista però també de la consciència teatral de l'actriu– convergeixen en una estimulante idea: que la defensa transgressora del personatge femení està emparentada amb l'articulació expressiva de la seva dimensió física. Més enllà dels seus trets dramàtics i dels seus gestos eloqüents, Pina enlluerna en la seva dimensió flagrant de cos humà.

Quan el gest de tocar-se el ventre dibuixa en la mirada de l'espectador la idea del desig individual de la *popolana* catòlica, cal entendre que aquest mecanisme funciona a partir d'un consens establert entre l'actriu i l'espectador sobre la legitimitat del seu cos de ficció. La travessa d'Anna Magnani en les imatges de Rossellini construeix tota una paràbola plàstica basada en les idees de corporeïtat i de contacte. El contacte físic resulta una forma d'interacció primordial en la interacció de Pina amb la realitat figurativa del film. Una forma que comença pel contacte amb el propi cos. En l'escena de l'assaltament del forn, les idees de la fatiga i del cansament s'inscriuen en com la *popolana* comprova la temperatura del seu cos tocant-se el front, en la manera de respirar o en l'indici de defalliment que ens farà comprendre l'existència de la gestació. El contacte s'expandeix a la comunicació no verbal amb la resta de figures que

componen la seva família. A la trobada amb Francesco (Francesco Grandjacquet), Pina saluda el seu company amb una breu carícia de gairell a la galta, substituint el *petó ràpid* que acotava el guió en la primera trobada dels enamorats<sup>135</sup>. Aquest, com els gestos d'endreçar la gorra del seu fill (Vito Annichiarico) o d'apremiar el seu camí a la parròquia de Don Pietro amb una palmellada afectuosa al darrere, legitimen i dibuixen la identitat de Pina com a companya de Francesco i mare de Marcello en el seu realisme. La preeminència del tacte com a forma de perpetració del gest assenyala un dels principis expressius de Magnani en el lloc privilegiat de les mans com a eina d'expressió i d'expansió significativa (FONCILLON, 1984; CHASTEL, 2004) però també de perpetració de l'experiència del subjecte en el seu entorn<sup>136</sup>.

Més enllà d'una defensa estètica del propi cos com a indicatiu de gènere, d'edat, de procedència i de classe social (NAREMORE, 1988: 2), Magnani inscriu el cos de Pina com a realitat física dins d'un espai. És un cos que pesa, que fatiga, que administra les seves energies en el moviment perpetu de la lluita quotidiana per la supervivència. És un cos que intueix la grandesa del lliure albir perquè reconeix l'instint i el desig per damunt de la culpa o de la inhibició. És un cos revolucionari que es constitueix en la imatge a partir de la seva pròpia reivindicació. És un cos en moviment perpetu, que construeix amb la pròpia acció una trajectòria narrativa que suggereix l'activitat de "la dona en guerra", però és també una realitat física que s'inscriu en la imatge des de la seva pròpia escriptura. Els moviments expansius de Pina, més enllà de l'abstracció específica del gest, defensen una concepció del cos entès com a massa física que es delimita en la mirada de l'espectador a partir de la seva il·lusió de veritat. El d'Anna Magnani és un cos que pesa, que es cansa, lluita, que somatitza la realitat que l'envolta i posseeix i administra l'energia que li permet l'acció. Ho percebem en el caminar lànguid de Pina mentre puja les escales, en el sotrac que expressa quan al carrer esclata una bomba la nit que els nens encara no han tornat a casa, o en l'escarafall de fàstic que li produeix l'olor de les cols bullint en el fornell de la sagristia de Don Pietro. Tots els moviments de la *popolana* mantenen un principi orgànic afí a la sensibilitat d'un cos embarassat. La connexió del moviment, l'expressió i el gest amb els processos interiors que originen els

---

<sup>135</sup> L'estudi de Roncoroni (2006) sobre la producció del film no apunta a cap raó per la qual aquest petó pogués haver estat censurat. El petó en el cinema italià dels 30 corresponia a un signe inequívoc d'amor romàntic o de desig, i és probable que la seva substitució per la carícia ajudés a concebre aquí les dimensions de fraternitat i de camaraderia que es semblen voler posar en escena en la relació entre Pina i Francesco.

<sup>136</sup> No en va, el dramaturg Eduardo de Filippo deia que Anna Magnani era una actriu que parlava amb les mans. A propòsit dels assajos teatrals del muntatge de *Medea* (Giancarlo Menotti, 1965) que l'actriu va fer al final de la seva carrera, l'amic Eduardo de Filippo va fer aquesta interessant declaració: «Io posso dire di aver sentito la *Medea*, lei era impaurita per quella parte, avevo visto tutte le prove al Quirino, tremava addirittura, mi diceva –ma la voce, tu che mi dici della voce, perchè sai io sono abituata al microfono e allora il teatro, vienimi a sentire– Io smisi di recitare e andai a sentirla a Firenze. Non aveva bisogno nemmeno della voce e io glielo dissi pure – Anna che te ne importa della voce, tu parli con le mani». Extreta del documental "Io sono Anna Magnani" (1979) de Chris Vermocken.



síntomes d'una dona que gesta i que lluita són també extensibles a la veritat de l'expressió física d'una dona que desitja. La veu d'Anna Magnani en les escenes amb Manfredi, de la confessió amb don Pietro o de la intimitat amb Francesco, atorga a Pina el to melós de l'enamorament, que existeix en tant que contrasta amb la veu furiosa i cridanera de la rebel·lió. En aquesta retòrica expressiva de força i sensualitat, moviment i desig, la veu i la corporeïtat estableixen en la política de l'actriu dues bases essencials del que Hélène Cixous (1995) va definir com a trets de *l'écriture féminine*. Segons Cixous, la retòrica de l'expressió subjectiva de la dona està profundament vinculada a l'experiència física i a la reivindicació del cos i de la veu que han estat censurats en l'esfera pública i xifrats en els canons culturals de l'estructura patriarcal. Defugint la funció simbòlica de la mare i equiparant la lògica de la maternitat a la de l'amor i el plaer, la Pina d'Anna Magnani contraposa la indexació del personatge entès com a constructe social i simbòlic a la seva concepció com a subjecte a partir de la retòrica expressiva d'un cos silenciosament entregat a l'experiència del lliure albir. En l'escena de la confessió, aquesta oposició es revela en el contrast entre la paraula textual i la retòrica expressiva. El dubte cristià de Pina troba en la veu, els silencis i les mirades d'Anna Magnani l'evocació romàntica de l'experiència amorosa. Com a producte d'aquest monòleg, el seu embaràs –signe d'incorrecció social–, es revela més com a evidència de l'amor amb Francesco que com una metàfora política. El de Pina és el cos d'una dona que es permet el plaer, la unió amb el cos de l'altre, que es lliura a ser fecundat i que fa de la seva gestació una determinació. Com a símbol de continuïsmes, en el guió, l'embaràs de Pina és una metàfora de la concepció essencialista de la dona com a mare, mentre dins el film s'apropa més a una reivindicació del dret sobre el propi cos. Giovanna Grignaffini (2002) parla del cos de l'actriu en la postguerra italiana com d'un *cos paisatge*. Un lloc en el qual la centralitat de la figura femenina somatitza una fusió de la realitat humana i social d'un país en reconstrucció a partir del rostre, el cos i els gestos dels actors com a element de visibilitat privilegiada. En aquest sentit, la *performance* de Magnani a *Roma città aperta* manifesta el que serà el nòdul del seu poder com a diva emblemàtica de la postguerra: la unió de l'ideal antropològic del neorealisme a una severa concepció de la llibertat individual inscrita en el paisatge concret del cos de la dona. Aquesta realitat de la qual parteix la política de l'actriu en la seva vessant més idològica i transformadora pren una ubicació central en l'obra de l'actriu, en tant que no esdevé un concepte tancat sinó en construcció. La idea de Pina com a cos no existeix en el text fílmic, sinó que es construeix en la pròpia natura performativa del gest, del moviment, i de la veu d'Anna Magnani davant la càmera de Rossellini. La descripció de Pina com a personatge, o el seu anàlisi, és inherent a l'experiència de les imatges que en visibilitzen el procés de construcció per part de l'actriu i que potser esclaten en la seva envergadura més flagrant en l'escena de la mort.

## La *performance* com a procés

Com hem vist, aquestes imatges lloades però no analitzades no responen a un raonament dramaturgic dels fets, sinó al seu poder d'evocació. *Roma città aperta* determina la *performance* d'Anna Magnani en el seu sentit més essencial: un procés de construcció plàstica que necessita una interpretació summament vinculada a l'experiència de l'espectador. Els trets que hem anat destil·lant de la construcció plàstica i ideològica del personatge engloben diverses idees que conviden a llegir el manifest interpretatiu d'Anna Magnani des de dos punts analítics essencials. D'una banda, la vinculació de la seva retòrica expressiva amb la construcció del subjecte femení en la cultura (CIXOUS, 1995; BUTLER, 1990) estableix una de les possibles bases de la preeminència del personatge femení en la travessa del cinema de postguerra italià (GRIGNAFFINI, 2002). De l'altra, la *performance* de la individualitat convida a apreciar la implicació d'Anna Magnani en una de les dicotomies essencials del neorealisme: la tensió entre reflex social i realitat individual. La *performance* de Magnani suggereix un apropament a Pina des de la idea d'una identitat en construcció, que apropa la proposta de l'actriu al tipus de subjecte performatiu del pensament postmodern. Al marge de la preconcepció dramaturgica del personatge, el principi figuratiu que estableix Anna Magnani a *Roma città aperta* insinua el que anys més tard diran Deleuze i Guattari (1972) del subjecte de la postmodernitat com d'una identitat en construcció. En tant que la identitat és performativa, la *performance* és un procés d'escriptura, i de negociació, de la identitat. Mentre s'exposa en la imatge des d'una gestió ideològica de les pròpies eines d'expressió (el cos, la veu i el gest), Anna Magnani es construeix com a personatge i com a idea. La creació plàstica de la *performer*, en aquest sentit, esdevé una peça constitucional d'una concepció de la imatge moderna, en tant que experiència sensorial vinculada a una pràctica en progrés, summament difícil de teoritzar i destinat a desbordar el sistema de codificació cultural preestablert (CIXOUS, 1995).

## L'estil com a manifest

La consciència física de Magnani, heretada de la seva formació teatral, transmet en la imatge cinematogràfica una capacitat de *viure el cos*<sup>137</sup> que fa el seu estil especialment característic. De la mateixa manera que funciona com a element distingible del global, aquesta consciència no es pot teoritzar fora de les seves característiques intrínseques de pràctica, de procés autònom a la preeminència del text fílmic o de les eines de codificació del cos pròpies del cinema clàssic. És probablement en aquest punt on neix la necessitat de parlar d'una política d'actriu. Un terme que neix d'una voluntat d'oposició teòrica,

---

<sup>137</sup> RAMOGIDA, S. (2015). *Roma città aperta : a 70 anni dall'uscita del film Vito Annicchiarico, il piccolo Marcello, racconta il set con Anna Magnani, Aldo Fabrizi e Roberto Rossellini*. Roma: Gangemi. p. 17

però que pretén arrelar en una tradició de forta supervivència en l'imaginari visual com és la travessa dels cossos de les actrius en la història del teatre i del cinema.

*Roma città aperta* assenta les bases d'un estil interpretatiu que serà historiat des de la seva condició oculta de desbordar els discursos precedents. En tant que no subjugada a una concepció clàssica de l'estrellat ni de la interpretació del personatge femení, l'estil d'Anna Magnani serà citat des de l'única referència de la seva genuïtat i de la capacitat d'evocació que aquesta tindrà en l'imaginari cultural. Els epítets sobre la cabellera de Medusa, el rostre de tragèdia grega o de medalla romana són el producte d'un processament poètic de la plasticitat de la seva imatge i de la capacitat d'evocar un substracte visual antic, vigent en la cultura mediterrània des d'abans de la cossificació binària de la feminitat en la cultura patriarcal. La presència carismàtica d'Anna Magnani està profundament vinculada a aquesta supervivència d'un imaginari mític, eminentment tràgic, en el qual la figuració de la dona encara no coneix els paràmetres de classificació de les grans religions monoteïstes. La política de l'actriu parteix en aquest primer punt de la capacitat del cos de l'actriu d'evocar una sèrie de reminiscències plàstiques entre la memòria de l'espectador i un imaginari cultural anterior als paradigmes discursius del cinema clàssic.

Un dels errors de catalogació del cas Magnani rau en aquesta necessitat d'analitzar la seva proposta en funció de paradigmes divítics preestablerts, quan el que defensa és una originalitat. La seva presència i el tipus de gestió que en fa en la performance, determinen el cos escènic com a unitat expressiva i com a eina intransferible. Les teories essencials sobre el cos estelar del cinema (MORIN, 1972; DYER, 2001) establiran discursos analítics entorn del cos de l'actriu com a element de significació indissociables de la preeminència del sistema d'estrelles derivat del cànon clàssic. Les idees de sublimitat, bellesa o erotisme sustenten el carisma dels actors i les actrius a l'hora d'encarnar determinats models de comportament. Aquest sistema, vindicat des de la natura homogeneïtzadora que requereix la conformació de tot cànon cultural, parteix de la capacitat centrípeta de l'actor de cinema d'aglutinar els comportaments humans a una ideologia cultural imperant, o a la lògica estètica dins dels sistemes de representació que deriven del cinema com a text cultural d'una època. Nicole Brenez (2013) prova d'establir una metodologia analítica del *performer* com a unitat, a partir d'una dicotomia indispensable per a allò que aquí ens interessa d'establir: la porositat/resistència de cos de l'actor a encarnar el signe o el símbol cultural. En aquesta tensió entre sistema discursiu i unitat expressiva que estableix l'apropament teòric de l'actor, els conceptes d'autenticitat i d'heterogènia que defensa Anna Magnani troben un posicionament complex. Els *star studies* contempen l'existència de models carismàtics que obliguen a generar nous models humans o arquetips que intervenen inexorablement en el paisatge estelar del cinema clàssic. No obstant, la concepció centrífuga de la figura, autònoma al marc d'un sistema fílmic, és una condició que

l'actor perdrà en la seva transmigració del dispositiu teatral al dispositiu fílmic <sup>138</sup>. La construcció del sistema cinematogràfic passa per una tendència a dominar les especificitats pròpies de l'actor de teatre en el carisma homogeni de l'actor de cinema, supeditat al model centrípet de representació del gènere narratiu i de l'*star system*. El model proposat per Anna Magnani comparteix, en aquest punt, una similitud essencial amb l'estètica neorealista, en tant que no supeditada a paradigmes preexistents i, per tant, no analitzable des de teories preconcebudes. La diferència entre la política d'un autor i la política d'una actriu és que el model de posada en escena dels autors ha generat una profusió de models teòrics i analítics que els cossos de les actrius no l'han suscitat. En aquest punt, trobo oportú considerar, entorn del model teòric que proposo, el concepte de transmissió generacional existent en la política dels autors. Per la seva condició centrífuga als models figuratius de la seva època, la proposta d'Anna Magnani roman en una descatalogació que no permet la seva connexió dins d'una genealogia dramàtica, figurativa o plàstica. No obstant, el seu cas ha estat comparat al d'actrius de procedència escènica com Eleonora Duse, figura modernitzadora del teatre italià a la segona meitat del segle XIX i principis del XX<sup>139</sup>. En els termes d'un carisma transformador, els casos de les grans *performers* teatrals del segle XIX ofereixen la llavor del concepte teòric de la política de les actrius, en tant que són figures que ni poden ser explicades des de la preminència dels textos dels autors que en conformaren les principals obres. Tot i la seva vinculació amb determinats dramaturgs, la originalitat de Duse no s'explica en el marc de l'obra de Gabriele D'Annunzio, de la mateixa manera que Sarah Bernhardt no és part de l'obra d'Alexandre Dumas ni Margarida Xirgu de la de Federico García Lorca. En molts d'aquests casos, ans al contrari, el cos de l'actriu conforma la ubicació de la dramaturgia en la cultura popular. Com apunten els assajos essencials sobre les grans actrius de final de segle i del context de transició entre teatre i cinema (GILDER 1967, DALLE VACCHE, 2008, DALL'ASTA, ed., 2008), la capacitat de l'actriu per perpetrar, transformar o transgredir les idees contingudes en els textos del seu temps és essencial per a la comprensió de la modernitat cultural que caracteritzarà l'adveniment del segle XX. La política de l'actriu d'Anna Magnani pot néixer, com a aproximació teòrica, en el moment en el qual el seu cos d'actriu esdevé una evidència metonímica de la modernitat de la posada en escena de Roberto Rossellini a *Roma città aperta*. La seva *performance* revela el procés constituent d'una identitat submergida, la de la dona del poble entesa no tan sols com a arquetip social sinó com a subjecte de la representació. Convertint el propi cos en el paisatge d'un canvi estètic i ideològic, la *performance* de Magnani genera una atracció del dispositiu envers la seva

---

<sup>138</sup> Jacqueline Nacache (2006) parla d'aquest procés de pèrdua de l'especificitat de l'actor de cinema com d'un fenomen d'*atenuament de la presència*.

<sup>139</sup> La comparació amb Duse s'extendrà als mitjans de comunicació dels Estats Units quan l'actriu arribi per primer cop a Hollywood, l'any 1953. Cristina i Luigi Vaccarella documenten aquest període de manera exhaustiva a *Anna Magnani. Quattro storie americane* (2003). Roma: Nuova Arnica.

fotogènia que no sempre s'ateny a les exigències diegètiques de causa-efecte. En determinats instants gestuals de Pina, i en el moment de la seva mort, la càmera de Rossellini estableix un biaix del film respecte a la seva llavor dramàtica que tindrà importants conseqüències en la futura obra de la parella. Com veurem, la continuïtat de Magnani en el cinema de Rossellini resultarà essencial per entendre el paper central de l'actriu en les derives de la cinematografia europea de la modernitat.

La carrera d'Anna Magnani a *Roma città aperta* conserva la seva condició d'imatge germinal d'un nou cinema. Queda, en el solc marcat per la tensió entre buit teòric i pluja d'epítets, el cos de l'actriu en el moviment desbordant d'una *performance* que dialoga amb certes idees sobre la figuració clàssica, però que també en genera de noves. La insubmissió de les imatges d'aquesta escena a la teorització i la rellevància absoluta que té la *performance* en la inscripció d'una nova experiència sensorial de l'espectador no es perden en l'instant d'aquesta escena, sinó que obren un biaix que tindrà una profusa continuïtat. Al marge del neorealisme, dels seus principals autors i de les teories que suposaran la implantació del cinema d'aquest temps en la història del cinema, l'obra cinematogràfica d'Anna Magnani –que en certa manera comença en aquesta revelació davant la càmera de Rossellini– perpetua un manifest estètic, dramàtic i ideològic que, sota el paraigua de la política de l'actriu, pot ajudar-nos a entendre els reptes antropològics, estètics i retòrics d'una de les etapes més fascinants de la història del cinema: la transició a la modernitat.

### III.

## L'ACTRIU COM A SIGNE CULTURAL.

### DIVISME I IDENTITAT EN EL CINEMA *POSTNEOREALISTA*

«Per quanto riguarda il cinema italiano del dopoguerra, se la “professionalità” è maschile, l’immagine, il corpo, e quindi il divismo, è femminile. Un divismo capace di sottrarsi a quell’orientamento neutrale tipico di tutte le *performance* e maschere degli attori del periodo, in nome di corpi e volti da cui traspira un paesaggio».

GIOVANNA GRIGNAFFINI<sup>140</sup>

#### El *cos paisatge* de la diva nacional

Els estudis sobre les estrelles cinematogràfiques han aportat sovint la possibilitat de reflexionar l’actor com un element de significació cultural i històrica (DYER, 2001: 19-49; MORIN, 1972: 113-125; PITASSIO, 2003,: 129-147; HAYWARD, 2007). L’estatut emblemàtic d’Anna Magnani com a diva de la postguerra italiana és un exemple de com la història d’una nació podria escriure’s a través dels cossos de les seves actrius<sup>141</sup>. Diversos dels films de la segona meitat dels 40 suggereixen la seva capacitat per representar les mutacions culturals i socials d’un context convuls com és la transició democràtica d’Itàlia<sup>142</sup>. Per la importància d’aquests canvis en la construcció de les identitats nacionals, el paper de la diva en aquests anys reforça la idea del cos performatiu com a *paisatge* d’inscripció cultural que suggereix Giovanna Grignaffini (2002). L’impacte d’una figura com la *popolana* del primer neorealisme en la configuració de la identitat femenina podria trobar una correspondència en el paper que estudis sociològics coetanis

---

<sup>140</sup> GRIGNAFFINI, G. (2002). “Racconti di rinascita. Il Femminile nel cinema italiano del dopoguerra” IN *La scena madre* (pp. 257-293). Bolònia: Bologna University Press, p. 269.

<sup>141</sup> Aquesta idea dels actors com a textos històrics la suggerieix Raymon Durgant a *Films and feelings*. (1967). Londres: Faber&Faber, p. 138.

<sup>142</sup> Per cinema de transició o cinema *postneorealista* cal entendre la producció fílmica dels anys compresos entre la primera postguerra i els canvis socials derivats de la proclamació de la República Italiana, esdevinguda el 3 de Juny de 1946 com a resultat d’un referèndum institucional.

atorguen a les dives del cinema. L'any 1956, la periodista feminista Anna Garofalo escribia:<sup>143</sup>

Quando si farà una storia del costume cinematografico dei nostri tempi occorrerà dedicare più di un capitolo all'influenza che il film ha esercitato sul progresso della donna e al come e quanto questo progresso abbia, a sua volta, influenzato il film. Si vedrà allora fino a che punto lo schermo sia specchio della società che lo esprime, dei fermenti e contrasti tipici delle epoche di transito e di evoluzione. Da un esame dei films di questi ultimi anni appare chiaro, ed è motivo di conforto, che è stata fatta giustizia sommaria delle dive e delle stelle per far posto alle vere donne.<sup>144</sup>

En el període de 1945 a 1950, el cinema italià restableix els circuits de producció tradicionals en un retorn als gèneres narratius i en una restitució de l'*star system* nacional que desembocarà en l'esclat de gèneres com el melodrama al llarg dels anys 50 (MORREALE, 2011). Dues obres capitulars d'aquest arc com *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) i *Riso amaro* (Giuseppe de Santis, 1949) contenen imatges paradigmàtiques d'una transformació que troba en els cossos de les seves actrius protagonistes un important dispositiu de visibilitat. A la primera, la dona en guerra d'Anna Magnani mor com a símbol de la resistència popular. A la segona, una jove Silvana Mangano surt descalça dels arrossers del sud d'Itàlia per ballar un bugui-bugui amb Vittorio Gassman. Entre la recuperació del gest popular que implica la primera, i el gest de celebració de la segona, Itàlia ha experimentat una obertura internacional en la qual la bellesa de la nació i la bellesa de la dona són una mateixa divisa reflectida en els gestos de les actrius. Segons Giovanna Grignaffini, els cossos de les actrius tenen la comesa de recordar a l'espectador el rol de la feminitat en el cinema de la postguerra:

Per quanto riguarda il cinema italiano del dopoguerra, se la «professionalità» è maschile, l'immagine, il corpo, e quindi il divismo, è femminile. Un divismo capace di sottrarsi a quell'orientamento neutrale tipico di tutte le *performance* e maschere degli attori del periodo, in nome di corpi e volti da cui traspassa un paesaggio<sup>145</sup>.

La bellesa exaltant i festejada de les actrius dels 50 i 60 reflectirà l'evolució estètica d'un cinema que celebra el creixement industrial i l'abundància econòmica en els cossos portentsos d'una nova generació divística com la de les *maggiorate*. De la resistència sacrificial de Pina com a gest polític –o *gestus*, en termes brechtians– al festeig del cos en

---

<sup>143</sup> Anna Garofalo (1903-1965) va ser un referent del feminisme a Itàlia, activa en el treball sociològic de camp, en la premsa cultural i en la ràdio dels anys de la transició democràtica. La seva obra cabdal, *L'Italiana in Italia* (1956), recull una recerca de més de deu anys sobre com les dones italianes vivien assumptes crucials de l'emancipació femenina com la llibertat sexual, el dret al vot o la participació en la vida pública. Cal tenir en compte que la tesi de Garofalo sobre les actrius és pràcticament coetània a l'expansió d'estudis sobre el neorealisme per part de la crítica europea. En són un exemple els articles essencials que Bazin dedica als films de Rossellini, Visconti i De Sica, continguts a l'obra *¿Qué es el cine?*, i escrits a principis dels anys 50.

<sup>144</sup> GAROFALO, A. (1956). *L'italiana in Italia*. Roma: Laertes, p. 137.

<sup>145</sup> Veure nota 140.

la música forana que balla Silvana Mangano, el cinema italià condensa una apropiació del paisatge nacional per part de la figura femenina que no passa desapercebuda en l'estudi del divisme d'aquesta època (BRUNETTA, 1995; JANDELLI, 2007, MORREALE, 2011). Si bé totes dues dives recapitulen generacions i presències estel·lars molt diferents, l'espai entre els seus gestos, de la mort en el llindar neorealista al ball a les portes de la modernitat, xifra un renaixement del cos femení que sembla acompanyar, des del cinema, el moviment d'emancipació de la dona a la societat democràtica. En aquest discurs de la importància del cos de les actrius en l'evolució històrica del cinema, el d'Anna Magnani es defineix com un cos de transició. L'activitat de l'actriu en els anys 40 i 50 suggereix un estatut de figura de canvi, entre el sistema divístic dels feixisme dels anys 30 i el retorn dels arquetips clàssics que tindrà lloc durant el restabliment de la indústria als 60. Des d'aquesta perspectiva que apunten els estudis de Garofalo i Grignaffini, quina pot ser la importància d'aquest cos? Quin paper té la seva política en un trajecte que sembla indicar una restitució dels paràmetres clàssics en la figuració del personatge femení?

### **Identitat divística d'Anna Magnani en el cinema de transició**

El període entre 1946 i 1950 conté el tram d'activitat més prolífic de la carrera d'Anna Magnani, amb un total de 12 interpretacions de les quals poques han destacat per una condició emblemàtica<sup>146</sup>. Potser per això considerats films menors, no han despertat un interès analític exhaustiu malgrat que conformen un període rellevant de la seva carrera. Al marge de les polítiques d'autoria que els vertebrin o del seu valor estètic i narratiu, cal dir que aquests films contenen, en essència, la proposta figurativa d'Anna Magnani en el moment de la seva consagració com a actriu nacional. Trobem films en els quals diverses versions del personatge recurrent de la dona emancipada ajuden a entendre la seva funció com a signe social de la transició, alhora que conformen les línies essencials del seu repertori de figures. El lloc d'Anna Magnani en l'*star system* italià acostuma a ser associat a un personatge maternal vinculat a la resistència popular. Tot i que la figura de la mare serà una de les més celebrades de la seva carrera, revistada al llarg de gairebé tres dècades d'estrelat i amb resultats inoblidables com *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951) o *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962), la figura de la mare no arriba a representar la meitat dels personatges interpretats per l'actriu<sup>147</sup>. La varietat de personatges d'aquest

---

<sup>146</sup> La majoria d'aquests títols no formen part del marc estètic «constitucional» del neorealisme ni dels seus principals autors, amb les excepcions de Luigi Zampa (*L'onorevole Angelina*, 1947), Alberto Lattuada (*Il bandito*, 1946) i Mario Camerini (*Molti sogni per le strade*, 1948).

<sup>147</sup> De 50 personatges interpretats, 14 són mares. Per ordre cronològic: Wanda Reni (*La fuggitiva*, 1941), Pina (*Roma città aperta*, 1945), Nannina Sastrelli (*Abbasso la miseria!*, 1946), Adele Vicarelli (*Un uomo ritorna*, 1946), Angelina Bianchi (*L'onorevole Angelina*, 1947), Nannina (*Il miracolo*, 1948), Linda Bertoni (*Molti sogni per le strade*, 1948), Maddalena Cecconi (*Bellissima*, 1952), Serafina delle Rose (*The Rose Tattoo*, 1955), Roma Garofolo (*Mamma Roma*, 1962), Josefa (*Le magot de Josefa*, 1963), Adelina



període, que podem considerar essencial en la consolidació del divisme cinematogràfic de l'actriu, dóna a entendre que la vinculació de l'estrellat de Magnani a la imatge de la maternitat radica més en el seu mite que en la seva política d'actriu. Entre els films d'aquests anys trobem una proposta versàtil, composta per figures com mares, prostitutes, *femmes fatales*, dones anònimes, empresàries autònomes i actrius. Entre aquestes destaca, per damunt del treball d'un personatge o d'un arquetip concret, la figuració d'un tipus de alternatiu de feminitat, arrelada a l'heroisme popular de la dona emancipada que l'actriu havia consolidat en la *popolana* neorealista.

En una probable relació amb el context social amb el qual dialoguen, aquestes figures encarnen una trajectòria de canvi. Ja sigui a partir d'un desig d'ascens social, de mobilitat o de transformació personal, personatges com Angelina Bianchi (*L'onorevole Angelina*, 1947), Gioconda Perfetti (*Abbasso la ricchezza!*, 1946), Liana (*Lo sconosciuto di San Marino*, 1948), Linda Bertoni (*Molti sogni per le strade*, 1948) o Assunta Spina (*Assunta Spina*, 1948) exposen idees alternatives de la feminitat arquetípica en l'exaltació del desig individual com a dimensió principal. La idea d'un heroisme popular queda reflectit en una voluntat de mobilitat social que acostuma a generar figures de matisos progressius i a voltes contradictoris. Així, trobem mares que militen en política (*L'onorevole Angelina*, 1947), prostitutes amb devoció religiosa (*Lo sconosciuto di San Marino*, 1948; *Vulcano*, 1950), vídues amb empenedoria social (*Abbasso la ricchezza!*, 1946), *femmes fatales* que també són dones autònomes (*Il bandito*, 1946; *Assunta Spina*, 1948), o actrius que militen en la resistència política (*Avanti a lui tremava tutta Roma*, 1948). Tot i que les *macrofigures* (ROSSI, 2016) més recurrents poden ser la mare i la prostituta, no hi ha un arquetip paradigmàtic que pugui definir la proposta figurativa que el cinema d'aquest moment adhereix a Anna Magnani. Més aviat, se'n desprèn la idea d'una feminitat transitiva, que, a cavall entre el realisme social del neorealisme i el retorn del arquetips clàssics propis dels gèneres narratius com la comèdia o el melodrama, sembla representar l'*statu quo* de la dona en una transició social: la de l'ordre feixista, i la que comença a respirar els aires de la modernitat amb l'emancipació de les minories socials i la conquesta del sufragi femení.

Cal entendre els paràmetres de la relació que la indústria nacional estableix amb la imatge divística de l'actriu en un període caracteritzat per l'encreuament de tres factors essencials: el restabliment dels circuits de producció clàssics en la indústria nacional, la restauració democràtica en la societat italiana, i la mobilitat del divisme d'Anna Magnani del circuit teatral al cinematogràfic (WOOD, 2000). El primer factor determina una serialització de la identitat neorealista de l'actriu en una sèrie de personatges inserits en narratives seculares de l'estètica de la postguerra que reprenen el retorn dels gèneres

---

(*Made in Italy*, 1965), Rosa Bombolini (*The secret of Santa Vittoria*, 1969), Teresa Parenti (*Correva l'anno di grazia 1870*, 1972).

narratius. Films d'aquesta època barregen la història mínima d'herència neorealista amb el melodrama (*Molti sogni per le strade*, 1948; *Un uomo ritorna*, 1946; *Lo sconosciuto di San Marino*, 1948), amb la comèdia popular (*L'onorevole Angelina*, 1947; *Abbasso la misèria!*, 1945; *Abbasso la ricchezza!* 1946) o amb el noir (*Il bandito*, 1946). El segon factor intervé directament en la relació de la dimensió figurativa d'aquests films amb la representació de rols femenins que emmirallen el conflicte d'una mutació social. A nivell polític, la transició democràtica implica una restauració de valors de la societat feixista, d'herència catòlica, que impliquen una regressió pel que fa a rol de la dona en les institucions de la comunitat social i de la família. Mentre la primera postguerra havia permès una conciliació del cinema amb el rol actiu de les dones durant la guerra, el *postneorealisme* escenifica un retorn de la figura femenina a l'esfera del privat i al govern de la llar (MORREALE, 2011), i també a un sistema legislatiu que no contempla la seva autonomia en l'estructura de la família<sup>148</sup>. De manera significativa, molts dels personatges d'aquests anys tracen trajectòries d'emancipació que sovint es veuen truncades per la imposició d'un retorn simbòlic a la llar. D'altra banda, la presència de figures com la mare i la prostituta explicaria una tendència arquetípica dels personatges pròpia d'un retorn dels gèneres narratius. Podem parlar d'una imposició de la ideologia del text fílmic en concret, i de la ideologia cultural en general, respecte a la política d'una actriu que ja havia transmès en la seva carrera prèvia la idea de la transgressió. En el context polític de la restitució dels valors catòlics de la dreta moderada de la Itàlia democràtica, el divisme d'Anna Magnani podia produir un emmirallament amb efectes transgressors, en un moment en el qual les sales de cinema a Itàlia acullen una important concurrència de públic femení.

En línies generals els personatges d'aquests anys encarnen un tipus de dona que vol adaptar-se als nous temps però topa amb els obstacles d'un ecosistema narratiu que no determina un espai adient a l'expansió del seu desig. Podem parlar d'una tendència a imposar la dramaturgia del fracàs en finals alligoadors i tendències dramaturgiques castradores que resulten eloqüents. Gioconda Perfetti (*Abbasso la misèria!*, 1946) és una botiguera enriquida amb l'estraperlo que desitja gaudir dels privilegis del seu ascens social però veurà el seu somni estroncat per no posseir la intel·ligència suficient per saber administrar el seu patrimoni. Angelina Bianchi (*L'onorevole Angelina*, 1947) és una mare de família de barriada que emprèn una lluita política per defensar els drets dels desfavorits. A punt de convertir-se en diputada, renuncia a la lluita política per recuperar l'amor del seu marit i el seu lloc en el govern de la llar. Liana (*Lo sconosciuto*

---

<sup>148</sup> El codi civil vigent durant el *vintenni* feixista només contemplava la patria potestat del paterfamilias. A efectes jurídics, la mare no tenia cap entitat fora de l'autoritat del pare o de l'espòs. És interessant notar aquí que en aquests anys Magnani encarna, a nivell biogràfic, una triple *incorrecció* política: és una dona inscrita en el registre civil sense pare putatiu, és una esposa que viu separada del seu marit i que, a efectes legals, també és una mare adúltera. Tot i que romandria casada amb Goffredo Alessandrini fins a l'aprovació del divorci a la República de San Marino, a finals dels 50, estava separada del director des de principis dels 40, època en què havia tingut el seu fill d'una relació amb l'actor Massimo Serato.

*di San Marino*, 1948) és una prostituta que veu en l'amor la possibilitat d'assolir la dignitat social en la comunitat que l'estigmatitza, i que a punt d'aconseguir la independència serà finalment extorsionada pel seu amant i castigada amb la privació de ser corresposta. Mares, empresàries i prostitutes, totes aquestes figures són dones que, encarnant un desig de modernitat, retrocedeixen a uns rols conservadors que semblen dir que la reconstrucció social passa per una tornada asserenant dels antics valors, i en concret per un retorn de la dona al control de les institucions representatives de la societat patriarcal. La densitat de films del tram 1945-1948, sembla dir que, malgrat que la ideologia cultural del moment reproduïx patrons de censura de la feminitat transgressora similars als dels films previs al neorealisme, el cinema de transició no podia prescindir de l'estatut emblemàtic d'una actriu que personificava, des del ressò de *Roma città aperta*, la recuperació del reflex social de la Itàlia popular i del *gestus* rebel la seva *popolana*. La dimensió de Magnani com a signe social consisteix en aquesta capacitat del seu divisme de representar una tensió entre dues èpoques i entre dos experiències de la història per part del subjecte femení. L'interès d'aquestes interpretacions rau en què la política de l'actriu progressa en un treball del gest que ja havia demostrat la seva capacitat discursiva del cos a *Roma città aperta*. La *performance* d'aquest període, i l'efecte desbordant que sovint adquireix respecte a la llera narrativa dels films, suggereix que en el realisme del gest popular Magnani també havia introduït en el cinema nacional la capacitat gestual de la figura femenina moderna (GESÙ, 2004).

La popularitat que l'actriu cultiva amb el clam internacional de *Roma città aperta*, permet que la seva presència adquireixi durant el *postneorealisme* la dimensió protagonista. La idea d'una recreació dels trets divítics d'un personatge que Forgacs i Gundle (2008: 79) definien des de la idea d'autenticitat, conforma el divisme d'Anna Magnani com un element de significació important dels films que contenen les seves interpretacions. La idea substancial que trobem annexada al seu divisme és la crisi de la dona atrapada entre dues èpoques. Una tensió que la pròpia Magnani encarna com a actriu, defensant un estil transgressor que sovint toparà amb la ideologia imperant del paisatge fílmic d'aquests anys. Cal tenir en compte que els films coincideixen amb una transformació d'Anna Magnani de diva teatral a diva cinematogràfica, en un context d'expansió del cinema popular com a espai d'emmirallament de la relació entre models culturals i societat (VINCENDEAU i PHILLIPS, 2006). La consagració de la seva proposta figurativa en aquests anys és important per la relació que podria existir entre la condició emblemàtica del seu divisme i l'afluència del públic femení a les sales italianes (TREVERIGENNARI et al., 2011). Emiliano Morreale (2011: 82) parla de la importància d'aquest fet en l'operativa estètica d'un cinema que pren la dona «com a públic i com a argument». El binomi dona-societat esdevé una peça clau del discurs que determina la importància de les dives en el procés de reconstrucció de l'*ethos* femení a la Itàlia democràtica (GAROFALO, 1956: 136-137), i segons el qual és fàcil entendre que la idea d' "heroisme"

femení que proposa Anna Magnani es forja en paral·lel a la importància que té en aquesta època l'espectadora.

La trobada de l'actriu amb el públic cinematogràfic podria tenir a veure amb un emmirallament de les seves figures amb la dona italiana que ha participat en la vida pública durant la guerra i que, a punt de conquerir el dret al vot, desitja tenir una part activa en la reconstrucció democràtica del país. En aquest sentit, podem prendre les divises de la teoria fílmica feminista sobre el cinema de dones del Hollywood d'aquests anys per veure que el cas de Magnani no està lluny del d'actrius coetànies que reformulen les seves carreres a la llum de la transformació social de la dona. El somni d'autonomia de Gioconda Perfetti d'*Abbasso la ricchezza!* –una botiguera del Trastevere amb aspiracions d'ascens social per a ella i la seva germana petita– és equiparable al de la seva coetània *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945), interpretada per Joan Crawford, i el seu desig de transformació personal similar al que perseguia la Charlotte Vale de Bette Davis a *Now Voyager* (Irving Rapper, 1942). En certa manera aquesta triple paràbola que enllaça figures, actrius i espectadors, proposa la participació activa la dona en la configuració d'una nova imatge cinematogràfica que conforma la postguerra europea com una avantsala de la modernitat.

### Proposta figurativa

El període postneorrealista d'Anna Magnani conté personatges d'origen popular amb reminiscències de films anteriors que conflueixen sovint en l'expressió d'un gest de justícia social. Gioconda Perfetti (*Abbasso la ricchezza!*, 1946) podria ser una germana de l'Elide de *Campo de Fiori* (1943) que ha aconseguit detonar l'esperit burgès des de l'interior de l'alta societat. Liana (*Lo sconosciuto di San Marino*, 1948) és una prostituta *de bon cor*, com la que havia interpretat a *La fortuna viene dal cielo* (1942), que aconsegueix posar en dubte la doble moral d'una societat que l'explota i l'estigmatitza. Angelina (*L'onorevole Angelina*, 1947) camina enfurida cap a un escamot de policies armats en una escena fortament evocadora de la de la mort de Pina, i l'Adele d'*Un uomo ritorna* (1946) reproduceix en la *mater dolorosa* continguda escenes d'absoluta recreació del *pathos* neorrealista com a estètica catàrtica.

Malgrat el continuisme que podria derivar d'aquesta voluntat de reproduir la identitat neorrealista de l'actriu, els nous personatges s'acullen a un carisma divínic irreverent, capaç de gestionar la submissió de les figures a dramaturgies que evoquen valors normatius del comportament social de la dona. La nova rica Gioconda Perfetti (*Abbasso la ricchezza!*, 1946) ridiculitza el hieratisme i els gustos estrafolaris de l'alta societat, exhortant els advocats que semblen «*tarantole*» o definint els quadres d'art modern de la villa del Conte com «*pomidorate*» –tomàquets esclafats– sobre els llenços. La

*popolana* Angelina (*L'onorevole Angelina*, 1947) ironitza la manca d'autoritat de Pasquale (Nando Bruno), el seu espòs policia, com a cap de família. La prostituta Liana (*Lo sconosciuto di San Marino*, 1948) exhorta els capellans que es fan la creu en veure-la. Aquesta fusió de divisme neorealista i transgressió, indica que la proposta figurativa d'un actor no és només el producte d'un apropament de la indústria a la seva especificitat. A banda d'una tendència de seriar la presència en arquetips recurrents, els carisma individual d'Anna Magnani suggereix una capacitat per oferir a l'espectador models de conducta (DYER, 2001: 49-54) que també es poden entendre des de la resistència als cànons culturals imperants. En aquest sentit la *performance* esdevé una eina expressiva fonamental de la confrontació de la política interpretativa amb la ideologia imperant dels films. Des del punt de vista del guió Gioconda Perfetti (*Abbasso la ricchezza!*, 1946) és una dona que no té la intel·ligència necessària per moure's en les esferes de poder clarament masculinitzades que li han de procurar l'ascens social que desitja. Des dels seus moviments i els seus gestos, és una figura que gaudeix de la seva pròpia espontaneïtat, que balla, celebra, i contagia la seva simpatia als personatges que l'envolten. Sota el sedàs de la comèdia de sexes, Angelina (*L'onorevole Angelina*, 1947) és una *popolana* histriònica i malcarada que acaba acceptant la submissió del personatge masculí, però els seus gestos són els d'una dona que busca l'emancipació de la pobresa en la lluita política i estableix relacions de complicitat amb les seves companyes. Liana (*Lo sconosciuto di San Marino*, 1948) sedueix amb els posats fingits de la prostituta, però fa de la seva paraula i del seu rostre el mirall revulsiu d'una societat que, usufructuària del seu cos, li nega el dret a la determinació. Linda Bertoni (*Molti sogni per le strade*, 1948) combina l'escarni de l'esposa gelosa amb la consciència de ser el centre afectiu i moral de l'estabilitat familiar, i els seus crits exacerbats es combinen amb les carícies, la complicitat amb el seu fill i les mirades enamorades al seu company. En aquest sentit, les figures *postneorealistes* d'Anna Magnani retornen al lloc asserenant que la societat conserva per a la dona, no sense reivindicar des dels seus gestos que són filles de la *popolana* que es tocava el ventre per fer entendre a l'espectador l'essència del seu desig. Una veritat interna del personatge que es manifesta en les dimensions expressives del cos de l'actriu, i que sovint posa en dubte el principi dramàtic que sosté la figura com a producte ideològic del film que la conté.

### **Figuració i *punctum*. La *performance* com a eina de derrocament**

Al final d'*Abbasso la ricchezza!*, Anna Magnani interpreta el fracàs alligador que el film imposa al destí de Gioconda Perfetti. Després d'haver perdut la seva fortuna, la botiguera enriquida es veu obligada a tornar als seus orígens humils. El personatge que ha gaudit amb delit dels luxes de l'alta societat i que ha lluit les gal·les sumptuoses de la nova rica es retroba amb la modèstia de la seva casa de barri i amb les robes austeres de la *popolana*. Frustrat el seu desig de transformació i reconvertida en mestressa de casa,

renta els plats i entona la tornada d'una cançó romana que arriba des del carrer. Per al festeig del públic que ha seguit a l'actriu des de les platees dels teatres populars, la lletra de *Quanto sei bella Roma* celebra el retrobament del personatge amb la seva essència popular perduda com un antídol a l'ambició il·legítima de poder que havia mogut el personatge a escalar socialment. Dos gossos solitaris entren en pla com a cínica substitució de tota companyia, subratllant en l'absència de la correspondència amorosa del Conte (Vittorio de Sica), el triomf de la renúncia. Instants abans del tancament del film, la *performance* esculpeix un detall en una de les darreres imatges. Mentre els llavis de l'actriu vocalitzen l'última part de la cançó, amb la veu ja fosa per l'entrada de la música dels crèdits finals, en el rostre aflora l'expressió inesperada d'una ràbia continguda. Malgrat que poca estona abans Gioconda plorava de nostàlgia per la partida del Conte i la seva veu melangiosa cantava els orígens, aquest símptoma transgressor fa mutar la dolçor melangiosa del cant i sembla manifestar, des d'una dimensió aliena a la coherència narrativa de l'escena, la disconformitat del personatge. El gest revela una resistència. L'enduriment de les faccions, la rigidesa de la postura i l'energia que de sobte prenen els braços que feinegen a l'aigüera, cisellen una última demostració de rebel·lia a la idea de conformisme entre personatge i destí que regeix l'escena. Quan Mary P. Wood (2000: 7) defensa que Anna Magnani posseeix una *performance* capaç de posar en crisi la ideologia dominant dels textos fílmics d'aquesta època, probablement es refereix a com l'actriu opera en aquest tipus d'escenes. Des de la seva capacitat dramàtica per a la subtilitat, l'*acting* de Magnani dialoga amb els límits del relat, els fa evidents en la mirada de l'espectador i els posa en dubte. Si apliquéssim a la *performance* d'aquest quadre la teoria barthiana sobre la imatge fotogràfica, en aquesta mirada final del personatge, amarada d'ironia, hi trobaríem el *punctum* de l'escena, el detall transgressor que magnetitza l'atenció sobre un significant inesperat<sup>149</sup>.

En el seu article «*Performance et punctum*» Frédéric Maurin aplica el concepte teòric de Roland Barthes en la imatge cinematogràfica per tal d'abordar les capacitats de l'actor de desbordar la contenció narrativa o estètica del film. Segons les seves observacions (2001: 209-213), l'actor genera el *punctum* a partir d'instants pregnants en els quals un gest revelador d'una profunditat interior genera la sensació d'un *fora de camp* dins la *performance*. Aquesta profunditat cal atribuir-la a la presència com a element de desordre, a la capacitat de l'actor per «sobrepasar» la realitat pactada en el quadre, de «cremar el caràcter de la representació» i d'inserir, en el gest revelador, un «element de subjectivitat» o de «singularitat». En aquest sentit, cal entendre la presència d'Anna Magnani i l'ús de la *performance* com una eina d'alteració ideològica en el plantejament dramaturgic que implica una negociació de la idea de feminitat que es posa en escena. Vistos des dels gestos de l'actriu Magnani, els retrats de les seves figures acumulen una

---

<sup>149</sup> BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida. Estudios sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós

sèrie de matisos desbordants. Aprofitant l'habilitat de Magnani en el retrat de tipus social i els llocs comuns de la narrativa popular, *Abbasso la ricchezza!* ridiculitza les ambicions d'una dona d'origen humil, sense formació, que s'expressa en dialecte i que en qualsevol cas no posseeix unes qualitats a l'alçada de les seves ambicions. Tot quedaria en una sàtira popular si l'existència del cor de figures masculines amb les capacitats intel·lectuals i comunicatives que Gioconda Perfetti no té, no afegissin un clar component sexista a aquesta comèdia de tipus. En aquest sentit, el film podria llegir-se com l'escarni de la figura d'una nova rica, si la complexitat d'un *acting* espontani, lúdic i a voltes pretesament excessiu, no puntegés d'ironia les idees essencials que el film acusa en la perpetració d'idees com la diferència de classe i de gènere. Gioconda és una nova rica que en la seva vida de *flâneuse* passeja en una luxosa carrossa de cavalls pel seu antic barri obrer, vestida de diva operística, atraient les mirades i comentaris dels seus veïns i fent-los participar del que sembla un joc pràcticament autoparòdic del seu glamur de nova adquisició. Davant del notari, la seva espontaneïtat posa en ridícul el hieratisme retòric dels homes instruïts que l'envolten, i en l'interior de la seva sofisticada *villa*, ensenya a ballar el bugui-bugui al seu majordom mentre es cargola en esclafiments de riure. En complicitat amb un públic que també hauria superat les amargors d'una guerra, el divertiment de Gioconda sembla fer de les idees de celebració i llibertat un emblema. La *performance* desacomplexada, que no tem la idea de l'excés, assenyala en el «plaer de l'experiència» (WOOD, 2000: 154) una afinada forma de derrocament de les idees negatives de la cobdícia i l'oportunisme que s'esbossen en el caràcter de la dona.

Les idees d'autoparòdia i de mascarada que veiem en la caracterització i en l'*acting* troben una via d'inscripció en la fisicitat espontània de l'actriu. Una idea essencial de la *performance* de la Magnani còmica, que sembla dir que el centre d'atracció de la figura rau en el joc, en la seva capacitat de divertir-se i d'expressar-ho en el seu sentit més físic. Quan Gioconda balla per als seus convidats, l'actriu mou lliurement el tors i els malucs, tot parodiant el moviment del majordom maldestre que prova de seguir-la, imitant uns salts que fan bellugar els seus pits dins del vestit escotat <sup>150</sup>. A l'escena del notari, mentre s'acomiada del Conte, Magnani gesticula exageradament passant-se les mans per l'escot i pels pits. El gest genera un altre *punctum*, en aquest cas xocant. Certament, és una figura femenina situada enmig d'un cor d'homes que s'acarona els pits, però és també una dona de negocis que acaba de tancar un bon tracte i que celebra l'èxit com un *gourmand* celebraria un bon àpat tocant-se el ventre panxut. El sentit d'improvisació que suggereix el to general d'irreverència que té aquesta escena, s'intueix en les reaccions dels actors que l'acompanyen. En ocasions, els rostres de les figures secundàries esbossen riures espontanis, d'una frescor que fa dubtar de la seva natura

---

<sup>150</sup> Tot i que el divertiment i la complicitat amb el *partenaire* Virgilio Riento esvaeixen tota connotació sexual en aquesta escena, cal notar l'ús de l'el·lipsi en el muntatge. Els talls de la seqüència del ball i la recurrència a plans auxiliars podrien suggerir una certa incomoditat en la direcció d'unes imatges on el moviment físic de l'actriu atrau tota l'atenció.

fictícia. En una ocasió, l'actor Giancarlo Giannini, que va treballar amb Magnani en els darrers anys de l'actriu al teatre, va definir Anna Magnani com una actriu «a la Diredot», que, conscient del propi joc, es permetia el divertiment en escena i gaudia fent riure els seus companys. Aquesta idea torna quan, al final del diàleg entre Gioconda i el Conte, Vittorio De Sica sembla no poder reprimir el riure davant d'una cua de diàleg que Magnani sembla improvisar.

El divertiment no només funciona com una forma de dessexualitzar la construcció d'una figura que no necessita seduir els personatges masculins que l'envolten per assolir els seus objectius, també determina el joc com un principi essencial de l'*acting*. En aquest sentit, Mary P. Wood (2000) destaca la simpatia magnètica i contagiosa com a tret progressiu de la *performance* de Gioconda Perfetti. El divertiment com a forma de transgressió és també extensible al magnetisme amb el qual Magnani sembla saber guiar la mirada a partir de l'elaboració de gestos inconnexos de l'acció, com el d'acaronar-se els pits com a gest de satisfacció, o com el que trobem en l'escena en què el personatge es descobreix en bancarrota. Víctima d'un engany, Gioconda torna a casa després d'haver passat una nit a la garjola. L'aspecte malgirbat i el pentinat desfet revelen la humiliació i la derrota del cos que es deixa caure abatut sobre una butaca. Concentrada en el dolor dels peus, la *popolana* enriquida demana al seu majordom que li tregui les sabates. Mentre pren consciència de la pèrdua de la seva fortuna, les mans del personatge gesticulen amb un fulard i un llarg portacigarretes, complements de la seva gala nocturna i símbol del glamur perdut en la vetlla entre reixes. En certa manera, són els estralls de la bona vida que s'ha esfumat en un gir de l'atzar. En total frontalitat amb la càmera, l'actriu s'introdueix aquests objectes a l'escot, guardant-los entre els pits i deixant que sobresurtin com ho farien d'una butxaca. Un gest irreverent en la seva gratuïtat, molt més difícil d'imaginar en la ment d'un guionista que en el ventall de recursos gestuals d'una actriu que no sembla témer que un gest possiblement pràctic a la vida pugui ratllar l'absurd en el cinema. Sigui quin sigui l'origen d'aquest moviment tan extraordinàriament desacomplexat, d'aquest *punctum* que l'actriu regala a l'espontaneïtat del seu personatge, el seu efecte és clar: amb el farcell que surt dels pits com una flor i el portacigarretes clavat enmig com una espelma d'aniversari, la imatge de la nova rica derrotada resulta, en qualsevol cas, molt més simpàtica que patètica. Pobra o rica, la Gioconda Perfetti d'Anna Magnani és una figura de personalitat genuïna, a la qual la capacitat d'improvisació de l'actriu dota de matisos saborosos, que transcendeixen la imposició final del fracàs. A la llum d'aquests gestos desacomplexats, l'apretada de dents final de la *popolana* que renta els plats es diria l'última salutació d'un personatge que compon per obligació una estampa costumista després d'haver fet participar l'espectador d'un bon divertiment. En última instància, és també l'afirmació de la natura transgressora d'una figura que, tot i que continguda pels límits del relat que l'han fet possible, hi ha jugat fins l'últim pla.



És interessant apuntar que aquest film de Righelli és potser el primer que canonitza la inconfusible riallada de Magnani com a tret emblemàtic i intransferible de la seva proposta escènica. La *risata* de l'actriu, sonora i a boca oberta, apareix com a tret recurrent en múltiples semblances dels cronistes de l'època, i troba una de les seves accepcions més justes en la forma en com Vittorio de Sica rememorava la seva primera trobada de joventut amb l'actriu<sup>151</sup>. La periodista i amiga Egle Monti deia del riure de Magnani que era el tret que, en la foscor d'un teatre on hagués anat com a espectadora, la feia reconeixible per a tota la platea<sup>152</sup>. El riure és, en la imatge d'Anna Magnani, un tret residual de la còmica popular, de l'actriu diderotiana queriu en escena. I és també un tret divíctic que l'actriu sembla brandar dins i fora de la pantalla com una intransigència a la seva fama d'actriu tràgica.

El divertiment de les actrius en escena té un significat suggeridor a la llum de la teoria fílmica feminista. El joc d'Anna Magnani en films com *Abbasso la ricchezza!* és equiparable al que Veronica Pravadelli (2015) detecta en Marilyn Monroe i Jane Russell a *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks, 1953) o al valor revolucionari que Pam Cook (1975) localitza en la ironia com a forma recurrent en el cinema de Dorothy Arzner. En aquest casos, el divertiment resulta una forma d'expressió de la problemàtica del desig femení, i de la seva inscripció en un sistema de representació que no permet la transgressió dels límits ideològics imperants més enllà del *joc*<sup>153</sup>. La mirada de la teoria fílmica feminista sobre el melodrama clàssic reivindica la necessitat d'analitzar l'heroisme femení des d'una perspectiva transgressora o progressiva i obre la teoria del cinema a la mateixa possibilitat d'inscriure la política de les actrius en les grans teories fílmiques. Un dels eixos vertebradors d'aquest discurs, que arrenca amb les línies teòriques que Pam Cook (1975) i Claire Johnston (1975, 1975b, 1975c) destil·len a partir d'una perspectiva feminista sobre les teories essencials de l'escola francesa (COMOLLI i NARBONI, 1971), és la necessitat d'explicar el cinema de les dones com un «contracinema», en el qual la *performance* dialoga amb els límits del text fílmic com a producte ideològic del pensament dominant d'una època.

En la línia d'aquestes idees, resulta interessant la mirada específica sobre la figura de la diva (PRAVADELLI, 2006, 2015). En els termes del joc escènic com a tècnica de construcció ideològica alternativa, la *performance* esdevé una eina de derrocament de l'expectativa generada a partir del plantejament dominant del film. A la llum d'aquesta

---

<sup>151</sup> Anècdota transcrita en el Capítol I.

<sup>152</sup> MONTI, Egle. "Nel silenzio del Circeo". *Tempo*, 15 de setembre de 1955. (Citat a L. Cantatore i G. Falzone, eds. *La Signora Magnani*. (p. 31-33).

<sup>153</sup> Arzner "[...] mette in evidenza proprio il problema del desiderio femminile, preso in un sistema di rappresentazione che al massimo permette alla donna di "giocare" con le richieste e i ruoli consentiti dal sistema" tramite l'ironia e il rovesciamento". COOK, P. (1975). *Approaching the Work of Dorothy Arzner*. Citat per V. Pravadelli. (2006) *Feminist Film Theory e Gender Studies*. A P. Bertetto, ed. *Metodologie di analisi del film*. Roma: Laterza. p. 68.

lectura, la *performance* de la Magnani *postneorealista* esdevé una pràctica textual subversiva que estableix un subtext alternatiu –o progressiu–, i que connecta la mirada de l'espectador –i de l'espectadora– amb una idea imprescindible per entendre aquests anys de transició en el cinema italià: que el desig i la transgressió són formes essencials en la cerca i l'afirmació de la identitat de la dona en el cinema, i de la seva inscripció com a subjecte de la representació (PRAVADELLI, 2006: 66). Anys més tard Luchino Visconti apreciarà aquesta condició de la *performance* magnaniana en introduir l'autoria de l'actriu, per via de la improvisació, en algunes escenes de *Bellissima* (1951). Determinats moments del film recorden el joc diderotià que Gennaro Righelli sembla permetre a *Abbasso la ricchezza!*, com l'escena en la qual Maddalena (Anna Magnani) i Annovazi (Walter Chiari) flirtegen a la vora del riu i els riures de tots dos actors fa derivar les línies essencials del guió en una conversa trivial<sup>154</sup>. El joc, el divertiment i l'ús transgressor del dispositiu còmic agermanen el divisme de Magnani amb el d'altres coetànies internacionals com la Marlene Dietrich dels films de Josef Von Sternberg<sup>155</sup> o amb predecessores com Mae West, amb qui també tindrien en comú el privilegi, en termes de llibertat i detallisme gestual, d'un *acting* forjat en el món del vodevil. La comèdia com a terreny de transgressió forma part de l'essència escènica de Magnani des de la seva forja teatral. Ara bé, què succeeix quan el dispositiu de distanciament i la negociació es plantegen lluny del terreny privilegiat del divertiment?

### **Acting i politització del cos femení**

El joc transgressor de Magnani, i la seva identitat com a diva de canvi, es forja en un espai de consolidació divística pràcticament centrat en personatges dramàtics. És el cas de films com *L'onorevole Angelina* (Luigi Zampa, 1947). El *punctum* principal en la *performance* el podem localitzar a l'inici del film, al final de l'escena que presenta el personatge de Magnani com la matriarca d'una família de set membres que viu en una de les barriades més pobres de Roma. Després d'haver dirigit l'activitat casolana que la

---

<sup>154</sup> Aquesta escena de *Bellissima* té un pes particular en la realització del film i en les seves referències de direcció. Visconti va reproduir la riba del Tevere a una estudi de Cinecittà en un gest que podria ser un homenatge a *Une partie de campagne* del seu mestre Jean Renoir. L'eloqüència de la referència a una escena de seducció espontània, i de la mirada de Visconti damunt dels gestos que hi circulen, adquireix una dimensió interessant, des del punt de vista de la modernitat, en el fet que en el rodatge Anna Magnani i Walter Chiari estaven mantenint una relació sentimental, i que part de la química que Visconti enregistra en aquesta escena tindria, com en el cas del film de Renoir, una lectura extradiegètica en la mirada del director sobre el gest de l'actriu (Veure Capítol 4 i referències a “Une erotique du filmage” d'Alain Bergala”).

<sup>155</sup> El cas Dietrich-Sternberg és tractat en profunditat als textos de Gaylyn Studlar. (1993). *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press. (1ª edició 1988) i de Núria Bou (2015). La modernidad desde el clasicismo. El cuerpo de Marlene Dietrich en las películas de Josef Von Sternberg. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*. N. 19. Gener-Juny 2015. pp. 36-42.

determina com a matriarca i cap de família a l'ombra de l'espòs, i de quedar sola dedicant-se a les feines de la llar, Angelina s'asseu en una cadira amb el seu nadó. Posicionant-se en l'eix frontal de la càmera que l'enquadra en pla mig, Magnani es descorda la brusa i fa el gest de treure's el pit de l'escot per alletar el nen que ploriqueja a la seva falda. Tot i que la composició d'una maternitat icònica en el motiu visual de la *virgo lactans* determina una recuperació figurativa de la feminitat neorealista, la censura d'aquesta escena en diverses còpies d'època suggereix la dimensió transgressora de la *performance* des d'una figura familiar com la *popolana*. Cal dir que el gest consisteix en un falsejament –d'altra banda molt eficaç– per part de l'actriu. En cap moment es veu el mugró i tampoc el contacte de la pell de l'actriu amb la boca del nen. El tall censor incideix més aviat en el moviment de la mà introduint-se en l'escot i palpant el volum del pit que sembla que hagi de sortir de la roba. La perpetració d'una idea de feminitat abastadora heretada del neorealisme que troba un element de desordre en la *performance* fan pensar que l'*acting* de Magnani contenia una capacitat desbordant capaç de xocar amb els postulats morals de l'època.

La censura italiana dels anys 40 funcionava per un doble procés de revisió dels guions, que havien de ser aprovats per a la seva producció (ARGENTIERI, 1974). En aquest context, la *performance* resultava un terreny de transgressió privilegiat. El cos podia expressar tot allò que l'escriptura del text havia d'emascarar i, conscient o no, Magnani semblava aprofitar-ho. L'eloqüència gestual que l'actriu imprimeix en Angelina en escenes com aquesta podria tenir a veure amb una resposta alternativa a la censura que havia demanat la reescriptura d'algunes parts d'un text en el qual l'actriu també hi tenia intervenció des de l'equip de guionistes<sup>156</sup>. Cal dir que la història d'Angelina gira al voltant d'un intent de resurrecció de la *popolana* resistent de *Roma città aperta*. Un personatge generat a partir dels foires de camp de Pina, inscrit en una trajectòria de reconquesta del rol de la dona en l'espai públic en el mateix any que el sufragi femení és aprovat a Itàlia. El text, escrit per Luigi Zampa i Suso Cecchi d'Amico, sembla perseguir la construcció d'un missatge feminista, que animava les dones a tornar a conquerir els espais que havien ocupat durant la resistència, però la censura preventiva hauria suggerit l'emascarament de la lluita política en una comèdia de sexes en la qual el final moralista perpetrava l'acatament a les autoritats personificades pel personatge de Pasquale (Nando Bruno), l'espòs policia d'Angelina, tot convidant les dones a tornar al govern de la llar i al compliment amb el seu rol d'esposes. Des del punt de vista ideològic, el que perpetra finalment el film es una adaptació de la *popolana* neorealista als nous temps des del punt de vista de la regressió a l'esfera privada de la qual parla Morreale. Com a figura, Angelina posa en dubte l'essència transgressora del divisme de Magnani pel que fa al tractament de la dona combativa. Aquest *retorn a l'ordre*

---

<sup>156</sup> Algunes de les anotacions d'aquestes revisions es poden consultar a la mostra virtual CineCensura (2008) Exposició virtual a càrrec de la Cineteca Nazionale de Roma i del Ministero de Cultura italiano. <http://cinecensura.com/>

contradiu el gest venjatiu de Pina suggerint que, si la *popolana* hagués sobreviscut, hauria estat per tornar a casa a perpetrar el rol de la dona segons els llocs comuns que proposa *L'onorevole Angelina*. El tractament dels personatges femenins en el cor de veïnes cridaneres i sorolloses de la barriada de Pietralata podria expressar les pors derivades de la recent conquesta del vot femení.

És interessant observar el relat alternatiu que la *performance* planteja en el plantejament físic i gestual d'Angelina, que amb l'afegiment de Magnani en l'autoria dels diàlegs, també sembla haver conquerit una veu pròpia. El film conserva línies de guió que converteixen la figura en portaveu de clares exhortacions al sotmetiment de la dona a l'ordre social establert per la Itàlia secular del feixisme. En són exemples els modes en com atura les baralles entre marit i fills: «*Lascialo perdere, prima me li fai fare e poi li vuoi ammazzare*» o les referències a paradigmes socials d'herència feixista, com la batalla demogràfica feixista: «*Se non veniva il 25 luglio io ancora stavo a fabbricare disgraziati come una macchinetta*»<sup>157</sup>. La màscara de la comèdia de sexes sobre aquests diàlegs no amaga el compromís ideològic atribuït a la imatge divística de l'actriu. Sota la fina capa d'ironia que els atenua, la veu de Magnani imprimeix en ells, en coherència a certes idees observades a *Roma città aperta*, el que Angelina és com a cos.

Els moviments de la *popolana* estan impregnats d'un principi mecànic que, en certa manera, redimensiona el realisme de la mare en una expressió automàtica i desposseïda del cos. L'acció d'Angelina acostuma a dispersar-se en diverses tasques alhora. Mentre vesteix els fills discuteix amb Pasquale, mentre cus desenvolupa un programa polític, mentre fa les feines de casa intervé en les discussions familiars, i mentre alleta el seu nadó, plora amargues llàgrimes de solitud. La mecànica d'un cos que sembla moure's per inèrcia, apunta aquí el desbordament d'un personatge que vol emprendre una carrera política però es veu obligat a seguir abastint la seva família, i aquest desbordament pren la seva evidència visual en la *performance* d'un cos esgotat que en ocasions es diria alienat. Resulta rellevant observar com els gestos de Magnani somatitzen aquesta idea de cos deshabitat, ja que la rellevància icònica de la *virgo lactans* podria atenuar en la mirada de l'espectador que el veritable eix vertebrador del personatge és la seva consciència política. Els gestos semblen suggerir una dimensió ideològica del treball figuratiu en aquesta insistència en el cos mecanitzat de la dona en una societat que tan sols la legitima com a instrument de reproducció i símbol de passivitat. La idea de cos deshabitat i desposseït troba el ressò més flagrant en els detalls

---

<sup>157</sup> La batalla demogràfica és una de les reformes socials del feixisme. Consistia en promoure la natalitat i penalitzar el celibat, i les mares i pares de família nombrosa rebien el reconeixement de ciutadans exemplars. Aquesta reforma, heretada de les societats agrícoles i de la cultura del proletariat, tindria una forta rèplica en l'increment de la pobresa durant la postguerra. Angelina fa referència al 25 de Juliol de 1943, data oficial de la caiguda del feixisme a Itàlia.

d'una caracterització radical. Pel relat de Luigi Zampa<sup>158</sup>, sabem que Magnani va buscar l'aparença física d'Angelina pels carrers de la barriada de Pietralata, fins a trobar-la en les vestidures esparracades d'una dona a qui va comprar les peces que duia posades per vestir el personatge. Malgrat la coherència formal que mantenen amb la línia estètica general de l'actriu aspectes com l'austeritat i l'absència total de maquillatges embellidors, cap altra figura de Magnani sembla voler manifestar en l'aspecte físic un sentit tan profund de reflex social. L'aspecte d'Angelina és el d'una dona que viu en una pobresa negligent. El sentit de la misèria radica en la manca absoluta de possessions i d'oportunitats, en l'escenificació de la quotidianitat d'una dona que no té un lloc en la societat, però tampoc d'una individualitat en l'espai de la llar. Angelina no té llit propi, i entenem que tampoc una intimitat de parella ni una vida sexual més enllà de la procreació en una habitació sense parets. El seu cos és el d'una dona exhaurida en la criança i aquest desposseïment es fa present en el detall insòlit de l'absència de roba interior que, en algunes escenes, insinua els mugrons de l'actriu sota les robes desgastades d'Angelina.

Tenint en compte la rellevància fonamental dels pits en la figura d'una mare lactant que s'ha presentat davant la càmera amb l'oferiment del cos, l'*acting* copsa la veritat d'aquesta alienació en el detall més incisiu possible. Si tornéssim a la teoria barthiana, trobaríem en els mugrons impúdics d'Anna Magnani el *punctum* d'una caracterització audaç. En aquest grau d'exposició, Magnani torna a l'escriptura física del personatge que a *Roma città aperta* evocava les teories feministes de la construcció del subjecte femení en la cultura. En la construcció d'Angelina, i contra la imposició de la ideologia dramaturgica del relat, Magnani blanda el cos com a text (CIXOUS, 1995). La manipulació del propi cos com a eina expressiva d'un subtext, converteix aquesta trajectòria d'esculpir el subjecte en una politització del cos femení. El cos de Magnani a *L'onorevole Angelina* atorga visibilitat a una realitat humana que aquí es trivialitza en la comèdia de sexes: la negligència i la manca d'oportunitats de la condició femenina en la pobresa de la Itàlia de la primer postguerra. Cap altra actriu italiana –i probablement tampoc internacional– fa dels propis pits, metonímia de la fisiologia femenina i del seu potencial eròtic, un ús ideològic com el que inventa Anna Magnani des del blandament del cos com a eina política.

---

<sup>158</sup> «Abbiamo fatto *Angelina* assieme, abbiamo discusso tante scene, abbiamo scelto di comune accordo la gente presa dalla vita. Insomma, io ho un ricordo magnifico di lei donna e di lei collaboratrice. Non ci volevano costumisti, truccatori, arzigogoli speciali per fare entrare la Magnani in un personaggio. Anna era una attrice talmente straordinaria che stabiliva e si cercava da sola quello che occorreva per renderlo meglio, senza tante prove e riprove. Per *L'onorevole Angelina*, scendemmo assieme in borgata e, naturalmente fummo circondati da un gruppo di donne che l'avevano riconosciuta. Lei ne vide una che portava un abituccio. Disse: "È quello, voglio indossare quello!" Così glielo comprammo, se lo fece lavare a casa e quando comparve sul set era Angelina sputata, era entrata nella pelle di Angelina e delle borgatate di quel giorno» (HOCHKOFER, 2005: 84).

Malgrat l'estigmatització i el destí tràgic de la dona castigada per usurpar els trets actius de l'home en el personatge d'Angelina, el seu cos divínic ja està nodrint, simbòlicament, la següent generació femenina del cinema italià. Cossos portentosos de dones sexualment emancipades que, en la seva autonomia simbòlicament física, usurparan el domini de la figura masculina (REICH, 2004). Probablement, la conquesta de la llibertat sexual que la generació de les *maggiorate* abanderaran en la regressió de l'erotisme en la comèdia dels 60, passa per aquaquest punt de revelació i abstracció que Magnani fa del cos com a diva de canvi. Després d'haver perfeccionat el naturalisme de la mare, l'actriu sembla capaç de tergiversar-ne el simbolisme, de deconstruir-lo, de derrocar-lo per tal de poder-ne construir nous significants. El nivell de la *performance* com a procés constituent d'una identitat en procés, torna a il·luminar les teories del subjecte postmodern en la política d'Anna Magnani. En la seva tesi sobre el cinema de Chantal Akerman, Veronica Pravadelli parteix de les teories culturals feministes d'Hélène Cixous i Luce Irigaray per explicar la construcció del subjecte a partir d'una escriptura de la identitat que s'acull a un doble moviment de denúncia/creació o, en altres paraules, de *derrocament/reescriptura*. Un doble moviment que molt sovint troba forma en una fusió de les dimensions lingüística i visual dels films de la directora:

While Akerman's critique of phallogentrism, as well as of heterosexuality and of the family structure, is exemplified most clearly by monologues and dialogues, the writing of desire is rendered by the visuals, particularly by the spatial and temporal coordinates characterizing the character's bodily gestures<sup>159</sup>.

L'exemple del cinema d'Akerman a films com *Jeanne Dielman* (1975), on la *performance* automatitzada del dia a dia d'una mestressa de casa resulta un dispositiu de denúncia i derrocament, resulta eloqüent davant del posicionament de la política d'actriu a *L'onorevole Angelina*. A trenta anys de l'aparició de les avantguardes feministes, el cos d'Anna Magnani sembla prefigurar, en la inscripció de la realitat física del personatge, els encenalls del que serà una revolució de la manera de concebre el subjecte femení en la imatge.

En aquesta dicotomia de derrocament/reescriptura, cal evocar el treball performatiu de Magnani com la reconstrucció de la figura femenina central d'un film que filtra entre les seves imatges la circulació d'una poderosa corrent feminista. Mentre la clau còmica del film busca una composició misògina de la dona en lluita cridanera i malhumorada, les escenes d'intimitat del grup de dones que s'ajuden, s'escolten i uneixen esforços, construeixen una pel·lícula paral·lela. Ho demostra l'escena en la qual Angelina es prepara per a assistir a la seva primera negociació política i les veïnes es presenten a casa seva per a deixar-li guarniments per vestir-se: mocadors de fil dels aixovars de núvia, cadenes d'or heretades de les seves mares, unes ulleres per llegir que han comprat

---

<sup>159</sup> PRAVADELLI, V. (2000). *Performance, writing, identity: Chantal Akerman's postmodern cinema*. Torí: Otto, p. 117.

recollint tots els seus petits estalvis. La circulació de gestos, el contacte entre mans i les mirades de gratitud construeixen en aquesta escena el circuit d'emocions complex, i generen una de les rèpliques més determinants d'Angelina com a subjecte. La *popolana*, commoguda, retorna una cadena d'or a la mà de la seva propietària, prement-li afectuosament el palmell, i diu «*Vedete, io preferisco andarci così, con la robba mia, senza tante eleganze. Penso che quando uno è pulito può andare dappertutto*». L'escena acaba en els esclafiments de riure compartits que desencadena Angelina en provar-se un barret gens afavoridor. Sense caure en el sentimentalisme, el nivell narratiu explora la idea de la complicitat entre dones com a alternativa a la guerra de sexes, un concepte que per altra banda no es fa present en les obres més avantgardistes del neorealisme. Només cal observar els vincles entre els personatges femenins d'un film com *Roma città aperta* per considerar que, sota les capes de censura que s'hi imposen, *L'onorevole Angelina* és un film interpretat per dones, que parla de dones i que va adreçat a dones, emmascarat pel soroll de la comèdia misògina i del pamflet democristià l'any de la conquesta del vot femení a Itàlia. I és aquesta l'única peça de tota la carrera de l'actriu que deixa veure la nuesa velada del seu cos.

### El gest de la dona en crisi com a símptoma històric

La ressonància ideològica en els usos de la corporeïtat com a text polític suggereix mutacions significatives en el *cos paisatge* de la Magnani *postneorealista*. L'evolució de la *popolana* en els personatges d'aquest període destaca per una amplificació del gest popular pròpia del primer neorealisme en expressions del que podríem considerar com la determinació de d'una identitat de gènere. El tipus d'inscripció subjectiva de personatges com Angelina, Linda Bertoni (*Molti sogni per le strade*, 1948) i Assunta Spina (*Assunta Spina*, 1948) manifesta símptomes de desubicació que resulten significatius sota la perspectiva general del cinema d'aquest context. Les cinematografies europees de la transició democràtica determinen mutacions en els rols de gènere que afecten les expressions divíntiques i performatives de les estrelles nacionals. La capacitat dels personatges femenins per expressar els canvis socials d'aquest període articula una antologia essencial com *Heroines without heroes*, en el qual Ulrike Sieglöhr planteja una qüestió central d'anàlisi: el problema del desig i la seva realització en el context d'unes societats que assagen l'obertura a la modernitat en paral·lel a la reconstrucció de les identitats nacionals<sup>160</sup>. Sota aquesta perspectiva, sembla significatiu que la proposta

---

<sup>160</sup> Sieglöhr (2000) planteja l'apropament a aquest context des de la convivència de dos termes en tensió com són el *renaixement*, concepte utòpic de la cultura i la política de la postguerra, i la *reconstrucció* com a procés històric. El cinema italià d'aquests anys es pot entendre en aquests termes, en tant que els principis humanistes que havien caracteritzat la palingènesi del neorealisme topen amb la necessitat de restablir les estructures socials i culturals tradicionals. Aquestes mutacions del pensament cultural a la praxi històrica tindrà les conseqüències que hem observat sobre la determinació social dels rols de gènere i la forma de reflectir-los en el cinema. Sota aquesta permissa, l'antologia de Sieglöhr dedica un capítol a

figurativa d'Anna Magnani presenti una radicalització coherent amb la reconstrucció de l'*ethos* femení nacional, que podem sintetitzar en la tendència a representar els arquetips polars de la mare i la prostituta<sup>161</sup>. Al costat de la dimensió maternal de personatges com Linda Bertoni (*Molti sogni per le strade*, 1948), Adele Vicarelli (*Un uomo ritorna*, 1946) o Angelina Bianchi (*L'onorevole Angelina*, 1947), figures com Lydia (*Il bandito*, 1946) Liana (*Lo sconosciuto di San Marino*, 1948), Assunta Spina (*Assunta Spina*, 1948) o Maddalena Natali (*Vulcano*, 1950), encarnen diverses versions de la feminitat negativa en les figures enfosquides de la prostituta, la *femme fatale* o la *malafemmina*<sup>162</sup>. Podem parlar d'aquesta bidimensionalitat o polarització de la proposta figurativa com a expressió del debat conceptual *dona-societat* que en el terreny del cinema troba l'expressió més complexa *dona-modernitat* (PRAVADELLI, 2015)<sup>163</sup>. Aquest binomi clau de la teoria fílmica feminista estableix un apropament a la representació del subjecte

---

Itàlia, en el qual destaca entre d'altres l'assaig de Mary P. Wood sobre la figura d'Anna Magnani (pp. 149-159).

<sup>161</sup> El ressorgiment de la figura de la prostituta en el melodrama italià resultarà significativa al llarg de la dècada dels 50. Estudis sobre el gènere com el d'Emiliano Morreale (2011) ajuden a comprendre la significació d'aquesta figura com a símptoma històric. En el marc de la proposta figurativa d'Anna Magnani, la prostituta és una figura que fa evident la modernitat en l'experiència i la llibertat sexual i en la independència moral de l'adoctrinament de l'amor romàntic i del puritanisme catòlics. D'altra banda, algunes de les representacions d'aquesta figura evidencien la politització del cos que trobem en diversos personatges d'aquesta època. A *Lo sconosciuto di San Marino* Liana es nega a oferir els seus serveis a un jove client que visita per primer cop un bordell. En el seu monòleg sobre el dret a ser estimada com qualsevol altra dona, Liana posa en crisi la doble moral masculista plantejant reflexions morals que tornen a dialogar amb el context social.

