

bianco_enero

607

rivista quadrimestrale del centro sperimentale di cinematografia edizioni del csc

FONDAZIONE CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Consiglio di amministrazione

Sergio Castellitto *presidente*, Giuseppe (Pupi) Avati, Mauro Carlo Campiotti, Giancarlo Giannini, Santino Vincenzo Mannino, Cristiana Massaro, Andrea Minuz

Direttore generale

Monica Cipriani

Vicedirettore generale

Maria Bonsanti

Collegio dei revisori dei conti

Pietro Floriddia *presidente*, Simone Fiorito, Giuseppe Molinaro

Cineteca Nazionale

Conservatore: Alberto Anile

Direttore amministrativo: Stefano Iachetti

bianco e nero

rivista quadrimestrale
del Centro Sperimentale di Cinematografia
anno LXXXIV, fascicolo 607, settembre-dicembre 2023
Direttore: Alberto Crespi
Coordinamento editoriale, editing
e impianto iconografico: Alessandra Costa
Progetto grafico e impaginazione: Romana Nuzzo

Il numero è a cura di Chiara Ricci

Edizioni del

CSC... Centro Sperimentale
di Cinematografia

via Tuscolana 1524, 00173 Roma
tel. 06 722941
e-mail: biancoenero@fondazionecsc.it
www.fondazionecsc.it

in collaborazione con

A | EdizioniSabinæ

viale Bruno Buozzi 19, 00197 Roma
tel. 06 97882515
www.edizionisabinae.com
Direttore editoriale: Simone Casavecchia

Il numero è illustrato con immagini dell'Archivio Fotografico Cineteca Nazionale - CSC. Si tratta di fotogrammi riprodotti dalle pellicole conservate presso la Cineteca Nazionale e di fotografie di scena e di set di: Francesco Alessi per DIAL (*La carrozza d'oro*), Rosario Assenza - Fondo Reporters Associati (*Anna Magnani*, episodio di *Siamo donne*), Bruno Bruni (*Il segreto di Santa Vittoria*), Divo Cavicchioli (*Mamma Roma*), Leo Massa (*Camicie rosse*), Vittorio Mazza (*Risate di gioia*), Ettore Pesce (*L'onorevole Angelina*), Pierluigi Praturlon (*Nella città l'inferno*), Paul Ronald (*Bellissima* alle pp. 58, 96, 141). Il numero è illustrato inoltre con copertine e articoli di giornali d'epoca, provenienti dall'archivio privato di Chiara Ricci, e con foto delle opere degli artisti Biodpi, Diavù, LeDiesis e Sergio Nardoni, che qui ringraziamo per averci permesso di utilizzarle per questo numero di «Bianco e Nero». Le foto delle opere di Biodpi sono di Diego Orlacchio.

Si ringraziano Laura Pompei ed Emanuele Cavola.

In copertina: Anna Magnani in ...*Correva l'anno di grazia* 1870 di Alfredo Giannetti.

La fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia è disponibile a riconoscere ai legittimi detentori il copyright relativo alle fotografie delle quali non è stato possibile reperire gli aventi diritto

Registrazione del Tribunale di Roma 975 del 17 giugno 1949
Direttore responsabile: Alberto Crespi
© Centro Sperimentale di Cinematografia 2023

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e degli editori.

Finito di stampare nel mese di novembre 2023
presso la Tipografia Facciotti (Roma)

Abbonamento annuale per i privati *Annual subscription fee for individuals*: €32,00

Abbonamento annuale per enti e istituzioni *Annual subscription fee for companies and institutes*: €54,00

Abbonamento annuale estero *Overseas annual subscription fee*: €76,00

Il prezzo di un singolo volume della rivista è di *Single issues of the journal*: €22,00

(arretrati dall'anno 2017 *Back issues from 2017*: €20,00)

Per richiedere un abbonamento scrivere a *To subscribe to the journal, please write to:*
ordini@edizionisabinae.com

