

# ANNA MAGNANI. LA PRESENCIA SINCERA

*Marga Carnicé Mur*  
Universitat Pompeu Fabra

Se ha dicho que el cine moderno nació en algún momento entre *Roma ciudad abierta* de Roberto Rossellini y el rostro de Harriet Andersson en *Un verano con Monika* de Ingmar Bergman, la primera vez, dijo Serge Daney, que el espectador se enamoraba de un rostro que no era el de una *star*.

La primera crítica de *Roma ciudad abierta* fue firmada por James Agee en 1946. En pleno furor del estreno internacional de la obra en el Festival de Cannes, el crítico norteamericano destacó entre la competencia de los actores la de “una magnífica mujer llamada Anna Magnani”. Nótese la reticencia a etiquetar como actriz a un fenómeno que tuvo su visibilidad definitiva en una película que ponía al espectador ante una sensación cuanto menos desconcertante. “Uno siente que todo ha sido ejecutado con demasiada prisa, con demasiada sinceridad, para caer en el riesgo de reducirlo a mero artificio artístico o a la premeditación”.<sup>1</sup> Por lo visto eso fue el neorrealismo italiano. Una revelación humanista demasiado sincera para parecer ficción.

Setenta años después del rodaje de sus grandes escenas, la irrepetible vanguardia italiana todavía pesa más por su grandeza generadora de emociones que por su conciencia cinematográfica. Ante el neorrealismo siempre fue más grato permanecer público llano, ceder a la fascinación de las miradas, a la belleza de los cuerpos inocentes recortados contra paisajes en tránsito de desintegración. No resulta tan bello ni tan grato deshacer el poder de la mirada piadosa del niño de *El ladrón de bicicletas* que, simplemente, contemplarla. Setenta años después del rodaje de sus grandes escenas, la irrepetible vanguardia italiana todavía pesa más por su grandeza generadora de emociones que por su conciencia cinematográfica. Como si la mirada que tuviéramos que devolver a esas imágenes humanas fuese también la de simples y humildes personas anónimas, la magia del neorrealismo ha promovido en muchas ocasiones durante todas estas décadas, un grato y sonriente silencio. Una correspondencia de gratitud hacia una contemplación fraternal del hombre en la que no siempre hemos aceptado la ausencia de retórica como una convención.

<sup>1</sup> *Open City*, por James Agee. *The Nation*, 23-V-1946. (Cit. por Stephen Harvey en “Anna Magnani.” IN Pistagnesi/Fabbri, 1988: 17).

Todos los grandes críticos del Neorrealismo han terminado en la misma escena: la de la muerte de Anna Magnani en el film de Rossellini. La *popolana* que es ejecutada mientras corre persiguiendo el camión nazi que se lleva a su hombre. Algunos incluso condensaron en ese gesto de pasión, tragedia y piedad toda la cartografía dramática de la poética neorrealista.

La mayor paradoja del caso Anna Magnani es probablemente la de haber sido el rostro y el cuerpo emblemático de una estética conocida por la negación del actor profesional. André Bazin señaló la gran adecuación de la actriz al casting de Rossellini por proceder de la discreción de los géneros teatrales menores (Bazin, 2008: 293-295). La crítica francesa resultó definitiva para la expansión del estudio del realismo italiano, razón por la que cabría localizar en estas reseñas el origen de una desafortunada leyenda: la de Anna Magnani, actriz eventual. Una leyenda donde, como en *La terra trema* y *El limpiabotas*, los personajes eran escogidos por una coincidencia casi exacta de sus situaciones biográficas y sus roles en la ficción. Quizá convencido por la mimesis de la intérprete con sus personajes, el público acabó aceptando el consenso de que sólo una actriz sin conciencia de serlo podía haber interpretado la heroína rosselliniana. Sólo una mujer humana podía ser el rostro histórico de una edad del cine que quiso, ante todo, el anonimato del rostro.

La leyenda de la actriz rescatada de las calles terminaría en la historia del personaje que, siguiendo los rasgos de las apariciones fílmicas de su intérprete, diluyó la realidad de la actriz en el retrato de su propia representación. Pero, ¿no es la mimesis con el propio personaje el horizonte instintivo de todo actor? ¿No es esta paradoja el origen del verdadero comediante -el actor según la *commedia dell'arte* y Diderot-, que el cine habría olvidado tras la fenomenología social de la estrella americana?