<sup>162</sup> La *malafemmina* es pot considerar un equivalent meridional de la *femme fatale* nòrdica, essencial en el context literari de la Itàlia finisecular. L'arquetip d'origen napolità i essència meridional, es popularitza al llarg del segle XX en la cultura popular com a paradigma de cosificació negativa de la feminitat. Una de les expressions que popularitza el terme és la cançó escrita pel còmic Totò el 1951, que cospa els atributs essencials de la bellesa com a arma de seducció i de l'aparença enganyosa com a origen dels mals de l'home, víctima perpètua del seu atractiu. Lletra original en napolità: Si avisse fatto a n'ato/chello ch'e fatto a mme/st'ommo t'avesse acciso/ tu vuò sapé pecchè? /Pecchè 'ncopp'a sta terra/ femmene comme a te/non ce hanna sta pé n'ommo/ onesto comme a me/ Femmena/Tu si na malafemmena/Chist'uocchie 'e fatto chiagnere/ Lacreme e 'nfamità/ Femmena/ Si tu peggio 'e na vipera/ m'e 'ntussecata l'anema/ nun pozzo cchiù campà/ Femmena/ Si ddoce comme 'o zucchero/ però sta faccia d'angelo/te serve pe 'ngannà/ Femmena/ tu si 'a cchiù bella femmena/te voglio bene e t'odio/ nun te pozzo scurdà/ Te voglio ancora bene/ Ma tu nun saie pecchè/ pecchè l'unico ammoro/ si stata tu pe me/ E tu pe nu capriccio/ tutto 'e distrutto,ojnè/ Ma Dio nun t'o perdono/ chello ch'e fatto a mme. // [Si haguessis fet a un altre allò que m'has fet a mi, aquest home t'hagués mort. Vols saber per què? Perquè en aquesta terra no haurien d'existir dones com tu per un home honest com jo. Dona, ets una mala dona, has fet plorar aquests ulls, llàgrimes i infàmia. Dona, ets pitjor que un escurçó, m'has intoxicat l'ànima, ja no puc viure. Dona, ets dolça com el sucre, però aquesta cara d'àngel, et serveix per enganyar. Dona, ets la més bella dona, t'estimo i t'odio, no et puc oblidar. Encara t'estimo, però tu no saps per què. Perquè tu has estat el meu únic amor, i tu ho has destruït tot per un caprici. Però Déu no et perdonarà el mal que m'has fet.].

<sup>163</sup> Veronica Pravadelli equipara la modernitat del personatge femení dels 50 amb la «New Woman» que havia expressat la modernitat cultural de principis de segle al cinema de Hollywood: «La persistenza diacronica del binomio modernità-femminilità nella cultura cinematografica (e visuale) del Novecento conferma la centralità del cinema e del divismo nel processo di autodeterminazione del soggetto femminile. Le dive del nuovo cinema europeo sono per certi versi delle «New New Women», che riprendono l'affermatività della New Woman degli anni '20 e '30 e la declinano in nuove prospettive» (PRAVADELLI, 2015: 71-72).



femení basada en la capacitat del cos divíctic per representar les mutacions històriques pròpies de la modernitat. Una manera de dialogar el relat dels processos històrics amb la construcció del personatge modern que fa especialment interessant les intervencions d'Anna Magnani en els melodrames de finals d'aquesta dècada. Films com *Molti sogni per le strade* (Mario Camerini, 1948) i *Assunta Spina* (Mario Mattoli, 1948) contenen un tipus de personatge contradictori i exacerbat, que centra l'atenció de l'espectador en una radicalització de la *performance* sota les formes de l'excés. Part de la reputació *temperamental* de l'actriu podria tenir el seu origen en la inestabilitat de figures com Linda Bertoni i Assunta Spina, dones contradictòries que deixen una certa empremta en la recepció crítica dels films. En una recessió sobre *Molti sogni per le strade*, el crític S. Nati destacava com els «crits exasperants de la protagonista» *ofegaven* les «bones intencions» del film de Camerini, un drama social realista sobre la crisi de la desocupació de la postguerra (HOCHKOFER, 2005: 121). Al film Linda Bertoni (Anna Magnani) és l'esposa de Paolo (Massimo Girotti), un obrer desocupat que decideix incórrer en la delinqüència davant la impossibilitat de mantenir la seva família. Com a figura secundària, Linda encarnava una certa escissió entre la feminitat positiva de la mare i la dimensió negativa de l'esposa incomprensiva que entorpeix amb els seus capricis la trajectòria de l'«heroi» masculí. Podríem parlar d'una certa incomoditat envers una presència divíctica invasiva, que semblava fer entrar en joc la idea del desbordament a partir de la inscripció d'una figura que la llera narrativa del relat sembla no poder controlar. La natura escindida de Linda genera una forta contradicció entre les escenes de la relació materno-filial amb el seu fill Romoletto (Giorgio Nimmo) i les de la crisi de parella amb Paolo (Massimo Girotti). Per una banda, hi trobem una revelació poètica del personatge femení com a centre emotiu de l'estructura familiar, i de l'altra la capacitat de la figura femenina per posar en dubte la integritat de l'heroi i els valors essencials de la posada en escena centrada en el personatge masculí. Una força contradictòria del tot interessant a la llum de la importància que la contradicció té en la configuració dels personatges femenins d'aquests anys:

Le figure di donna nuova e libera disegnano un aggregato di aspetti comportamentali, psichici e affettivi che si misurano con le nuove opzioni di autonomia che le donne vivono nella società affluente di massa. Come per la New Woman di inizio Novecento, la forza di queste immagini sta nelle contraddizioni che la caratterizzano, ovvero nella capacità di trasformare l'apparente oggettivazione sessuale in una forza trasgressiva<sup>164</sup>.

És eloqüent que la capacitat narrativa d'aquesta contradicció desbordi les escenes que tenen a veure amb la construcció narrativa de la relació amorosa. L'anàlisi gestual de les escenes de les discussions entre Linda i Paolo revelen una manca de correspondència entre la *performance* de Magnani i la de Massimo Girotti que resulta del tot eloqüent. Mentre Girotti opta per la contenció, Magnani metabolitza el conflicte intern de Linda

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 72.

en un *acting* desbordat. Així ho manifesta el clímax del film, on l'amenaça del trencament de la família causa la desesperació dels personatges. La *performance* de Magnani s'abandona a una salmòdia tràgica de plors i de súpliques intel·ligibles que la càmera té problemes per capturar de manera orgànica. Per reiterar que el seu personatge defensa la unió, l'actriu busca el contacte físic de Girotti, que no obstant sembla més preocupat per mantenir la coherència de la seva figura amb la frontalitat de l'eix fix de la càmera que captura l'escena en pla seqüència. L'actor es diria envaït, sobrepassat per l'*acting* hiperbòlic de la *partenaire* que busca amb ànsia l'abraçada i els petons als quals l'actor no acaba de saber correspondre. Podem detectar aquí un conflicte entre una possible improvisació d'aquests matisos gestuals per part de Magnani i la transparència amb la qual Girotti podria estar subordinant la seva *performance* al text<sup>165</sup>. En qualsevol cas, la diferència entre la manera d'escriure els cossos per part dels actors, subratlla la diferència entre personatges. Les esquerdes en la versemblança del joc fictici entre Girotti i Magnani, afectada per una possible manca de química que podria trobar explicacions en dades del procés de producció del film<sup>166</sup>, expressa en certa manera la bifurcació de caràcters de gènere que existirà al llarg dels 50 entre l'heroïsmes masculí – derivació de la poètica cinematogràfica clàssica –, i l'univers femení misteriós i contradictori de la modernitat (FONT, 2001). Tot i que la figura de l'actriu desestabilitza l'enquadrament tancat i la transparència narrativa del relat, la circulació emotiva de l'escena s'inscriu d'una manera privilegiada en la opacitat dramàtica del personatge femení. Cal apuntar aquí la capacitat de *Molti sogni per le strade* de prefigurar el conflicte de parella com un dels grans temes de la narrativa moderna<sup>167</sup>, així com alguna de les línies expressives essencials que conformen la proposta expressiva d'Anna Magnani. En la contradicció i la desesperació de Linda Bertoni hi trobem la plasticitat del seu gest per expressar la solitud de la figura femenina davant de l'experiència amorosa que trobarem als films coetanis de Roberto Rossellini. D'altra banda, la incapacitat de la *performance* de Girotti per correspondre les reaccions emotives que l'actriu atorga al seu personatge, anticipa el conflicte que la política magnaniana trobarà

---

<sup>165</sup> Cal dir que la figura de Paolo, *heroi* indiscutible del film, és més sòlida que la de Linda i, per tant, podria estar més ben definida en el text en comparació als matisos dramàtics del personatge femení. Aquesta hipòtesi estructural del guió podria haver radicalitzat la diferència entre el principi interpretatiu transparent de Massimo Girotti i l'estil errant d'Anna Magnani.

<sup>166</sup> Mario Camerini va expressar una manca d'entesa entre l'actriu i l'equip de direcció que hauria afectat el desenvolupament d'una rodada en el qual Magnani, molts cops, va haver de rodar els seus plans per separat. Segons Matilde Hochkofler (2005), aquesta manca de química, localitzada per part de Camerini en la supèrbia de l'actriu, hauria estat el motiu de l'antipatia manifesta que la figura de Linda desperta en l'espectador durant tota la primera part del film.

<sup>167</sup> És interessant aquí apuntar l'estructura de *road-movie* introspectiva que planteja el film de Camerini. L'evolució del personatge de Linda està molt lligada a la sortida de la llar que implica el viatge en cotxe que la família Bertoni emprèn per les afores de Roma. La sortida de la casa familiar, el contacte amb el paisatge, conviden el personatge femení a la verbalització dels seus sentiments i a la trobada d'un equilibri interior que no es manifesta de bon principi en el relat. La relació d'aquest tipus d'estructura narrativa amb la deambulació introspectiva dels films del cinema de parelles dels anys 50, com els de Roberto Rossellini i Michelangelo Antonioni, no deixa de ser suggeridora.

per inscriure's en les relacions de gènere. El personatge d'Angelina Bianchi prefiguraria aquesta idea en l'escena de l'al·letament entre plors. En la mare que alleta la criatura mentre plora les difamacions desenamorades del marit, hi percebem el personatge neorealista i les llàgrimes com a símptoma del patiment moral del personatge femení modern (FONT, 2001; DE LUCAS, 2008). Aquests són trets de transició, que explorarem en la travessa de Magnani en el cinema de Rossellini, i que afloren de manera incipient en una part de la carrera de l'actriu on comença a conquerir el privilegi del protagonisme i de participar com a coquiionista en la creació de les seves escenes.

Seguint sobre la línia discursiva de les relacions de gènere, cal aturar-nos en la importància del vincle mare-fill a *Molti sogni*, que resulta significativa per la progressiva imposició d'aquest tipus de relació afectiva en els films de l'actriu<sup>168</sup>. Les seves obres dels 50 mostraran la importància de l'infant en paral·lel a un progressiu atenuament de la figura del company sentimental. Films com *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951) o *Suor Letizia* (Mario Camerini, 1956) proposen una substitució de la relació amorosa per la relació materno-filial. Un tipus de recurs narratiu que troba interessants correspondències en l'estudi del desig femení segons la teoria fílmica feminista, i que definirà el melodrama matern (MORREALE, 2011) com a gènere adient a l'aura divística d'Anna Magnani. Tanmateix la idea d'un univers afectiu que no pot ser compartit amb el company i deriva en el fill com a projecció del subjecte vessarà noves perspectives discursives pel que fa al pes de la figura de la mare en la carrera de l'actriu<sup>169</sup>. El desplaçament de la relació eròtica a una dimensió edípica del vincle materno-filial redimensiona la mare com un subjecte en la representació dels afectes. La conquesta divística de Magnani rau aquí en la capacitat d'unir el poder poètic d'aquesta figura amb la seva capacitat discursiva pel que fa a la problemàtica del desig. Termes distants que es

---

<sup>168</sup> Es pot dir que la relació materno-filial estableix un film alternatiu a *Molti sogni per le strade*. L'intercanvi afectiu entre Linda i Romoletto condensa, probablement, els moments més fotogrífics de l'obra. Les seves escenes són pròdigues en tendresa i complicitat, i registren de manera privilegiada la capacitat de Magnani per treballar amb nens. Diversos instants posen l'espectador davant de la il·lusió d'estar testimoniant la intimitat d'una mare i d'un nen en la seva primera infantesa. L'intercanvi gestual és d'una versemblança sorprenent en instants com quan Linda posa Romoletto a dormir en el seu bressol i el petit se li enganxa al coll en una abraçada de bona nit que sembla capturar la por de la separació. Fotografies de rodatge i de promoció del film mostren instants en els quals el petit Giorgio Nimmo abraça amorosament Anna Magnani durant els descansos del rodatge. La prova que l'intercanvi mare-fill absorbia part de l'univers emotiu del film és que algunes d'aquestes fotografies van servir per estampar els cartells originals del film durant la promoció de la pel·lícula. Aquest tipus de relació entre Magnani i els actors infantils es repetirà als films esmentats *Bellissima* (1951) i a *Suor Letizia* (1956), que acumulen documents gràfics de rodatge molt similars. El talent per interpretar amb nens tindrà una incidència decisiva en la versemblança de la mare magnaniana i en la capacitat de l'actriu per representar els vincles essencials, per la qual cosa podem considerar aquest tipus de film com una peça de forja important en la identitat de Magnani en l'*star system* italià.

<sup>169</sup> La teoria fílmica feminista (PRAVADELLI, 2006) troba en la relació edípica una canalització del desig femení que, davant de l'aparició de la diferència de gènere, sovint no pot inscriure's en la retòrica clàssica de la relació eròtica heterosexual. En aquests casos, la figura d'un fill o d'un germà petit funcionar com a element de canalització del desig subjectiu mitjançant la figura psicoanalítica de la projecció.

troben en la *performance* de l'actriu i en la seva capacitat per metabolitzar les contradiccions del personatge femení modern.

Tots aquests conflictes pel que fa a la inscripció en les relacions de gènere regeixen la *performance* d'un melodrama capitular d'aquest període com *Assunta Spina* (Mario Mattoli, 1948). Un film que podríem determinar entorn de la idea central del caràcter sexual del personatge femení modern. Assunta Spina és una atractiva napolitana a qui el seu amant Michele (Eduardo De Filippo), talla la cara per gelosia. Afectada per l'empresonament del seu home, ofereix els seus favors sexuals a l'advocat Federico Funelli (Antonio Centa), de qui se n' enamorarà sense ser corresposta. La fórmula narrativa del triangle passional mostra la crisi d'un personatge femení envoltat de figures masculines que no aconsegueixen correspondre el seu desig. La idea de la feminitat escindida o contradictòria es presenta en l'aspecte conflictiu d'una sexualitat emancipada, que fa bascular la figura femenina entre dos models diferents de representació. Assunta Spina demostra el caràcter sexual transgressor i la llibertat moral propis de la prostituta, arquetip de la feminitat negativa per excel·lència. No obstant, la centralitat que té en el film la seva experiència solitària de l'amor ens fa pensar més en el conflicte del subjecte femení modern. La deriva narrativa acabarà imposant la solitud com l'únic espai possible d'Assunta. Un espai que d'altra banda permet l'expansió de la crisi del personatge en una *performance* exacerbada i inestable, que atrau la mirada de l'espectador en els seus gestos ambigus.

En la seqüència de la seva presentació, Assunta Spina espera a les portes del tribunal on el seu company està sent jutjat per haver-la agredit amb un ganivet. L'espectador coneix l'ambivalència del personatge en l'*acting* que Magnani atorga a aquesta presentació de la víctima. En primer terme de la imatge, l'actriu compon una expressió preocupada i malenconiosa en el mateix rostre que exhibeix la cicatriu violenta d'una ganivetada. L'ambivalència d'Assunta li val una imatge popular de dona inestable i folla a ulls de la comunitat, un tipus d'estigmatització que troba una correspondència en la *performance* del conflicte intern i de la dimensió contradictòria del seu desig. L'*acting* en les escenes d'amor és especialment eloqüent pel que fa a aquesta indefinició. El gest ambivalent torna a regir la *performance* de l'escena en la qual Assunta i Federico s'acomoden després d'haver fet l'amor. El pla emmarca el cos distès de Magnani al llit, amb la combinació rebregada i el cabell desfet. Amb aire absent i melangiós, observa el fora de camp que conté la figura de l'amant. La postura del personatge femení resulta teatral. Un dels braços alçats per darrere del cap compon una posició superba de dominació. L'altre mà, agafa amb el palmell obert un dels seus pits. Aquest gest de contacte amb les parts púdiques del cos ja té la reminiscència d'anteriors interpretacions i de la manera concreta de Magnani de fer present el personatge a nivell físic. La composició de la figura sola al llit després de l'amor recorda el retrat d'una odalisca trista que amb el gest del contacte prova de congelar en el cos el record del plaer, però no evita una idea

d'autosuficiència com a concepte clau. En aquesta imatge Assunta és la dona utilitzada en benefici dels interessos de l'amant, però és també la feminitat activa que, distesa i absent, controla els moviments de l'home amb la mirada mentre des del cos, frueix de l'evasió relaxant del seu plaer.

La vivència solitària del desig d'una dona sola en el seu llit se'ns presenta aquí en el seu valor més eloqüent. Tot i que serà Rossellini qui la converteixi en principal motiu visual a la coetània *Una voce umana* (1948), el cinema de postguerra prefigura aquesta imatge en diversos instants dels films de l'actriu. *L'onoverole Angelina* (1947) començava amb la imatge de la *popolana* desvetllada en el seu llit, repassant la complexa administració dels recursos familiars. La presència del company en el llit auxiliar i del nadó agafat al seu pit no privaven l'espectador de la sensació d'una dona sola amb els seus pensaments que tornem a trobar a *Vulcano* (1950). Aquí la imatge es repeteix quan Maddalena Natali escolta, des de la solitud del seu llit, l'activitat submergida del volcà. Luchino Visconti tancarà *Bellissima* (1951) sobre la commovedora imatge de la *popolana* Maddalena Cecconi al llit, plorant les amargues llàgrimes del fracàs mentre suggereix al seu company la castigui amb «*quattro schiaffi*». George Cukor i Sidney Lumet repetiran la mateixa imatge en el períple hollywoodià de l'actriu, fent de la imatge de la dona sola al seu llit instants significatius de la solitud dels personatges respectius de *Gioia* (*Wild is the Wind*, 1957) i de Lady Torrance (*The Fugitive Kind*, 1959). La significació d'aquest tipus d'enquadrament en la carrera de Magnani pren força en ser una imatge comú als seus tres films de comiat, en el projecte televisiu *Tre donne* (Alfredo Giannetti, 1971) que l'actriu durà a terme a principis dels anys setanta per a la televisió italiana. Núria Bou (2016) explora les diverses funcions narratives que el llit té com a motiu visual en el cinema, suggerint que, mentre en el cinema clàssic es mantindrà com a *locus* de la sublimació d'Eros, en el cinema de la modernitat esdevindrà un lloc revelador de solitud. Podem dir que la recurrència d'aquest motiu en el cinema de Magnani busca l'expressió d'aquesta segona dimensió des d'un arrelament a l'odalisca en la tradició pictòrica manierista, que, com suggereix Bou: «Desde Tiziano nos ha mostrado el poder erótico de la mujer que desde la cama impone su poder»<sup>170</sup>. El tractament que en fa Mattoli a *Assunta Spina* és significatiu, ja que remet a la condició autònoma del desig femení –feliç o no– en un moment en el qual la inscripció del personatge magnanià en el dispositiu fílmic està experimentant fortes mutacions.

El seu valor aquí és de frontissa i com veurem en la coetània *Una voce umana* prefigura un principi d'independència del personatge respecte a una correspondència del *partenaire* masculí que, literalment, comença a desaparèixer del pla i de la posada en escena. Podem dir que l'Assunta d'Anna Magnani neda entre les idees d'un Eros femení

---

<sup>170</sup> BOU, N. (2016) "La cama". IN J. Balló i A. Bergala (eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Guttenberg. (pp. 53-58). p. 55

clàssic –que s’inscriu en funció de la mirada d’una correspondència masculina (BOU, 2002)– i d’un de modern –que esdevé epicentre i subjecte autònom de la representació–. Respecte a aquesta idea del desig com a vivència solitària, aquest instant d’*Assunta Spina* ofereix un element de significació interessant des de la *performance*. Si dissociem l’enquadrament del cos de l’expressió que l’actriu treballa des del rostre, trobem un contrast interessant. Quan el personatge masculí entra en pla per acomiadar-se fent un petó al coll de la dona, la mutació expressiva del rostre incideix en l’ambigüitat. La torsió dolorosa, gairebé extàtica del cap muta en una expressió trista, que atorga un estrany malestar a la reacció física del plaer. En aquest gest l’espectador pot entendre la nostàlgia per la separació imminent, la culpa per la infidelitat d’una dona encara lligada al seu company, la mala consciència d’una relació de profit, interessada per part del company sexual, però també la solitud d’un cos insatisfet. Aquesta escena es presenta com a final del trajecte d’un *acting* invasiu, en el qual Federico (Antonio Centa) prova de desfer-se de l’abraçada d’Assunta, que busca un petó forçat fins que el cos de l’home cedeix al contacte i es deixa conduir, suposem, fins la relació sexual. És, per tant, una escena en la qual el personatge ha aconseguit satisfer una voluntat de consumació i que tanmateix no expressa el gaudiment de la victòria. En la resposta gestual de l’actriu a aquest últim petó l’espectador pot especular sobre un malestar que, vinculat o no a la idea d’un desig insatisfet, perpetua en la seva ambivalència el conflicte essencial del personatge. En la vivència frustrant de la sexualitat com a metàfora del desig, la *performance* de Magnani sembla suggerir la complexitat d’un univers tan incògnit pel cinema com el plaer femení.

L’expressió ambivalent s’allunya d’una lògica clàssica de causa-efecte i de la idea de sublimació. En certa manera Magnani contradiu grans moments de l’*acting* de les actrius després de la vivència de l’amor en el cinema clàssic. L’alegria celebratòria de Vivian Leigh en el famós despertar de Scarlett O’Hara després de la seva nit amb Rett Butler a *Gone with the wind* (Victor Fleming, 1939), o l’expressió de la grandesa mística de l’amor carnal de la Greta Garbo de *Queen Christina* (Rouben Mamoulian, 1933) cisellen l’experiència del sexe en els cossos de les actrius des d’una virtut transcendental. Per a l’espectador és indubtable que Assunta ha imposat la seva voluntat en l’esdevenir dels fets però és impossible saber si ha gaudit de l’amor. Aquesta manca de certesa fa de la *performance* un «text a desxifrar» (PRAVADELLI, 2006b), que mobilitza l’espectador cap a una implicació cognitiva en les imatges i en el procés d’inscripció del personatge en crisi<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> A partir de les lectures teòriques de Rick Altman (1989) i Peter Brooks (1994) sobre el gènere, Veronica Pravadelli defensa que el melodrama, a banda d’un relat tradicionalment vinculat a la figuració femenina, neix de la supervivència de les formes de l’espectacle popular en el cinema dels orígens. En paral·lel a l’estandardització dramàtica de les fórmules literàries sorgides a la França del segle XVII en una línia trajectorial d’un personatge principal femení, el melodrama perpetua l’espectacularitat entesa des de la necessitat d’emocions formes pròpies de l’entreteniment popular. La copresència de relat i d’espectacle converteixen la *performance* en un lloc d’inscripció de l’acció que, en tant que basada en el símptoma físic

La relació del sentiment de solitud de la dona en el procés d'unió amb l'home torna a reprendre significats que afloraven a *Molti sogni per le strade*. La permanència en pla del *partenaire* masculí des d'un principi clàssic de la unió dels amants suposa un obstacle per a la constitució d'un subjecte femení que sembla anticipar les necessitats de la imatge moderna. La prova és que cap de les trobades d'Assunta Spina amb els seus homes segueix la retòrica narrativa clàssica per excel·lència: el *pla-contraplà* dels rostres que es desitgen (BOU, 2002). Aquesta idea es fa present en el tractament visual de diverses escenes. És el cas de la seqüència on Assunta desdenya la declaració de Flaiano, un jove admirador secretament enamorat d'ella. Els efectes de la humiliació en el rostre avergonyit del noi desperten la crueltat de la dona, que repta el jove a confrontar en el vidre d'una porta la imatge del seu patetisme. El reflex deformat de Falaino abans de desaparèixer d'escena torna sobre la idea de la descomposició de la correspondència. Abans de fer-lo fora, Assunta sent pietat i demana un petó al noi. En aquesta breu unió dels cossos, la *performance* torna a convocar el gest ambigu en una expressió d'estranyesa i desdeny, que sembla ratificar l'absència de plaer. En el petó Assunta no sembla troba el consol de l'amor, la satisfacció del desig realitzat ni el plaer de l'experiència sensual. Potser per això, el seu següent gest serà el de fer desaparèixer el *partenaire* d'escena, entre plors desconsolats.

Podríem dir que Assunta Spina és un personatge exemplar de la dona en crisi com a símptoma del cinema europeu d'aquests anys de transició, especialment pel que fa a la inscripció dels rols de gènere i del desig femení en la imatge. En certa manera, el seu cos prefigura la politització de les identitats sexuals pròpia de la dècada dels 50 (PRAVADELLI, 2015) i de les transformacions que implicarà en els divismes nacionals (SIEGLOHR, ed. 2000). Si la *performance* neorealista d'Anna Magnani havia revelat el cos com un text d'inscripció de la identitat, aquesta identitat és, durant el *postneorealisme*, una identitat sexual<sup>172</sup>.

És interessant que la imposició de l'experiència subjectiva de la figura femenina passi per un qüestionament de la idea clàssica de l'amor a partir de la descomposició de les correspondències masculines com a agents actius del plaer femení. Aquesta voluntat de desintegrar, d'alguna manera, la representació clàssica de l'intercanvi amorós, prefigura una fusió de melodrama i modernitat que té com a fulcre la complexitat de la figura femenina. És significativa l'anècdota segons la qual el guió d'Assunta Spina hauria

---

dels afectes psíquics, esdevé «Un text a desxifrar». PRAVADELLI, V. (2006b). "Eccesso, spettacolo, sensazione. Sul melodramma e *Come foglie al vento*" IN. G.Carluccio i F.Villa (eds.). *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*. Torino: Carocci/Università degli Studi di Torino. (pp. 161-169), p. 164.

<sup>172</sup> «Il corpo diviene il *locus* dell'iscrizione dell'identità e l'identità è, negli anni Cinquanta, il risultato di pratiche sessuali e sessuate». PRAVADELLI, V. (2006). "Eccesso, spettacolo, sensazione. Sul melodramma e *Come foglie al vento*" IN. G.Carluccio i F.Villa (eds.). *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*. Torino: Carocci/Università degli Studi di Torino. (pp. 161-169), p. 163.

confós els productors americans de l'època per l'ambivalència que presentava aquesta figura protagonista<sup>173</sup>. La figura d'Assunta expressa una tendència en la figuració de l'heroïna magnaniana en la necessitat d'anivellar la dimensió objectiva que la figura femenina té en la ideologia fílmica de l'època amb una determinació subjectiva del personatge i del seu univers emotiu.

Com hem avançat més amunt, Rossellini reprendrà aquesta idea per dur-la fins a les seves darreres conseqüències en els films que la parella farà a finals de la dècada. En diàleg amb el que veurem a la coetània *Una voce umana*, el film de Mattoli situa la *performance* de Magnani com a nòdul d'observació d'una de les grans qüestions de la modernitat, l'escrutini de les passions femenines com a mecanisme de revelació (BERGALA, 1984, FONT, 2001). La conquesta d'una posició subjectiva en la representació del desig passa, en primer lloc, per una dissolució de la correspondència masculina que entroncarà amb la figuració de Magnani a la modernitat i predefineix la *performance* de l'actriu com a base constitutiva de la imatge moderna en el cinema de Rossellini. Tanmateix resulta revelador comprovar que la idea preexisteixi en el cinema de Magnani com a resultat d'una progressiva trajectòria d'inscripció de la seva política d'actriu en les possibilitats que li ofereix el dispositiu cinematogràfic.

### **Reminiscències històriques i genealogia dramàtica de la *performance***

El director d'*Assunta Spina*, Mario Mattoli va declarar haver tingut una gran entesa creativa amb Anna Magnani, amb qui compartia un gran respecte per la tradició teatral de l'art dramàtic (HOCHKOFER, 2005). Aquesta entesa entre model d'interpretació i model de direcció<sup>174</sup>, no gaire usual en aquesta època de l'obra de l'actriu<sup>175</sup>, podria

---

<sup>173</sup> Emiliano Morreale utilitza l'exemple d'Assunta Spina per explica les diferències entre el *mélo* italià dels 50 i l'estatunidenc: «L'osservazione parallela del mélo statunitense e di quello italiano è anzitutto uno dei modi più efficaci per osservare l'enorme differenza tra i due paesi in quel periodo. Il mondo del mélo americano, per lo spettatore e la spettatrice italiani degli anni cinquanta, è un luogo remoto e mitico quanto quello del western e del musical, con problemi e dilemmi da loro lontanissimi. È significativo l'episodio raccontato da Maria Mercader, di un produttore americano, contattato da Roberto Amoroso per finanziare Assunta Spina di Mattoli, il quale «non riusciva a capire se la protagonista fosse colpevole o innocente, una donna perfida o una creatura appassionata, tradita dalla propria generosità» (MORREALE, E. *Op. cit.*, p. 53) (L'anècdota atribuïda a Maria Mercader es troba a l'obra *L'avventura storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*. F. Faldini i G. Fofi, eds. Feltrinelli: Milano, 1979. p. 105)

<sup>174</sup> És precís esmentar aquí el rol d'Eduardo de Filippo en la dramaturgia del film. Amic i admirador incondicional d'Anna i una de les figures de teatre més importants del segle XX italià, De Filippo sembla conscient de la modernitat de Magnani i de la importància de remodelar un clàssic de la representació femenina com *Assunta Spina* a la llum de les seves capacitats dramàtiques. L'admiració per la proposta creativa de l'actriu queda reflectida en una de les declaracions que el dramaturg va fer poc després de la mort de l'actriu: «Anna è un elemento, un animale di teatro e di cinema che non si ripeterà mai più nella storia del teatro. È impossibile. Sono quelle forze della natura che si scatenano e ti danno un prodotto»



explicar la centralitat que la política de Magnani té en la posada en escena d'una narrativa estructural com la melodramàtica. La càmera de Mattoli sembla perseguir l'expansió d'una *performance* expansiva i exacerbada, a voltes histriònica, que expressa el desig en la seva vessant més extrema i s'acull de manera desacomplexada a les formes de l'excés. Tania Modleski (1984: 20) parla de l'excés en el context del melodrama com a forma de legitimació d'un anhel desbordant d'expressar-se de la dona que enfronta el conflicte de no poder realitzar el seu desig<sup>176</sup>. Assunta Spina probablement és el film de gènere d'Anna Magnani que resulta més receptiu a l'*acting* de les passions, una condició que fa viva una sèrie de reminiscències entre el cos de Magnani i alguns precedents divítics previs al *vintenni* feixista.

Cal anotar que el film de Mattoli, escrit per Eduardo de Filippo, és una versió contemporània d'un drama finisecular escrit per Salvatore Di Giacomo l'any 1909 que havia estat adaptat al cinema per primer cop sota la interpretació i codirecció de l'actriu Francesca Bertini (*Assunta Spina*, Francesca Bertini i Gustavo Serena, 1915). La connexió amb aquesta actriu pionera del cinema dels orígens és interessant per les correspondències que la política interpretativa d'Anna Magnani troba en la genealogia dramàtica femenina del cinema italià dels orígens<sup>177</sup>. La pròpia Bertini encapçala una generació divística pionera del cinema mut, que hauria impulsat l'esplendor d'un subgènere dels anys 10 com el *cinema de dives*<sup>178</sup>. Com suggereixen els estudis essencials sobre aquest període (DALL'ASTA, ed. 2008; DALLE VACCHE, 2008) les *dives* del cinema mut eren creadores plàstiques vinculades als moviments pioners del cinema, i a la implicació de la dona en la revolució visual que el naixement del nou art suposa a Itàlia. La idea d'un cinema declinat en funció de les seves figures protagonistes suggereix la importància cabdal de les actrius en la conformació estètica de les primeres formes del cinema nacional, no tan sols en termes interpretatius. La diva silent representa la transmigració del divisme teatral al cinema en una època en que la tecnologia encara primitiva del dispositiu atorga al cos de l'actriu la composició dramàtica interna de l'enquadrament. La capacitat d'aquest cinema per dialogar amb les especificitats culturals de la modernitat italiana converteix el cos de la diva en un epítom cultural i en

---

Eduardo de Filippo a *Io sono Anna Magnani*, documental de Chris Vermocken (1979) Ripley's Home Video DVD.

<sup>175</sup> El testimoni de Mattoli contrasta amb la del seu coetani Mario Camerini, que va relatar de manera negativa l'experiència d'haver dirigit a Magnani a *Molti sogni per le strade*. (HOCHKOFER, 2005).

<sup>176</sup> A propòsit d'aquesta centralitat de l'expressió de les emocions en aquest tipus de narrativa, Linda Williams (1991) parla del melodrama com d'un *body genre*, o gènere narratiu vinculat a la plasticitat del cos.

<sup>177</sup> Em remeto aquí a l'estudi que Monica Dall'Asta fa del perfil pioner de Bertini a «Il singolare multiplo. Francesca Bertini, attrice e regista». IN Monica Dall'Asta (Ed.). *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano (Atti del convegno internazionale)*, Bologna: Cineteca di Bologna, 2008, pp. 61-80.

<sup>178</sup> Segons Angela Dalle Vacche, el període de més activitat del cinema de dives és 1913-1918, mentre el punt de vista no apareix en la tecnologia cinematogràfica fins al 1919-1929. Tot i la seva curta durada, el *cinema de dives* va protagonitzar en importància, popularitat i rentabilitat la primera dècada del cinema a Itàlia, vinculant la figuració de la feminitat a les especificitats de la modernitat cultural en eclosió.

una forma visual imprescindible per entendre les mutacions socials i polítiques de la Itàlia de principis de segle. Una condició que el cos de les actrius primitives i el d'Anna Magnani compartirien per la seva capacitat d'emmirallar una metamorfosi social i cultural. Com suggereix Angela Dalle Vacche:

The diva's corporal plasticity was nothing else than a symptom of ambiguity and uncertainty about breaking away from the past and moving into the future  
179

La figura de *diva* silent com a paradigma cultural aporta una important arrel històrica al discurs de la política de les actrius a través de les obres de pioneres com Francesca Bertini, Pina Menichelli o Lyda Borelli. La idea d'una evolució del dispositiu entorn de la plasticitat dels seus cossos i del seu carisma com a *performers*, estableix una fusió gènere sexual, gènere narratiu i divisme que dialoga el d'Anna Magnani amb el cos de l'actriu nacional previ als codis clàssics. L'espectacularitat del gest, el desbordament i la introspecció eren termes familiars en un estil d'*acting* preocupat per manifestar en l'expressió gestual els estats interiors d'un organisme que, com el femení, fou objecte d'especulacions múltiples per l'actitud científica i filosòfica pròpia del *fin de siècle* (CLÚA, 2007). La solitud i l'excés des de la figura melodramàtica de la *malafemmina*, apel·len aquí a la circulació intergeneracional d'una memòria figurativa que transmigra entre actrius, i que recorda uns temps en els quals, no existint la fragmentació del muntatge, ni tampoc l'auxili de la correspondència, l'actriu havia d'omplir la imatge amb l'única eina del propi cos, el propi gest, i la pròpia intel·ligència de la situació del seu personatge (BRENEZ, 2013). Com les figures de les dives pioneres, Magnani defensa l'*acting* extrem, l'excés i la malenconia per encarnar una heroïna finisecular com Assunta Spina, que expressa en la seva solitud el conflicte identitari en les relacions socials i sexuals. Dit d'una altra manera, l'ambivalència gestual, la tristesa i l'excés d'Assunta recuperen una tradició figurativa que somatitza, en la figura de l'actriu, la dimensió de mirall d'una transformació social que veu en la dona l'amenaça del canvi, d'un futur incert i desconegut. Diversos fragments de pel·lícules de l'època de les dives, i documents gràfics de precedents teatrals com Eleonora Duse o Sarah Bernhardt, il·lustren una mena de llenguatge gestual comú, vinculat a una de les tendències gestuals pròpies de Magnani: el contacte de les mans amb el propi cos, com a símptoma de la circulació interna de fenòmens invisibles. Les mans al rostre, als cabells, al pit, unides en plegaria o a la cintura, semblen reproduccions dels gestos recurrents de Francesca Bertini o d'Eleonora Duse<sup>180</sup>, una figura molt admirada per Magnani<sup>181</sup>.

<sup>179</sup> DALLE VACCHE, A. (2008). *Divas: defiance and passion in early Italian cinema*. Austin: University of Texas Press, p. 3 .

<sup>180</sup> Els diversos estudis sobre aquesta figura (WEAVER, 2000; ORECCHIA, 2007; DALLE VACCHE, 2008) incideixen en la importància del lèxic gestual d'Eleonora Duse en la modernització de l'actor de teatre de finals del XIX. La influència de la diva en el seu temps l'explica l'existència d'un subtipus d'actriu que rep el nom de *dusette*. És possible que Anna Magnani rebés aquesta influència durant els primers anys de

La majoria de les mirades teòriques han vist en Magnani un cas únic, allunyat del divisme coetani i aïllat de qualsevol tradició nodridora. En aquest sentit, la recuperació d'una genealogia dramàtica pretén tenir aquí el significat que Ruth Hemus atorga aquest terme en el seu article sobre les artistes del *Dada* (2015: 103)<sup>182</sup>. La intenció no és tant defensar una documentació històrica de semblances com restablir un circuit de correspondències i filiacions (VALMARY et al., 2011)<sup>183</sup> que ajudin a comprendre l'acció política de les creadores en l'art de les dones. Tot i que la historiografia fragmentaria de l'art d'aquestes actrius no permeti la reconstrucció d'un fil documental entre els seus lèxics gestuals, podem parlar d'una transmissió estilística i d'una consciència artística que les determina com a creadores plàstiques en les seves respectives èpoques. L'estil d'Anna Magnani, des de la consciència de les seves influències silenciades o invisibles, sembla suggerir un lloc en aquesta genealogia de les mares de la modernitat.

Mentre la censura formal sobre el divisme femení establert pels codis expressius del *vintenni* feixista a Itàlia hauria esvaït la permanència d'aquest període previ, fèrtil en la seva llibertat pionera, la política d'Anna Magnani en reaviva el vincle estètic i polític. La teoria de Grignaffini, de l'actriu com a *cos paisatge*, reprèn a través d'Anna Magnani una tradició divística que pronostica una avantguarda estètica feminista malauradament interrompuda per la Primera Guerra Mundial, però que tanmateix conté la llavor d'una figuració moderna de la feminitat (DALLE VACCHE, op. cit.). Amb el tipus de comesa que Magnani defensa com a signe cultural del seu temps, hi ha el d'una actriu que havia

---

formació, i en concret a través de la figura de Vera Vergani. Vergani (1885-1989), que era considerada una *dusette*, havia exercit el rol de figura mentora de Magnani durant el seu ingrés a la companyia Niccodemi-Vergani, als anys 20. Diversos documents biogràfics (HOCHKOFER, 2005; PERSICA, 2016) coincideixen en el model de Vergani com la influència personal més important de la primera Magnani, que podria haver rebut la transmissió d'una semàntica gestual en els temps que van compartir escena juntes.

<sup>181</sup> L'estudi de l'actriu al palazzo Altieri de Roma estava presidit per un gran retrat d'Eleonora Duse dedicat autografiat per l'actriu.

<sup>182</sup> «[...] la volontà di sanare uno squilibrio di genere nella storia dell'arte ci vede cadere nell'uso di un vocabolario da procreazione familiare in cui gli uomini sono padri e le donne madri o figlie. Questa svolta metaforica tuttavia è utile a più livelli: ci stimola a riflettere non solo sui fondamenti creativi dei nuovi orientamenti artistici, ma anche sui rapporti effettivi tra i sessi, sulla costruzione dei generi, sulla posizione delle artiste e sulle intersezioni fra vita lavorativa e vita personale». HEMUS, R. (2015). "Figlie nate senza madre. Le donne di Dada". IN Massimiliano Gioni, ed., *La Grande Madre. Donne, maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva, 1900-2015*. Milano: Skira/Fondazione Nicola Trussardi. (pp. 103-107). P. 103

<sup>183</sup> Perspectives de l'escola francesa contemporània utilitzen el terme «genealogia d'actors» per parlar d'un sistema de correspondències en la casuística històrica del fenomen divístic: «Si « aux yeux de qui a envie de les voir, n'importe quelle image dégage à la fois quelque réminiscence des figures du passé et le signe avant-coureur des modes à venir », c'est que chaque œuvre d'art peut être considérée comme « une tentative vers l'unique [qui] s'affirme comme un tout, comme un absolu, et, en même temps [qui] appartient à un système de relations complexe », faisant « converger en elle les énergies des civilisations » La puissance iconique des acteurs, générée par leurs gestes et leur persona, participe pleinement d'un tel « système de relations ». (VALMARY et al., 2011: 1).

nascut amb els primers moviments emancipacionistes a Europa, l'any en què a Roma se celebrava el primer congrés feminista de la història d'Itàlia, i que acaba formulant, en paral·lel a la troballa d'una nova imatge cinematogràfica, la imatge de la dona en la segona modernitat cultural que esclata en el cinema com a rèplica de la segona onada dels grans conflictes mundials.

A banda de les correspondències divístiques, que tractarem més endavant, cal concloure el que l'*Assunta Spina* de Magnani suposa com a tancament de la seva etapa *postneorealista*. De manera simultània als *Rossellini films*<sup>184</sup>, i a la vinculació del gest amb la poètica autorial del director-company, Magnani modela un tipus de personatge femení que no segueix una idea estable d'identitat. Ni mare ni prostituta, la *malafemmina* de Magnani és, simplement, un ésser sensual i sexual que no troba una inscripció en el seu temps, ni una correspondència en el gènere masculí, però que té la capacitat de convertir els grans interrogants i les incerteses de l'època en gestos i símptomes del cos. Una configuració de la feminitat que s'estrena dos anys després del sugrafi femení a Itàlia, i un any abans de la publicació d' *El segon sexe* de Simone de Beauvoir. És interessant que, a les portes de la nova dècada, el *locus* del cos com a lloc d'inscripció tanqui amb Magnani una paràbola que havia començat en el neorealisme: revelant-se com a *cos paisatge*, la figura de l'actriu muta la identitat popular per una identitat de gènere, i finalment s'inscriu aquí en una genealogia de l'art dramàtic femení, en una història de l'actriu meridional i de la seva política que no deixa d'insistir en una militància perseverant de la inscripció del cos com a text poètic i polític, a desxifrar per la mirada d'un espectador que comença a ocupar un lloc important en la política de l'actriu.

---

<sup>184</sup> Films realitzats per la parella Magnani-Rossellini l'any 1948, que seran tractats en el Capítol 4.



IV.  
ELS ROSSELLINI FILMS. LA PERFORMANCE DE L'ACTRIU EN  
L'ASSAIG DEL CINEMA MODERN

«Questo film è un omaggio all'arte di Anna Magnani.»

ROBERTO ROSSELLINI<sup>185</sup>

**Els Magnani films de Roberto Rossellini**

L'estudi de la *performance* d'Anna Magnani troba un camp d'anàlisi important en els exercicis d'estil que els cineastes van establir al voltant de la seva política d'actriu. El més significatiu probablement és el que trobem als films que Roberto Rossellini va realitzar a finals dels 40, i dels quals n'hauria de sorgir una de les peces més importants de la carrera de l'actriu, *L'amore* (1948)<sup>186</sup>. El film esdevindrà un testimoni de l'idil·li artístic i sentimental que la parella mantindrà fins a finals de la dècada, alhora que suposarà una obra de transició en l'obra del director. Entre 1945 i 1950, el cinema de Rossellini es caracteritza per un viratge de les fórmules estètiques del neorealisme a l'assaig del que més tard hauria de ser la posada en escena dels seus films moderns<sup>187</sup>. De manera significativa, el director dedica aquesta peça transitiva «a l'art d'Anna Magnani», un gest d'admiració que convida a explorar la posició fonamental de l'actriu en un assaig fílmic que es pot considerar un manifest. A banda del valor testimonial de la trobada entre cineasta i *performer*, el films *Una voce umana* i *Il Miracolo* prefiguren algunes de les qüestions estètiques essencials que caracteritzen la cerca de la modernitat en l'obra

---

<sup>185</sup> Dedicatòria inserida en els títols d'obertura de la segona peça de *L'amore*, «*Il miracolo*» (1948).

<sup>186</sup> *L'amore* és una peça estrenada l'any 1948 i composta pels dos films de mig metratge *Una voce umana* i *Il Miracolo*. El títol té el poder evocador de la relació sentimental que el director i l'actriu van viure durant la producció de l'obra. Un detall que no deixa de ser interessant per la ressonància biogràfica que tindrà la relació sentimental entre cineastes i *performers* en el cinema europeu de la modernitat i en concret el subgènere popularment conegut com a *cinema de parelles* (FONT, 2001).

<sup>187</sup> A les acaballes dels 40 l'obra de Rossellini viu una transició entre la seva etapa neorealista i el canvi poètic que caracteritza els films del director amb l'actriu Ingrid Bergman. Aquesta escissió es pot sintetitzar en allò que diferencia els films coneguts amb el nom de Trilogia de la guerra (*Roma città aperta*, 1945; *Paisà*, 1946; *Germania anno zero*, 1948) i els de l'anomenada Trilogia de la solitud (*Stromboli*, 1949; *Europa 51*, 1952; *Viaggio in Italia*, 1954). La ubicació de *L'amore* entre totes dues etapes convida a considerar els *Magnani films* com a peces de transició.

de Rossellini, i en concret de l'apropament a una unitat estètica essencial en els seus futurs films com és la figura de l'actriu<sup>188</sup>.

*L'amore* proposa un díptic fílmic que es pot considerar un homenatge a la versatilitat dramàtica d'Anna Magnani en un moment en què la seva fama s'estava consolidant entorn del cànon estètic i dramàtic del neorealisme. A *Una voce umana* i a *Il Miracolo* trobem dues propostes figuratives molt diferents, i una riquesa de registres dramàtics que fan de la peça una de les més ambiciosos en el repertori de l'actriu. A la primera part, una dona anònima manté la darrera conversa telefònica amb l'amant que està a punt de deixar-la per casar-se amb una altra dona. A la segona, una pastora d'esperit ignorant cau en la fantasia d'haver concebut un criatura divina. A través d'un interessant procediment fusional de direcció i *performance*, la peça manifesta una idea nodal que el model fílmic de *Roma città aperta* hauria copsat de manera intuïtiva en la forma de primers encenalls, i que rau en l'autonomia de la presència de l'actriu com a eix vertebrador de la imatge. El relleu innegable que té Anna Magnani en l'articulació del món fílmic de *L'amore* podria haver estat la causa del rebuig que va causar en la crítica un film que se sotmetia a l'interpret, en un moment en què les obres fílmiques eren més apreciades pel relleu del concepte de l'autoria<sup>189</sup>. En aquest sentit, la rellevància de l'actriu en aquests films es correspon amb el poc interès que *L'amore* ha tingut en l'anàlisi del corpus fílmic de Rossellini. La poca rellevància d'aquesta proposta estètica en els estudis essencials sobre el cinema del director sembla parlar del desconcert de no saber si el que defensen les imatges és un estil d'autor o un estil d'actriu. Certament, la natura d'aquests *Magnani films* convida a valorar la presència de la intèrpret en un cinema que determina la transició del Rossellini *neorealista* al *modern*.

A *Una voce umana*, el patiment d'una dona davant de la pèrdua del seu company orchestra una coreografia de trenta-cinc minuts de durada, íntegrament composta de plans seqüència dels quals la majoria en són primers plans. Prenent com a base dramaturgic el monòleg homònim de Jean Cocteau (*La voix humaine*, 1930), Rossellini filma un dels arguments menys intervinguts de la seva carrera. La tècnica de filmació se sotmet a una captura de la *performance* de Magnani de vocació experimental,

---

<sup>188</sup> A continuació de *L'amore*, Rossellini iniciarà una etapa caracteritzada per l'assaig de l'estètica de la modernitat i per la centralitat que tindrà en els seus films la figura d'Ingrid Bergman.

<sup>189</sup> François Truffaut recupera aquesta qüestió al seu pròleg sobre el cinema del Jean Renoir: «Alguien ha dicho, atacando con ignorancia *Amore* de Rossellini, que "es el intérprete quien debe someterse a la obra y no la obra al intérprete". Desde *Une vie sans joie*, que es una película en forma de anillo de compromiso regalado a Catherine Hessling, toda la obra de Jean Renoir demuestra la falsedad de esta afirmación. Para Jannie Marèze, Valentine Tessier, Nadia Sibirskaja, Sylvia Bataille, Simone Simon, Nora Gregor, Ann Baxter, Joan Bennett, Paulette Godard, Anna Magnani e Ingrid Bergman, Renoir ha hecho películas adaptadas a ellas, sometiendo su obra a las intérpretes... y estando entre las mejores películas de la historia del cine». Pòleg a RENOIR, J. (1975) 1ª ed. 1973. *Mi vida y mis films*. Valencia: Fernando Torres Editor.p. 23

que el propi director defineix en la voluntat d'utilitzar la càmera com a «microscopi» dels estats emocionals del personatge.

Ciò che io ho fatto con *Amore* non è mai stato fatto prima. Innanzitutto una formidabile indagine tecnica che da sola basterebbe per fare il successo di un film. Ma c'è di meglio: c'è un individuo afferrato di peso, messo sotto il microscopio, scrutato sino in fondo. C'è lo studio di un viso umano, la penetrazione nelle pieghe riposte di una fisionomia. E questa, se non sbaglio, è un'indagine dei mezzi espressivi che nessuno s'è mai sognato di tentare<sup>190</sup>.

Aquesta dimensió experimental contrasta amb la poca rellevància de *L'amore* en els estudis essencials sobre Rossellini (BERGALA, 1984; BRUNETTE, 1996; GALLAGHER, 1996), que comencen a atribuir una rellevància explícita al paper de l'actriu en a partir de l'arribada d'Ingrid Bergman als seus films. Tot i que no és fins a *Stromboli*, que es parlarà de l'actriu i de la posada en escena de la modernitat, *L'amore* ofereix una sèrie de marques estilístiques interessants a l'hora de valorar la seva condició d'obra de transició. L'absència d'Anna Magnani en els estudis del Rossellini *modern* podrien tenir a veure amb la forta identificació de l'actriu amb l'estètica del neorealisme. Cal dir que *Una voce umana* va rodar-se l'any 1947, de manera simultània a l'impacte internacional de *Roma città aperta* i de la consolidació de la parella com a representants del nou realisme italià, per la qual cosa la presència de Magnani en un exercici formal més aviat experimental com *L'amore* podria semblar una contradicció. Si bé la simultaneïtat d'estils i formes no hauria estat un impediment per a una defensa de Rossellini com a «pare de la modernitat» (BERGALA, 1984), la reticència es manté en l'abordatge del cas Magnani. Són eloqüents les veus que, com la de Brunette (1985), detecten en la projecció de Magnani i el seu *tour de force* performatiu un efecte desbordant (1985:44), admirable des del punt de vista dramàtic però desvinculat d'un valor experimental que defensi la rellevància del seu estil en la cerca estètica del director. La reticència de parlar de Magnani com d'una *performer* de la modernitat també podria tenir a veure amb el tipus d'imposició que trobem en aquest film. La personalitat artística de l'actriu com a centre de la posada en escena atorga a *L'amore* una dimensió de film monogràfic que sembla adular la idea d'un cinema generalment defensat com una extensió de la personalitat creativa del director. Finalment menystinguda dins del corpus rossellinià, *L'amore* sembla essencial per comprendre la trajectòria d'Anna Magnani, el valor de la trobada amb Rossellini i la influència que podria haver deixat en el director. Entre *Una voce umana* i *Il Miracolo*, Magnani conquereix un espai propi en la posada en escena del cineasta, que sembla trobar en el cos de la *performer* un paisatge fundacional de la poètica que adoptarà a les acaballes de la postguerra fundant el que el consens crític ha considerat com el cinema modern. Tenint en compte la coherència d'aquest exercici d'estil amb el que més tard el cineasta centrarà en la presència d'Ingrid Bergman,

---

<sup>190</sup> ROSSELLINI, R. (2006). *Il mio metodo: scritti e interviste*. (1ª ed. 1987) Roma: Marsilio, p. 64



*L'amore* convida a redimensionar el seu valor testimonial de la trajectòria de tots dos artífex. A continuació seran exposats els arguments per postular com la *performance* de Magnani als *Rossellini films* preestableix un caràcter central de la política d'actriu en la posada en escena, que tindrà una continuïtat significativa en l'obra posterior de Magnani, i que alhora prefigura la imposició de la figura de l'actriu en el cinema de la modernitat.

### ***Una voce umana*. La política de l'actriu en les teories de la Modernitat**

El primer que atrau l'atenció a *Amore* és la subordinació de la posada en escena al fenomen dramàtic. Podem parlar d'un gest fusional de *performance* i direcció que arriba a reduir la visibilitat ortodoxa de l'aura autorial de Rossellini. La direcció existeix darrere la perseverança tècnica dels llargs plans seqüència i dels suaus moviments de càmera que capturen les emocions del personatge, però el que les imatges inscriuen en primer terme és un treball d'actriu. L'escenografia es limita a l'únic espai d'un dormitori presidit pel llit que acull el cos dolent de la dona abandonada. A partir dels elements essencials que articulen la representació al voltant de la seva figura, Magnani es lliura a la interpretació d'un monòleg sobre l'experiència tràgica del final de l'amor. Posant en escena el joc inestable de les emocions no correspostes, l'actriu construeix en un estil directe i confessional la vivència subjectiva d'una dona encara enamorada que viu la ruptura com una imposició. Entre les idees constructives de l'amor residual i la negror de la pèrdua, la seva *performance* genera una trajectòria d'intensitat insòlita, que imposa el ritme frenètic de la desesperació al minimalisme narratiu d'un argument trivial. Mentre les diverses estacions de la conversa telefònica entre els amants estableix la línia essencial del relat, la dinàmica pròpiament l'estableixen els matisos gestuals i dramàtics d'Anna Magnani. Les reiteracions, els gestos introspectius i desconexions de l'acció a la laxitud d'un cos observat en el temps real de la vivència, originen una posada en escena inusual, que es pot definir en una subordinació de la imatge a l'escrutini dels estats perceptius del personatge com a paisatge psicològic. Tot i tractar-se d'una retòrica expressiva que no es naturalitzarà fins al cinema d'*avantgarde* dels anys 70, hi ha un criteri de direcció clar. Rossellini opta per primer cop per l'ús del so directe i la reiteració del pla seqüència com a eines de captura de la profunditat i de l'expansió expressiva de l'actriu. Una sèrie d'aspectes formals que com declara Rossellini amb la metàfora del microscopi, busquen un trencament en el règim visual de la imatge i generen una nova visibilitat que pren com a base la revelació de l'*acting* i de la persona divíctica d'Anna Magnani.

Una voce umana mi offriva l'occasione di usare la macchina da presa come un microscopio, tanto più che il fenomeno da scrutare si chiamava Anna Magnani<sup>191</sup>

L'exercici resulta desconcertant per la condició intempestiva dels principals elements constitutius de l'obra: el treball de l'actriu i l'apropament al personatge femení com a subjecte de la representació, que no són habituals en aquest període del cinema si bé és imminent que s'operi un canvi en aquests termes al cor de l'obra rosselliniana. La creença en el patiment del personatge femení com a deriva de la presència divística de l'actriu suposarà un punt d'inflexió en l'obra del cineasta i en la influència que aquesta tindrà en els seus seguidors a partir de *Stromboli* (1950). En aquest sentit, *L'amore* revela una coherència formal amb el principi estètic que imposarà la centralitat del fenomen divístic d'Ingrid Bergman en l'obra del cineasta a partir dels anys 50. Els personatges de l'estrella sueca en els films del director seran sotmesos a una experiència solitària de les emocions que establirà el cos escènic de l'actriu com a centre, i que per la importància narrativa del conflicte sentimental serà popularment conegut amb el nom de *cinema de parelles* (FONT, 2001). Aquesta fórmula fílmica consistirà en la filmació del conflicte emocional o de la crisi amorosa a partir de la gestualitat femenina d'actrius emblemàtiques dins de la cinematografia dels autors. Potser pel tret hereditari d'un cinema que imprimirà en la seva estètica un fort caràcter generacional<sup>192</sup>, les actrius que els directors trien com a fenòmens d'observació en aquests films són dones que tenen un paper en les seves coordenades biogràfiques. Molt sovint són les companyes sentimentals de les quals la càmera del cineasta manlleua el gest quotidià o l'expressió biogràfica de la vivència real en una mena de dilucidació de l'interrogant que, segons Alain Bégala, articula la macroqüestió del cinema de la modernitat: *pot manifestar-se la veritat en una pel·lícula?* (1984: 1).

Domènec Font va recollir els trets d'aquest model cinematogràfic en l'article «Masculin/Féminin. Apunts sobre el cos de l'actor modern». Segons la seva anàlisi, que desvincula Anna Magnani d'aquest cinema<sup>193</sup>, el naixement d'aquesta estètica és indissociable de la natura heterogènia que suposa el divisme d'Ingrid Bergman en el

---

<sup>191</sup> ROSSELLINI, R. *Ibid.*, p. 46

<sup>192</sup> El cinema de parelles trobarà diverses expressions entre els cineastes europeus dels anys 50 i 60, dels quals la parella Rossellini-Bergman en serà considerada pionera. És el cas de Michelangelo Antonioni i Monica Vitti a Itàlia o de Jean Luc Godard i Anna Karina a França. Domènec Font també reconeix exemples d'aquesta fórmula en els casos d'Ingmar Bergman i Liv Ullman a Suècia i de John Cassavettes i Gena Rowlands a Estats Units. FONT, D. (2001). Masculin/Femenin. Apunts sobre el cos de l'actor modern. Formats. Revista de Comunicació Audiovisual. Universitat Pompeu Fabra, vol. 3. (Any 2001). URL: [http://www.iaa.upf.es/formats/formats3/fon\\_e.htm](http://www.iaa.upf.es/formats/formats3/fon_e.htm)

<sup>193</sup> L'autor considera Magnani una representació del lligam de Rossellini amb el neorealisme i, per analogia, de l'obsolescència d'un estil del qual l'autor dels *Bergman films* sembla voler-se distanciar «El primer efecte de l'arribada d'Ingrid Bergman comportarà la separació del cineasta d'Anna Magnani, la seva companya i actriu fetitxe, i de tot allò que el lliga directament amb el cànon neorealista. [...] Amb una gestualitat i una mímica molt precises, la Magnani és la viva representació de la lloba romana: ha estat la imatge de la ciutat resistent (*Roma, città aperta*) i serà la mare italiana de la postguerra amb Visconti (*Bellissima*) i Pasolini (*Mamma Roma*)» (FONT, 2001: 2).

cinema de Rossellini<sup>194</sup>. La trobada de l'estrella de Hollywood amb el director del neorealisme avivava la idea de la confrontació en un cinema que pren la diferència com a concepte estètic. La dialèctica *masculí/femení* resulta significativa com a síntesi d'una poètica que reflexiona les derives sentimentals de la parella a partir d'una projecció de la mirada del director en el misteri que l'actriu encarna com a dona. Michelangelo Antonioni parlaria de les actrius del *cinema de parelles* com de *cavalls de Troia* dins de la representació<sup>195</sup>: figures atractives, portadores d'una interioritat que resulta fonamental en la cerca estètica dels autors però alhora amenaçadora per la seva posada en escena. Amb la seva presència irrepètible, les actrius monopolitzen certament la imatge, fent trontollar la idea monolítica d'autoria que planteja la política dels autors i deixant en l'aire l'interrogant de la seva veritable participació en els films

Resulta interessant observar el tipus de relació que, sota aquest aspecte, s'estableix en la direcció de les actrius per part dels directors. Aquesta condició talismànica i contradictòria de les intèrprets que suggereix Antonioni es metabolitza en un estil de direcció que tindrà com a tret fonamental un ús invasiu i fins i tot intimidatori dels dispositius de captura. El desig d'aconseguir de la figura «la declaració més o menys controlada de la seva veritat»<sup>196</sup> passarà sovint per la violència formal d'un ritual d'extracció, un joc de maièutica forçada on el director afirma la seva autoritat fent un ús deliberadament carcerari del mitjà. Termes com «dispositiu de tortura» o «teatre de la crueltat» (BERGALA, 1984) són habituals en la lectura d'aquestes pel·lícules per part de teòrics que no dubten en emprar la nomenclatura quirúrgica per definir una voluntat de control de la *performance* en termes de possessió. Bergala parla de la càmera de Rossellini davant de la figura d'Ingrid Bergman com d'uns fòrceps, instrument d'extracció de clamorosa ressonància feminal que planteja un interessant contrast amb la metàfora que Rossellini empra per al seu apropament a Magnani. El microscopi com a eina indolent que no violenta el cos en el seu desig d'escrutar-ne les profunditats, suggereix, més enllà de la possessió, una voluntat científica per part de Rossellini. El que la càmera de *L'amore* sembla buscar en el seu apropament a Magnani com a fenomen

---

<sup>194</sup> Font localitza el detonant d'aquesta fórmula en la trobada novel·lesca de Rossellini i d'Ingrid Bergman, motivada per l'enviament d'un famós telegrama de l'actriu al director de *Roma città aperta*. La trobada del pare del neorealisme i de l'estrella més cotitzada de Hollywood a la Itàlia de la postguerra situarà en l'heterogeneïtat d'aquesta unió extravagant el descobriment d'una font d'inspiració. "El canvi de la Magnani per la Bergman a la vida i a l'obra de Rossellini és quelcom més que la substitució de dues dives. Anuncia, sobretot, una distància de Rossellini vers la seva pròpia mística i imposa una nova relació amb la realitat, a la qual l'estranyesa i la por se superposen a qualsevol idea de documentació fotogràfica". (FONT, D. *Ibid.*, p. 2). A partir de l'angoixa transmesa per una Bergman davant els principis creatius rossellinians com a antípodes del sistema Hollywood, la nissaga de deixebles europeus cercarà en el gest de les actrius *maneres de ser i d'existir* alternatives, destinades a entrar en conflicte amb el món plantejat per l'autor.

<sup>195</sup> ANTONIONI, M (1990). *Réflexions sur les acteurs*. Citat a FONT, D. *Ibid.*, p. 4

<sup>196</sup> FONT, D. *Ibid.*, p. 3

performatiu és un estudi dels comportaments humans des de la capacitat generadora de presència i de vida que comparteixen els cossos de l'actriu i de la dona.

### La proposta Magnani-Rossellini com a model fusional

En la fusió d'*acting* i direcció que trobem en aquesta peça com podria residir la llavor d'un dels factors determinants de tota la poètica moderna: la creença en la plasticitat de la passió femenina i en concret, del sofriment –sigui del personatge o de la pròpia actriu– com a font de revelació de la veritat. Per la presència d'una frontera entre diegesi i rodatge, vida i obra, sembla necessari apropar-nos a un la teoria de la direcció moderna d'actors que Alain Bergala planteja en el seu article «Une érotique du filmage», desenvolupada a partir de l'estudi del cinema de Jean Renoir. Segons Bergala, el film *Une partie de Campagne* (1936) conté un dels primers símptomes de ruptura de la representació clàssica en la violenta mirada plorosa que l'actriu Sylvia Bataille dirigeix a la càmera de Renoir com a final d'una escena on el seu *partenaire* l'ha forçat per poder besar-la. Partint d'aquest gest interpel·lador com a moment pregnant i de transgressió, i basant-se en la relació director-actriu durant el rodatge<sup>197</sup>, Bergala llegeix l'escena com una manifestació de la persona divíctica de Bataille. Un estudi dels assajos de l'escena va conduir l'autor a demostrar que aquest gest havia estat fruit d'una direcció extenuant, en la qual Renoir hauria buscat l'esgotament de Bataille i la revelació d'un gest real. Segons Bergala, el que aquest gest estaria expressant és una mirada reprovatòria de l'actriu a la insistència del director<sup>198</sup>. L'aparició d'una relació extradiegètica entre director i actriu en aquest gest transgressor resulta determinant, segons Bergala, per entendre el desbordament de la narrativa clàssica que suposa el cinema modern. La resposta de la intèrpret a la mirada del cineasta funciona com un element desestabilitzador de la circulació del desig en la imatge. En certa manera, la presència fantasmal del director darrere de la càmera trenca la relació eròtica clàssica que fins llavors s'havia establert entre les actrius, els *partenaires* masculins i les seves mirades com a vectors de l'artiquitectura del *pla-contraplà* en la narrativa del melodrama (BOU, 2002)<sup>199</sup>. En acotar la seva hipòtesi en l'àmbit de la direcció d'actors –que per altra

---

<sup>197</sup> «L'émotion de ce film, dans mon hypothèse, tient pour une large part au trouble que suscite chez le cinéaste la présence électrique de Sylvia Bataille. Tous les témoignages s'accordent sur le fait que son charme était considérable et agissait sur tous ceux qui l'approchaient. Renoir l'a désignée clairement comme la cause de son entreprise : « Ce film est né de mon désir de faire quelque chose avec Sylvia Bataille ».». (BERGALA, 1994: 62).

<sup>198</sup> Aquestes qüestions de direcció que apunta Bergala conformen la idea de *La direction d'acteurs par Jean Renoir* (1969), un curtmetratge documental dirigit per l'actriu Gisèle Braunberger en el qual ella mateixa se sotmet a la direcció escènica de Renoir i aques tipus d'estratègia d'esgotament gestual.

<sup>199</sup> «Le seul regard sur elle qui importe vraiment à Sylvia Bataille au moment des essais est celui de Renoir. Il y a certainement eu un état du cinéma où le regard du partenaire (Humphrey Bogart, ou même Clark Gable) comptait plus pour l'actrice que celui de son metteur en scène. C'était lui le vecteur érotique

banda serà un dels camps d'innovació més fèrtils per a les trajectòries de la modernitat<sup>200</sup> – i prenent com a referència la figura druídica de Renoir, la teoria de Bergala enforteix la localització d'una crisi de la imatge clàssica en l'epicentre específic del cos escènic de l'actriu.

A la llum de l'*eròtica del rodatge*, resulten interessants les moltes correspondències que els analistes tracen entre Renoir i Rossellini com a figures capdavanteres d'aquest canvi d'època del cinema, en què el creuament entre la mirada dels directors i el cos de les actrius sembla determinant. El mapa exposat convida a llegir la modernitat com a meandre legítim de la revolució figurativa duta a terme en el neorealisme i focalitza una sèrie d'interrogants sobre l'autonomia de la figura femenina en aquest episodi<sup>201</sup>. Si el paper de l'actriu pot determinar una nova genealogia del cinema modern, la figura d'Anna Magnani, i la manera en com la seva *performance* gestiona la posada en escena en els *Rossellini films*, representen una clau d'accés a la seva lectura.

La proposta Rossellini-Magnani tindria la condició pionera d'un model fusional que estableix una mena d'equilibri entre l'exuberància expressiva de l'actriu i un mode de captura molt allunyat de la violència de l'*eròtica del rodatge* i del *cinema de parelles*. Recordem que Rossellini i Magnani venen de l'experiència humanista del neorealisme, de la trobada a *Roma città aperta*, i que *L'amore* és, com indica el seu títol, testimoni d'un enamorament artístic i personal on el model de dominació entre actor i directriu que trobarem en els *Bergman films* no sembla haver-se forjat. Durant la seva breu circulació inaugural, el film era presentat pels seus autors com un *film d'Anna Magnani*

---

du futur regard du spectateur. Depuis la fin des stars, c'est plus souvent celui du cinéaste, et dans les cas les plus désespérés pour l'actrice celui du chef-operateur". (BERGALA, *Op cit.*, p. 63).

<sup>200</sup> «La question de l'acteur est fondamentale lorsque l'on travaille sur la naissance du cinéma moderne. Elle est presque première : habituellement c'est l'acteur qui s'adapte aux changements de la mise en scène. Pour une fois, c'est l'inverse : la mutation de l'acteur a entraîné un changement du cinéma». BERGALA, A. (2005). *L'invention de l'acteur moderne. Conférence d'Alain Bergala dans le cadre des séminaires de l'Exception du Café des images et du CDN. 6 Février 2005*. URL: <http://www.cineclubdecaen.com/evenement/exception04.htm>

<sup>201</sup> En aquest aspecte, Bergala apunta als trets d'un canvi de paradigma figuratiu pel que fa al naixement de l'actor modern: «Après la guerre, les images des camps de concentration circulent dans la presse. [...] il y a comme une phobie, une répulsion, un rejet du corps glorieux, de la star parfaite avec son corps de pure lumière. Il y a comme une obscénité de ce type de corps idéal et un refus de continuer à idolâtrer des figures mythiques qui n'ont rien du corps réel. Le corps réel, ordinaire, organique fait retour». BERGALA, *op. cit.* Aquests trets de modernitat seran els que l'autor atribueixi a la singularitat de Sylvia Bataille i a l'impacte que aquesta tindrà en l'ètica del film *Une partie de campagne*: «Les moments réellement émouvants de ces essais (presque aussi émouvants que le film lui-même) sont ceux où elle se donne à voir à Renoir et à lui seul dans un mélange étrange d'inquiétude et d'abandon. Elle semble s'interroger, dans le regard de Renoir, sur la cause de son désir à lui de la faire tourner. C'est son inquiétude de femme aux prises avec la beauté, et ses failles, qu'elle renvoie à la caméra. [...] C'est moins sa beauté de femme belle qui intéresse Renoir que la singularité qui fait qu'elle n'est pas que belle» (BERGALA, 1994 : 64).

Aquest tipus de singularitat es correspon amb el relleu que la presència d'Anna Magnani perpetra en els *Rossellini films*.

i Roberto Rossellini<sup>202</sup>, un gest que determina la rellevància de la política de l'actriu en la forma d'una coautoria.

### ***Performance, inscripció i crisi del dispositiu clàssic***

No hi ha cap element del film que condueixi a la idea d'una *performance* forçada per part de Rossellini cap a l'obtenció del dolor i de les llàgrimes d'Anna Magnani, sinó més aviat al contrari. Es podria dir que Rossellini observa un procés de creació artística per part de l'actriu des de la mateixa fascinació impotent del company que assisteix a una part. Sembla significatiu que aquests films portin fins a les darreres conseqüències una qüestió que apareixia en la política magnaniana dels films de la postguerra com la dissolució de la correspondència masculina. El relat d'*Una voce umana* es construeix a partir de les reaccions de Magnani a l'absència física d'un personatge del qual tampoc en sentim la veu. La condició solista de l'actriu vertebrava la posada en escena i convidava a debatre'n els elements de cara a la possibilitat d'una *performance* que, a la manera del cinema dels orígens, ja no troba cap superfície de refracció auxiliar més enllà de la mirada de l'espectador. És significativa la preexistència d'un monòleg en aquest fet cinematogràfic experimental. La lliure articulació del gest i dels moviments podria respondre a dues qüestions essencials. En primer lloc, a la ja esmentada confiança de la càmera davant del caràcter pioner de l'experiment. En segon, i primer en importància, al control sobre la construcció del personatge a partir de la relació amb el text i del monòleg com a eina de forja del treball de l'actriu. De ressonàncies teatrals i arrel shakesperiana en el seu sentit de dispositiu escènic modernitzador, el monòleg permet a l'actriu una llibertat fonamental sobre la construcció del personatge i una situació de poder de determinació privilegiada, una autonomia del destí que la representació li depara que la converteix en *artista de si mateixa*<sup>203</sup>. La idea d'una lliure defensa de l'*acting* per part de Magnani podria haver motivat un tipus d'aproximació al personatge que Rossellini defensarà en els seus films futurs<sup>204</sup>. La preparació carcerària del

---

<sup>202</sup> Sobre aquesta idea de coautoria, és interessant el testimoni de Marcella de Marchis sobre la relació artística de Magnani i Rossellini, en general, i sobre *L'amore* en particular: «Il successo di Roma città aperta era dovuto, secondo il giudizio di tutti, all'unione delle loro personalità, tanto che il cinema di Roberto sembrava inconcepibile senza l'apporto della Magnani e viceversa. [...] Nell'inverno del '47, Anna e Roberto realizzarono *L'amore*, un film in due episodi, il primo del quale fu girato a Parigi. Il loro soggiorno fu un trionfo: ricordo di aver sentito alla radio francese che all'uscita di un teatro la polizia aveva dovuto proteggerli dall'entusiasmo della folla mettendo i cordoni. Quando il film fu terminato Roberto me lo volle far vedere [...] in gran segreto perché Anna era molto gelosa di quello che considerava un po' il suo film». (DE MARCHIS, M, 1996: 62).

<sup>203</sup> JOHNSON, S. (2003). *Prefacio a Shakespeare*. Barcelona: El acantilado (1ª ed 1765). Sobre l'estudi del monòleg en la dramaturgia moderna, em remeto a l'anàlisi que Harold Bloom fa de l'obra de Shakespeare a "Shakespeare, centro del canon". IN *El canon occidental* (1994). Barcelona: Anagrama. (pp 55-86).

<sup>204</sup> Aquesta defensa apareix al llarg de la famosa trobada entre Jean Renoir i Roberto Rossellini als anys 50 que va documentar André Bazin: «Io ho fatto un'esperienza nel cinema con *Una voce umana*. Volevo insistere su questa possibilità del cinema di penetrare fino al fondo dei personaggi» I, de nou: «[Un']

dispositiu modern, que Rossellini podria estar prefigurant intuïtivament en la utilització d'una planificació analítica i la reducció de l'espai escènic, no coacciona la retòrica expressiva de Magnani en les formes que presentaran els *Bergman films*, de manera que la presència divística de l'actriu pren un relleu concret en les imatges. Patrizia Pistagnesi diferencia el rol de totes dues actrius en l'obra rosselliniana en la capacitat de Magnani d'*interpretar-se a si mateixa*:

The films that are animated by the clash between the personality of Magnani and Rossellini's poetics are freighted with meaning. Even in the much-praised films with Ingrid Bergman, there is not the same equality of mettle between actress and cine camera, nor is there a comparable sense of interaction with the set. Instead there is a kind of meditation, an acquiescence, perhaps endured but certainly total, in the movements described by Rossellini's camera, before which the director's conflicts, arguments and poetics unfold, though with no resolve. While Magnani represented herself, Ingrid Bergman represents something else, something she cannot know, and which belongs to Rossellini alone<sup>205</sup>.

Interpretar-se a un mateix no és altra cosa que autodefinir-se en la imatge en qualitat de *performer*, o revelar una consciència escènica en la inscripció de la pròpia presència en el dispositiu. El film comença amb les imatges d'Anna Magnani rentant-se la cara davant el mirall d'un rentamans, a la *suite* per on la seva figura s'arrossegarà durant els gairebé quaranta minuts de metratge de la peça. L'acció queda suspesa i una segona proximitat de pla mostra el reflex de l'actriu que s'escruta el rostre marcit, sense maquillatge, com si en els estralls en descobrís la prova física del desamor. Aquesta és només la primera de diverses tècniques de suspensió de l'acció principal que donen pas a la vivència de la solitud del personatge i a la despietada introspecció que l'actriu escenifica a partir del contacte sever, visual o tàctil, amb el propi cos. Ho tornarem a veure en el gest sistemàtic de colpejar-se el front amb el dors del puny quan la dona espera que l'amat reprengui la trucada interrompuda, o quan l'obertura d'un pla general mostra com la figura es descobreix reflectida en tots els miralls de la sala. La idea d'introspecció aflora en les actituds extremes que s'estenen en els darrers minuts de la part final. Veiem la figura descurada de la dona que deambula per l'espai carcerari de l'habitació amb la camisa de dormir rebregada, els cabells desendreçats i les mans agafades en ansiosa oració mentre repeteix la pregària acotada per Cocteau: «*Dio mio, fai che richiami*». La posada en escena de l'ansia i la desesperació esclatarà quan l'actriu abandoni el principi constructiu del gest i opti per la idea de la deconstrucció. El desencadenament d'un plor convuls trobarà el punt culminant en l'últim pla, en el qual Magnani es llença damunt del telèfon que sona per darrer cop i es cargola la corda que permet la comunicació amb

---

Esperienza che è stata per me valida perché poi ho potuto fare e trattare dei personaggi in un certo modo, perché avevo approfondito questa esperienza, questa ricerca, fino all'estremo». ROSSELLINI, R. *Op.cit.*, pp. 145 i 165

<sup>205</sup> PISTAGNESI, P. (1988) "Homage to Anna" IN P. Pistagnesi ed., *Anna Magnani*. Milano: Fabbri (pp. 7-15). P.9

l'amat al voltant del coll, en un gest que dibuixa la idea de la flagel·lació. En aquest gest fetitxista entorn del fil telefònic com a facsímil fantasmal del cos estimat, l'actriu s'endú la corda als llavis per besar-la i en fa un feix que fa servir per tapar la boca que ofega el salm desesperat «*amore mio*».

Les dilatacions –a voltes rituals– d'aquestes accions solitàries en la *performance* engrandeixen la percepció d'un *acting* focalitzat en la revelació de la interioritat del personatge però també de les eines de l'actriu per a fer-los visibles. Torna aquí la idea d'un codi gestual hiperbòlic, excessiu i certament teatral que reprèn les correspondències entre la modernitat d'Anna Magnani i una genealogia dramàtica de les *performers* de la passió femenina del cinema dels orígens. La manca d'auxili per part del dispositiu que abandona l'actriu a l'omnipotència del propi cos manifesta una interessant marca d'època en la utilització del primer pla. La recurrència a aquesta figura per part de Rossellini defineix un distanciament del primer pla clàssic en tant que no prova de construir la transcendència del rostre a partir de la presència de l'estrella sinó de l'amplificació del sentit humà que la càmera poua de la seva expressió. Com a signe indiscutible d'humanitat (AUMONT, 1997) el rostre dolorós que Magnani ofereix a la càmera de Rossellini apropa la troballa plàstica del rostre modern a la fotogènia del rostre pròpia del cinema dels orígens. L'escrutini visual és despietat com ho és l'exposició desacomplexada que en fa l'actriu, i privilegia la percepció del rostre com a peça fonamental del *tour de force* expressiu. El subtil gest flagel·lador al front, simbòlic contenidor del pensament, evoca l'experiència del martiri, i la pregària absurda que neix de l'enyorament mòrbid per la figura absent eleva a un sentit absolut i gairebé sagrat la força de l'amor que s'ha acabat. La dimensió gairebé mística d'un amor que per altra banda neix de la dimensió prosaica d'un adulteri converteix en transcendental una experiència que l'espectador coneix des de la magnitud demolidora de la derrota, i que l'*acting* de l'actriu expressa a ritme de *dessagnement*<sup>206</sup>. La metàfora del *dessagnement* que emprà Cocteau en la descripció de la interioritat del personatge troba un mitjà en la percepció del temps real que deriva de la tècnica d'enregistrament de Rossellini. El registre de la durada real impregna la *performance* d'una temporalitat pròpia de la construcció del subjecte en el cinema de *l'avant-garde* dels 70, i que podem definir en termes bergsonianes.