- 7 Editoriale
**Pop e femminista
prima del pop e del femminismo**
Alberto Crespi
- 8 **«Senza madre, senza padre,
mi sono trasformata in formica»**
Anna Magnani, un'attrice e una donna
che non dobbiamo dimenticare
Chiara Ricci
- 12 **«Se stamo zitte e la finimo qui»**
Intervista impossibile ad Anna Magnani
Patrizia Carrano
- 17 **«Semo nei guai, Pier Paolo mio»**
Dialoghetto immaginario (ma non
troppo) sul set di *Mamma Roma*
David Grieco
- 19 **Anna e i mass-media: un'icona
#nofilter**
Ritratto di donna (e di attrice)
sui rotocalchi d'epoca
Catia Donini
- 41 **45 domande ad Anna Magnani**
Intervista di Enrico Roda
- 45 **Sberle e amore con Anna Magnani**
Goffredo Alessandrini
- 57 **Alla carica con Garibaldi**
Colloquio con Anna Magnani
Tommaso Chiaretti
- 61 **Quando Ciro la vide a Vulcano**
Vincenzo Consolo

SAGGI

- 65 **Fra Totò e Gor'kij**
Una Lupa si aggira nel mondo del teatro
Masolino d'Amico
- 71 **Le variazioni di Anna**
Prima, durante e dopo *Roma città aperta*
Stefania Carpiceci
- 79 **Se il cinema racconta *L'amore***
Il rapporto (nella vita e sul set)
con Roberto Rossellini
Chiara Ricci
- 87 **Fare di testa propria: *Bellissima***
Daniela Brogi
- 99 **Viaggio nella Commedia dell'Arte**
La strana storia di *La carrozza d'oro*,
da Visconti a Renoir
Chiara Ricci
- 105 **Quel dolce abisso...**
La storia d'amore (artistico)
con Tennessee Williams
Marco Spagnoli
- 115 **Alla conquista dell'America**
Il riscatto dei "paisà": l'avventura
hollywoodiana di un'attrice italiana
Franco D'Alessandro
- 133 **Quattro regine per la televisione**
Gian Luca Pisacane

TESTIMONIANZE

- 140 **Una storia di famiglia**
Le tre d'Amico: il rapporto con Suso
raccontato dalle figlie Silvia e Caterina
Intervista di Alberto Crespi
- 150 **Lei non canta, interpreta**
Luca Barbarossa
- 152 **Mamma Roma nelle case-Fanfani**
Un viaggio nel Quadraro, tra gli acquedotti
e Cinecittà, sulle tracce di Pasolini
Ascanio Celestini
- 158 **Il volto e l'Arte**
Quattro artisti per Anna Magnani
Interviste di Chiara Ricci

Le variazioni di Anna

Prima, durante e dopo *Roma città aperta*

Stefania Carpiceci

«Da anni urlavo quasi: “Ma è possibile che non si possa fare un film su una donna qualunque [...] una donna della strada [...]?”». Quando vennero a leggermi il copione di *Roma città aperta*: “Ci siamo” dissi “questo è meraviglioso». Peccato però che per un puntiglio, una «fregnaccia», espressione romanesca per dire una sciocchezza, una stupidaggine, Anna Magnani abbia rischiato di mancare per la seconda volta, dopo *Ossessione*, l'appuntamento con il neorealismo e con «il film più importante della [sua] vita»¹. L'impuntatura si deve a una questione salariale che Nannarella allora rivendica sì per parità di genere, ma soprattutto per antipatia nei confronti di Aldo Fabrizi, con il quale la sintonia sullo schermo, fin dalle commedie dialettali *Campo de' Fiori* e *L'ultima carrozzella* d'inconscia ispirazione per il neorealismo rosselliniano², stride con le frequenti frizioni – sembra provocate prima da lui, poi dalle reazioni di lei – fuori dal set³. Sia come sia, è per poche migliaia di lire che il destino sembra ribaltare la sorte per la seconda volta a favore di Clara Calamai, la quale per una decina di giorni si sottopone ai primi ciak del film, salvo poi la produzione tornare da Nannarella, pronta stavolta finalmente a non lasciarsi sfuggire la ghiotta occasione.