Contrariamente a lo que suele suceder en el caso de las estrellas, en Anna Magnani jamás hubo un nombre artístico por el que facilitar el filtro de la impostura. El cultivo de una imagen pública sobre la que poder imprimir una identidad exclusivamente profesional nunca pareció estar dentro de las prioridades de la actriz. El desinterés por la propia imagen fuera de la pantalla fue sin duda uno de los pilares de su fama de mujer terrible e intratable. Fuera de Italia permanecería intacta la simbiosis de actriz y personaje. En 1973, cuando murió, los obituarios internacionales persiguieron la fusión de esa identidad ficticia en titulares sensacionales. La sensación de fin de una época del cine no estaba tanto en la muerte de la actriz como en el luto por "Mamma Magnani Roma", viejo titular francés donde la individualidad de la actriz desaparece en lo que el tiempo le atribuyó: una galería de personajes, la imagen de la ciudad de Roma y la idea de una especie de maternidad universal, sin duda alcanzada en la tremenda profundidad de sus retratos femeninos de postguerra.

En el siglo XXI, Anna Magnani permanece, en su ausencia categórica, como uno de los pocos casos, milagrosamente conservado por la imagen cinematográfica, en los que podemos estudiar la singularidad de un actor como epítome de todos los actores, como emblema del actor histórico. El artesano compendio del trágico nacido en Grecia y del cómico nacido en las calles y plazas del medioevo mediterráneo. Gracias a la indefinición que le dio la historia, Anna Magnani sigue ejerciendo la fascinación de los actores-personaje del antiguo mundo del espectáculo. Cercana, en su indeterminación, al epígrafe de aquellos hombres del Renacimiento que acababan condensando en su identidad el nombre de la ciudad que se había transfigurado con la genialidad del artista. Un caso que integraría la antigüedad del actor con su más rabiosa modernidad.

Con un físico desbordante para los cánones de la época, una negrura indomable y un rostro claroscuro dotado para la tragedia, Anna Magnani abrió en 1945 la brecha necesaria a través de la cual declarar, como lo estaba haciendo la estética de la puesta en escena rosse-lliniana, la intrusión de lo verdadero en el paisaje de la narrativa clásica. *Roma ciudad abierta* supuso su debut internacional a los treinta y siete años, la misma edad a la que la divina Greta Garbo habría decidido retirarse para dejar al público la promesa eterna de su belleza intacta. Magnani podría ser probablemente la primera gran *antistar* de la historia del cine. La definitiva embajadora de aquello que quizás figuraba en el horizonte de actrices rompedoras como Mae West o Bette Davis.

Su estilo resultó absolutamente rompedor en cuanto a la figuración femenina clásica. La mencionada vocación instintiva de la Magnani, a veces confundida con ausencia de método, tiene una lectura muy distinta a la luz de los datos biográficos. Formada desde la adolescencia en una compañía teatral y en el género cómico de entreguerras, habría llegado al cine en plena época de los teléfonos blancos con el gesto propio del cómico italiano, construido a partir de la corta distancia del escenario pequeño, y de la complicidad con un público popular siempre reverente hacia el actor nacional, desde Brighella y Arlechino hasta Totò y Ettore Petrolini.

Tal vez la forja teatral, intrínsecamente vinculada al espectáculo de su tiempo, desde la escena viva hasta el cine, dotó a su figura de una fuerza dramática de gran calado en la memoria del espectador. Tanto es así que la elocuencia del estilo interpretativo de la Magnani tiende a desbordar todos los filmes que intentan contener su personaje. No por un hecho evidente de expansividad dramática, sino más bien por tener sus gestos la capacidad de absorber la fotogenia de lo contado. Recordamos la muerte de Pina, según Godard, como epítome del Neorrealismo. Recordamos también la mirada trágica de *Mamma Roma* (1962) buscando la correspondencia de los ojos del hijo; en una alegoría entre mariana y edípica de la poética arrolladora del primer Pasolini. En *Bellissima* (1952) Visconti habría entendido esta autonomía de la actriz dentro del paisaje cinematográfico dándole, literalmente, las riendas de la película. Mientras el argumento trata de contarnos un casting para encontrar la niña más bonita de Roma, el gesto magnaniano nos da la más pura plasticidad de la belleza infantil de Maria reflejada en la fotogenia de la mirada materna.