En un estudi de recent publicació sobre la inscripció del desig femení en el cinema de Jane Campion, Valentina Domenici i Antonietta Bonauro (2015: 23-27) accentuen els

---

<sup>206</sup> “Le style de cet acte excluant tou ce qui ressemble au brio, l'auteur recommande à l'actrice qui le jouera sans son contrôle de n'y mettre aucune ironie de femme blessée, aucune aigreur. Le personnage est une victime médiocre, amoureuse d'un bout à l'autre; elle n'essaye qu'une seule ruse: tendre une perche à l'homme pour qu'il avoue son mensonge, qu'il ne lui laisse pas ce souvenir mesquin. Il voudrait que l'actrice donnât l'impression de saigner, de perdre son sang, comme une bête qui boite, de terminer l'acte dans une chambre pleine de sang”. COCTEAU, J. (2002). *La voix humaine. Pièce en un acte*. (1<sup>a</sup>ed 1930). Paris: Stock. p. 1.



trets d'aquesta temporalitat. D'acord amb el concepte de la durada de Bergson, és un temps que tradueix una successió no necessàriament cronològica dels estats de la consciència del personatge, en un desvetllament de l'univers femení des de la possibilitat d'intuir-ne la constitució interior. És interessant la descripció que les autores fan dels efectes, mitjançant el símil visual d'una *lent d'engrandiment*:

Il tempo della narrazione inteso quindi come tempo soggettivo, diventa un mezzo per entrare nella coscienza femminile e nella sua specificità, funzionando come una *lente di ingrandimento* che non si limita a riprodurre un tempo oggettivo e misurabile, ma un flusso di momenti che sono inseparabili dall'esperienza soggettiva<sup>207</sup>.

La metàfora de la lent com a dispositiu d'observació i d'escrutini torna a evocar el model fusional. La càmera opera com un dispositiu d'extracció, com un microscopi o com una lupa que enregistra l'engrandiment d'allò que la *performance* exposa dels efectes amplificadors del gest tràgic i desafortat. En certa manera, la temporalitat reforça la dimensió èpica d'una experiència que es constitueix en el gest i que troba una correspondència a la seva grandesa en el dispositiu de visibilitat que prepara Rossellini. Cal esmentar el registre tràgic des del qual Magnani sembla recuperar la seva essència teatral per enfrontar un text i una posada en escena que no ha de facilitar elements auxiliars a la seva *performance*. La condició de manifest interpretatiu que podem atribuir a *Una voce umana*, rau en gran part en la capacitat del gest magnanià de generar per si mateix l'experiència plàstica d'una representació.

Rossellini va reiterar en diverses ocasions la voluntat de retre un homenatge professional a qui considerava una de les millors actrius del seu temps<sup>208</sup>, i en aquest sentit *Amore* és un film testimonial de fins a quin punt la *performance* és constitutiva d'unes imatges que també impliquen una transgressió figurativa. Com a demostració de les seves capacitats dramàtiques, d'exposar i d'inscriure en la imatge la fotogènia de la condició humana des de la marginalitat de la feminitat en crisi, el mèrit de Magnani en aquesta peça és fer de la figura de la dona rebutjada una imatge d'alçada heroica. La interpretació d'*Una voce umana* parteix d'un cos sense identitat ni correspondència, que a mida que la *performance* progressa ha d'esdevenir un cos rellevant, i que contempla en aquesta trajectòria una discussió de la tradició. El tipus d' "heroisme" femení que planteja la peça parteix d'una desferra de l'arquetipologia femenina de l'amor clàssic com la perdedora, l'amant clandestina o l'adúltera derrotada, que representa l'antítesi de l'heroisme femení clàssic i que Magnani reivindica des de la reminiscència figurativa de la dolorosa. L'*acting* també demostra la retòrica d'aquesta transgressió. Com en pocs altres films l'actriu posa en joc tota la plasticitat del seu

---

<sup>207</sup> DOMENICI, V. i BUONARONO, A. (2015). *All Women Want Love. Il desiderio femminile e la decostruzione del romance nel cinema di Jane Campion*. Roma: Armando, p. 23.

<sup>208</sup> En una entrevista reaitzada per Georges Sadoul, el director declara: "Non so se lei è del mio parere, ma io credo che sia una delle più grandi attrici del mondo". ROSSELLINI, R. Op. cit., p. 51

considerable ventall expressiu per tal de donar visibilitat a allò que no té imatge pròpia<sup>209</sup>. La *performance* enfronta una representació inestable i orfe de la transparència clàssica, determina la dinàmica del relat i de tots els seus elements en termes de visibilitat i de ritme, i en fer-ho no esgota els seus recursos. En la línia definida per Bergala, que parlaria a propòsit dels *Bergman films* de l'oportunitat d'un cinema *ardent, directe com una bala i devastador* (1984: 1), la *performance* de Magnani s'inscriu amb una intensitat desbordant que, al marge de resultar o no plaent, sacseja l'espectador. Com bé establirà la crítica en torn del cinema de Rossellini, la incomoditat forma part de l'experiència moderna del cinema, que veu en la pèrdua d'innocència de l'espectador un ritus d'iniciació. La *performance* de Magnani a *Una voce umana* suposa una experiència sensorial, una transformació pròpia d'una estètica on tot el que succeeix «passa en els moviment subterranis entre els estats del personatge i els de l'espectador»<sup>210</sup>. La interpretació del personatge és abordada des de la *performance* d'una identitat inestable, subjecta a la mobilitat de les emocions que dicten una identitat en procés de construcció, no acabada i sense un destí segur. L'estil d'Anna Magnani connecta aquí amb les característiques de la dramaturgia moderna des de la seva capacitat de confrontar l'espectador amb unes imatges que no faciliten un procés d'identificació, però que garanteixen una experiència. Davant la impossibilitat de submergir-se en la transparència del relat, el públic és convidat a prendre consciència d'un procés de construcció del subjecte que fa perdurable el record de la vivència de si mateix davant de la pantalla.

Darrere la recurrència de la crítica de veure en la projecció de Magnani una demostració de forces i una imposició de la personalitat divística, hi podria haver un cert desconcert davant la gosadia d'imprimir la pròpia individualitat artística en unes imatges que encara estan a molt poca distància de la coralitat neorealista. Peter Brunette assenyalarà aquest rastre en les imatges a propòsit de la signatura Magnani, ubicant en el *tour de force* autoconscient de l'actriu la dimensió transgressora del film<sup>211</sup>.

*Una voce umana* thus sets up an ontological identity between the actress and the character she is playing, intermittently collapsing the two categories while it

---

<sup>209</sup> Peter Brunette apunta a la condició d'una *performance* que, en realitat, està interpretant dos personatges, el de la dona i el de la seva rèplica invisible: "We hear a slight buzzing at the other end of the line, signifying for us the presence of another human being, but that «presence» is actually constituted only differentially by Magnani, as a kind of sick projection of her own ego. (It is symbolically fitting that we hear only the lover's mumbles and murmurs, absent of human meaning.) In fact, we are only able to infer what he says through her responses. In the play version the audience hears *nothing* of the man, not even the murmurs, and in his preface Cocteau maintains that the actress is really playing two roles: one when she speaks, and the other when she listens and thus «delimits» the other". BRUNETTE, P. *Roberto Rossellini*. Oakland: University of California Press, p. 88

<sup>210</sup> BERGALA, A. (1984). *Le cinéma révéle*. Paris: Cahiers du Cinéma, p.3.

deconstructs its own surface realism by means of preexisting reality of Magnani herself<sup>212</sup>.

L'obertura del relat a la natura del seu dispositiu determina *Una voce umana* des de la seva condició de film frontissa. Parlem de la seva dimensió metalingüística, de la seva condició de text conscient de la retòrica que deixa enrere i de la nova que inaugura. En termes narratius, el film és una construcció alternativa del melodrama clàssic, determinada per l'autonomia de la imatge femenina com a subjecte.

En prendre l'argument de *La voix humaine*, Rossellini tria escenificar una tergiversació de l'argument clàssic per excel·lència: la història d'amor heterosexual com a mostra de la perfecció del cànon del Hollywood d'aquesta dècada (BOU, 2002). La *performance* evoca, per al·lusió, la visibilitat de l'experiència eròtica des de la solitud del subjecte femení, en una manera que podríem dir que restitueix a la figura femenina una condició narrativa fundacional. Des dels seus orígens, el cànon occidental del cinema descobreix que la vivència de l'amor resulta més interessant en la figura de l'actriu que en la de l'actor. Griffith n'hauria donat exemples pioners en els seus films a través dels primers plans de la bellesa virginal de Lilian Gish enterbolida pels batecs de l'experiència eròtica<sup>213</sup>. El cas de Gish és paradigmàtic de la necessitat de constituir en l'*acting* de l'actriu un sistema de control de la circulació del desig en un moment en el qual la tecnologia del dispositiu encara fa les seves primeres innovacions. Fins que el mode de representació no s'institucionalitzi, generant la retòrica narrativa del pla/contraplà com a dispositiu circulatori diegètic (BOU, 2002), l'experiència de la passió serà patrimoni de l'*acting*, i en concret del femení, que el sistema de producció no dubta en intervenir des de les formes de sublimació pròpies del dispositiu clàssic (BOU, 2007). En aquest sentit, la *performance* magnaniana sembla reconstruir una tradició performativa del desig i de la passió femenines que reivindiquen una superació del classicisme en la supervivència del *pathos* tràgic i del desbordament. Amb la deformació dolorosa del gest i l'acolliment sense complexos de la passió en les seves formes més excessives, la *performance* de Magnani assenjala la transgressió com a procés fonamental per a una obertura la política de l'actriu a noves cerques. Des dels seus inicis en el cinema, la proposta d'Anna Magnani es caracteritza per una desconstrucció d'antigues convencions i per la cerca de nous models figuratius i dramàtics capaços d'inscriure el canvi poètic de la modernitat. Un tipus de cerca estètica que troba la seva expansió més adient en el cinema de Rossellini. Patrizia Pistagnesi torna a incidir en la modernitat de l'estil magnanià des del punt de vista d'aquesta capacitat d'innovació estilística:

---

<sup>212</sup> BRUNETTE, P. *Op.cit.*, p. 90

<sup>213</sup> Pel que fa a l'estètica gestual en el cinema de Griffith, Mark Cousins dedica una suggerent anàlisi als seus films *The birth of a nation* (1915) i *Way Down East* (1920) a *The Story of Film. An odyssey* (2011). Per a un aprofundiment en la relació de director i actriu en l'*acting*, són evocadores les memòries de Gish, on explica la formació dramàtica que va rebre per part de Griffith. GISH, L i PINCHOT, Ann. (1988). *The movies, Mr. Griffith and me*. San Francisco: Mercury House.

Magnani took Rossellini's set by storm, and although it had already rid itself of the often ruthless restrictions and heaviness that traditional cinema maintained between cine camera and actor, Magnani's presence triggered a new form of film than seemed to provide an answer to the antinomies of realism or convention, documentary or calligraphic technique, spontaneity or theatricality<sup>214</sup>

Des del punt de vista de la *performance* com a obertura o com a transgressió constituent, és elemental considerar els camins que *Una voce umana* estableix en la fractura de la narrativa clàssica. En la capacitat de Magnani de ritualitzar tota sola la història d'amor i d'expressar el dolor per l'absència de la imatge de l'altre, neix també la d'absorbir en el propi gest la correspondència, el contraplà de l'amat que existeix només en la veritat del personatge que en desitja la imatge. Si analitzem la *performance* des del que construeix, trobem que en el conjunt de moviments dramàtics entre la negror del present i la nostàlgia del passat, la vivència subjectiva del personatge evoca la totalitat de la idea representada. Les paraules de la dona que evoca al telèfon els records feliços de la relació fan present una història d'amor clàssic, corresposta, que persisteix en la fantasmagoria de l'amant que escolta a l'altra banda del telèfon, i que es desintegra a mida que el relat avança. D'altra banda, els gestos de la figura evocuen aquesta mateixa història des dels efectes cruels que el desamor ha deixat en el personatge femení. La coexistència de les dues realitats genera dinàmiques concretes en la *performance*, que es pot dividir en dues parts diferenciades. Una primera, identificada amb la primera història, on la figura juga a seguir la llera de contenció del relat clàssic, i una segona on s'abandona al desbordament, convocant la profusió de primers plans del rostre dolorós com a paisatge narratiu. En la primera part la *performance* va cap a la impostació d'una estabilitat. El control de la veu i de les paraules determina la construcció d'una realitat paral·lela ideal. En són prova la contenció, la delicadesa o la voluntat de comunicar a l'amat una calma impostada. Aquesta imatge ideal trontolla davant l'espectador en els instants en què el personatge fa veure que interromp la conversa i tapa l'auricular per anar a accions interiors: agafar aire, serrar els llavis, o fruir en silenci de la veu a l'altra banda, com si en volgués immortalitzar el record sonor. Aquesta part encara revela des de l'esperança o la negació una fase constructiva del personatge, i conté els trets del que podríem dir-ne un lluita desoladora per l'instint de conservació del personatge com a realitat figurativa. Allò que escenifiquen aquestes impostures és un esforç patètic de la imatge per mantenir-se com a correspondència dins d'aquest relat eròtic que penja de la subtilesa d'un fil telefònic. D'aquesta part són les imatges que el personatge femení construeix per al seu amant a partir d'un ús inconnex de la paraula amb l'acció. La veu menteix sobre el seu aspecte malgirbat dient que porta posat el seu vestit de ras negre, projectant en la ment de l'amat una imatge idealitzada de si mateixa que no es correspon amb allò que l'espectador veu. Es diria que la figura lluita per conservar el seu atractiu, la seva condició desitjable i adequada a la realitat que evoca en la seva correspondència.

---

<sup>214</sup> PISTAGNESI, P. *Op. cit.*, p. 9.

La mateixa veu evoca el seu amant mentre parla per telèfon amb ella, «Io ti vedo, col tuo fulard, quello rosso...». Juntament amb les imatges d'Ell i l'evocació dels instants d'amor, la veu d'Ella construeix les imatges ideals d'un melodrama clàssic –un diumenge a Versalles, els dos cossos abraçats al llit– que assoleix la seva imatge idònia en la figura de les cartes d'amor intercanviades durant la relació. Serà precisament l'aparició de les cartes, com a fantasma de l'antic intercanvi, el símbol que efectuarà el canvi de direcció de l'acció. La irrupció d'una segona part caracteritzada per la imposició de la realitat dolorosa de la ruptura, començarà quan ella evoqui la imatge de la correspondència amorosa destruïda. Ella demana a l'amant que cremi les seves cartes, però que en conservi les cendres. En la construcció d'aquesta imatge el relat s'interromp per la primera irrupció de les llàgrimes d'Anna Magnani que, simultànies a la imatge de les cendres com a desig d'una mort simbòlica, desencadenen la seva veritat: el físic desfet, el fred, la manca de ganes de viure i l'intent de suïcidi. La posició concreta de les llàgrimes en tota la trajectòria performativa del relat n'assenyala ben bé l'equador i convida a reflexionar aquesta figura en el paper que tindrà en el cinema modern. Les llàgrimes femenines seran un destí preuat en el *cinema de parelles*, un símptoma que Gonzalo de Lucas atribueix a la creença en el sofriment de l'actriu com a font de revelació estètica de la modernitat<sup>215</sup>.

Resulta indicatiu que siguin les llàgrimes de Magnani el punt d'inflexió –o de no retorn, seguint les conclusions de Bergala en el paradigma Renoir-Bataille– que genera la ruptura definitiva a *Una voce umana* des del punt de vista d'un relat que es desprèn dels seus últims rastres clàssics. A l'última part la *performance* es desafora deixant a l'aire la idea d'un doble esgotament, el de la dona que pateix l'absència de l'amat i el de l'actriu sense correspondència que suporta tot el pes de la posada en escena. Una responsabilitat extenuant que genera una última demostració del joc inestable de contrastos, de la tendresa al desbordament final, de la figura solista que ofereix al relat la intensitat que va fer que la peça es definís de *tour de force* i *aria de bel canto*<sup>216</sup>.

### Precedents del model fusional a *Roma città aperta*

El paral·lelisme operístic és encertat per a definir el soliloqui d'una actriu que ha perdut el seu contraplà i d'aquest dolor en genera una nova forma de representació. La metàfora és de Georges Sadoul, un dels representants de l'escola francesa que se sentirà més atret per la figura de Magnani i que atribuirà a l'actriu la intuïció d'un nou paradigma interpretatiu a *Roma città aperta*. En les escenes que Rossellini orquestrava

---

<sup>215</sup> DE LUCAS, G. (2008) *La representación cinematográfica de las lágrimas femeninas. Sobre el retrato de la actriz en el cine moderno*. (Tesi doctoral inèdita). Universitat Pompeu Fabra: Barcelona.

<sup>216</sup> «Amore fut un récital Anna Magnani, ni plus ni moins impressionnant qu'un morceau de *bel canto*» (SADOUL, 1961: 330).

en torn del personatge de la *popolana* Pina trobem traces que enllacen alguns trets de la direcció de *Roma città aperta* amb *Una voce umana*, i que tenen a veure amb una tendència de la càmera a canonitzar l'expressió de l'actriu com a metonímia d'una escena de correspondència amorosa. Ho veiem en l'únic quadre d'intimitat que els amats Pina i Francesco tenen a la pel·lícula. Asseguts al replà de l'escala els promesos rememoren els inicis de la seva història i projecten l'esperança cap al futur la nit abans de les seves noces. Quan el guió privilegia la veu de l'actor Francesco Grandjacquet en el monòleg sobre la justícia i l'arribada d'una primavera lliure, la càmera busca la veritat alternativa d'aquestes paraules en el rostre d'Anna Magnani. La representació d'aquest instant d'intimitat queda reflectida en la tendresa resplendent que Pina expressa com a correspondència a la veu del seu company. De totes les imatges de Magnani a *Roma città aperta* aquesta és la que té més institució de primer pla, entès com una figura d'aproximació de la càmera des de la manifestació d'un desig de possessió del rostre de l'actriu (AUMONT, 1997). En aquest punt cal considerar com Rossellini captura les llàgrimes que desborden inesperadament el gest serè de la *popolana* en l'últim pla de Magnani en aquesta escena. Una imatge poderosa, que no sosté cap escena clau i que sembla voler enregistrar un moment efímer de plenitud d'un personatge que sembla conscient d'estar protagonitzant una de les seves darreres aparicions en el film. La bellesa d'aquest primer pla suggereix en l'aflorament inesperat de les llàgrimes de Pina el fantasma del presentiment de la seva mort<sup>217</sup>. A l'escena de la mort de Pina també trobem trets germinals d'aquest discurs. La proposta visual de la carrera del personatge al darrere del camió que s'endú Francesco suggereix una prefiguració del procés de pèrdua que Rossellini documentarà com a fil narratiu d'*Una voce umana*. En el moviment desesperat del personatge femení cap a la unió i en les veus dels dos amants que es criden convocant la imatge de l'altre, la presència fantasmal de la retòrica del *plac-contraplà* evoca en certa manera la poètica nodal del proper film de la parella, en el qual Magnani determinarà la capacitat narrativa del cos que Rossellini ja podria estar intuïnt aquí en derivar la força dramàtica de l'escena al gest de l'actriu.

Si llegim el naixement de la modernitat des de les derives que estableix la trobada de l'actriu amb el que va ser el director més rellevant de la seva carrera, podem veure com en la *performance* de Magnani conflueixen tots els trets essencials d'un canvi de paradigma: la mirada del director com a substitució del *partenaire* masculí (BERGALA, 1994), la pèrdua de la correspondència com a transgressió de la poètica clàssica (BOU, 2002), el detonant de construcció alternativa del subjecte femení (PRAVADELLI, 2006), i la imposició d'aquesta nova imatge com a epicentre de la modernitat (FONT, 2001). Els camins possibles d'anàlisi que planteja *Una voce umana* i la conclusió d'una prevalença de la *performance* en la cerca de la modernitat, suggereixen el plantejament d'una

---

<sup>217</sup> Sembla significatiu que aquesta imatge fos escollida per dissenyar els cartells originals de la pel·lícula. Una opció publicitària que suggereix el rostre de Magnani com a part conclusiva i testimoni d'allò que el Rossellini modern podria haver-se endut de la seva travessa norealista.

reflexió. Si el paper de les actrius en el cinema no ha generat grans apreciacions en els discursos analítics, potser és perquè cal valorar, per damunt del rigor de les respostes, la fertilitat de les hipòtesis que planteja.

### ***Il Miracolo: La feminitat com a epicentre de la imatge moderna***

La idea que Anna Magnani és una actriu que s'interpreta a si mateixa en els films de Rossellini suggereix una determinació de subjectivitat que molt sovint s'ha interpretat des d'una perspectiva biogràfica. Les interferències de les coordenades vitals dels directors i les actrius en el *cinema de parelles* hauria generat una tendència historiogràfica en la crítica que sovint ha llegit aquest meandre de la modernitat en la forma de les històries d'amor darrere la càmera. Potser cal recordar que l'anècdota fundacional es xifra en l'arribada d'un telegrama que arriba a Itàlia des de Hollywood, l'any 1949, i en el qual Ingrid Bergman es posa a disposició de Rossellini per treballar junts en un film<sup>218</sup>. Pel poder evocador d'aquest missatge –i de les seves interpretacions– en un cinema essencialment basat en les fugues entre vida i obra i en les mirades de directors a les dones estimades, s'ha tendit a voler llegir en *Una voce umana* el fantasma de la ruptura abrupta d'Anna Magnani i Roberto Rossellini a finals de 1949<sup>219</sup>. Potser per la sensació inconclusa que deixava la manca d'un episodi final en una història que també havia conegut una dimensió cinematogràfica, s'ha volgut veure en l'angoixa que Magnani imprimeix en les imatges de la dona abandonada el dolor d'una actriu que es veuria substituïda com a artista i com a dona en la vida i en l'obra del company. Tot i que aquesta lectura resulta plausible des del punt de vista de la força evocadora que la identitat divística d'Anna Magnani té en el film, no disposa de cap fonament teòric<sup>220</sup>. No obstant, les tangents biogràfiques d'aquest projecte il·luminen altres dreceres importants en la cerca de la modernitat i de la imminència de la ruptura estètica que esdevindria en els films de Rossellini. En el moment del rodatge d'*Una voce umana*, el

---

<sup>218</sup> «Caro Signor Rossellini, ho visto i suoi film Roma, città aperta e Paisà, e volevo dirle che mi sono piaciuti moltissimo. Se ha bisogno di un'attrice svedese, che parla benissimo l'inglese, che non ha dimenticato il tedesco e che non se la cava troppo male in francese, ma che in italiano sa dire soltanto "ti amo", sono pronta a raggiungerla per fare un film insieme a lei. Ingrid Bergman». ROSSELLINI, I. (2006). *Nel nome del padre, della figlia e degli spiriti santi. Un ricordo di Roberto Rossellini*. (Trad. di P. Gaddi) Roma: Contrasto, p. 75.

<sup>219</sup> La ruptura esdevindria de manera simultània a la sonora fugida del director a Hollywood, d'on en tornaria amb Ingrid Bergman i el projecte de *Stromboli* signat amb el finançament de Howard Hughes. Tal i com apunten diverses fonts, (GENOVESE, 2010; ANILE i GIANNICE, 2010; SORGI, 2010) *Stromboli* havia estat inicialment concebut com el proper film de Rossellini amb Anna Magnani.

<sup>220</sup> Cal notar que *Una voce umana* es va rodar a París el maig de 1947, un any abans de la seva estrena a Itàlia. La consolidació professional de la parella troba a França un entorn afí per l'entusiasme que la crítica havia demostrat per *Roma città aperta*, un film inicialment fallit a Itàlia. Aquesta circumstància va motivar interferències amb l'entorn intel·lectual i artístic francès, com la col·laboració amb Cocteau a *Una voce umana*. En qualsevol cas, les circumstàncies que dibuixa aquest context resulten encara llunyanes a l'arribada d'Ingrid Bergman.

director i l'actriu compartien el tràngol personal d'una paternitat i una maternitat respectivament ferides. Rossellini vivia la tragèdia de la mort sobtada del seu primogènit, i Magnani acabava de separar-se del seu únic fill<sup>221</sup>. La circumstància d'un dolor compartit<sup>222</sup> resulta significativa per la profunda seqüela que la figura de la mort del fill deixarà en l'obra del director. Quan comença *Una voce umana*, Rossellini acaba d'enllestir el rodatge dels exteriors de *Germania anno zero*, pel·lícula dedicada a Romano, el fill perdut, i considerada com la peça transitiva que conclou el neorealisme amb la imatge terrible d'un suïcidi infantil. El vincle entre aquestes dues pel·lícules antagòniques i simultànies, –curiosament, les úniques que Rossellini dedica als seus éssers estimats, en aquest cas, Romano i Anna, respectivament– l'analitza Rosa Delor en el seu article “La muerte del hijo” (2010), a partir d'un meticulós estudi biogràfic del tot insòlit en la lectura rosselliniana<sup>223</sup>.

Com a conclusió d'una anàlisi de les memòries familiars, Delor troba en la identitat paternal de Rossellini una recurrència obsessiva a la figura de la maternitat com a font dels seus principis creatius<sup>224</sup>. L'autora interpreta la transcendència d'aquesta obsessió

---

<sup>221</sup> Romano Rossellini, fill del director i de Marcella de Marchis, havia mort l'estiu de 1946 a Barcelona. Luca Magnani, fill d'Anna, havia hagut de ser traslladat de manera permanent en un centre mèdic de Suïssa per qüestions de salut.

<sup>222</sup> A les seves memòries, Marcella de Marchis, mare dels primers fills de Rossellini, ubica en aquesta situació de complicitat el principi del vincle sentimental entre director i actriu: «Dopo la morte di Romano, Roberto si gettò a capofitto nel lavoro. Nel novembre dello stesso anno, il '46, andò a Parigi con Anna Magnani. Fino a quel momento il loro rapporto era stato quello fra due grandi artisti dal temperamento e dalla sensibilità affini. Al momento della sciagura di Romano, Anna era stata molto vicina a Roberto. Anche lei aveva un bellissimo bambino, Luca, e anche lei era stata provata dalla sorte: durante la lavorazione di *Roma città aperta* la paralisi infantile lo aveva colpito in maniera molto grave alle gambe. Era stata una tragedia in una vita già provata dalla sofferenza; Anna ne era uscita con il carattere ancora più indurito. Al ritorno da Parigi lei e Roberto apparivano come una coppia felice e affiatata: il regista di grande talento, nel pieno del successo, e la sua attrice, dal temperamento straordinario, accomunati dalla passione per il cinema. Ma a lungo andare furono proprio le affinità, l'intensità con cui vivevano il lavoro e la vita a metterli in contrasto» (DE MARCHIS, *op. cit.*, p. 60).

<sup>223</sup> L'estudi biogràfic que defensa Delor es basa en els materials biogràfics publicats per les esposes (Marcella de Marchis i Ingrid Bergman) i fills de Rossellini (Renzo i Isabella) i parteix de la pròpia defensa que el director fa de la mort del fill com a punt d'inflexió en la seva obra i en el seu pensament creatiu: «All'epoca avevo da poco terminato *Paisà* e lo avevo presentato alla Biennale di Venezia poco prima di Cannes. Avevo appena conosciuto il più grande dolore della mia vita: mio figlio Romano era morto improvvisamente, in circostanze cui accennerò più oltre. Ero completamente distrutto, svuotato. Poi mi ripresi. Dovevo a tutti i costi uscire dalla tomba. È questo, credo, che mi ha spinto a condurre un'esistenza eroica, se mi si concede la parola» (ROSSELLINI I RONCORONI, ed., 1987: 104).

<sup>224</sup> És interessant recuperar aquí el retrat de la dimensió familiar de l'autor que fa la filla Isabella a la seva obra homenatge *Nel nome del padre*. Com suratlleta Delor, la figura del pare apareix representada a les memòries de la filla en la forma simbòlica de la panxa grossa com a evocació del ventre matern: «Mio padre diceva: “Vorrei rimanere incinto!” Si è sempre rammaricato di non aver potuto allattare tutti noi, i suoi sette figli. Il nostro gioco preferito era buttarsi adosso a papà. Lui si sdraiava su un fianco e faceva finta di essere la scrofa con i suoi maialini. Io abbracciavo affettuosamente quella sua pancia enorme: soffice, rotonda, grande, calda, tenera [...] Se fosse stato un'animale, papà sarebbe stato un cavalluccio marino. È il maschio a essere «incinto» ed è lui che si prende cura dei piccoli» (ROSSELLINI, I. *Op. cit.*: 29-30).



en obres com *L'amore*, on Rossellini hauria expressat una necessitat de capbussar-se en la feminitat com a *topos* regenerador.

En las películas filmadas entre 1947 y 1954, Rossellini se proyecta a si mismo en la actriz protagonista, espejo en el que analiza obsesivamente su propio lado femenino, su deseo de maternidad frustrada, porque persigue en la mujer –aquella que en cada momento ama y penetra– la parte del conocimiento del otro que le ha estado negada en cuanto hombre: aquel conocimiento interior, fisiológico, instintivo, que sólo da la experiencia del embarazo, el parto y la lactancia<sup>225</sup>.

Les paraules de l'autora defensen *Una voce umana* com una fruïció catàrtica de la capacitat d'expressar el dolor a continuació de l'experiència extrema de *Germania anno zero*, i com a pel·lícula d'iniciació cap a un cinema de la feminitat i del *grembo materno*. La de Delor resulta una aportació suggerent, que s'allunya de tota ortodòxia per arribar a una dimensió tan familiar i llargament consensuada com és la mística genitora de la figura històrica de Rossellini<sup>226</sup>. El *telos* creatiu que impregna la seva obra, de reconeguda vessant humanista, en fa un referent intel·lectual sovint vindicat des de la paternitat metafòrica: pare del neorealisme, pare de la modernitat, però també pare dels cineastes que li foren deixebles i que, a la seva mort, intercanviaren telegrams de dol amb els fills de sang. “Ara estem sols al bosc”, va escriure'ls Godard en un telegrama.<sup>227</sup> Serà la pròpia veu de Rossellini la que tanqui la idea aquí acollida amb la reivindicació d'una divisa creativa com la que trobem a les seves memòries: “Rifiuto di fare qualsiasi atto creativo. L'unica creazione possibile è fare un figlio”<sup>228</sup>.

La teoria de Delor resulta interessant pel pes que la idea de la gènesi té en tota l'obra amb Anna Magnani i que aflora a *Il Miracolo* com a peça conclusiva<sup>229</sup>. Magnani confirma la capacitat retratista de la complexitat humana amb la interpretació d'un dels personatges més dissímils de tota la seva carrera. Nannina és una camperola innocent i ignorant que confon un pelegrí amb Sant Josep i cau en la fantasia d'haver engendrat

---

<sup>225</sup> DELOR, R. (2010) La muerte del hijo. IN L. Borràs y R. Pinto (eds.), *Metamorfosis del deseo. Seminario UB de Psicoanálisis, literatura y cine (I)*. Barcelona: Sehen/ UOC (pp. 101-118), p. 109

<sup>226</sup> En aquest sentit, Delor no dubta en començar el seu article des de la perplexitat: "Resulta sorprendente como la crítica, a menudo más seducida por los brillos de una infancia y una juventud crecidas en la opulencia de la fortuna familiar que por los entresijos de una intensa actividad intelectual, ha obviado un hecho de tal alcance en la vida de Rossellini. Ya sea el *glamour* (con que se etiqueta el mundo del cine) o la instrumentalización política (que intentó apropiarse del neorealismo) o religiosa (que ha querido ver no se sabe qué donación de la gracia divina) han condicionado más a menudo de lo necesario la lectura filmica de este humanista clásico que asiste al hundimiento de la modernidad, al no percibir el coherente recorrido de su vida moral". DELOR, R. *Ibid.*, p. 102

<sup>227</sup> “«Ora siamo soli nel bosco.» Testo del telegramma di Jean-Luc Godard spedito a noi figli per la morte di nostro padre nel luglio del 1977”. (ROSSELLINI, I. *Op. cit.*, p. 141)

<sup>228</sup> ROSSELLINI, R. (2006), *Op. cit.*, p. 451

<sup>229</sup> Originalment concebuda com a obra complementaria al format inusual d'*Una voce umana*, que no complia els requisits mínims per a ser distribuïda, *Il Miracolo* va ser rodada amb posterioritat per tal de concloure el díptic filmic que es va estrenar l'any 1948 sota el títol conjunt de *L'amore*.

d'ell una criatura divina. A partir d'un argument de Fellini<sup>230</sup>, que apareix al film en la pell d'aquesta misteriosa figura masculina, Rossellini planteja la trajectòria ascendent del personatge femení, que per via de la seva fe i del seu desig, transcendeix la pobresa d'esperit en la coneixença de la maternitat com a experiència miraculosa. La construcció del personatge parteix del fulcre argumental de la gestació, una figura que Rossellini reprendrà de manera reveladora a *Stromboli*, i que es planteja aquí en una trajectòria observacional de la càmera que segueix el personatge en el descobriment essencial i transcendent del poder del propi cos per generar un miracle.

En suggerir que el motor del desig de Nannina és la seva infrangible fe religiosa, Rossellini sembla plantejar una mena de canonització de l'humanisme propi del personatge magnanià. Allà on Magnani desplega l'univers estètic de les passions per defensar la figura com un *principi de via encarnat* (GRIGANFFINI, 2002), Rossellini hi afegeix la dimensió transcendental dels instints, tot acotant-los en els termes d'una èpica que sembla voler superar el realisme. En una mena d'idealització de la política de l'actriu, el desig de la dona magnaniana com a impulsor d'una trajectòria d'apoderament del cos esdevé superlatiu en ser observats des de la fenomenologia del miracle. El desig de Nannina no és la maternitat, sinó l'Encarnació. La dimensió teològica, que hauria de rebre fortes crítiques entre les esferes catòliques de la crítica, especialment als Estats Units, redimensiona la travessa quixotesca del personatge que emprèn un camí d'aïllament de la comunitat social per descobrir, en el si d'una natura acollidora, la divinitat del propi cos. Aquesta idea d'un cinema de la feminitat que manté una interessant continuïtat amb els principis estètics de la feminitat neorealista, *Miracolo* planteja una paràbola messiànica en clau femenina, a partir d'un ésser insignificant analitzat des de la seva grandesa. Objectivament, Nannina no és ningú: una intel·ligència analfabeta revocada al pecat, un cos ultratjat, i un ésser social que només té coneixement del rebuig del qual Rossellini busca la revelació de l'ànima lliure. La centralitat de l'*acting* de Magnani torna a conduir la dissertació a les conclusions d'*Una voce umana*. Mentre la primera peça revela la importància de la *performance* com a lloc d'inscripció, *Miracolo* escenifica la literalitat d'aquesta idea com a metàfora germinal i omnipresent de *L'amore*: la capacitat del cos de l'actriu per esdevenir *locus* –o paisatge– de la representació.

---

<sup>230</sup> En el naixement argumental d'*Il Miracolo* Fellini sembla tenir-hi un paper fonamental. El personatge de Nannina manté certes semblances amb la Gelsomina de *La strada* (1954), el personatge que anys més tard consagraria a l'actriu Giulietta Masina. És interessant esmentar que la idea que Fellini va proposar inicialment a Anna Magnani per a *Il miracolo* va ser la d'una prostituta que es quedava tancada al lavabo de la casa d'un actor, la mateixa que més tard el director faria interpretar a Masina a *Le notti di Cabiria* (1957). El director riminès declararia haver improvisat l'argument final de la pastora per tal de seduir Anna Magnani amb un personatge més ambiciós. Tot i que cap font ha demostrat un possible paral·lelisme, és possible que Fellini conegués el text *Flor de santidad* de Ramón Maria del Valle-Inclán (1904), amb el qual *Il miracolo* manté curioses semblances. En el guió final també hi apareixeria acreditat Tullio Pinelli.

## El cos paisatge de l'actriu com a locus de la representació

L'odissea de Nannina acabarà amb el part solitari en el campanar d'una ermita, i amb el miracle de la recuperació del seny a partir de la descoberta dels sentiments cap a la seva criatura. La idea de la gènesi troba una via d'inscripció en la fisicitat que Anna Magnani atorga a la dimensió corporal de Nannina, una retòrica performativa ja habitual en l'actriu que, en aquesta ocasió, vehicula també la idea rosselliniana d'ascendència. Peter Brunette comenta de nou el desconcert que genera l'autonomia d'un *acting* que, en aparença, es desfasa de la llera dramàtica del film posant en joc confrontacions arriscades. El crític posa com a exemple el contrast entre la innocència i la identitat sexual en l'*acting* de Magnani durant la trobada de Nannina amb "Sant Josep" (1996: 99-100). En l'escena, regida per l'eufòria de la pastora, la *performance* indica un apropament progressiu al desig físic, en una proposta gestual que va de la indexació de les mans posades en plegaria a una gestió dels moviments que genera la idea d'un cos ofert a la totalitat de l'experiència. Nannina es rebrega damunt la gespa del cingle, es contorsiona sota el sol que atribueix a la llum esplendorosa del sant, i pronuncia una paràbola bíblica després que el seu rostre compongui les torsions pròpies de l'èxtasi. La posició complicada de l'espectador que apunta Brunette és interessant. En tant que la suposada violació que té lloc en aquesta escena és un fet el·líptic, el crític suggereix que és difícil saber si l'embaràs que copa la trama filmica ha estat la conseqüència d'un acte de violència física a banda d'un abús moral. Probablement, cal atribuir aquesta incomoditat a la capacitat de Magnani per transgredir els límits semàntics i conceptuals del gest humà. En aquest sentit, la *performance* de Nannina juga amb les idees de la mística i de la sensualitat que trobem en el bagatge escultòric barroc, i en la gestualitat de les figures femenines en la figuració de motius visuals com l'èxtasi religiós. L'experiència espiritual de la revelació i el sotrac sensorial de l'orgasme es confonen en la dimensió física del gest de la pastora que evoca els símptomes d'una experiència carnal transformadora<sup>231</sup>.

No deixa de ser interessant que el model fusional Magnani-Rossellini, un cop abordada la qüestió de la representació clàssica, permeti a Anna Magnani un endinsament en un diàleg amb les convencions expressives del cos femení. Si a *Roma città aperta* la càmera de Rossellini havia extret del *gestus* magnanià el gest polític de la resistència, aquí sembla estar fent un camí invers que consisteix en partir de la iconografia mística per captar els deutes que els codis culturals tenen amb els gestos humans més essencials i instintius. Aquesta aproximació teòrica és coherent amb un moment de l'obra de Rossellini en la qual l'autor es distancia de qualsevol preconcepció política de la

---

<sup>231</sup> Pensem, per exemple, en la sensualitat d'un grup escultòric com *L'èxtasi de Santa Teresa* (Bernini, 1647-1652). L'espectador que es troba en el marc polític de l'Església de Santa Maria della Vittoria de Roma no deixa d'estar contemplant la figura d'una dona travessada per una experiència que s'expressa en la simptomatologia física pròpia de l'orgasme.

representació –especialment de totes aquelles que el vinculen al neorealisme– per assolir el *grau zero de la representació* que defensarà com a punt de partida de la poètica moderna (BERGALA, 1984).

### Grau zero de la representació femenina

El joc de contrastos planeja per la totalitat d'una peça que d'altra banda ofereix una profusió plàstica d'al·legories teològiques, com l'encarnació mariana, el *via crucis* o la caiguda –pensem en l'escena en què Nannina se sent temptada de robar una poma, o en en la de l'expulsió de la pastora embarassada de les portes de l'església per part dels indigents–. Podríem dir que el contrast entre mística i sensualitat, espiritualitat i corporeïtat, expressa la forma concreta que la fusió de direcció i *performance* torba a *Il Miracolo*. A mida que va descobrint la vida que es gesta dins seu l'eufòria mística de Nannina passa progressivament per una comunicació constant amb el propi cos, fins al punt que la *performance* esdevé un ventall expressiu centrat en l'expressió d'una simptomatologia interna. Així, l'ascendència que registra el film acaba manifestant-se en el terreny exclusiu del cos de l'actriu, del qual Rossellini n'extreu el significat i també la seva dimensió més orgànica i sensual. La confiança absoluta en el cos podria passar per la constitució d'una estètica fundacional que podria haver encès la polèmica en els circuits catòlics i que Brunette localitza en una paràbola entre *performance*, feminitat i erotisme<sup>232</sup>.

Des del punt de vista de la figura, el que fa Magnani a *Miracolo* és generar una experiència sensorial transcendent a partir d'una idea essencial com el descobriment que una dona anònima fa del propi cos, sense partir de cap idea preconcebuda de bellesa persuasiva. El repte, com hem comentat, rau en partir de la base de la dissimilitud, en

---

<sup>232</sup> Brunette parla dels efectes que aquesta paràbola podria haver tingut en la censura del film per part de les esferes catòliques: «One final area that must be examined, since it is crucial for the films to come, is the portrayal of women and sexuality in *The Miracle*. Cardinal Spellman, interestingly enough for a churchman of the early fifties, claimed to have been scandalized as much by the film's negative portrayal of Italian womanhood by its putative sacrilege. He complained strenuously that "it presents the Italian woman as moronic and neurotic and in matters of religion fanatical. Only a perverted mind could so misrepresent so noble a race of women" his stubborn insistence on seeing Nanni exclusively in universal terms makes his comment hardly worth considering, yet there is something about the portrayal of woman in this film that bears scrutiny». Quant a l'eròtica específica de l'*acting* en els moments més al·legòrics i la resposta de la càmera de Rossellini, afegeix: «Various bizarre camera angles –as well as her more obvious tearing at blouse and undershirt– also suggest her increasing sexual openness. Finally, she is writhing so continuously at one point that the viewer assumes momentarily that she is actually having sexual intercourse –which must have been an exciting moment in 1948– but a cut away from this shot of the upper half of her body reveals "Saint Joseph" standing over her. At the very end of the film, the camera again focuses on the upper half of Nanni's body, when she puts her arms up on the walls for support in a gesture that directly recalls both Christ on the cross and Manfredi in *Open City's* torture chamber. She begins writhing with the pain of labor, and the entire event is portrayed so "earthily" that its sexual suggestivity is obvious. (What is also problematic here –and worrisome– is the positioning of Rossellini's "male" camera, which possesses her no less than does "Saint Joseph")» (BRUNETTE, op. cit., pp. 98-100

tant que el que representa Nannina és la marginalitat social en la seva dimensió menys plausible.

Quan la presenta, Magnani dóna a la pastora una identitat naïf, pràcticament dadaïsta, en una sèrie de trets que, entre la innocència i la follia, també troben inscripcions inquietants i fan de la màscara un lloc incòmode per a la identificació. La veu infantil i el timbre exageradament nasal en serien els més evidents. En un grau més subtil, però no menys present en la imatge, hi ha el joc grotesc dels trets facials que durant tota l'escena de presentació juga la idea d'instabilitat mental en una expressió insòlita de la mirada, però també en l'ús exhibitori de la boca i els seus elements. Un exemple seria que la prominent dentadura de l'actriu, així com la seva llengua, es fan estranyament presents. Si pensem en l'escena de la trobada amb el "sant" trobem una imatge extrema de dissimilitud quan, sota els efectes de l'alcohol, la camperola es rebrega i arrenca amb la boca l'herba del terra. Al final d'aquesta acció la càmera recull en primer pla el rostre tot mostrant-ne, primer, la deformació de la boca que mastega la terra amb força i l'escup, i, després, la torsió extàtica que, apel·lant al desig sexual, connecta el cos amb la dimensió de la carnalitat com a veritat transcendent.

A mida que el personatge va quedant aïllat de la comunitat aquesta dimensió substitueix la dissimilitud de Nannina, que només es fa present en la interacció amb el paisatge humà de la comunitat que la rebutja. La dissimilitud dimensió genera en la primera part de la peça una sèrie d'imatges i escenes grotesques, com la baralla amb els indignats a la porta de l'església, la processó carnavalesca, o la cançó de bressol que Nannina balla enmig d'un cercle de nadons que ploren atemorits, just en el moment previ a que les dones descobreixin el seu embaràs. La parla, la interacció naïf i els trets de la dissimilitud de la pastora desapareixen quan el personatge s'allunyi de la comunitat per neutralitzar-se en el si acollidor de la natura. L'espectador pot observar com aquesta substitució del paisatge humà hostil per la natura suposa un abandonament dels trets bàmbols propis de la follia. Al llarg de la segona meitat del film, la *performance* de Magnani deriva cap a una neutralitat que és proporcional al descobriment del cos i a les manifestacions de la consciència física de l'embaràs. Tota la part declusió en la soledat de la natura n'és un repertori. En destaca el moment en què Nannina sembla sentir la primera senyal de vida del fetus al ventre i, tocant-se'l, regala al cel somriures de celebració. Cal destacar que la segona meitat de la peça transcorre sense diàlegs, i que la teoria de la transformació del personatge, per altra banda consensuada en la recuperació del seny, es basa únicament en les evidències de la *performance*. N'és un exemple quan l'arribada dels primers dolors fa aparèixer de nou la veu de Nannina. Magnani ja no imposta el timbre infantil i nasal, sinó que s'expressa amb el que l'espectador coneix com a propi de l'actriu. Aquest timbre "natural" es mantindrà durant tot l'*acting* del part: en l'expressió dels primers gemecs sufocats en prec, en l'últim bram i en el vers lliure de salms tendres i incongruents –«creatura mia, sangue mio, mio, mio, mio»– que

el personatge improvisa abans d'adormir-se i que la imatge fongui a negre. Aquestes referències gestuals al miracle orgànic del propi cos xifran la reacció de Nannina davant del naixement de la seva criatura com una recuperació miraculosa del seny.

### La fotogènia constitucional del rostre en la posada en escena del miracle

L'*acting* en l'escena del naixement també sintetitza el recorregut de l'ascensió en la conversió del cos insignificant al cos que genera el miracle i n'esdevé el paisatge d'inscripció. Cal prendre el terme *miracle* en la determinació que busca la seva ubicació en el títol de la peça. Bergala (1984) assenyala la posició decisiva d'aquesta figura retòrica en el cinema de Rossellini: una figura localitzada des d'una dimensió *confessional* de la *performance* –la manifestació i exposició del cos de Magnani en totes dues peces–, que poua de la vida el *fet escandalós* –la violència de les passions a *Una voce umana*, la blasfèmia i l'ultratge a *Miracolo*– i que ha de determinar la crisi del subjecte i la seva *transformació*. Com a final d'aquest procés de construcció d'una identitat en procés, la *revelació* emergeix com a destí final de les trajectòries dramàtiques de la modernitat, sovint codificada en el *miracle* com a figura conclusiva. La inscripció que aquest últim adopta en les imatges finals de la peça torna a assenyalar l'obertura d'*Amore* a la seva dimensió metalingüística. De nou, és el cos de Magnani el que absorbeix la representació d'aquest miracle en l'assimilació de la imatge d'una correspondència que no té l'autonomia d'un pla propi. El naixement existeix tan sols en la dimensió visible del cos de la mare, de la veu amorosa i del gest d'apropar el seu pit al nadó sense imatge que plora en el fora de camp.

Aquesta darrera escena persisteix com una de les més suggestives pel que fa a la revelació d'Anna Magnani en els *Rossellini films*. *Il miracolo* és conclusiva pel que fa a la idea de la feminitat com a font de revelació i a la capacitat de la política de l'actriu per respondre a aquesta cerca estètica. Des d'un punt de vista figuratiu, revela la transcendència de la figura de la maternitat que Rossellini utilitzarà com a nòdul de transició als *Bergman films* i que Magnani arrossegà com a cavall de batalla durant tota la seva carrera. Hi ha un sentit de reciprocitat en el fet que la travessa de la dona embarassada com a *topos* neorealista acabi amb unes imatges que inscriuen en l'obra de Rossellini l'auguri d'un final en forma de naixement. Un auguri que, segons Adriano Aprà, resulta decisiu per al tancament de l'etapa cinematogràfica de la postguerra.<sup>233</sup>

Com a obra oberta, font d'estupor i portadora d'una intensitat que no envelleix en el seu visionat contemporani, *L'amore* conserva les claus d'una relació artística fascinant entre director i actriu. Pel que fa a la dimensió divística de l'actriu, també suposa una obertura a la capacitat performativa de Magnani en un moment en el qual la seva

---

<sup>233</sup> « *The Miracle* is the first postwar film of Rossellini's to end with a birth, a hopeful note that inevitably looks outward, beyond tragedy, beyond the suicides, executions, and murders that occupy the earlier films » (BRUNETTE, op. cit., p. 96).

identificació amb la màscara neorealista podria haver condemnat les possibilitats d'evolució del seu estil. El gest de Rossellini d'autografiar l'obra i dedicar-la a *l'art* de l'actriu perpetra aquest punt d'inflexió assenyalant, en última instància, la prevalença de la *performer* darrere les màscares i de l'estatut central del seu gest en la cerca experimental d'una nova imatge. Un tipus de declaració que cal ser acollida des d'una perspectiva històrica del cinema pel que fa als cossos de les actrius, i pel que fa a la capacitat del d'Anna Magnani per acollir una mutació visual que sembla ubicar en les possibilitats de la *performance* de la feminitat l'epicentre estètic del cinema modern. Aquesta capacitat de la *performance* per articular la posada en escena i la condició solista que revela la càmera de Rossellini són trets determinants per entendre l'evolució d'Anna Magnani en el marc del cinema dels anys 50 i en l'obra d'autors com Luchino Visconti o Jean Renoir. De manera significativa, els *Rossellini films* marquen l'inici d'una etapa on els cineastes que s'aproparan a l'estil d'Anna Magnani ho faran des d'una voluntat de retratar el seu gest d'actriu.

V.  
LA DOBLE VIDA DE LA *PERFORMER*.  
REFLEXIÓ I AUTOREFERÈNCIA ALS FILMS DE VISCONTI I  
RENOIR

«Stars are obviously a case of appearance –all we know of them is what we see and hear before us.»

RICHARD DYER<sup>234</sup>

### Introducció als anys 50

En quina mesura l'obra d'un actor és un testimoni de la pròpia vida? En quin grau les figures que interpreta són projeccions de la seva personalitat? Aquestes són algunes de les qüestions recurrents que sorgeixen davant de l'obra d'un actor emblemàtic. A la dècada dels 50, Anna Magnani enceta una etapa de maduresa artística definida per una consagració del seu estil. Els films italians i internacionals d'aquest període demostren que si els anys 30 i els 40 s'havien caracteritzat per la definició d'una política d'actriu, els 50 conformen un període de reafirmació. *Bellissima* (1951) de Luchino Visconti suposarà una canonització del personatge de la *popolana* en un dels films més celebrats de la dècada, i *The Rose Tattoo* (1955) de Daniel Mann confirmarà el reconeixement de Magnani amb el primer Oscar de l'Acadèmia de Hollywood per a una actriu italiana. Els films europeus i internacionals d'aquest període defineixen una voluntat de documentar la presència única de l'actriu, el seu carisma i la seva autenticitat. Aquesta consagració coincideix amb un context global complex. Els anys 50 es caracteritzen per una sèrie de mutacions en els circuits de la cultura popular i dels models narratius i estètics del cinema. En el marc de la transició estètica del classicisme a la modernitat (BOU, 1999), l'aparició de nous mitjans i els canvis en les formes de consum incideixen en la concepció del divisme i en el tractament de les estrelles cinematogràfiques. L'interès creixent per la imatge pública d'Anna Magnani dibuixa un context de transició a partir d'un episodi mediàtic insòlit com "la guerra dels volcans". La separació del director Roberto Rossellini i la desaparició temporal de l'actriu dels escenaris genera una profusió de textos que indaguen en les circumstàncies vitals possibles

---

<sup>234</sup> DYER, R. (2004). *Heavenly Bodies: Stars and Society*. Londres/Nova York: Routledge, p. 2.



correspondències amb els seus personatges de ficció. Mentre això succeeix en l'esfera pública, el tipus de *performance* que trobem en aquesta primera maduresa destaca per un to reflexiu entorn del fenomen de l'estrellat, dels factors que l'originen i de les seves contradiccions. El personatge recurrent de l'actriu i la profusió de peces autoreferencials o de ressonància biogràfica evocuen en conjunt una etapa caracteritzada per una transparència de la política de l'actriu com a mecanisme. La meditació de l'art d'actuar o dels elements que conformen la identitat de l'actor seran idees recurrents en els films italians i internacionals d'aquest període. El relleu progressiu d'una identitat d'actriu en films com *Vulcano* (William Dieterle, 1950), *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951), *Le carrosse d'or* (Jean Renoir, 1952), *Siamo donne* (Luchino Visconti, 1953) o *The Rose Tattoo* (Daniel Mann, 1955) és significativa a la llum d'una dècada decisiva de la història del divisme. Projectes internacionals com l'Actors Studio nord-americà i l'aparició de nous models generacionals d'actors a Europa i als Estats Units motiven una tendència discursiva sobre el cos escènic que Cristina Jandelli (2007) rastreja sota el concepte de l'*ontologia de l'estrella*<sup>235</sup>. Qüestions com el carisma, la identitat i el mètodes creatius de l'estrella alimenten un discurs reflexiu entorn de les capacitats del *performer* per generar una presència emblemàtica i perdurable que pugui arribar a transcendir el record dels films que la inscriuen. És en aquest context que l'obra d'Anna Magnani alimenta un discurs reflexiu sobre l'estatut de l'actriu en la representació. El tractament de la *performance* com a possible forma d'autorepresentació pren una força determinant en les obres de Luchino Visconti i Jean Renoir, cineastes que capturen l'autenticitat d'Anna Magnani i la capacitat discursiva del seu gest poc abans que l'actriu emprengui la conquesta de Hollywood.

### La identitat de l'actriu en la construcció de la seva imatge pública

Les fractures identitàries entre actriu i personatge en l'obra d'Anna Magnani podrien començar amb l'impacte que té en la seva imatge pública la decisió de protagonitzar el film *Vulcano* (William Dieterle, 1950)<sup>236</sup>. Per la seva rivalitat històrica amb la coetània *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950), el títol evoca un dels projectes més polèmics de l'obra magnaniana i el primer film precedit en importància per les circumstàncies de la

---

<sup>235</sup> Jandelli senyala l'*ontologia della star* com una tendència conceptual en el marc de la transició del classicisme a la modernitat. L'autora formula el concepte en la forma de les següents preguntes: «Che cos'è il divismo, a quali leggi obbedisce? Perché la machina industriale che produce i divi sembra sottostare alla legge universale dell'eterno nascere e morire? Ma come nasce un divo? E perché muore? Queste sono le domande implicite con cui si apre il decennio dei cinquanta.» (JANDELLI, 2007: 1000).

<sup>236</sup> El film de William Dieterle havia nascut en la ment de Roberto Rossellini amb el títol provisional de "Stromboli" i havia d'haver estat la quarta peça del director interpretada per Anna Magnani. La unió de Rossellini amb Ingrid Bergman provocaria la divisió del projecte original en dos films bessons revocats a la rivalitat. L'*Stromboli* definitiu (Roberto Rossellini, 1950) cal ser entès aquí com una escissió del projecte originalment concebut per ser interpretat per Anna Magnani.

seva producció. Aquestes s'emmarquen en la controvèrsia professional, personal i divística que van generar els rodatges simultanis d'aquests dos films en els mitjans de comunicació. Personificats pel tàndem Rossellini-Bergman i per Anna Magnani respectivament, *Stromboli* i *Vulcano* són escissions d'un mateix projecte, films bessons i rivals que estableixen un episodi a part en la història del cinema de la postguerra italiana batejat pels titulars de l'època amb el nom de "la guerra dels volcans"<sup>237</sup>.

Tot i que la rivalitat essencial d'aquesta guerra rau en les estratègies de producció dels dos equips enfrontats, la polèmica se centraria en el conflicte passional entorn del triangle Rossellini-Magnani-Bergman, i seria particularment personificat en la figura de l'actriu italiana<sup>238</sup>. *Vulcano* havia estat un film concebut per competir amb *Stromboli*, i la decisió de protagonitzar-lo va ser interpretada com una venjança personal. El tractament de *Vulcano* als titulars de l'època demostra una personificació del conflicte en el temperament d'una actriu humiliada per haver estat substituïda en la vida i en l'obra de Roberto Rossellini<sup>239</sup>. El tipus d'imatge que la premsa va construir entorn de l'actriu és el que podríem dir-ne una radicalització del caràcter humà que havia imprès en les seves heroïnes fílmiques: una dona passional i perseverant, eterna perdedora en l'amor, humiliada pel destí i capaç de grans demostracions de caràcter. Podem parlar

---

<sup>237</sup> L'episodi és tractat en profunditat en els monogràfics "*La Guerra dei Vulcani. Rossellini, Magnani, Bergman. Storia di Cinema e d'Amore.*" (A. Anile i M. G. Giannice. Genova: Le Mani, 2010) i *Le amanti del vulcano: Bergman, Magnani, Rossellini: un triangolo di passioni nell'Italia del dopoguerra* (M. Sorgi, Milano: Rizzoli, 2010).

<sup>238</sup> Tot i que el discurs historiogràfic ha vist en *Vulcano* un facsímil de *Stromboli*, l'origen de la peça és més complex. L'episodi neix d'una competència entre dos equips de cinema que es disputen la producció d'un projecte que havia nascut d'un desig concret: ambientar una ficció a les illes Eòlies que contingués les primeres imatges subaquàtiques del cinema italià. La idea provenia de la productora siciliana Panaria Films, capitanejada per un equip d'enginyers aficionats que, havent desenvolupat la tecnologia adient per documentar el paisatge submarí, van assignar la direcció de les imatges a Roberto Rossellini –cal apuntar que una de les primeres obres de ficció de l'autor havia estat el curtmetratge *Fantasia Sottomarina* (1940), un melodrama entre dos peixos ambientada dins d'un aquari que recreava el fons marí–. La fugida del director als Estats Units, motivada pel famós telegrama en el qual Ingrid Bergman es posava a la seva disposició per treballar junts, va frustrar-ne la col·laboració. Rossellini va mantenir la idea original del projecte en el nou film que seria finançat pel gran magnat hollywoodià Howard Hughes. Davant l'envergadura de la jugada, la Panaria, propietària dels drets de la producció, va decidir internacionalitzar el propi projecte per tal d'entrar en competència amb Rossellini. Així, *Stromboli* es va convertir en *Vulcano*, el primer film italià que seria rodat en llengua anglesa, amb producció i direcció estrangera –la Panaria Films va associar-se amb l'Artisti Associati i va encarregar assignar la producció a David O'Selznick; la direcció seria per a William Dieterle–. Calia una actriu que pogués fer ombra a Ingrid Bergman, i segons diverses versions, la primera candidata va ser Greta Garbo. Detalls com aquest fan de "la guerra dels volcans" un capítol insòlit de la postguerra italiana en el qual les ambicions no semblaven conèixer límits. Si l'adhesió de Bergman al cinema de Rossellini ja es pot considerar d'un impacte insòlit, la idea d'una rèplica que pren com a esquer a Greta Garbo resulta excepcional en el context de l'època. La "divina", retirada des de principis dels 40, va declinar l'oferta, i el protagonisme va ser finalment proposat a l'actriu que hauria inspirat la idea original, Anna Magnani. A determinades alçades de la producció, la conjuntura ja havia transcendit els mitjans de comunicació de manera sensacional i Magnani, per la seva història personal amb Rossellini, resultava una candidata adient per fer ombra a Ingrid Bergman.

<sup>239</sup> El tractament mediàtic el recull Nino Genovese a *Cineolie. Le Isole Eolie e il Cinema* (Lipari: Edizioni del Centro Studio, 2010).

d'una estratègia comunicativa de personificar en la gelosia d'Anna Magnani<sup>240</sup> un conflicte d'interessos econòmics i culturals<sup>241</sup>. “La guerra dels volcans” enfronta les identitats culturals italianes i internacionals a partir de l'aparició d'una estrella com Ingrid Bergman i del sistema de producció hollywoodià, i en certa manera prefigura la imminent obertura d'un cinema encara en vies de reconstrucció a les produccions internacionals de la propera dècada. En la seva dimensió més simbòlica, l'episodi anticipa un canvi d'època del cinema en el qual Magnani encarna l'orgull de la diva nacional i tot allò que el públic de la postguerra es pot identificar. La imatge d'una actriu que en arribar a les illes Eòlies desperta la fúria dels volcans que la saluden<sup>242</sup> podia disputar a *Stromboli* la simpatia d'un públic que no trobava en Ingrid Bergman els elements d'identificació adients i que veia en Rossellini un director que havia desertat del neorealisme<sup>243</sup>. Aquesta estratègia de personificació va funcionar en la campanya publicitària de *Vulcano*<sup>244</sup>, però que va tenir conseqüències en la construcció de la imatge estel·lar de Magnani. Com suggereix Cristina Jandelli en l'episodi que dedica a l'actriu en la seva història del divisme, en endavant la seva imatge seria associada a les estratègies de construcció de la imatge pública que conforma aquest episodi.

---

<sup>240</sup> Aquesta personificació la sintetitza una vinyeta publicada a la revista satírica *Il Travaso*, en la qual Roberto Rossellini provava d'aturar Anna Magnani d'encendre una pira feta de negatius de pel·lícula enmig de la qual Ingrid Bergman, vestida de Joana d'Arc, esperava el seu sacrifici.

<sup>241</sup> El que havia començat com un conflicte professional tafanejat pels mitjans de comunicació en la seva tangent passional esdevindria una guerra a escala internacional. L'èxode de la Bergman a Itàlia va desencadenar una campanya de difamació de l'estrella en la premsa nord-americana. La decisió d'abandonar la meca del cinema per participar en la cinematografia d'un país que havia rivalitzat amb els Estats Units en la Segona Guerra Mundial va quedar adobada amb els primers rumors de la relació sentimental entre ella i Rossellini. L'estrella més cotitzada de Hollywood, emblema de l'*star system* clàssic, era també una mare de família que abandonava el marit i la filla per seguir un home casat, una opció moral que el puritanisme hollywoodià no podia permetre a una de les seves dives més emblemàtiques –no en va, Bergman expressa a les seves memòries la certesa que aquesta unió va arruïnar la seva carrera i la de Rossellini–. A nivell nacional, la revolució mediàtica pren la seva pròpia escala. La fugida de Rossellini representava un cúmul de sensacions trobades en l'audiència italiana. D'una banda, el vertigen per l'expectativa d'una obertura d'Itàlia a Hollywood, i de l'altra, el sentiment d'abandonament per part d'un director que, deixant-se seduir per la bellesa exterior, traïa la seva essència de “poeta del neorealisme”.

<sup>242</sup> «I vulcani salutano Anna. Quando l'attrice è sbarcata a Vulcano, lo Stromboli s'è messo a brontolare» (*Giornale di Sicilia*, 14/6/49); «Due fuochi nell'acqua delle Eolie; Anna Magnani inizia un'offensiva vulcanica» (*La Sicilia*, 30/6/49). (Citats a GENOVESE, 2010: 49).

<sup>243</sup> L'abandonament de l'actriu, substituïda per la Bergman en la vida professional i sentimental de Rossellini, va adquirir als mitjans el ressò d'una qüestió d'orgull nacional. Anna Magnani encarnava l'essència del cinema nacional que Rossellini estava desertant i amb el públic italià del seu costat, Magnani resultava la candidata adient per rivalitzar amb Ingrid Bergman. Mentre l'estrella sueca representa una cultura aliena, Magnani personifica la valentia de la dona italiana enfront de l'estrella estrangera amb la qual el públic italià no s'identificava.

<sup>244</sup> Segons Nino Genovese, el carisma de la diva va ser fonamental en el reclam públic del rodatge de *Vulcano* i en la seva victòria sobre *Stromboli* en termes de popularitat. Un dels crits recurrents que van sorgir entre els grups de curiosos que visitaven els rodatges a les illes de Stromboli i Salina era “Viva la Magnani” (GENOVESE, *Ibid.*, p. 49).

L'immagine mediatica della diva infatti si nutrirà, lì da poco, complice la fiorente cronaca rosa dei rotocalchi, delle indiscrezioni sul tradimento professionale e sentimentale di Rossellini a suo danno. Diventano di pubblico dominio le risse amorose, le intemperanze dell'attrice che vanno a nutrire il suo divismo anticonformista, tanto amato perché universale nello sbalzare un carattere di donna plebea indomita e vitale quanto inimitabile nello stile per la totale adesione dell'immagine filmica alla personalità reale dell'attrice<sup>245</sup>.

Si bé l'estoïcisme i la capacitat de ressorgiment de l'eterna perdedora ja eren un tret essencial de les seves heroïnes, “la guerra dels volcans” annexa una fama tràgica que arrelarà en el futur d'una carrera fins llavors parcialment sostinguda en l'*easy-going* del gènere còmic<sup>246</sup>. L'herència de *Vulcano* es pot resumir en una imatge estel·lar construïda sobre l'essencialisme de les passions femenines, temibles en la seva força i imprevisibles com la fúria d'un volcà. Les correspondències entre l'actriu “volcànica” i el personatge protagonista del film resulten interessants a la llum de la contaminació de vida i obra que inaugura aquest episodi. A *Vulcano*, Magnani és Maddalena Natali, una prostituta penedida que torna a l'illa on va néixer buscant, en paraules del propi personatge, la redempció d'una pau perduda. En la seva història existeix una mena de reivindicació poètica de l'heroïna magnaniana de la postguerra, entesa com la dona que encarna l'alteritat des de l'experiència de l'estigmatització social. Maddalena torna a ser la dona de passat obscur perpètuament lligada a la transgressió, que arrossega el pes de la hostilitat que provoca la seva llibertat moral. En una mena de tancament de la paràbola iniciada per l'actriu als melodrames dels anys 30 i dels 40, Maddalena busca adherir-se a la vida pública de l'illa en un gest de lluita que torna a apuntar a la reivindicació d'una autodeterminació que no li és permesa. Els illencs no perdonen a Maddalena el seu passat ni l'escàndol que representa i la releguen a la foscor de la clandestinitat mitjançant una sèrie de sabotatges que recorden la penitència de la Karin de *Stromboli*. Tot i que l'arrel narrativa de Rossellini es manté en exactitud a *Vulcano*, els personatges interpretats per Magnani i per Bergman estableixen una diferència substancial. Mentre la Karin de Bergman esdevé un testimoni filmat de la pròpia experiència de l'estrella de Hollywood enfrontada a un món estrany, el personatge de Magnani perpetra la personalitat emblemàtica que la caracteritza com a diva nacional. El destí sacrificial del film, amb la mort de Maddalena sota el foc del volcà, no evita que la força i la franquesa del seu gest esdevinguin eines de denúncia de la hipocresia dels seus contrincants. Mentre Karin és una figura desarmada davant l'hostilitat del paisatge natural i humà de

---

<sup>245</sup> JANDELLI, C. *Op. cit.*, p. 112

<sup>246</sup> La fama tràgica d'Anna Magnani en els mitjans conclou en les circumstàncies de l'estrena del seu film. *Vulcano* hauria guanyat en velocitat *Stromboli* i va ser estrenada el 2 de febrer del 1950 –*Stromboli* s'estrenaria el 15 de febrer als Estats Units, i el 8 d'octubre del mateix any a Itàlia–. Però aquesta “victòria” es veuria eclipsada per la notícia del naixement del primer fill d'Ingrid Bergman i Roberto Rossellini, que havia estat concebut durant el famós rodatge. La imatge dels periodistes, abandonant la sala cinematogràfica on s'estrenava el film de Magnani per anar a cobrir l'esdeveniment de la parella rival, segellaria la fama de Magnani com eterna perdedora en la vida i en els films i acabaria d'alimentar la confusió de vida i obra en la construcció del seu personatge públic.

*Stromboli*, Maddalena és un personatge carismàtic que indica la imposició de la personalitat divística de l'actriu. Des d'un punt de vista figuratiu, la diferència més eloqüent que trobem entre tots dos films radica en el tipus de confrontació que plantegen entre el cos de l'actriu i el paisatge. *Stromboli* conté una de les innovacions decisives de la direcció rosselliniana en la imposició del paisatge com a unitat dramàtica i estètica, opressora del personatge femení i atenuant del divisme de Bergman. Mentre aquesta serà una de les claus de la poètica moderna dels films de la parella, *Vulcano* testimonia un exercici invers. Allà on la imatge de Bergman funciona per oposició, la imatge de Magnani, com ja havíem vist a *L'amore*, ho fa per fusió. L'actriu italiana ja havia integrat en els paràmetres del propi cos la ressonància poètica d'un paisatge social i polític que sembla trobar en *Vulcano* la seva darrera expressió amb la imposició de la presència divística com a unitat narrativa. El carisma de l'actriu funciona com un focus de visibilitat del personatge que converteix *Vulcano* en un *Magnani film*. Mentre Bergman representa l'actriu perduda en una posada en escena nova, que no controla ni coneix, Magnani exerceix una perpetració de la imatge que ja li és característica. De la mateixa manera que succeïa en els *Rossellini films*, les imatges testimonien una actriu que *s'interpreta a si mateixa* (PISTAGNESI, 1988). Mentre *Stromboli* testimonia un exercici d'autor –la peça serà considerada la primera manifestació del Rossellini modern–, *Vulcano* es determina com un film d'actriu. Probablement *Vulcano* no equipara la proposta estètica de *Stromboli*, però deixa un missatge suggerent des del punt de vista de la política de l'actriu. En el gest de determinar la seva personalitat divística com a unitat narrativa, Magnani està ratificant allò que ja havia suggerit la seva carrera des dels anys 30, que l'actriu no és un instrument a mans d'un director. Més enllà d'una lectura sensacionalista, “la guerra dels volcans” no deixa de testimoniar la lluita pel protagonisme d'una actriu que respon a la pèrdua del director amb una determinació d'autonomia. En aquest sentit, la visió actual del film pot ajudar a apreciar que, darrere dels noms de la Panaria Films, de William Dieterle i David O'Selznick, de l'illa de Salina i dels seus volcans i al marge del tractament mediàtic de l'estratègia de l'actriu<sup>247</sup>, *Vulcano* és Anna Magnani.

“La guerra dels volcans” expressa els nous modes de consum de l'estrella que afectaran la construcció de la imatge pública d'Anna Magnani. Fins llavors, el seu divisme s'havia construït en complicitat amb la mirada d'un públic de proximitat, que l'actriu coneix i sap seduir des dels seus orígens teatrals. *Vulcano* expressa un trencament d'aquest marc en les distorsions de la imatge pública com a producte de la seva expansió internacional i de la fragmentació en les diverses plataformes de consum. La visió “turística” de la dona

---

<sup>247</sup> La consciència estratègica podria entrar en joc en les condicions que Magnani imposa a la producció: un contracte de circumstàncies favorables, i el benefici astronòmic de 100 milions de lires. Tot i que només aconseguiria negociar-ne la meitat, els 50 milions que acabaria rebent dibuixen una xifra descomunal per a l'època que contribuiria a la fama de diva capritxosa, venjativa i oportunista d'Anna Magnani.

italiana com a facsímil d'un volcà i l'assimilació del seu divisme a l'essencialisme de les passions femenines és una prova de la deformació d'una identitat estel·lar originalment construïda entorn del contacte directe amb el públic. Si els 40 havien documentat una transició del seu divisme teatral en un divisme cinematogràfic, centrat en la capacitat gestora de l'actriu en la imatge, els 50 es caracteritzen pel descontrol sobre la pròpia representació i sobre els discursos que la conformen fora del diàleg estrictament escènic amb l'espectador. Cristina Jandelli conclou:

Il film *Vulcano* [...] girato in risposta a *Stromboli* (1949), è un evento-testimonianza che si consuma sotto gli occhi di spettatori increduli, impreparati all'indecenza della vita privata esibita e sottoposta al giudizio del pubblico. Ecco il nuovo divismo italiano: l'immagine dell'attore non viene costruita in funzione dei personaggi cinematografici, del contesto divistico e dei generi, ma all'inverso nutre i personaggi chiarendo il confine tra finzione e realtà<sup>248</sup>.

Els textos d'aquesta època reflecteixen un procés de transformació i reflexió en els diversos apropaments periodístics i artístics a una actriu que ja no podia jugar dins del perímetre estable de la seva identitat escènica. Els 50 suposen una substitució de "Nannarella" –màscara representativa dels orígens teatrals de l'actriu– per "La Magnani", personatge sintètic del seu nou divisme cinematogràfic d'una actriu que començava a despertar la curiositat del públic internacional. Aquest nou divisme, construït sobre els paràmetres d'un contagi entre vida i obra, transcendeix les fronteres de la Roma popular per expandir-se a un nou context que caracteritza els 50 com una dècada d'obertura i expansió de les cinematografies europees i d'un contagi dels sistemes de producció i consum hollywoodians. Els mitjans nacionals indaguen en la personalitat d'aquesta nova imatge de l'actriu vehement reformulada en l'ona expansiva de "la guerra dels volcans" mentre els mitjans internacionals comencen a cisellar en "La Magnani" la imatge de l'actriu "volcànica" que trobarem als films hollywoodians de l'actriu en la segona meitat de la dècada<sup>249</sup>.

### **La distància entre actriu i màscara a *Bellissima***

"La guerra dels volcans" planteja una adulteració de la identitat de l'actriu que deixarà seqüeles en la *performance* dels seus següents films. Els exercicis d'apropament de Luchino Visconti i Jean Renoir es poden definir per la documentació de la distància que el gest de l'actriu estableix amb les seves màscares a la ficció. Allà on *L'amore* havia revelat l'actriu com a imatge unitària i centre de l'operativa estètica de la posada en escena, els films *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951), *Siamo donne* (Luchino Visconti,

---

<sup>248</sup> JANDELLI, C. *Op. Cit.*, p., 113

<sup>249</sup> L'anàlisi dels films hollywoodians (1954-1959) serà tractada en el Capítol 6 d'aquesta tesi.

1953) i *Le carrosse d'or* (Jean Renoir, 1952) inscriuen un gest d'actriu que no tan sols construeix i reflecteix una identitat, sinó que també té la capacitat de reflexionar-la.

Després de *Vulcano*, l'actriu va imposar un atur voluntari de dos anys a la seva activitat cinematogràfica<sup>250</sup>, que reprendria en la trobada amb Luchino Visconti. Una dècada després del primer intent de col·laboració a *Ossessione* (1941), director i actriu realitzen *Bellissima*, un dels films representatius de la consagració d'Anna Magnani a Itàlia. Visconti construeix un melodrama matern entorn del personatge de Maddalena Cecconi, una mare de classe treballadora que desitja convertir la seva filla petita en actriu de cinema. El procés de selecció d'un càsting acull la trajectòria del personatge al llarg d'alguns dels gestos més aclamats de la *popolana* neorealista, una travessa figurativa que Visconti confronta amb una mirada crítica al món de l'espectacle i de les seves falsedats.

Pel diàleg crític que la figura emblemàtica de la postguerra estableix amb el paisatge social del progrés econòmic d'Itàlia, molts han vist en l'argument original de Cesare Zavattini una peça elegíaca del neorealisme. En la seva dimensió de drama social, el film captura la desintegració del gest popular en el context d'una cinematografia que, a ulls de Visconti, sembla haver perdut la sinceritat d'un altre temps. La consigna argumental d'una producció cinematogràfica que busca "la nena més bonica de Roma" sintetitza un canvi de concepte en el paisatge cinematogràfic italià. El retorn dels gèneres narratius i les mutacions en el divisme d'aquesta dècada indiquen que el que la imatge nacional prova d'inscriure ja no és tan sols la història mínima de la gent modesta, sinó la bellesa excelsa d'allò que mereix ser elevat. El concepte central de la bellesa adquireix una dimensió discursiva específica en el film. El drama matern consistirà en l'amarg trencament del somni de Maddalena en descobrir que la beutat de la seva criatura, enlloc

---

<sup>250</sup> El 50 coincideixen amb una progressiu aïllament d'Anna Magnani dels actes públics i d'una vida mundana cada cop més efervescent. La investigadora Matilde Hochkofler interpreta aquesta desaparició com un espai de regeneració i reflexió, necessaris per la progressió de la pròpia obra: «Questi abbandoni sono la salvezza della Magnani, le sue pause rigeneratrici. Ma sono anche un segno di un approccio non completamente risolto con la vita e con la scena. Arpono degli spirali sulle sue scelte, sempre in bilico tra dipendenza e autonomia. Ma se le portiamo alle sue interpretazioni, ci accorgiamo che sono anche la sua grandezza. Proprio l'enorme insicurezza le dà modo, da attrice-donna quale è sempre stata, di creare dei personaggi dalle mille facce, personaggi in cui dominano le contraddizioni che lei stessa vive» (2005: 18-19). La visió de Hochkofler ajuda a conciliar un dels grans pesos que han ofegat una lectura lúcida de la figura de Magnani. La confusió reduccionista de vida i obra que acostuma a provocar la seva fama neorealista sovint ens ha reprimat d'apreciar una obra íntimament connectada amb les eleccions personals de la seva creadora. El recolliment, com a possible gest de desentesa i rebuig de la intrusió aliena en la pròpia cerca creativa, també dibuixa l'espai de reflexió propi de les transicions. Certament, amb *Vulcano*, Magnani està tancant una etapa fonamental de la seva carrera, i potser acceptant les renúncies del que suposa no tornar a treballar amb Rossellini. La cerca estètica que havien dut a terme en els seus film determinen l'excompany com un dels directors més importants de la seva carrera, i als pocs a qui va considerar a les alçades de les seves ambicions. La seva pèrdua significa, en certa manera, renunciar a l'absència de límits que, segons Magnani, va caracteritzar la seva obra conjunta: "I believed in Rossellini. I shared maybe the most important years of my life with him. I thought there'd be no limit to what we could do together, or be together. I looked at the heavens and gazed at the horizons and believed that nothing would be impossible for us. I was wrong." (PISTAGNESI ed., 1988: 37-38).

d'enlluernar els productors de cinema, els diverteix. Per a aquells per qui la presència de Magnani a la postguerra se sustentava en la plasticitat del seu *gestus* social, el film adquireix el seu ressò essencial en les imatges de la mare que contempla amb impotència com l'equip de producció riu davant dels plors desconsolats de la nena. La *popolana* cobreix amb una mà el rostre de la seva criatura i maleeix el món del cinema i la seva manca d'humanitat, en un clam de *justícia privada i pública* (MORREALE, 2011) que l'espectador pot reconèixer com a característic del seu heroisme popular. Aquests moments de gran intensitat dramàtica incideixen en allò que Anna Magnani havia encarnat en el cinema dels 40: la bellesa dels vincles essencials i del gest popular. Tanmateix la identitat neorealista de Magnani troba diverses fractures al llarg d'una representació que evidencia una forta corrent reflexiva. En paral·lel a l'estructura melodramàtica del relat, *Bellissima* transparenta l'engranatge narratiu d'un film que té com a argument la producció d'un altre film. Es tracta d'una peça modèlica del relat metarepresentatiu propi dels 50, d'un espectacle dins l'espectacle que copsa com a concepte discursiu l'ontologia de la representació<sup>251</sup>.