A malincuore, soltanto un paio di anni prima, Anna, è noto, dovette cedere il passo a Clara, chiamata a sostituirla nella pellicola d'esordio di Luchino Visconti, per via della sua impreveduta, inattesa gravidanza⁴. Un'uscita di scena dapprima disperata, inondata da molti pianti, poi più dimessa, silenziosa, grazie alla mediazione del produttore Libero Solaroli che fece i salti mortali per non farle incontrare nello stesso unico albergo, dotato di una sola camera con bagno privato, al centro di Ferrara. Dove lasciò per altro ad Anna Magnani tutto il tempo necessario – maturato nel frattempo dai ritardi di inizio lavorazione del film – per metabolizzare la delusione di quel ruolo che non sarebbe mai stato suo, nonostante le promesse dell'amico Visconti all'Hotel Excelsior di Roma, quando si incontrarono la prima volta per discutere la parte. In quella circostanza, messo subito a conoscenza del suo stato, il regista milanese, pur di non rinunciare al sogno di averla a ogni costo, prospettò soluzioni, strategie di ripresa improbabili – tra cui una cesta che le coprisse il ventre – destinate a evaporare nel caldo torrido della palude padana capace, rincarò la dose il truccatore Alberto De Rossi (presente anche nel casting rosselliniano), di sciogliere persino il belletto più resistente, atto a nascondere i segni della gestazione sui suoi primi piani⁵. Parole che fecero definitivamente capitolare l'attrice, fino allora già poco e mal utilizzata sugli schermi cinematografici italiani, se non per ruoli marginali di sciantosa, mondana e soubrette⁶, a causa di quel suo viso irregolare che, le ripetevano come un mantra, mal assorbiva la luce, respingendo l'effetto piatto, uniforme, riflesso sui volti diafani e levigati delle fanciulle in fiore, canone unico di bellezza largamente diffuso nel cinema del ventennio nero.

Estromessa dagli schermi, la puerpera vi rientra come madre protagonista in più di una pellicola che verrà: *L'onorevole Angelina*, *Bellissima* e *Mamma Roma*, solo per citare qualche titolo, definendo il suo stato d'attesa fin dalla prima apparizione in *Roma città aperta*. Nella sequenza in cui fuoriesce dal gruppo di donne che assalta un forno del quartiere Prene-

stino, in prossimità della sua abitazione, la popolana Pina, sudata e scapigliata, viene avvicinata dal brigadiere (Edoardo Passarelli) che, impotente nel sedare la scorribanda, bonariamente la rimprovera dicendole: «Sora Pina, ma è una pazzia, nel vostro stato»; ricevendo di tutta risposta: «Eh, che devo mori' de fame?».