A pesar de la estabilidad que consiguió junto a Roberto Rossellini, director que fue también pareja de la actriz hasta la llegada de un famoso telegrama de Ingrid Bergman a la productora Minerva, la carrera de Anna Magnani no sigue la línea común de un actor de éxito, siendo más bien una carrera irregular y complicada, a veces incomprensible. Resultados fallidos, fracasos de taquilla, años de silencio, vueltas inesperadas. Saltos del granulado blanco y negro de posguerra al technicolor de Jean Renoir en *Le carrosse d'or*. Aristas de comedia en dramas realistas, monólogos en películas corales, un protagonismo absoluto en una constelación de imágenes donde los primeros planos pueden contarse con los dedos de una mano. Una irradiación sensacional, unos dicen que irrepetible, otros que inexplicable, de una figura que dicta siempre el modo en que debe ser seguida por la cámara, del neorrealismo de Visconti al Hollywood de los 50, a *La rosa tatuada* de Daniel Mann, por el que se llevaría en 1954 el primer Oscar a un actor italiano, hasta *The fugitive kind* de Sidney Lumet, donde libró un verdadero duelo de titanes junto a Marlon Brando. Su figura tiende a trascender la imagen que la contiene, sobreviviendo al resto del reparto, a los rostros de sus partenaires, al propio argumento e incluso poniendo en duda, en no pocas ocasiones, el principio cinematográfico que rige la pieza interpretada.

Sin abstracciones, sin discursos sobrepuestos a lo visible. Siendo, de la primera a la última interpretación, reconocible por cualquier espectador posible. No casualmente Jean Renoir, gran director de actores, le dio la piel de su Colombina para que a través de ella diera vida al actor histórico, a su soledad y a sus paradojas, a su difícil correspondencia con la vida real y a su dependencia de las tablas, de la máscara escénica y del diálogo con el público.

La técnica de Anna Magnani, durante años forjada en la escena viva del espectáculo cómico de entreguerras, llegando a formar compañía propia y pareja escénica con el genial Totò, no dista mucho de la esencia de la *commedia dell'arte*, la del actor artista de sí mismo que se crea en función de una complicidad con el público, y que a la vez tiene que ver con la actualidad espacio-temporal en la que se encuentran. Anna Magnani habría conseguido filtrar este gen ancestral en la figuración del siglo XX, controlada y contenida por los deseos de la industria del cine hacia la representación, muy especialmente hacia la femenina. Un tipo de actor del cual la Historia habría perdido el rastro por tener su verdadera legitimidad en la memoria del espectador. El cine habría dado a Magnani una excepcional eternidad. A pesar de haber construido sus gestos en la complicidad con un público de setenta años atrás, es probable que nunca dejen de nacer espectadores para algunas de sus escenas. Esa Anna Magnani a la que ni James Agee, ni André Bazin reconocieron como actriz propiamente dicha, es la misma actriz cuya posteridad ha sido tan recordada por el público como conservada por el cine y olvidada por la crítica.

El poder de Anna Magnani probablemente sea el de haber compartido las inquietudes más vanguardistas de su tiempo manteniendo, sin excepción, la naturalidad del retrato humano, la complicidad con lo popular. Técnica magistral que es también metonímica del efecto neorrealista: recordamos más las emociones que la impostura. Recordamos más el coraje de los personajes de Anna Magnani, sus gestos desbordados y desbordantes, que el hecho de si fue o no una actriz. Ecuación que curiosamente conlleva la legitimidad de su supervivencia. Magnani encarnó a la perfección el misterio del actor, esa extraña invención humana de la que nos viene apartando históricamente un ancestral recelo burgués emparentado con el miedo, probablemente de reconocer en los fenómenos más profanos la epifanía de lo sagrado.