Aquesta lectura de *Bellissima* com a manifest estètic i alhora ontològic revela un doble moviment en l'apropament al gest de l'actriu. D'una banda, Magnani representa la *popolana*, un arquetip en vies d'extinció que es desdibuixa en les aspiracions d'una nova classe mitja empesa pel desenvolupament econòmic. De l'altra, la insistència en la natura fictícia dels seus gestos revela una distància de la *performer* pel que fa a la seva condició d'ideal figuratiu d'un temps perdut. Una de les seqüències més cèlebres del film copsa la imatge de l'actriu davant d'un tocador de miralls. En la pell de Maddalena Cecconi, Anna Magnani es pentina mentre conversa en veu alta amb el seu reflex: «*In fondo, che è recitare?*». Els seus gestos adopten un posat reflexiu i teatral abans de dir: «*Se io adesso credessi di non essere io, se facesse finta di essere un'altra, ecco che recito*». Mentre la *popolana* reflexiona el sentit d'«actuar», la imatge múltiple de l'actriu en els diversos miralls de l'enquadrament estableix el tipus de constel·lació visual d'allò que en italià se'n diu una escena mare (GRIGNAFFINI, 2002): una composició amb sentit autònom, que l'espectador potser no desxifrarà però “en guardarà el sentiment” (TOFFETTI, ed. 1998: 16). El desdoblament que Visconti captura en aquest instant posa de relleu la presència d'una actriu que dialoga amb la seva pròpia natura representativa. Les imatges simultànies de Maddalena i d'Anna Magnani parlen de la capacitat de la *performer* de crear màscares –dispositius d'identitats alternatives a la pròpia– en presència de l'espectador i des d'un escenari que evoca l'espai de caracterització d'una actriu. El

---

<sup>251</sup> El relat metalingüístic conforma una tendència narrativa dels anys 50. En el marc de la transició del mode de representació institucional al relat modern, el desgast del classicisme genera un model narratiu de natura reflexiva que acostuma a transparentar l'engranatge de la representació i a qüestionar els seus mecanismes. Un representant d'aquesta praxi al cinema europeu serà el cineasta Jean Renoir, de qui Visconti havia estat ajudant de direcció als anys 30.



ritual quotidià de la dona que «es prepara» per sortir al carrer es fon amb el ritual de transformació de l'actriu davant d'un tocador de miralls amb fotografies que evoca el que podria ser un camerino<sup>252</sup>. Els trets físics i de caracterització de la *popolana* neorealista: la seva cabellera lluenta sense pentinar, la seva roba humil, el somriure murri a la fotografia de joventut de l'espòs; es fonen amb els gestos arquetípics de l'actriu com a icona de la teatralitat. Mentre discuteix sobre la natura de la ficció, Maddalena/Magnani es duu una mà al pit, tot reproduint un gest icònic de la declamació teatral sobre el qual tornarem a discutir més endavant. Per ara, la fusió dels gestos del personatge amb els de l'actriu sembla advertir que mentre la presència de Magnani en les grans escenes del neorealisme tenia la virtut d'ocultar l'artifici, els miralls de Visconti busquen la seva revelació. Com suggereix Richard Dyer (2004), l'actor té la capacitat de revelar en la pròpia presència diverses identitats. L'actriu és *performer*, és personatge i és estrella, i per a l'espectador, cap d'aquestes és menys real que l'altra<sup>253</sup>. Davant d'aquesta escena no sabríem dir quina és la presència que mana per damunt de l'altra, si la de Maddalena Cecconi o la d'Anna Magnani. En aquest tipus de composició visual, Visconti sembla escenificar la idea del desdoblament com a metàfora visual de la

---

<sup>252</sup> El camerino serà un espai recurrent en les obres *Bellissima*, *Siamo donne* i *Le carrosse d'or*. L'espai de transformació de l'actriu esdevé el protagonista del retrat que en aquesta època la pintora surrealista Leonora Fini dedicarà a Anna Magnani. De tota l'obra pictòrica inspirada en l'actriu, que serà profusa –la retrataran també Renato Guttuso, Carlo Levi i Renzo Vespignani–, el retrat de Fini destaca per la seva abstracció: és l'única representació d'Anna Magnani on ella no hi és. La pintora va copsar la identitat de l'actriu a partir de la capacitat d'evocació de l'espai íntim del seu camerino. A la manera en com els poetes del XIX havien evocat la grandesa de les dives teatrals a partir de la sumptuositat de les seves *toilettes*, Fini utilitza el camerino des del tractament pictòric de l'*atelier* o l'estudi de l'artista a la pintura moderna, com a projecció de la personalitat de l'autor des de l'espai i els elements que constitueixen el seu procés creatiu. La percepció de l'espai es desdibuixa en un enrenou de robes, complements de caracterització, instruments musicals, llibres, fotografies, telegrams, quadres, fotografies, objectes decoratius i indesxifrables fetitxes personals, que evocuen el caos creatiu del geni. Entre la profusió d'elements indistingibles destaquen tres fotografies d'Anna Magnani que, repartides en diversos punts de la composició, fan present el rostre de l'actriu en diverses postures dramatitzades. En un racó de l'enquadrament, aïllat d'aquesta tríada de retrats, la fotografia d'un nadó recorda a l'espectador que l'artista també és mare. La presència d'aquestes tres fotografies de l'actriu com a element identificador del quadre és especialment interessant pel significat que té, en aquesta època, el concepte del retrat triple com a metàfora de la identitat múltiple de l'actor.

<sup>253</sup> A *Heavenly bodies: Stars and society*, l'autor reflexiona entorn del desdoblament de l'estrella a partir d'un retrat que la fotògrafa Eve Arnold va fer a l'actriu Joan Crawford en el seu camerino, l'any 1959. La fotografia cospa els diversos reflexos de l'actriu davant del miralls en una composició pràcticament exacta a la que Visconti realitza amb Anna Magnani a *Bellissima*, i que segons Dyer reflecteix les tres dimensions de l'estrellat. «Logically, no one aspect is more real than another. How we appear is no less real than how we have manufactured that appearance, or than the «we» that is doing the manufacturing. Appearance are a kind of reallity, just as manufacture and individual persons are. [...] Stars are obviously a case of appearance –all we know of them is what we see and hear before us. Yet the whole media construction of stars encourages us to think in terms of «really» –what is Joan Crawford really like? Which biography, which word-of-mouth story, which momento in which film discloses her as she really was? The star phenomenon gathers these aspects of contemporary human existence together, laced up with the question of «really.»» (DYER, 2004: 2).

paradoxa de l'actor, un concepte que vertebrava l'apropament teòric de Dyer, i que s'erigeix com a qüestió inherent a la identitat de l'estrella i a la seva percepció<sup>254</sup>.

El relleu del gest fictici de l'actriu ens remet a la voluntat ontològica del relat que abans comentàvem, i que troba en el cos d'Anna Magnani un element de discussió. Alguns autors (ZAGARRIO, 2000; BELLAVITA, 2006) han localitzat la natura desdoblada de *Bellissima* en la rivalitat de dues visions del cinema com les de Zavattini i Visconti. Mentre el teòric nodridor del neorealisme estaria apuntant a una visió elegíaca de la postguerra a partir del divisme d'Anna Magnani, el cineasta sembla concebre el cos de l'actriu des de la seva capacitat de derivar una estètica obsoleta en noves formes. La capacitat de l'actriu per transcendir els límits de la màscara neorrealista conflueix amb el pensament del Visconti dels anys 50, que concep l'estètica matricial de la postguerra com una forma en evolució:

Penso che il neorealismo non sia una rigida forma stilistica legata alle contingenze di un determinato periodo, bensì l'inizio dell'evoluzione del cinema, come fatto d'arte, su un piano di sempre più approfondito accostamento alla vita nelle sue varie istanze e di una sempre più approfondita conoscenza della realtà umana.<sup>255</sup>

És interessant apuntar que la trobada del cineasta amb Anna Magnani es troba entre les experiències creatives del realisme de *La terra trema* i de la teatralitat de *Senso*<sup>256</sup>. La

---

<sup>254</sup> La idea del desdoblament o de la dimensió múltiple de l'estrellat adquireix una dimensió interessant pel significat que té, en aquesta època, el concepte del retrat múltiple –i en concret triple– com a metàfora de la identitat variable de l'actor. A finals del 48, el fotògraf Gjon Mili publica a Life el retrat “Triple exposure of actress Anna Magnani on the stairway landings of her rome apartment”. L'enquadrament, en pla general, de l'arquitectura interna de l'edifici on Magnani residia, al Palazzo Altieri de Roma, mostra la seva figura en els tres diferents nivells del seu ascensor privat, component diverses postures dramàtiques i construint, a partir de la triple exposició de la imatge, la il·lusió que la mateixa actriu són tres persones diferents. Aquesta idea també apareix en el pla literari, i en concret vertebrava un text fonamental per entendre la percepció pública d'Anna Magnani als 50 com és “La Magnani”, d'Indro Montanelli (1950). En el text, el cronista estudia les diverses actituds de l'actriu, establint una distància entre el personatge públic, l'actriu en escena i el retrat íntim de la dona.

<sup>255</sup> VISCONTI, Luchino. Miscellanea. “Rivista del cinema italiano”. N.3 març 1954, p. 86 (Citat a V. Zagarrío (2000). “La recita del neorealismo”. IN V. Pravadelli, ed. Il cinema di Luchino Visconti. Venezia: Bianco e Nero. (pp. 89-102) p. 97.

<sup>256</sup> Tot i aquesta rivalitat Visconti/Zavattini, entesa com una confrontació de manierisme/transparència de la posada en escena, cal precisar que l'obra de Cesare Zavattini manifesta un interès per la reflexió de l'engranatge de l'espectacle. Stefania Parigi, al seu article “Dal cinema-varietà al cinema-verità” (Bianco e Nero, a. LXIII n.6, nov-des 2002 pp. 7-27) declara: «Questa esibizione del procedimento di composizione dell'opera è un punto fisso intorno a cui ruota tutta l'esperienza artistica zavattiniana, assumendo toni sempre più radicali dagli anni '60 in poi» (p. 7). El propi Zavattini reconeix l'origen d'aquest interès en la seva atracció juvenil pel món del teatre de varietats, i en especial per tècniques com les de Leopoldo Fregoli (1867-1936), actor impulsor del transformisme a Itàlia. Als anys setanta, Zavattini declara: «Ho sempre considerato importante nel mio lavoro cinematografico, più che le mie favole, un certo modo analitico che risente sempre di una specie di «fregolismo» [...] L'idea madre del neorealismo è un'esigenza di conoscenza interna delle cose. Questo è per me il più importante, rompere lo schema consueto del sistema e dei protagonisti: io sono per il retroscena, per un'analisi di ripensamento continuo, contro l'affabulazione che è un andare avanti borghese (nella mia ingenuità dico così) e non rivoluzionario. Io sono stato affabulatore e documentarista insieme: il retroscena, cioè il momento critico,

voluntat de fer visible el cos de l'actriu es manifesta en la recurrència del motiu visual del mirall com a element reflector d'una distància entre actriu i màscara. Els miralls persegueixen el personatge en una sèrie d'enquadraments que semblen tornar a l'*escena mare* del tocador-camerino, especialment en el tractament visual de les escenes que fan referència al procés de conversió de la petita Maria (Tina Apicella) en actriu. Ens ho recorda la sala emmirallada de l'escola de dansa on la petita aprèn les primeres lliçons sobre l'educació escènica del cos; el mirallet que reflecteix la imatge de la mare i de la filla en l'objectiu de la càmera del fotògraf professional que ha de produir les imatges d'estudi de la nena, o el que envolta el personatge de Maddalena a la perruqueria on Maria se sotmet a un canvi d'imatge. Aquest últim quadre revela una composició abismal per part de Visconti, que filma la primera mirada a càmera que trobem en el cinema d'Anna Magnani. Situat entre Maddalena i el seu interlocutor en el fora de camp, el cineasta filma l'actriu de manera que el seu personatge parla directament a l'objectiu mentre dóna instruccions al perruquer i adverteix que la seva filla té uns cabells tan indomables com el seus. L'espectador pot atribuir aquesta frase a la diva a qui ningú va aconseguir pentinar, un detall autoreferencial que constata el gest exacerbant de ficció i la voluntat de fer present l'actriu com a unitat estètica i reflexiva. La inquietud envers la política de l'actriu la declararia el propi Visconti en la forma específica d'un desig:

Da molto tempo desideravo girare un film con la Magnani e siccome era appunto la Magnani l'interprete di *Bellissima* accettai. Mi interessava fare un'esperienza con un personaggio autentico, col quale si potessero dire certe cose più ulteriori e significative. E mi interessava anche conoscere quale rapporto sarebbe nato tra me regista e la «diva» Magnani.<sup>257</sup>

Com apunta Andrea Bellavita (2006: 45), *Bellissima* és un film fet de *passatges i transformacions* de la percepció del real que passen per l'experiència de la *performance* de l'actriu. La interpretació que Magnani fa de Maddalena Cecconi sintetitza un exercici de direcció que prova de qüestionar el concepte del real a partir de la contemplació de la *performance*. *Bellissima* té molt a veure amb la condició de l'actriu de pol magnètic de les mirades, i així ho sembla demostrar el plantejament figuratiu que Visconti fa servir per envoltar la seva presència. A partir de la partitura operística de "L'elisire d'amore" de Donizetti (1832), Visconti construeix una amalgama de caràcters de ficció que barreja figurants no professionals, màscares còmiques i personatges cèlebres que s'interpreten a si mateixos. Els figurants presos del carrers conviuen amb celebritats de Cinecittà com Alessandro Blasetti –que fa el seu propi paper de director– i amb màscares populars forçades fins a l'extrem i convocades a reproduir en els seus gestos teatralitzats l'ecosistema d'una farsa. Al costat dels personatges de Spartaco (Gastone Renzelli) i

---

mi ha appassionato come una favola, per me è molto importante smontare il meccanismo: o forse io lo faccio a più dimensioni, rispetto a Fregoli.» (pp. 7-8).

<sup>257</sup> Luchino Visconti a *Cinema nuovo*, n. 75, 1951. Citat a (GOVERNI, 2008: 150).

Maria (Tina Apicella) –reminiscències dels *partenaires* no professionals de la Magnani neorealista– apareixen tipus forçats fins al deliri com la mestra de declamació Tilde Spernanzoni (Tecla Scarano)<sup>258</sup> o les mares de les nenes aspirants a actrius que es desmaïen d'emoció en veure actuar les seves criatures. En aquest contrast entre artifici i representació, el retrat de l'actriu es revela com el reflex humà més veraç, fins i tot en els moments en que el gest de la *popolana* mostra l'engranatge d'una *performance* d'actriu. Ho trobem en l'escena en la qual Maddalena i Spartaco discuteixen en presència d'una cort de veïnes. Magnani irromp en escena per aturar el company que amenaça amb endur-se la filla de casa. Amb l'aspecte malgirbat i la roba rebregada, ensenya els seus braços plens de cops. Són les senyals físiques d'una lluita violenta i també els símptomes patètics de la seva condició de víctima de l'autoritat brutal del marit. Així ho plora la seva veu durant la baralla: «*Te ne approfitti perché sono più debole*». Maddalena emprèn un monòleg de denuncia que sintetitza la *postura-tipus* (MORREALE, 2011) de la *popolana* en un clam de justícia que reivindica el seu dret matern sobre la filla: «*Voglio che mia figlia diventi qualcuno. Ce l'ho o non ce l'ho questo diritto? Non deve diventare una disgraziata, mia figlia. Non deve dipendere da nessuno. Non deve prendere le botte come le prendo io*». El crit reivindicadori de Maddalena té en aquesta ocasió el públic dins l'escena. El silenci commogut de la comparsa de veïnes reafirma la condició incontestable d'un gest individual que col·lectivitza la veu d'una minoria que totes elles representen. Entre les figurants que envolten l'actriu, una de les dones que hi ha al fons del pla es frega els ulls commoguda. L'expressió devastada de Gastone Renzelli, actor debutant davant de Magnani, se suma al poder de convicció del gest de l'actriu. Superat per la poderosa mirada i la veu que l'inculpen, l'home surt d'escena i deixa que la nena torni als braços de la mare. El que aquesta escena posa en joc és la construcció del *gestus* neorealista en el mateix sentit que l'havia mostrat Rossellini. Neix d'una amalgama humana d'actors i de l'expansió fotogràfica de la política de l'actriu en el rostres dels actors no professionals, i commou l'espectador des de la seva capacitat de revelar una postura moral. Quan l'home surt d'escena, Maddalena atura el seu plor, deixa caure màscara i assumeix el posat d'una actriu quan cau el teló. L'escena ha estat una ficció. El seu riure celebra l'èxit de la “*performance*” que, segons el personatge, era necessària per fer retrocedir l'home de les seves intencions. La *popolana* ha confós l'espectador amb el posat d'una actriu tràgica davant del cor, que ha estat capaç de commoure l'audiència i que ara revela l'engranatge de la ficció manifestant obertament l'artificialitat del seu *gestus*. Les dones del cor riuen de l'enginy del personatge tot acompanyant la seva celebració, i una veu del fora de camp crida: «*Ammazza, signora Maddalena! Lei potrebbe fare l'attrice!*».

---

<sup>258</sup> Tecla Scarano (1894-1978) era una actriu secundària del cinema italià que a la dècada dels 10 havia destacat en el món del teatre de varietats. L'aparició de Scarano en el rol de l'actriu en decadència Tilde Spernanzoni, possible joc de paraules amb les inicials del nom de la intèrpret, resulta una referència curiosa a una genealogia dramàtica de l'actriu italiana dins el món metarepresentatiu de *Bellissima*.

Aquesta imatge suggereix que l'actriu és, més enllà d'una imatge de fascinació, l'engranatge d'un procés de creació plàstica que ens remet a un fenomen concret d'exposició i de visibilitat. La figura esdevé una unitat epistemològica de la imatge, i el cos escènic de l'actriu una matriu de representació capaç de construir sentits, d'evocar-los i també de discutir-los. Aquesta escena torna a revelar una formació figurativa complexa, que confronta la distància entre l'actriu i la seva màscara en la metàfora del desdoblament. El que sembla reflectir la *performance* és una desintegració d'allò que la postguerra havia inscrit entorn del divisme d'Anna Magnani: la fusió de l'actriu amb el paisatge fílmic. En Maddalena Cecconi, el *cos paisatge* de l'actriu abandona la seva unitat i es revela com un mecanisme de construcció, en una *performance* reflexiva que sembla indicar la necessitat d'emancipar els dos conceptes.

El poder de commoció d'aquesta escena senyala un doble moviment de la mirada del cineasta sobre Anna Magnani, en la qual la fascinació i la reflexió semblen experiències inclusives. El Visconti de *Bellissima* és un cineasta formalista, que ens transmet la desintegració del neorealisme des del poder evolutiu de les seves formes especialment pel que fa a la natura performativa de l'actriu. Mostrant-nos amb fascinació els gestos d'una mare en el cos mecànic d'una actriu, Visconti ens està atraient envers la capacitat reflexiva de la política de Magnani, de l'enginy del seu gest per construir màscares i per evocar identitats humanes. La capacitat del gest de fer plorar els figurants i de tallar el respir fins i tot quan l'espectador ja sap que està davant d'una ficció rau probablement en la tesi de Dyer: el que evoca el gest de l'actor no és menys real que la seva aparença.

La construcció de sentit transcendeix la subordinació a la versemblança o a les convencions del real i se situa en el terreny precís de la seva transgressió. Maddalena Cecconi és un personatge que emmarca la figura femenina segons una realitat social opressora, i aquestes arrels figuratives evoquen una realitat que Anna Magnani havia posat en crisi des dels seus primers personatges. Entre la indexació gestual del cos de Pina a *Roma città aperta* i els canvis de màscara de Maddalena a *Bellissima*, l'actriu estableix un diàleg que parla d'una evolució estilística. La retòrica naturalista de la *popolana*, transgressora en el marc fundacional del neorealisme, no ho és set anys després. Si la *performance* de Magnani en el neorealisme havia seguit un principi constitutiu, la seva travessa en un film metarepresentatiu com *Bellissima* havia de ser eminentment reflexiva. En fer de la mare neorealista un cos mecànic, Anna Magnani trasllada la *performance* a un terreny reflexiu que dialoga amb la capacitat del cos escènic ja no només de construir significats, sinó també de discutir-los, de posar-los en crisi i de destruir-los.

Com havíem vist al Capítol 3, la *performance* funciona com a eina de derrocament i com a llenguatge de *reescriptura* (BUTLER, 1990) En tant que forma d'inscripció del cos de la dona com a subjecte soterrat (CIXOUS, 1995), la seva revelació ha de contemplar un doble gest, de *destrucció* dels discursos establerts, i de *construcció* de noves formes de

desig<sup>259</sup>. Quan Magnani deixa caure la seva màscara –com quan Chantal Akerman comença a conduir la mecànica gestual de Jeanne Dielman (*Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles, 1975*)<sup>260</sup> cap a la deconstrucció–, emergeix una nova imatge que empeny l'espectador a una reflexió concreta: la capacitat del cos escènic per generar nous significats a partir de la reordenació de les peces de la màscara, dels *canvis*, de les *transformacions* i dels *curtcircuits* (BELLAVITA, op. cit.: 57) mecànics que Visconti estableix en l'obertura de la representació i en la reflexió del seu engranatge a partir de l'experiència de la *performance*. En el monòleg de Maddalena sobre els drets de la mare, en el seu gest artificial de fingir la submissió i en el riure que conclou l'escena amb una celebració, Anna Magnani està teatralitzant una condició subalterna de la dona que alhora expressa un alliberament del personatge a l'absolutisme d'aquestes idees. En la *performance* de la *popolana* existeix aquest doble moviment de *denúncia i creació* (PRAVADELLI, 2000: 117) que sembla dir que cal cremar antigues màscares perquè en neixin de noves.

La natura metarepresentativa de *Bellissima* es fusiona aquí amb la pròpia natura *metadivística* d'una actriu que havia construït la seva primera heroïna neorealista sobre una indexació política del cos que també resultava alliberadora. La realitat física de Pina que els gestos de l'actriu evocaven a *Roma città aperta* remetia a una normativa clàssica del personatge femení que calia ser posada en crisi. En aquest sentit, Maddalena Cecconi és hereva de la *popolana* des de la presència emblemàtica que ens evoca l'heroïna d'un temps, però també des dels gestos conscients que revela un procés de construcció alliberador. En el moviment de canvi i de transformació de l'actriu que dialoga amb el seu reflex i que fa caure la màscara, la *performance* es manifesta des del seu sentit constitutiu. És un procés que permet a l'actriu construir una identitat, però també negociar i intervenir en els consensos culturals que l'articulen. El lliure moviment de

---

<sup>259</sup> Aquestes idees havien estat tractades prenent la referència teòrica de la tesi Veronica Pravadelli sobre el cinema de Chantal Akerman (2000). En l'anàlisi de la *performance* com a eina de construcció, resulta molt interessant la confluència teòrica que Pravadelli estableix entre el pensament postestructuralista i els modes d'escriptura del cos segons la teoria cultural feminista: «Rejoining Derrida as well as Deleuze and Lyotard's critiques of the meta-discursive status of Western philosophy, Cixous denies the possibility of theorizing *écriture féminine*, since, being a practice, "it will always surpass the discourse that regulates the phallogocentric system; it does and will take place in areas other than those subordinated to philosophico-theoretical domination. It will be conceived of only by subjects who are breakers of automatism, by peripheral figures that no authority can ever subjugate". Hence, the practice of mixing theoretical and fictional writing allows Cixous to criticize the dominant system, but also to create positive configurations of desire which do not follow prescriptive rules, but affirm the open-ended movement of desire. Thus Cixou's style performs a "doble movement" since it combines "denunciation and creation". Cixous constantly appropriates literary and philosophical works of the Western tradition in order first, to unveil the inscription of phallogocentrism and, second, to rewrite them according to her notion of desire.» (PRAVADELLI, 2000: 117).

<sup>260</sup> Al film, Akerman se serveix de la mecànica gestual de l'actriu Delphine Seyrig per detonar un ordre figuratiu en dubte. El de la dona com a objecte subaltern, oprimint pels límits morals d'un marc ontològic que l'ofega. La construcció d'aquest sentit passa per l'experiència d'observar el personatge des de la seva artificialitat, però també des de la bellesa evocadora d'aquests gestos.

*deconstrucció i creació* que trobem com a discurs paral·lel a la canonització de la seva *popolana* revela una actriu que juga amb les idees de l'artifici i la naturalitat per explicar en primera persona la natura estètica, política i ontològica del seu personatge.

### Artifici-naturalitat del cos escènic

En aquesta dicotomia essencial d'artifici-naturalitat és on podem situar el pes de la mirada fascinada de Visconti. Cal dir que Maddalena Cecconi és un dels retrats femenins més sensuals de l'etapa italiana d'Anna Magnani, i aquest sentit estètic rau en una fusió dels gestos voluptuosos i seductors de la dona amb els gestos artificials i mecànics de l'actriu. Aquesta fusió es determina en la natura mentidera de Maddalena Cecconi, un personatge seductor que utilitza el fingiment com a via per assolir els seus objectius. Menteix sobre l'edat de la petita Maria davant d'Alessandro Blasetti, enganya Spartaco per ocultar els seus plans, i víctimes d'aquest engany en són també els espectadors que presenciaven els seus canvis de màscara. La interpretació de Magnani passa per una mutació constant del gest que, en la continuïtat del pla seqüència, converteix la figuració de Maddalena en una metaficció a temps real. El relleu d'aquest procés arrela en una perspectiva històrica del cos escènic de l'actriu, segons la qual el fingiment i la *performance* funcionen com a eines de rebel·lió de la dona que emprèn una construcció subjectiva de la pròpia identitat<sup>261</sup>. Rosamond Gilder va escriure l'any 1931 *Enter the actress*, un document que es pot considerar pioner per a un rastrejament de la política de les actrius des d'una concepció moderna de la cultura de les arts escèniques. En el seu inici, l'autor declara la següent intuïció:

---

<sup>261</sup> La idea del cos que actua apareix també en els documents fotogràfics d'aquests anys. El valor de l'element fotogràfic en la construcció de la imatge, que ja havíem notat en l'època constitutiva dels 30 i els 40 i en les fotografies dramatitzades de Federico Patellani –veure Capítol 1–, sembla recuperar el seu valor en aquesta etapa reflexiva. Durant l'atur posterior a *Vulcano* i a la separació de Roberto Rossellini, Anna Magnani es va fer retratar pel fotògraf nord-americà Herbert List. Enquadrada en pla mig, amb un gran aire en la part superior del pla, l'actriu es duu un gest al mentó. La postura estudiada contrasta amb el compungiment del rostre i amb el gran buit en la composició que evoquen, de manera inevitable, l'absència de Rossellini. Més enllà de l'evocació teatral dels grans trets divítics de la cabellera i l'hàbit fosc, en aquest posat, Magnani compon una de les seves instantànies fotogràfiques més tètriques. L'enquadrament del cap en el límit inferior del pla, la presència del color negre al voltant del cos i les marques de dolor en el rostre, insinuen la presència d'un dol que no es vol ocultar, sinó que més aviat lluita per expressar-se des de la dramatització. Al fons de la paret blanca que presideix la sala on l'actriu és fotografiada, un dibuix del mateix rostre en la seva joventut sembla afegir a la idea de la pèrdua la sensació del temps passat. La idea del gest conscient en el retrat d'una actriu “que actua” insinua un possible arrelament a una identitat essencial que l'actriu recupera i reinventa com a possible resposta a la pèrdua del director. La manera en com Magnani s'exposa a la càmera fotogràfica de List mostra un gest voluntàriament compost, on la idea de compungiment conviu amb la consciència escènica en una imatge que inquieta per la fractura entre les dimensions formals de la imatge i el seu ressò biogràfic.

De tous les arts inventés par l'humanité pour nous donner à ses rêves l'apparence de la réalité et pour occuper ses loisirs, aucun n'est mieux que le théâtre adapté au génie de la femme<sup>262</sup>.

Els estudis feministes sobre la *performance* en el context del teatre del *fin de siècle* (CLÚA, 2001, 2005b, 2007) troben una correspondència entre l'art de les actrius i la subversió a les isotopies culturals sobre la feminitat. Les idees de la passivitat i la natura imitativa de la dona estableixen consensos centrals de la cultura decimonònica que tanmateix xoquen amb una perspectiva històrica de la política del cos escènic de les actrius. El cos que actua és un cos que construeix identitats alternatives i que per tant és capaç de posar en crisi la perspectiva del gènere femení segons els consensos d'una cultura normativa. Les actrius, són, per dir-ho en paraules d'Isabel Clúa, *Galatees subversives*, subjectes que s'expliquen a si mateixos mitjançant «un ús polític i subversiu de l'artificialitat femenina»<sup>263</sup> en un art que, com la *performance*, permet la construcció d'una identitat múltiple, variable i no sotmesa a normes preconcebudes.

Estudis sobre la interpretació en la *commedia dell'arte* revelen que part de la modernització del llenguatge teatral del Renaixement provenia de la capacitat de les intèrprets femenines per a la improvisació en escena. Segons McGill (1991), el naturalisme de l'actriu confrontat amb l'evanescència dels textos culturals impregna el teatre d'una construcció estètica que beu de les tradicions orals i del rol que la figura de la dona té en la negociació de la relació subjecte-societat. El fet que aquest discurs comenci a la *commedia dell'arte*, es mantingui en el context de la modernitat del *fin de siècle* i arribi als anys 50, ens situa sobre una concepció política de la *performance* que transcendeix el dispositiu diegètic de les arts figuratives. La condició d'una obra que, juntament a una proposta figurativa de personatges, estableix una proposta d'identitats alternatives, permet establir una correspondència entre les dimensions identitàries de l'actriu com a subjecte creador i com a subjecte històric. Les refraccions autoreferencials en l'obra d'aquests anys poden ser llegides com a part d'un procés reflexiu que, a mida que s'emancipa del marc estètic de la representació, reflexiona els processos de construcció del seu "jo" escènic.

Com hem dit al principi del capítol, la identitat d'actriu és una idea recurrent en les figures femenines dels films d'aquests anys i coincideix amb un context en el qual la discussió del personatge públic d'Anna Magnani en els mitjans tenia una incidència específica en la seva política d'actriu. El cos escènic de l'actriu que actua troba en

---

<sup>262</sup> GILDER, R. (1967) 1ª ed. 1931. *Ces femmes de Théâtre* (Enter the actress). Paris: Olivier Perrin., p. 1.

<sup>263</sup> Basant-se en el mite original de Pigmalión, l'autora utilitza el personatge de la Galatea *subversiva* per explicar la resistència del personatge femení a ser identificat amb les fantasies de la cultura patriarcal. En concret, aquesta resistència consisteix en «l'ús polític i subversiu de l'artificialitat femenina» en la literatura i en les arts escèniques del *fin de siècle*, un context en què segons l'autora cristalitzen les fantasies sobre la dona i la seva natura. CLÚA, I. (2005) *Cuando Galatea es Pigmalión: la artificialización de la identidad femenina en el fin-de-siècle*. Asparkía, 16; 2005, (pp. 49-70), p. 51.



Maddalena Cecconi una correspondència en el cos de la dona que fingeix. La idea d'un cos performatiu compartit per l'actriu i el personatge arrela en la condició de la *performer* de creadora d'identitats pròpies i alienes, privades i públiques, que pren una força específica en aquesta etapa de la carrera de l'actriu.

La innovació de Visconti rau en el fet d'atraure envers la condició artificial del gest de l'actriu l'eròtica del personatge femení, en el que podem considerar com una fusió d'estils que troba en el terreny de la improvisació un element d'inscripció interessant. La capacitat d'improvisar era una virtut que Visconti admirava especialment en Anna Magnani i que hauria estat fonamental a l'hora de practicar les modificacions de guió que requeria l'argument original de Zavattini<sup>264</sup>. Com a resultat, *Bellissima* és un film que conté algunes de les escenes més fresques i espontànies del cinema de l'actriu<sup>265</sup>. L'espontaneïtat dels soliloquis de Maddalena mentre feineja, els seus moviments continus per l'espai i la interacció gestual amb la petita Maria (Tina Apicella) fan present una capacitat d'improvisació que aflora de manera especialment notable en l'escena del flirteig amb el jove Alberto Annovazzi (Walter Chiari) a la vora del riu. Els diàlegs aleatoris, els gestos seductors i les rialles nervioses evoquen l'atmosfera d'un joc de seducció a temps real entre dos actors que se saben observats. Una de les fotografies de rodatge mostra aquest moment en un enquadrament que mostra la reconstrucció de la riba del Tíber en un estudi de Cinecittà. Enmig del toll d'aigua artificial una gran grua enquadra Anna Magnani i Walter Chiari. L'operador de càmera i el foquista controlen l'enregistrament mentre des de la plataforma de la grua un concentrat Visconti clava els ulls en el joc dels dos actors. És una imatge especialment evocadora per com Visconti fa present el mestratge de Jean Renoir en una escena que podria estar directament inspirada en la cèlebre escena d'*Une partie de campagne* (1936), que hauria inspirat l'article «Une érotique du filmage» a Alain Bergala. Així com Bergala atribuïa a la mirada de Renoir sobre Sylvia Bataille el fulcre de la circulació eròtica de la imatge, la fotografia de rodatge d'aquesta escena ens fa present el poder suggestiu de la política d'Anna Magnani en un moment de transició pel que fa al cinema de Visconti. Part de l'atmosfera rau en la química eròtica que circula entre els dos actors<sup>266</sup> i en el diàleg transgressor que hi ha entre la seguretat d'Anna Magnani i el fet que sigui visiblement més gran que Walter Chiari. Es diria que, mentre la figura de Chiari té la funció de *partenaire* circumstancial, la mirada que oscil·la sobre la capacitat seductora d'Anna

---

<sup>264</sup> “Anche i dialoghi sono stati completamente cambiati. In questo mi è stata molto utile la Magnani, perchè con lei si può lavorare per improvvisazione”. Luchino Visconti a *Cinema nuovo*, n. 75, 1951. (Citat a GOVERNI, 2008: 150).

<sup>265</sup> Cal apuntar aquí que Visconti fa ús del so directe i que, com succeïa a *L'amore*, la *performance* no es veu sotmesa al doblatge del so en estudi. El doblatge era una circumstància tècnica habitual en aquesta època del cinema italià, que fa que la majoria dels personatges de la postguerra d'Anna Magnani impliquin una doble interpretació –gestual i sonora– per part de l'actriu.

<sup>266</sup> És interessant apuntar el matís d'una relació real entre els actors durant el rodatge del film, que podria haver despertat l'interès de Visconti en la direcció d'aquesta escena.

Magnani és la de Visconti, en un moment de la carrera de l'actriu que començava a fer present la seva maduresa física. Podem establir, en la mirada del director sobre l'actriu com a eix del model fusional Magnani-Visconti, el tipus de diàleg que descriu Bergala (1994: 61-62). El desig del cineasta de filmar i d'observar la resposta del subjecte filmat constitueix l'encant perdurable del film, i la seva emoció se sosté sobre l'acció que la presència elèctrica de l'actriu té en aquesta mirada.

La construcció d'una idea de sensualitat a partir de la improvisació torna en l'escena que conté la imatge del personatge-actriu davant dels miralls. Mentre Maddalena i Maria es preparen per sortir al carrer, afloren els gestos càlids i eloqüents de la maternitat com a vincle essencial i com a idea nodal del film. Les idees de l'amor devocional i la configuració visual de la correspondència entre els rostres que es miren denoten tant la voluntat de construir significats sobre l'expressió magnaniana com la pròpia natura fictícia de l'acció. Al "joc" que Magnani estableix amb la petita Tina Apicella en el fingiment d'una relació mare-filla se sumen les expressions de vergonya de la nena que no és actriu i que no juga amb la seva veritable mare, així com les mirades descontrolades de la petita al fora de camp que introdueixen en la representació l'espai extradiegètic de la representació. La presència de l'artificialitat en les escenes que constitueixen el cor dramàtic del melodrama matern suggereix una voluntat de glossar la idea de la ficció a l'eròtica del gest femení, en una mena de construcció conceptual que determina que la construcció de la identitat del personatge ha de passar per les idees de la *performance* i de la ficció. Maddalena concep l'escenari públic com la construcció d'una aparença: la *popolana* espontània i despistada que sedueix els seus interlocutors amb una simpatia irresistible i que tanmateix mostra un àlter ego tràgic i reflexiu en la seva intimitat. Davant dels altres, Maddalena juga a ser la dona distreta i oblidadissa que no s'orienta en els estudis de Cinecittà, que se salta "sense voler" l'ordre de les cues i que accepta amb aparent innocència la seducció del jove ajudant Alberto Annovazzi a canvi d'un tracte preferent. Però en el seu fur intern és una dona intel·ligent, capaç de traçar una estratègia solitària d'emancipació, que comporta sacrificis i renúncies, i que sovint fa aflorar la seva sinceritat en els múltiples moments d'intimitat que Visconti construeix entre la *performance* i l'espectador. La recurrència a la mirada íntima sobre el personatge en els seus moments de solitud és progressiva a l'aflorament d'una tensió interna del personatge que, quan no fingeix, dialoga amb la seva fragilitat i amb la idea devastadora de la derrota<sup>267</sup>.

La manifestació de l'esgotament estableix els instants més dramàtics del film, i evoca la pèrdua de força i el cansament d'un personatge immers en una representació odisseica i

---

<sup>267</sup> *Bellissima* recorre a diversos moments de solitud i sol·liloqui del personatge que recorden l'espai propi del *mutis* teatral. N'és un exemple l'escena en la qual Maddalena, de nou davant del seu tocador, es pentina mentre Spartaco i Maria juguen en el fora de camp. Quan s'assegura d'estar sola a la cambra, Maddalena treu del calaix la seva llibreta d'estalvis i repassa els números amb desaprovació. Aquesta escena és visitada per Pedro Almodóvar al final del film *Volver* (2006), com a metonímia de la feminitat discreta i lluitadora que defineix les de la postguerra europea com a societats secretament matriarcal.

a voltes frenètica. Aquesta circumstància sembla advertir la importància de l'element temporal en una trajectòria que la figura sembla recórrer a contrarellotge, en una mena de desafiament de l'actriu a la durada de la funció. Definit per Deleuze (1987) l'element constitutiu en l'experiència moderna de la imatge cinematogràfica, el temps té una particular presència en una trama que, en certa manera, podem percebre com un viatge. Amb la llavor de la història mínima zavattiniana, l'aventura de Maddalena es construeix sobre un desplaçament constant que esbossa una trajectòria no exempta de certa reminiscència odisseica. El *perpetuum mobile* de Maddalena, que reprèn una tendència de l'heroïna magnaniana a la deambulació que ja havíem observat en Pina, compon aquí un sentit de trajectòria inèdit en el cinema de Magnani. El moviment de les seves figures, amb tendència al desbordament del pla o de l'escena durant tota la travessa postneorealista, acostuma a confrontar l'espectador amb la idea d'una *performance* prometeica, quixotesca i centrífuga pel que fa a uns límits narratius que desapareixen en la natura metarepresentativa d'aquest film. Maddalena expressa constantment la presència del temps en el caminar compulsiu i la hiperactivitat de la seva figura, però també en l'angoixa que li produeix la pèrdua de ritme. En els quadres més dramàtics, el personatge s'atura com a mostra de derrota. El més poderós es concentra al final del film, quan la mare i la filla abandonen vençudes els estudis de Cinecittà. Un gran pla general mostra les petites figures que caminen lentament cap a l'horitzó de la via Tuscolana, en un pla lànguid i melangiós de reminiscències chaplinianes. En el camí de tornada a casa s'aturen a descansar en un banc. Maddalena contempla com la filla s'adorm rendida a la seva falda i esclata en un plor desconsolat. La derrota de Maddalena es fa present en el temps que s'imposa, victoriós, a la resistència de les figures. Visconti recuperaria el record d'aquesta escena improvisada per Anna Magnani com l'aportació més valuosa de l'actriu al film<sup>268</sup>. La perdurabilitat i el magnetisme de les imatges fa pensar que allò que evoca el cansament del personatge, també fa present un cansament de l'actriu. Hi ha una certa correspondència entre la *popolana* i l'actriu en la dona esgotada en la representació, en el fingiment, i en el pes del temps que començava a intervenir en la unitat d'una imatge que Forgacs i Gundle (2008) havien definit com eternament aturada en algun moment indeterminat dels seus trenta anys. L'experiència sensorial de la presència i la percepció de la veu i dels gestos a temps real atorguen a *Bellissima* un testimoniatge de la *performance* com a instant vital d'una actriu que comença a ser conscient de la pròpia maduresa. Sembla significatiu que Visconti utilitzi aquesta fragilitat del cos per aprofundir en el concepte de la bellesa que articula, en certa manera, el discurs ontològic del film.

---

<sup>268</sup> Declaracions de Luchino Visconti al documental *Io sono Anna Magnani* (Chris Vermorcken, 1979).

## Sensualitat i erotisme de la mare

*Bellissima* comprèn, en la seva al·legoria interna a les idees de la bellesa i de l'erotisme del cos escènic, l'apropament més sensual que cap director fins a la data havia fet sobre la presència de Magnani. El cos de la *popolana* en roba interior fosca, la pell lleugerament suada i la cabellera lluent conformen una imatge magnètica que, acuradament fotografiada per Visconti, prefigura el llegat que Anna Magnani deixarà en l'estètica femenina del divisme italià modern. Els instants morts en els quals Maddalena es vesteix, es pentina davant del mirall, canta o es venta en una calurosa nit d'estiu al cinema evocuen una sensualitat quotidiana i convincent que seria decisiva per la moda italiana dels 60, i que aportaria a les esferes de l'alta costura, en paraules de Dolce i Gabbana, el model de «la dona del poble que es posa el millor del seu armari i sap resultar seductora d'una manera absolutament convincent»<sup>269</sup>. Cal incidir en la importància del model Visconti-Magnani en la reformulació d'un paradigma figuratiu essencial de la postguerra italiana. La mare, i en concret la mare magnaniana, estableix un element d'atracció que és alhora l'epítom fusional de dos paisatges: el paisatge italià i el paisatge femení, “evocats tots dos en nom de la llur profunda, inequívocable, bellesa” (GRIGANFFINI, 2002: 263). En el que podem definir com una erotització de la mare neorealista, Visconti fusiona la idea del *cos paisatge* de la diva com a reclam d'una bellesa nacional amb el principi de bellesa alternatiu que fan d'Anna Magnani una “antistar” segons la historiografia del classicisme. La sensualitat voluptuosa de l'heroïna magnaniana té a veure amb què sigui un cos de dona, i no un de noia, el que l'actriu exposa en la imatge. I en concret d'una dona que, com la pròpia Magnani, sembla no tenir la dedicació al cultiu de la bellesa que caracteritza les dives del cinema. La cabellera despentinada de Maddalena, l'absència de maquillatge i l'austeritat en el vestir formen part del magnetisme d'una figura que l'espectador contempla de manera reiterada en el ritual del personatge que es prepara davant del mirall. En una d'aquestes escenes, Maddalena atrau la mirada furtiva d'un nen del carrer que la vol mirar per la finestra mentre es vesteix. *Bellissima* sembla dir que la bellesa d'Anna Magnani rau en la capacitat de reformular aquest concepte a la llum de la fascinació que pot exercir una dona en les plenes facultats físiques i psicològiques pròpies de la maduresa, i que tenen en l'espectador la imatge germinal de la mare<sup>270</sup>. La fascinació que Visconti manifesta en

---

<sup>269</sup> És interessant l'explicació que els creadors Dolce&Gabbana fan de la diva com a referent estètic: «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 seduttiva in modo assolutamente convincente. La Magnani aveva una naturalezza e un fascino che rappresentano al meglio quel grande periodo dal dopoguerra ai primi anni '60, un periodo che ci ha sempre incantati. Però quelli sono periodi fortunati e ricchi di talento che capitano ogni tanto.» (Anna e quella sottoveste sotto la giacca EN Le sei mosse vincenti della celebre coppia, por Domenico Dolce y Stefano Gabbana. Supplemento Moda de Il Corriere della Sera 22/IX/2009).

<sup>270</sup> M'agrada rememorar aquí una conversa que els cineastes Gus Van Sant i Todd Haynes van tenir sobre el cinema de Chantal Akerman i a propòsit de *Jeanne Dielman* (*Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce*,

la captura d'aquesta bellesa podria connectar l'espectador italià dels 50 amb l'experiència de ser petit i contemplar la mare. Un exercici estètic que fusiona el replantejament de la imatge cinematogràfica moderna amb un referent figuratiu de l'imaginari mediterrani que el cinema clàssic hauria dessexualitzat en una arquetipologia essencialista del cos femení. El binomi maternitat-sensualitat té la seva pròpia constel·lació dins del bagatge cultural italià, del qual podem dir que Anna Magnani serà una forta expressió d'època. El tractament de determinats motius visuals, com la pietat, per part de Visconti, prefiguren el tipus de treball al·legòric que Pasolini durà a l'excel·lència als anys 60, i que conformen part del poder d'evocació simbòlica del mite Magnani, que Terenci Moix (1991) definiria com a «mare de tots els italians».

L'al·legoria d'una sensualitat del cos apareix en la forma que el director atorga al tancament del film, en l'escena final en la qual Spartaco descobreix Maddalena plorant al llit. La fotografia clarobscura fa brillar les llàgrimes de la dona i el relleu de les formes del seu cos en roba interior. Maddalena demana a Spartaco que la colpegi. Les mans herculies de Gastone Renzelli agafen els peus d'Anna Magnani, els lliuren de les sabates i els acaronen amb delicadesa. Visconti captura els matisos gestuals des d'una vocació clarament fetitxista sobre el cos de l'actriu. La mà de l'actor recorre part de les cames de l'actriu i sobrevola la seva figura cap al rostre en un gest amenaçador, però el desig de la bufetada es desfà en una càlida carícia i en l'abraçada que acull el cos de la dona. Andrea Bellavita (2006) interpreta aquesta escena com un retorn reparador al contacte físic del món després d'una travessa fílmica que ens ha confrontat amb la idea de la irrealitat i de la volàtil artificialitat de les coses. Certament, Visconti sembla reflexionar les acaballes del neorealisme des de la capacitat d'Anna Magnani de reconstruir els ponts que connecten l'espectador modern amb una experiència física i sensual del món. Es tracta probablement del quadre més eròtic que el cinema italià compon entorn de la presència d'Anna Magnani i d'una bellesa física que cap altre director havia estat capaç d'aïllar en la imatge com ho fa Visconti. Bellíssima ens remet al cineasta del "cinema antropomòrfic", que trobava en el cos dels actors l'element essencial del cinema, i que tanca aquest primer exercici de forma sobre la capacitat discursiva del cos mecànic i seductor de l'actriu.

---

1080 *Bruxelles*, 1975). Gus Van Sant compara l'experiència de contemplar els gestos mecànics de Delphine Seyrig amb la de ser infant i observar els rituals domèstics de la mare: «Quand j'étais enfant, je pense que j'ai observé ma mère très longtemps quand elle était dans la cuisine, et voilà qu'un cinéaste vous communiquait quelque chose à travers cette expérience, vous montrait directement une expérience, une expérience banale et qui vous laissait sans voix.» AKERMAN, CH. (2004). *Autoportrait de Chantal Akerman en cinéaste*. Paris : Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou, p. 179.

## Construcció i confessions del «jo escènic» a *Siamo donne*

L'actriu que es representa a si mateixa estableix les coordenades de *Siamo donne*, una peça autobiogràfica on l'aflorament de les diverses màscares escèniques d'Anna Magnani suggereix la idea d'estar contemplant un autoretrat d'actriu. Ideat per Cesare Zavattini, *Siamo Donne* recupera la idea del cinema reflexiu en una sèrie d'episodis on diverses actrius emblemàtiques del cinema italià (Isa Miranda, Alida Valli, Ingrid Bergman i Anna Magnani) són convidades a explicar una anècdota de les seves vides. Anna Magnani protagonitza un episodi còmic en el qual una discussió amb un taxista fa que arribi tard al teatre on protagonitza una funció de revista. Ideada per l'actriu, la ficció trasllada l'espectador deu anys enrere i suposa un homenatge als seus orígens teatrals<sup>271</sup>. Així ho demostra el tancament de la peça, en el qual l'actriu surt a l'escenari d'un teatre popular per recordar un dels quadres que l'havien fet cèlebre a principis dels 40. La seva màscara teatral és precedida de l'aparició d'altres trets identitaris de la seva imatge pública, com els que conformen l'aspecte del personatge principal sota una paròdia del “monstre sagrat”. Magnani es presenta com un diva que no suporta les injustícies i es disposa a remoure Roma per tal de no pagar el suplement que el taxista li demana per transportar el seu gos, en el que podem considerar una caricatura del seu personatge públic. En aquesta tria d'un doble personatge, Magnani contraposa i reflexiona les dues seves màscares essencials: la teatral i la cinematogràfica, i el resultat és un personatge complex, que ens torna a situar en la qüestió del desdoblament, de la multiplicitat de màscares de l'actor, de la seva paradoxa, i en la certesa que en l'ontologia de l'actriu la identitat no és un concepte estable.

De manera significativa, l'actriu opta per un fet banal i divertir allà on probablement s'esperava una confessió<sup>272</sup>. La mateixa veu de l'actriu explica als seus espectadors la raó

---

<sup>271</sup> L'actriu havia rebutjat dos arguments previs abans de proposar el definitiu. A banda de la proposta inicial de Zavattini, que també era de tall còmic, va declinar una primera idea de Visconti i Suso Cecchi d'Amico, que havien basat el guió en la coneixença privilegiada que tenien de l'amistat personal amb l'actriu. La proposta dels guionistes es basava en una anècdota que explicava molt bé la imatge pública de la Magnani als anys 40. Durant els primers anys de la Segona Guerra, havia desafiat les autoritats militars per salvar el seu company de l'època, Massimo Serato, d'anar al front. En l'episodi, Magnani corria amb un taxi a “raptar” el seu home de les fileres de reclutats, i recorria a les seves influències per aconseguir un fals informe mèdic que l'eximís de responsabilitats militars. Era una anècdota que recordava l'aura divística dels temps de *Roma città aperta*, la fama dramàtica, i també incidia en els trets essencials del divisme posterior a *Vulcano* que explicava Jandelli (2007): el gest heroic de la dona moguda per un amor destinat a fer-la perdre, en una fusió del seu gest cinematogràfic més cèlebre i de la seva personalitat de dona intèpida. Negant-se a fer servir aquesta anècdota, Magnani declina alimentar aquesta confusió en el seu personatge heroic i tràgic, i també ratifica els límits infranquejables de la seva vida sentimental en un moment complex per establir aquest tipus de barreres. Per contra, decideix lliurar-se al divertiment de l'autoparòdia, com a excusa d'un retorn als temps enyorats de la revista teatral i dels seus èxits còmics.

<sup>272</sup> Zavattini anomenava a *Siamo donne* el “film de les confessions”. Per a l'ocasió van ser generats diversos arguments en els quals Alida Valli, Isa Miranda, Ingmar Bergman i Anna Magnani mostraven la seva cara més prosaica i quotidiana, en un intent d'humanitzar el divisme a la nova generació d'aspirants a actrius. Com a producte d'època, el format reflexa les transformacions essencials dels cinquanta. Hi estan

de la seva tria: «*Io so che se non vi spiego una lite rimanete tutti delusi*». L'evocació del seu mal humor i de les expectatives del públic de veure l'actriu en una baralla anticipen la peça autobiogràfica com una autoparòdia del *monstre sagrat* no exempta de reflexió. L'interès que havia succeït a l'episodi de "la guerra dels volcans" havia generat una sèrie de textos periodístics que retrataven Anna Magnani com un personatge esquerp i malhumorat. La caracterització que l'actriu segueix en aquesta peça podria ser una referència velada a aquests retrats que la interpretaven com una diva arrogant i sempre disposada a discutir. Magnani es presenta a càmera baixant d'un taxi als jardins de la Villa Borghese de Roma. Va vestida amb un vestit de jaqueta, guants, joies de perles, un barret que no l'afavoreix, dues pells de guineu penjant d'una espatlla i un gos salsitxa a coll. Aquesta representació arquetípica de la "diva", amb la cabellera sempre sense pentinar, fa present una actriu que juga a ser allò que l'espectador espera d'ella. La descripció del personatge coincideix amb el retrat que el cronista Indro Montanelli havia publicat l'any 1950 al *Corriere della Sera* sota el títol de «La Magnani». El text retrata una dona malfiada i fràgil que s'escuda sota la imatge superba del seu àlter ego diví. Com en l'"autoretrat" del film, en el text l'actriu arriba amb retard a una cita, vestida amb unes pells barates i acompanyada d'un gos<sup>273</sup>. El diàleg que la veu en off de l'actriu manté amb les imatges que la retraten sota aquest aspecte no amaga l'antipatia envers el seu personatge. Quan es veu baixar del taxi amb les pells de guineu, la veu diu: «*Mi davo tante arie con quelle due volpi...erano dure come due salame*». Tot i que l'actriu no acostumava a pronunciar-se sobre l'opinió pública, llegia i coneixia el que s'escribia d'ella. És probable que conegués el text de Montanelli i també ho és que la tria d'aquest episodi fos una manera de respondre amb humor a allò que els mitjans deien d'ella<sup>274</sup>.

---

presentes els nous mitjans de consum i l'interès per la vida privada de les estrelles, però també la proliferació de càstings i concursos de bellesa com a sistemes de demanda de noves actrius que suposaria una metamorfosi del paisatge femení en els propers anys.

<sup>273</sup> L'escriptor, que seria un dels cronistes més constants de la seva figura, narra la seva primera coneixença de l'actriu a Roma. El seu text revela la idea del desdoblament en la descripció de dos personatges diferents. En primer lloc, el de la diva que es presenta en públic amb retard, envoltada de gossos i acompanyada d'un amant. La seva petulància i el poc esforç per «suscitar simpaties en velles o noves coneixences» evoquen l'altivesa del "monstre sagrat", una nominatiu que Jean Cocteau va encunyar per a l'actriu Sarah Bernhardt. Per contra, la manca de glamur d'unes «pells de poc preu sobre les espatlles», les mirades d'odi a la hipocresia de la cort d'aduladors que l'envolten i la mirada solitària la posen en crisi. L'autor busca l'aflorament del segon personatge en la dimensió humana de l'actriu, que sorgeix quan tots dos es troben en la intimitat d'un espai privat. En aquest cas l'habitació d'hotel, que podria tenir les funcions del camerino o l'espai de creació que evocava Leonor Fini, on Magnani parla de la creació del seu proper personatge. Montanelli queda fascinat per la fragilitat d'una actriu que confessa les incerteses que acompanyen el seu desig constant de fer Margarida Gautier al teatre, i per la humanitat sincera d'una dona que, en la seguretat que li dona el seu interlocutor, no precisa de recórrer a una màscara escènica protectora de les mirades indiscretes. El tercer personatge emergeix en la pròpia projecció de la imatge de l'actriu despullada de la seva màscara que destil·la la mirada fascinada de Montanelli.

<sup>274</sup> Juntament amb els textos crítics i amb cròniques com la de Montanelli, una sèrie de textos nodreixen, en la crònica d'aquests anys, el desig d'aprofundir en la personalitat de l'actriu. Articles com «L'Autunno provvisorio di Anna Magnani» d'Irene Brin (*Corriere d'informazione*, 10/IX/1949). Busquen l'esclatxa

La fórmula còmica, el divertiment i el desplegament de recursos fan d'aquesta peça un curtmetratge hilarant i del tot amable. Un illot insòlit de l'etapa italiana que podria reflectir un moment en el qual l'actriu troba a faltar la ingravidesa de la comèdia<sup>275</sup>. El record de la seva etapa còmica torna en l'actriu que es diverteix divertint l'espectador, fent un ús desacomplexat de la crítica a la seva pròpia imatge. Mentre altres actrius del film van mesurar conscientment els guions dels seus episodis per no resultar desagradables al públic<sup>276</sup>, Magnani sembla jugar a desobeir les lleis de l'autocomplaença. El seu personatge és groller amb qui li porta la contrària, crida i ultratja amb insults colorits que desperten el riure dels transeünts que s'aturen a mirar-la. Segons Montanelli, Magnani era una dona que no feia esforços per caure bé i que gaudia torturant els seus interlocutors<sup>277</sup>. La reiteració del caràcter ombrívol de l'actriu que relataven les cròniques no deixa de ser interessant des del punt de vista de l'exposició. En l'acte de mostrar-se en una imatge desagradable, l'actriu relata un viatge en primera persona a les seves màscares que no amaga la reflexió del que suposa ser un

---

humana per on poder revelar la dona eclipsada per l'alter ego diví. La periodista Camilla Cedrena incideix en la qüestió identitària a «Anna Magnani non sono io» (*L'Europeo*, 1/VII/1951). Els lectors descobreixen que Magnani és lectora de la Bíblia, del temps perdut de Proust, de Kafka, i d'autores italianes emergents com Flora Volpini. Descobreixen també que el referent moral de l'actriu va ser la seva àvia materna, que els seus personatges més estimats han estat Pina, la dona anònima d'*Una voce umana* i Assunta Spina, i que el que voldria interpretar és Margarida Gautier. L'article reflecteix una voluntat de fer conèixer la dimensió intel·lectual de l'actriu al públic que no coneix la distància que la separa dels seus personatges. El sondeig de la Magnani "íntima" tindrà una expressió privilegiada en les veus femenines de cronistes que proven de contrarestar la imatge d'una diva volcànica amb el retrat apologetic d'una feminitat forta en procés de transformació i de cerca creativa. L'atracció que exercirà en la branca feminista del periodisme es ratificarà, a mitjans dels cinquanta i durant els seixanta, a l'obra de periodistes com Berenice, Egle Monti o Oriana Fallaci, que l'aborden en entrevistes en profunditat com un referent intel·lectual de la seva època. Aquesta mirada és important per l'anivellament que suposa en la construcció de la imatge pública de l'actriu. Mentre l'expansió internacional del seu estrellat alimentarà, al llarg l'etapa americana, una imatge essencialista de la dona italiana com la que prefigurava "la guerra dels volcans", la recuperació de la significació cultural de Magnani per part d'un cert moviment cultural i artístic feminista ajudarà a restituir l'essència moderna que havia constituït l'arrel del seu divisme teatral i neorealista.

<sup>275</sup> En aquesta mateixa època, l'actriu provarà un retorn a la revista còmica, de la mà de Galdieri, sense èxit. Les imatges que han quedat de les seves funcions revelen una actriu que, malgrat que ja no té el públic d'abans, es diverteix en escena. En una entrevista a la RAI, declarà una «necessitat de bon humor», com si advertís que el seu divisme de còmica popular s'estigués extingint en fenomen complex de les noves formes de consum.

<sup>276</sup> La mesura dels guions anava acord amb el to confessional de les ficcions. Isa Miranda va basar-se en les renúncies de l'estrellat, a partir d'un argument on la coneixença d'un nen revelava els seus sentiments maternals frustrats. Alida Valli confessava la vilesa d'haver volgut seduir en una ocasió el xicot de la seva massatgista. Ingrid Bergman confessava davant la càmera de Rossellini el seu jo més amagat en un episodi en el qual roba a la seva veïna un pollastre que li picoteja les roses del jardí. Les dives semblen disposades a un joc concret: mostrar als espectadors una vessant inesperada de les seves personalitats, que, reveladora d'una imperfecció humana, havia de despertar l'empatia del públic.

<sup>277</sup> "Qualcuno dice che Anna Magnani spesso finge di non riconoscere le persone che ha già incontrato, per indispettirle o per mortificarle, e non so se sia vero. È vero però con certezza ch'essa fa pochi sforzi per suscitare simpatie intorno a sé e sedurre nuove e vecchie conoscenze". MONTANELLI, I. (1950) "La Magnani" *Corriere della Sera* 15/I/1950. Compilat a L. Cantatore i G. Falzone (eds.) (2001). *La signora Magnani*. Roma: Edilazio (pp. 15-18), p. 15.



cos escènic exposat al judici del públic i sotmès a ser explicat pels altres. Tanmateix el personatge també es capaç de despertar la simpatia en els diversos embolics que protagonitza i en un ús intel·ligent de la seva vis còmica. Es diria que enlloc de lluitar contra les idees preconcebudes sobre la seva imatge, Anna Magnani hi juga, conscient que el joc de les identitats sobreposades al personatge és l'únic terreny legítim en el qual la *performer* és lliure de provocar una transgressió.

Al llarg de la peça la identitat d'Anna Magnani es fa present en diverses dimensions: en la diva que protagonitza la peça, en la narradora omniscient que es presenta a l'espectador en veu en off, i en l'actriu que al final del film aconsegueix atansar l'escenari per actuar davant del seu públic. Cap dels retrats que ens ofereix l'actriu en aquest segueixen una idea d'identitat fixa, sinó d'identitat en procés, construïda sobre l'equilibri de satisfaccions i decepcions que genera el propi joc de d'autorepresentar-se. En una entrevista dels anys 60 el periodista Pietro Pintus va demanar a l'actriu que es definís, i la seva resposta va ser: «C'è dei giorni che non mi posso vedere e dei giorni che mi sono tanto simpatica. Dunque, non lo so»<sup>278</sup>. D'acord amb aquest dret a la “mutabilitat”, resulta interessant que la peça “Anna Magnani” no contingui una construcció unidireccional de la identitat:

Ma io non so nemmeno se lo sono, un'attrice... cosa vuol dir essere un'attrice...cosa vuol dire essere un'attrice? Io una sera sono in un modo, una sera sono in un altro. Un'attrice dovrebbe essere tutte le sere uguale. Ma io non so giudicarmi. Confesso francamente che se mi chiedessero di dare un'opinione su me stessa, non la saprei dare... la lascerei dare ad altri<sup>279</sup>.

Sobre la idea de la identitat de l'actriu com un concepte inestable, l'autoretrat fílmic que realitza Visconti no amaga la refracció violenta de la deformació, sovint atenuada per la fórmula còmica. Davant de la visió de la seva imatge, al principi del film, la veu narradora s'espanta del seu propi aspecte: «*Dio mio, come ero grassa a quell'epoca, non è possibile!*» La gràcia d'aquesta intervenció rau en el fet obvi que la distància del temps diegètic és irreal, i que l'objecte de l'autocrítica no és la seva imatge passada, sinó la present. Però en els comentaris poc amables a la pròpia aparença hi ha una confrontació amb una de les grans qüestions que apareixen en l'hagiografia de l'actriu d'aquesta època, la preocupació per la seva aparença física. Les dures crítiques a la seva “manca de bellesa”, que havien suposat la difícil relació de l'actriu amb la cinematografia dels anys 30, van començar a revelar els seus efectes en el moment en què Magnani va confrontar la quarantena, el límit al qual la paraula joventut desapareix del vocabulari divístic femení per convertir el concepte de l'edat en un tabú. A partir dels anys 50 es multipliquen els testimonis dels maquilladors, directors de fotografia i fins i tot de

---

<sup>278</sup> Entrevista de Pietro Pintus per la RAI-TV (1965). Compilada a G.Governi (2008). 1ª edició 1981. *Nannarella. Il romanzo di una vita*. Roma: Minimum Fax, p. 213

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 213

pintors que recorden la vicissitud d'haver d'amagar les imperfeccions naturals del seu rostre. Les imperfeccions que havien estat la marca de la seva genuïtat semblen adquirir una visibilitat cruel sota la llum de la por de d'envelliment. No passa desapercebut el fet que Visconti filmi aquesta confrontació des de les antípodes de la sensualitat del cos a *Bellissima. A Siamo donne*, no existeix cap esforç per fer de la diva una imatge atractiva, tot i ser rodada de manera simultània al seu retrat cinematogràfic més atractiu, i a les primeres manifestacions públiques de la preocupació de l'actriu per quedar bé a càmera. Es diria que la caracterització sobrecarregada lluita per privar la figura de la nuesa que faci visible els seus grans llenços expressius: les mans, la cabellera, l'escot i els braços, la silueta en lliure moviment que aconseguia reinventar la bellesa en la plasticitat de la seva expressió i que aflora en les darreres imatges del film. El detall del barret que l'actriu fa servir per vestir el seu àlter ego és especialment eloqüent per l'animadversió declarada d'Anna Magnani per aquest complement de vestuari<sup>280</sup>. Les imatges d'escena de *Siamo donne* tornen una imatge del tot intrusa en l'àlbum fotogràfic mental de l'espectador d'Anna Magnani, que convida a reflexionar les clàusules de construcció del seu "jo" escènic en l'autorepresentació.

Els estudis culturals feministes sobre el relat autobiogràfic destaquen la idea de la inestabilitat i la deformació com un concepte recurrent en la construcció textual del subjecte femení. Segons Isabel Clúa, l'escriptura autobiogràfica és el discurs d'una entitat absent, que no existeix més enllà del seu efecte en el text. La construcció dels reflexos que han de produir aquest efecte és també la construcció d'una subjectivitat pròpia, «que dialoga amb els discursos hegemònics i que hi juga» (2001: 513). La construcció múltiple, inestable o contradictòria és una manera de debatre els buits textuais deixats per la mirada aliena sobre la definició del subjecte i suggereix l'autorepresentació com una forma de resistència al relat homogeneïtzant<sup>281</sup>. Els biaixos

---

<sup>280</sup> En l'obra de Magnani, el barret no persegueix l'embelliment i la funció explícita de tret de màscara. Només porten tocats al cap els personatges que han de fer riure, com les "dives" Loletta Prima (*Teresa Venerdi*, 1941) o Mary Dunchetti (*L'ultima carrozzella*, 1943), la "nova rica" Gioconda Pefetti (*Abbaso la ricchezza!*, 1946), la prostituta Zizì (*La fortuna viene dal cielo*, 1942) o les còmiques Virginia (*La vita è bella*, 1941) i Emilia (*Tempo Massimo*, 1934). L'única escena de *L'onorevole Angelina* (*Luigi Zampa*, 1946) on sentim la riallada d'Anna Magnani és quan Angelina es prova un barret que li queda ridícul i fa riure les companyes que s'han apropat a casa per ajudar-la a vestir-se per la seva primera reunió entre polítics. L'avorriment personal de l'actriu per aquest complement té una amarga ressonància en la memòria de l'actriu. Quan era adolescent, Anna Magnani va viatjar a Alexandria per trobar-se amb la seva mare, de qui vivia separada. Per causar-li bona impressió, va vestir-se un barret que no li resultava afavoridor i que va fer que la seva mare esclatés a riure. A partir d'aquesta anècdota, que evoca el despertar del sentiment de la lletjor, Magnani declara haver desterrat els barrets del seu guarda-roba (HOCHCKOFLER, 2005).

<sup>281</sup> En les produccions textuais del "jo" i a partir de les idees de Judith Butler (1990), Clúa defensa la identitat com un concepte deslligat d'una essència i com el producte d'una *performance* que molt sovint dialoga amb els límits d'allò normatiu. La identitat múltiple és aquí entesa com una forma de resistència. En paral·lel, utilitza la noció de subjecte de Shirley Neuman: "Shirley Neuman, por ejemplo, apuesta por la *performance* como elemento clave para asediar el concepto de autobiografía y habla del sujeto no como una entidad sino como una serie de posiciones transitorias y transitables." CLÚA, I. (2001). "Huir del género: La desfiguración estratégica de la identidad femenina en los textos autobiográficos". IN AA.VV.

i les refraccions de la figura a *Siamo Donne* estableixen aquest tipus de variabilitat i estableixen una diferència entre el retrat de l'actriu representada i l'actriu que es representa. Mostrar-se en la multiplicitat de màscares i deformat-les segons les fractures de la percepció personal és la manera que l'actriu troba d'explicar-se de manera superposada al relat aliè, de relatar-se enlloc de deixar-se relatar pels altres.

La veu de l'actriu obre la peça dient «*Adesso tocca a me. Sono Anna Magnani*». El procés de *relatar-se* inclou una escena on es revelen dades que mantenen una certa contradicció en els documents biogràfics, com el seus orígens. L'actriu era reservada a l'hora de parlar en públic de la seva identitat prèvia a l'arribada als escenaris. El temps diegètic de la ficció, els primers 40, coincideix amb els anys dels primers èxits teatrals en els quals es va estendre la creença que era una actriu d'origen egipci, nascuda a Alexandria. L'adequació d'uns orígens exòtics a les irregularitats del seu físic i un tipus d'espectacle com la revista, on les *soubrettes* acostumaven a adoptar noms artístics evocadors de móns llunyans, va estendre aquesta creença fins als anys de la seva consagració<sup>282</sup>. Aquest origen es consensua com a vàlid i apareix a la majoria d'enciclopèdies escrites abans dels anys 50 que glossen una entrada a Anna Magnani. En pronunciar als espectadors ser nascuda a Roma, l'actriu està constatant una identitat eclipsada per aquest doble origen que podria respondre a una fantasia de joventut que l'actriu sembla voler desfer arribada la maduresa<sup>283</sup>. L'afloreament d'aquest tipus de

---

*La difusión el conocimiento en los estudios de las mujeres. Dinámicas y estrategias de poder y ciudadanía. Actas del II Congreso Internacional de AUDEM.* Universitat d'Alacant, 7, 8 i 9 de Maig de 2001. et al. (pp. 511- 534) pp. 512-513.

<sup>282</sup> Segons Paolo Stoppa, el primer actor que testimonia la coneixença d'Anna Magnani a l'Acadèmia Eleonora Duse a mitjans dels anys 20, la pròpia actriu defensava ser nascuda a Egipte, país on havia anat a viure la seva mare poc després del seu naixement (HOCHKOFLE, 2005; GOVERNI, 2008).

<sup>283</sup> Els anys 50 i 60 coincideixen amb una reiteració personal de l'origen romà per part de l'actriu. Les diverses biografies apunten a la invenció de l'origen egipci com una estratègia per evadir uns orígens familiars que revelen la seva condició de filla il·legítima d'una noia soltera, Marina Magnani, que hauria emigrat a Egipte poc després del naixement d'Anna. Efectivament, l'actriu havia nascut a Roma l'any 1908, filla de mare soltera i pare desconegut, i havia estat criada per l'àvia materna, Giovanna Magnani. L'actriu no duria mai un cognom patern. Quan a *Siamo donne* l'actriu és interrogada per la seva paternitat –o segon cognom, que en italià ratifica la procedència familiar a partir de la declinació del nom del pare– respon “Di Marino”. Aquesta masculinització del nom de la seva mare, Marina, respon a una adaptació de la condició de filla il·legítima a un ordre civil on la pàtria potestat en la institució familiar corresponia a l'home. Amb la verbalització d'aquestes dades, que l'espectador expert en la seva figura pot considerar pràcticament com una confessió, Magnani podria estar criticant de manera cínica un ordre social del qual sempre n'hauria viscut als marges. A banda de ser filla il·legítima, en l'edat adulta seria una dona casada separada del marit i una mare soltera. L'època de *Siamo donne* coincideix amb una cerca personal de l'actriu de la part oculta dels seus orígens familiars. Segons Governi (2008: 29), a finals dels 50 hauria esbrinat la identitat del seu pare, descobrint que era un home d'origen calabrès dit Piero del Duce. La resposta de l'actriu hauria estat que no li venia de gust ser “la figlia del Duce”, en una clara referència al dictador Benito Mussolini.

confessions en els anys de la consolidació apunten a la importància de la reflexió identitària en una època en què l'actriu sembla posar en dubte el seu personatge públic.

És significatiu que la peça sigui concebuda com un viatge de retorn als orígens no de la dona, sinó de la *performer*. El film tanca amb una transformació de la diva antipàtica, del *monstre sagrat*, en l'actriu de teatre popular que les cròniques dels 40 retrataven en el nom de Nannarella. L'escenografia del camerino apareix per ratificar aquesta transformació. El tocador i els miralls copsen la caracterització de la diva malhumorada, cridanera i maleducada, que maltracta la seva assistent i que s'enfada amb el director d'escena que truca a la seva porta. En els insults, els crits i les maneres violentes, l'actriu sembla exacerbar la caricatura de "La Magnani", el nom que circula entre bambolines per anunciar la seva arribada. La transformació esdevé quan l'actriu surt a escena. Magnani es presenta a l'escenari segons un dels seus personatges més estimats, el de la rapsoda popular. El contrast entre l'actriu que surt a l'escenari i la que ha protagonitzat la peça és abismal. Tots els complements de la mascarada han caigut i l'actriu vesteix la memorable sobrietat del seu personatge escènic: l'hàbit fosc "a la Edith Piaf", la veu calorosa en dialecte, l'absència de maquillatge i la cabellera lliure i sense permanent. La gestualitat eloqüent de braços i rostre sobre la música fa el mateix silenci a la platea que, segons Elsa De Giorgi, precedia la seva entrada en escena<sup>284</sup>. La felicitat en el rostre de l'actriu mentre interpreta la lletra d'una cançó popular en les robes de La fioraia del Pincio –un dels seus personatges de revista més estimats pel públic– suggereix que en cap de les màscares representades al llarg d'aquesta metaficció l'actriu sembla sentir-se tant en la pròpia pell. En l'escalfor seductora que la figura adopta en aquest retorn a l'antiga màscara es diria que l'actriu sembla gaudir de la seva darrera trobada amb Nannarella, en uns temps en què el seu record ja començava a ser devorat per La Magnani. El debat entre la màscara teatral i l'estrella cinematogràfica resulta significativa per la contraposició que fa de dues identitats en conflicte. El gest polític rau en el fet que l'actriu reivindiqui Nannarella com a raó de felicitat, mentre La Magnani sembla més aviat raó de maldecaps i malsentesos. Després de tot, la màscara teatral havia estat la seva primera identitat, inventada en complicitat amb el públic, mentre La Magnani partia d'una desfiguració de la seva imatge imposada pels mitjans. Dins de l'artificialitat que suposa ésser un cos escènic, el procés que més sembla satisfer a Anna Magnani és el que li permet la màscara teatral, perquè és aquella que menys depèn de la definició dels altres, i més s'apropa a una definició de si mateixa des de la capacitat discursiva de la seva política d'actriu en el públic que li torna la mirada des de la platea. El pla final, filmat des de les bambolines, mostra la sortida d'escena de l'actriu mentre el públic aplaudeix, darrere el prosceni, abans que caigui el teló. La inclusió dels espectadors en escena, i el tancament de la peça amb la mirada de l'audiència, sembla

---

<sup>284</sup> La crònica del personatge escènic de Magnani segons Elsa de Giorgi apareix tractat al Capítol 1 d'aquesta tesi.

ratificar la importància del públic en un autoretrat en el qual Anna Magnani no ha abandonat en cap moment la seva identitat essencial de *performer*.

En el seu proper film, *Le carrosse d'or*, el públic serà evocat des de la seva absència. En la imatge final, Jean Renoir retratarà la figura solitària de l'actriu en l'escenari, sense el contraplà de la seva audiència. L'enyorament del públic serà significatiu en un film que retrata la solitud de l'actriu. El doble retrat de *Siamo donne* podria figurar la idea d'una actriu que, exposada a la deformació de la seva imatge en els mitjans, podria estar patint la pèrdua de la seva correspondència més essencial. Totes aquestes dades fan d'aquest darrer *Visconti film* un discurs metadivístic complex, en el qual no deixa de brillar una idea: la voluntat de Magnani d'explicar-se a si mateixa no des de la confessió de dona, sinó des de la reflexió de l'experiència de la *performance*, i des de la consciència de ser, per damunt de tot, un cos escènic. "Anna Magnani" no és una confessió com potser esperava Zavattini, és un joc d'autorepresentació, un autoretrat a través del qual l'actriu emprèn una reflexió del fenomen del divisme des del punt de vista de la resistència a ser una imatge objectiva per explicar-se des de l'experiència, complaent o no, de ser actriu.

### La doble vida de la *performer* a *Le carrosse d'or*

La reflexió de la identitat de l'actriu adquireix una ressonància determinant en la confluència de la política d'Anna Magnani amb el cinema de Jean Renoir. La mirada que li dedica el cineasta francès sembla reprendre les idees esbossades per Visconti i aprofundeix en la reflexió de l'actriu dins de l'ecosistema de la representació. El film *Le carrosse d'or* (1952) discuteix els límits entre vida i obra, realitat i ficció, i la voluntat de comprendre'ls a partir de la figura d'una actriu de la *commedia dell'arte* que sent l'enyorança d'una vida fora dels decorats de la ficció.

El film obre amb la mateixa imatge amb què Visconti havia tancat *Siamo donne*: un escenari de teatre sobre el qual s'aixeca un teló de vellut. L'escenari esdevé l'espai metonímic de la Magnani autoretratista, i el motiu visual que sintetitza la travessa de l'actriu en el film de Renoir. El joc de miralls que Visconti utilitzava per evidenciar el desdoblament de personatge i actriu esdevé un joc d'escenes sobreposades, per on transiten les identitats diverses de la protagonista. Anna Magnani és Camilla, una actriu que ahora és també Colombina, el personatge central d'una companyia de *commedia dell'arte* que aterra en una colònia espanyola del segle XVII per entretenir la cort d'un virrei. Aquesta identitat múltiple esdevé el conflicte essencial d'un personatge que enyora una vida de *dona real* i que es qüestiona sobre els límits entre vida i representació:

CAMILLA: I must understand. I'm absolutely sincere in life and on the stage. Then why do I succeed on the stage and destroy everything in my life? Where is truth? Where does theatre end and life begin?

El monòleg de Camilla/Magnani adquireix el valor d'un testament artístic pel que fa a l'obra d'un autor com Renoir<sup>285</sup>, però també d'una actriu que començava a redimensionar el seu estil des de la dimensió reflexiva del gest fictici. Podem parlar d'una estilització de la paradoxa de l'actor a través d'una figura que, segons Renoir, encarnava l'essència del teatre.

La Magnani è la quintessenza dell'Italia. Ella è anche un personificazione assoluta del teatro, quello vero, con gli scenari di cartapesta, le lampade fumanti, gli oropelli dagli ori scoloriti.<sup>286</sup>

El tractament del personatge evidencia un exercici estètic per part del cineasta que prova d'expressar a través dels gestos de l'actriu l'essència ontològica de la representació. Entre Camilla, Colombina i la pròpia Anna Magnani, Renoir captura un ventall gestual que evidencia correspondències entre les diverses identitats de l'actriu. Hi trobem la italianitat, la seducció, els gestos de la declamació a l'antiga propis de la Colombina; el melodrama que té lloc entre bambolines gira entorn del gest melangiós de Camilla, una actriu cansada dels escenaris que busca la seva determinació de "dona real" en les mirades de tres homes que volen estimar-la. Alhora, la pròpia Anna Magnani es fa present en l'artifici fonètic d'una actriu que interpreta per primer cop en anglès, en les riallades contagioses de les escenes improvisades o davant de la pèrdua d'una línia de guió. Al llarg d'una representació que es desdobra en els plans de la comèdia, del melodrama i de la reflexió, les fractures entre aquestes diverses màscares esdevenen el veritable pol magnètic de la càmera. És interessant observar un exercici d'estil que sembla allunyar la imatge de l'actriu de la seva estètica habitual<sup>287</sup>. El decorat manierista dels escenaris teatrals, el vestuari d'època i l'ús insòlit del Technicolor conformen un embolcall abstracte. Per primer cop, la imatge revelava el color verd dels ulls, la tonalitat blavosa dels cabells negres, la blancor del somriure dentat i el carnós pàl·lid del rostre d'una actriu que l'espectador només havia conegut en el clarobscur del blanc i negre i en els decorats realistes de la postguerra. El colors, les robes i les màscares de la *commedia dell'arte* conformen una metàfora de la pròpia representació que encercla l'actriu, i una

---

<sup>285</sup> L'obra de Renoir es caracteritza per la reflexió de la dicotomia realitat/artifici, i per la importància del concepte de l'ontologia de la representació. A propòsit de *Le carrosse d'or*, l'autor va declarar: "He provat d'esborrar les fronteres que hi ha entre la ficció i la realitat i la realitat en si mateixa. He provat d'establir una mena de confusió entre el joc sobre un set de teatre i el joc a la vida. No sé si ho he aconseguit, però ha estat interessant provar-ho." Jean Renoir a "Jean Renoir vous présente Le carrosse d'or". Video pujat a Youtube per L'Institut Lumière de Lyon el 18/VII/2013 sota el títol "Jean Renoir présente Le carrosse d'or". Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=6iCzAdFf7s0>. Trad. De l'A.