Le madri in guerra non possono attendere di morire di fame. Le donne durante la seconda guerra mondiale, l'occupazione e la Resistenza – che a Roma dura nove mesi, dall'Armistizio Badoglio dell'8 settembre 1943 all'ingresso degli Alleati che liberano la capitale il 4 giugno 1944 – assumono un ruolo attivo nella lotta insieme ai partigiani. Partecipano e contribuiscono a vario titolo alla guerriglia urbana che ribalta il paradigma di un conflitto soltanto maschile nel momento in cui lo scontro si estende dalla trincea in città e salta il fronte fisso della Grande Guerra: nel secondo conflitto i combattimenti irrompono sull'uscio di casa di tante italiane⁷. Molte delle quali, come Pina, si riversano in strada, abbandonano il focolare domestico, si mobilitano saccheggiando i magazzini pieni di viveri durante il lungo inverno bellico che morde lo stomaco della popolazione costretta al razionamento del cibo mediante i bollini delle tessere annonarie. Una distribuzione insufficiente al fabbisogno individuale, con quella dose di pane quotidiano di cui ci rammenta il sagrestano Agostino (Nando Bruno) all'inizio della stessa sopracitata sequenza («Lo so, lo so, ma con cento grammi al giorno...»), tanto da dover ricorrere alla borsa nera tramite il borsaro nero (Alberto Manni) che, al termine di quella successiva, fa un'offerta alla donna («A Sora Pi' le volete l'ova a sedici?») da lei declinata, ignorando le deboli quanto derise proteste del brigadiere affamato. Al quale pochi istanti prima, alleggerendosi la sporta, Pina ha generosamente regalato due sfilatini prelevati dalla razzia, senza incontrare da parte sua particolare reticenza («Veramente non dovrei, ma c'ho 'na fame arretrata...»). La maternità legittima in tempo di crisi ed emergenza la rivolta, finanche illegale, e le conseguenti razzie verificatesi davvero a Roma tra l'inverno del '43 e la primavera del '44 all'interno delle rivendite alimentari della città, riposizionando la protagonista rosselliniana dentro il compito primario delle donne: sfamare la prole alla quale ha dato o deve, a breve, dare la vita⁸. Eppure Pina non è solo una madre, anche se è il suo stato di gravida anzitutto a presentarcela, a tratteggiarne il principio identitario, e neppure solo una popolana, che sta in mezzo alla gente comune, ma è anche, tra luci e ombre, un'ex lavoratrice, una donna della Resistenza, come emerge dai dialoghi che seguono sia con Manfredi (Marcello Pagliero), il comunista capo partigiano del film, sia con Agostino. Quando il primo le domanda del suo lavoro, Pina risponde: «Lavoravo allo spolettificio Breda». Una rinomata industria militare strategicamente presidiata dai partigiani per evitare ai nazifascisti di rifornirsi di armi. Strumenti di morte che lei stessa, ora al corrente delle intenzioni del comitato di liberazione nazionale⁹, ha però contribuito a fabbricare, durante il regime, nel periodo prebellico, in qualità di operaia ignara del proiettile che a breve la colpirà. Riguardo ancora all'assalto al forno, le conversazioni con il partigiano e il sagrestano insinuano l'ipotesi che l'iniziativa si sia svolta non solo per arraffare quanto più pane possibile, ma per accrescere la tensione sotto occupazione, ricoprendo «un ruolo di primo piano nella resistenza romana»¹⁰, in qualità di agitatrice di popolo, di leader al vertice di «tutta quella buriana al forno» (come afferma Agostino) verificatesi nella prima delle cinque giornate strutturali alla narrazione del film¹¹.

In entrambe le circostanze riaffiora poi di nuovo il tema della maternità, del concepimento avvenuto prima del matrimonio di guerra, nonché riparatore, che all'indomani Pina, vedova e con un figlio adolescente nato in prime nozze, Marcello (Vito Annichiarico), dovrebbe finalmente celebrare con Francesco (Francesco Grandjacquet), il tipografo suo dirimpettaio, inquilino dello stesso casamento popolare di via Raimondo Montecuccoli al Prenestino, che di notte stampa «l'Unità» clandestina, oltre a ospitare nel suo tinello Manfredi in fuga dai tedeschi. Uno stato, una condizione di attesa che la spinge ad aspettare



Roma città aperta di Roberto Rossellini

in canonica, insieme ad Agostino, il rientro di don Pietro (Aldo Fabrizi)¹² per poi domandargli per strada, durante il coprifuoco già anticipato alle 17, di confessarla alla vigilia delle nozze che sarà lui comunque a officiare perché, dice poco prima ancora a Manfredi: «Almeno è uno dei nostri, piuttosto che andacce a sposa' al Governatorato da un fascista». Pina è una fervente cattolica, una convinta antifascista che sente però di vivere male, nel peccato, tanto da apparire, come descritto nella sceneggiatura originale, «turbata, imbarazzata, quasi vergognosa»¹³.

Lei sì, ma non Anna Magnani, che con la sua recitazione ricca di gesti ed espressioni proprie introduce ulteriori inattese, quasi impercettibili, variazioni intorno a *Roma città aperta* e al personaggio di Pina. Basti pensare alla smorfia per la zuppa di cavolo riscaldata da Agostino sulla stufa della sagrestia, attribuibile a una tipica nausea di gravidanza e in verità abilmente spostata sul registro della comicità che di frequente in questo film è con grande raffinatezza utilizzata per stemperare la tensione, il dramma, la tragedia, mediante punzecchiature, sberleffi, boccacce all'interno di gag e sketch tipici della scuola del varietà e dell'avanspettacolo alla quale Magnani si è formata e dalla quale proviene¹⁴. Oppure all'uso delle mani con le quali, per esempio, si allontana dallo script contraddicendolo con quel ricorrente gesto di abbracciarsi quasi il ventre, di accarezzarsi dolcemente la pancia che cresce, esprimendo il desiderio di proteggere quanto più possibile, da tutto e da tutti, finanche dal moralismo clericale, sé stessa e il nascituro, rivendicando semmai proprio l'orgoglio e la felicità della maternità ancora fuori dal matrimonio¹⁵.