<sup>286</sup> RENOIR, J. (1978) *La vita è cinema. Tutti gli scritti 1926-1971*. Longaresi: Milano. Citat a GOVERNI, G. (2008). *Op. cit.*, p. 154.

<sup>287</sup> «Mi ero fissato un compito molto preciso: fare un film con Anna Magnani. Volevo che questo film potesse valorizzarla senza per questo basarsi sugli elementi che, prima di questa collaborazione, avevano contribuito al suo successo». *Ibid.*, p. 154.

estètica carcerària a través de la qual el cineasta sembla buscar l'aflorament dels gestos més essencials d'Anna Magnani. Així definia el director els assajos:

El treball amb Anna Magnani va ser particularment apassionant, especialment quan estava fatigada. Quan estava cansada arribava al matí en un estat deplorable [...] Arribava amb l'aire cansat, es mirava davant del mirall i cridàvem a Claude [Renoir, director de fotografia]. Ella li preguntava “creus que puc rodar? Mira quina cara faig, tinc els ulls a l'alçada de la boca, no em pots fotografiar així”. I jo deia: “Escolta, Anna, potser no podem rodar, però sí que podem assajar”. I començàvem a assajar, amb els altres actors. La primera prova anava prou malament, la segona una mica millor, i a la tercera les paraules començaven a sortir de la seva boca, prenién una sonoritat, i ella començava a absorbir-los i fer-los seus, i el seu rostre es transformava. A la quarta o la cinquena prova Anna tenia l'aspecte exacte d'una noia jove. M'agrada explicar aquesta història perquè és això el que caracteritza el gran actor o la gran actriu. El seu art és més fort que el seu físic. L'espíritual eclipsa allò material.<sup>288</sup>

Com nota Bergala a “Une erotique du filmage”, la direcció dels actors per Jean Renoir es caracteritzava per una interès en el gest essencial, aquell capaç de revelar la posició real de l'actriu en el rodatge i la seva relació amb els elements de la representació. Els símptomes de l'esgotament de Sylvia Bataille que Bergala detectava com a objectiu de Renoir a *Une partie de campagne* (1936) troben aquí una correspondència amb els gestos d'una Anna Magnani que reflexiona la solitud de l'actor en l'escenari des d'una dimensió que ja podem considerar autobiogràfica. L'actriu que Rossellini ens havia mostrat suportant el pes solitari de la representació a *Una voce umana* (1948) troba un símil amb l'actriu que reflexiona la pròpia solitud en l'escenari. En les diverses travesses quixotesques de Camilla, que es cerca a ella mateixa en la mirada dels altres, aflora el retrat d'actriu que la política magnaniana esbossava als darrers anys 40. En el gest crític de la dona anònima al telèfon, la política d'actriu ja reflectia la perversitat de la representació que Renoir captura aquí en la solitud de Camilla, que es mira amb distància la vida que transcorre darrere de les bambolines sense poder abandonar el seu lligam amb la representació.

La dramaturgia melodramàtica entorn del triangle sentimental de Camilla i els seus amants reprèn el tema essencial de la correspondència amorosa que trobem en els films més decisius de Magnani. La incapacitat d'estimar i de ser estimada esbossen el conflicte del personatge i emergeixen com a símptoma d'un subjecte inexistent –la *dona real* que l'actriu enyora ser–. Quan Renoir tanqui la representació amb la figura de Magnani sola en l'escenari, la mirada de l'espectador es determinarà com a única correspondència possible. El darrer pla de Renoir ens mostra l'actriu enclavada en el prosceni de l'escenari, en una actitud hieràtica tan sols alterada per la nostàlgia humana impregnada en el rostre de l'actriu que “enyora una mica” el públic, entre el que es troben els homes

---

<sup>288</sup> Veure nota 285.

“reals” que l’han volgut. El monòleg de Don Antonio, el mestre de cerimònies de la companyia, diu:

DON ANTONIO: Don’t waste your time in the so-called “real life”; you belong to us, the actors, acrobats, mimes, clowns, mountebanks; you only way to find happiness is on the stage and in platform and in public place, during those two little hours when you become another person, your true self.

La paradoxa de l’actor és compresa aquí com a motiu de solitud. El conflicte de Camilla/Magnani és la incapacitat de definir-se com un subjecte que, fora de les fronteres de la representació i dels reflexos que aquesta emet, no existeix. Aquest sembla el discurs capitular en la reflexió de la identitat de l’actriu com una figura sotmesa a la pèrdua progressiva del suport dels elements auxiliars de la representació.

Renoir i Visconti semblen coincidir en una qüestió que ja havia plantejat Rossellini: la identitat de Magnani com a paradigma del cos escènic i del seu poder en la posada en escena. Els films d’aquests anys determinen l’aïllament del cos en l’escenari i ratifiquen allò que havia prefigurat el gest de Magnani a *Siamo donne*: el públic com a única correspondència, i com a element necessari per a la inscripció d’una política d’actriu en les imatges. El procés de desfiguració de la imatge divística que trobàvem en Visconti adquireix un nou significat en la presència d’un ecosistema com el de la *commedia dell’arte*, que fa present no només les arrels teatrals d’Anna Magnani, sinó els propis orígens de l’art de l’actor. Cristina Jandelli advertia com a *Siamo donne* l’existència d’un art teatral darrere la construcció divística atorgava a la peça de Magnani un valor discursiu superior al de la resta de retrats de les seves coetànies. En representar-se com una actriu que “ama recitare nella vita quanto appare vera sul palcoscenico”<sup>289</sup>, Magnani anava més enllà de la humanització de l’estrellat cinematogràfic i posava en escena el conflicte identitari a partir de la fenomenologia del desdoblament.

El desdoblament com a metàfora estètica de la paradoxa de l’actor és un concepte recurrent en el discurs biogràfic sobre els actors. Sarah Bernhardt va titular les seves memòries *Ma double vie* (1907), un text on la *performer* i la seva construcció escènica es confonen en l’exercici de memòria de l’autora. Segons Isabel Clúa (2007: 171), la ratificació del doble en l’exercici memorístic o autobiogràfic de les actrius és una manera de perpetrar un gest autorial. Com a reflex de les diverses identitats construïdes en escena, la màscara o la identitat divística són la prova d’un exercici creatiu que defineix les *performers* com a cossos que creen i com a subjectes històrics. La *performance* torna a ser llegida com un exercici de resistència d’una creadora plàstica que reivindica una obra en l’exposició, la gestió i la reflexió del cos escènic i de les seves aparences diverses. La protagonista del film es presenta davant del virrei amb els seus dos noms: «*Columbine on stage, your highness. In life, Camilla*». El tema argumental de la doble vida es determina com a nus del conflicte identitari del personatge i alhora com a

---

<sup>289</sup> JANDELLI, C. *Op.cit.*, p. 120



essència intrínseca del seu art. Si la Magnani autoretratista no abandona mai la seva identitat de cos escènic, i si alhora aquesta identitat no pot ser un concepte estable, probablement és perquè l'única veritat que pot demostrar un actor és la de la seva paradoxa<sup>290</sup>.

## Política del gest autoreferencial i correspondències històriques

La veritat de la paradoxa i la ratificació del cos escènic semblen les claus conclusives d'un film on es diria que director i actriu busquen reflectir una identitat històrica de l'espectacle. En les declaracions de l'autor llegíem la voluntat de fer aflorar la transcendència del gest magnanià com a epítom de la idea de l'ésser actriu. Però és més enllà de l'exercici estilístic, que revela l'exercici performatiu? Com s'inscriu l'escriptura del cos en una representació que busca el manierisme de la *commedia dell'arte*? En la *performance* amanerada de Camilla/Colombina trobem un gest recurrent que sembla ratificar la seva identitat d'actriu. En escena, Colombina es duu una mà al pit. És una postura arquetípica de la declamació teatral antiga que evoca el mateix gest que Maddalena Cecconi componia davant del mirall que reflectia la seva pregunta «*In fondo che è recitare?*». La mà que senyala el cor mostra el cos com a contenidor de les emocions que l'espectador no veu, però pot creure que existeixen a partir de la indexació que en fa l'actor. Camilla reproduceix aquest gest fora d'escena, en una mena de ratificació de la seva connexió amb el personatge escènic i de la seva pròpia identitat d'actriu. La mà al pit que “toca” les emocions fingides perquè les “vegi” l'espectador

---

<sup>290</sup> Trobem rastres del tret paradoxal de la doble vida en les declaracions de l'actriu a mitjans d'aquesta època. En una entrevista radiofònica poc després d'aconseguir l'Oscar, l'any 1955, rebrà la pregunta de confessar els seus sentiments de dona: “Della donna Anna Magnani io sono così gelosa. In questo momento, purtroppo, l'artista Anna Magnani ha sommerso la donna Anna Magnani, per ciò non è che in veste di attrice che io posso parlare. [...] Lei mi chiede se come donna io sono felice. Sì, come donna sono anche felice, ma è una felicità che non riguarda la donna Anna Magnani, riguarda l'attrice. C'è uno strano conflitto fra me donna e me attrice. Non capisco più niente.” (Entrevista radiofònica sense títol, compilada en el vídeo “Anna Magnani: Songs and Interviews” pujada a Youtube per l'usuari Halindonmusic amb data 27/VIII/2014. Recuperada a <https://www.youtube.com/watch?v=g2O3mg5e8B4>). Aquesta fractura adquireix una presència nova en el retrat de “Janus bifrons” que apareix a la crònica de l'època, i que trobem en la confessió reportada per un dels seus últims directors d'escena, Franco Zeffirelli: “Era l'incapacità di realizzarsi come donna nella vita che le dava questo assatanamento, e che le permetteva perciò di realizzarsi su un altro piano. E infatti lei ha cercato di prendere le sue vendette nel lavoro. E c'è riuscita. Ma ha pagato tutto questo duramente. Il lavoro le ha sottratto la vita. [...] Insomma era due donne diverse e gli uomini di fronte a questo enigma, a questo Giano bifronte sbarellano, non reggono. In fondo il dramma di tutta la vita di Anna sta proprio lì. La cosa più vera, più sincera, più commovente, Anna me la disse tre anni fa in una delle sue tante confessioni notturne, mi disse: «Io sono una stronza, io devo nascere contadina nell'agro romano, fare tredici figli, sì, scodellare figli a mio marito e ogni volta che aprivo bocca quello mi riempiva la faccia di schiaffi. Questo era il personaggio mio, per essere vera con la mia natura. E dovevo far così. Invece mi son messa a far l'attrice, sono diventata Anna Magnani e sono stata un'infelice per sempre».” (PISTAGNESI, ed. *Op. cit.*, p. 74).

esdevé recurrent en la filmografia magnaniana. Tots els seus personatges que *juguen* a actuar el tenen en algun moment. La Nannina Sastrelli d'*Abbasso la misèria!* (1946), una mestressa de casa que vol ser cantant lírica, s'endú la mà al pit quan canta les cançons franceses que sonen a la ràdio. La soprano Ada d'*Avanti a lui tremava tutta Roma* (Carmine Gallone, 1946) el compon en els gestos de la seva Flòria Tosca quan Anna Magnani fingeix cantar *Vissi d'arte vissi d'amore* sobre la veu en *playback* de Renata Tebaldi. La *vedette* Loletta Prima (*Teresa Venerdi*, 1941) adopta la postura de la mà al pit mentre l'espectador la descobreix entre un grup de coristes teatrals. En totes elles, aquest gest denota l'essència d'un cos disposat a la ficció. En l'etapa americana de l'actriu, on el manierisme adquirirà un sentit especialment reflexiu, trobarem una precisa reiteració d'aquest gest que Anna Magnani fa seu a *Le carrosse d'or* fins al punt de convertir-lo en metonímic de la seva *performance*. En els cartells promocionals del film, la seva figura apareix retratada en aquesta postura.

El gestos de contacte amb el cos es determinen com un dels trets més característics de la retòrica expressiva d'Anna Magnani des dels seus orígens cinematogràfics. Especialment a partir de *Roma città aperta*, l'escriptura del cos a partir de la indexació gestual alimenta una dimensió reflexiva de la *performance* que evoluciona a mida que també ho fa la relació de l'actriu amb les poètiques fílmiques que l'acullen. Als 40 els gestos de Pina entorn del cos adquirien un valor polític que transmigrava de la identitat popular del neorealisme a la identitat de gènere del cinema de transició. Al llarg dels diversos usos ideològics de la *performance*, el gest funciona com una unitat expressiva que connecta la realitat individual del personatge amb la seva posició en el paisatge fílmic. Segons aquesta trajectòria, és interessant que la metamorfosi reflexiva del gest de contacte coincideixi amb un moment de la carrera de l'actriu en la qual la *performance* es defineix com una entitat autònoma. La presència d'aquest gest en les diverses màscares de *Le carrosse d'or* coincideix amb l'aïllament de la figura pel que fa a un paisatge fílmic que ha desaparegut darrere del mecanisme escènic de la representació. En aquest sentit, la condició unitària i autònoma del cos escènic passa, a *Le carrosse d'or*, per la reivindicació d'una història del gest. En Camilla i Colombina el gest de contacte és una constatació de l'art declamatori de la mateixa manera que en Anna Magnani ho és de la seva política d'actriu.

El protagonisme que adquireix a *Le carrosse* suscita un interès específic per un gest que va arribar a esdevenir distintiu també del personatge estel·lar d'Anna Magnani. És un gest que l'actriu acostumava a compondre en públic i que apareix, per exemple, en les fotografies de la roda de premsa que va tenir lloc durant el rodatge de *Le carrosse d'or*. La recurrència que trobem tan en el repertori escènic com en l'exposició pública podria haver convertit el gest de la mà al pit com un distintiu en l'expressió corporal de d'Anna Magnani. Una prova seria el seu relleu en la caricatura que l'actor transformista Riccardo Billi havia fet en les seves cèlebres imitacions de l'actriu, als espectacles

televisats dels anys 50. La mà al pit resultava una destil·lació de l'estil gestual de la parodiada, que conformava el seu retrat exacerbada juntament amb el dialecte romanesc, la cabellera despentinada, els escots en forma de cor i els abrics de pells deslluïts. La presència del gest com a tret d'una individualitat i com a rastre d'una història del cos escènic, torna a fer present la capacitat dels gestos d'Anna Magnani per establir un diàleg històric amb la política de les actrius, que al film de Renoir pren la forma específica de la *commedia dell'arte*<sup>291</sup>. «Dovevo logicamente rifugiarmi nella *commedia dell'arte* e trascinare Anna con me in questa impresa», escriu Renoir<sup>292</sup>. Com a substrat referencial en l'estudi dels orígens de les arts escèniques, la *commedia dell'arte* conté l'humus d'una tradició del cos femení en escena que ha estat present al llarg de tota la divagació sobre la política d'Anna Magnani. La comèdia antiga és, probablement, el primer espai on les dones poden convertir el conflicte identitari que les indetermina com a subjectes socials en un joc. És el lloc que veu néixer la política de l'actriu com una pràctica estètica i intel·lectual de la dona creadora que, en diàleg amb l'experiència subjectiva de la Història, en genera una crònica alternativa a partir de l'escriptura del cos i dels seus usos subversius. És el primer marc cultural que acull una exposició escènica del cos femení i és d'on sorgeixen els primers noms propis d'actrius del teatre modern (GILDER, 1932). És també l'espai on el cultiu de la improvisació converteix les *performers* en elements de connexió entre la transmissió del pensament a les cultures orals i la construcció dels textos dramàtics (MCGILL, 1991). Un dels primers grans noms d'aquesta tradició és el d'Isabella Andreini, actriu de la companyia *I gelosi* a la qual s'ha atribuït la creació de la màscara de la Colombina<sup>293</sup>. En un dels pocs gravats que representen la figura de la històrica còmica de l'art, Andreini apareix amb el seu vestit d'escena i el gest de la mà al cor.

Per la presència significativa de la mà al pit en tradicions pictòriques com el retrat del Renaixement i del Barroc, aquest gest no tan sols sembla tenir un valor sintètic sobre la figura de l'actriu, sinó també de la natura misteriosa de la dona. En tant que denota la frontera entre interior i exterior, entre allò visible i invisible, la mà al pit en la representació de la feminitat podria esdevenir un índex de la isotopia cultural segons la qual ser dona i ocultar, són parts d'una mateixa essència (CLÚA, 2001, 2005, 2007). La mitològica figura de Pandora, com a representació mítica de la por patriarcal a la natura

---

<sup>291</sup> *Le carrosse d'or* està inspirada en *Le carrosse du Saint Sacrement* de Prosper Mérimée (1892), un òpera bufa sobre el món dels actors que l'autor havia escrit entorn del personatge de la Perichole, una actriu relacionada amb el poder que encarnava l'argument literari finisecular de l'actriu com a figura misteriosa i fascinant. El personatge hauria estat inspirat en la còmica peruana Micaela Villegas (1748-1819), molt influent en el context cultural del segle XVII i considerada un antecedent històric del divisme teatral.

<sup>292</sup> Veure nota 287.

<sup>293</sup> Isabella Andreini (1562-1604) fou membre de la companyia històrica "I Gelosi", decisiva en la migració del model escènic de la *commedia dell'arte* a França. Per la seva trajectòria, es pot considerar una fundadora del teatre modern a Europa. En el seu honor, la *commedia dell'arte* va incorporar entre les seves màscares el personatge d'Isabella, que al film de Renoir apareix interpretat per Nada Fiorelli.

femenina, condensa aquest binomi essencial en la fractura entre l'aparença acollidora de la figura i el contingut misteriós de la seva caixa. En la interpretació que en fa l'escultor neoclàssic Jean Pierre Cortot, la dona enviada pels déus sosté amb una mà la capsa a prop del seu ventre, en un gest que suggereix la connexió entre el contingut secret i el que la superfície del seu cos enganyós oculta. La caixa com a frontera entre interior i exterior, troba una correspondència amb el gest de la *performer* i l'estatut del seu cos artificial com a epítom de la cultura finisecular. És habitual trobar el gest de la mà a pit en els retrats d'actrius de la transició escènica del segle XIX al XX, i en especial en les fotografies d'estudi dels anys 10. Les dives del cinema mut italià Francesca Bertini, Lyda Borelli o Pina Menichelli, atorguen aquest gest als personatges dels seus films, i també els adopten retrats fotogràfics realitzats fora de l'escena. Eleonora Duse el té en una fotografia que va fer-li Mario Vais Nunes l'any 1904, caracteritzada de Margarida Gautier. No deixa de ser interessant l'ús d'un gest que, havent esdevingut arquetípic del cos escènic, evoca un estil d'època entorn a les maneres en que les actrius es feien fotografiar. La idea d'un gest històric que esdevé síntesi de la *performer* com a creadora d'identitats, pròpies o alienes, redimensiona el seu valor en un terreny com és l'autorepresentació de la creadora plàstica. La relació entre una expressió eminentment patriarcal de la feminitat i la seva transmigració gestual a la *performance* femenina podria trobar un pont en la dimensió que adquireix en l'obra autoretratística d'una pintora com Artemisia Gentileschi, que va copsar aquest gest clàssic de la seva època en diverses pintures autoreferencials. La mà al pit en el seu autoretrat com a pintora, o en els que es fa fer com a model de personatges històrics com Cleòpatra, Lucrècia Santa Caterina o la Magdalena penitent, apropa el sentit d'aquest gest al que definitivament adquirirà en la figura de la *performer*. La mà que toca i que senyala el propi cos determina l'existència del «jo» per damunt de la seva significació representativa. Com una unitat semiòtica de la duplicitat o del desdoblament, la mà de la *performer* que es toca el cos és també la del subjecte que s'inscriu en la imatge de manera simultània a la pròpia construcció escènica o a la pròpia obra.

Més enllà d'una hipotètica connexió conscient del gest arquetípic d'Anna Magnani amb la seva tradició figurativa, la recurrència que té en un film com *Le carrosse d'or* fa especialment present la seva significació històrica en el marc genealògic de la *performance* femenina. La capacitat del gest de la Magnani renoiriana de fer present la història, evoca l'existència d'una genealogia dramàtica que ja havia aflorat en l'anàlisi de les seves representacions a *Assunta Spina* (Mario Mattoli, 1948) i *Una voce umana* (Roberto Rossellini, 1948). A les portes de la modernitat dels anys 50, la seva *performance* fa present una altra modernitat cultural que havien dut a terme les performes del fin de siècle, i que a Itàlia hauria sobreviscut en el del cinema de dives des anys 10. Les obres de Mattoli i de Rossellini havien recollit els símptomes d'una emancipació. Les possibilitats de la figura de transgredir els límits del paisatge fílmic, dialogava amb una confiança, per part dels directors, de la *performance* femenina com a

unitat estètica portadora d'un discurs modernitzador. És necessari que sigui tingut en compte que la Magnani que revisita Renoir és l'actriu que emprèn un discurs autoreferencial després d'haver assajat la posada en escena moderna en els Rossellini-films. A *Una voce umana* Magnani era el personatge femení privat de la correspondència i disposat a generar una nova forma de representació, i a *Le carrosse d'or* és l'actriu que tanca la representació privada del contraplà del públic i aferrada a l'única referència estable de la seva identitat d'actriu, de *performer* d'identitats. Allà on Rossellini l'havia deixat com a imatge, Renoir la troba com a subjecte, i el subjecte que s'erigeix com a centre de la representació és el d'una creadora d'identitats, una *performer* que comença a reflexionar davant la pròpia solitud en el dispositiu, la constatació del seu "jo" escènic.

VI.  
DIVISME, ESPECTACLE I POLÍTICA SEXUAL:  
ANNA MAGNANI A HOLLYWOOD

«MAGNANI! I put the name in caps with  
exclamation point because that is how she  
“comes on”.»

TENNESSEE WILLIAMS<sup>294</sup>

A finals dels anys 50, Anna Magnani va tenir un paper important en la internacionalització del divisme europeu a Hollywood. En certa manera, el seu cas obre un camí que continuaran les dives de la generació dels 60, en un ressorgiment de l'estrella transnacional que l'*star system* nord-americà no coneixia pràcticament des dels anys 10 (PRAVADELLI 2015: 71). La curiositat envers la seva figura la reflecteix el gran ressò mediàtic que havia produït la primera visita de l'actriu a Estats Units l'any 1953, amb motiu de la promoció internacional de *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951)<sup>295</sup>. L'excel·lència dramàtica que Magnani demostrava en un dels seus films italians més aclamats va ser aprovada per unanimitat entre premsa, crítica i públic estatunidencs<sup>296</sup>, i

---

<sup>294</sup> WILLIAMS, T. "Five Fiery Ladies. Tennessee Williams tells of heroines in his dramas". *Life*, 3/II/1961, (pp. 84-89), p. 84.

<sup>295</sup> La primera trobada amb els mitjans hauria tingut lloc a bord del transatlàntic Andrea Doria, abans del desembarcament de l'actriu. Magnani rep els primers flaixos per sorpresa i amb l'aspecte quotidià que la caracteritza: sense maquillatge, amb el pentinat desfet i vestuari funcional. La premsa i el públic es deleixen en comprovar que l'actriu és tal i com es presenta en escena: l'ambaixadora d'una personalitat anticonvencional, aliena a les lleis de l'*star system*, del *glamour* i de l'aparença complaent. Potser per l'atracció que genera la seva presència, els mitjans comparen el fenomen que encarna amb el que va suposar, en impacte, el de Greta Garbo als anys 20.

<sup>296</sup> Bette Davis declararia d'ella: «She's the best actress I've ever seen» (VACCARELLA, 2003: 12). La trobada amb Davis té un especial significat en l'aventura americana d'Anna Magnani. Els valors i els principis creatius que totes dues compartien el reflecteixen els estudis de Luigi i Cristina Vaccarella (2004 i 2005) i, en especial, la crònica que Davis relata a *The lonely life* (1962): «Era a New York e aveva sempre desiderato incontrarmi. La cosa era reciproca dato che ero anch'io una sua grande fan. Ci sembrò subito di conoscerci da anni. I suoi occhi, intensi come il suo bellissimo paese, esplosivi come quelli di un bambino felice, avevano conosciuto il dolore. In quel momento, però, sprigionavano solo un grande entusiasmo. "Ho indossato i miei brillanti per Bette Davis!". Lo scintillo di quei brillanti non riusciva ad offuscare la sua persona. Con l'aiuto dell'interprete discutemmo di recitazione, di mondo in generale e di bambini. Il suo era malato, e per farlo curare nel modo migliore lavorava ininterrottamente [...] "Perché,

també va despertar la curiositat entorn d'una qüestió: en quina manera una actriu tan allunyada dels clixés de Hollywood podria encaixar en la indústria nord-americana?<sup>297</sup>

Cal emmarcar l'acollida de Magnani en el context del Hollywood de finals dels 50, i en concret en el pelegrinatge intel·lectual i estètic de la indústria nord-americana als models que estaven protagonitzant el trànsit a la modernitat en els cinemes europeus<sup>298</sup>. En el marc de les acaballes del classicisme i de l'*ontologia de l'estrella*, Anna Magnani i la seva procedència artística representaven tot allò que havia fet envellir el model nord-americà, i que la indústria d'aquests anys sembla recollir en forma d'influències. Com nota 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>299</sup>.

La influència divística europea i la necessitat de recuperar les tècniques de la tradició teatral es resumeixen en el projecte de l'Actors Studio, fundat el 1947 amb l'objectiu de generar una paradigma d'actor modern. Les darreres expressions d'un *star system* clàssic conviuen amb el naixement del cos intel·lectualitzat del nou actor. És la dècada en la qual el cos explosiu de Marilyn Monroe somatitza el cant del signe de l'estrella mentre la intensitat de Marlon Brando determina el naixement del *performer* independent que s'imposarà amb força en la dècada dels 70. En paral·lel als models interpretatius, els relats experimenten les mutacions pròpies de les acaballes del classicisme. El desgast dels gèneres implica una renovació en el tractament dels grans temes clàssics, com el relat eròtic, i les innovacions estètiques i dramàtiques conviuen amb la consciència de crisi que impregna les històries. El crepuscle de les estrelles clàssiques i el naixement del cos de l'actor modern conviuen en un context on la política sexual i la consciència del temps semblen activar una nova estètica metafòrica reflexiva i sensual. Les teories teatrals de

---

Bette Davis, non viene a trovarci in Italia, in Europa? Sembra fatta per noi. Siamo uguali, lei ed io. Venga a trovarci!" [...] Gary [Merril] si asciugò la fronte e crollò su una sedia. In genere doveva competere solo con me. "Voi due insieme! C'era abbastanza elettricità in questa stanza da illuminare l'intera città di New York"». (FALZONE, ed. 2003: 3).

<sup>297</sup> La pregunta va ser formulada per Elsa Maxwell, la temuda periodista de *gossip* que també havia dedicat una crítica favorable a l'actriu en el seu famós programa radiofònic *Party Line*. La reportera es basava en les interpretacions a *L'amore* i a *Bellissima* per assegurar que Magnani havia demostrat ser una de les millors actrius vives, i es preguntava de quina manera una actriu tan diferent podria encaixar a Hollywood (VACCARELLA, *op. cit.*, p. 12).

<sup>298</sup> Aquest pelegrinatge Hollywood-Europa el constata Veronica Pravadelli en una anàlisi dels models divístics i narratius del context del postclassicisme: «Nel decennio più critico per il cinema americano, è palese come le innovazioni arrivino dal cinema d'autore europeo, la cui influenza si eserciterà con forza su quello statunitense negli anni '70» (PRAVADELLI, 2015: 71).

<sup>299</sup> JANDELLI, C. (2007). *Breve storia del divismo cinematografico*. Roma: Marsilio, p. 110.

Stanislawski, la psicoanàlisi de Jung i de Freud i l'erotisme de George Bataille podrien ser els textos referencials d'un subistema de producció en el qual la fàbrica de les estrelles es desplaça a Broadway, Marlon Brando n'és el cos, Elia Kazan el director i Tennessee Williams el dramaturg.

### L'actriu com a espectacle

Williams és probablement el nom més important en l'etapa americana d'Anna Magnani, i l'autor dels textos que van inspirar la majoria dels films d'aquesta etapa<sup>300</sup>. La trobada entre dramaturg i actriu esdevé metonímica de la fascinació que el divisme carismàtic i la sensualitat mediterrània de Magnani exerceixen en el Hollywood d'aquests anys. Amb les figures mentores de Williams i del productor Hal B. Wallis, l'actriu participarà en tres produccions rodades entre 1955 i 1960. *The Rose Tattoo* (Daniel Mann, 1955), *Wild is the Wind* (George Cukor, 1957) i *The Fugitive Kind* (Sidney Lumet, 1959) s'articulen entorn del personatge femení de la italiana temperamental i de les dimensions físiques i dramàtiques que els atorga el divisme específic d'Anna Magnani. Per la importància que tenen en la posada en escena l'exhibició del cos, del mètode expressiu i del repertori gestual, els *Hollywood films* d'Anna Magnani es basen en la política de l'actriu com a espectacle.

Cal recordar que el primer film nord-americà d'Anna Magnani havia estat *Vulcano*. La influència d'aquest projecte en la imatge divística de l'actriu havia estat determinant, i en part, inaugura l'etapa americana en la creença d'un divisme basat en la força passional d'una natura femenina equiparable a la fisiologia d'un volcà: imprevisible i explosiva<sup>301</sup>. Davant d'aquesta gran curiositat de la indústria per l'"espectacle" Magnani, quin podria ser el posicionament d'una actriu que, en plena maduresa creativa, havia començat a impregnar les seves obres de l'esperit autoanalític de la reflexió? Al seu retorn del primer viatge als Estats Units, la premsa italiana va publicar una petita crònica que l'actriu havia escrit anotant les impressions d'aquest primer contacte. La primera anècdota sorprenent és la reacció de l'actriu davant dels mitjans, i en concret el gest amb què denega la demanda d'un fotògraf que va demanar-li que ensenyés les seves cames a

---

<sup>300</sup> El dramaturg, que es reconeixia seduït per Itàlia i per l'autenticitat de la cultura mediterrània, era dels pocs americans que presumien de conèixer la filmografia completa de Magnani —a Estats Units només s'havien estrenat tots els seus títols—. La seva particular batalla per aconseguir que l'actriu interpretés els seus textos (veure nota 307) demostra un apropament estilístic concret en la línia d'anteriors trobades importants de l'actriu amb autors i cineastes.

<sup>301</sup> El volcà resulta una figura metafòrica de significació, si tenim en compte un moment en el qual els actors de la nova generació estan aprenent en els textos de Stanislawski que la sensualitat i l'emoció es coven des de dins. En aquest sentit, la idea d'un divisme essencialista, que en certa manera posa en dubte l'esperit progressista de la política magnaniana, queda compensat per l'apropament intel·lectual a la seva excel·lència dramàtica. En els tres films que farà, l'exotisme de la llatina a Hollywood conviu amb l'espectacle d'una *performance* inimitable.



la premsa. L'actriu anota amb ironia i estupor que els fotògrafs no l'havien mirat prou bé.<sup>302</sup> El fet reflecteix una constant que es manté en aquest diari de viatge, en la consciència que Magnani tenia de representar l'antítesi del que la indústria cinematogràfica esperava d'una actriu italiana<sup>303</sup>. Els diversos personatges americans semblaran inspirats en el poder suggestiu d'aquesta diferència. De *The Rose Tattoo* (Daniel Mann, 1955), *Wild is the Wind* (George Cukor, 1957) i *The Fugitive Kind* (Sidney Lumet, 1959) emergeix un tríptic de personatges que reproduïx una sèrie de llocs comuns destil·lats de la imatge divística de Magnani i que tracten el lloc comú de la italiana a Hollywood. Serafina delle Rose (*The Rose Tattoo*), Gioia (*Wild is the Wind*) i Lady Torrance (*The Fugitive Kind*) són versions americanitzades de la *popolana*, dones d'origen popular, de caràcter viu i passions fortes, que comparteixen l'aspecte de l'*antistar*. Totes tres vesteixen els habituals hàbits foscos de Magnani, tenen la seva cabellera salvatge i són mogudes per la força de les passions. En la línia del tractament de la *star* llatina a Hollywood, representen el conflicte del xoc cultural en una exacerbació dels trets identitaris de la cultura mediterrània i alhora encarnen una resistència del personatge femení al procés d'integració i transformació que els és plantejat en les poètiques fílmiques<sup>304</sup>. Podem parlar d'una radicalització del divisme de l'actriu en una versió transnacional de l'heroïna magnaniana que, en la confrontació d'un paisatge estrany, adquireix el ressò metadivístic de l'actriu que també enfronta un sistema de producció nou. La voluntat de la indústria de copsar el carisma de Magnani com a espectacle<sup>305</sup> la sintetitza la frase del productor Hal B. Wallis el primer dia de

<sup>302</sup> «“They want me to do *what?*” I asked astonished. Those photographers haven't really looked at me, I said to myself, otherwise they wouldn't have asked. “No”, I said and that was one order I refused». (PISTAGNESI, ed. 1988: 60).

<sup>303</sup> Aquesta reflexió es repeteix en la narració que l'actriu fa de la seva trobada amb Marlon Brando: «The next evening Brando appeared, carrying a red rose stuck into a small African vase. We looked at each other, intrigued. I had expected to see the Brando of his incredible *performances*, violent and deep, but he had a rather sweet and shy expression on his face. He kept staring at me. “I had expected to meet a tall, glamorous woman in a revealing dressing gown”, he said. I felt a bit mortified because I was exactly the opposite. “Lovely”, he said softly as he took my hands». *Ibid*, p. 61.

<sup>304</sup> La siciliana Serafina s'aferra a una cultura tràgica del dol per assimilar la mort sobtada del seu marit, generant l'escàndol en la comunitat catòlica de Florida on viu amb la seva filla adolescent. Gioia no accepta substituir la seva germana després d'haver-se casat en un matrimoni de conveniència amb el seu vidu, un ramader de Nevada. Lady s'aferra al desig de venjar la mort del seu pare, desafiant les autoritats que controlen una comunitat xenòfoba i opriment del sud dels Estats Units.

<sup>305</sup> Hal Wallis i Tennessee Williams, artífexs de l'operació americana, constaten aquesta idea de l'*actriu spectacle* amb la narració de les seves primeres trobades amb Magnani. A les seves memòries –*Starmaker. The Autobiography of Hal Wallis*– el productor recull la impressió de la primera trobada amb l'actriu, a Roma: «Ci recammo nel suo appartamento un pomeriggio per un cocktail. Lei viveva a palazzo Altieri, non lontano dal Pantheon; un quartiere affollato e rumoroso [...] Le finestre erano aperte e facevano entrare quella baraonda che era Roma: macchine che strombazzavano, conduttori che gridavano, fischi, ogni tipo di rumore cittadino... L'aspettammo per lunghissimo tempo. Tennessee mi disse che in Italia più una star fa aspettare e più è importante. Capimmo quanto era famosa....[...] Come in un incontro di pugilato si raggiungono le proprie posizioni lei entrò a grandi passi... mi fissò negli occhi per studiarli. Indossava un abito atillato nero scollato per mostrare il seno. Era magnifica e cosciente di esserlo. Mi brontolava in italiano, sorrideva, aggrottava le sopracciglia... Capii perché era preoccupata di lavorare in America: non parlava una parola di inglese...[...] Ma Anna era Serafina». (Citat a VACCARELLA, 2005:

rodatge de l'actriu: «We want you to be just Anna Magnani; forget about Hollywood.»<sup>306</sup>

### Repertori i pedagogia del gest a *The Rose Tattoo*

L'actitud de Hollywood envers l'actriu reproduceix una tendència històrica de buscar en el cos estranger l'exotisme absent en el cos divínic nacional (VINCENDEAU i PHILLIPS, 2006) i, en aquest sentit, la *performance* americana d'Anna Magnani revela una certa consciència de ser un espectacle per als americans, sense oblidar la possessió d'un estil únic. Tennessee Williams defensava haver escrit *The Rose Tattoo* pensant en Anna Magnani<sup>307</sup>. La circumstància d'una obra escrita a la llum de les capacitats dramàtiques

---

22). Per la seva banda, Williams evoca en el record de l'actriu una certa atracció per la manera de *ser estrella* d'Anna Magnani: «At eight o'clock Frank Merlo and I would arrive at her penthouse in the Palazzo Altieri, and a maid would show us into her lounge. We sat there waiting, drinking, sometimes even for an hour [...] Finally Anna would come breezing into the room. Her private elevator took us down directly into the large, shadowy courtyard, where she kept two or three expensive cars. Sometimes she would let her man drive, but she much preferred to drive herself and her driving, was unbelievable. For Anna it was as if the Roma traffic didn't exist. [...] The owners of the restaurant and the waiters used to treat her like a queen: they fluttered around the table while she ordered wine, pasta, salads and everything else without ever looking at the menu. There was never a boring moment: the whole evening was centered around the meal, but after the coffee Anna would always ask for a big bag of left-overs. We would set off for our midnight around Rome, visiting all the places where starving stray cats were waiting for her to come with food [...] Late as it was, the Via Veneto was still crowded with people and the passers-by, full of curiosity, used to slow down to stare at Anna. Then, of course, there were the "paparazzi", the photographers who swarm the streets of Rome at night looking for "famous faces". Anna put up with them for a while but then shouted something at them that made them disappear immediately. Our car was waiting in the courtyard of Palazzo Altieri. We escorted Anna to the lift. "Ciao caro, ciao bello, ciao, ciao, ciao!" Hugs and kisses. Then she got into the lift and her man followed her. As the lift disappeared from view, we saw her looking into his inscrutable face with her big, sparkling eyes.» (PISTAGNESI, ed. 1988: 84-86)

<sup>306</sup> PISTAGNESI, P. ed., op. cit., p. 64.

<sup>307</sup> Al seu article «Anna Magnani, la tigre del Tevere» Williams va dir haver escrit *The Rose Tattoo* després d'haver vist les interpretacions de l'actriu a *Amore* de Rossellini (VACCARELLA, 2005: 62). A finals dels anys 40, mentre a Itàlia s'estrenaven les seves obres sota la direcció de Luchino Visconti, el dramaturg havia aprofitat la proximitat del director milanès per fer arribar a l'actriu el text original de l'obra, que Williams volia produir a Broadway sota la direcció d'Elia Kazan. La renúncia de Magnani a fer teatre en una llengua que no fos la pròpia —«La propria lingua è per un attore come una bandiera»— va frustrar el projecte, però a canvi l'actriu va comprometre's a protagonitzar una ulterior versió cinematogràfica. La producció es va dur a terme sota la gestió de la Paramount i de la figura referencial de Hal B. Wallis. La insistència de Williams per treballar amb Magnani es pot entendre en el desenvolupament de les circumstàncies del viatge de l'actriu a Estats Units. Coneixedor de les inseguretats de Magnani amb l'anglès i de la seva por atàvica als avions, va viatjar a Itàlia per acompanyar-la en el viatge transatlàntic fins als Estats Units, i va dedicar tots els dies de la travessia a ajudar a l'actriu a memoritzar la fonètica del seu paper. Les imatges que es conserven de la parella a bord de l'Andrea Doria, a punt de salpar del port de Nàpols, evoquen la figura del dramaturg i la diva del segle XIX, així com la dinàmica de les gires teatrals a les Amèriques abans de l'existència dels vols civils. Curiosament, la història de la "conquesta americana" de Magnani fa aflorar una sèrie de trets fins aleshores desapercebuts, que apropen la seva imatge al clixé de la italiana provinciana que Hollywood està construint per a ella. La por a volar, a conèixer un continent desconegut, a allunyar-se d'Itàlia i a treballar amb desconeguts, són

de la intèrpret anticipa el film com una peça determinant per a l'observació de la política de l'actriu. Coneixedora de la voluntat de la indústria americana de documentar un estil interpretatiu genuí, Magnani sembla prendre's al peu de la lletra les indicacions del seu productor i atorga al personatge de Serafina delle Rose els seus gestos més celebrats. Es pot dir que el personatge visita la retòrica expressiva recurrent de l'actriu en les seves dimensions més característiques. El naturalisme dels moviments espontanis conviu amb l'histrionisme teatral, amb els gestos arquetípics del dolor tràgic i amb la transgressió lúdica de la comèdia. La direcció del film estableix el pla seqüència de seguiment com a figura essencial. Daniel Mann, director que en el moment comptava amb poca experiència cinematogràfica, s'hauria pogut deixar influir per directors del moment com Elia Kazan o pel propi cinema italià, que ja havia predit que Magnani no era una actriu de planificació fragmentada. Aquesta tècnica de direcció deixa a l'actriu un espai d'expansió tant explícit que, si calgués detallar un repertori gestual d'Anna Magnani, aquest podria glossar-se a partir de les escenes de Serafina. A la manera incipient en què ho feia *Roma città aperta*, el primer *Hollywood film* prova de revelar l'actriu a partir de la composició d'una topografia visual del gest i dels trets estilístics de Magnani. Serafina delle Rose és un personatge de gran sensualitat, una vídua siciliana que viu el dol del seu marit des de l'enyorament de la passió que havien compartit. La seva natura combina l'experiència interna de la passió amb l'expansió física dels seus símptomes, en un joc que contrasta quietud i histrionisme i que comprèn codis tràgics però també còmics. A la llum de les seves escenes més cèlebres del film, Serafina és una figura que celebra el talent dramàtic de Magnani des de les seves categories expressives essencials, que podem resumir en naturalisme, comèdia, *pathos* i teatralitat. La fusió d'aquestes en un mateix personatge i la seva confrontació amb un sistema expressiu estrany, com és el clàssic nord-americà, posen de relleu un important factor que podria haver passat desapercebut en el cinema d'origen de l'actriu. El "naturalisme" de Magnani no és un concepte monolític, sinó més aviat el resultat d'una barreja d'estils i de codis que té com a producte una il·lusió de veritat. Podem dir que, confrontant el seu estil amb el paisatge fílmic hollywoodià, Magnani repassa el seu repertori atorgant a la *performance* una dimensió exhibitòria, que sense passar per la sobreactuació, busca la demostració acurada d'uns gestos que van dirigits a conquerir un públic i que són conscientment elaborats.

## Naturalisme

A l'escena de la presentació del personatge, Magnani sembla relliscar i la seva figura trontolla en el pla general, donant al personatge una aparença espontània que recorda les

---

una prova de com en la seva figura la modernitat més intempestiva i un cert anacronisme de dona a l'antiga poden arribar a confluïr.

presentacions dels personatges neorealistes als films de Rossellini o de Luigi Zampa. Seria lícit pensar en la dimensió accidental d'un gest finalment inclòs en el muntatge per la sensació de frescor, si no sabéssim que en el naturalisme de Magnani res no és accidental. La seva obra en els anys 40, i especialment en les figures del postneorealisme, havien mostrat la importància que l'actriu atorga al gest irrellevant com a forma de construcció de sentit, de matisos que la trama fílmica, centrada en les idees essencials, mai posaria de relleu. Aquest tipus de gest, sense pes dramàtic ni coherència diegètica precisa, que tanmateix aporta matisos al personatge, estan presents des dels inicis de l'actriu. Angelina Bianchi mastegava el fil de cosir entre les dents per estovar-lo abans d'enfilar l'agulla en una escena que no tenia com a acció principal l'activitat de cosir, sinó la fundació d'un partit polític entre les dones que freqüentaven el taller de costura de la *popolana*. Magnani, que havia crescut en una família de sastresses, sabia que aquest gest remetia a una quotidianitat i continuïtat dels personatges més enllà de les fronteres del pla. De la mateixa manera que l'ús del fil parla a l'espectador de l'habilitat d'Angelina per la costura, la relliscada de Serafina suggereix a la càmera americana l'error de subestimar l'espontaneïtat d'allò banal. Si l'objectiu de la modernitat era la revelació de la veritat humana (BERGALA, 1984), la càmera no podia obviar la impuresa reveladora de la imperfecció. El falliment del turmell de Serafina dialoga amb la idea del *punctum* barthià que hem anat comentant en l'anàlisi de la *performance* magnaniana. És un gest que passa desapercebut sota la sensació naturalista del personatge com a conjunt, però que centra l'atenció de l'espectador d'un tipus de films que no admeten l'error humà. No obstant, la relliscada és motiu perquè Serafina faci un natural soroll d'esglai que atorga una certa frescor al quadre. El riure espontani del personatge del Pare De Leo, que entra a pla per trobar-se amb ella, podria sintetitzar la simpatia que aquest gest desperta en l'espectador americà, que es retroba amb el naturalisme de l'actriu de *Bellissima* o de *Roma città aperta*. El toc d'imperfecció, insòlit en l'estil figuratiu hollywoodià, i que no obstant perfecciona el seu acabat humà.

Hi ha un curiós diàleg gestual entre la presentació de Serafina i la presentació de Pina, primer personatge de Magnani que havia arribat al públic internacional una dècada enrere. És una coherència que té a veure amb l'aparença espontània dels gestos i que es reafirma des del punt de vista estructural de l'escena, que presenta una marcada similitud amb la primera escena de la *popolana* al film de Rossellini. Quan l'espectador la torba per primer cop, Serafina apareix, com ja apareixia Pina, com a part d'un grup de dones que representen la col·lectivitat popular. La siciliana fa compres en una adrogueria del seu barri de Florida, parloteja amb els assistents en un anglès d'emigrant italiana fresc i espontani i explica les glòries del seu matrimoni a viva veu. De tornada a casa, mentre carrega les bosses, el gest de la relliscada precedeix la trobada amb una figura de l'autoritat. En aquest cas el Pare De Leo, sacerdot de la comunitat, com a reminiscència del brigadier famolenc del film neorealista. En acomiadar-se, Serafina reprèn el camí tocant-se el ventre amb el palmell de la mà. Aviat sabrem que està

embarassada. Com Pina, Serafina és una dona del poble, que representa la col·lectivitat, que humanitza les autoritats, i els gestos de la qual la determinen com a figura individual en una presentació que va del pla general a la figuració d'un estat interior. De la mateixa manera que el defalliment de cames de Pina conduïa al gest exhaust de la mà al front i al descobriment del seu estat de gestació, Serafina esbossa un gest essencial d'aparença espontània que condueix al gest eloqüent de contacte amb el cos. És possible que Williams, observador meticulós de l'obra de Magnani, afavorís aquestes coincidències en l'adaptació de la seva obra en el guió cinematogràfic, amplificant la reverència a l'estil d'una actriu que, també a la manera italiana, Daniel Mann captura amb una planificació seqüencial del moviment de la figura, molt poc intervinguda a nivell de fragmentació.

### Reivindicació del *pathos*

Amb aquest personatge, Williams confronta el temperament passional de Magnani amb el clixé de la vídua siciliana en el seu sentit més exacerbat. Serafina és una dona que, obsessionada amb la mort del seu marit, no suporta separar-se del seu cos i demana que sigui incinerat per poder conservar-ne les cendres. La recurrència dramàtica del clixé sembla una excusa per defensar un apropament desacomplexat al *pathos* tràgic des de la *performance*. La constant agitació, les torsions doloroses del rostre, l'exageració de la veu i l'ús dramàtic de la cabellera despentinada adquireixen una dimensió pràcticament manierista, que cristal·litza en l'expressió dolorosa a l'escena on Serafina, desolada pels rumors sobre les infidelitats del seu marit, recorre al seu sacerdot i rememora el dia de les seves noces a l'església on va casar-se. La caracterització i l'*acting* d'aquesta escena componen una estampa etnogràfica. La vídua es cobreix el cap amb una mantellina fosca en entrar al temple, posa les mans en pregària i blanda un rostre inflat de compungiment. L'escena desencadena en un espectacle del desaforament propi de la Magnani més histriònica. La forta agitació del personatge, els riures d'escarni, les agressions a qui gosa apropar-se per calmar-la i el desmai final no deixen dubtes sobre la intenció dramàtica de l'escena, que queda sintetitzada en les paraules del sacerdot:

FATHER DE LEO: Grief is a natural and dignifying feeling. But, like every other emotion, Serafina, it can become excessive. Then, it becomes a total self-indulgence.

L'excés convoca una espectacularitat que la càmera sembla fruit. Magnani té les dots adients per posar de relleu un tret dramàtic recurrent del Hollywood dels 50 com és l'abordatge de les emocions des del conflicte. És interessant l'aproximació formal que en fa l'actriu. El gest tràgic de Magnani neix en l'etapa neorealista però adquireix un valor d'amplificació expressiva en l'etapa de maduresa. Com veurem en una figura com Mamma Roma (*Mamma Roma*, Pier Paolo Pasolini, 1962), la seva redundància té un

valor més poètic que narratiu, més elegíac que dramàtic o, si es vol, més ideològic que formal<sup>308</sup>. En aquest sentit, el manierisme de la Magnani americana passa per una teatralització de la italianitat que també pot ser entesa com una vindicació. La tendència a l'excés i a la histèria en l'estil magnanià acostuma a ressaltar la inscripció d'una alteritat en un sistema expressiu estrany, alhora que ressalta les especificitats del personatge com a alteritat dins l'ecosistema fílmic. Ho vèiem en la seva *performance* del plaer femení a *Assunta Spina* (Mario Mattoli, 1948), on l'excés subratllava el conflicte del subjecte femení dins del paràmetre del melodrama i de l'arquetip de la dona estigmatitzada. De la mateixa manera que l'excés revelava el substrat polític de la *performance*, el *pathos* en l'escena hollywoodiana torna a fer present una de les tendències discursives de la seva política: el diàleg amb els orígens.

La gestualitat excessiva i sensual connecta amb la consciència física de la *performance* pròpia del *cinema de dives*, que revela la formació teatral de l'actriu en els escenaris de curta distància amb el públic<sup>309</sup>. D'altra banda, el *pathos* de Magnani fa present la supervivència plàstica de l'art estatuari antic, de les danses dionisiàques i de la teatralitat tràgica que al segle XX encara es mantenia viva a les cultures del sud en rituals religiosos i pagans, com el tarantisme (DE MARTINO, 2013). El manierisme de la Magnani americana s'exhibeix en una mena de palimpsest cultural que sembla dir que l'exotisme de *la llatina a Hollywood* no només passava per l'espectacle del divisme. La sensualitat del seu cos *volcànic* també documenta, en l'excés tràgic i en el diàleg històric que comporta amb la política de les actrius dels orígens cinematogràfics (DALLE VACCHE, 2008), una tradició gestual que el cinema italià havia documentat en els cossos femenins de les primeres dècades del cinema, baluard del preclàssic europeu i pont entre el cos teatral i el cos cinematogràfic de l'actriu de finals del segle XIX.

---

<sup>308</sup> La retòrica tràgica en l'etapa americana vincula la passió femenina a un imaginari pagà, nocturn i dionisiac, que facilita la percepció mítica d'un Etern Femení en el tractament visual de l'heroïna americana. D'altra banda, la *performance* evoca correspondències entre les arts figuratives i l'imaginari cultural antic, que Aby Warburg analitza sota la figura del *pathosformel* o formes del *pathos* (DIDI-HUBERMAN, 2009). Segons Warburg, el *pathos* estableix una correspondència entre el bagatge figuratiu de l'Antiguitat i la plasticitat dels moviments del cos femení, especialment present en els rituals ancestrals de la cultura mediterrània, i que haurien quedat als marges de la bellesa harmoniosa del cos pròpia del cànon clàssic.

<sup>309</sup> En aquest cas, el diàleg amb els orígens dels codis gestuals que fan el seu estil funciona com a forma de confrontació a la forma amb què Hollywood està provant de perpetrar l'estètica teatral europea. El Mètode de l'Actors Studio, a partir del treball de la memòria individual de l'actor segons Stanislavski, abordava les emocions a partir d'una teorització intel·lectual de les passions. En aquest sentit, la dimensió física de l'emoció que demostra Magnani confronta la intel·lectualització del trauma amb la recurrència a un repertori gestual que l'actriu hauria anat conformant en la praxi de la representació i en diàleg amb el públic i amb el context polític de les seves creacions.

## L'histrionisme en l'escriptura del cos

L'*escena mare* de *The Rose Tattoo* ens remet a un dels moments més celebrats de la Magnani dels 50. A l'escena, Serafina rep la visita dels veïns que venen a comunicar la notícia de la mort de Rosario. En el quadre, ideat a partir de la llavor visual del motiu pictòric de l'Anunciació, el diàleg entre les figures desapareix per deixar que la dramaturgia sigui explicada a partir de la composició gestual d'Anna Magnani. La tragèdia i la teatralitat connecten amb altres principis de la política d'actriu, com la fotogènia constitucional que vèiem en la Pina de *Roma città aperta*. Serafina està a casa cosint, silenciosa i acalorada. La combinació fosca i els cabells deixats anar recorden l'atractiu quotidià de la Maddalena de *Bellissima*, en una caracterització que ja sembla canonitzar la sensualitat a la italiana a Hollywood. La llum nocturna destaca la nuesa de braços i escot i la pell fregada pels cabells foscos. La fotografia ressalta, en el clarobscur, els relleus i les formes del cos. La voluntat estètica de l'escena, que cisella l'erotisme potencial de la Magnani americana, adquireix una rellevància essencial per la presència que hi té l'expressió del cos.

L'anunciació es representa a partir d'un pla seqüència en *tràveling frontal* del personatge, que observa en silenci l'arribada dels anunciants en el fora de camp. L'espant en el rostre convida a pensar que Serafina desxifra en les figures absents la notícia de la mort. En coherència amb la idea d'una autonomia de la figura per exposar la dramaturgia, la *performance* construeix la idea d'un cos penetrat per la premonició. Amb l'expressió facial paraitzada en un rictus de gravetat, l'actriu duu una mà al coll i amb l'altra es toca el pit, en un gest que ja li és propi. Les mans componen un contacte variable amb les parts del cos a mida que la mutació del rostre expressa el coneixement de la fatalitat. La reverència a un estil de declamació antic, que l'actriu ja ha fet seu, tornen sobre la idea que les emocions –i la seva veritat– es coven des de dins. Tot i la quietud silenciosa i l'absència de diàlegs, la figura no deixa de generar significat. La paràlisi es desfà en la desesperació del personatge, que s'agafa els cabells, plora i es descompon mentre demana silenci, fent que les figures auxiliars l'aixequin pels braços, en una nova evocació del motiu visual del Laocoont que trobàvem al neorealisme, i que Pasolini reproduirà al final de *Mamma Roma*. Aquest diàleg intens i introspectiu amb la mort de la siciliana intuïtiva implica una mena de canonització de l'estil Magnani davant la càmera. La intensitat, l'eficàcia i l'ús del cos com a unitat plàstica ja formen part d'un discurs dramàtic que aquí Magnani mostra i demostra. L'eix de la *performance* cau sobre els gestos de contacte amb el cos, paradigmàtics de la seva retòrica expressiva i determinants de la seva política. Si bé els gestos de contacte són patrimonials de tots els personatges de l'actriu, el tempo que els atorga en la interpretació de Serafina els fa especialment eloqüents. Quan les mans entren en contacte amb la part superior de la figura, es diria que assenyalen les parts del cos que guarden els òrgans vitals i que, segons la medicina medieval, originaven les passions humanes. Tocant-se el coll, el pit, el ventre i la boca de l'estómac, Magnani traça una mena de semiòtica clínica de les

passions que estableix una interessant i probablement conscient confrontació d'estils dramàtics. Quan el personatge d'una refinada mestra d'escola arriba a casa de Serafina per jutjar el primitivisme de les tradicions sicilianes, aquesta reflexió es posa en escena:

SCHOOLTEACHER: Now, let's not have anymore outbursts of emotion.

SERAFINA: What? Outb...? You make me sick. Sick at my stomach, you make me. [fent-se cops a l'estómac amb la mà]

La barreja de codis que defensa Magnani té la capacitat no només d'unir formes contemporànies i primitives, també d'integrar en la representació essencial de la passió femenina el gran conflicte figuratiu que enfronta tot actor en el repte de fer visibles els estats interiors o, en altres paraules, de fer visible l'invisible. En aquest punt, el manierisme de Magnani manté un diàleg conscient, i a voltes irònic, amb un dispositiu escènic que en vol copsar l'essència, la manera i potser també el mètode. La diferència entre aquesta escena i altres de similars dels films italians és el temps concret que l'actriu atorga a la seva inscripció. El *tempo* llarg i pausat i la teatralitat solemne suggereixen una certa consciència en la direcció dels moviments. La situació privilegiada de la figura en l'enquadrament i el temps continu d'un pla seqüència totalment subordinat a la *performance* reforcen la voluntat documental d'un estil que Magnani sembla exhibir des d'una perspectiva pràcticament pedagògica. Desglossant aquests gestos recurrents de la idea de *sfumatura* que generava la cohesió amb la càmera neorealista i donant-los el relleu específic que tenen aquí, es diria que Magnani fa ús de les seves eines més eficaces per ensenyar a la càmera de Hollywood els mecanismes de la seva política d'actriu. O en paraules més prosaiques, com es fa una gran actriu.

De totes les escenes del film, aquesta és la que més evident fa el principi de la política d'actriu i els seus efectes en la imatge. La capacitat d'anul·lar la funció narrativa de les figures secundàries –que aquí són més espectadors que actors–, d'absorbir la dramaturgia interna de l'escena i d'exhibir el propi gest com a metonímia del representat fan dialogar aquesta escena amb altres grans soliloquis de l'actriu. L'anunciació de Serafina esdevé, com havia succeït amb la de la mort de Pina en l'etapa neorealista, metonímia del periple americà de Magnani. Certament, les imatges que genera són imprescindibles en la constel·lació d'escenes que fa de l'obra de Magnani la travessa testimonial d'un estil propi i únic. Els mitjans que es pronuncien després de l'estrena mundial del film, el 12 de desembre del 55 a Nova York, es fan ressò del poder de Magnani per «dominar cada escena i situació». «Quan entra en el camp d'acció de la càmera, no queden possibilitats pels altres actors del cast», escriu Rose Pelswick al New York Journal. «El film és només Magnani, és ella que constantment dirigeix i atrau



l'atenció». Altres escriuen, de manera més concisa: «Magnani, a *La rosa tatuada*, ha fet *bang*»<sup>310</sup>.

### La Magnani eròtica. Divisme i polítiques sexuals

L'excel·lència dramàtica no és l'únic punt d'atenció que la indústria americana sembla trobar en la proposta de l'actriu. La sensualitat del personatge de la vídua siciliana, i la continuïtat que tindrà en els personatges posterior *Wild is the Wind* i *The Fugitive Kind*, centra l'atenció de la indústria en el divisme alternatiu i exòtic de l'estrella italiana. La idea d'una exhibició de mètode conviu amb una expansió sensual de la presència divística des de la idea d'un Eros exòtic i transgressor, que conforma els *Hollywood films* com els més eròtics de la carrera de l'actriu. Una de les claus de l'èxit de la Magnani americana havia de ser l'aportació d'un erotisme genuí, que pogués expressar, des del divisme anticonvencional de l'actriu estrangera, allò que el cos de l'estrella nacional no tenia. L'estil físic i desinhibit de Magnani esdevé clau per a la força sensual dels seus personatges americans, de qui Tennessee Williams n'és el principal artífex. El dramaturg, que l'havia definit com «El tigre del Tíber»<sup>311</sup>, va escriure els personatges més sensuals de l'actriu a la llum d'una personalitat que l'escriptor recorda a les seves memòries com anticonvencional, lliure i magnètica (WILLIAMS, 1975)<sup>312</sup>.

La figura que escriu Williams, i que serà extensiva a la resta de personatges d'aquesta època, representa la llibertat sexual en un context de repressió. Emmascarada en la dicotomia italianitat-americanització, l'heroïna americana d'Anna Magnani defensa la passió com una forma d'identitat. *La rosa tatuada* és un exemple de com l'exotisme

---

<sup>310</sup> La resposta a la seva interpretació va ser el primer Oscar que l'Acadèmia de Hollywood atorgava a una intèrpret italiana. El gest era tan insòlit que l'actriu ni tan sols va considerar la necessitat de tornar als Estats Units per assistir a la gala. La revolució mediàtica que va suposar a Itàlia es resumeix en la roda de premsa que va improvisar Magnani a casa seva i que va durar dos dies seguits amb les seves nits. En una de les declaracions, recordarà la frase de Hal Wallis: «Noi ti sentiamo infelice, dentro. “Noi vogliamo che tu sia la Magnani Magnani, e non una Magnani Hollywood. Perciò butta fuori quello che hai e sentiti te stessa”. Forse il mio Oscar è nato anche da lì, da quella comprensione.» (VACCARELLA, 2005: 70).

<sup>311</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, T. «Anna Magnani, la tigre del Tevere». Publicat a New York Herald Tribune, 11/XI/1955. (Citat a VACCARELLA, 2005: 62).

<sup>312</sup> «I've often wondered how Anna managed to live in society and at the same time remain so free of its conventions. She was the most anti-conventional woman I've ever met, both in my professional life and outside it, and this is in a way my own personal tribute to her honesty which I believe was one hundred percent. She never showed signs of insecurity and was never timid in her dealings with a society whose conventions she openly defied. She looked at everyone she met straight in the eyes and throughout the wonderful time that we were friends I never heard a false word come from her mouth». WILLIAMS, T. *Op. cit.* (Citat a PISTAGNESI, ed. 1988, p. 84).

troba en la identitat ètnica o racial un eufemisme eficaç del que realment emmascara: una força sexual desfrenada que actua com a divisa identitària i motor d'acció. En la vídua siciliana que plany el seu marit, Williams emmascara la història d'un desig sexual frustrat. No és el record de Rosario, el que Serafina plora, sinó l'absència del seu cos. En l'única escena que captura la presència dels dos amants, a l'inici del film, el personatge de l'amador dorm en la foscor del dormitori. És el cos musculat d'un home jove amb una rosa tatuada al pit i el rostre en penombra. Un cos sense rostre. Serafina apropa el seu cos contra el d'ell per explicar-li que esperen un fill. «*I have a new life in my body*». La dona petoneja amb anhel l'esquena nua abans de sortir d'escena tocant-se el front i el ventre, com feia Pina a *Roma città aperta*, però subratllant que el desig de Serafina, lluny de qualsevol indicatiu de sublimació, és fonamentalment sexual. La seva *performance* revela els símptomes d'aquest desig. L'*acting* sensual de la veu, l'anhel en el contacte i la respiració exagerada generen una atmosfera tòrrida que evoca els símptomes físics del plaer sexual. L'anonimat del rostre sembla dir que el cos de Rosario té l'única funció d'activar un desig que Serafina haurà de representar, al llarg de tot el film, sense correspondència. Recuperant aquesta qüestió recurrent de la política magnaniana, *La rosa tatuada* torna a la qüestió de l'actriu com a unitat narrativa. La revelació de la sensualitat no rau en la fórmula narrativa de l'amor, sinó en la reacció física d'aquesta passió en la *performance* de l'actriu. Amb la dona que ha perdut la seva correspondència sexual, Williams aprofita una idea nodal de la política de l'actriu per mostrar a Hollywood la versió eròtica d'Anna Magnani. L'exercici d'estil de Williams, permanent agitador de les contencions morals de la cultura nord-americana, sembla aprofitar la dimensió física de la *performance* magnaniana i la seva forma d'*escriure el cos* per suggerir allò que l'*star system* americà no era capaç de produir ni de mostrar. Com observa Donald Chase:

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 mod-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>313</sup>.

El record obsessiu d'un matrimoni gloriós amb Rosario respon a la nostàlgia d'un Eros carnal, que revifa quan el personatge d'Alvaro Mangiacavallo (Burt Lancaster) irromp en escena amb un cos idèntic al del difunt. És interessant observar que, en la dramaturgia que planteja Williams, els homes han deixat de ser figures completes o absències per convertir-se en cossos, en objectes de desig –podríem dir fins i tot en fetitxes– que apareixen i desapareixen per activar la passió de la figura femenina i deixar a l'escriptura del cos la inscripció subjectiva del desig. El tractament visual del cos de

---

<sup>313</sup> CHASE, D. (1993). Anna Magnani: Miracle worker. *Film Comment*, vol. 29, n. 6, (Nov 1993) pp. 42-47, p. 46.

Burt Lancaster segons la mirada de Serafina assenyala la seva condició d'objecte, evocador del cos perdut i de la persistència del desig<sup>314</sup>. No sembla agosarat suggerir que Magnani inspira en l'obra de Williams un Eros transgressor, que troba aquí un element atenuant en la reformulació còmica de la relació eròtica. La nova correspondència sexual de Serafina no és altra que un bananer brètol i naïf, d'origen sicilià, que desperta en la siciliana un lament que ja no és tràgic: «*My husband's body in the head of a clown!*». El distanciament còmic funciona com a atenuant del voltatge d'una figura que, com Serafina, projecta el seu sexe de manera desinhibida i escandalosa, però també resulta un terreny d'expansió d'un dels codis de transgressió per excel·lència de Magnani. En Serafina, el sexe és el dolor de l'abstinència, com suggereix Chase, però també és el riure. El gest còmic de Magnani havia declarat la seva dimensió reflexiva ja en el paisatge fílmic dels 30, en el qual la ironia de les seves figures determinaven un posicionament polític pel que feia als paràmetres narratius de la poètica fílmica del vintenni feixista. En paral·lel a la Serafina eròtica i sexual, Magnani construeix una Serafina còmica, pràcticament diderotiana, capaç de fer sortir de l'escena i riure-se'n. La deriva lúdica que pren l'*acting* del flirteig amb Burt Lancaster també passa per un divertiment entre actors: la Magnani que prova de semblar americana i el Burt Lancaster que prova de semblar sicilià. La idea de divertiment i del joc és la consigna d'algunes escenes de l'actriu en solitari, que semblen dir que és capaç de ridiculitzar el món fílmic que la conté perquè també és capaç de riure's d'ella mateixa. Són freqüents les mirades d'escarni a les figures femenines de la comunitat, però també els instants autoparòdics. És així la *performance* vodevilesca quan Serafina es vesteix a corre-cuita per anar a la graduació de la seva filla i descobreix que la reclusió del dol ha desmillorat considerablement el seu aspecte. Un pla seqüència mostra l'actriu en roba interior i faixa, regirant calaixos, fent volar mitges i enagos, a punt d'esclatar dins d'una cotilla que no corda, rient de com de ridícul li queda el barret i fent callar el lloro que parlojeja des del fora de camp. No és habitual que Anna Magnani aparegui en escena en roba interior, i no deixa de ser curiós que ho faci precisament a Hollywood, a l'edat de quaranta-sis anys, amb un vestuari que evidencia la transformació física dels anys. En aquesta escena Magnani renegocia la sensualitat que ha exhibit en tota la primera part del film, la derroca i fa participar l'espectador d'aquest derrocament. Com succeïa en algunes peces postneorealistes, l'*acting* lúdic esdevé una estratègia de distanciament, que atorga a la *performance* un nivell reflexiu. D'una banda, l'autoparòdia implica una transgressió de la gestió eròtica del cos; de l'altra, un derrocament de la sensualitat en una escena clarament vodevilesca destil·la l'essència més lúdica de Magnani en un moment en el qual l'estètica fílmica americana està reclamant el contrari: el paradigma d'immersió psicològica que defensa l'escola del Mètode. La intel·lectualització de les

---

<sup>314</sup> Sobre el tractament del desig femení a *The Rose Tattoo*, assenyala l'article de Bailey McDaniel «Reel Italian: Melodrama, Magnani, and Alternative Subjects in "The Rose Tattoo"» (*Film Quarterly*. Vol. 34 issue 4. oct. 2006. pp. 274-284).

emocions i el principi traumàtic en la representació d'Eros alimenten en l'actor nord-americà de l'Actors Studio un estil complex i introspectiu que troba en Magnani un paradigma contrari. Magnani entra en escena amb una negociació del cos que sustenta la ideologia de la seva política d'actriu, i que sembla dir que el sexe és important i també divertit. Amb aquest tipus de gestió política del cos, i sota l'efecte espontani del seu divisme més lúdic, Magnani es declara una actriu que a les darreries de la quarantena pot competir amb la generació de cossos joves del nou divisme nord-americà<sup>315</sup>. La comicitat suposa un gir en la percepció de la llatina a Hollywood, que tot i que no tindrà continuïtat en els següents films, deixa *La rosa tatuada* com la peça testimonial de la trobada de la narrativa de Hollywood amb la política de l'actriu.

### La qüestió de la correspondència

Tot i que l'etapa americana ha estat sovint titllada de reduir Magnani a l'exotisme de la *star* llatina i al clixé de la italiana passional, el discurs que es fila des del punt de vista eròtic manté una coherència interessant amb el tractament del desig a l'etapa italiana. La imatge de Magnani besant l'esquena nua d'un jove actor sense rostre que no torna la mirada remet a la gran qüestió de la correspondència i a la importància que té la inscripció de la relació eròtica en els films americans de l'actriu. Potser és el moment de concretar quina presència té Eros en l'obra de Magnani. L'etapa metadivística tancava amb una imatge de l'actriu sola en l'escenari. La presència de l'Eros es presenta des del conflicte ja als inicis de la carrera de l'actriu. Al seu primer film, *La cieca di Sorrento* (1934), la jove Anna mirava amb reprovació el seu amant, sense obtenir el rostre de l'altre com a resposta. Aquest debut sembla prefigurar la travessa cinematogràfica d'una actriu sense contraplà, la figura de correspondència per excel·lència de la narrativa clàssica (BOU, 2002).

Tot i encarnar figures femenines fortament emocionals i apassionades, la representació de la parella no té una presència concreta en els seus films. Des dels anys 30, la dimensió eròtica del personatge magnanià no és una experiència compartida amb la figura del company o de l'amant. La natura combativa i sovint existencialista de les seves heroïnes

---

<sup>315</sup> Abans del rodatge de *The Rose Tattoo*, Anna Magnani havia assistit a l'espectacle de sàtira eròtica que Mae West representava a Nova York, amb Tennessee Williams i Elia Kazan. La tradició vodevilesca compartida amb West podria indicar el tipus de referents que Magnani podria haver tingut en compte a l'hora d'abordar un tractament de l'erotisme totalment allunyat del que proposava l'escola del Mètode. El tipus de *performance* que en aquesta època defensaven la Liz Taylor de *Cat on a Hot Tin Roof* (Richard Brooks, 1958) o la Natalie Wood de *Splendor in the Grass* (Elia Kazan, 1961), defineix un abordatge de l'Eros des de les idees del trauma i de la contenció molt distanciat de qualsevol idea del sexe com a motiu de divertiment.

populars deixa l'intercanvi afectiu en un lloc indefinit, allunyat de la idea de l'amor romàntic que estableix el melodrama clàssic com a paradigma narratiu. El predomini d'una factura visual teatral de plans llargs i oberts i la tendència solista de la figura en escena concreten un predomini de mirades sense resposta, sense contraplà, de vegades sense interlocutor, i quasi sempre capturades des del punt de vista de l'experiència solitària del personatge. Les llàgrimes de Pina durant el monòleg de Francesco eren l'exemple d'aquesta idea de l'amor en soledat que Rossellini portarà fins a l'extrem a *Una voce umana*. Durant tota la dècada dels 40 la trajectòria individual i solitària es revela aviat com a paradigmàtica per a personatges lluitadors i emocionals que, en ocasions, també són dones enamorades. En totes elles –Pina, Elide, Gioconda, Liana, Linda, Angelina, Assunta o Maddalena<sup>316</sup>– l'espectador pot trobar la imatge dels seus rostres en llàgrimes sense contraplà. En el món de l'heroïna magnaniana, l'amor existeix en diverses dimensions: la romàntica, la sacrificial, la perversa, la lúdica i la tràgica, però el seu tractament visual rarament té la forma de dues mirades que es corresponen. No sembla casual que en algunes retrospectives el retrat d'Anna Magnani sigui equiparat a l'Esfinx o la Medusa, figures femenines de mirades insostenibles que la mitologia clàssica atorgava al misteri de la feminitat, i que han immortalitzat l'alteritat dona en la cultura segons Hélène Cixous (1995). La Magnani consagrada que arriba a Hollywood representa la solitud de l'actriu moderna que Elena Dagrada defineix en termes d'estigmatització<sup>317</sup>. Tot i no estar adscrites a una poètica fílmica concreta, ni a la política definitòria d'un autor, les de Magnani s'han definit com «donne diverse che pagano lo scotto della loro alterità con l'esclusione morale, l'isolamento morale, l'integrazione negata»<sup>318</sup>. En la confrontació amb el paisatge hollywoodià, aquesta alteritat que Magnani branda com a tret d'un divisme inconformista i d'un carisma rebel no passa desapercibuda en la integració dels seus personatges en narratives que giren entorn de l'estètica del melodrama. En essència, tots tres films radiquen en el sentiment

---

<sup>316</sup> Per ordre de referència, els personatges pertanyen als següents films: *Roma città aperta* (1945), *Abbasso la ricchezza!* (1946), *Lo sconosciuto di San Marino* (1948), *Molti sogni per le strade* (1928), *L'onorevole Angelina* (1947), *Assunta Spina* (1948) i *Bellissima* (1951).

<sup>317</sup> L'univers figuratiu d'Anna Magnani parla d'una escissió entre el món de l'heroïna del dels homes que l'acompanyen, que prefigura el tractament estètic de la comunicació afectiva en el cinema modern. La progressiva desintegració de la figura masculina en els seus films testimonia la trajectòria individual i solitària de la figura femenina, fins a l'aïllament en el pla de Rossellini o del prosceni teatral de Renoir. Aquest aïllament definirà les actrius dels cineastes moderns que documenten la frontera de vida i obra. Figures que s'inscriuen com a personatges, i també com a dones que, en tant que parlen de la pròpia veritat, esdevenen actrius que «viuen més que no reciten» (JANDELLI, 2007: 117). Les dones del cinema de parelles, com l'Ingrid Bergman de Rossellini, són figures que demostren que la desaparició de l'estructura clàssica, l'alliberament de l'arquetip i del rol no suposa la seva integració en la mirada de l'altre. La travessa de la Colombina de *Le carrosse d'or* semblava confirmar que, en la transmigració entre les estructures del relat i del real, el lloc de l'actriu i el de la dona comparteixen el mateix aïllament de Camilla/Magnani.

<sup>318</sup> DAGRADA, E. (2005). *Le variant trasparente. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*. p. 25. (Citat a JANDELLI, 2011: 116).

apassionat del personatge femení en una experiència transgressora de l'amor, sovint centrada en l'atracció adúltera cap a un amant més jove.

### **Erotització de la maduresa**

La perspectiva de la maduresa fa del tot interessant l'abordatge de l'erotisme en els *Hollywood films*. A banda de ratificar una consagració creativa, els personatges americans comencen a evidenciar els efectes del temps en el físic de l'actriu, una circumstància que no impedeix que la indústria americana plantegi l'expansió de l'heroïna llatina des de la qüestió de la política sexual. Tot i que durant el periple hollywoodià l'actriu va fer els cinquanta anys, la seva edat no resulta una interferència per al tractament de relacions amoroses apassionades amb *partenaires* masculins més joves. A *Wild is the Wind* i *The Fugitive Kind*, Gioia i Lady s'enamoren d'homes que podrien ser els seus fills. La joventut respectiva d'Anthony Franciosa i de Marlon Brando acusa l'edat en la imatge divística de l'actriu, i subratlla un fet curiós: els grans melodrames amorosos d'Anna Magnani no pertanyen a l'etapa de joventut en el cinema italià, sinó a la seva maduresa en un entorn exigent amb el cos femení de l'estrella femenina com Hollywood.

Resulta interessant que la confrontació que suposa la maduresa de Magnani amb el paisatge americà connecti amb el discurs del cos com a gran unitat discursiva de la política de l'actriu. La politització del cos que trobem des del neorealisme adquireix un ressò metadivístic en la importància que té en els *Hollywoods films* el cos de l'heroïna i el seu funcionament intern. Serafina, Gioia i Lady presenten cossos cíclics, connectats d'alguna manera amb el ritme i l'esdevenir d'una natura que imposa els seu ordre a les passions imprevisibles i irracionals que les mouen. N'és un exemple la força que prenen en aquests films idees com la fertilitat i l'apetit sexual dels personatges. Serafina concep l'amor des de la capacitat del seu cos d'engendrar vida, Gioia viu una passió intensa amb el jove Bene (Anthony Franciosa) mentre el paisatge natural de les planures de Nevada ofereix l'espectacle dels naixements del bestiar, i Lady recupera la fertilitat d'un cos que creia estèril en la vivència consumada de la seva passió per Val (Marlon Brando). En aquest punt resulta essencial destacar la importància que adquireix en els films americans, i en concret a la poètica williamsiana, el ventre fèril d'Anna Magnani.

El desig de les tres heroïnes americanes viu connectat amb l'activitat regeneradora d'un úter que en el cas de Serafina i Lady –les dues figures creades pel dramaturg– correspon a l'activitat amatòria de les seves propietàries<sup>319</sup>. La *performance* sensual de Serafina quan besa l'esquena de Rosario va acompanyada de l'anunci del seu embaràs: «*I have a*

---

<sup>319</sup> En el cas de *Wild is the Wind*, l'úter es fa present en la natura feréstega que la pròpia Gioia personifica, i en l'úter malmès de Rosanna, la germana morta durant el part que Gioia ha de substituir en el matrimoni amb Gino.

*new life in my body*»; de la mateixa manera que el desamor de Lady i David Cutrere pren la forma d'un avortament: «*I carried your child in my body the summer you quitted me*». Quan l'aparició de Val faci reviu la passió perduda del personatge, el miracle del retorn a la vida prendrà la mateixa forma simbòlica del ventre fecundat: «*I'm alive again. My life begins with you*». Les figures escrites per Williams plantegen el desig sexual a partir de la capacitat del cos femení de ser fecundat per la correspondència amorosa, en un plantejament de la política sexual inèdit en l'obra de l'actriu, que sembla redimensionar la macrofigura de la mare en la seva dimensió més mítica<sup>320</sup>.

La presència d'una simbologia nocturna en el tractament visual de les figures –els motius florals a *The Rose Tattoo*, els cavalls desbocats a *Wild is the Wind* i el temps a *The Fugitive Kind* en serien exemples– reforça aquesta percepció mítica del divisme llatí de Magnani, que sembla aportar a Hollywood una mena de revisitació de l'Etern femení. Una circumstància que adquireix una interessant discussió extradiegètica en la confrontació d'un cos que, per contra, començava a envellir.

El final del segon rodatge americà coincideix amb una declaració insòlita, en la qual Magnani tracta per primer cop als mitjans la qüestió de l'edat i suggereix la necessitat de començar a pensar en retirar-se (VACCARELLA, 2004). Aquesta declaració contrasta amb l'actitud que Magnani hauria tingut durant el primer rodatge de *The Rose Tattoo*. Segons les fonts biogràfiques (CARRANO, 2004; PERSICA, 2016), l'actriu no hauria acceptat processos de caracterització i maquillatge embellidors, intervenint en les decisions dels directors de fotografia pel que feia a l'ocultació de les seves marques facials, o maquillant-se ella mateixa en algunes ocasions. En aquesta època sembla arrelar la llegenda d'una cèlebre frase atribuïda a l'actriu, segons la qual hauria dit a un maquillador de Hollywood: «Lasciami tutte le rughe, non me ne togliere nemmeno una. Ci ho messo una vita a farmele»<sup>321</sup>. Ja sigui en un sentit o en l'altre, la qüestió de l'edat adquireix una importància rellevant amb l'arribada de l'actriu a Hollywood, i conforma una de les bases de l'erotisme dels seus personatges. En la pell de dones madures que accepten l'experiència de l'amor i la passió, el divisme de Magnani es reafirma en el personatge públic d'una estrella que no sembla témer el pas dels anys i que pren com a lema la idea de l'autoacceptació.

---

<sup>320</sup> Tot i la importància de la maternitat en l'obra de l'actriu, la connexió entre desig i fertilitat tan sols havia estat plantejada a *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

<sup>321</sup> Frase publicada a la pàgina de Facebook oficial del diari italià *La Repubblica* en l'aniversari de la mort de l'actriu (26/IX/2014). Recuperada de: <http://www.facebook.com/repubblica/photos/>. Aquesta cèlebre cita apareix a la majoria de pàgines webs i blogs que reivindiquen la figura de Magnani com un símbol de la modernitat i com un referent feminista. La vida pòstuma d'Anna Magnani al món digital és una mostra del significat secular de la seva *star* persona. La seva presència com a imatge de la feminitat italiana als mitjans digitals està certament desconnectada del contingut dels seus films –en són exemples pàgines com <http://www.ricordandoannamagnani.it>; <http://www.annamagnani.net> o el perfil de twitter Ricordo Anna Magnani (@ric\_annamagnani)–, però la vigència del seu mite explica la transcendència de la seva personalitat en la cultura popular moderna.

Aquesta presència del temps sobre el cos sembla dialogar amb la idea de la regeneració en l'apropament progressiu dels personatges a un Eros juvenil, representat pels *partenaires* masculins i pels propis actors que els encarnen. Tot i que Gioia (*Wild is the Wind*) i Lady (*The Fugitive Kind*) són dones casades i narrativament vinculades a la figura de l'espòs, el seu desig el desperta la figura d'un jove amant que activa en els personatges el record de la seva essència<sup>322</sup>. Mentre l'Eros de l'espòs –Gino (Anthony Quinn) al film de Cukor, Jabe (Victor Jory) al de Sidney Lumet–representa la mort, l'Eros juvenil de l'amant suggereix un retorn a la vida que en certa manera és també un retorn a la joventut. La Magnani eròtica és una figura simbòlicament maternal, que connecta la sensualitat de l'heroïna williamsiana amb el divisme italià de l'actriu. *Bellissima* de Visconti hauria canonitzat la confluència de maternitat i sensualitat en tractar la qüestió de l'erotisme des de la incipient maduresa del cos. L'escena *renoiriana* del flirteig amb Walter Chiari a la riba del Tíber així ho demostrava. Mentre l'espontaneïtat captivadora de Magnani feia present el repte de seduir el seu primer *partenaire* visiblement més jove que ella, el personatge de Chiari deia: «*Perchè crede che una ragazza più giovane non possa essere gelosa di Lei?*». El replantejament de la correspondència amorosa en el melodrama a partir de l'aura maternal de l'heroïna formula un tractament de l'Eros de ressonància edípica, que ja trobàvem en alguns personatges femenins de la postguerra, i que adquireix un tractament conclusiu als *Hollywood films*<sup>323</sup>.

### L'envelliment com a discurs polític

La diferència d'edat entre Magnani i els seus *partenaires* és en aquest cas acusada per la permanència d'un Eros edípic, que suggereix una transfiguració de la figura del fill en amant. A *Wild is the Wind*, Bene (Anthony Franciosa) és el fillastre de Gioia, mentre a *The Fugitive Kind* Val és Marlon Brando, la criatura més preuada de l'Actors Studio, convocat a confrontar l'excel·lència de la *mare* del neorealisme en un autèntic *tête à tête* divíctic. La lectura més interessant del darrer film americà és sens dubte l'extradiagètica. Segons la correspondència de l'actriu en aquests anys (VACCARELLA, 2005), no és difícil entendre el repte professional que suposava un projecte capaç de reunir els que en el moment eren considerats les màximes expressions de dos models d'interpretació oposats: el realisme europeu, i el nou realisme nord-americà que havia nascut amb la comesa de poder competir-hi (JANDELLI, 2007). L'ambaixadora del neorealisme i el cos

---

<sup>322</sup> *The Rose Tattoo* segueix el mateix principi dramàtic, però sense que la diferència d'edat –en aquest cas entre Magnani i Burt Lancaster– sigui un fet evident.

<sup>323</sup> Com veïem a *Molti sogni per le strade* (Mario Camerini, 1948), la substitució de la relació amorosa heterosexual per la relació materno-filial funcionava com a via de canalització del desig del subjecte femení, una tendència dramàtica que es repeteix en diversos films dels anys 50 i en una certa proliferació del melodrama matern (veure Capítol 3).



pioner de l'actor hollywoodià modern es troben en el que podríem considerar una batalla de maneres, de mètodes i de personalitats, que expressa la seva diferència més pugnant en el temps que evidencien tots dos cossos. Mentre la joventut de Marlon Brando demostra la plenitud de la seva etapa de consagració com a *sex symbol* del nou divisme masculí nord-americà<sup>324</sup>, la maduresa de Magnani prefigura el crepuscle que suposaran els anys 60 i l'arribada de nous models divístics.

En aquesta darrera producció –que s'hauria endarrerit diversos anys a causa de l'agenda de Brando<sup>325</sup>– Magnani ja manifesta la transformació física que caracteritzarà el seu aspecte dels darrers anys. Com si l'amargor del personatge de Lady Torrance l'hagués convocat, apareix en el rostre de l'actriu el solc vertical al front que determinarà l'expressió greu i llòbrega dels seus personatges de maduresa. Les senyals de l'edat a les bosses dels ulls i en el contorn de la mirada –gran eina expressiva de l'actriu– posen l'atenció en un rostre sobre el qual han passat els anys i que, com a tal, sembla disposat a dialogar amb un dels tabús atàvics de l'*star system* hollywoodià: la negació del pas del temps sobre el cos de la dona, i la censura visual de l'envelliment.

És molt interessant la importància que té en aquest film l'expressivitat facial de Magnani. La sensualitat de Lady es veu qüestionada per un tractament de la seva figura que, de manera insòlita, prefereix el rostre per damunt del cos. Des d'un punt de vista performatiu, hi ha una enèrgica imposició del rostre per part d'una actriu que sembla voler igualar en armes el seu contrincant –de Brando s'havia dit que tenia el cos d'un futbolista i el rostre d'un poeta–. En aquest sentit, la màscara mortuòria de Lady, facsímil williamsià de l'Eurídice del mite orfeic<sup>326</sup>, té una gran expressió poètica i un fort sentit extradiegètic. En brandar el seu rostre marcit davant de la bellesa exultant de Brando, Magnani està posant en escena una eina expressiva que, en el seu poder narratiu, també emmiralla la maduresa com una de les etapes més interessants de la creació. Tot i la importància metafòrica del cos, els gestos de contacte i la fisicitat de l'*acting* no tenen la presència dels altres films. El que explica la història de Lady i fa visible tot el que no podem veure en els seus gestos és el seu rostre. Si comparem les *performances* de Val i de Lady podem observar que, mentre Brando opta per un *acting* introspectiu, afectat en la manera que ho era l'estil del Mètode, Magnani branda un rostre al qual el mateix temps que l'ha privat de joventut l'ha dotat d'una força

---

<sup>324</sup> En el moment del rodatge Magnani i Brando tenien, respectivament, 51 i 35 anys.

<sup>325</sup> Les cartes compilades per Cristina i Luigi Vaccarella (2005) demostren la perseverància d'Anna Magnani en la decisió de confrontar Marlon Brando en un film. Inicialment, *The Fugitive Kind* hauria estat concebut per ser rodat a mitjans dels 50, i hauria perseguit l'objectiu d'unir el trio Magnani, Brando i Elia Kazan, una trobada que tanmateix no va arribar a consolidar-se mai.

<sup>326</sup> El títol original de l'obra de Williams és *Orpheus Descending* (1957), en clara consonància amb el mite en el qual s'inspira la història de Lady, una dona empresonada en un infern simbòlic, i Val, el jove que mor en les flames en l'intent de rescatar-la. Williams ambienta la història d'amor de dos *outsiders* en una comunitat xenòfoba del sud dels Estats Units, atorgant a aquesta actualització de la referència mítica una voluntat de crítica social.

dramàtica nova. La sobrietat sincera dels primers plans doten la seva fesomia d'una expressió tràgica que no precisa d'acotacions, i que redimensiona la passió del personatge americà a la llum de la contenció i de la capacitat narrativa de la mirada.

Si a *The Rose Tattoo* el principi performatiu eren la teatralitat del gest i l'histrionisme d'un cos que havia de ser capturat en pla seqüència, la contenció que Magnani demostra a *The Fugitive Kind* fa de Lady un personatge crepuscular, destinat a inscriure's en la imatge des de l'estigma d'un cos simbòlicament mort –la infertilitat és en aquest sentit el tret característic de la seva manca de passió–. Tot i això, allò que a nivell textual sembla anar en detriment del personatge adquireix una ressonància progressiva en la *performance*. En les escenes de més intensitat del personatge, Magnani redueix l'*acting* a la presència del rostre i de la veu, per ratificar que el que branden els seus músculs és un cos que potser ja no pot posseir el ventre acollidor de Pina, ni l'úter voraç de Serafina, però que porta el record de totes elles en la geografia d'un rostre que és també testimoni d'una trajectòria vital i artística. Podem parlar d'un posicionament ideològic per part d'una actriu que opta per l'eina expressiva més sincera del seu envelliment precisament per enfrontar la *performance* d'una reconquesta de la passió juvenil.

Quan el personatge de Val apareix, Lady emprèn un procés de tímida seducció que manifesta el despertar del seu desig. El personatge va recuperant fisicitat, i l'adopció de l'estilisme recurrent de la *sottoveste* fosca de *Bellissima* torna a revelar les formes d'una figura que manté la seva voluptuositat. El valor performatiu d'aquest procés de desvetllament rau en la pèrdua de força que manifesta. En l'*acting* de la seducció afloren senyals d'inhibició que resulten nous en l'actriu. La passivitat del cos en l'escena que precedeix la trobada sexual entre els personatges, o l'únic petó que Lady fa a Val després que els amants hagin fet l'amor per primer cop, revela la timidesa pròpia d'un cos insegur, que sembla jugar en desavantatge des de la ficció però també des dels seus marges. La Magnani que sedueix Brando davant de la càmera de Sidney Lumet no és la mateixa que seduïa Walter Chiari davant de la de Visconti. En aquesta ocasió, l'actriu sembla conscient de la seva edat i del repte de fingir el poder de seducció de Lady davant d'un dels actors més atractius de Hollywood. Cal notar que l'oferiment del rostre per part de Magnani defuig de la idea d'histrionisme que havia caracteritzat el seu *acting* hollywoodià, i opta per un minimalisme que en ocasions remet a la fotogènia treballada per Rossellini. En l'escena prèvia a la unió dels amants, en la qual Lady pateix la humiliació de Val, el rostre inflat i desfet en llàgrimes de l'actriu recorda determinats pics expressius d'*Una voce umana*, que troben aquí una ressonància demolidora en ser confrontats a l'harmònica fotogènia dels contraplans de Brando. Quan el jove la besa, la reacció paralitzada i púdica de la dona dolent ofereix una lectura metadivística determinant per comprendre el repte que Magnani imposa a la seva política de maduresa.

El diàleg cos-rostre que pren la darrera *performance* americana suggereix un diàleg interessant de la política magnaniana amb la transformació divística que està testimoniant el canvi generacional dels 50. La consagració d'actrius europees com Brigitte Bardot o Sophia Loren a la nova dècada dels 60 suggereix una transició d'un divisme del rostre a un divisme del cos. Segons estudis de perspectiva feminista i sociològica sobre les dives dels anys 50 i 60 (BEAUVOIR, 1959; PRAVADELLI, 2016), els models divístics dels 50 haurien generat models d'actrius intel·lectuals. A França, Jeanne Moreau esdevé un model d'inspiració cultural, recuperant en certa manera la capacitat semiològica que havia tingut Simone Signoret en la dècada precedent (HAYWARTH, 2007) mentre a Itàlia, la Mònica Vitti dels films d'Antonioni reprèn la paràbola d'Ingrid Bergman al cinema de Rossellini. Com a resposta a aquest model, les noves estrelles europees dels 60, encarregades de representar l'emancipació sexual, apareixen sota els cossos portentosos del model plantejat per Brigitte Bardot o Sophia Loren. Aquesta darrera, com a capitana de la generació *maggiorate*, té un paper clau en el canvi generacional que influeix Anna Magnani, en termes de correspondències però també de confrontació.

La capacitat expressiva del cos i la dimensió física de la *performance* són elements determinants en una generació divística que neix de la dona neorealista que havia encarnat Magnani. No obstant, la feminitat «de cos pròsper», «l·ligada a la terra» (PRAVADELLI, 2016: 75), que encarnen les *maggiorate*, no vincula el poder d'inscripció del cos a una profunditat psicològica o a una inscripció de l'experiència subjectiva a través de la *performance*. Com suggereix Veronica Pravadelli, la *maggiorata* és una presència corpòria no sempre dotada d'una expressivitat facial capaç de compondre sentiments complexos. En aquest sentit, és interessant que Magnani recuperi l'expressió humanament essencial del rostre (AUMONT, 1997) com a resposta a una generació de dives *del cos* que, en encarnar el sexe emancipat, no sempre respresenten la psicologia del personatge femení modern<sup>327</sup>. Quan Magnani utilitza el rostre per competir amb Marlon Brando, l'espectador pot recordar la mateixa actriu que a *Roma città aperta* escrivia el seu cos parlant amb les mans que tocaven el ventre, el pit i el front, però també amb les mutacions del rostre i amb les llàgrimes, en el primer pla inaugural que Rossellini i el neorealisme li dedicaven. El retorn del primer pla a *The Fugitive Kind* connecta l'experiència de contemplar el rostre envellit de Magnani amb els records dels grans films reflexius que parlaven del lloc de la dona i de l'actriu en la representació, com *Una voce umana* o *Le carrosse d'or*. Aquest cop, el discurs és abordat des de la confrontació del divisme amb les mutacions del temps, i a partir de l'envelliment que

---

<sup>327</sup> Sobre la *performance* de Sophia Loren, explica Pravadelli: «Nella costruzione di soggetti del popolo, non cerebrali, ma legati piuttosto all'immediatezza dei sentimenti, Loren recita più con il corpo e la gestualità che con la mimica facciale, è una presenza corporea più che un volto intensivo. L'espressività del suo viso è limitata [...] può piangere, gridare, ma non mostrare la nuance della psicologia, le sottigliezze dei sentimenti complessi. Il suo volto è legato al corpo» (2015: 78)

aflora en el mateix rostre de dona de mirada insostenible que ara sembla recuperar la seva correspondència en l'Eros juvenil.

### La diferència d'edat en el restabliment de les relacions de gènere

L'envelliment de l'actriu i l'ús polític del rostre funciona com una confrontació de la joventut de les actrius emergents dels 60, un divisme que obre la modernitat a un nou diàleg amb la mirada masculina sobre l'Eros femení. En l'actriu de cinquanta anys que sedueix actors vint anys més joves, i que confronta amb el rostre envellit l'aparició de nous models divítics, la política de Magnani estableix un diàleg interessant amb les transformacions pròpies de l'època que testimonia la seva conquesta de Hollywood. De totes les qüestions que planteja el seu divisme americà, la que acaba sent més interessant pel diàleg ideològic que comporta és la del plantejament de la diferència d'edat en les relacions de gènere com a producte de l'envelliment de l'actriu en escena.

Segons Simone de Beauvoir (1959), que hauria estudiat el tractament del desig en el cinema modern a partir de la influència de l'emancipació sexual de la dona en les relacions de gènere, la diferència d'edat és un dels trets més importants en el restabliment de les polítiques sexuals en els models divítics dels anys 50 i 60, i el factor que permet un replantejament del desig clàssic en la narrativa melodramàtica. A partir del cas de Brigitte Bardot<sup>328</sup>, l'autora analitza una proposta divística que és capaç d'alternar les idees de l'emancipació amb la imatge de l'adolescència, un tipus de bellesa que torna a fer present el cos de la dona com a objecte de desig, restablint així una condició subalterna del sexe femení necessària per a la circulació del desig segons els principals estudis sobre el plaer visual en el cinema clàssic (MULVEY, 1975). Si Beauvoir planteja el divisme dels anys 60 –i la relativa regressió dels models divítics a un ideal clàssic de bellesa– com una reconquesta de la mirada masculina per part de l'actriu, la

---

<sup>328</sup> A *Brigitte Bardot and the Lolita syndrome* (London: New English Library, 1959) l'autora d'*El segon sexe* analitza la proposta divística de Bardot com a producte cultural d'una modernitat que testimonia l'emancipació de la dona, alhora que manifesta les conseqüències que això té en el subjecte cultural masculí. Segons Beauvoir, la fusió de la dona independent amb un atractiu sexual basat en la imatge de l'adolescent fa de Bardot un signe cultural complex, que respon a una emancipació però també a un restabliment de la diferència sexual entre gèneres a partir de la diferència d'edat. La igualtat en l'esfera social havia posat en crisi el principi de diferència que estableix, en la condició subalterna del sexe femení, els pressupostos del desig masculí en la cultura patriarcal. Aquesta diferència sexual, segons Laura Mulvey (1975), és allò que regeix la circulació del desig en la narrativa clàssica. Per a Beauvoir, la cohesió de la modernitat en l'aparença d'una diva d'aspecte adolescent restableix la condició desitjable que havia perdut el subjecte femení modern en el seu aspecte adolescent. A partir del text de referència de Vladimir Nabokov, l'autora defineix aquest tipus de proposta divística com el síndrome de Lolita, a partir d'una concepció del diàleg actriu-espectador des de la diferència entre l'home madur que mira la noia adolescent. La complexitat de Bardot seria la d'encarnar l'emancipació de l'espectadora moderna i el de restablir les polítiques sexuals subalternes a partir del poder suggestiu de la diferència d'edat en la mirada de l'espectador.

política de la Magnani americana suggereix un interessant biaix en aquesta qüestió: Què succeeix quan aquesta mirada desitjant és femenina? Què passa quan qui mira és la dona?

La reconquesta del contraplà en l'Eros jove dels *partenaires* masculins, implica un gir en la política que ens havia presentat l'heroïna magnaniana dels 40 com una mirada privada de correspondència. El tractament eròtic en els *Hollywood films* indica la importància de la correspondència masculina com a objecte de desig des del cos anònim de *The Rose Tattoo* fins el rostre en primer pla de Marlon Brando. Com suggereixen alguns estudis sobre aquest aspecte (CHASE, 1993; BAILEY MCDANIEL, 2006), els *partenaires* són cossos que apareixen per despertar el desig de l'heroïna, i que es mouen i actuen per activar l'espectacle de les passions que, segons Hollywood, implicava posar en escena a Anna Magnani. No deixa de ser interessant que aquesta reaparició de la correspondència prengui la forma de la mateixa joventut que estava abanderant el gran canvi divístic del cinema, tan a Hollywood com en el context europeu. *The Fugitive Kind* seria la prova que els mateixos cossos oposats d'actors que representen models interpretatius oposats són capaços d'articular, sobre la diferència, la correspondència entre dos rostres que es desitgen<sup>329</sup>. És interessant que sigui Hollywood, el sistema que havia perfeccionat el relat eròtic a partir de la idea de l'eterna joventut de l'estrella femenina, que restableixi la correspondència de l'actriu en la sensualitat d'una feminitat madura i en la seva capacitat d'atraure la mirada juvenil<sup>330</sup>.

## La “Lupa” Magnani

Sorprèn comprovar que Anna Magnani gairebé sempre va treballar amb *partenaires* més joves que ella, si bé aquesta circumstància només es fa evident exhaurida la joventut de l'actriu<sup>331</sup>. La diferència d'edat comença a ser evident a partir de *Bellissima*, i eclosiona a Hollywood en la fusió del divisme reflexiu de la maduresa i d'objectes de desig encarnats per actors de les noves generacions. La correspondència de l'actriu amb els productors americans revela una intervenció per part de Magnani en la selecció de les seves obres que torna a mostrar la capacitat gestora de l'actriu i el constant diàleg amb el

---

<sup>329</sup> En el melodrama plantejat a *The Fugitive Kind*, l'existència d'un tercer personatge ratifica aquesta correspondència. La joventut de Joanne Woodward en la pell de Carol Cutrere, el personatge enamorat de Val Xavier sense ser correspost, sembla convocada a subratllar que la inscripció del desig no correspon a la similitud, sinó a la diferència. El que atrau l'Eros juvenil de Marlon Brando és la política sexual de l'Anna Magnani madura, i viceversa.

<sup>330</sup> En aquest sentit, la representació de la política sexual de la Magnani eròtica posa l'espectador sobre la pista d'una inversió dels rols de gènere en la posada en escena del desig. Els cossos fragmentats dels homes a *The Rose Tattoo* revelaven la seva condició d'objectes, de la mateixa manera que la feminització de l'Eros de Bene i de Val, que són homes moguts per l'emoció i el sentiment amorós, funciona com alternativa a la correspondència masculina “clàssica” del marit a *Wild is the Wind* i *The Fugitive Kind*.

<sup>331</sup> Amb les excepcions d'Aldo Fabrizi, Vittorio De Sica, Amedeo Nazzari i Nando Bruno.

seu bagatge cultural i intel·lectual<sup>332</sup>. Mentre el productor Hal Wallis buscava els guions adients per a l'actriu *volcànica*, en històries exacerbades i relats de passions desfrenades –com el projecte “The Lioness”, que apareix en aquesta correspondència–, les cartes de l'actriu remetien amb insistència a un referent literari del verisme sicilià: *La lupa* de Giovanni Verga (1880), que relata la passió prohibida d'una dona madura pel promès de la seva filla. Segons Magnani, *La lupa* havia de ser la llavor literària de «Fury», nom provisional de *Wild is the wind*:

Per la “Leonessa” devo dire che è senz'altro una storia molto bella e ben scritta soprattutto, ha un solo torto di somigliare come parte della donna, e come storia un po' troppo a Rose Tattoo [...]. Questo sesso portato fino quasi alla pazzia, può essere eccessivo e di dubbio gusto. Vedi Hal per questo ti torno a pregare di nuovo di leggere «La Lupa» di Verga, perchè li troverai la storia di una donna matura presa dai sensi per un bel giovane ragazzo, ma troverai anche una storia d'amore piena di poesia e quasi erotica. [...] E così che va trattata “Furia” [Wild is the Wind]!!<sup>333</sup>

La intervenció de Magnani en la selecció d'aquest tipus de dramaturgies i l'arrel literària de *La lupa* acabarien ressonant en el seu primer melodrama americà incisiu sobre la qüestió de la diferència d'edat, *Wild is the Wind* (George Cukor, 1957). En les mateixes cartes que intervenien sobre els arguments, Magnani discutia la idoneïtat dels actors que havien d'interpretar el jove amant. Anthony Franciosa va ser el seu escollit, com ho seria Brando en el cas del seu següent film. L'elecció de Brando revela una especial insistència per part de l'actriu. La indisponibilitat de l'actor, molt actiu en la dècada dels 50, hauria estat la causa que el rodatge s'espaiés durant més de tres anys. En aquest temps, Williams, que ja mantenia una relació estreta amb Magnani, havia adaptat per a l'argument fílmic la seva obra *Battle of Angels* (1940) –posteriorment titulada *Orpheus Descending* (1957)– i també havia escrit un text fundacional de l'argument de *La lupa* a Broadway, com *Sweet Bird of Youth* (1959). Totes dues obres mantenen l'argument passional del noi jove i la dona madura, que tindrà en aquest darrer títol una de les expressions de referència al cinema nord-americà en el film homònim protagonitzat per Paul Newman i Geraldine Page (*Sweet Bird of Youth*, Richard Brooks, 1962)<sup>334</sup>. No

---

<sup>332</sup> L'obra de Cristina i Luigi Vaccarella *Anna Magnani: La mia corrispondenza americana*, revela de manera privilegiada aquesta participació activa de l'actriu en els projectes americans. Els autors expliquen la voluntat de l'actriu de produir a Estats Units un remake del film italià *Furia* (Goffredo Alessandrini, 1946), basada en la història d'amor clandestina entre una dona (Isa Pola) i un noi més jove (Rossano Brazzi). Els viatges d'Anna Magnani per l'interior dels Estats Units haurien despertat la voluntat d'ambientar aquest melodrama rural en les planures de Nevada, localització que finalment acolliria el rodatge del seu segon film americà, *Wild is the Wind*. Aprofitant la mediació d'Alessandrini –amb qui havia estat casada–, l'actriu va comprar els drets de la pel·lícula i els va posar a disposició de Hal B. Wallis juntament amb els referents literaris de Giovanni Verga.

<sup>333</sup> Carta d'Anna Magnani a Hal Wallis escrita el 19 de Juliol de 1956. Reproduïda a VACCARELLA, C i L., 2005, pp. 95-96.

<sup>334</sup> L'exemple de *The Fugitive Kind* i *Sweet bird of youth* com a melodrames sobre la diferència d'edat són insòlits a Hollywood, i potser només equiparables a expressions prèvies com *Tea and sympathy* (Vincente Minnelli, 1956). La trajectòria d'aquest argument serà tan meteòrica com breu. Als anys 60,

deixa de ser interessant l'impacte que aquests arguments de Williams tindran en el tractament de la passió de la dona madura, i la influència que Anna Magnani podria haver tingut en aquesta etapa de l'obra del dramaturg.

El símbol de la lloba adquireix una forta ressonància en el mite Magnani (MOIX, 1995; VIVIANI, 1998) durant l'etapa de maduresa. Als anys 60 l'actriu portarà el text original de Verga al teatre, sota la direcció de Franco Zeffirelli, constatant la idoneïtat de la seva persona divística amb la passió de la dona madura. La icona de la maternitat sensual de la lloba capitolina, símbol de la cultura popular romana, adquirirà un marcat discurs metadivístic al llarg de l'última etapa de l'actriu, determinant en la conformació del seu mite, i en la qual es pot rastrejar el ressò de la Magnani eròtica dels *Hollywood films*. En la dècada dels 60, que testimoniarà el crepuscle de l'actriu, destacarà l'interès dels mitjans italians pels *affaires* sentimentals de l'actriu amb companys sempre més joves, un tipus d'apropament a la seva imatge que tendeix a unificar la ficció i el biogràfic, i que podria haver començat a Hollywood amb el ressò mediàtic de les relacions de Magnani amb els seus companys de repartiment<sup>335</sup>. La importància d'aquest tipus de relat, i les fusions de maternitat i erotisme en la seva imatge divística, conformaran el potencial poètic de la maduresa a partir d'un personatge capítular com Mamma Roma (*Mamma Roma*, Pier Paolo Pasolini, 1962). La trobada amb Pasolini i l'èxit de les produccions teatrals de *La lupa* (Franco Zeffirelli, 1965) i *Medea* (Giancarlo Menotti, 1966) canonitzaran el ressò mític de la feminitat d'Anna Magnani en la seva darrera imatge divística. Un ressò vinculat a la passió d'arrel edípica<sup>336</sup> que havia cultivat des dels anys 50, perfeccionada pel melodrama de Hollywood i enregistrada en la trajectòria vital d'una dona que també trobaria les últimes correspondències en la mirada de la joventut<sup>337</sup>.

---

l'èxit de *The Graduate* (Mike Nichols, 1967) convertirà el relat de l'Eros de la dona madura en comèdia. És interessant apuntar que la diferència d'edat entre Magnani i els seus *partenaires* Anthony Franciosa i Marlon Brando doblava la que hi hauria entre Anne Bancroft i Dustin Hoffman, protagonistes d'aquest mític títol. També doblava la que hi havia hagut entre Bette Davis i el seu company Gary Merrill, els actors que havien protagonitzat una de les primeres reflexions sobre la diferència d'edat en la parella a *All about Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950). Cal dir que l'argument de Mankiewicz, essencial en la qüestió de l'ontologia de l'estrella, ja anticipava la qüestió essencial de la maduresa de l'actriu, un argument del qual Davis, que era coetània de Magnani, n'és pionera a Hollywood.

<sup>335</sup> Magnani va començar una relació sentimental amb Anthony Franciosa durant el rodatge de *Wild is the Wind*, un fet de particular ressò mediàtic per l'imminent matrimoni entre Franciosa i l'actriu Shelley Winters. El *gossip* entorn de l'aventura incideix particularment en la gelosia que la italiana despertava en la més jove Shelley Winters, un tipus d'informació que empodera la imatge seductora de Magnani, alhora que filtra la dimensió autobiogràfica que enriqueix el seu divisme americà. Aquest tipus de discursos seran els que desestabilitzin la unitat de la política d'actriu amb les interferències del mite que ja comença a construir-se entorn del seu carisma, i que eclosionarà a la dècada dels 60 a Itàlia.

<sup>336</sup> Curiosament. Anna Magnani protagonitzarà totes dues obres al costat d'Osvaldo Ruggeri, actor molt més jove que també serà un dels seus darrers companys sentimentals.

<sup>337</sup> A *Persone Speciali*, l'escriptor Masolino d'Amico recorda l'impacte que va produir-li en la seva adolescència *The Rose Tattoo*: «L'Oscar vinto da Anna Magnani colpì talmente me e un mio amico, all'epoca liceali, che le mandammo un telegramma la cui frase conclusiva era "abbasso le bonne". La

Els *Hollywood films*, fortament castigats per la crítica i pel públic –especialment pels italians, que no apreciaren la vessant transnacional de la Magnani americana–, tenen encara avui el valor de documentar una trobada tan insòlita com la de l'*star system* hollywoodià amb la política d'Anna Magnani. La influència que aquesta travessa va tenir en l'obra de Tennessee Williams i el seu possible impacte en la conformació dels gustos de les noves generacions d'espectadors suggereixen que, com ja és habitual concloure en aquestes pàgines, Magnani estava dient molt més del que semblava. Queda la certesa que la Magnani eròtica no és la de la seva joventut a Itàlia, sinó la de la seva maduresa a Hollywood. L'aposta ideològica d'aquests anys és, sens dubte, la més arriscada, i la que confirma que la política d'Anna Magnani també va formar part de la transformació divística dels anys 50 que hauria trobat en la sexualitat i en el radicalisme polític de les actrius (PRAVADELLI, 2016: 78) una nova forma de construir la identitat femenina.

---

Magnani ci ringraziò con un altro telegramma, che finiva: “ma alla vostra età ci vogliono anche le bonne”». (D'AMICO, 2012: 32).





VII.  
EL COS DE L'ACTRIU COM A PAISATGE CREPUSCULAR.  
FIGURES DE MADURESA

«Ridi, Anna!»

PIER PAOLO PASOLINI<sup>338</sup>

**El divisme de Magnani en el context dels 60**

Al seu retorn de Hollywood a Itàlia, Anna Magnani reprèn una activitat cinematogràfica apaivagada i marcada pel desencís. L'èxit discret dels seus films americans entre l'audiència italiana i la ressonància de la victòria de l'Oscar semblen anticipar una dècada de progressiu distanciament entre l'actriu veterana i un paisatge fílmic nacional mogut per la voluntat de canvi. La Itàlia dels 60 viu el ressorgiment econòmic més important del segle, i així ho manifesta el restabliment de la indústria cinematogràfica sota la consigna de l'expansió. L'auge d'un gènere com la comèdia i el sorgiment d'un nou ideal de bellesa nacional són les expressions més clares d'una modernització que, sota la consigna de l'optimisme, semblen distanciar-se del tipus de cinema de la postguerra i de tot allò que Anna Magnani encarnava com a emblema del passat.

El distanciament que el cinema experimenta respecte al tipus d'ideal figuratiu de la postguerra podria tenir com a element de significació el cos portentós de la *maggiorata*, nova figura femenina del cinema italià. Tot i el vincle amb l'herència estètica de la *popolana*, aquesta nova generació de cossos femenins lligats a la terra i a la cultura popular estableix un relleu generacional que entra en conflicte amb l'herència dramàtica i estilística d'Anna Magnani. Actrius com Sophia Loren, Gina Lollobrigida o Silvana Pampanini representen un model d'actriu vinculat a l'expansió econòmica. Sorgit dels concursos de bellesa, el seu cos restableix els valors de la joventut i de l'esplendor físic de l'estrella femenina clàssica en la figura divística nacional. Les correspondències entre

---

<sup>338</sup> Nota de direcció durant el rodatge de *Mamma Roma* (1962), reportada per Anna Magnani. PASOLINI, P. (2005). *Album. Pasolini*, Milà: Mondadori, p. 238.

aquestes dues generacions troben un element atenuant en la regressió de les fórmules industrials i en l'impacte que aquestes tenen en la configuració dels rols de gènere. Com a cos del nou paisatge italià, la *maggiorata* representa l'optimisme d'una pàtria que ha superat els seus conflictes i ho celebra en una bellesa homogènia, acollidora i abundant, que sovint anirà en detriment de les capacitats intel·lectuals de la figura. Resulta significatiu l'origen de l'apel·latiu "maggiorata". El terme havia estat encunyat per Vittorio de Sica al film *Altri tempi-Zibaldone n. 1* (Alessandro Blasetti, 1952) per definir un personatge femení que rebia el nom de *maggiorata física* –superdotada física– en comparació de la seva condició de *minorata psichica* –disminuïda psíquica–. L'acudit, sobre les formes voluptuoses del cos de Gina Lollobrigida, sintetitza el tipus de politització del cos sexual que viuran els rols en els nous models narratius, així com la contradicció que encarna la *maggiorata* com a expressió de la feminitat<sup>339</sup>. L'emancipació sexual de la dona moderna que les noves dives encarnen determina l'empoderament del cos que havia caracteritzat la *popolana* neorealista de Magnani, però també implica una certa regressió als pressupostos del desig que havien regit la narrativa clàssica a partir del desig masculí (MULVEY, 1975). Aquesta instrumentalització de les polítiques sexuals pròpies dels 50 en una restauració clàssica dels rols de gènere situa el nou cinema a les antípodes de l'espai autònom que la *performance* d'Anna Magnani havia construït en les dècades anteriors. El seu mètode autònom i progressiu, basat en la intel·lectualització del gest físic, topa amb un paisatge homogeneïtzant que torna a funcionar segons les estratègies industrials. Mentre el cinema demana en les noves actrius la capacitat d'integració al sistema, Magnani segueix sent, com a dona i com a actriu, una antítesi històrica de la normativitat.

De manera significativa, la dècada queda inaugurada per una desentesa, una anècdota que podria resumir les relacions de l'actriu amb el nou paisatge fílmic. El 1960, Magnani hauria rebutjat la proposta de protagonitzar el film *La ciocara* (*Dos mujeres*, Vittorio de Sica, 1960), concebut pel productor Carlo Ponti amb la intenció de projectar l'actriu Sophia Loren com a actriu dramàtica. El melodrama d'una *popolana* que fugí dels bombardejos de Roma durant la Segona Guerra per protegir la seva filla adolescent estava inspirat en una novel·la d'Alberto Moravia i aplegava diverses expressions culturals emblemàtiques del moment. Tot i així, Magnani considerava que l'elecció de la seva *partenaire* perjudicava el realisme de la història. Acostumada a estudiar les fonts

---

<sup>339</sup> Anna Garofalo analitza algunes d'aquestes contradiccions al seu article «Maggiorate ofese», publicat a la revista *Cinema nuovo* l'any 1955. La periodista, que en aquests anys treballava la perspectiva sociològica del cos divínic a la seva obra *L'Italiana in Italia* (1956), analitza les contradiccions de la *maggiorata* com a model de dona a partir de l'èxit creixent de Sophia Loren a Itàlia. Basant-se en la interpretació de l'actriu al film *L'oro di Napoli* (Vittorio de Sica, 1954), Garofalo opina que el model sexualitzat dels tipus populars malmetia les correspondències culturals i socials establertes durant la postguerra entre actors i públic. Darrere la seva crítica es pot llegir un descontent envers la sexualització del cos de la dona, la seva conversió en objecte de desig de la mirada masculina, i també envers la regressió cultural que això suposava també en termes d'aptituds dramàtiques de les actrius i de la qualitat de les seves obres.

literàries dels seus films i a intervenir en els càstings, Magnani va arribar a ridiculitzar el criteri segons el qual el físic portentós de Loren havia de ser l'adequat per interpretar el personatge virginal de la filla adolescent que enfolleix en ser violada per un escamot de soldats. En aquest sentit, l'enfrontament amb el duo Ponti-Loren resumeix dues maneres diverses de concebre el cinema i el divisme. L'actriu, davant la certesa que la seva intervenció en el projecte havia de servir de garantia a un film dedicat a projectar la fama de la nova actriu, va ratificar el seu judici personal en reptar la productora a què fos Loren qui defensés el paper protagonista de la mare, enlloc d'ella. Aquest repte, rebut com una provocació, va ser acceptat i va tenir com a conseqüència el film que acabaria consagrant Sophia Loren com a nova diva italiana internacional, amb la victòria de l'Oscar de Hollywood per la seva interpretació al film de De Sica<sup>340</sup>. L'anècdota prefigura el falliment de l'estratègia de Magnani en l'apropament al nou paisatge que se li presenta, alhora que evidencia una ratificació d'una resistència per part de Magnani, en endavant aferrada a la idea d'una gestió autònoma de la seva obra. Per les circumstàncies que hi confluïen, i les diverses expressions culturals que s'hi aplegaven en els noms de Moravia, De Sica, Ponti i Loren, *La ciocara* hauria pogut ser el projecte que suposés la integració de Magnani en el model cinematogràfic de la nova dècada. No obstant, el posicionament en el qual es determina suggereix la radicalització d'una personalitat que s'havia caracteritzat històricament per una insubordinació a les estructures de poder com la que representen, als anys 60, productores com la Ponti<sup>341</sup>. En la confrontació personal que s'intueix en el rerefons d'aquesta decisió, la inflexió de l'actriu no tan sols confronta el relleu generacional, sinó que també atempta contra un sistema de producció que, amb l'apropament sistèmic a l'actor i la concepció de les dives com a figures de promoció i protecció, restituïa els paràmetres dels anys 30 contra els que l'actriu ja s'havia enfrontat en el passat. *La ciocara* marca l'inici de la cèlebre rivalitat que encripten els noms de les dues actrius, però també la progressiva desconnexió de Magnani d'una indústria amb els valors de la qual no s'identifica.

La rèplica a aquest tipus de gestió de l'actriu insubornable tindrà com a resposta el gradual ostracisme d'Anna Magnani. Al recel dels nous productors i directors de lidiar amb la poca flexibilitat de l'actriu, cal afegir el seu fort caràcter de signe cultural de la transició. A ulls de la nova generació del cinema italià, la figura de Magnani és un emblema del passat que només podia tenir un caràcter elegíac i reflexiu en un context com el dels 60. Els d'aquesta època són rols tragicòmics, crepusculars, sobrecarregats de

---

<sup>340</sup> Loren recupera l'episodi a les seves memòries, conclouent amb certa ironia que part del seu èxit caldria agrair-lo a Anna Magnani (LOREN, 1979).

<sup>341</sup> Les estratègies de producció dels anys 60 es veuran fortament influïdes per la figura del tàndem productor-actriu, curiosa derivació comercial del tàndem director-actriu que trobàvem al cinema de parelles (FONT, 2001). Aquesta nova fórmula, d'origen hollywoodià, es basa en l'associació d'una actriu cèlebre a la figura promotora del productor-marit. Les dues expressions més importants d'aquesta època seran la Ponti-Loren i la De Laurentis-Magnano.

la identitat estel·lar d'una diva que sintetitza en la pròpia presència tota una època del cinema italià. Tot i la importància que Magnani havia tingut en la conformació visual del cos nacional durant la postguerra, la poca activitat que tindrà en aquesta dècada de celebració sembla indicar la pèrdua d'un espai propi pel que feia al rostre d'una actriu que havia encarnat la resistència en els temps difícils. Trobem l'actriu en personatges foscos, excessius, tragicòmics, sobrecarregats d'una presència estel·lar que resulta emblemàtica, i alhora desperta el patetisme de no ser conscient d'haver perdut la seva actualitat. Els directors semblen reiterar un magnetisme que a voltes resulta histriònic, mentre a nivell performatiu la pèrdua de la mesura i de l'equilibri dramàtic suggereixen la crisi d'una política que no troba una inscripció orgànica, que no comparteix la ficció amb els seus *partenaires* i que sembla lluitar per la perpetració des de la por a desaparèixer.

Els exercicis d'estil que la rescataran del desterrament progressiu es correspondran, en aquest sentit, amb mirades nostàlgiques a un passat cultural que, en procés de desaparició, troba en Anna Magnani el seu monument més orgullós. Des del punt de vista expressiu, els 60 són una dècada que testimonia una radicalització del temperament escènic de l'actriu. Els mateixos personatges que encarnen les idees del crepuscle i de la pèrdua d'actualitat també demostren l'experiència de la consagració i de la maduresa creativa amb una força que sembla contestar la imposició del que es podria considerar un crepuscle prematur. Davant l'enfortiment d'una jerarquia de producció que sembla donar l'esquena a la seva proposta creativa, Magnani tindrà la intuïció d'apropar-se a exercicis d'estil independents i a una generació de cineastes emergents. Tot i el valor d'alguns dels productes que en sorgiran, la mirada dels cineastes joves imprimirà sobre Magnani el ressò elegíac que conformarà la base del seu mite i el principi de la fi del seu discurs polític.

### **La construcció del mite a *Mamma Roma***

No es pot entendre la travessa de Magnani als anys 60 sense la mirada devota que li atorga Pier Paolo Pasolini. *Mamma Roma* és el film de maduresa per antonomàsia de l'actriu; i queda com la interpretació capitular d'un període en el qual el cos que havia encarnat el renaixement de la identitat italiana als 40, esdevé el *locus* d'un crepuscle. En la història de la prostituta jubilada que prova de reconquerir la mirada del fill adolescent que va abandonar en la infantesa, Pasolini fa un cant a la Roma proletària en procés de desaparició que la pròpia Magnani encarna com a símbol del neorealisme. Allà on Magnani ens havia mostrat el gest popular com una entitat constructora, Pasolini captura la força d'un cos que s'esvaeix. El progrés i els aires de la modernitat social amenacen d'immobilitzar el *gestus* de la *popolana* en la imatge perdurable d'un monument. En la història del vincle malmès de Mamma Roma i el seu fill Ettore (Ettore Garofalo) hi rau la paràbola social d'una Itàlia que viu el conflicte generacional del

passat contra el progrés, i que transparenta de manera lúcida l'elegia autobiogràfica de l'actriu que enfronta l'amenaça de la desaparició. La mirada unidireccional de *Mamma Roma* és també la d'una actriu ignorada per un paisatge fílmic que ja no li correspon.

Com a símbol de la Roma popular, la darrera *popolana* de Magnani mostra el cos que havia ressorgit de les cendres de la censura feixista dels anys 30, i que ara ja no pot tenir cap altre moviment que el de la memòria. La mirada de Pasolini tanca en certa manera una paràbola figurativa que havia iniciat Rossellini l'any 1945<sup>342</sup>. Allà on Pina construïa i reivindicava, *Mamma Roma* només pot demostrar, en la persistència del seu gest d'altres temps, la conservació de la memòria del públic. En cap altra *performance* de l'actriu és fa més present el sentit crepuscular d'un cos que Pasolini admira des d'una mirada que, per resistir-se a la pèrdua d'una imatge emblemàtica, la captura en l'eternitat del mite.

Hi ha una certa correspondència entre Pasolini i allò que Rossellini, Visconti i Renoir havien assajat en el seu apropament al cos de l'actriu. Al film hi estan presents la concepció de la *performance* com a unitat, la revelació de l'estil com a metonímia estètica i la voluntat d'engrandir la presència de l'actriu com a màscara única i inimitable. *Mamma Roma* és el facsímil més magistral de la *popolana* magnaniana. La mirada fascinada de Pasolini sobre la força i la seguretat que la maduresa confereix a l'estil de l'actriu fan una fusió poètica incontestable, que imprimeix en el film la pàtina d'una obra mestra. En la figura de la mare retallada contra el paisatge d'una Roma en transformació, dividida entre les ruïnes de l'Antiguitat i les carcasses suburbanes del progrés, la presència d'una Magnani capaç de transmetre la força de la seva imatge des del gest mínim evoca la seva condició de *cos paisatge*. L'espectador pot contemplar una presència sobre el qual han passat els anys i l'esdevenir històric d'una ciutat, sense que la capacitat expressiva del seu gest hagi perdut la seva força evocadora i reflexiva. La mare amb nom de pàtria és, en aquest sentit, la certesa, per part de Pasolini, que Anna Magnani sintetitza allò que Shakespeare va atribuir a l'art dels actors en llavis de Hamlet. La seva màscara és la crònica d'un temps, i els seus gestos les eines expressives d'una dimensió històrica del cinema.

No obstant, l'apropament de Pasolini a la política de l'actriu estableix una distància amb els cineastes que el precedeixen en la carrera de Magnani, i que podem resumir en la ressonància fantasmagòrica que adquireix l'exercici figuratiu. En el seu apropament al film, Jean Louis Comolli (2007: 367) parla de l'experiència de contemplar el cos de Magnani a *Mamma Roma* com d'un retorn al passat, al cos rossellinià que la mateixa

---

<sup>342</sup> La nostàlgia de Pasolini per *Roma città aperta* és un dels trets característics de *Mamma Roma*. En una de les escenes descartades del muntatge final, Pasolini va filmar el cos de Magnani estès damunt de l'asfalt d'una carretera. La imatge, evocadora de la mort de Pina al film de Rossellini, reproduïa un somni en el qual Ettore somniava la mort de la seva mare. La conservació d'aquesta imatge en el materials de la producció del film ratifica fins a quin punt Pasolini estava fent reviure un cos que havia estat imprescindible en la seva experiència del cinema.

actriu havia encarnat en la seva joventut. Alain Bergala assenyala la condició fragmentària de Pasolini respecte l'estil dels seus mestres, com una voluntat d'emancipació d'un cinema que als anys 60 ja no té un sentit d'actualitat.

Des de la primera pel·lícula, Pasolini vol desmarcar-se del llegat de Rossellini i de De Sica: troba que l'estil neorealista correspon a una visió del món que al començament dels seixanta ja ha quedat absolutament enrere. Ell oposa, a la fluïdesa naturalista del món filmat pels neorealistes, el seu gust per aïllar coses del món i transformar-les en fetitxes, per consagrar-les o desconsagrar-les d'una en una. Oposa, al pla seqüència que reivindicava Rossellini com una garant de continuïtat d'una realitat "sense costures", la força dissociativa i sintetitzadora del muntatge<sup>343</sup>.

En aquest sentit, el film de Pasolini parla d'una qüestió tan important com l'exposició dels cossos en el cinema, i de les operatives insubstituïbles del temps sobre l'aparença dels actors i d'allò que encarnen<sup>344</sup>. Per a la mirada dels 60, el de Magnani és un cos que s'acaba amb el propi període que el seu rostre simbolitza, i que tanmateix troba un element de resistència en la força d'una actriu que no sembla acceptar l'immobilisme del mite. La Magnani dels 60 és una actriu que desborda temperament i una prova que la maduresa és un dels períodes més interessants i prolífics de la creació. En les seves escenes més lliures, l'actriu sembla recrear-se en el sentit d'espectacle. Les noces de Carmine, a l'inici del film, mostren una Mamma Roma èbria i desfrenada, capaç d'aturar el ritme del film quan Magnani improvisa una cantarella irònica amb la seva veu rogallosa i forta. En aquests moments, els versos de la cançó que codifiquen una relació sentimental entre la prostituta i el seu antic amant no tenen més força que l'autobiografia divística que ens transmet el cos de l'actriu. El tipus d'expansió poètica de la seva figura en el quadre ratifica que Magnani ha conquerit el pla cinematogràfic fins al punt de fer de la pròpia presència una unitat dramàtica, un *locus* de representació autònom als trets del seu personatge. El film és Anna Magnani, i òbviament, també és Pasolini.

El creuament d'estils genera un conflicte –generacional, com veurem– que no havíem trobat en els films de Rossellini, Visconti i Renoir, i que podem atribuir a un decalatge entre el discurs de la política de l'actriu i la cerca estètica de la política de l'autor. A mida que el film avança, l'espectador pot apreciar que el que busca l'autor friülà no és tant una expansió de l'estil creatiu d'Anna Magnani com una captura de la seva presència divística, potser del carisma que havia fascinat el director en el seus visionats de joventut dels films de Magnani. L'espectador assidu de l'actriu pot detectar una *performance* molt més sotmesa a la contenció del que és habitual. Tot i la coneguda

---

<sup>343</sup> BALLÓ, J. et al (eds.) (2013). *Pasolini Roma*. Barcelona: Skira/CCCB, pp. 127-128.

<sup>344</sup> La conclusió de Comolli davant d'aquestes imatges no podria resultar més sintètica: «La cuestión de la suerte de los cuerpos expuestos es, según creo, la más fuerte de todas las que el cine inventa en este siglo» (2007:367).

expansió de la figura magnaniana en l'enquadrament i els plans seqüència que li dedica Pasolini, *Mamma Roma* és un film profús en primers plans. El tipus de treball de la presència que fa el cineasta ens parla d'un desig de captura concret. El cos de Magnani esdevé una unitat plàstica perfectament integrada en el diàleg de paisatges, figures i mirades que no es corresponen, però la seva política no sorgeix del lliure moviment que havia caracteritzat la seva obra en el passat. *Mamma Roma* és, com hem dit, un film de rostre, i de la capacitat que aquest té d'evocar la memòria i l'experiència del cinema per a una generació com la de Pasolini<sup>345</sup>. La mirada del cineasta-poeta sobre Magnani podria començar amb els versos que el director havia escrit després de veure *Roma città aperta*:

..ecco.... la Casilina,  
su cui tristemente si aprono  
le porte della città di Rossellini...  
ecco l'epico paesaggio neorealista,  
coi fili del telegrafo, i selciati, i pini,  
i muretti scrostati, la mistica  
folla perduta nel daffare quotidiano  
le tetre forme della dominazione nazista...  
Quasi emblema, ormai, l'urlo della Magnani,  
sotto le ciocche disordinatamente assolute,  
risuona nelle disperate panoramiche,  
e nelle sue occhiate vive e mute  
si addensa il senso della tragedia.  
E' lì che si dissolve e si mutila  
il presente, e assorda il canto degli aedi.<sup>346</sup>

Els 60 són una dècada elegíaca perquè les mirades que dirigeixen Magnani ja no formen part dels seus coetanis. Els directors que la miren han estat els seus espectadors, i és en decalatge generacional on se sustenta la base del mite. En els seus versos, Pasolini havia congelat la presència de l'actriu en «el crit», «els blens de la cabellera desordenadament absoluts» i en «les mirades vives i mudes». Una fascinació per l'atribut que el durà a centrar el moviment de l'actriu en la mirada, potser no del tot conscient que Magnani no era una actriu d'enquadrament tancat. La fragmentació de la imatge que revela la veu del poeta troba una correspondència en la vocació fetitxista d'un muntatge fragmentari com el de *Mamma Roma*, i també en una direcció que evoca la idea del pla carcerari i del desig de possessió de la imatge de l'actriu per part del director. Segons el director de

---

<sup>345</sup> És significatiu que el pla seqüència amb sentit d'improvisació tingui una compareixença específica, en l'escena en la qual Magnani, caminant de nit, és seguida per un tràveling frontal de Pasolini mentre *Mamma Roma* construeix el seu monòleg autobiogràfic. L'escena és, podríem dir, una llicència a l'actriu que ha establert el seu estil en base a la construcció d'una trajectòria identitatària del personatge femení paral·lela a l'esdevenir del cinema italià. No obstant, no és aquesta la figura patrimonial del film. *Mamma Roma* és, com hem dit, un film del rostre.

<sup>346</sup> PASOLINI, P.P. "La ricchezza" a *La religione del mio tempo* (Citat a GORDON, 1996: 126).



fotografia del film, Tonino delli Colli, Pasolini volia que els enquadraments centressin l'atenció en el rostre i evitessin l'entrada de les mans en el pla. Aquesta invisibilització d'una de les grans eines d'expressió d'Anna Magnani respon a una tendència fetitxista de Pasolini pel rostre i per la immobilitat de l'actriu que té efectes castradors en la política de l'actriu. Els diaris de rodatge del director van recollir una conversa de Magnani en la qual reivindicava el seu estatut d'actriu i que trobo interessant reproduir aquí:

ANNA: Io ho capito benissimo che tu funzioni con degli attori che prendi e plasmì come una materia grezza. Essi, pur con la loro intelligenza istintiva, sono dei robot nelle tue mani. Ora, io non sono un robot, io ho avuto la tua sceneggiatura in mano per tre mesi, l'ho letta almeno quattro volte, ne ho analizzato il più piccolo stato d'animo, il più importante, il più sottile [...] Da una parte sento che dovrei funzionare lo stesso come vuoi tu anche con le mie sole facoltà interpretative, dall'altra vedo che non sempre le nostre interpretazioni del tuo personaggio coincidono: e allora ho perso l'equilibrio: così non sono né una buona attrice (se Dio vuole, per fortuna!) né un obbediente robot. Dovrei essere solo spaventosamente viva, per non subire un confronto molto pericoloso, Pier Paolo. I ragazzi che tu dirigi, che tu plasmì, sono molto più autentici di me. È un paragone che io non devo far fare al pubblico<sup>347</sup>.

Pasolini reflexiona, all llarg dels seus diaris, sobre les maneres diferents de concebre la interpretació i la direcció d'actors entre ell i Magnani, per concloure en una divergència d'estils. Segons l'autor, Magnani era una actriu *impressionista*, mentre el seu estil de fer cinema era *manierista*:

Non mi interessa la cosiddetta spontaneità, la cosiddetta naturalezza; mi interessa cogliere, e poi unire insieme, le fasi dei sentimenti dei personaggi nei loro momenti culminanti<sup>348</sup>.

---

<sup>347</sup> PASOLINI, P.P. (2005). *Album Pasolini*. Milano: Mondadori, pp. 234-235.

<sup>348</sup> A continuació reproduceixo la reflexió sencera que Pasolini plasma en el diari de rodatge de *Mamma Roma*: «Il problema praticamente era questo: io giro a brevissime inquadrature –inquadrature che non durano più di due, tre minuti al massimo– dei primi piani, delle figure intere, dei movimenti elementari che poi coordino in un montaggio che è esattamente quello che ho in mente prima di girare. Ora la Magnani non è preparata a questo tipo di ripresa; è abituata, evidentemente, alle inquadrature lughe, articolate, in cui lei appare in tutta la sua pienezza, coglie il personaggio sfumatura per sfumatura, di minimo passaggio in minimo passaggio, in tutte le più dettagliate e infime fasi dell'espressione. Così lavora da anni e quindi capisco che per lei sia stato difficilissimo adattarsi ad un genere di lavoro che invece coglie i sentimenti, le espressioni, i passaggi psicologici in un momento culminante, assoluto e fermo. [...] Non mi interessa la cosiddetta spontaneità, la cosiddetta naturalezza; mi interessa cogliere, e poi unire insieme, le fasi dei sentimenti dei personaggi nei loro momenti culminanti. [...] Io chiedo alla Magnani – che è abituata a scolpire i suoi personaggi col piglio di uno scultore di monumenti, di statue equestri– di lavorare piuttosto come un orefice [...] Questo ha imbarazzato sia me –che non sono capace di girare in altro modo– sia la Magnani, che era costretta a comprimere in brevi inquadrature il suo impeto che invece avrebbe voluto espandersi in una scena compiuta.» *Ibid.*, p. 208-214.

La certesa d'una Magnani-mite, evocada a partir de la força poètica d'una imatge tan monumental com despolititzada (BARTHES, 2009), remet a les condicions específiques de construcció d'un personatge que Pasolini hauria escrit pensant en l'actriu. *Mamma Roma* fusiona molts llocs comuns que havien caracteritzat el divisme de l'actriu durant la postguerra. Les figures de la mare i de la prostituta conflueixen en la màscara de la *popolana* des d'una funció que en podríem dir retrospectiva. Els grans atributs de la seva efígie, la cabellera i la mirada, esdevenen elements de significació plàstica i substitueixen el moviment d'inscripció del cos i els gestos de les mans. Al llarg dels 60, la proposta estètica de Magnani adquireix una mena de canonització en la influència que deixarà en les generacions posteriors. Era l'actriu que havia portat a Hollywood l'essència de la mediterraneïtat: les cabelleres poderoses, les figures voluptuoses i el temperament irreprimible ja estaven presents en algunes actrius dels anys 30<sup>349</sup>, però la seva canonització en el cos divínic italià té un deute amb la manera en com Magnani va exposar-se a les càmeres internacionals. La proposta estètica dels films de maduresa sembla retre homenatge a aquesta conquesta amb una mena d'estil autovindicatiu que la pròpia Magnani sembla reiterar en la caracterització dels seus personatges. A *Mamma Roma* l'actriu utilitza per primer cop perruca per actuar. Un postís que no és embellidor, que més aviat imita l'aspecte de la cabellera natural des d'una consistència que potser el pas dels anys havia mitigat i que Suso Cecchi d'Amico havia descrit d'un negre *inimaginable* i amb la consistència de la *seda*<sup>350</sup>. La Magnani *caracteritzada de Magnani* estableix l'eix de fascinació dels grans moments de l'actriu en l'obra de Pasolini i en la majoria dels films d'aquests anys. La identitat comuna d'actriu i personatge sembla un motiu de celebració per a l'espectador, i no correspon tant a una transmissió gestual o de repertori dramàtic com al valor metonímic de la presència de l'actriu. Una presència emblemàtica que torna sobre la idea del cos escènic com a origen de la dramaturgia, i que evoca moments importants de l'imaginari cinematogràfic dels italians. *Mamma Roma* no té els gestos recurrents de contacte amb el cos ni prova de fer visibles els seus moviments ocults, com ho feia la *popolana* dels 40, però la mera presència de l'actriu, la solidesa de la seva imatge i la força expressiva de seu rostre són un document memorístic de tot allò que actriu i públic han compartit al llarg de tres dècades de cinema.

---

<sup>349</sup> La diva "racial" havia tingut una certa expressió en el físic de Doris Duranti, Clara Calamai, o Dina Sassoli, dives de gran popularitat durant el *vintenni* feixista. Alguns d'aquests perfils són analitzats en profunditat en els estudis de Sebastiano Gesù *Stelle di celluloido. Il personaggio femminile nel cinema italiano*. (Comiso: Salarchi Immagini, 2004) i de Sergio Vicini *Le stelle del Duce* (Roma: Hobby and Work, 2008).

<sup>350</sup> Recuperem aquí la declaració de Suso Cecchi reproduïda al Capítol 1: «*Come si fa a definire il fascino di Nannarella? Non era bella, spesso cupa come il suo cane lupo color dell'ebano. Aveva sempre le occhiaie, un colorito terreo e i capelli neri come non si può immaginare, della consistenza di una matassa di seta pesante. Le gambe erano magre e leggermente storte, era piccolina e forte di fianchi. Aveva un décolleté splendido, come pure lo erano le mani e i piedi. Dovunque entrasse e in scena, non guardavi altri che lei*» (D'AMICO, 1996: 126).

Dins de la trajectòria autoreflexiva i autorepresentativa que l'actriu havia emprès des dels temps de Rossellini, *Mamma Roma* evoca la síntesi d'un estrellat. La incapacitat de reconquerir la mirada del fill, la fatalitat de la relació amb Carmine o la condemna a la solitud no resulten tant interessants en termes dramaturgics com metadivístics. L'aïllament, la indiferència i els vincles malmesos que envolten Mamma Roma evoquen la manca de la correspondència i la incapacitat per a les relacions de gènere pròpies de l'heroïna magnaniana. La solitud del personatge és també el d'una actriu que podria sintetitzar el seus principis divístics en la idea de l'autonomia, a voltes soferta, de la figura femenina en la imatge. El que captura la mirada de Pasolini és, en aquest sentit, el carisma de l'actriu tal i com el defineix Richard Dyer (1991: 1): la qualitat de representar de manera intensa la connexió amb una característica humana o universal, que aquí es correspon amb el gest de ressorgir com a reflexió política d'un canvi social. La Magnani de Pasolini és, doncs, la mateixa actriu que des dels anys 30 té la capacitat d'encarnar el signe social, la figura femenina de la transició entre dues èpoques que se la disputen, i que retorna aquí en el seu sentit més elegíac. La capacitat de representar aquesta tensió entre passat i present, entre món antic i progrés, adquireix en el film de Pasolini un sentit del tot reflexiu, perquè per primer cop l'actriu encarna el món antic, en decadència. La seva presència continua sent un *cos paisatge*, un emmirallament reflexiu del context cultural que pren la forma d'un crepuscle. El gest castrat de Magnani indica la persistència d'una memòria històrica a la qual el progrés gira l'esquena, i el seu cos fantasmagòric l'amenaça d'extinció d'una expressió genuïna i enyorada per Pasolini, poeta del subproletariat.

Al final del film, Pasolini compon un retaule tràgic a partir del gest desolat de la mare dolorosa, que té una forta reminiscència amb el ressò renaixentista de la mort de Pina. Una el·lipsi ens mostra el gest desolat de Mamma Roma en conèixer la mort del seu fill. La descomposició de la figura sostinguda pels braços anònims dels figurants no professionals ens torna el record del Laocoont de Pina, que emprèn una fugida perseguida pels seus veïns. En arribar a casa, la mare abraça la roba del fill estesa damunt del llit, constatant-ne l'absència. Com ho feia Pina darrere del camió que s'enduia Francesco, l'última *popolana* d'Anna Magnani emprèn una carrera desbocada envers la finestra que per un moment fa pensar en un impuls suïcida. En obrir-la, la panoràmica de la Roma suburbana dedica, en el seu aspecte indiferent, el primer contraplà que la mirada d'Anna Magnani rep en escena en molts anys de trajectòria. El perfil canviant de la ciutat que havia vist néixer la seva màscara escènica anuncia l'esperit impersonal del progrés, la fredor d'una nova etapa de la història que té les seves pròpies ambaixadores i els nous cossos que han d'encarnar el seu paisatge en emergència. La Roma que Pasolini filma des de l'enyorament del passat és una Roma que probablement ja no existeix més enllà de la capacitat d'Anna Magnani per fer-ne present el record. Aquest intercanvi de mirades entre cos crepuscular i paisatge emergent prefigura la desaparició d'escena d'una diva nacional que ja no pot metabolitzar l'actualitat. Mamma Roma planteja la

contradicció de ser un film crepuscular que alhora testimonia un estil interpretatiu voraç, que més enllà dels impediments i les restriccions que troba per expandir-se, brilla des de la plenitud de la maduresa. Aquesta tensió entre força i fantasmagoria regirà totes les interpretacions d'una època en la qual l'actriu sembla lluitar per mantenir el seu lloc en un context que ja no la vol més enllà de la seva perdurabilitat com a monument.

### *Nella città l'inferno* i *Risate di Gioia*: Els films de la por

Films secundaris d'aquest època com *Nella città l'inferno* (Renato Castellani, 1959) i *Risate di Gioia* (Mario Monicelli, 1960) ratifiquen la tensió de la *performance* de *Mamma Roma*. La pèrdua d'actualitat que el context imposa a l'actriu es tradueix en personatges tragicòmics i patètics, de vegades foscos i fins i tot detestables que exhibeixen una insòlita desmesura. L'histrionisme i la negror de la *performance* d'aquests films expressa la manera en com l'actriu enfronta un paisatge fílmic que condiona la seva antiga llibertat, i que confronta a través de la presència d'actrius més joves els fantasmes d'una actriu que no volia desaparèixer. *Nella città l'inferno* té la curiositat de descriure un dels pocs personatges deliberadament perversos d'Anna Magnani, la presidiària Egle. El film de Renato Castellani planteja un drama social sobre les rutines claustrofòbiques d'una presó de dones. Al cor de la trama, la relació de domini i submissió entre una reclusa veterana (Egle/Anna Magnani) i una de novella (Lina/Giulietta Masina), transparenta, en la lluita divística entre Magnani i Masina, la por que en aquesta època l'actriu consagrada sembla tenir de compartir el protagonisme. La idea de la confluència generacional d'actrius torna a prendre aquí el to d'una rivalitat. En un dels titulars que precedeix la promoció del film, les actrius són presentades com "La vella i la nova generació"<sup>351</sup>. Aquest tipus de tractament mediàtic podria haver influït en un treball interpretatiu on la reclusa veterana Egle imposa la seva influència en la innocent i desprotegida Lina (Giulietta Masina), que acaba acceptant el domini psicològic fins a convertir-se en un facsímil de la seva protectora. En el procés d'assimilació de personalitats, la por de Lina envers Egle té una inevitable dimensió extradiegètica en l'actriu en procés de revelació que no sembla poder assumir la rivalitat d'una Anna Magnani que es lliura a un joc desmesurat i sospitosament pervers.

La convicta és una figura que permet a Magnani un joc nou, basat en el domini de les baixes passions i en l'exhibició provocadora del cos. La *performance* segueix un principi de construcció del personatge a partir d'un joc exhibitori i provocador d'un cos privat de llibertat en els hàbits rutinaris de la reclusió. Els moviments histriònics semblen buscar constantment la demostració de la força, el talent dramàtic i la sensualitat com a baluards de la seva *performance* d'altres temps. Egle es passeja en camisa de dormir per

---

<sup>351</sup> HOCHKOFER, M. (2005). *Anna Magnani*. Roma: Gremese (1<sup>a</sup> edició 1984).

la cel·la, compon moviments exacerbats des de darrere les barres que la separen de l'exterior i utilitza el seu riure violent com una provocació a la por de les recluses més assenyades. És un tipus de personatge que radicalitza la imatge clàssica d'Anna Magnani i ofereix una doble lectura interessant. D'una banda, la seva existència en el film possibilita la inscripció del personatge marginal com a imatge de rebel·lió. De l'altra, el tipus de *performance* desborda i eclipsa la visibilitat d'altres actrius. La presència invasiva d'Egle resulta inquietant alhora que alliberadora. Els seus hàbits irreverents, les sortides de to i provocacions a l'autoritat són l'única rutina que trenca el tedi de la presó i els seus esclats de llibertat són celebrats per totes les dones que envolten la seva cel·la. L'escena més significativa és la del "*rock and roll*" que Egle balla pels passadissos de la presó, en un intent de distreure les monges custòdies. En la caracterització que li és habitual –la camisola de nit negra que deixa a l'aire braços i escot i els cabells en desordre– la figura canta i contorneja els malucs acompanyada per un cor de recluses que aplaudeixen i segueixen el seu compàs. La càmera segueix el moviment divertit i esbojarrat de l'escena fins que una de les monges l'agafa per la cintura i la reconduïx a la seva cel·la. L'autoritat detenint el moviment del cos de l'actriu no és una imatge nova en els films de Magnani. Mentre la reclusa és reduïda, entre els xiscles de les figurants una veu anònima crida «*Viva la libertà!*».

Des de la radicalització de l'*outsider*, la *popolana* esdevé una figura de qüestionament d'allò normatiu que dialoga amb altres personatges populars de Magnani i que torna tenir com a eina eloqüent el cos i el gest. Hi ha un diàleg entre aquest pla de la figura que, envoltada d'admiradores,riu a la cara de l'autoritat que prova de reduir-la i el poder de fascinació del divisme de Magnani com a expressió de llibertat i rebel·lia. Certament, la imatge funciona com a expressió d'una realitat política que, tal i com la planteja Castellani, cap altra actriu hauria pogut interpretar. L'apropament estilístic suggereix, en aquest sentit, una correspondència amb el neorealisme. El debat social és possible des de l'espectacle reflexiu que implica contemplar la *performance* d'Anna Magnani com a centre d'atracció del film. D'una altra banda, aquesta revisitació de la capacitat metonímica de la *performance* revela la manca de flexibilitat que prefigurava el cas de la producció coetània de *La ciocara* (Vittorio De Sica, 1960). El tipus de *performance* invasiva i el gest provocador contempen una imposició tensa de la presència com un dels principis interpretatius d'aquesta etapa. El coprotagonisme amb Giulietta Masina es pot llegir en aquest sentit des del conflicte. Anna Magnani no tenia en gran consideració el talent dramàtic de la seva *partenaire*<sup>352</sup>, i així sembla demostrar-ho un *acting* impositiu i poc generós que sembla prendre com a hostatge el respecte de

---

<sup>352</sup> L'antipatia envers Masina la reflecteix la correspondència privada de l'actriu. Segons una carta enviada al productor Hal B. Wallis, Magnani sostenia que la interpretació que havia fet cèlebre a la seva *partenaire* al film *La strada* (Federico Fellini, 1954) era un plagi d'un personatge de revista que havia fet ella anys enrere al teatre. En la mateixa carta, defineix Masina com una actriu de valor dubtable (VACCARELLA, 2005).

l'actriu més jove per la fama de Magnani. La manera en com Egle ridiculitza la inexperiència i la passivitat de la jove i innocent Lina no sembla exempta d'un cert cinisme per part de l'actriu veterana, que s'ha apropiat de les regles del joc i coneix la seva superioritat sobre la "novella" que li disputa el protagonisme. En el joc de submissió perversa que s'estableix entre els personatges sembla haver-hi un cert gaudiment de l'actriu, que s'apodera de l'espai amb la simple presència i la consciència de ser qui és. La força devastadora de Magnani sembla aprofitar la inseguretats d'una companya que no l'equipara en experiència i que no assoleix la mateixa visibilitat en les escenes conjuntes. En la mirada atònita del personatge de Lina davant de l'espectacle que personifica Egle és difícil establir un límit entre l'estupor de Lina i el de Giulietta Masina<sup>353</sup>. Al llarg del film succeirà el mateix quan l'estupor esdevingui angoixa. *Nella città l'inferno* és un film violent i fosc, amb escenes de baralla i de maltractaments que en fan l'obra més inquietant i incòmoda de la carrera de l'actriu. En les dues ocasions que Magnani colpeja les seves *partenaires* –Giulietta Masina i Cristina Gaioni– es diria que la força de la seva violència és desmesurada. En aquest tipus d'interacció amb les actrius més joves del film es podria rastrejar el joc pervers d'una actriu que podria estar amagant darrere d'una demostració innecessària de forces un temor recòndit a la desaparició d'escena.

El final del film ofereix una lectura curiosa pel qua fa aquest *tête à tête* divíctic. Quan Lina torna a la presó reconvertida en una "segona Egle", la veterana l'apallissa, alligant-la amb crueltat, presa del sentiment de culpa d'haver-la influenciat a seguir el seu camí. Hi ha una mena de negror en el missatge final d'un film que mostra Magnani com el que no cal ser, com el que no cal imitar, i des d'una lectura negativa de la seva influència en la nova generació d'actrius nacionals. El càstig a la llibertat i a l'excés del seu personatge divíctic es repetirà en altres films de maduresa, potser com a metàfora del desencís que caracteritza aquests anys de la relació de Magnani amb el cinema nacional, però també com a reflexió. L'autosacrifici d'Egle remet a una idea recurrent de l'etapa metadivíctica d'Anna Magnani, una forma de desterrament de la seva autenticitat inimitable i intimidant que evoca el ressò d'una progressiva destrucció del seu mite. La desintegració com a punt culminant d'un procés figuratiu basat en les idees de transgressió i resistència parla d'una voluntat del paisatge fílmic de l'època d'emancipar el seu progrés del poder de convocatòria d'Anna Magnani, però també d'una ratificació d'allò que feia d'Anna Magnani una actriu única i inimitable. En dir que "no es pot ser

---

<sup>353</sup> L'actriu va escriure sobre Anna Magnani: «Aleggiava intorno a lei qualcosa di cupo al quale soccombevo. Una forza naturale che qualcuno ha voluto interpretare quale vocazione d'arte, mentre non era che l'espressione della capacità d'urto conto le cose, che Anna possedeva congenita, appunto, come gli occhi immensi, quel sorriso vagamente affannato, il modo di camminare. Era la sua maniera di essere, filtrata da una sensibilità quasi morbosa, da un attaccamento a ciò che era suo, da una effertezza popolana che sonsieva nel non dare mai quanto no le veniva richiesto. MASINA, G. "L'amica che non dimenticheremmo mai" *La Stampa* (28/IX/1973). Compilat a L. Cantatore i G. Falzone (2001). *La signora Magnani*. Roma: Edilazio (pp. 1001-102), p 101

com ella” i en integrar aquest missatge a tendències dramaturgiques que exploren la part fosca de la seva integritat divística, el cinema d’aquests anys sembla dir que, assolida la perfecció d’aquesta imatge, l’única manera de perpetrar-ne l’autenticitat –o d’assegurar-ne el mite– passa per una destrucció figurada del seu motlle original. Em sembla interessant citar l’anàlisi que Monica Dall’Asta fa de l’autodestrucció en el tractament de la imatge divística en el cinema de Francesca Bertini. Una idea que, segons l’autora, funciona com a forma d’autovindicació:

Non si può pensare a un modo più chiaro di dimostrare la sua unicità, la sua inimitabile capacità di imitare tante donne perdute e ambiziose senza essere condannata al loro stesso destino autodistruttivo. In effetti, l’autosacrificio della Diva [...] può ben essere interpretato come un avvertimento rivolto alle spettatrici di non seguire il suo esempio, un’illustrazione moralistica dei pericoli cui portebbero incorrere se fossero così orgogliose da credere di poter essere simili a lei<sup>354</sup>.

Com a punt culminant de la reflexió metadivística dels anys 50 i com a missatge inherent al crepuscle del seu divisme, la idea de la desintegració impregna aquests films constituent-ne la veritable actualitat. El progrés creatiu de la maduresa es veurà interceptat pel missatge incòmode i a voltes cruel de l’escarni sobre una integritat divística admirada i alhora temuda. El mite d’Anna Magnani es construeix sobre aquestes darreres expressions d’un cinema que sembla haver comprès la transcendència de la més imponent de les seves actrius i que, juntament a la celebració del monument, sembla voler localitzar les falles de la seva humana imperfecció. La idea de l’escarni emergeix al film *Risate di Gioia*, una comèdia de Mario Monicelli que inaugura la gran dècada del gènere a partir de la reunió de la parella emblemàtica Magnani-Totò. Gioia (Anna Magnani) i Umberto (Totò) són dos actors en decadència que es troben sense companyia per celebrar la nit de cap d’any.

Gioia-Tortorella és una actriu que ha conegut temps millors, que sobreviu fent de figurant als *pèplums* de Cinecittà i que es manté en la creença de posseir uns encants encara vius, mentre la companyia d’Umberto li recorda que els seus temps d’èxit s’han esvaït. Condemnats a rebre l’any junts, els antics comedians pentinen la nit romana sense aconseguir acomplir l’únic propòsit que s’han fet: divertir-se. L’experiència de l’espectador consisteix en gaudir de la *performance* d’una parella històrica que exhibeix la seva vis còmica sota l’atenuament inevitable dels temps. El divertiment que havia caracteritzat la química en escena, segons els documents gràfics de l’època teatral de la parella, queda desplaçada pel caràcter defensiu que imposa la consciència del marciment. La figura envellida de Totò funciona aquí com un emmirallament de l’animadversió que

---

<sup>354</sup> DALL’ASTA, M. (2008) “Il singolare multiplo. Francesca Bertini: attrice e regista”. IN M. Dall’Asta, ed. *Non solo dive. Pionere del cinema italiano. (Atti del convegno internazionale)*, Bologna: Cineteca di Bologna. (pp. 61-80), p. 65.

provoca en la Magnani d'aquests anys ser equiparada a un divisme del passat. Totò, que a l'època estava pràcticament cec, cultiva el seu llenguatge propi en un revisitament un tant crepuscular del seu inequívoc estil gestual, mentre Magnani sembla aferrar-se a l'energia juvenil d'un personatge que encara espera la seva gran oportunitat. La imatge de l'actriu que no és conscient d'haver perdut la seva actualitat té una amarga lectura autobiogràfica. La imatge de Magnani tenyida de ros platí, amb unes falses pells de guineu blanca i guants negres a l'estil Rita Hayworth, recorda personatges còmics de joventut com la Loletta Prima de *Teresa Venerdì* (Vittorio De Sica, 1946) o la Gioconda Perfetti d'*Abbasso la ricchezza!* (Gennaro Righelli, 1946), passades pel sedàs impietós del temps. Tot i que la vis còmica de Magnani és irrefutable, no va a favor del divertiment del propi personatge, com acostumava a succeir en les seves comèdies de joventut, sinó més aviat del seu escarni. Sembla més que mai una caricatura del que Magnani no havia estat mai: una actriu de segona que somnia amb ser una diva de Hollywood.

L'aparició d'una constant de maduresa, com el flirteig amorós amb un personatge masculí molt més jove, adquireix també un aura crepuscular. L'encisament de Gioia per Lello (Ben Gazzara) fa que el personatge desplegui unes armes de seducció que ja no semblen tenir efecte. La imatge final de Magnani i Totò desapareixent en la llunyania de la riba del Tíber tenyeix la comèdia d'un to nostàlgic i alhora impietós. Són dues presències emblemàtiques d'una història que ja ningú sembla apreciar, una glòria d'un altre temps que s'ha de conformar amb papers de comparsa. Els grans còmics, que desapareixen en l'horitzó urbà d'una ciutat que ja no els vol mentre discuteixen amb els seus gestos enèrgics, semblen una autoparòdia dels personatges devorats per unes màscares que ja no poden despertar el riure sense l'escarni, ni el divertiment sense la nostàlgia d'un passat esvaït.

El patetisme còmic serà una constant que l'actriu rebutjarà repetidament en aquests anys. Una prova n'és el paper de la italiana estrident que repetirà en films com la francesa *Le magot de Josefa* (Claude Autant-Lara, 1963) o l'italoamericana *El secreto de Santa Vittoria* (Stanley Kramer, 1969). A tots dos, Magnani reproduirà dimensions especulars de la seva imatge divística en forma d'escarni: la mare coratge histèrica, en el primer, i la italiana rabiüda, en el segon, que estampa un plat d'espaguetis al cap del seu marit borratxo (Anthony Quinn). Aquesta escena semblarà un homenatge paròdic a una de les anècdotes de circulació en el vox populi que cultivava la imatge de Magnani com a dona de caràcter terrible. Repetida fins a la sacietat a les biografies, i a l'anecdolari cinèfil, Magnani estampan un plat d'espaguetis al cap de Rossellini en descobrir la seva correspondència amb Ingrid Bergman, esdevindria una imatge recurrent en l'anecdolari del cinema italià, per sempre més ancorada a la imatge divística d'Anna Magnani. Sembla lluny el temps en què l'actriu podia evadir la pròpia caricatura convertint-la en contraproposta, com havia fet a l'episodi "Anna Magnani" de *Siamo donne*. La fràgil frontera de discerniment entre l'autoparòdia i la befa esdevé símptoma



de crepuscle en uns films on la política de l'actriu desapareix gradualment darrere d'un personatge que, no acceptant el coprotagonisme, s'aferra amb desmesura a la pròpia imatge divística. La dissipació del personatge darrere d'una presència estel·lar emblemàtica i d'evocació elegíaca serà la pauta estilística que caracteritzarà la progressiva desaparició d'Anna Magnani del paisatge fílmic dels 60.