Mani che schiaffeggiano il soldato tedesco, dopo averlo fulminato con lo sguardo, durante il rastrellamento di via Montecuccoli, per aver osato impunemente accarezzarle la spalla e il braccio. Con le quali subito dopo si dimena tra la folla respingendo con forza chi cerca





di trattenerla mentre, nella celeberrima sequenza della morte di Pina, insegue il camion che le sta portando via il suo uomo al grido di «Francesco! Francesco!». Solleva l'attrice, correndo a perdifiato, il braccio destro in alto, come per cercare di riprenderselo: un «gesto largo», ampio, teso «al di sopra del capo triste e superbo» con il quale, per usare le parole che l'amica collega Elsa De' Giorgi dedica alla sua Nanna, sta per concludersi, «liberandola [da] tutta l'intensità», il dolore, lo strazio che l'urlo evoca «fino a quel momento»¹⁶.

Perché è vero che a ispirare l'uscita di scena della protagonista, a metà del film, è l'assassinio di Teresa Gullace: la popolana madre di cinque figli, in attesa del sesto, freddata da un soldato tedesco il 3 marzo 1944 mentre con una folla di altre donne protestava sotto la caserma di viale Giulio Cesare, nel quartiere Prati, dove avevano rinchiuso il marito rastrellato, destinato alla deportazione in un campo di concentramento in Germania. Ma nella variazione rispetto alla sceneggiatura originale¹⁷, sollecitata dal noto litigio fuori set tra Magnani e Serato al quale assiste lo sceneggiatore Sergio Amidei¹⁸, è racchiusa la scelta estrema di una moderna Antigone: selvaggia, sudata, spettinata, istintiva. Un'Antigone di folgorante bellezza che non ne può più di vivere sottomessa alla crudeltà della guerra e del nazifascismo¹⁹ e che si vota alla morte per amore di Francesco, anche se questo vuol dire lasciare orfano Marcello e non permettere al feto che ha in grembo di nascere. Preservando la sessualità e sensualità del suo corpo riverso a terra, attraverso le autoreggenti che si intravedono sulle cosce nude sotto la gonna sollevata dalla scomposta caduta. Mentre, nel riprenderla tra le sue braccia, dopo aver allontanato lo scalpitante e disperato Marcello, don Pietro-Fabrizi ne restituisce – con Rossellini – il fermo immagine di una Pietà di Michelangelo al contrario²⁰. Dove Pina assume le sembianze di Gesù Cristo il Salvatore e Anna Magnani aderisce totalmente al suo personaggio per il quale, come ultima decisiva, definitiva variazione, rifiuta la presenza di una controfigura, immergendosi nell'allucinazione del set, al punto da sovrascrivere lei stessa, ancora una volta, parte del copione, della regia e della neo-realtà di *Roma città aperta*: «Io della scena della morte non ho fatto prove. Con Rossellini [...] non si provava; si girava. Lui sapeva che, preparatomi l'ambiente, io poi funzionavo. Durante l'azione del rastrellamento, all'improvviso ho rivisto le cose... sono ripiombata 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 dal campo di concentramento. Di colpo non sono stata più io [...] Ero 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 m'ha comunicato l'angoscia che ho reso sullo schermo. Terribile. Un'emozione del genere, chi se l'aspettava?»²¹.