### L'última mirada

El problema de la integració en l'espai, alienat per les mutacions del progrés i de la modernitat, torna en una petita intervenció que l'actriu fa l'any 1965 en la comèdia italiana *Made in Italy* (Nanny Loy). A l'episodi *La traversata* Magnani interpreta una mare de família de la nova classe mitja que ha de travessar una carretera densament transitada per arribar a una gelateria. Les reminiscències d'aquesta peça amb l'escena de la mort de Pina suggereixen que la dinàmica moderna ha invisibilitzat el *gestus* social de Magnani, privant-lo de la seva èpica històrica i abocant-lo a la mediocritat. La breu seqüència evoca una sèrie de constants del retrat divístic de l'actriu. Adelina capitaneja amb decisió i valentia el seu petit grup familiar entre el trànsit, supleix les incapacitats del marit atemorit, fa el cor fort per protegir els fills petits dels cotxes enfollits, posa en dubte les autoritats que multen els vianants i la poca moral dels conductors que s'insinuen a la seva filla adolescent, i no dubta en emprendre-la a cops i insults amb els conductors que no li donen preferència de pas. La lluita política de la *popolana* sembla ser revisitada des de la consciència de mediocritat de la nova Itàlia, representada pel tràfec despersonalitzat del consum.

Quan Adelina aconsegueix fer entrar la seva família a la gelateria, després de la lluita d'obstacles d'onze minuts que ha suposat la travessa, els gelats s'han acabat. Han de recular, desfer el camí, i atansar l'altra gelateria situada a l'altra banda del carrer. El tancament irònic, que podria resoldre's en un tall que preservés la sensació de gag, esdevé el contrari. La càmera segueix el personatge d'Adelina, de sobte abandonat per la seva força. Magnani deixa lliscar fins al terra el nen que duu a coll, com si els braços haguessin perdut la seva consistència. El seu moviment esdevé lànguid mentre el personatge torna al carrer i s'asseu abatuda en una cadira de la terrassa mentre torna a mirar la carretera transitada. El personatge de l'àvia de la família murmura a la seva orella amb veu còmplice: «*Adelì, ti sei scoraggiata, eh?*». La càmera captura el rostre de Magnani en primer pla. L'expressió és de profund abatiment, però la veu sembla esforçar-se en articular una resposta rotunda: «*No*». L'expressió del seu personatge compon una de les imatges més desoladores del cinema d'Anna Magnani, que atura la representació en un redimensionament tràgic de l'episodi que conclou. Com a resposta a aquesta confessió, un contraplà del trànsit invasor s'endú de la imatge la tristesa continguda i rendida de l'última mirada de l'actriu. El tipus de correspondència visual

que Nanny Loy estableix a *Made in Italy* és similar al que havia mogut Pasolini, i possiblement deutor de *Mamma Roma*. L'ús poètic de l'expressió com a síntesi de la posada en escena torna a fer present la vella glòria del neorealisme que s'acomiada de l'espectador des del crepuscle del seu gest essencial. *Made in Italy* és, en essència, una mirada nostàlgica a la Itàlia popular de la postguerra a través dels rostres dels seus actors més cèlebres. Un elenc de màscares conegudes que esdevenen còmiques en ser contraposades a situacions de la vida moderna. Entre el fresc de personatges, la darrera mirada de l'actriu al trànsit té l'amargor d'un soliloqui íntim de l'actriu amb el propi passat, d'una reflexió i presa de consciència de la pèrdua que suposa el pas del temps. El primer pla d'Adelina està amarat de la mateixa dimensió metadivística que impregna tota la darrera etapa de Magnani. En la seva resignació, hi ha un dol pel gest desaparegut, que l'ha fet cèlebre i admirable en altres temps, i que no pot tornar sense ser reproduït des de la befa, des del manierisme paròdic que, en els films fallits d'aquesta etapa, amenaça amb desvirtuar la feina de tota una vida.

### Ostracisme i reafirmació

Els films de maduresa no només desprenen el desacoblament entre actriu i indústria, també testimonien una reafirmació d'interessants lectures des del punt de vista de la política de l'actriu. La sensació fallida de les interpretacions i la perspectiva crepuscular sobre la imatge de les seves figures testimonien una circumstància essencial per entendre el final de la carrera de Magnani com una reafirmació en el principi de resistència. Malgrat el to desvirtuat dels personatges d'aquesta època, la presència de l'actriu desborda significat. La lectura és semblant a la dels anys 30. Les seves secundàries còmiques impregnaven la imatge de tensió, prefigurant la necessitat del cinema d'obrir les lleres d'una estètica atenuant pel que feia una presència femenina transgressora. Als 60, l'energia de la joventut ha desaparegut, però la capacitat expressiva de Magnani segueix parlant d'una resistència. El que es resisteix a desaparèixer en aquests films no és tant el passat històric que encarna Magnani a ulls dels directors com l'actualitat política del seu gest i la consciència subjectiva de la creació. Els anys 60 mostren Magnani com la memòria d'una Itàlia que sembla no voler recordar, però el que els seus personatges insinuen, des de la resistència a adequar-se al paisatge filmic, és la vigència d'una política d'actriu que sembla voler dir més coses de les que el cinema ofereix. Des del punt de vista de la *performance*, de la desmesura i la intranquil·litat que transmet, l'actriu sembla rebutjar l'immobilisme del mite. Una identitat imposada que convida a l'actriu a deixar de construir per romandre en l'eternitat. El to crepuscular que amara aquests "films de la por" insisteix en la perdurabilitat d'una imatge que tanmateix correspon a una manera d'entendre i de fer el cinema que el context homogeneïtzant dels anys 60 sembla voler atenuar. Aquest rebuig torna a incidir en el conflicte identitari que caracteritza la Magnani madura. La inestabilitat d'unes interpretacions que desborden la posada en

escena és eloqüent en el seu sentit més militant. L'histrionisme en la *performance* i aferrar-se a la identitat divística com a unitat insinuen un tipus de construcció exhibitòria del «jo», que tindria una correspondència amb les veus que en aquesta època acusen l'actriu de virar els seus personatges i, en conseqüència, la seva obra, a una determinació de la pròpia personalitat <sup>355</sup>.

La seva carrera, des del neorealisme, havia estat una lluita progressiva per la determinació en la imatge, sempre des de la transgressió. Als anys 30, la comèdia havia estat el refugi des del qual contradir les narratives obsoletes del vintenni feixista; als 40, l'escriptura del cos, l'eina per negociar la nova figura femenina de la Itàlia democràtica; als 50, la intel·lectualització del gest havia obert la negociació de la imatge a una dimensió ideològica. Als anys 60, Magnani és el producte d'una cerca de tres dècades, al llarg de les quals l'actriu s'ha procurat la supervivència en la imatge a partir d'un diàleg de pèrdua i determinació. El relleu progressiu del paisatge fílmic i la consagració de la imatge divística com a unitat no són tan sols el producte de la vanitat llegendària que conforma el monstre sagrat, són també les conseqüències d'una travessa en la qual la *performer* ha hagut de lluitar amb les limitacions dels paisatges d'acollida, de les polítiques d'autoria, del suport del dispositiu, i, finalment, del restabliment dels circuits clàssics de la producció. De manera significativa, la Magnani del final de la seva carrera reflecteix una actriu que ha conquerit la independència i que, no renunciant-hi, s'aferra a la pròpia personalitat com a reflex del que havia estat la seva política d'actriu: una entitat unitària de creació. L'abandonament del cinema i l'exploració de nous terrenys, com el teatre i la televisió, marcaran les tendències conclusives d'una carrera que només aturarà la mort de l'actriu, l'any 1973.

---

<sup>355</sup> Suso Cecchi d'Amico a *Anna Magnani*, episodi de la serie documental "Grandes maestros del cine italiano" (autoria i data no acreditades). Material audiovisual contingut als extres del DVD de l'edició espanyola de *Bellissima* (Vella Vision, 2008).

VIII.  
EL GEST CÒMPLICE DE L'ÚLTIMA MAGNANI.  
AUTOREFERÈNCIA I INTIMITAT ALS FILMS TELEVISIUS

«Lo íntimo es el espacio autobiográfico  
convertido en señal de peligro y, a la vez, de  
frontera; en lugar de paso y posibilidad de  
superar o transgredir la oposición entre privado y  
público»

NORA CATELLI<sup>356</sup>

L'última etapa de la carrera d'Anna Magnani va tenir lloc a la televisió. A finals dels anys 60 el distanciament amb el cinema italià semblava definitiu. El desencís dels films de la primera meitat de la dècada i l'escassetat de projectes derivarien en una desvinculació d'un món que, com hauria declarat a la periodista Oriana Fallaci, ja no despertava el seu interès:

Il cinema, cara, non mi piace più. Sono passati i tempi in cui mi illudevo che fare del cinema volesse dire fare dell'arte: non sogno più. Il cinema, oggi, è fatto di festival, di cannibalismo, di quell'idiozia che chiamano incomunicabilità, di quegli intellettuali che pretendono sempre di insegnare qualcosa e sottovalutano il pubblico dimenticando che il pubblico è composto, sì, di individui insicuri ma, messi insieme, questi individui insicuri diventano un miracolo di intelligenza<sup>357</sup>.

La necessitat de retrobar-se amb el públic ja havia caracteritzat l'estratègia creativa dels darrers 60. La decisió d'explorar terrenys lluny de les fronteres del cinema havia tingut una primera expressió en el retorn al teatre. Les produccions de *La lupa* i de *Medea* a mitjans dels 60, amb les quals l'actriu també retornava als seus orígens escènics, deixarien a la crítica i al públic el record d'una actriu en plena maduresa creativa i amb la força d'apropriar-se d'antics espais i de conquerir-ne de nous. La darrera obra

---

<sup>356</sup> CATELLI, N. (2007). *En la era de la intimidad*. Córdoba: Beatriz Viterbo, p. 10.

<sup>357</sup> FALLACI, O. (2009). «Mamma Tragica». Entrevista publicada a *L'Europeo* (14/IV/1963) IN *Gli antipatici* (pp. 274-287). Milà: BUR, p. 282.

pròpiament dita d'Anna Magnani<sup>358</sup> serien les tres produccions televisives que va dur a terme a la sèrie de ficció *Tre Donne* (Alfredo Giannetti, 1971)<sup>359</sup>, una proposta de la televisió pública italiana d'explorar la història recent d'Itàlia a través de personatges femenins interpretats per qui havia estat la seva actriu més emblemàtica. Tot i que recelava del mitjà televisiu, on hi havia aparegut de manera excepcional l'any 1967 amb motiu de la mort de Totò<sup>360</sup>, la idea de reconquerir l'audiència des de la intimitat que li oferia viatjar virtualment a les cases dels italians va semblar atraure l'interès de l'actriu<sup>361</sup>.

Certament *Tre Donne* és un darrer projecte destinat a preservar la complicitat d'una actriu amb el seu públic. L'espectador assidu hi trobava una sèrie de personatges femenins de clara reminiscència magnaniana, una complicació dels gestos més celebrats que glossaven la història recent de la societat romana des de la presència d'una de les seves màscares populars més estimada<sup>362</sup>. Al film *Correva l'anno di grazia 1870*, Magnani interpreta una dona en guerra en els temps de la unificació nacional; a *La sciantosa* era una diva de teatre en decadència en els dies de la Primera Guerra Mundial; a *1943: un incontro*, una dona treballadora soltera durant l'ocupació nazi de Roma, i finalment *L'automobile* oferia el retrat d'una prostituta retirada en la Roma actual dels primers anys 70. A grans trets, Teresa Parenti, Flora Torres, Iolanda i Anna eren recreacions de les macrofigures que havien conformat el seu ventall figuratiu –la dona emancipada, la mare, l'actriu i la prostituta– i que en conjunt expressaven allò que havia

---

<sup>358</sup> A *Tre Donne* seguirà una petita intervenció al final de *Roma* (1972) de Federico Fellini, que comentaré a l'epíleg de la tesi.

<sup>359</sup> La sèrie consta de tres episodis per ser emesos a la TV i d'un quart que va ser estrenat a les sales de cinema. L'artífex d'aquest projecte va ser Silvia d'Amico, tercera generació d'una família de forta presència en la carrera de l'actriu. El seu avi, Silvio, havia estat el seu primer mestre d'interpretació a l'Acadèmia Eleonora Duse. La seva mare era Suso Cecchi, guionista de confiança de l'actriu. Cal considerar aquesta proximitat gairebé familiar en l'embarcament de l'actriu al projecte *Tre Donne* en un moment de màxima desconfiança envers els projectes que l'hi eren proposats.

<sup>360</sup> Abans de *Tre Donne* Magnani havia rebutjat participar en altres projectes televisius, com *Madame Sans Gêne* de "Madame Sans-Gêne", escrita per Moreau i Sardou, i que hauria d'haver estat dirigida per Anton Giulio Majano (MOSCATI, 2015).

<sup>361</sup> Entre les declaracions que l'actriu oferiria a la promoció del projecte, destaquen les que fan referència a aquest tipus de retrobament amb el públic. Havia rebut diverses cartes d'espectadores grans que no havien pogut desplaçar-se al teatre a veure les seves darreres obres, i que agraïen personalment a l'actriu que "anés a actuar" a les seves cases (PERSICA, 2016).

<sup>362</sup> L'aproximació a la Història italiana a partir dels gestos de Magnani hauria tingut un precedent en el film *Camicie rosse* (Goffredo Alessandrini, Francesco Rosi, 1952), un projecte cofinançat per la pròpia Magnani sobre el personatge d'Anita Garibaldi (1821-1849), la cèlebre amazona que va liderar les guerres de la independència italiana al costat del seu company Giuseppe Garibaldi. La interessant visió de Magnani sobre el personatge històric hauria passat desapercebuda en un film de resultat fallit i ressentit per la multitud de problemes que va patir la seva producció. Les desenteses entre Goffredo Alessandrini i Magnani van motivar que el director abandonés el projecte, que en endavant passaria per les mans de Luchino Visconti i finalment de Francesco Rosi. El resultat pateix d'aquesta manca d'un criteri de direcció unificat, tot i que permet gaudir d'algunes grans escenes de l'actriu. Amb aquesta peça, Magnani oferia una visió personal sobre un dels personatges femenins més importants de la Itàlia moderna, i enriqueix la seva proposta figurativa en abordar la versió femenina de la Història. D'aquesta vessant discursiva podria néixer el principi figuratiu de *Tre Donne*.

estat el tema essencial de la seva política d'actriu: l'experiència de la Història per part de la dona o, per dir-ho en paraules d'Anna Garofalo, la realitat de *la italiana a Itàlia*<sup>363</sup>.

### La cerca del gest còmplice

El tipus de tractament narratiu dels personatges i l'apropament als grans temes que havien configurat la política magnaniana –com la lluita, la identitat, l'amor o l'autonomia– plantegen la proposta de *Tre Donne* entorn de la màscara de Magnani i, en concret, de la recuperació de l'actualitat que el cinema ja no li permetia. L'assaig gestual, la cerca dels estats més íntims dels personatges i la construcció d'uns retrats que es conformen sense obstacles ni límits dramàtics en la imatge revelen un darrer ventall figuratiu que no emmiralla el passat de l'actriu, sinó el present. Un present caracteritzat pel desig de mostrar a l'espectador les possibilitats d'una etapa creativa fèrtil com la maduresa, i per la llibertat de reivindicar un espai propi per a la inscripció de la seva política en complicitat amb el públic. Aquest espai hauria d'atorgar-lo la televisió. El *tempo* serè, l'afinació de matisos, la qualitat dramàtica i la solidesa de les *performances* televisives, del tot allunyades de la desmesura i la inestabilitat d'algunes de les darreres aparicions cinematogràfiques, assenyalen unes condicions de producció certament privilegiades. El tipus de realització i les característiques del format permetien a Magnani recuperar una expansió de la *performance* que el cinema ja no li oferia. Tot i la consideració de la televisió de gènere menor, en comparació al cinema, els finals televisius de coetanis de Magnani com Roberto Rossellini o Jean Renoir suggereixen el mitjà com un terreny alternatiu a l'expansió de projectes que no trobaven el seu sentit en el cinema. Al seu article «A la recerca del gest perdut», Núria Bou explica com els genis de la modernitat haurien concebut, gràcies a l'espai de la televisió, «el somni d'un cinema en el que el treball interpretatiu fos el principal acte creatiu»<sup>364</sup>. La materialització d'aquest projecte sembla motivar una de les obres menys valorades de l'actriu, que podria ser recuperada com a darrer manifest de la seva política. Al llarg de les diverses peces, Magnani representa un retorn als llocs, als gestos, als personatges i a les idees essencials que havien vertebrat la seva obra, conformant entorn del gest conscient i còmplice una última demostració de forces clarament retrospectiva i autoreferencial. Els gestos de les seves darreres dones recuperen l'actualitat de la màscara magnaniana en el que podem definir com una recuperació del sentit històric i polític de la *performance* que als anys 60 havien començat a passar per alt. Podem parlar d'un acte de reivindicació creativa per part d'una actriu que busca, com a terreny legítim d'inscripció de la seva política, la complicitat del públic. De tot el que expliquen

---

<sup>363</sup> Giovanna Grignaffini ja havia emprat aquesta paràfrasi de Garofalo com a conclusió del seu assaig sobre el cos de la dona en el cinema de postguerra italià «Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita» (2002), un text fonamental en aquesta tesi.

<sup>364</sup> QUINTANA, Àngel. (1998) *Jean Renoir*, Madrid, Càtedra. p. 267. (Citat a BOU, 2003: 2).

aquestes històries, res no és més rellevant que el fort sentit de complicitat que s'estableix entre l'actriu i l'espectador que, per primer cop, mira les seves interpretacions des de la intimitat de casa seva.

## La identitat de l'actriu

A *La sciantosa*, Flora Torres és una cantant de varietats en decadència que malviu les estretors de la Primera Guerra Mundial sense resignar-se a ser oblidada. Amagada al seu llit, coberta de deutes i amb els creditors a la porta, contempla amb nostàlgia les seves fotografies de joventut mentre espera el contracte que li permeti el retorn a la celebritat<sup>365</sup>. Convocada pel govern per anar a actuar per les tropes italianes del front, Flora veu en aquesta empresa l'oportunitat de retrobar-se amb el seu públic. Des del retrat tragicòmic de la diva en decadència, *La Siantosa* recupera el tipus de figura que havíem trobat a l'etapa reflexiva de Magnani: una actriu desdoblada entre les identitats del personatge i de la dona, amb espais per a la paròdia però també per a l'homenatge còmplice. En la figura de Flora conviuen multitud de detalls que l'espectador pot reconèixer com a recurrents de l'actriu: hi trobem la paròdia del *monstre sagrat* que havíem vist a *Siamo donne* (Luchino Visconti, 1953), la nostàlgia d'una actriu que reflexiona el propi passat i l'autobiografia de la *performer* que reconeix la seva veritable essència humana en recuperar la mirada del seu públic. Pel paral·lelisme d'aquest argument amb les circumstàncies vitals de Magnani, que a l'època també era una actriu amenaçada per la por de l'oblit, la dimensió metadivística esdevé notablement subratllada. Quan a l'inici de la peça Flora es lamenta en silenci mentre mira les imatges dels films de joventut d'Anna Magnani, l'espectador entra en contacte amb l'actriu que fa retrospectiva d'un temps perdut i que, posant la seva trajectòria vital a disposició del seu personatge, l'apodera de la pròpia identitat.

La idea del gest còmplice i de la cerca d'un espai íntim de diàleg amb el públic amaren una *performance* que desfà de manera progressiva la imatge artificial de la diva histriònica per revelar el personatge en els seus gestos més essencials. Flora comença essent un clixé, un facsímil de la diva teatral del fi de segle, i acaba sent el retrat íntim d'una rapsoda popular anorreada per la visió de l'horror. El viatge de l'actriu al front militar i al descobriment de la guerra conformen una trajectòria figurativa que podria tenir una correspondència simbòlica amb la realitat professional de l'última Magnani. És, al cap i a la fi, l'actriu que s'està allunyant de la ressonància del seu mite cinematogràfic per retrobar-se amb l'essència de la seva política i amb l'assaig dels seus

---

<sup>365</sup> La presentació de Flora Torres evoca els trets de Margarida Gautier, un personatge obsessiu per a Anna Magnani i que tanmateix mai va arribar a realitzar. Aquest detall suggereix que, en la mirada retrospectiva que representa el projecte *Tre donne*, també hi ha lloc pels fantasmes dels somnis suspesos i pels projectes pendents.

gestos més íntims. Les referències al divisme de Magnani apareixen en diverses escenes que recorden els orígens còmics de l'actriu, i en d'altres que conviden a la reflexió. Els gestos histriònics i autocomplaents de la diva arrogant que no és conscient d'haver perdut la seva actualitat semblen fer de Flora Torres una paròdia curativa, que permet a l'actriu distanciar-se del pes del seu mite cinematogràfic des de la retòrica que havia suposat la seva transgressió més autèntica: el divertiment. El joc escènic apareix en la *performance* dels canvis d'humor, dels crits desmesurats o de les picabaralles amb la minyona devota i benvolent. En els gestos teatrals i el relleu de la vis còmica, Magnani recupera el joc d'algunes de les seves peces autoretratístiques com *Siamo donne* des de la retòrica expressiva que havia suposat els seus orígens al teatre. Un tipus d'homenatge que, tanmateix, topa amb el contrapunt dramàtic de la segona part del film, en la qual el retrobament amb el públic desperta l'essència humana de la diva i conforma el relat entorn de la substitució del gest per la puresa de l'emoció.

L'escena decisiva sobre aquest aspecte correspon al moment en el qual Flora ha de cantar per als soldats un himne militar. Caracteritzada com una al·legoria de la pàtria, la diva apareix en escena coberta amb una bandera italiana i una corona d'or al cap. És Anna Magnani segons el que dictava el seu mite: la personificació d'una pàtria i la reina dels italians. El teló s'obre i Flora rep extasiada l'ovació del públic, però la seva expressió es transforma en copsar el contraplà dels soldats que la miren. El teatre, improvisat en un hospital de campanya, consisteix en una platea plena de joves militars mutilats i ferits que aplaudeixen amb emoció. Un d'ells crida: «*Flora, seu tutti noi!*». Commocionada per la visió, Flora es treu la corona del cap. La cabellera alliberada d'Anna Magnani apareix en la imatge mentre el personatge demana als músics que canviïn l'himne militar per una cançó popular napolitana. En un gest que podria condensar tres dècades d'estrellat, Anna Magnani s'arrenca la bandera italiana que cobreix al seu cos, i revela enmig de l'escenari la presència sòbria i austera de la còmica popular, la seva identitat escènica essencial. El vestit fosc, la visió de la pell marmòria de l'escot i dels braços i el cabells desfets conformen el poder d'evocació de la caracterització clàssica i humil de Nannarella. Desfeta la mascarada del mite, l'actriu canta pels soldats 'O *surdato 'nammurato* amb la sobrietat i la solemnitat de la rapsoda popular. Els braços endavant, les mans amb els palmells mirant al cel i la veu entenedrida componen una postura humil que fa el silenci entre el públic. La càmera fragmenta la cançó en un diàleg de les mirades commogudes d'actriu i públic, com a colofó d'una escena que podria condensar la identitat d'Anna Magnani com a *performer* popular. Es tracta d'una seqüència que aglutina diverses idees importants: l'essència de la màscara escènica, els seus gestos germinals, la figura femenina sòbria i senzilla que encarna la veu del poble des de la modulació del temperament escènic. Hi estan presents l'oferiment, la devoció de l'audiència i les cançons populars que havien xifrat la primera connexió de Magnani amb el seu públic coetani. L'espai del teatre improvisat al front militar recorda l'espai del teatre popular, el món de les varietats i la relació pràcticament física amb el



públic de proximitat que havia emmarcat la seva forja escènica, revisitada aquí des de l'emoció del retrobament. La veu de Flora/Magnani trenca l'últim vers de la cançó en un plor commogut mentre el teatre es desfà en una ovació, i l'espectador cinematogràfic pot tenir la sensació de recuperar, en aquestes imatges, la memòria d'una etapa teatral que només havia estat testimoniada pel públic i la crònica d'un temps. *La sciantosa* és un dels retrats televisius més autobiogràfic i confessional, i recull el que es podria considerar el miracle de l'última Magnani: reconstruir en el diàleg amb el públic televisiu la intimitat que havia emmarcat el seu origen escènic.

En aquesta escena rodada dos anys abans de la seva mort, Anna Magnani ratifica la voluntat de renéixer en un nou terreny, lluny de les màscares del mite i des dels orígens de la seva política. Però el poder simbòlic que amara el seu entramat d'emocions i d'idees no pot evitar que les imatges siguin inscrites en la forma d'un testament artístic. L'actriu que es treu la bandera i la corona, tot desfent-se de la simbologia del seu mite, és la que es despulla d'una identitat construïda per tornar a l'aparença essencial davant del públic. En alliberar-se del mite que la constreny a romandre en l'imaginari en una aparença específica, Magnani recorda a l'espectador una necessitat d'*explicar-se* que és també una resistència a *ser explicada*. Contra l'adulteració de la seva imatge de reina dels italians –com diu Flora Torres: «*Un'artista non ha patria*»–, Magnani queda en escena en la seva essència simple de *performer*: aquell que només té la intel·ligència d'una situació i l'eina del propi cos per expressar-se davant del seu públic.

### La dramaturgia del *cos paisatge*

A *Correva l'anno di grazia 1870*, Anna Magnani recull l'essència moral de la seva *popolana* en Teresa Parenti, un personatge testimonial de tota una carrera, que recupera els trets més emblemàtics del *cos paisatge* de la postguerra i d'Anna Magnani com a signe cultural. Teresa és, com ho havia estat Pina, una dona en guerra que viu els darrers dies d'una guerra mentre el seu espòs (Marcello Mastroianni) està morint a la presó. La idea de l'heroi fora de camp i de la representació d'una realitat històrica, a partir dels gestos quotidians d'una dona del poble, evocuen el que havia estat la travessa de Magnani en el primer neorealisme. La història de Teresa, a la qual l'espectador acompanya en les seves rutines més prosaïques, suposa una reconstrucció de l'espai perdut en la mort de Pina, en la solitud d'Adele Vicarelli (*Un uomo ritorna*, 1946) o en les llàgrimes d'Angelina Bianchi (*L'onorevole Angelina*, 1947). Els seus gestos reconstrueixen l'espai de la *popolana* dels anys 40, i l'absència de restriccions dramàtiques fan del seu gest i de la seva mirada l'essència del relat. Hi trobem, com en el neorealisme, la capacitat de representar la col·lectivitat popular des del retrat individual d'una dona carismàtica, que representa una superioritat moral entre les figures que l'envolten i també a ulls de l'espectador. L'autoritat i el respecte que Teresa

inspira en les figures secundàries que es topen amb ella al llarg de la representació suggereixen una ficció impregnada de la llegenda d'Anna Magnani i de la fascinació que exercia en el context dels 70, entre els espectadors però també entre els companys de repartiment<sup>366</sup>. La mera presència d'Anna Magnani, que al final de la seva vida havia adquirit una pàtina tràgica que determina la solidesa d'un personatge que és pràcticament silencis i mirades, i que commou en els seus gestos més banals i en els matisos expressius menys previsibles. Tot i que els grans moments de Teresa pertanyen a les escenes èpiques de l'alliberació de Roma i a la composició dels grans motius visuals tràgics entorn del seu *gestus* de justícia, els instants que conformen la intimitat entre actriu i públic afloren en les escenes més irrellevants. La dramaturgia es compon entorn de la presència que l'actriu atorga a idees i accions com l'insomni, l'activitat rutinària a la cuina, l'austeritat del dia a dia, l'esforç per mantenir la força i la calma, o el sacrifici. La seva expressió tràgica, les mirades amoroses al fill petit i la complicitat amb l'espòs i amb el capellà del barri –tots ells reminiscències dels personatges de *Roma città aperta*–, fan del film un manifest d'allò que havia caracteritzat la revelació del seu estil en el neorealisme: la capacitat de traslladar la vida quotidiana als terrenys de la creació, i de professionalitzar la veritat a partir de la gestió del cos com a unitat estètica en diàleg amb el públic. L'espectador assisteix al desplegament d'un ventall de recursos expressius amb els quals el cos emblemàtic que havia transparentat l'essència d'un paisatge social a la Itàlia dels 40 impregna de realisme i actualitat el present d'una dona anònima que viu en el passat històric. *1870* no consisteix tant en la narració d'una gesta èpica de la nació o en la *performance* del *gestus* de la *popolana* com en la posada en escena del veritable gest polític d'Anna Magnani: la *performance* de l'experiència de la Història per part del subjecte femení. Teresa Parenti representa la resistència femenina i silenciosa que havia representat la dona en guerra de Magnani, finalment des de l'espai i la intimitat d'un relat propi, en el qual tot el que succeeix transcorre entre la mirada del públic i els gestos de l'actriu. Certament, per damunt de les característiques estilístiques del film, cap anàlisi és possible més enllà de l'experiència de contemplar Anna Magnani, i de la certesa que la seva presència condensa la dramaturgia de tota una trajectòria a ulls de l'espectador.

---

<sup>366</sup> Marcello Mastroianni evocaria aquesta fascinació en el record que li havia produït durant les escenes conjuntes el magnetisme de Magnani: «De ella tenía la imagen que forma un poco parte de su leyenda, la de una mujer difícil, arrogante, con la que sabías que la relación laboral iba a ser difícil [...] y era una mujer fascinante. Por primera vez en mi carrera sentí a través de ella –estando en escena– la emoción de la carne de gallina. Sufrí el encanto de una mujer poderosa que ya no era ninguna muchacha en aquella época [en 1971 Anna Magnani tenía 63 años], y creí en su personaje como en mi esposa, en la vida, y no en la ficción. No puedo añadir nada más. ¿Su extravagancia? No sé de qué me hablan. Siempre la vi tranquila, modesta. No le gustaba repetir demasiadas veces la misma escena, eso es todo. La única gran actriz que hemos tenido nunca, con el respeto de todas las demás. Como ella no ha habido ninguna.» Declaracions de Marcello Mastroianni al documental *Io sono Anna Magnani* (Chris Vermorcken, 1979).

## L'amor de maduresa

El tractament de la correspondència i de la dificultat d'establir relacions de gènere apareix a *Tre Donne* des de l'estatut emblemàtic i complex que l'amor i el desig havien tingut en la carrera de l'actriu. L'assaig d'una narrativa amorosa apareix en les peces *La sciantosa* i *1943: un incontro*. A la primera, la veterana cantant Flora Torres viu un flirteig innocent amb Tonino (Massimo Ranieri), un jove oficial napolità que commou el cor aparentment gèlid de la diva malhumorada amb el seu somriure adolescent. El plantejament ambigu del desig resulta interessant perquè evoca la idea d'una atracció en base a allò que havia brillat per la seva absència en els films de l'actriu: l'intercanvi de dues mirades que s'atrauen. La subtilitat en el tractament d'aquesta relació evoca molts dels grans temes de l'Eros magnanià, com el retrobament de la correspondència en un Eros jove, o la relació materno-filial com a poètica alternativa de l'amor. La mirada maternal de Flora sobre Tonino combina la fascinació per la simpatia adolescent amb el rubor de la dona que se sent seduïda. Els cossos respectius de la veterana Magnani i d'un debutant Massimo Ranieri estableixen una interacció interessant, que torna a incidir en la fascinació de l'actriu madura que havíem trobat en l'etapa americana. És especialment rellevant l'escena en la qual Flora i Tonino comproven que han sobreviscut a un bombardeig unint-se en una abraçada que es diria instintiva. Amb un fil de veu, Tonino pregunta: «*Signora, paura?*». Flora nega amb el cap, abraçant el noi amb els ulls negats. És una abraçada de fraternitat, on hi podem interpretar la relació protectora d'una mare que abraça el fill que ha estat a punt de perdre, però també hi podem llegir l'amor de dues persones que en una situació límit han perdut el prejudici que els impedeix estar junts i compartir la necessitat de l'altre. Durant el bombardeig, l'*acting* de Magnani evoca idees insòlites en el repertori habitual de l'actriu. Paralitzada per la por de les explosions, Flora plora i invoca la presència de Tonino. Així com la ira, el desconsol o el dolor són emocions recurrents en els seus personatges tràgics, la por és una figura de rara aparició, per no dir inexistent en el plantejament insurrecte i coratjós de les seves heroïnes populars. És suggerent que aquestes idees apareguin en un film on l'amor té un poder reparador específic i gairebé insòlit. Podem dir que cap dona magnaniana té al seu costat una figura protectora com ho sembla ser Tonino per a Flora a *La sciantosa*. Una revelació tardana de l'amor en plena maduresa de l'actriu, que potser per això resulta commovedora, i que es veu convocada a protagonitzar el final de la peça. Mentre el jove soldat i la diva fugen del front, una avioneta enemiga ataca la furgoneta militar en la que viatgen. En percebre l'amenaça, Flora s'abalança damunt de Tonino i el cobreix amb una abraçada, fent-li d'escut amb el seu cos. La ràfega violenta de metralla i el recer dels braços del noi donen a aquesta figura tardana la mateixa mort de Pina a *Roma città aperta*<sup>367</sup>. Tonino contempla el rostre mort de Flora, li treu una farda dels cabells amb

---

<sup>367</sup> La posada en escena de la mort de Flora recorda que les morts de les figures magnanienes són un altre punt de reflexió del poder de la figura més enllà del seu moviment sacrificial. Totes les que moren, amb

delicadesa i atansa la seva cara a la d'ella. Mentre un pla aeri s'allunya de la parella, la veu d'Anna Magnani canta en *off* 'O *surdato 'nnammurato*, una cançó d'amor. Dins del cinema d'Anna Magnani, poques relacions afectives alienes a la maternitat tenen el poder evocador d'aquesta última història, que es diria de complicitat, i que els gestos revelen des de l'amor.

Des d'una intensitat diferent, l'amor de maduresa també suposa el principal repte narratiu de *1943: un incontro*. Iolanda (Anna Magnani) és una infermera en temps de guerra que s'enamora de Stelvio (Enrico Maria Salerno), un militar desertor que li demana aixopluc. La història d'un amor furtiu de maduresa en els dies de la Segona Guerra conté la trama emocional més complexa de la sèrie per abordar la trobada des de la perspectiva del descobriment. Per primer cop, Anna Magnani interpreta una heroïna des de la innocència i el rubor propis d'una verge. La innocència de Iolanda no es manifesta en el nivell moral –el seu temperament està a les antípodes de la Nanni de *Il miracolo* (1948)–, però resideix en un nivell físic summament eloqüent. La necessitat imperiosa d'estimar i de ser estimada fan del personatge una figura estranyament vulnerable, i aquesta vulnerabilitat s'expressa en el cos. El treball gestual de Magnani és, en aquest sentit, d'una afinació sorprenent. L'abordatge d'idees com la timidesa, el rubor i la innocència afloren en actituds inèdites en el repertori de l'actriu, que atorga una importància precisa a gestos com fumar. Després que l'espectador l'hagi vist fumant en diverses actituds al llarg de la seva carrera<sup>368</sup>, Magnani agafa la cigarreta amb l'índex i el polze i es pessiga les engrunes de tabac dels llavis com si no hagués fumat mai. Davant d'aquest tipus de gest, sabem que ens està dient que Iolanda és la inexperiència física. Quan, després d'haver quedat sola, el personatge acaba de fumar en la solitud d'una habitació plena de nines i de records d'infantesa, mentre en el gramòfon sona la cançó *Siamo sposi*, els gestos de Magnani ja ens han explicat el que aquí reitera l'escenografia:

---

rare excepcions, ho fan en un context de violència, i en concret en el d'un assassinat per arma de foc. La desmesura que aquí planteja el contrast entre l'arma colossal –una avioneta de guerra– i la fragilitat d'un cos sembla engrandir en el seu sentit més èpic morts paral·leles com la de Pina a *Roma città aperta* o la de Lady Torrance a *The Fugitive Kind*. Elles també moren per l'home que estimen, disparades sorollosament per acció d'una arma detonada per un botxí fantasmal. La reproducció d'aquests paràmetres narratius en la mort de Flora, que és absurda i injusta com les que la precedeixen però molt més grandiloqüent, remet a la idea del *deus ex machina* de la tragèdia antiga. Es diria que l'última heroïna magnaniana, enriquida pel temps i l'experiència, és la més poderosa, i que per abatre-la sembla necessària la invocació d'una força externa al relat. Dins de les excepcions trobem Anita Garibaldi de *Camicie Rosse* (Goffredo Alessandrini, Francesco Rosi, 1953). Per fidelitat amb el personatge històric, Anita és l'única “morta” de Magnani que expira com a conseqüència d'una malaltia, tot i que no es dubta en relacionar la sevaafecció al sentit de la lluita.

<sup>368</sup> Podríem classificar els personatges de Magnani per com agafen la cigarreta: Lydia, la gangsteressa d'*Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946) ho feia seduïnt Amedeo Nazzari, des de la sensualitat. Egle, de *Nella città l'inferno* (Renato Castellani, 1959), obria molt la boca i ensenyava la glopada blanca de fum a la inexperta Lina (Giulietta Massina), des de la provocació i l'exhibicionisme. Flora Torres (*La sciantosa*, Alfredo Giannetti, 1971) combinava el *glamour* del llarg portacigarretes de la diva amb les pipades entre militars a la sobretaula d'un àpat, explicant acudits i entretenint els comensals.

que en l'essència de Iolanda com a dona adulta i emancipada hi conviu la innocència d'una noia que desconeix l'experiència de l'amor i del sexe.

Iolanda és un dels personatges més allunyats del divisme de Magnani, i probablement el repte interpretatiu més gran. L'eloqüència del cos queda reduïda a expressions molt subtils i deslligades del seu repertori habitual. La passivitat del cos expressa idees noves com la tranquil·litat, la quietud i la reflexió, que suggereixen una experiència d'Eros del tot diferent per part de l'heroïna magnaniana. L'absència del temperament passional i dels seus símptomes en el pla físic ofereix un *acting* moderat i auster en el gest que es diria racional, com si la idea de l'amor hagués abandonat el cos per traslladar-se a una expressió intel·lectual. El resultat d'aquest procés expressiu és la posada en escena d'una relació d'amor temperada, on afloren la serenitat i el relaxament com a idees adients a una passió de maduresa, però també un diàleg gestual ambigu on l'espectador no té la certesa dels sentiments que cova l'experiència del personatge. Tot i les mirades tendres al seu company, en el silenci de Iolanda hi ha un racó per a la incertesa. Al llarg del film, el pròfug Stelvio, interpretat per Enrico Maria Salerno, es va descobrint com un home pusil·lànim, a qui la guerra ha despertat un despreocupat i passiu instint de conservació que sembla inquietar Iolanda. La complaença del passavolant que ha trobat una companya, però també un aixopluc i una vida tranquil·la i sense perills, genera una actitud despreocupada i oportunista que les mirades de Iolanda contemplen amb tristesa i des del que es diria un enyorament de tot allò que el company no és. Una de les darreres escenes que mostra els amants planteja una conversa íntima en pla conjunt que torna a remetre a *Roma città aperta* (1945), als orígens, i a l'absència de la narrativa del *pla-contraplà* en la relació amorosa magnaniana. La conversa emmarca una reflexió sobre l'amor i la guerra que enfronta el sentiment de justícia de Iolanda i la passivitat de Stelvio. En la línia d'una experiència racional de l'amor, el personatge femení defensa un monòleg on aflora la contradicció. En la felicitat de la parella, l'heroïna troba a faltar l'acció, el coratge, la lluita per la justícia i pel lliure albir que havien caracteritzat el *gestus* de la seva *popolana*. La trajectòria de retrobament de la correspondència resulta interessant per les idees que evoca com a clausura del conflicte de l'heroïna magnaniana per a les relacions de gènere. La presència de l'home suposa un retrobament de l'amor, però també un enyorament de l'acció i d'allò que havia caracteritzat els seus personatges des d'un autonomia del arquetips clàssics. *1943: un incontro* proposa la recuperació de la correspondència en una reaparició del company masculí al final del camí, però la mirada de Magnani suggereix que, un cop recuperada la mirada de l'altre, l'amor no sembla la solució a la solitud de l'heroïna. Les mirades i els silencis reflexius de Iolanda, així com el rubor i la por de Flora, plantegen l'experiència d'Eros des d'un ventall de gestos insòlits que fa de la *performance* televisiva de l'última Magnani un retorn a l'essència des de la cerca de noves expressions i des de nous reptes interpretatius. En una carta d'aquesta època, l'actriu escrivia al dramaturg Tennessee Williams: «È ora che io

faccia vedere quante, e quante donne ci sono in me»<sup>369</sup>. L'exercici autoreferencial també evocava el present d'una actriu que sembla no haver acabat tot el que havia de dir. La *performance* de *Tre donne*, en aquest sentit, conforma l'espai d'una reflexió des del qual personatge i actriu comparteixen sense obstacles els seus pensaments –i dubtes– més íntims amb l'espectador.

## La solitud de la independència

La intimitat com a idea recurrent de *Tre Donne* queda reforçada per diversos elements: el relat quotidià, la narrativa de l'experiència personal, la *performance* del dia a dia o la pròpia estructura episòdica de l'obra contribueixen a què l'espectador percebi aquestes darreres peces com una acumulació d'experiències, una rutina còmplice per part del personatge magnanià que evoca la dinàmica d'un diari íntim testimoniats per l'espectador.

La introspecció i l'experiència subjectiva són els elements de força de *L'automobile*, l'única de les obres ambientades en l'actualitat dels anys 70. Anna és una prostituta retirada que, en sentir que la seva autonomia no és completa, decideix aprendre a conduir i comprar-se un cotxe. L'espectador acompanya el personatge en la presa de la seva decisió, en els dubtes més íntims, i finalment en la celebració d'haver assolit l'objectiu de la independència. Mentre els gestos defineixen el dubte, l'excitació del risc, la por de fer-ho bé i l'emoció rejuvenidora, la veu en *off* fila un llarg monòleg en el qual el personatge reflexiona una trajectòria vital vinculada als darrers cinquanta anys de la vida social i política de Roma. A la llum de la trajectòria discursiva que revela la política d'Anna Magnani, l'argument mínim que hauria caracteritzat el personatge neorealista desemboca, a la dècada dels setanta, amb un argument que té com a finalitat l'exposició d'una idea concreta: l'autonomia de la dona emancipada, la seva capacitat de dialogar la història i d'integrar-se en els nous temps. La *performance* torna a basar-se en la idea de la complicitat. Com a espectadors, tenim la sensació que Mamma Roma ha aconseguit finalment ajuntar uns estalvis i regalar-se el caprici d'un cotxe nou per anar a la platja. És també la peça que ofereix el format més interessant en aquest aspecte. Els monòlegs en *off* de la dona que s'ha fet a si mateixa i les reflexions de la pròpia història per part d'un personatge que ha sabut sobreviure als moments dolents i aprofitar els bons suggereix un testimoniatge de la pròpia trajectòria de l'actriu, tan vinculada a les transformacions de la ciutat que acull les seves passejades i les seves reflexions des de l'aspecte de la modernitat desacomplexada dels primers 70.

---

<sup>369</sup> A la carta a Williams, escrita a Roma el 21/XI/1963, l'actriu elogia la darrera obra de l'amic, *The Night of the Iguana* (1961), i manifesta el desig d'interpretar el personatge de Hannah. L'obra seria adaptada al cinema per John Huston, en la pel·lícula homònima de 1964, i el personatge de Hannah encarnat per l'actriu Deborah Kerr (VACCARELLA, 2005: 172).

A *L'automobile* trobem el personatge que reflexiona la pròpia trajectòria –la solitud, la decisió de no haver tingut fills i les conseqüències que ha tingut el camí de la independència– en paral·lel a les transformacions històriques de la seva època, i que utilitza el diàleg íntim amb l'espectador com un espai de transgressió entre les identitats públiques i privades de l'actriu. Es pot dir que Anna és un dels personatges més jovials de l'actriu, que sembla celebrar la llibertat de la dona emancipada i lliurada del pes de l'estigma social de la prostituta. Com ho era Mamma Roma, és un personatge carismàtic, que s'entén amb els grans i amb els joves, que desperta la simpatia al seu voltant i que respon pel seu nom de batalla: «la Contessa». No sembla banal que la Magnani dels 70 posi en escena el trencament del tabú de la prostituta i l'abordatge sense eufemismes d'una figura que finalment pot expressar la seva autonomia, les seves opinions polítiques, els seus desitjos i els seus capricis des d'una franquesa i un sentit de l'humor que desborden complicitat. Pel que fa a la relació personatge-paisatge, trobem un emmirallament del personatge magnanià amb l'aspecte de la Roma moderna que resulta interessant i conciliador. La pròpia Magnani, que sempre havia expressat un vincle profund amb la seva ciutat natal, acostumava a expressar, en els darrers anys, el desencís que li suposava la transformació de Roma sota la voràgine del progrés, especialment en el referent al trànsit embogit, a la pressa i a la deshumanització de la vida popular pròpia de l'arribada de la globalització capitalista (FALLACI, 2009). És des d'aquests aspectes des d'on es tracta, a *L'automobile*, la relació Magnani-Roma. Anna s'entén amb tot allò que representa la vida popular –els seus amics són antics clients, parroquians dels bars de la via Veneto de la "*dolce vita*", el personal de la pensió on viu, els conductors d'autobusos– però sembla col·lapsar-se amb la irrupció d'elements intrusius com el trànsit, els turistes que la volen seduir, les notícies extravagants dels casos de societat.

Hi ha un paral·lelisme autobiogràfic –i possiblement reflexiu– entre l'Anna fictícia, que malgrat la irritabilitat que li suposa la cara dels nous temps encara té molta energia per cremar, i la Magnani que, tot i ser considerada un emblema del passat, viu en l'època dels seixanta i dels setanta un renaixement professional i personal. Malgrat la llegenda “d'actriu apartada”, és una època on els documents gràfics reflecteixen una actriu que sembla haver trobat una època adient al seu estil, a les seves opcions morals i al seu estil de vida independent i iconoclasta. Havia aconseguit obrir noves perspectives professionals en el teatre, que li havia possibilitat de fer les gires internacionals que no havia fet en anys de joventut, i en la televisió. L'última Magnani, tant al cinema com en les imatges de referència biogràfica, sembla la més plena d'energia de tota la seva trajectòria vital, i així ho sembla reflectir aquest darrer personatge que s'explica des de la intimitat.

En el sentit metadivínic, Anna representa Magnani des de la celebritat romana, però també des del cos escènic que s'explica des d'una retrobada amb el dispositiu cinematogràfic. Quan el personatge explica per què ha decidit aprendre a conduir, diu:

«*Dentro a una macchina mi sento bella*». La visió d'ella mateixa asseguda al volant, sense el handicap de «*la gamba secca*» ni de «*la pancia*», és una imatge de poder que sembla atraure el personatge a aconseguir el seu objectiu. La idea del cos públic de la prostituta que troba en el cotxe l'autonomia d'un espai íntimament propi connecta amb el cos de l'actriu que sembla haver trobat el seu enquadrament cinematogràfic perfecte. La passió que la pròpia Magnani sentia pels cotxes i per la velocitat es tradueix en aquest simpàtic paral·lelisme en el qual el seu cos escènic confessa, després de tres dècades d'exposició i judici a les mirades alienes, l'autocomplaença final envers la seva imatge. Amb el seu discurs desacomplexat d'empoderament –que en certa manera acompanya la segona onada del feminisme a Europa–, *L'automobile* sembla concloure sobre un dels punts culminants de la política de l'actriu: el cos com a eina d'escriptura de l'experiència. En aquest sentit, *Tre donne* és el testimoni de la darrera cerca estètica d'una actriu que havia basat la seva política en una expressió –sovint reflexiva– del subjecte femení dins dels processos històrics. L'etapa televisiva és una constatació de la virtut que, segons Patrizia Pistagnesi (1988), caracteritzava l'obra d'Anna Magnani en la capacitat d'expressar l'experiència històrica de la dona treballadora en confluència amb la solitud de l'artista. En aquesta confluència última d'actriu i personatge, Magnani sembla insistir en la funció essencial del *performer*: discutir els reptes antropològics d'una època, a partir d'una obra capaç de reflectir la pròpia intel·ligència sobre els processos històrics i la capacitat per expressar-los des del cos.

La capacitat suggestiva de l'etapa televisiva sembla dir que la innovació d'Anna Magnani va ser la de saber construir un llenguatge essencialment contemporani. Un llenguatge que anticipa les inquietuds del seu temps i que pot arribar a qualsevol espectador o espectadora, al marge que hagi compartit època amb la *performer*. És impossible, per a l'espectador fidel, contemplar aquesta escena sense experimentar la forta emoció d'estar compartint una intimitat amb l'actriu. Mentre els mitjans perseguiran, repetidament, resoldre els interrogants sobre la identitat de l'actriu, el missatge concret que adrecen els gestos xifra aquest secret en un diàleg còmplice: Anna Magnani era, per damunt de tot, una força, un sentit i una emoció en la mirada del seu públic. I la capacitat d'aquesta per guardar-ne el record és el que hauria de determinar el seu lloc en la Història.





## EPÍLEG

«Chi sono io?»

ANNA MAGNANI

La necessitat d'estructurar aquest relat de manera narrativa ens condueix a una escena final. L'any 1972 Anna Magnani va aparèixer per darrer cop al cinema interpretant-se a si mateixa al final de *Roma* (Federico Fellini, 1972). En una escena que fingeix ser documental, l'actriu declina comparèixer davant la càmera de Federico Fellini abans de recloure's en la intimitat de casa seva. El famós diàleg que l'actriu manté amb el seu darrer cineasta tanca pràcticament totes les obres documentals i biogràfiques sobre la seva figura:

FELLINI: Questa signora che rientra a casa, costeggiando un antico palazzetto patrizio, è un'attrice italiana, Anna Magnani, che potrebbe essere anche un simbolo della città.

ANNA MAGNANI: Chi sono io?

FELLINI: Una Roma vista come lupa e come vestale, aristocratica e stracciona, tetra, buffonesca, potrei continuare fino a domattina...

ANNA MAGNANI: A' Federi...va a dormì, va....

FELLINI: Posso farle una domanda?

ANNA MAGNANI: No, non mi fido, ciao. Buonanotte!

La mort d'Anna Magnani l'estiu de 1973, a l'edat de seixanta-cinc anys, imprimiria en aquesta darrera aparició la pàtina d'un testament artístic. En la voluntat de sortir d'escena, que és també una desaparició metafòrica de la diva a les bambolines de la seva intimitat, la mirada mitòmana hi identificaria l'actriu que, pressentint la seva desaparició, s'acomia del seu públic. És difícil evitar la poètica d'aquestes últimes imatges com a final de trajecte, especialment perquè, com acostuma a passar en la crònica d'un personatge cèlebre, la circumstància d'una mort inesperada o a destemps

pot dominar el relat i forçar-nos a interpretar els finals com a conclusions d'una trajectòria simplement inacabada.

A la llum dels seus darrers films, les imatges de Fellini tenen el valor de documentar alguns trets essencials de la política de la maduresa, com són la resistència al mite i el dubte sobre la identitat. Més enllà de la significació que atorgarien a les imatges la mort de l'actriu, el veritable sentit polític del seu gest és la declinació: la negació a ser exposada d'una *performer* que, rebutjant el pes de les paraules que conformen el seu mite i l'encarnació del símbol, s'arrecera d'una representació on el seu gest ha desaparegut darrere de l'epítet. La resistència a encarnar el relat dels altres o la identitat pública havia estat la reflexió principal d'un cinema basat, en part, en l'autorepresentació, i que hauria acabat en uns films on l'actriu buscava actualitzar el sentit essencial de la seva trajectòria en complicitat amb l'espectador. En diàleg amb el que la cerca gestual de l'actriu havia plantejat a *Tre donne* (Alfredo Giannetti, 1971), *Roma* esbossa el gest autorepresentatiu d'una actriu que es resisteix al pes del monument, a la retòrica del mite i a la despolitització del seu gest. La negació, com a figura de resistència, hauria tingut el seu particular arrelament en un divisme que proposava el trencament d'una sèrie de llocs comuns entorn del que una actriu havia de ser, mostrar o semblar segons els models normatius. Sembla significatiu que el seu últim gest sigui el de preservar el sentit històric d'una cerca estètica que hauria anat molt més enllà de la crònica d'un temps i de la lírica del símbol popular. Des de la voluntat de preservar l'actriu en les imatges com a encarnació de l'ànima d'una ciutat i d'un temps, *Roma* ens recorda el que ha estat l'obra de Magnani: una voluntat de construir, representar i negociar identitats humanes que no sempre hauria coincidit amb el lloc que li deparaven les imatges. La seva política hauria tingut molt a veure amb el que reflecteix aquesta darrera mirada: la resistència a ser explicada des dels versos aliens que anul·len el gest propi, i la certesa que sense *performance* no hi ha relat possible. La insubmissió de Magnani davant la càmera de Fellini és, en darrera instància, la declinació d'una actriu a autorepresentar-se segons la mirada dels altres. Al llarg de la seva carrera s'havia deixat representar, fotografiar i pintar per cineastes, escriptors i escriptores, cronistes, pintores, pintors i fotògrafs, però rarament –per no dir mai– va acceptar la submissió a cap altra mirada que no fos la del seu públic.

El públic participa en el tancament d'aquest relat en les imatges que conformaren el comiat de l'actriu en els mitjans públics. En les imatges documentals dels funerals que es conserven en els arxius de la televisió italiana, la multitud desborda els carrers del centre històric de Roma. En els rostres dels romans anònims que esgrimeixen en gestos robats del ritual ancestral del dol, l'espectador pot identificar el record de l'amalgama humana del neorealisme, figures circumstancials que havien acompanyat les heroïnes de Magnani en els seus films, sovint contagiant-se de la fotogènia del seu gest. Quan, en les imatges, el cotxe fúnebre emprèn la via del Largo Argentina cap al Cementiri del Verano, on Rossellini va obrir el seu panteó familiar per rebre el cos de l'actriu, un grup d'homes anònims emprèn una carrera darrere del fèretre que recorda a la que havia

immortalitzat Anna Magnani com a figura emblemàtica del cinema italià, a *Roma città aperta*. L'emoció del públic, en la captura dels detalls que fan del dol per l'actriu una mena d'última funció, esdevé un darrer contraplà commogut al comiat simbòlic que havien esbossat les imatges de Fellini. Potser des d'una necessitat elegíaca de representar de nou el cos destinat a desaparèixer, la posada en escena de l'última passejada de l'actriu per Roma atorga un final èpic, de narrativa circular, al relat d'una figura que havia representat la crònica d'un temps, i a qui ja perseguia la narrativa heroica del mite. La veu del reporter sobre les imatges, ho sembla constatar:

*«Sulla Piazza della Minerva, nel cuore della Roma più bella, l'ultima passeggiata di Anna Magnani per le strade che l'hanno vista passare tante volte. Dal Pantheon al corso Vittorio Emmanuelle e Piazza del Gesù. La Roma che ha visto passare tutta la storia del mondo. E un pezzetto, l'ha scritta anche lei: Nannarella, che ha chiuso i giorni amari fra le mura e le strade dove cercava consolazione alle inquietudini incontrando la sua gente. Per il cinema e il teatro italiano, una stagione è finita»<sup>370</sup>.*

Sobre la retòrica conclusiva d'aquest relat que oferiren els mitjans, retorna la llum del darrer interrogant que l'actriu havia deixat suspès en la seva darrera escena, i que no sabríem dir si va dirigit a la veu inoportuna de Fellini, o la col·lectivitat dels espectadors: «Chi sono io?». La desaparició de l'*acting*, que muta en incisives paraules, revela en aquesta (no)*performance* privada de gestos la síntesi del que havia estat una de les grans obsessions finals de la política de l'actriu: la inquietud de la indefinició, la por a desaparèixer que hauria motivat un retorn a l'essència, als llocs i a les figures que havien conformat el sentit històric de la seva política. Des dels marges del món del cinema i des de la intimitat de la televisió, l'autoretrat còmplice constata el retrobament de l'actriu amb el públic en uns darrers films que no buscaven altra cosa que acceptar la presència d'Anna Magnani «com una celebració»<sup>371</sup>. Allà com aquí, l'autorepresentació semblava una forma segura de permanència del que havia estat la seva cerca essencial. Les darreres obres eren el testament d'una actriu que havia convertit la pròpia llibertat de ser en una opció performativa, en una vindicació de la pròpia visió del món i de la condició humana, amb les seves certeses i els seus dubtes. Amb les seves ànsies d'exhibició, d'afirmació; però també de negociar i de debatre'n les inseguretats més intrínseques a la cerca de tot creador.

M'atreviria a dir que l'obra d'Anna Magnani aprecia les pròpies incerteses i persevera en el dubte que permet que la seva carrera sigui un terreny sembrat de fèrtils interrogants. Més que grans conclusions, la seva política genera grans preguntes: què és ser dona en

---

<sup>370</sup> Veu en off de reporter desconegut sobre les imatges del funeral d'Anna Magnani, el 28 de setembre de 1973, conservades a l'arxiu Luce sota el nom "Roma: i funerali di Anna Magnani". Recuperades de [http://www.mediatecaroma.it/mediatecaRoma/directory/romani\\_eccezione/Anna\\_Magnani.html?show=14&index=14&jsonVal=&filter=&query=&id=IL5000047711](http://www.mediatecaroma.it/mediatecaRoma/directory/romani_eccezione/Anna_Magnani.html?show=14&index=14&jsonVal=&filter=&query=&id=IL5000047711)

<sup>371</sup> SERRA, A. (2014). La dramaturgia de la presència. *Comparative Cinema*. Vol. II n° 4. Tardor 2014. (pp. 93-96), p. 93.

un context històric determinat? Què pot i què no pot el cos escènic d'una actriu en una representació? Què és una actriu? En conjunt, totes elles conviden a declinar la temptació de tancar aquestes pàgines des de l'èpica dels grans relats i a seguir buscant. De tot el que sembla transmetre l'última Magnani, destaca una hipòtesi que hauria planat per tota la seva obra i que es perfila de manera rotunda en les darreres interpretacions –també en l'homenatge de Fellini–: en un període històric de pèrdues, transformacions, crisis dels grans relats i dels models normatius, de manca de referents i recel envers les tradicions, la veritable revolució potser consistia en representar-se un mateix. Tornen les idees d'Albert Serra que inauguraven aquestes pàgines: «Un actor no ha d'oferir significats, sinó ser l'emoció que deriva de la dramaturgia de la seva presència [...] L'actor no pot estar “viu” mentre que personatge i preservar al mateix temps l'estil del film: l'estil és ell»<sup>372</sup>. *Contra tutto e contra tutti*, com ella mateixa escrivia en una carta a la seva coetània Bette Davis, la seva és una obra que revela per damunt de tot una manera de ser dona, actriu i personatge, i que podria correspondre a una construcció escènica del seu «jo». Probablement mai deixaran de néixer espectadors ni espectadores de la seva obra. Les darreres paraules, que les tingui la protagonista.

Ci si crede equilibrati, sicuri dei propri pensieri e dei propri gesti. Poveri pazzi! Un giorno ci si sveglia e ci si rende conto di essere sempre vissuti in una pelle che non era la nostra. [...] Ho detto che ho paura della morte. Non è vero. Quello che mi atterrisce è di sparire da un momento all'altro, improvvisamente, senza essere riuscita a sapere chi era veramente la Magnani [...]. Ho recitato la parte dell'aggressiva, ma non lo ero. Di qui le mie collere. Ho recitato la parte della pravida quando invece ero un leone. Di qui le mie collere. Ho recitato la parte della coraggiosa quando invece ero un agnello. Di qui, ancora, le mie collere. Povera pazza! Se oggi dovesse morire, sappiate che muoio ricca perché ho capito tutto questo. Sappiate che le mie collere erano solo rivolte contro di me. Se la morte mi spaventa ancora un po' è perché vorrei che ciascuno potesse essere se stesso per poter morire in pace. Quanto a me, sono pronta. Ho lavorato molto per prepararmi. Ho lottato, ho urlato alla vita, e oggi posso sorridere alla morte. [...] Lo so, la gente intorno a me sarà triste, ma io non lo voglio. Voglio che si possa dire: «La Magnani ha fatto quello che ha potuto, e neanche troppo male». Voglio che la gente si asciughi le lacrime e pensi di me: «Fino alla fine si è battuta perché la sua vita avesse un senso».<sup>373</sup>

ANNA MAGNANI

Roma,

7/III/1908-26/IX/1973

---

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 95

<sup>373</sup> Aquesta peça de diari íntim de l'actriu, de data desconeguda i provinent de l'arxiu familiar de Luca Magnani, va ser publicada per primer cop de manera fragmentada per Patrizia Pistagnesi (1988). Matteo Persica (2016: 384-385) la reporta ampliada en la darrera biografia publicada sobre Anna Magnani a data de presentació d'aquesta tesi.





## CONCLUSIONS

L'objectiu d'aquesta tesi ha estat demostrar l'existència d'un estil autorial en els films d'Anna Magnani. Començàvem aquestes pàgines amb l'exposició de les absències categòriques del seu mite i amb la proposta de defensar el seu estil des de tres perspectives: el treball de l'actriu en tant que *performer*, la seva condició de subjecte històric en tant que dona creadora i la gestió del seu divisme en tant que estrella. A continuació provarem de respondre a les hipòtesis de recerca a partir de les conclusions observades en l'anàlisi de la seva política. Per glossar les conclusions, reprendrem les qüestions essencials de l'acció del *performer* en la imatge cinematogràfica segons les categories establertes per Nicole Brenez (2013): la seva acció en el context històric, en la resta d'elements del dispositiu cinematogràfic, en els desafients expressius i retòrics i en els reptes antropològics de la seva època.

### 1. La política de l'actriu en el context històric

#### L'actriu com a epítom de la representació

Segons les observacions establertes en el Capítol 1, l'acció d'Anna Magnani en la genealogia del neorealisme defineix la seva influència en el procés constitutiu d'una nova imatge cinematogràfica. La seva presència en els projectes fundacionals del moviment confirma el poder d'innovació d'una proposta estilística forjada en el teatre popular. De la mateixa manera, les seves trobades amb cineastes com Luchino Visconti, Vittorio de Sica i Roberto Rossellini, defineix l'atracció que aquesta haura exercit entre els anomenats "fundadors" del neorealisme. Tot i que la historiografia del moviment tendiria a la concepció d'una estètica basada en la fotogènia de l'actor no professional, la preeminència de Magnani en aquest procés planteja algunes de les qüestions que més tard haurien de caracteritzar el cinema modern. En són exemples la centralitat del cos femení i la importància del gest de l'actriu en la concepció de la posada en escena. L'anàlisi del relleu de la proposta estilística de Magnani al film *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), en el Capítol 2, determina el neorealisme com un context ideal per a la revelació de la política d'actriu, alhora que favorable perquè aquesta emprengui una trajectòria d'expansió que es confirmarà més tard en el cinema de Roberto Rossellini i en els films realitzats amb Magnani a finals dels 40. En aquest sentit, l'anàlisi dut a terme en el Capítol 4 confirma en el model fusional Magnani-



Rossellini la condició central de la *performance* de l'actriu en l'assaig estètic de la modernitat. El trajecte entre *Roma città aperta* i *L'amore* confirma una progressiva imposició de l'actriu en la posada en escena i un relleu del cos escènic de la *performer* en la representació que tindran una influència important en els films de Roberto Rossellini i Ingrid Bergman, així com en el *cinema de parelles* de la modernitat (FONT, 2001). Per totes aquestes qüestions, la travessa d'Anna Magnani des dels seus orígens cinematogràfics fins als films de Roberto Rossellini suggereix una reformulació de l'absència categòrica de l'actriu en la historiografia del cinema, i anima a valorar la condició vertebradora del seu gest en l'estètica cinematogràfica d'un temps. Definint-se com a unitat estètica capaç de revelar la cerca essencial del cinema d'un temps, l'actriu esdevé un epítom de la representació.

### **L'actriu com a signe cultural**

Les conclusions recollides en el Capítol 3 assenyalen un paper decisiu d'Anna Magnani com a diva emblemàtica de la postguerra italiana. Segons la idea del cos de l'actriu com a paisatge d'inscripció cultural (GRIGNAFFINI, 2002), els seus films del postneorealisme connecten amb la perspectiva sociològica que defineix una interacció entre el divisme femení i l'emancipació de la dona en les societats europees de la postguerra i en els processos de reconstrucció nacional (SIEGLOHR, 2000). En aquest context, i en relació amb els models divístics precedents i posteriors, Magnani adquireix una dimensió de diva de canvi o de transició, que definirà el seu estatut emblemàtic i la seva consagració al llarg de la dècada dels 50. En aquesta mateixa línia d'idees, la proposta figurativa i el tipus d'aproximació al personatge de la dona emancipada que trobem en aquests films destaquen una implicació de l'actriu en la representació de la feminitat en un context específic en el qual l'espectadora té un especial pes en els estudis de la recepció (TREVERI-GENNARI et al., 2011). Magnani transcendeix les lleis de l'*star system* per fusionar la seva imatge estel·lar amb la identitat cultural de la dona en la transició de dues èpoques com el classicisme i la modernitat. En aquest sentit, la seva presència estel·lar o el seu divisme, més que com a producte del sistema de l'època, reporten i metabolitzen les mutacions d'un context. Segons aquesta perspectiva, la seva política d'actriu revela la interacció amb un cinema entès no només com a producte sinó com a procés, capaç de testimoniar la relació entre allò representat en la pantalla i allò que suposa la seva recepció en l'espectador (DURGNAT, 1967). La perspectiva sociològica permet una lectura de l'obra de Magnani des de la capacitat de metabolitzar i testimoniar les mutacions essencials d'una època, que obren la perspectiva sobre el divisme i ajuden a comprendre la capacitat transformadora del gest polític de l'actriu.

### **La *performance* progressiva**

L'anàlisi de les interpretacions d'aquest període suggereix la concepció de la *performance* com una eina de derrocament de les idees imposades als seus personatges des de la dramaturgia. A partir de la concepció dels films com a productes de la

ideologia imperant d'una època (COMOLLI i NARBONI, 1971), la confrontació de la proposta figurativa de l'actriu amb el paisatge fílmic d'acollida imprimeix una condició transgressora en el seu gest. La noció d'una *performance progressiva* (PRAVADELLI, 2015) entronca amb les idees que la teoria fílmica feminista aporta a l'anàlisi del cinema de dones, i esdevé un punt d'observació de la construcció gestual del personatge femení des de la perspectiva del conflicte. Des de la capacitat d'encarar el signe cultural, la crisi de l'heroïna magnaniana representa la realitat de la dona atrapada entre dues èpoques: la que dicta la regressió als valors tradicionals del feixisme i la que determina la seva emancipació. Els aspectes relacionats amb la inscripció del personatge en el dispositiu, com la pèrdua progressiva de la correspondència masculina, ratifiquen una condició de Magnani com a actriu de transició. En els darrers 40, la seva *performance* representa un procés d'emancipació del dispositiu narratiu que serà especialment eloqüent en la narrativa melodramàtica i en el tractament de les relacions de gènere en la ficció. De fet, d'acord amb les conclusions del Capítol 4, la pèrdua de la correspondència amorosa articularà els *Rossellini films*. Les conclusions d'aquest apartat indiquen l'autonomia de la *performance* en la inscripció del desig femení, i la capacitat del gest de l'actriu de dialogar amb una posada en escena que desintegra la poètica clàssica del melodrama per centrar les seves inquietuds estètiques en l'experiència solitària de l'amor per part del personatge femení. La conclusió d'aquest apartat és el valor d'Anna Magnani per representar la crisi del canvi i el símptoma històric des de les seves figures i també des dels seus gestos; des de la *performance* i des de la interacció d'aquesta amb els elements de la ficció i amb el mecanisme de la posada en escena. El procés d'emancipació de la política de l'actriu com a unitat estètica dins de la posada en escena, que conforma el manifest interpretatiu de Magnani en el cinema de Rossellini, demostrarà una continuïtat important en els films de Luchino Visconti i Jean Renoir durant els anys 50, època de la seva consagració.

## 2. La política de l'actriu en els reptes expressius

### La genealogia dramàtica del cos escènic

Com a conclusió de l'anàlisi de *Roma città aperta*, la imposició d'Anna Magnani com a nou model d'actriu (SADOUL, 1961) determina, juntament a l'aparició d'un tipus de personatge, la revelació d'un estil propi. A nivell de context, aquest estil confronta la transparència dogmàtica del neorealisme i estableix l'estil de l'actriu entorn d'una hibridació de formes. La construcció del personatge de la *popolana* demostra una *performance* capaç de fusionar l'aparença naturalista de la figura amb una escriptura política del cos (CIXOUS, 1995). La concepció de l'estil com una barreja de codis (BRENEZ, 2013) permet a l'espectador connectar la proposta estilística de Magnani amb una identitat escènica concreta, vinculada a unes influències i un context de forja propis i a tendències com la renovació estilística de l'actor de principis de segle XIX (COLLI,

1989). Al mateix temps, l'alternança del naturalisme amb una indexació gestual de reminiscència teatral –o de formes modernes i formes antigues (PISTAGNESI, 1988)– fa present una tradició dramàtica que connecta la innovació gestual de Magnani amb la cerca estètica de les *performers* del cinema dels orígens. En aquest sentit, l'estil de Magnani manifesta la seva ubicació dins d'una genealogia dramàtica del cos escènic, alhora que activa una correspondència entre l'actriu de finals del segle XIX i la generació d'actrius pioneres del cinema (DALL'ASTA, ed. 2008). Les reminiscències de l'estil de Magnani pel que fa a aquesta genealogia del cos escènic torna a aparèixer a films com *Le carrosse d'or* (Jean Renoir, 1953) i ajuda a comprendre la proposta estilística no tan sols com a reivindicació d'estil, sinó també com a reflexió d'una tradició perduda i necessària de rescatar. La recuperació d'aquesta tradició en una sèrie de correspondències formals i idològiques connectaria l'obra de Magnani amb l'autonomia del cos escènic de la *performer*, subjecte històric i polític capaç d'intervenir en la gestió dels canons culturals del seu temps (DALLE VACCHE, 2008). Segons la proposta de Magnani, el cos de l'actriu no només és un paisatge, també és un escenari (CLÚA, 2007). Durant l'etapa de consagració, els films dels 50 incideixen en aquestes qüestions per revelar la *performer* com a entitat constructora d'identitats –pròpies o alienes– i com a unitat de discussió de les isotopies culturals que associen la natura imitativa de la dona amb el cos artificial de l'actriu (CLÚA, 2005). En aquest diàleg de correspondències històriques i de reflexions identitàries, el cos escènic d'Anna Magnani connecta la modernitat cinematogràfica dels anys 50 amb la modernitat cultural del *fin de siècle* i amb el progressisme dels moviments socials d'emancipació dels anys 10 i 20. Sota aquest punt de vista, el Capítol 4 conclou amb una reflexió de la tradició escènica femenina reveladora, que suggereix la capacitat dels cossos de les actrius per sintetitzar les mutacions culturals d'un temps, i per transcendir en la cultura escènica i visual per com a símptomes d'època.

### **La performance com a escriptura femenina**

La barreja de codis, així com l'existència d'un repertori i d'una tendència gestual i plàstica concretes, han ajudat a entendre la proposta estilística d'Anna Magnani des de la seva dimensió política o ideològica (NAREMORE, 1988). Les conclusions del Capítol 2 determinen la *performance* de la *popolana* o de la “dona en guerra” a partir d'un llenguatge de construcció subjectiva de l'experiència que també contempla la importància d'una perspectiva de gènere. Segons l'anàlisi de l'*acting* de Magnani, l'estil confessional, les formes expressives del contacte, el *pathos*, l'excés i el desbordament resulten formes d'afirmació del lliure albir i la seva defensa conflueix en una retòrica expressiva molt vinculada a l'escriptura del cos. En diàleg amb una representació del personatge femení alternativa a la que proposa l'arquetipologia clàssica, la *performance* esdevé un procés de construcció d'identitats en el qual el gest popular o elegíac (AGAMBEN, 1991) convergeix amb una expressió del cos de la dona com a símptoma històric. En cohesió amb aquest distanciament d'una figuració clàssica de la feminitat,

Magnani expressa l'experiència subjectiva de la Història centrant la construcció del personatge en la seva dimensió física. I la forma que pren aquesta proposta recorre una retòrica gestual que apropa el llenguatge de la *performance* al de l'*écriture féminine* (CIXOUS, 1995).

Al llarg de tota la primera part de la tesi, aquesta observació de la *performance* en termes d'escriptura del cos revela processos de connotació expressiva a partir de gestos incisius –*punctums* (BARTHES, 1990)– que atorguen a l'expressió una dimensió reflexiva i transgressora. Analitzada des de la dimensió física i gestual, la proposta figurativa d'Anna Magnani convida a considerar la seva capacitat transformadora –o política– en la perpetració de determinats codis expressius imperants, així com la seva voluntat de posar de relleu una feminitat progressiva, que pren forma en els símptomes físics que codifiquen els vincles de l'actriu amb el paisatge fílmic i testimonien la seva experiència del context.

### **Negació del principi de la star i divisme contemporani**

Les conclusions de la primera part de la tesi determinen el divisme d'Anna Magnani entorn d'una proposta alternativa i transgressora pel que fa als consensos del paradigma estel·lar clàssic. D'acord amb els principis estètics del neorealisme, aquesta proposta planteja una *negació del principi de la star* (BAZIN, 2008) basada en una gestió de la imatge no subjecta a consensos figuratius que puguin inspirar en el públic idees preconcebudes sobre el personatge. Aquesta proposta es veu afavorida per la condició migratòria del divisme de Magnani, que als anys 40 es trasllada del dispositiu teatral al cinematogràfic. En la inscripció de la seva presència en la imatge cinematogràfica, Magnani demostra una consciència de l'experiència teatral que facilita la construcció d'una imatge divística alternativa. En aquest sentit, i en contraposició a una concepció del divisme com a producte d'un sistema, Magnani sustenta la seva imatge estel·lar sobre principis transgressors de la figura que ja estaven presents en la relació del públic amb la seva màscara escènica. Com hem vist en l'estudi dels orígens de l'actriu, el divisme d'Anna Magnani respon a una concepció antiburguesa de la feminitat que aporta al cinema del seu temps un “model de ser estrella” transgressor. La gestió desacomplexada del cos i l'exposició d'aquests trets en el seu personatge públic (DE GIORGI, 1955; PISTAGNESI, 1988) conformen una personalitat divística molt vinculada a la idea del cos com a espectacle. En aquest sentit, els Capítols 3 i 6 demostren com el divisme de Magnani negocia una sèrie de convencions i participa de les mutacions pròpies dels anys 50 i 60 pel que fa a un divisme femení modern, coherent amb l'emancipació i l'alliberament sexual de la dona. Aquest diàleg amb el context i amb els models divístics, permetrà que Magnani intervingui en el debat de l'*ontologia de l'estrella* (JANDELLI, 2011) en un context com el del Hollywood postclàssic. De manera significativa, l'etapa americana consisteix en una reproducció de la personalitat de l'actriu en els seus personatges de ficció, en una sèrie de produccions orquestrades entorn del divisme alternatiu i genuí de l'actriu italiana (Capítol 7). Tot i haver estat sovint explicada des de

l'“antidivisme”, la gestió de l'estrellat per part de Magnani indica la capacitat de la política de l'actriu d'intervenir en els processos de construcció de l'estrella des del propi sistema de la representació. En aquest sentit, el Capítol 6 ofereix una perspectiva de la *performance* com a autorepresentació, al llarg de films que reflexionen, discuteixen i negocien l'impacte del debat públic i dels processos de consum sobre la personalitat i la identitat de la *performer*. Tal i com testimonia l'etapa americana –sorprenentment receptiva pel que fa a la gestió de l'estrellat per part de l'actriu–, el divisme d'Anna Magnani es determina com una procés d'apropiació i negociació, que l'actriu estaria adoptant com una forma més de la política de l'actriu com a mecanisme de construcció d'identitats.

### 3. La política de l'actriu en la interacció amb el dispositiu

#### La fotogènia constitucional

Una de les qüestions essencials que planteja la política d'Anna Magnani és l'autonomia de la seva presència com a unitat estètica i dramàtica. En el Capítol 2, l'anàlisi d'aquesta autonomia permetia reflexionar un apropament a l'actriu semblant al del cinema dels orígens. La revelació d'Anna Magnani a *Roma città aperta* i la imposició del seu personatge des d'una posició marginal en la dramàtica revelen la capacitat de la presència i del gest de Magnani per sintetitzar l'essència de la representació i la veritat moral del film. Les idees d'una presència metonímica i d'un gest portador d'una fotogènia constitucional (EPSTEIN, 1924), capaç d'absorbir la veritat moral del film, ratifiquen el vincle del neorealisme amb una cerca primigènia pel que fa a l'estètica de la representació, en la qual la *performer* esdevindria un nòdul d'inscripció. L'actriu com a creadora plàstica i suggeridora de nous models de posada en escena esdevé una de les qüestions clau de la col·laboració de Magnani amb el cineasta Roberto Rossellini. Els films posteriors (Capítols 3 i 4) ratifiquen aquesta condició constituent de la presència en subratllar una de les qüestions centrals que planteja la inscripció de la *performance* de Magnani en el cinema, que és la desaparició de la figura masculina –o de la seva mirada– com a formes de correspondència.

En el cinema d'Anna Magnani i Roberto Rossellini, el cos escènic funciona com a element de fascinació i atracció de la càmera sense necessitat que l'estructura narrativa estableixi correspondències amb la resta d'elements de la representació. En aquest sentit, l'absència de la retòrica del *pla-contraplà* (BOU, 2002) en el cinema de Magnani esdevé una de les reflexions més suggerents que deixa el llegat de l'actriu. La situació d'aquesta proposta en el trànsit del neorealisme a la modernitat proposa la necessitat del cinema de generar nous paradigmes narratius que siguin acompanyats de noves propostes figuratives, divíctiques, i també interpretatives.

## La perspectiva de gènere

El tipus d'heroïna –o la idea d'heroisme femení– que plantegen les figures de Magnani es caracteritza per un apropament a la realitat de la dona emancipada que coincideix amb la crisi de l'heroi clàssic (SIEGLHOR, 2000). Les seves aptituds dramàtiques i la resposta dels cineastes al seu tipus de protagonisme determinen una condició d'actriu “solista” que assenyala algunes circumstàncies essencials de la seva política en la narrativa fílmica. Mentre el *partenaire* masculí pateix una progressiva desaparició en els seus films, la incapacitat de l'heroïna magnaniana per establir relacions de gènere guanya terreny establint-se com a idea nodular. Des d'un punt de vista narratiu, aquesta absència de l'heroi o del company genera una mutació del melodrama amorós que trobem en els 40 al melodrama matern com a gènere recurrent dels 50 (MORREALE, 2011). La relació materno-filial com a substitució de la relació heterosexual enforteix al llarg del cinema dels 50 la hipòtesi d'un divisme fortament arrelat al personatge matern i a la fotogènia dels seus vincles. En aquest sentit, la proposta dramàtica de Magnani anticipa una de les grans tendències narratives de la modernitat com és la crisi o el conflicte de parella (FONT, 2001). L'absència de contraplans en la inscripció narrativa de l'heroïna magnaniana i de les seves passions –especialment a partir de *L'amore* de Rossellini (Capítol 4)– convida a llegir la política de l'actriu des d'una perspectiva de gènere que estableix el conflicte de la inscripció del desig femení com un punt determinant. El personatge magnanià es distancia progressivament d'una feminitat clàssica i busca una expansió en el pla que sovint entra en conflicte amb la transparència del relat i amb les estructures narratives del melodrama clàssic. En aquest sentit, la recurrència estètica a l'excés i el desbordament de la figura destquen la incapacitat del personatge magnanià d'integrar-se en el dispositiu narratiu clàssic, alhora que assenyalen la seva capacitat de generar nous models de posada en escena. Sota aquest punt de vista, l'obra de Magnani planteja la crisi del dispositiu clàssic des de la seva incapacitat de contenir o controlar el personatge modern –i la seva *performance*– dins dels límits de la representació.

El personatge que no pot perpetrar-se en el món fílmic més enllà de la realitat de la pròpia figura i dels seus processos interiors determinarà el desbordament passional com un dels elements essencials de la Magnani americana als *Hollywood films* (Capítol 6). L'apropament del sistema nord-americà a la política de l'actriu resulta interessant en abordar de nou la narrativa conflictiva del melodrama. A partir de la ubicació dels seus personatges en narratives eròtiques centrades en l'experiència del desig de la dona, aquests *Hollywoods films* demostren la capacitat del divisme transgressor de la Magnani transnacional de dialogar amb les mutacions dels models estel·lars dels anys 50 i 60. L'erotització del personatge maternal i de la feminitat madura a films com *The Rose Tattoo*, *Wild is the Wind* i *The Fugitive Kind* proposen un restabliment de la correspondència amorosa de l'heroïna que tindrà la característica d'atraure un Eros juvenil. En el que podria ser una evolució de la relació materno-filial o edípica com a forma narrativa alternativa de la circulació del desig femení (PRAVADELLI, 2015), l'etapa

americana reprèn la qüestió del coprotagonisme en *partenaires* masculins molt més joves que Magnani. La presència de models divítics de les noves generacions com Marlon Brando o Anthony Franciosa restableix la relació amorosa en els films de l'actriu introduint-hi una qüestió com la diferència d'edat. Aquest principi esdevé recurrent en l'etapa de maduresa de Magnani –especialment en la influència que dramaturgies com “La Lupa” de Giovanni Verga deixarà en la seva imatge divística– i facilita un diàleg entre la seva proposta divística i les mutacions en els rols de gènere i en les polítiques sexuals del cinema modern (BEAUVOIR, 1959). Pel que fa a l'impacte d'aquest divisme en el context, la diferència d'edat en la relació amorosa sembla facilitar una certa normalització de l'erotisme de la dona madura en el melodrama hollywoodià al llarg dels primers anys 60, una empremta que podria correspondre amb la influència que Magnani hauria tingut en aquests anys en l'obra de Tennessee Williams. A nivell divístic, l'abordatge de l'envelliment conforma una de les qüestions més incisives del llegat de l'actriu, i expandeix la perspectiva de la influència de la Magnani transnacional fora de les fronteres d'Itàlia. En paral·lel a l'influx que deixarà en el "divisme del cos" de la generació *maggiorata* (PRAVADELLI, 2015), Magnani hauria participat a trencar un tabú com l'erotisme de la dona madura en el context del cinema nord-americà, exposant la plasticitat del pas del temps sobre el seu cos d'actriu i participant en la transformació dels models divítics i en la revolució de les polítiques sexuals de la cultura dels anys 60.

### **Reflexió, metadivisme i autorepresentació**

L'obra de Magnani prefigura una qüestió essencial del divisme modern, com és la imposició del carisma, l'expansió de la personalitat, i la capacitat de l'estrella per transcendir el record dels films que contenen la seva presència (JANDELLI, 2007).

Les idees de la presència com a dramaturgia i del cos escènic com a unitat estètica que havien aflorat en les etapes de revelació i consolidació de l'actriu, deriven en una etapa de maduresa caracteritzada per la idea recurrent de l'autorepresentació. L'evolució de la política de l'actriu entre els anys 50 (Capítol 5) i 70 (Capítol 8) manifesta una dimensió reflexiva que acaba vertebrant la darrer etapa fílmica, i que conforma el testament artístic de Magnani entorn del que podríem considerar un autoretrat cinematogràfic. A partir de mitjans dels 50, tots els films d'Anna Magnani semblen demostrar i reflexionar una manera de ser actriu. Qüestions com la reflexió del propi estrellat, la identitat o la realitat de la *performer* dins del film fomenten una confluència de vida i obra que estableix la daarrera etapa de l'actriu entorn de la tendència dramaturgic de l'autorepresentació. La recuperació dels trets essencials de la seva política en les darreres interpretacions televisives confirma el testament fílmic d'Anna Magnani al voltant d'una idea concreta: l'obra com a testimoniatge d'un mètode que també és el registre d'una trajectòria vital.

El rebuig del cinema i la cerca de nous dispositius caracteritzen el final d'una carrera reflexiva, que busca en la complicitat del públic el diàleg amb la seva política d'actriu i la representació de la seva essència divística. En aquesta recurrència de fer del propi estil

una forma de representació, l'actriu finalitza la seva trajectòria reivindicant-hi la seva capacitat de gestió i de reinvençió. Contra la imatge de l'actriu com a icona o com a símbol, l'obra de Magnani conclou sobre la idea d'un procés obert, reflexiu, en permanent procés de construcció i transformació, que en no trobar un suport d'inscripció estable en el cinema troba en els nous mitjans un suport alternatiu, i un espai íntim des d'on projectar-se com a autoretrat. La confrontació de la *performance* de l'etapa televisiva a l'immobilisme de les peces que reiteren el mite al final de la seva carrera reforcen la validesa d'aquest testament artístic, i indiquen la força de la política de l'actriu com a alternativa al pes del monument i del mite sobre la posteritat de l'estrella.

Podem concloure que l'obra d'Anna Magnani és una trajectòria que no construeix identitats humanes estables, sinó formes i processos de construcció. Com en els casos dels procediments artístics que desborden el cànon i els seus paradigmes discursius i reflexius (LIEHM, 1984), l'obra d'Anna Magnani estableix un procés d'escritpura i d'inscripció propis. La innovació estètica, el tarannà progressiu i el caràcter intempestiu del seu carisma transgredeixen els límits del cinema del seu temps i en ocasions el desborden, per acabar transcendint en la dramaturgia d'una presència. El repte expressiu de la política de l'actriu constata en aquest sentit la hipòtesi inicial d'aquesta tesi, que contemplava la voluntat de comprensió de l'obra d'Anna Magnani com un univers personal i formal, més enllà de l'hegemonia dels gèneres narratius i dels cànons figuratius i dramàtics. El que reflecteix l'obra d'Anna Magnani és, en darrera instància, un cinema d'actriu.

#### 4. La política de l'actriu i la seva dimensió simbòlica

##### **La *performance* com a procés constituent**

Finalment, cal apuntar l'acció de l'obra d'Anna Magnani en els reptes antropològics de la seva època. En els Capítols 1, 2, i 3 hem comprovat com la proposta performativa d'Anna Magnani concilia un dels reptes figuratius i antropològics del neorealisme: la transmissió de la identitat col·lectiva mitjançant el retrat individual. En la constitució d'una nova imatge cinematogràfica que Gilles Deleuze (1987) localitza en el naixement de la modernitat, el neorealisme hi té una condició de llindar i l'estudi del cas Magnani demostra la importància de l'actor en aquest repte. En la seva dimensió simbòlica, la *performance* de Magnani revela una recuperació del gest popular censurat en el *vintenni* feixista però, més enllà del gest popular, Magnani proposa una restitució del gest humà intrínsecament vinculada al concepte d'individu i de subjecte en un moment en el qual les arts figuratives occidentals digereixen l'anorreament dels grans horrors del segle XX. El gran repte que suposa l'obra d'Anna Magnani en la seva dimensió simbòlica és, en aquest sentit, la restitució del gest des de la *performance* dels vincles, de l'experiència subjectiva i de la seva confessió a partir de l'escriptura del cos. Tots aquests conceptes,



íntimament lligats a una idea de la *performance* com a procés de construcció d'identitats, dialoguen amb les dimensions constitutives d'una política d'actriu que també és el procés d'exposició d'una cerca artística. Des del punt de vista de les seves figures, l'obra d'Anna Magnani mostra a l'espectador la reconstrucció de la figura humana des dels marges del cànon clàssic. Des del punt de vista dels seus gestos i del retrat d'actriu que destil·len, revela el procés de construcció d'una manera de ser actriu.

### **La solitud de la dona emancipada des de la solitud de l'artista**

Des d'una perspectiva autorial i autoretratística, la política d'actriu testimonia una obra que, en darrera instància, reflecteix les obsessions de la seva autora com a realitat individual i moral. En aquest sentit, i com hem vist al Capítol 5, la qüestió de la identitat de l'actriu ocupa una part important de l'obra d'Anna Magnani. El fenomen del metadivisme i el discurs autoreflexiu als films de Visconti i de Renoir confirmen que la *performance* no és només un procés de construcció del personatge, sinó també una forma de fer present en la imatge l'actriu com a subjecte creatiu i com a artífex del seu estrellat. En les seves interpretacions, Magnani dialoga amb els límits de la pròpia imatge i revela la importància d'incloure el públic en aquesta reflexió. A banda d'un posicionament envers l'art d'actuar, la seva obra reflecteix un qüestionament entorn dels fenòmens del divisme, de l'exposició i del desdoblament identitari com a trets inherents a la paradoxa de l'actor. En conjunt, la relació de l'actriu amb la pròpia artesanía, així com les reflexions que en deriven, conviden l'espectador a participar d'una representació que també implica una discussió de l'acte creatiu. L'etapa metadivística, explica l'obra d'Anna Magnani com un diàleg constant amb les pròpies màscares de ficció, i amb els trets generals que les articulen. Un diàleg que sovint reflexiona l'estatut de l'actriu en el dispositiu i que en ocasions té la dimensió terapèutica de l'art autobiogràfic (MAYAYO, 2008). En les diverses incursions a personatges que actuen i que comparteixen amb la pròpia Magnani la identitat de l'actriu, les figures metadivístiques registren un acte d'autodeterminació. En situar la *performance* com a nòdul de la representació sota les mirades de Rossellini, Visconti i Renoir, Magnani manifesta la solitud de l'actriu en una posada en escena que molts cops no troba un canal d'inscripció en el dispositiu més enllà de la rellevància del propi gest i de la pròpia figura. En aquest sentit, la seva obra planteja les conseqüències i els conflictes d'una autonomia que concerneix a les dones emancipades de les seves ficcions, però també a la personalitat artística que les opera. L'autonomia d'Anna Magnani respecte a la ideologia sistèmica del seu temps sovint reflecteix la seva obra com una lluita i un procés en el qual personatge i actriu comparteixen la mateixa solitud. La dona-actriu fora de temps, forçada pel context a construir un espai propi, dialoga amb la solitud de l'artista que troba en l'acte creatiu una manera alternativa d'organitzar i de relatar l'experiència.

Com a actriu, com a personatge de ficció i com a subjecte històric, Anna Magnani representa la llibertat i la independència de la dona moderna. Els seus trets essencials

transgradeixen per natura una condició subalterna als sistemes i als codis, i confronten el paisatge social, estètic i creatiu de la seva època amb els seus propis límits. Des d'aquest punt de vista, la seva obra reflecteix una lluita per la determinació del subjecte minoritari –o transgressor dels marges de la normativitat– que prefigura el subjecte postmodern propi del pensament postestructuralista (DELEUZE, 1972; DELEUZE i GUATTARI, 1980). A la llum dels moviments socials de la postmodernitat, l'heterogeneïtat del cas Magnani resulta una llavor fèrtil, especialment en els discursos que proven d'establir una comprensió dels processos històrics al marge dels grans relats i a partir de la pregnància dels casos aïllats. En aquest sentit, la recuperació del seu cas a partir dels anys 80 serà significativa, i buscarà en la diferència de l'actriu la representació d'un relat alternatiu de la cultura, al marge de les imatges generades pels mecanismes i les institucions de poder. En darrera instància, aquesta pregnància també serà el símptoma de la seva contemporaneïtat, i la prova de que l'actualitat d'Anna Magnani radica en la seva especificitat.

Per totes les seves dimensions i pels interrogants que planteja respecte a l'homogeneïtat de l'estrella cinematogràfica dins l'historiografia, el cas Magnani fertilitza el terreny dels *star studies* des de la rellevància de l'actriu en la negociació dels canons culturals. El seu cas confirma com una estrella pot condensar les qüestions essencials del cinema del seu temps, gestionant-les, negociant-les, i en molts casos també, reconstruint-les. Podem dir que l'*star system* no preveu la proliferació de casos com els d'Anna Magnani. La seva política posa en crisi els hàbits de consum generats per l'*star system* i ens fa mirar l'estrella cinematogràfica des de la seva llibertat d'autogestió i d'autodeterminació. Magnani és una estrella que negocia els límits del canó des d'una proposta que també sintetitza l'esdevenir polític del seu segle, un esdevenir que reflecteix una experiència subjectiva de la història en l'actriu, en la creadora plàstica i també en la ideòloga. Nascuda a principis del segle XX, i amb els primers moviments socials de la modernitat, Anna Magnani fa de la seva obra la crònica d'un temps. El seu perfil és un perfil d'època, que manté correspondències amb figures coetànies –com Roberto Rossellini o Simone de Beauvoir– i que, amb les concepcions polítiques i morals de la pròpia artesania, anticipa les coordenades d'una modernitat necessitada de nous paradigmes. Per aquesta raó, la contemporaneïtat de Magnani és equiparable a la dels grans clàssics, en tant que ens ofereix perspectives de qüestionament de la cultura que ens ajuden a entendre les derives encara actuals i essencials del nostre temps.



## CONCLUSIONS

The aim of this work was to demonstrate an authorial style in Anna Magnani's films. We began by exposing the categorical absences of a Magnani myth by defending the politics of the actress from three perspectives: the work of the performer, her status as historical subject, and the advocating of her stardom. We will now attempt to respond to the research hypotheses from the conclusions observed throughout the study. In discussing the conclusions, we will return to the key issues of the performer's action in film according to the categories established by Nicole Brenez (2013): their action in the historical context, in the rest of film device elements, in the expressive and rhetorical demands and in the anthropological challenges of their era.

### 1. Actress Politics in Magnani's Historical Context

#### The Actress as an Epitome of Film Aesthetics

In the light of the arguments developed in Chapter 1, Anna Magnani's activity in the genealogy of Neorealism defines the influence of the performer in this historical process. Her presence in the intrinsic projects of the movement and her encounters with filmmakers such as Luchino Visconti, Vittorio de Sica and Roberto Rossellini were to confirm the power of her innovation and of a style proposal forged in popular theatre, as well as the attraction that this would generate between the so called "founders" of Neorealism. Even though the historiography of the movement tended towards a conception of aesthetics based on non-professional actors, Magnani's predominance in this construction process raises some of the issues that were to characterize modern cinema, with a focus on female body and performer's gestures in the conception of the *mise en scène*. An analysis of the emphasis on Magnani's style proposal in the film *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) (Chapter 2), determines Neorealism as an ideal backdrop for the revelation of the politics of the actress, also propitious for her subsequent expansion in Roberto Rossellini's films as well as in Magnani's later collaboration in the late 40s. Thus, the analysis in Chapter 4 upholds in the Magnani-Rossellini fusional model the main status of performance in the aesthetic experimentation of modern film, and the importance of the actress's body as the epicentre of its *mise en scène*. The journey from *Roma città aperta* to *L'amore* confirms a progressive prescription of Magnani's work on Rossellini's set that was to

have a significant influence on the director's future films with Ingrid Bergman, as well as on modern film by couples as Godard-Karina or Antonioni-Vitti (FONT, 2001). With these questions in mind, the progress from Anna Magnani's origins to her films with Roberto Rossellini suggests a reformulation of the categorical absence of the actress in film historiography to reveal how her gestures constitute the possible basis of a new form of film. As a unity able to reveal the essential quest of the films of her time, the actress becomes an epitome of film aesthetics.

### **The Actress as Cultural Sign**

The conclusions in Chapter 3 reveal the decisive role Anna Magnani played as an emblematic star in post-war Italy. According to the notion of actress's body as a *landscape* for cultural inscription (GRIGNAFFINI, 2002), her films connect with a sociological perspective that defines an interaction between female stardom and women's emancipation in European societies under national reconstruction (SIEGLOHR, 2000). In this regard, and in relation to the preceding and subsequent diva models, Magnani proposes a transitional stardom and impersonates a social change that was to define her symbolic status and consolidation throughout the 50s. Her performance and ideological approach to characters of emancipated women highlight her engagement in representing femininity within a context in which the female viewer has a particular bearing on reception studies (TREVERI-GENNARI et al., 2011). Magnani transcends the rules of the star system to merge her stardom with cultural identity of modern women, particularly in underscoring the importance of a historical moment such as post-war transition to democracy in Italy. As long as this ability to represent change is highlighted by her identity as an actress who impersonates a transition between classicism and modern film, Magnani's stardom, rather than being a product of the system of the time, describes and metabolizes the mutations of a context. Considered from this viewpoint, her politics reveals an interaction with cinema understood not only as a product but also as a process, able to witness the relationship between what is represented on the screen and how it is received by the viewer (DURGNAT, 1967). The sociological viewpoint fosters a reading of Magnani's work from its ability to metabolize and witness the essential evolutions of an era, opening up attitudes towards stardom and aiding comprehension of actresses' political gestures as transforming tools.

### ***Progressive Performance***

An analysis of Magnani's films over this period suggests a conception of performance as a tool for overthrowing the main ideas imposed on female screen characters. By conceiving films as products of the prevailing ideology of an era (COMOLLI & NARBONI, 1971), the confrontation of Magnani's style proposal with the main ideas contained in films impresses a transgressive –or progressive– condition on her gestures. This idea of performance as a *progressive* subtext (PRAVADELLI, 2015) ties in with the ideas contributed by feminist film theory to the analysis of women's cinema, and becomes an

observation point for the construction of the female character from an antagonistic position. Through her ability to impersonate cultural sign, Magnanian heroines within Italian melodrama of the late 40s personify the crisis of a woman trapped between two eras and conceptions of history: firstly that of a dictatorial regression to traditional values with Fascism and secondly one that determines modernity and emancipation. Some aspects related to the inscription of these characters in film text –such as the progressive loss of male characters’ gaze as a correspondence– ratify Magnani’s status as an actress of transition, a position that would affect her performance and its interaction on the film device. In the late 40s, her performance demonstrates a process of emancipation from the narrative mechanisms that would be particularly eloquent in melodrama and in questioning how gender relations are treated in fiction. The loss of correspondence in the dealing of Eros and love relationships was to be developed throughout Rossellini’s films, as analysed in Chapter 4. The conclusions from this chapter reflect the autonomy of performance in recording female desire, and the capacity of the actress’ gestures to interact with a staging that breaks down classical poetics of melodrama to focus its aesthetic quest on the female character’s solitary experience of love. This chapter emphasises Anna Magnani’s skill to enact the critical change in her characters as well as in her gestures, through the interaction of her performance with the fictional elements and the *mise en scène* mechanism. This process of emancipation in actress politics as an aesthetic unit configures Magnani’s performing *manifesto* in Rossellini’s cinema, with an important continuity in films by Luchino Visconti and Jean Renoir that will bear witness of the consolidation of the actress in the 50s.

## 2. Actress Politics in Rhetorical and Expressive Challenges

### Historical Correspondence and Genealogy of the Performing Body

The consensus around Anna Magnani as a new paradigm of *tragédienne* as a conclusion of the analysis of *Roma città aperta* (SADOUL, 1961), uncovers an individual style along with the development of some innovations about female character on screen. In terms of context, this style affronts the dogmatic transparency of Neorealism and establishes Magnani’s style as an amalgam of forms. The construction of the *popolana* character demonstrates a performance able to unite the naturalistic appearance of presence with a system of gestures that establishes a political writing of the body (CIXOUS, 1995). The conception of style as a mixture of codes (BRENEZ, 2013) enables the spectator to connect Magnani’s proposal to a specific performance identity, linked to individual influences as well as to historical correspondences such as stylistic innovation of the stage performer of the beginning of the 19<sup>th</sup> century (COLLI, 1989) –seen in Chapter 1. Meanwhile, the alternating of naturalism with a classification of gestures reminiscent of the theatre –or of modern and ancient forms (PISTAGNESI, 1988)– evokes connotations

of a dramatic tradition that connects Magnani's gestural innovation to the aesthetic quest of early Italian cinema performers. In this sense Magnani's style shows how it belongs within a genealogy of female artists and their performing bodies, which establishes a concurrence between the actress at the end of the 19th century and the generation of women pioneers of Italian cinema (DALL'ASTA, ed. 2008). Reminiscences of Magnani's style with the on-screen body's genealogy reappear in films such as *Le carrosse d'or* (Jean Renoir, 1953) and aid in interpreting the stylistic proposal not only as a vindication of style but also as a reflection of a lost tradition that connects her work to the autonomy of the actress as a historical and political subject with a role to play in guiding the cultural canons of her time (DALLE VACCHE, 2008). Anna Magnani's style links to a conception of the performing body not only as a *landscape* (GRIGNAFFINI, 2002), but also as a *stage* (CLÚA, 2007). During the period of consecration, films in the 50s influenced these points by revealing the actress's body as an identity-building device –regarding individual identity or others'– and as a tool of discussion of some cultural consensus that connects the imitative nature of women to the artificial body of actresses (CLÚA, 2005). Within this interaction of historical correspondences Anna Magnani's performing body links the contemporaneity of the 50s to the cultural modernity of the *fin de siècle* background and the social emancipation movements of the 10s and 20s. Thus, Chapter 4 concludes with a reflection on the performance tradition of women on stage that suggests the capacity of actresses' bodies to incorporate the cultural mutations of their time and to transcend as expressions and symptoms of an era.

### **Performance as *Écrtiure féminine***

The mixture of codes, the specific repertoire and a gestural and plastic trend have aided in comprehending Anna Magnani's style proposal from a political or ideological scope (NAREMORE, 1988). The conclusions in Chapter 2 establish the performance of the *popolana* or the “woman at war” as a subjectively constructed language of life experience from a gender perspective. The confessional style in *Roma città aperta* upholds expressive forms such as physical contact, *pathos*, excess and overwhelming movements as affirmation of freewill performance that come together in a rhetoric very much linked to the writing of the body. Interacting with a representation of the female character in contrast to the one proposed by classical archetypology, the performance becomes a process of identity constructions in which Neorealism's popular or elegiac gestures (AGAMBEN, 1991) converge with an expression of the woman's body as a historical manifestation. Along with a distancing attitude from the classic figuration of femininity, Magnani expresses the historical experience of the female subject by focusing the construction of the character on her physical dimension, and uses an alternative gestural rhetoric that draws the language of the performance towards the concept of *Écriture féminine* (CIXOUS, 1995). Throughout the first part of the thesis, an

observation of the performance in terms of writing of the body reveals incisive gesture connotation processes –*punctums*– (BARTHES, 1990) that afford this expression a reflective and political dimension. Observed from a physical and gestural perspective, Anna Magnani’s figurative proposal invites us to consider her transformative capacity, through a negotiation of the prevailing codes of expression and by emphasising a progressive femininity represented by the physical expressions that summarize her links to the cinematic landscape and her experience of her time.

### **Denial of Classic Forms and Contemporary Stardom Proposal**

The conclusions of the first part of this thesis establish Anna Magnani’s stardom as an alternative proposal that defies the consensuses of the classic star paradigm. In line with the aesthetic principles of Neorealism, this proposal presents a rejection of classic forms –or “denial of the star principle” (BAZIN, 2008)– based on a command of the image that is not subjected to the figurative consensuses that may evoke in the audience conceived ideas about the character. This proposal is fostered by the migratory status of Magnani’s stardom in the 40s, which moved from the theatrical to the cinematographic device. In the registration of her presence on the cinematographic image, Magnani demonstrates an awareness of theatrical experience that helps to build an alternative diva image. In this sense, and in contrast to a conception of stardom as a product of a system, Magnani supports her star image on innovative principles that were already present in the audience’s perception of her stage character. Anna Magnani’s stardom responds to an anti-bourgeois conception of the femininity of her time that brings to the cinema of its era an transgressive model of “how to be a star”. The uninhibited command of her body and the exposure of these traits in her public character (DE GIORGI, 1955, PISTAGNESI, 1988) create a charismatic personality that is very much linked to the idea of the body as a show. Chapters 3 and 6 indicate how Magnani’s stardom negotiates a series of conventions that facilitated the arrival, in the 50s and 50s, of the concept of a female diva to coincide with the emancipation and sexual freedom of women in modern film and society, and that would enable Magnani to intervene in the debate on *star ontology* (JANDELLI, 2007) in an environment such as that of post-classic Hollywood. Significantly, the Hollywood works will reflect a reproduction of the actress’s character in her fictional performances, in a series of productions orchestrated around the alternative and genuine stardom of the Italian star (Chapter 6). Despite having often been described as an “anti-diva”, Magnani’s handling of stardom shows how the politics of the actress were able to mediate in the star construction processes from performance itself. Thus, Chapter 5 gives an overview of performance as self-representation, through films that reflect on, discuss and negotiate the impact of public debate and consumer processes on the performer’s personality and identity. Magnani’s American period –Americans were surprisingly receptive in terms of the actress’s handling of stardom–, corroborates the fact that her style was determined as a process



of appropriation and negotiation conceived as a way to empower the actress politics within the mechanism of identity constructions.

### 3. Actress Politics in its Interaction on Film Device

#### Constitutive *Photogénie*

One of the key issues raised by Anna Magnani's politics is the autonomy of her presence as an aesthetic and dramatic unit. The analysis of this autonomy in Chapter 2 gave rise to an approach to the performer similar to that one representative of early cinema aesthetics. The revelation of Magnani in *Roma città aperta* and the commanding presence of her character from a minor role in the screenplay reveal the capacity of her presence and gestures to harmonize the essence of the performance and the true meaning of the film. The notion of a metonymic presence bearer of a constitutive *photogénie* (EPSTEIN, 1924), with the ability to reflect the true meaning of the film, confirms how Neorealism links to the original quest of the aesthetics of representation, whereby the actress becomes a core register. The actress as a plastic creator and proposer of new staging models becomes one of the key features in her collaboration with filmmaker Roberto Rossellini. The actress's later films (Chapters 3 and 4) endorse this presence- building feature by highlighting one of the main issues concerning the recording of Magnani's cinematic performance: the vanishing of the male figure –or his gaze– as forms of correspondence. In Anna Magnani and Roberto Rossellini's cinema the actress's body functions as a unit of fascination and attraction for the camera will get set without the need for the narrative structure to establish correspondence with other elements. Thus, the absence of the rhetoric of the *shot-countershot* (BOU, 2002) in Magnani's cinema becomes one of the most suggestive reflections surrounding the legacy of the actress. This proposal in the transition from Neorealism to Modern film suggests the need for cinema to generate fresh narrative paradigms that are accompanied by new figurative, star and also performative proposals.

#### Gender Perspective

The type of heroine –or the idea of female heroism– presented by Magnani's characters is defined by an approximation to the reality of the emancipated woman coinciding with the crisis of the classical hero (SIEGLOHR, 2000). Her dramatic aptitudes and the response by filmmakers to her particular protagonism make her a “solo” actress that confirms the progressive vanishing of the male hero in her films, as well as the incapacity of Magnanian heroines to establish gender relations. From a narrative point of view this absence of male main character or companion mutates the amorous melodrama of the 40s into the recurring genre of maternal melodrama in the 50s (MORREALE, 2011). The mother-son relationship as a substitute for the heterosexual relationship throughout some films of this decade strengthens the hypothesis of a

stardom that is strongly rooted in the maternal figure and the photogenics of its essential bonds. Magnani's aesthetic quest in her character thus anticipates couple relationship conflicts as one of the great narrative trends of European modern film (FONT, 2001). The absence of countershots in the narrative recording of Magnani's heroines –especially from *L'amore* by Rossellini (Chapter 4)- invites a reading of the politics of the actress from a gender perspective whereby a key issue is the struggle of recording female desire. Magnani's character progressively distances itself from classic femininity and seeks an expansion in the image that often enters into conflict with the transparency of the story and the narrative structures of classic melodramas. The aesthetic recurrence to excess and to overwhelming forms of expression of the character thus highlights Magnani's characters' inability to fit into the classical narrative device, while it also points to her capacity to generate new staging models. From this perspective, Magnani's work raises the question of a crisis in the classical device through its inability to contain or control the Modern character within the limits of the *mise en scène*. A character unable to be inscribed in the film text beyond the reality of the figure herself and her emotional processes, would lead to passionate excess being established as one of the key elements of Magnani in Hollywood films (Chapter 6). The American system's attitude to Magnani's politics is interesting as it reapproaches the struggle narrative in melodramas. By relocating the actress's characters in erotic narratives focused on the experience of women's desire, *Hollywood films* show the capacity of the transnational star's transgressive style to interact with the mutations in stardom models that occur in the 50s and 60s. The erotization of the mother figure and mature femininity in films such as *The Rose Tattoo*, *Wild is the Wind* and *The Fugitive Kind* proposes a re-establishing of the heroine's amorous correspondence that was to take on the features in a youth Eros. In what might be an evolution of the mother-son or oedipal relationship as an alternative narrative form to discuss female desire in film (PRAVADELLI, 2015), the actress American period resumes the question of co-protagonism with male *partenaires* much younger than Magnani. The presence of male star models from new generations such as Marlon Brando or Anthony Franciosa introduce the subject of age difference in love relationships. This issue becomes recurrent in Magnani's maturity period –especially with the influence that dramas such as *La lupa* by Giovanni Verga have on her star image– enabling a dialogue between Magnani's stardom and the mutations in gender roles and sexual politics of modern cinema (PRAVADELLI 2015, BEAUVOIR, 1959). The age difference in Hollywood melodrama was to facilitate a certain standardization of the mature woman's eroticism through Anna Magnani's influence on the works of playwright Tennessee Williams. This issue enhances the perspective of the actress's impact on an international context. Together with the impression she was to leave on the Italian new diva generation and on the “physical *divismo*” of the *maggiorata* (PRAVADELLI, 2015), the actress may have played a part in breaking down the taboo against aging women in Hollywood films and to include eroticism within maturity in the sexual revolution of the 60s.

### **Reflection on Stardom and Self-representation**

Magnani's works reflect one of the issues of post-classical stardom such as the capacity of stars' presence to transcend a recollection of the films in which they starred (JANDELLI, 2007). The notion of presence and the performing body as aesthetic units that flourish in the periods of revelation and consolidation leads to a phase of maturity characterized by the recurring idea of self-representation in Magnani's films. The evolution of the actress politics between the 50s (Chapter 5) and 70s (Chapter 8) indicates a reflective dimension that structures the latter film period into what might be considered a work of self-portraiture. From the mid-50s, all Anna Magnani's films seem to demonstrate and reflect the actress's personality. Topics such as the reflection on her own stardom, identity, and her position within the context of the film cultivate a convergence of life and work that became a recurring dramatic trend in the actress's last films. A recovery of the essential traits of her politics in subsequent television performances confirm Anna Magnani's film legacy based around a specific idea: her work as a record of a life story in the specific form of the witness of a method.

The rejection of cinema and the search for new devices characterize the end of a career built upon the idea of the actress' performances as an aesthetic and experimental quest. In contrast to the image of the actress as an icon or symbol, Magnani's works conclude with the notion of an open, reflective process that is constantly under construction and transformation and that, unable to find a stable recording support in the cinema, discovers novel ways of registering herself in the new media through self-portraiture. The discordance between her flourishing performance during the last television period and the inflexibility of the film parts that reprise the myth of the actress at the end of her career reflect Magnani's artistic legacy around a conclusion: actress politics as an open process of construction that runs counter to the idea of the star as a still monument or a myth.

We might conclude that Anna Magnani's is a carrier that builds ways and processes of being rather than stable human identities. Like the artistic procedures that engulf the canon and their discourse and reflective paradigms (LIEHM, 1984), Anna Magnani's works establish an individual process of writing and recording. The aesthetical innovation, progressive mood and the untimely nature of her charisma transgress the limits of the cinema of her time and at times overstep it, finally transcending into the dramaturgy of a presence. The expressive challenge of the politics of the actress in this sense confirms the initial hypothesis of this thesis; the desire to comprehend Anna Magnani's work as a personal and formal universe over and above the hegemony of narrative genres and figurative and dramatic canons. Anna Magnani's' works ultimately reflect actress cinema as alternative to auteur cinema.

#### 4. The Politics of the Actress and Her Symbolic Dimension

##### **Performance as a Determining Process**

Lastly, it is important to note how Anna Magnani's work affected the anthropological challenges of her time. In Chapters 1, 2 and 3 we saw how Anna Magnani's performance proposal reconciles one of the figurative and anthropological demands of Neorealism: the transmission of collective identity through an individual profile.

In constituting the new cinematographic image that Gilles Deleuze (1987) places at the birth of modern film, Neorealism acts as a threshold, and a study of Magnani case shows the importance of the actor in this challenge. In her symbolic dimension, Magnani's performance reawakens the popular identity that was censured during the Fascist *ventennio*. However, over and above popular gestures Magnani proposes a return to the human gesture intrinsically linked to the concept of the individual and of the situation at a time when western figurative arts were still digesting the destruction caused by the enormous horrors of the twentieth century. The huge challenge of Anna Magnani's works in their symbolic dimension is, therefore, the restoration of these inner human motions from her interpretation of the bonds, of her subjective experience and its confession through the writing the the body. All these concepts –intimately connected to a notion of performance as a proposal of identities– interact with the fundamental dimension of actress politics that also exposes the process of an artistic quest. From the perspective of her characters Anna Magnani's works show the audience a reconstruction of the human figure beyond the classic canon. On the other hand, from the perspective of her gestures and the portrait of the actress that these convey, it reveals the construction process of a brand new way of being an actress.

##### **The Loneliness of the Emancipated Woman within the Loneliness of the Artist**

From an authorial and self-portrait viewpoint, Magnani's work reflects the essential moral issues of its creator. Thus, as we saw in Chapter 5, the issue of the actress's identity takes on an important purpose in her films. The self-reflective discourse in films by Visconti and Renoir confirm that performance is not only a process of character construction but also a way of highlighting the actress's presence as a creative subject and as creator of her stardom. In her performances Magnani interacts with the limits of her own image and reveals the importance of including the audience in this reflection. Besides positioning the actress towards the dramatic art of acting, her work reflects an examination of the phenomenon of stardom, of exposure and of split identity as characteristics inherent to the paradox of the actor. Overall, it is the relationship of the actress with her own craft and the reflections derived from her films that invite the spectator to witness a discussion on the creative act. This reflective process, analysed in Chapter 5, confirms how Anna Magnani's work consistently interacts with the fictional masks themselves; an interaction that often reflects the status of the performer in the device and that at times holds the therapeutic capacity of autobiographical art (MAYAYO,

2008). In the various infiltrations into characters that are acting from fiction and that share with Anna Magnani the identity of the actress, meta-narrative characters record an act of self-determination. By positioning performance as the core of representation while under the command of Rossellini, Visconti and Renoir, Magnani manifests the loneliness of the actress in a staging that quite often does not find a way of inscription within the device beyond the poetics of gesture and performance itself. In this sense Anna Magnani's work presents the consequences and struggles of an autonomy regarding fictionally emancipated women but also the artistic personality that operates them. Anna Magnani's autonomy in terms of the systemic ideology of her time often reflects her work as a battle and a process in which character and actress share the same solitude: the woman-actress out of time, forced by her situation to construct her own space, in discourse with the solitude of the artist who finds an alternative way of formulating and relating the experience within the creative act.

As an actress, as well as a fictional character and as a subject of history, she represents a level of freedom and independence that transcend a subordinate status of the systems and codes, and confronts the social, aesthetic and creative background of her time while setting her own limits. From this perspective, Magnani's work demonstrates the struggle to determine the minority subject –and its transgression of normative– that foreshadows some ideas about the self in post-structuralist thought (DELEUZE & GUATTARI, 1972). In light of the social movements of post-modernity, the heterogeneity that reveals Magnani's case becomes a fertile seed within discourses that attempt to establish an understanding of the historical processes from the importance of isolated cases and in mistrust of the great stories produced by the mechanisms and institutions of power. The restoration of the actress as a character and interest in her historical latency from the 80s onwards is significant in this regard and is a demonstration that Anna Magnani's contemporaneity lies in her specificity.

From all the questions raised about the homogeneity of the film star within historiography, Anna Magnani's paradigm propagates the terrain of *star studies* from the importance of the actress in negotiating cultural canons. She confirms how a star can encapsulate the essential questions of the cinema of her time: managing, negotiating and in many cases also reconstructing them. It might be said that the *star system* does not offer many cases like hers. Her politics jeopardise consumer habits generated by film industry and empower us to look at the film star from her freedom in self-management and self-determination. Magnani is a star that negotiates the limits of the canon from a proposal that also incorporates the political future of her century, a future that reflects a subjective experience of history regarding the actress, the plastic creator and the ideologist. Born at the beginning of the twentieth century along the first social movements of cultural modernity, Anna Magnani turns her work into the chronicle of an era. Hers is a profile of her time with connections to contemporaries –such as Roberto Rossellini or Simone de Beauvoir–, and anticipates the coordinates of a modernity in need of new paradigms with the political and moral conceptions of her

own craft. As long as she offers perspectives able to question culture and to help in understanding its bends, Magnani's contemporaneity is comparable to that of the great classics, which remain present and essential in our time.



## Bibliografia

- ACHILLI, A. (ed.) (1984). *Dimensione Diva. Il mestiere dell'attrice*. Ràvena: Cinema 80.
- AGAMBEN, G. (1991). Notes sur le geste. *Trafic*, vol.1, (Hivern, 1991). Paris: POL. pp. 31-36.
- AGEE, J. (1946). "Open city". *The Nation*. (23/05/1946). IN P. Pistagnesi (ed.) (1988). Anna Magnani (p.17). Roma: Fabbri.
- AKERMAN, C. (2004). *Autoportrait de Chantal Akerman en cinéaste*. París: Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou.
- ANILE, A. i GIANNICE, M.A. (2010). *La Guerra dei Vulcani. Rossellini, Magnani, Bergman. Storia di Cinema e d'Amore*. Gènova: Le Mani
- APRÀ, A. (1995). *Il dopoguerra di Rossellini*. Roma: Cinecittà.
- APRILE, F. (1991). *Anna Magnani. Il ruolo dell'affettività negli atteggiamenti*. Roma: Skema.
- ARGENTIERI, M. (1974). *La censura nel cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti.
- AUMONT, J. (1997). *El rostro en el cine*. Barcelona: Planeta (GBS). (1ª ed. 1992).
- BAECQUE, A. de. (ed.) (2003). *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- BAILEY MCDANIEL, L. (2006). Reel Italian: Melodrama, Magnani, and Alternative Subjects in "The Rose Tattoo". *Film Quarterly*, vol. 34 (n. 4, Octubre 2006), pp. 274-284.
- BALÁZS, B. (2008). *L'uomo visibile*. Torino: Lindau. (1ª ed.1924).
- BALLÓ, J. et al. (eds.) (2013). *Pasolini Roma*. Barcelona: Skira/CCCB
- BARBARO, U. (1976). *Neorealismo e realismo*. Roma: Editori Riuniti. Col. Universale n° 92.
- BARBERA, A., (ed) (2015). *Cinema Neorealista. Lo splendore del vero nell'Italia del dopoguerra*. Torí: Silvana.
- BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida. Estudios sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (2009). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- BAZIN, A. et al. (1972). *La politique des auteurs*. París: Champ Libre.
- BAZIN, A. (1999). *Jean Renoir. Períodos, filmes y documentos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós. (1ª ed. 1971).
- BAZIN, André. (2008). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp. (1ª ed. 1990).
- BAZZOCCHI, M.A. (2012). *L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema*. Milà: Mondadori.
- BEAUVOIR, S. de. (2005). *El segundo sexo*. Barcelona: Cátedra. (1ª ed. 1949).
- BEAUVOIR, S. de. (1959). *Brigitte Bardot and the Lolita syndrome*. Londres: New English Library.
- BELLAVITA, A. (2006). *Luchino Visconti. Il teatro dell'immagine*. Roma: Fondazione Ente dello Spettacolo.
- BELLOUR, R. (2006). *L'analisi del film*. Torí: Kaplan. (1ª ed. 1979)
- BELLUMORI, C. (ed.) (1972). *Le donne del cinema contro questo cinema*. Roma: Bianco e Nero.



- BENAVENTE, F. i SALVADÓ, G. (eds.) (2013). *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*. Barcelona: Intermedio
- BENJAMIN, W. (1983). *L'obra de l'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62. (1ª edició: 1963).
- BERGALA, A. (1984). *Le cinéma révélé*. París: Cahiers du Cinéma.
- BERGALA, A. (1990). *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*. Brussel·les: Yellow Now.
- BERGALA, A. (1994). Une érotique du filmage. *Trafic*, vol. 11 (Estiu 1994) pp. 61-76.
- BERGMAN, I. i BURGUESS, A. (1987). *Mi vida*. Barcelona: Planeta.
- BERGSTROM, J. (2009). Genealogy of The Golden Coach. *Film History*, vol. 21, 2009. pp. 276-294
- BERNHARDT, S. (1925). *The Art of the Theatre*. New York: Dial Press
- BERTETTO, P. (2012). *Azione! Come i grandi registi dirigono gli attori*. Roma: Fondazione cinema per Roma/Minimun Fax.
- BERTOLO, L. (1995). Maggiorate, che passione. *Rivista del cinematografo*. (Juliol-Agost, 1995), p. 34.
- BEZZOLA, G. (1958). *Anna Magnani*. Parma: Guanda.
- BLOOM, H. (1994). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- BOLTON, L. (2015). *Film and female conciousness. Irigaray, cinema and thinking women*. Londres: Palgrave.
- BONDANELLA, P. (2004). The making of Roma città aperta. The legacy of fascism and the birth of neorealism. IN S. Gottlieb (ed.), *Roberto Rossellini's Rome Open City* (pp. 43-66). Cambridge: University of Cambridge Press.
- BORDWELL, D. (1985). The Classical Hollywood Style, 1917-60 IN D. Bordwell, J. Staiger i K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. (pp. 42-46). New York: Columbia University Press.
- BOU, N. (1999). El trànsit entre classicisme i modernitat. *Formats, Revista de Comunicació Audiovisual*, n. 2. (1999). pp. 1-8.
- BOU N. (2002). *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Barcelona: Biblioteca Nueva.
- BOU, N. (2003). A la recerca del gest perdut. *Quaderns del CAC*, nº 16. (Maig-Agost 2003), pp. 9-14.
- BOU, Núria (2007). Cuestiones sobre la representación del deseo femenino en la historia del cine. IN M. Segarra, (ed). *Políticas del deseo. Literatura y cine*. (pp. 71-94). Barcelona: Icaria.
- BOU, N. (2015). La modernidad desde el clasicismo. El cuerpo de Marlene Dietrich en las películas de Josef Von Sternberg. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, n.19 (Gener-Juny 2015). pp. 36-42.
- BOU, Núria. (2016). "La cama". IN J. Balló i A. Bergala (eds.). *Motivos visuales del cine*. (pp. 53-58). Barcelona: Galaxia Guttenberg.
- BRANDO, M. (2000). *Las canciones que mi madre me enseñó (Memorias)*. Barcelona: Anagrama (1ª edició 1994).
- BRATU HANSEN, M. (2012). *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- BRECHT, B. (1949). "A Short Organum for the Theatre" IN J. Willett (ed.) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Londres: Methuen (1ª ed. 1964).

- BRENEZ, N. (1998). *De la figure en general et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Brusselles: De Boeck Université.
- BRENEZ, N. (2013). "Retos disciplinares, políticos y ontológicos del gesto: poética del actor". IN F. Benavente i G. Salvadó (eds.) *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*. (pp. 287-312). Barcelona: Intermedio.
- BRENEZ, N. (2015). ¿Somos los actores de nuestra propia vida? Notas sobre el actor experimental. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, n.19 (Gener-Juny 2015) pp. 59-67
- BROOKS, P. (1991). "Melodrama, Body, Revolution" IN J.Brattton, J.Cook, C.Gledhill (eds.) *Melodrama. Stage, Picture, Screen*. (pp.11-24) Londres: British Film Institute.
- BRUNETTA, G.P. (1993). *Storia del cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti.
- BRUNETTA, G.P. (1996). *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Torí: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli.
- BRUNETTA, G. P. (2000). "In the Name of the Diva" IN A. Dalle Vacche i D. Farinelli. *Silent Divas of Italian Cinema. Passion and Deffiance*. (pp. 28-32) Milà: Olivares.
- BRUNETTA, G.P. (2009). *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*. Roma/Bari: Laterza .
- BRUNETTE, P. (1996). *Roberto Rossellini*. Oakland: University of California Press.
- BRUNETTE, P. (1985). Rossellini and the cinematic realism. *Cinema Journal*, vol. 25 (N.1, Tardor 1985) pp. 34-49.
- BRUNO, G. i NADOTTI, M. (eds.). (1988). *Offscreen. Women and film in Italy*. Nova York/Londres: Routledge.
- BURCH, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- BUTLER, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York/Londres: Routledge.
- BUTLER, J. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, (N. 3., Setembre-Desembre 2009). pp. 321-336.
- CALDIRON, O. i PARIGI, S. (eds.) (2002). Cesare Zavattini: Parliamo dell'Attore. Roma: *Bianco e Nero*, Any LXIII, n. 6 (Novembre-Desembre 2002).
- CALVINO, I. (1974). "Autobiografia di uno spettatore". IN F. Fellini. *Fare un film*. (pp. 6-24). Roma: Einaudi.
- CANTATORE, L. i FALZONE, G. (eds.) (2001). *La signora Magnani*. Roma: Edilazio.
- CARDONE, L. i FILIPELLI, S. (eds.) (2015). *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*. Pisa: ETS Edizioni.
- CARLUCCIO, G. i MUNIZ, A. (2015). Nel paese degli antidivi. "Lo stardom nel cinema italiano contemporaneo". *Bianco e Nero*, n. 581 (2015), pp. 10-12.
- CARLUCCIO, G. i VILLA, F. (eds.) (2006). *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*. Roma: Carocci.
- CARRANO, Patrizia (1977). *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*. Rímìni: Guaraldi.
- CARRANO, P. (2004). *La Magnani. Romanzo di una vita*. Torí: Lindau. (1ª ed. 1982).
- CASETTI, F. (1993). *Teorie del cinema*. Milà: Bompiani.
- CATELLI, N. (2007). *En la era de la intimidación*. Córdoba: Beatriz Viterbo

- CAVIGLIOLO, C. (ed.)[ca.1984]. *Rossellini '41-'53*. Bèrgam: Cineforum di Bergamo/Lab 80.
- CECCHI D'AMICO, S. (1996). *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*. Milà: Garzanti.
- CHASE, D. (1993). Anna Magnani: Miracle worker. *Film Comment*, vol. 29, n. 6, (Nov 1993) pp. 42-47.
- CHASTEL, A. (2004). *El gesto en el arte*. Madrid: Siruela.
- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- CLÚA, I. (2001). "Huir del género la desfiguración estratégica de la identidad femenina en los textos autobiográficos". IN S. Caporale Bizzini et al. (eds.) *La difusión del conocimiento en los estudios de las mujeres. Dinámicas y estrategias de poder y ciudadanía. Actas del II Congreso Internacional de AUDEM. Universidad de Alicante*. (pp. 511-534). Alicante: Espagrafic.
- CLÚA, I. (2005). Cuando Galatea es Pígalión: la artificialización de la identidad femenina en el fin de siècle. *Aparkía*, n.16, (2005), pp-49-70.
- CLÚA, I. (2005b). Género y Cultura Popular. *Lectora. Revista de dones i textualitat*, n.11. (2005). pp. 9-13
- CLÚA, I. (2007). El cuerpo como escenario: Actrices e históricas en el fin de siècle. *Dossiers feministes*, n.10 (any 2007), pp. 157-172.
- COCTEAU, J. (2002). *La voix humaine. Pièce en un acte*. París: Stock. (1ªed 1930).
- COLAIZZI, Giulia. (2004). La construcción del sujeto moderno. *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 3 (Primavera 2004), pp. 75-103.
- COLAIZZI, Giulia. (2007). *La pasión del significante: teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- COLLI, G. (1989). *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*. Roma: Bulzoni.
- COMOLLI, J.L. i NARBONI, P. (1971). Cinema/Ideology/Criticism. *Screen*, vol. 12, (n. 1), pp. 27-38.
- COMOLLI, J.L. (2007). *Ver y poder. Inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- CORTI, M. (1978). *Il viaggio testuale*. Toní: Einaudi.
- COSTA, A. (2000). Anna Magnani. Paradosso sull'attrice. IN V. Pravadelli (ed.). *Il cinema di Luchino Visconti* (pp. 109-144), Roma: Biblioteca di Bianco & Nero.
- COSTANTINI, C. (1997). "Anna Magnani" IN *Le regine del cinema*. (pp. 96-99) Roma: Gremese
- COSULLICH, C. (ed.) (2003). *Storia del cinema italiano. 1945-1948*. Roma: Marsilio/Bianco e Nero
- CROHN SCHMITT, N. (2004). Commedia dell'Arte: Characters, Scenarios and Rhetoric. *Text and Performance Quarterly*, vol. 24, (N.1, January 2004), pp. 55-73.
- D'AMICO, M. (2012). "Anna Magnani" IN *Persone Speciali*. (pp. 32-37), Palerm: Sellerio.
- DAGRADA, E. (2005). *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*. Milà: Led
- DALL'ASTA, M. (2008). "Il singolare multiplo. Francesca Bertini, attrice e regista". IN M. Dall'Asta (ed.). *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano (Atti del convegno internazionale)*. (pp. 61-80), Bolònia: Cineteca di Bologna.

- DALL'ASTA, M. et al. (eds.) (2013). *Researching Women in Silent Cinema. New findings and perspectives*. Bolònia: Università di Bologna.
- DALL'ASTA, M. (ed.). (2008). *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano (Atti del convegno internazionale)*, Bolònia: Cineteca di Bologna
- DALL'ASTA, M. (2009). Per una teoria femminista della storia del cinema. *Imago. Studi di cinema e media*. Any III (n. 6, segon trimestre 2012), pp. 91-102.
- DALLE VACCHE, A. i FARINELLI, G. L. (2000). *Silent Divas of Italian Cinema. Passion and Deffiance*. Milà: Olivares
- DALLE VACCHE, A. (2005). Il movimento femminile. Sulla recitazione della Diva nel cinema muto. *Bianco e Nero* n. 551, (2005). pp. 143-150
- DALLE VACCHE, A. (2008). *Diva. Deffiance and Passion in Italian Early Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- DANEY, S. (1983). *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*. París: Cahiers du Cinéma/Gallimard.
- DANEY, S. (1992). Journal de l'an nouveau. *Trafic* n. 2 (Primavera 1992), pp. 5-18.
- DAVIS, B. (1962). *The lonely life. An autobiography*. Nova York: Edizioni Interculturali.
- DE BENEDICTIS, M. (2005). *Acting. Il cinema dalla parte degli attori*. Roma: Avagliano.
- DE GIORGI, E. (1955). *I coetanei*. Roma: Einaudi.
- DE LAURETIS, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Londres: Macmillan Press.
- DE LAURETIS, T. (2007). *Figures of resistance. Essays in Feminist Theory*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- DE LUCAS, G. (2008). *La representación cinematográfica de las lágrimas femeninas. Sobre el retrato de la actriz en el cine moderno*. (Tesi doctoral inèdita). Universitat Pompeu Fabra: Barcelona.
- DE MARCHIS, M. (1996). *Un matrimonio riuscito*. Milà: Il Castoro.
- DE MARTINI, E. (2013). *Sud e Magia*. Roma: Feltrinelli, (1ª edició: 1959).
- DE MATTEIS, S. et al. (eds.) (1980). *Follie del varietà. Vicende, memorie, personaggi, 1890-1970*. Milà: Feltrinelli.
- DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós. (1ª ed. 1985).
- DELEUZE, G. i GUATTARI, F. (1972). *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*. París: Minuit.
- DELOR, R. (2010). "La muerte del hijo" IN L. Borràs y R. Pinto (eds.), *Metamorfosis del deseo. Seminario UB de Piscoanálisis, literatura y cine (I)* (pp. 101-118). Barcelona: Sehen/ UOC.
- DERIU, F. (1997). *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore*. Roma: Bulzoni.
- DI GIACOMO, S. (1910). *Teatro*. Lanciano: R. Carabba Editore.
- DI PALMA, G. (2012). *Pensare lo spettacolo. Galdieri fra Eduardo e Totò*. Roma: Bulzoni.
- DIDEROT, D. (1999). *La paradoja del comediante. Con el estudio preliminar de Jacques Copeau*. Ediciones Digitaltes El Aleph. (1ª edició 1830).
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra. (1ª edició 1982)

- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- DOANE, M.A. (1987). *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- DOMENICI, V. i BUONARONO, A. (2015). *All Women Want Love. Il desiderio femminile e la decostruzione del romance nel cinema di Jane Campion*. Roma: Armando
- DURAND, G. (1981). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Taurus.
- DURGNAT, R. (1967). *Films and Feelings*. Londres: Faber&Faber.
- DYER, R. (1991). "Carisma" IN Ch. Gledhill (ed.) *Stardom. Industry of Desire*. (pp. 57-59), Londres/Nova York: Routledge.
- DYER, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós, (1ª edició 1979).
- DYER, Richard. (2004). *Heavenly Bodies: Stars and Society*. Londres/Nova York: Routledge, (1ªed. 1986).
- EPSTEIN, J. (2014). De quelques aspects de la photogénie. Conferència pronunciada al Groupe d'études Philosophiques et Scientifiques, a la Universitat Sorbonne, el 15 de Juny de 1924. Recuperat de [http://www.photogenie.be/photogenie\\_blog/primary-text/de-quelques-conditions-de-la-photog%C3%A9nie](http://www.photogenie.be/photogenie_blog/primary-text/de-quelques-conditions-de-la-photog%C3%A9nie).
- FALDINI, F. i FOFI, G. (eds.) (2009). *L'avventurosa storia del cinema italiano*. Bolònia: Cineteca di Bologna
- FALLACI, O. (2009). *Gli antipatici*. Milano: BUR. (1ª edició 1963).
- FALZONE, G. (ed.) (2003). *Magnani the Magnificent*. Roma: Edizioni Interculturali.
- FARINELLI, G. i PASSEK, J.L. (eds.) (2000). *Star al femminile*. Bolònia: Transeurop/Cineteca di Bologna.
- FISCHER, L. (1990). "The lives of performers. The actress as signifier in the cinema" IN C. Zucker (ed.) *Making visible the invisible. An anthology of essays on film acting*. (pp. 143-166), Londres: Scarecrow Press.
- FONCILLON, H. (1943). *Éloge de la main*. Paris: Presses Universitaires de France. (1ª edició 1934).
- FONT, D. (2001). Masculin/Femenin. Apuntes sobre el cuerpo del actor moderno. *Formats. Revista de Comunicació Audiovisual*, vol. 3. (Any 2001). URL: [http://www.iaa.upf.es/formats/formats3/fon\\_e.htm](http://www.iaa.upf.es/formats/formats3/fon_e.htm)
- FONT, D. (2002). *Paisajes de la modernidad: cine europeo 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
- FORGACS, D. i GUNDLE, S. (2008). *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*. Bloomington: Indiana University Press.
- FORGACS, D. (1989). "The Making and Unmaking of Neorealism in Postwar Italy" IN N.Hewitt (ed.). *The Culture of Reconstruction. European literature, thought and film, 1945-50*. (pp. 51-63), Nova York: St Martin's Press.
- FORGACS, D. (2000). *Rome Open City (Roma città aperta)*. London: BFI Publishing.
- FREZZA, G. (2015). "Fisiologia dell'attore italiano nel cinema e nella commedia" IN *Figure dell'immaginario. Mutazioni del cinema, dell'analogico al digitale*. Cava de'Tirreni: Areablu.
- FEZZA, G. (2015). "Dive italiane. Distanti, Carnali, Maggiorate, Antidive, Signore e Signorine indipendenti" IN *Figure dell'immaginario. Mutazioni del cinema, dell'analogico al digitale*. Cava de'Tirreni. Areablu, 2015.

- G. DE ANGELIS, M. (2016). De lo visible a lo invisible: las imágenes y las emociones en la Edad Media. *E-Imagen. Revista 2.0*. España-Argentina: Sans Soleil.
- GALLAGHER, T. (1998). *The adventures of Roberto Rossellini. His life and films*. Nova York: Da Capo Press.
- GAROFALO, A. (1954). Non più considerate modelli da imitare. *Cinema nuovo : rassegna quindicinale*, Any 1954, vol. III. (n. 36, Juliol 1954), pp. 303-306.
- GAROFALO, A. (1955). Maggiorate ofese. *Cinema nuovo : rassegna quindicinale*, Any 1955, v. IV, (n. 52, Febrer 1955), p. 110.
- GAROGALO, A. (1956). *L'italiana in Italia*. Roma: Laertes.
- GENOVESE, N. (2010). *Cineolie. Le Isole Eolie e il Cinema*. Lipari: Edizioni del Centro Studio.
- GESÙ, S. (2004). *Stelle di celluloido. Il personaggio femminile nel cinema italiano*. Comiso: Salarchi Immagini.
- GIACOVELLI, E. (2013). *Anna Magnani*. Roma: Gremese.
- GIAMMUSO, M. (2004). *Vita di Rossellini*. Roma: ElleuMultimedia.
- GILDER, R. (1967). *Ces femmes de Théâtre (Enter the Actress)*. París: Olivier Perrin. (1ª edició 1931).
- GIONI, M. (ed.) (2015). *La Grande Madre. Donne, maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva, 1900-2015*. Milà: Skira/Fondazione Nicola Trussardi.
- GISH, L i PINCHOT, A. (1988). *The movies, Mr. Griffith and me*. San Francisco: Mercury House.
- GLEDHILL, Ch. (ed.). (1991). *Stardom. Industry of desire*. Londres/Nova York: Routledge.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1986). *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Madrid: Hiperión.
- GORDON, R.S.C. (1996). *Pasolini. Forms of Subjectivity*. Oxford: Claredon Press.
- GOVERNI, G. (2008). *Nannarella. Il romanzo di Anna Magnani*. Roma: Minimum Fax. (1ª edició 1981).
- GRIGNAFFINI, G. (2002). "Racconti di rinascita". IN *La scena Madre* (pp. 257-293). Bolònia: Bologna University Press.
- GÜNSBERG, M. (2005). *Italian Cinema: Gender and Genre*. Basingstoke: Palgrave.
- HAYWARD, S. (2007). "Simone Signoret: le star comme signe culturel". IN V. Amiel et al. (eds.) *L'acteur du Cinema. Approches pluriels*. (pp. 193-203). Rennes: Presses Universitaires.
- HEMUS, R. (2015). "Figlie nate senza madre. Le donne di Dada". IN G. Massimiliano (ed.) *La Grande Madre. Donne, maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva, 1900-2015*. (pp. 103-107). Milà: Skira/Fondazione Nicola Trussardi.
- HETHMON, R.H. (1998). *El método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Fundamentos, (1ª ed. 1972).
- HOCHKOFER, M. i MAGNANI, L. (2003). *Ciao Anna*. Roma: Edizioni Interculturali.
- HOCHKOFER, M. (2005). *Anna Magnani*. Roma: Gremese, (1ª edició 1984).
- HOCHKOFER, M. (2005b). *Anna Magnani. Lo spettacolo della vita*. Roma: Bulzoni.
- HOCHKOFER, M. (2013). *Anna Magnani. La biografia. (Con la collaborazione di Luca Magnani)*. Milano: Bulzoni.
- JANDELLI, C. (2006). *Le dive italiane del cinema muto*. Palermo: L'Epos.
- JANDELLI, C. (2007). *Breve storia del divismo cinematografico*. Roma: Marsilio.

- JOHNSON, S. (2003). *Prefacio a Shakespeare*. Barcelona: El acantilado, (1ª ed 1765).
- JOHNSTON, C. (1975). "Women's Cinema as Counter-Cinema" IN Sue Thornham (ed.). (1999). *Feminist Film Theory. A Reader*. (pp. 31-40) Edimburg: Edinburgh University Press.
- JOHNSTON, C. (1975b). Feminist Politics and Film History. *Screen*, vol. 16, (n.3). pp. 115-125.
- JOHNSTON, C. (1975c). *The Work of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema*. London: British Film Institute.
- KRISTEVA, J. (1979). El tiempo de las mujeres. *34/44*, n. 5. (1979). París: Université Paris VII, pp. 5-19.
- LAGNY, M. (2010). "Images de femmes du Xxème siècle: Signoret/Magnani" IN S. Sinsini et al. (eds.) *Attraversamenti. L'attore nel Novecento e l'interazione fra le arti*. (pp. 231-237). Roma: Bulzoni
- LANDY, M. (2004). "Diverting Clichés. Femininity, masculinity, melodrama and neorealism in Open City". IN S.Gottlieb (ed.), *Roberto Rossellini's Rome Open City* (pp. 85-105). Cambridge: University of Cambridge Press.
- LANDY, Marcia. (2008). *Stardom, Italian Style*. Bloomington: Indiana University Press.
- LIEHM, M. (1986). *Passion and Deffiance. Film in Italy from 1942 to the present*. Berkeley: University of California Press.
- LONGWORTH, K. (2014). *Meryl Streep. Anatomie d'un acteur*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- LOREN, S. (1979). *Vivir y amar*. Barcelona: Bruguera.
- LORI, S. (1982). *Il romanzo del cinema italiano*. Napoli: Società Editrice Napoletana
- LOSADA SOLER, E. et al. (eds.) *Lo que callan los corpos, lo que afirman los cuerpos*. Sevilla: ArCiBel.
- LOSILLA, C. (2010). La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine. (Tesi doctoral inèdita). Universitat Pompeu Fabra. Barcelona
- MAGGITTI, V. (2011). Tra cielo e vulcano: sui confini tematici e stilistici in Stromboli di Roberto Rossellini. *Between. Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura*, vol. 1 (n.1, Maggio 2011). Doi: <http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/154>
- MAJANLAHTI, A. i GUERRAZZI, A. O. (2010). *Roma occupata 1943-1944. Itinerari, storie, immagini*. Milà: Il Saggiatore.
- MANGIACAPRE, L. (1980). *Cinema al femminile*. Pàdua: Mastrogiacomio/Images 70.
- MARALDI, A. (ed.) (2008). *Bellissima/Mamma Roma. Due film per Anna Magnani*. Cesena: Il Ponte Vecchio.
- MARIANI, L. (1991). *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*. Bologna. Mongolfiera.
- MARTINI, A. (1998). "Les raffinés et les rustres. La parole et le geste dans le cinéma italien des annés trente". IN S. Toffeti, (ed.) *Un'altra italia. Pour une histoire du cinéma italien*. (pp. 49-57), París: Cinémathèque Française.
- MASI, S. i LANCIA, E. (1987). *I film di Roberto Rossellini*. Roma: Gremese.
- MAURIN, F. (2001). "Performance et Punctum". IN Farcy et Prédal (eds.). (2001). *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*. (pp. 209-225), Lavérnue: L'Entretiens.
- MAYAYO, P. (2008). *Frida Kablo contra el mito*. Madrid: Cátedra.

- MAYNE, J. (1985). Feminist Film Theory and Criticism. *Signs*, vol. 11, n. 1. (Tardor 1985), pp. 81-100.
- MCGILL, K. (1990). Improvisatory Competence and the Cueing of Performance: The Case of the Commedia dell'Arte. *Text and Performance Quarterly*, vol. 10 (1990). pp. 111-122
- MCGILL, K. (1991). Women and Performance: The Development of Improvisation by the Sixteenth-Century Commedia Dell'Arte. *Theatre Journal*, vol. 43, n.1, (March 1991), pp. 59-69.
- MENEFEE, D.W. (2004). *The first female stars. Women of the silent era*. Westport, Connecticut/Londres: Praeger
- MERINO, I. (2013). *Subjectivitat i autorepresentació en el cinema d'Agnès Varda*. (Tesis doctoral inèdita) . Universitat Pompeu Fabra: Barcelona.
- MICCHICHÈ, L. (ed.) (1978). *Il Neorealismo cinematografico italiano*. Venezia: Marisilio.
- MILDA, Massimo. (1988). *Compagni di viaggio. Colloqui con i maestri del cinema italiano*. Torino: Nuova Eri
- MILLICENT, M. (2004). "Celluloide and the palimpsest of cinematic memory". IN S.Gottlieb (ed.) *Roberto Rossellini's Rome Open City*. (pp. 67-84), Cambridge: University of Cambridge Press.
- MODLESKI, T. (1984). Time and desire in the Woman's Film. *Cinema Journal*, vol. 23 n.3 (Primavera 1984), pp. 19-30.
- MOIX, T. (1989). Anna Magnani. Blanco y Negro, n. 19 (vol. XII, 1989), pp. 60-64.
- MONTANELLI, I. (1950). "La Magnani". *Corriere della Sera*. 15/I/1950 IN L. Cantatore i G. Falzone (eds.) (2001). *La signora Magnani* (pp. 15-18), Roma: Edilazio.
- MORIN, E. (1972). *Las stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.
- MORREALE, E. (2011). *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*. Roma: Donzelli.
- MOSCATI, I. (2003). *Anna Magnani. Vita, amori e carriera di un'attrice che guarda dritto negli occhi*. Roma. Ediesse.
- MOSCATI, I. (2015). *Anna Magnani. Un urlo senza fine*. Torí: Lindau
- MULVEY, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, vol, 16, n. 3. (Tardor 1975), pp. 6-18.
- MULVEY, L. (1999). "Afterthoughts on "Visual Pleasure an Narrative Cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)". IN S. Thornham (1999). *Feminist Film Theory: A Render*. (pp. 31-40), Nova York: New York University Press, (1ªed. 1981).
- NACACHE, J. (2006). *El actor en el cine*. Barcelona: Paidós.
- NAREMORE, J. (1989). *Acting in the cinema*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press.
- NAREMORE, J. (2015). La imitación, la excentricidad y la caracterización en la interpretación cinematográfica. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, n.19 (Gener-Juny 2015), pp. 7-16.
- NOËL, B. (1999). *La bocca di Anna*. Milano: Archinto.
- NOVELLI, L. (1995). Anna Magnani. Un sapore che si chiama talento. *Rivista del cinema*, vol. LXV, n.7-8, (Luglio-Agosto 1995). pp. 33.



- ORECCHIA, D. (2007). *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*. Roma: Artemide.
- PASOLINI, P.P. (2005) *Album Pasolini*. Milà: Mondadori
- PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- PEARSON, R. (1992). *Eloquent Gestures. The transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.
- PÉREZ, H. J. (2015). Los tres cuerpos de la narración: una poética cognitivista de la interpretación actoral. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, n.19 (Gener-Juny 2015), pp. 17-26.
- PERSICA, M. (2016). *Anna Magnani. Biografia di una donna*. Roma: Odoja.
- PESTANO FARIÑA, R. (1998). La máscara y su función escénica. *Semiosfera*, n. 9 (Tardor 1998), pp. 35-89.
- PISTAGNESI, P. (ed.) (1988) *Anna Magnani*. Milà: Fabbri.
- PITASSIO, F. (2003). *Attore/Divo*. Milà: Il castoro.
- PRAVADELLI, V. (2000). *Performance, writing, identity: Chantal Akerman's postmodern cinema*. Torino: Otto
- PRAVADELLI, V. (2006). "Feminist Film Theory e Gender Studies". IN Paolo Bertetto (ed.). *Metodologie di analisi del film*. (pp. 85-110) Roma/Bari: Laterza
- PRAVADELLI, V. (2006b). "Eccesso, spettacolo, sensazione. Sul melodramma e Come foglie al vento" IN. G.Carluccio i F.Villa (eds.). *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*. (pp. 161-169), Torí: Carocci/Università degli Studi di Torino.
- PRAVADELLI, V. (2011). Women and Gender Studies, Italian Style. *European Journal of Women's Studies*. SAGE Publications (UK/US), any. 2010, n. 17 (I), pp. 61-67.
- PRAVADELLI, V. (2015) *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*. Roma. Laterza.
- PUDOVKIN, V.I. (1972). *El actor en el film*. Buenos Aires: Nueva visión.
- RAMOGIDA, S. (2015). *Roma città aperta : a 70 anni dall'uscita del film, Vito Annicchiarico, il piccolo Marcello, racconta il set con Anna Magnani, Aldo Fabrizi e Roberto Rossellini*. Roma: Gangemi.
- REICH, J. (2004). *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity and Italian Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- RENOIR, J. (1975) *Mi vida y mis films*. Valencia: Fernando Torres Editor, (1ª ed. 1973).
- RICCI, Ch. (2009). *Anna Magnani. Vissi d'arte, vissi d'amore*. Roma. Sabine.
- RONCORONI, S. (2006). *La storia di Roma città aperta*. Bologna: Le Mani.
- RONDI, B. (1956). *Il neorealismo italiano*. Parma: Guanda
- ROSSELLINI, R. i RONCORONI, S. (ed.) (1987). *Quasi un'autobiografia*. Milà: Mondadori.
- ROSSELLINI, R. (2006). *Il mio metodo: scritti e interviste*. Roma: Marsilio, (1ª ed. 1987).
- ROSSELLINI, I. (2006). *Nel nome del padre, della figlia e degli spiriti santi. Un ricordo di Roberto Rossellini*. Roma: Contrasto.
- ROSSELLINI, R. (II), CONTETNTI, O. (2002). *Chat room Roberto Rossellini*. Roma: Luca Sossella.

- ROSSI, B. (2015). *Anna Magnani. Un'attrice dai mille volti tra Roma e Hollywood*. Genova Le Mani.
- RUSSO, L. (ed.) (2009). *Logiche dell'espressione*. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica/Aestetica Preprint.
- SADOUL, G. (1961). *Histoire du cinéma mondial*. Paris:Falmmarion.
- SADOUL, G. (1972). *Dictionary of Films*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, (1<sup>a</sup> ed. 1965).
- SAVIO, F. (1975). *Ma l'Amore No. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*. Roma: Sonzongo.
- SCANDOLA, A. (2015). La recitazione invisibile. Modelli di performance nel cinema classico hollywoodiano. *Acting Archives Review. Rivista di Studi sull'Attore e la Recitazione*, Any V, n. 10, (Novembre 2015), pp. 49-67.
- SERRA, A. (2014). La dramaturgia de la presència. *Comparative Cinema*, vol. II n° 4, (Tardor 2014), pp. 93-96.
- SHAVIRO, S. (1993)."Film theory and visual fascination" IN *The Cinematic Body*. (pp- 1-82), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SIEGLOHR, U. (2000) *Heroines without heroes. Reconstructing female and national identities in European cinema, 1945-51. (Women make cinema)*. Nova York: Bloomsbury.
- SINISI, S. et al. (eds.) (2010). *Attraversamenti. L'attore nel Novecento e l'interazione fra le arti*. Roma: Bulzoni
- SOLAROLI, L. (1965). Le prime tre attrici di *Ossessione* *Cinema 60 : mensile di cultura cinematografica*, Any. 1965, vol. VI, n. 55, (Juliol 1965) pp.. 50-54.
- SOMERVILLE, K. (2011). The Magnificent Lunatic: The Life and Work of Sarah Bernhardt. *The Missouri Review*, Vol. 34, n. 4, (Hivern 2011), pp. 97-108.
- SONTAG, S. (2014). *Sobre la fotografia*. Barcelona: Debolsillo. (1<sup>a</sup> ed. 1977).
- SORGI, M. (2010). *Le amanti del vulcano: Bergman, Magnani, Rossellini: un triangolo di passioni nell'Italia del dopoguerra*. Milà: Rizzoli.
- SORLIN, P. (1996). *Italian National Cinema (1896-1996)*. Londres: Routledge & Kegan.
- STUDLAR, G. (1993). *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. Nova York: Columbia University Press.(1<sup>a</sup> edició 1988)
- TAYLOR, A. (ed.) (2012). *Theorizing Film Acting*. New York/London: Routledge
- TOFFETI, S. (ed.) (1998). *Un'altra italia. Pour une histoire du cinéma italien*. Paris: Cinémathèque Française
- TOFFETI, S. (ed.) (2008). *15 fotografi per Anna Magnani*. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia.
- TOLLINCHI, E. (1997). *Las metamorfosis de Roma: espacios, figuras y símbolos*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- TREVERI-GENNARI, D. et al. (2011). In search of Italian cineman audiences in the 1940s and 1950s: gender, genre and national identity. *Participations Journal of Audience and Reception Studies*, vol. 8, n. 2 (Novembres 2011), pp. 539-553.
- TRUEBA MIRA, V. (2000). La escritura de la intimidad. *DUODA. Revista d'Estudis Feministe*, n. 19, (2000), pp. 27-41.
- TYLUS, J. (1997). Women at the windows. *Commedia Dell'Arte an Theatrical Practice in Early Modern Italy. Theatre Journal*, Vol. 49, n. 3. (oct. 1997) pp. 323-342.

- VACCARELLA, CH i L.. (2003). *Anna Magnani: Quattro Storie americane*. Roma: Nuova arnica editrice
- VACCARELLA, CH. i L. (2005). *Anna Magnani. La mia corrispondenza americana*. Roma: Edizioni Interculturali.
- VALMARY, H. et al. (2011). *Généalogies de l'acteur au cinéma*. Paris: L'Harmattan.
- VIGANO, E. (2007). *Neorealismo. Nueva imagen en Italia. 1932-1960*. Madrid: La Fabrica.
- VINCENDEAU, G. i PHILLIPS, A. (2006). *Journeys of Desire. European Actors in Hollywood*. Londres: British Film Institute.
- VISCONTI, L. (1943). Cinema antropomorfo. *Cinema*. n. 173-174. (Octubre 1943). Recuperat de: Font: [http:// www.luchinvisconti.net/ visconti\\_al/cinema\\_antropomorfo.htm](http://www.luchinvisconti.net/visconti_al/cinema_antropomorfo.htm)
- VIVIANI, CH. (1998). "Anna, la lupa". IN S.Toffeti (ed.) *Un'altra italia. Pour une histoire du cinéma italien*. (pp. 265-269), Paris: Cinémathèque Française.
- VIZIANO, T. (2008). *Anna Magnani. Una voce unana*. Pisa: Titivillus
- WARMAN, E.B. (1982). *Gestures and Attitudes; an Exposition of the Delsarte Pilosophy of Expression, Practical and Theoretical*. Boston: Lee and Shepard.
- WILLIAMS, L.(1991). Film Bodies: Gender, Genre and Excess. *Film Quartely*, vol. 44, n. 4, (Estiu 1991), pp. 2-13.
- WILLIAMS, T. (1975). *Memoirs*. Nova York: New Directions Publishing.
- WILLIAMS, T. (1996). *La rosa tatuata. A cura di Masolino d'Amico*. Torino: Einaudi, (1ª ed. 1950).
- WILLIAMS, T. (2007). *Orfeo descende*. (Trad. Cristina Piña). Buenos Aires: Losada, (1ª ed. 1958).
- WOOD, M.P. (2000). "Woman of Rome: Anna Magnani" IN. U. Sieglöhr (ed.). (2000). *Heroines without heroes. Reconstructing female and national identities in European cinema, 1945-51*. (pp.149-159). Nova York: Bloomsbury.
- ZAGARRIO, V. (2000). "Bellissima. La recita del neorealismo". IN V. Pravadelli (ed.). *Il cinema di Luchino Visconti*. (pp. 89-102), Roma: Biblioteca di Bianco & Nero.
- ZAVATTINI, C. (1954). Diario. *Cinema nuovo : rassegna quindicinale*, Any 1954, vol. 3, n. 45 (Octubre 1954), pp. 246-247.
- ZAVATTINI, C. i ARGENTIERI, M. (eds.) (1979). *Neorealismo ecc*. Milano: Bompiani.
- ZECCHI, B. (2014). *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.
- ZURLO, L. (1950). *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*. Roma: Ateneo.

## Filmografia

*La cieca di Sorrento* (Nunzio Malasomma, 1934)  
*Tempo massimo* (Mario Mattoli, 1934)  
*Quei due* (Gennaro Righelli, 1935)  
*Cavalleria* (Goffredo Alessandrini, 1936)  
*La fuggitiva* (Piero Ballerini, 1941)  
*Teresa Venerdì* (Vittorio De Sica, 1941)  
*Finalmente soli* (Giacomo Gentilomo, 1942)  
*La fortuna viene dal cielo* (Akos Rathonyi, 1942)  
*La vita è bella* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1943)  
*Campo de' Fiori* (Mario Bonnard, 1943)  
*L'ultima carrozzella* (Mario Mattoli, 1943)  
*Quartetto pazzo* (Guido Salvini, 1945)  
*Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945)  
*Abbasso la miseria!* (Gennaro Righelli, 1946)  
*Un uomo ritorna* (Max Neufeld, 1946)  
*Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946)  
*Avanti a lui tremava tutta Roma* (Carmine Gallone, 1946)  
*Abbasso la ricchezza!* (Gennaro Righelli, 1947)  
*L'onorevole Angelina* (Luigi Zampa, 1947)  
*Lo sconosciuto di San Marino* (Michael Waszinsky, 1948)  
*Assunta Spina* (Mario Mattoli, 1948)  
*Molti sogni per le strade* (Mario Camerini, 1948)  
*L'amore* (Roberto Rossellini, 1948)  
*Vulcano* (William Dieterle, 1950)  
*Bellissima* (Luchino Visconti, 1951)  
*Camicie Rosse* (Goffredo Alessandrini, Francesco Rosi, Luchino Visconti, 1952)  
*Le carrosse d'or* (Jean Renoir, 1952)  
*Siamo donne* – “Anna Magnani” – (Luchino Visconti, 1953)  
*The Rose Tattoo* (Daniel Mann, 1955)  
*Suor Letizia* (Mario Camerini, 1956)  
*Wild is the Wind* (George Cukor, 1958)  
*Nella città l'inferno* (Renato Castellani, 1959)  
*The Fugitive Kind* (Sidney Lumet, 1959)  
*Risate di gioia* (Mario Monicelli, 1960)  
*Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962)  
*Le maggot de Josefa* (Claude Autant-Lara, 1964)  
*Made in Italy* – “La traversata” – (Nanni Loy, 1965)  
*Il segreto di Santa Vittoria* (Stanley Kramer, 1969)

*La sciantosa* (Alfredo Giannetti, 1971)

*1943: un incontro* (Alfredo Giannetti, 1971)

*L'automobile* (Alfredo Giannetti, 1971)

*Correva l'anno di grazia 1870* (Alfredo Giannetti, 1971)

*Roma* (Federico Fellini, 1972)

*Io sono Anna Magnani* (Chris Vermocken, 1979)

Aquesta tesi doctoral ha estat subvencionada amb una beca de formació FI-DGR de la Generalitat de Catalunya i amb un ajut a la recerca de la Fundació SEBAP, i ha estat escrita entre les ciutats de Roma i Barcelona, sota l'aixopluc del Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra i el DAMS de la Università degli Studi di Roma Tre.

Barcelona, estiu del 2016