1. Intervista ad Anna Magnani, «Arianna», 164, agosto 1970; poi in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano da La canzone dell'amore a Senza pietà*, Cineteca di Bologna, Bologna 2009, p. 183.
2. «Il neorealismo nasce, inconsciamente, come film dialettale» che «acquista coscienza» nel dopoguerra, chiosa Rossellini, al termine di una riflessione che apre affermando: «Se il cosiddetto neorealismo si è rivelato in modo più impressionante al mondo attraverso *Roma città aperta* sta agli altri giudicare. Io vedo la nascita del neorealismo più in là [...] 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?». Ivi, p. 169 (precedentemente in Pio Baldelli, *Roberto Rossellini*, Savelli, Roma 1972).
3. Dei litigi tra Magnani e Fabrizi rammentano sia Mario Mattoli che Tino Scotti, rispettivamente regista e interprete di *L'ultima carrozzella*, affermando il primo che questi avvenivano «perché nessuno dei due voleva essere sopravanzato dall'altro» o perché, ribadisce il secondo, «ognuno faceva per conto proprio, ognuno aveva una sua personalità», aggiungendo però come fosse «Fabrizi che cercava di prevalere. Voleva sempre l'ultima. Lei rispondeva male, lui pure e giù "parolacce"». Ivi, pp. 91-92.
4. I medici «per anni l'avevano definita sterile», una «"primipara attempata"» e alla maternità quindi non pensava quasi più, salvo partorire nel 1942, a 34 anni, suo figlio Luca, nato dalla relazione con l'attore Massimo Serato, al quale darà però il cognome del marito Goffredo Alessandrini, sposato nel 1934, ma da cui è già separata, senza concedergli, a dire il vero, lo stesso diritto per le figlie nate dall'unione del regista con Regina Bianchi: cfr. Patrizia Carrano, *La Magnani. Il romanzo di una vita*, Rizzoli, Milano 1982, pp. 92-95.
5. Per quanto fin qui scritto e ricostruito, rinvio alle testimonianze di Libero Solaroli, Gianni Puccini, Alberto De Rossi, diversamente coinvolti nella lavorazione di *Ossessione*, in F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., pp. 129-130.
6. In merito mi permetto di rinviare al mio saggio *Soubrette, canzonettista e mondana: Anna Magnani prima di Roma città aperta*, nel mio *Ai margini del cinema italiano. Soubrette e maggiorate fisiche, artigiani e autori di film minori*, Pacini, Pisa 2017, pp. 47-56.
7. Per quanto fin qui scritto, cfr. i due volumi editi da Laterza: Anna Bravo (a cura di), *Donne e uomini nelle guerre mondiali*, 1991 (con particolare riferimento ai saggi: A. Bravo, *Simboli del materno*, pp. 96-134; Ernesto Galli Della Loggia, *Una guerra "femminile"? Ipotesi sul mutamento dell'ideologia e dell'immaginario occidentale tra il 1939 e il 1945*, pp. 3-27); Anna Bravo, Anna Maria Bruzzone, *In guerra senza armi. Storie di donne 1940-1945*, 1995.
8. Riguardo alle madri in guerra rinvio ancora al saggio sopracitato di A. Bravo, *Simboli del materno*, mentre in merito agli assalti ai forni a Roma, verificatesi perlopiù nella primavera del 1944, cfr.: Stefano Roncoroni, *La cronologia*, in Id., *La storia di Roma città aperta*, Cineteca di Bologna, Le Mani, Bologna-Genova 2006, p. 353; Miriam Mafai, *Pane nero. Donne e vita nella seconda guerra mondiale*, Mondadori, Milano 1987, p. 177.
9. Cfr. S. Roncoroni, *Le sceneggiature*, in Id., *La storia di Roma città aperta*, cit., p. 101, nota 51.
10. Ivi, p. 84, nota 37.
11. Cfr. David Bruni, *Struttura e drammaturgia*, in Id., *Roberto Rossellini. Roma città aperta*, Lindau, Torino 2006, pp. 75-95.
12. Volutamente, per questioni di spazio, non entro nel dettaglio della trama del film, se non per le sequenze e i momenti che riguardano Anna Magnani, dando per scontate affermazioni che, come in questo caso, attengono alla fuga in apertura del film di Manfredi dalla pensione di piazza di Spagna – come dall'episodio autobiografico dello sceneggiatore Sergio Amidei – o al ruolo di don Pietro Pellegrini, personaggio che nasce dalla duplice ispirazione di don Pietro Pappagallo e don Giuseppe Morosini, attivi durante la Resistenza a Roma, in supporto di antifascisti, partigiani, disertori, attivisti politici ecc., l'uno trucidato nell'eccidio delle Fosse Ardeatine del 24 marzo 1944, l'altro fucilato a Forte Bravetta il 3 aprile dello stesso anno.
13. S. Roncoroni, *Le sceneggiature*, cit., p. 98.
14. Viene in mente immediatamente la gag della padellata che vede coinvolti don Pietro, Marcello, er sor Biagio (Vito Pandolfini), ma anche altri momenti per i quali, in merito alla cosiddetta comicità

volontaria e/o involontaria, al contributo del duo sceneggiatore-attore, Federico Fellini-Aldo Fabrizi, rinvio a Caterina Capalbo, *Roma città aperta. Un film non del tutto svelato*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2022.

15. Riflessioni e considerazioni in parte ispirate da Marga Carnicé Mur, *La politica dell'attrice. Creazione e soggettività in Anna Magnani*, in Giulia Carluccio, Federica Mazzocchi, Giulia Muggeo, Mariapaola Pierini (a cura di), *Effetto Magnani. Sguardi sull'attrice e sulla diva*, Cue Press, Imola 2022, pp. 11-24.

16. Elsa De' Giorgi, *I coetanei*, Feltrinelli, Milano 2019, p. 208.

17. Cfr. S. Roncoroni, *Le sceneggiature*, cit., pp. 218-228, dove nel copione originale non vi è traccia dell'inseguimento del camion dei nazisti (deciso durante le riprese del film come nella nota seguente) da parte di Pina che non si muove al termine del rastrellamento, bensì si assembla poi insieme ad altre donne, a don Pietro, a Marcello e al brigadiere, sotto l'istituto San Michele a Trastevere, location nella quale si sarebbe dovuta girare la sua morte sulla falsariga di quanto tragicamente accadde nella primavera del '44 a Teresa Gullace.

18. «Durante la lavorazione di *Roma città aperta* Anna seppe che Massimo stava per partire e lo pregò di andarla a trovare sul set. [...] Massimo arrivò [...] si accomodò in una specie di camerino improvvisato [...] Dopo un'ora non ne poteva più [...] Le lasciò un messaggio: non poteva più aspettare, se ne sarebbe andato. [...] Anna, che proprio in quel momento aveva finito di girare cominciò a correre dietro a Massimo [...] Serato non si fermò: aveva messo in moto la macchina e stava già ingranando la prima, senza intenzione di rallentare. Per Anna fu un colpo, uno schiaffo in piena faccia [...] tornò verso il camerino [...] Amidei [...] andò da Rossellini: "Senti Roberto m'è venuta un'idea. La scena [...] in cui Anna viene uccisa dai tedeschi [...] non è meglio se Anna la facciamo correre come una disperata dietro il camion tedesco che le porta via il marito? Vediamo questa corsa folle, ingenua, ma coraggiosa, in cui c'è tutto, la disperazione, la ribellione..., e poi una raffica, e tutto è finito". Rossellini ci pensò un po': "È un'idea. Ma com'è che t'è venuta solo adesso?". Amidei si accese una sigaretta. Stavo seduto là dietro a tirare il fiato, ho visto la Magnani... Ma poi che ti frega come mi vengono le idee?». P. Carrano, *La Magnani*, cit., pp. 125-127.

19. Cfr. Sotera Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2012, con riferimento in particolare a Marguerite Yourcenar, *Antigone o della scelta* (1936); Elsa Morante, *La serata a Colono* (1968) e Jacques Lacan, *Il fulgore di Antigone* (1986).

20. Cfr. E. Galli Della Loggia, *Una guerra "femminile"?*, cit., pp. 26-27, ma anche Cristina Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, in Maria Casalini (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma 2016, pp. 58, 75.

21. Anna Magnani in «Arianna», cit., poi in F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., p. 185.