Contrariamente a lo que se ha venido repitiendo, el debut cinematográfico de Anna Magnani se remonta a una década anterior al estallido neorrealista. Su origen fue un misterio durante muchos años. Unas enciclopedias la quisieron italiana de Roma y otras egipcia de Alejandría, origen adecuado al exotismo de su físico en el mundo del espectáculo de variedades, en el que nada era verdad. De haber nacido en Roma en 1908, lo hizo sobre una inoportuna capa de sedimentos volcánicos provenientes de la furia del Vesubio, cuya erupción arrasó la economía del país imposibilitando a la capital italiana la gloria de acoger los segundos Juegos Olímpicos del siglo. Curiosa casualidad para una actriz cuya energía solió ser parangonada a la feroz naturaleza de un volcán.

Basta ver las películas previas a 1945 para darse cuenta de que su presencia no funcionaba en el melodrama italiano de los años treinta, íntegramente controlado por el aparato cultural mussoliniano. Representaba lo contrario del canon femenino de la época. Lejos de cualquier posible idealización, en ella tomaban cómodamente forma las hostilidades de las que la misoginia cultural se valía para la eufemización de la fatalidad femenina. Si los años en el teatro habían dado una increíble astucia a su figura irregular, ningún maquillaje tenía fuerza suficiente contra una geografía facial poblada de irregularidades y de sombras, y el efecto de la permanente resultaba desastroso en su inequívoca cabellera negra, espesa e indomable,

como la que la mitología cultural atribuía a las terribles vampiresas, desde Medusa a Theda Bara. Su aparición junto a actrices rubias de largas pestañas y rodeada de miniaturas de porcelana y teléfonos blancos resulta, todavía hoy, extremadamente extraño. Entre la propaganda imperialista y el melodrama burgués, el cine buscaba actrices que con un filtro difuso adquirieran un halo feérico que trasladase al espectador al paraíso y lo que Anna Magnani, ya a los veinte años, tenía por ofrecer a la convención era la insolencia de un retrato cubista camuflado en una galería de paisajes bucólicos.

Muy pocos directores habían tenido paciencia para iluminar un rostro que era irregular e incómodo para tomar bien la luz, y los consejos de los expertos habían apuntado a disuadirla de sus intentos y devolverla a las escenas teatrales, donde, por otro lado, nadie pareció dudar que fuera su legítimo lugar de expansión. La actriz que encarnaría la vanguardia italiana era una actriz formada en el teatro dramático, consagrada en los géneros populares, contraria a los parámetros clásicos del cine, de edad madura, y cuyas coordenadas biográficas, por su doble condición de mujer y actriz, estaban apartadas de las normas sociales<sup>2</sup> y cinematográficas de la dictadura fascista, apuntaban al deseo por llevar a cabo una propuesta artística emancipada de la realidad de la Italia previa al intervalo neorrealista. En esta actriz previa a 1945, encontramos lo que venían haciendo los artífices como Cesare Zavattini, Umberto Barbaro, Alberto Moravia, Emilio Cecchi, Roberto Rossellini o Luchino Visconti. Poner la cultura italiana sobre la pista de la rotura, acelerando el hallazgo de lo que más tarde tendría que ser el Neorrealismo italiano.

*Roma ciudad abierta*, y el personaje de Pina en especial, eran la oportunidad de poner en juego una rebelión que, como las de Visconti y Rossellini, había sido meditada durante años de opresión<sup>3</sup> e imposiciones políticas. Desde los postulados de la interpretación, Anna Magnani parece indicar que el nuevo movimiento también concernía al actor. Y esta certeza sale a la luz ante el dolor de la actriz de no poder participar en todo el arco genealógico del neorrealismo, desde *Obsesión*<sup>4</sup> de Visconti, papel que tuvo que rechazar en 1942 por su in-

---

2 En 1945 Anna Magnani acumulaba una serie de incorrecciones sociales en su trayectoria vital: no llevaba el apellido de su padre, vivía separada de su esposo legal y ejercía de madre soltera del hijo que tuvo en 1942 con el actor Massimo Serato, ocho años más joven que ella. La escritora Elsa de Giorgi recogió en *I Coetanei* un vivo retrato del impacto que su situación causaba en la sociedad de la evasiva Roma previa a la ocupación: "Pronto me sentí atraída por su personalidad impulsiva y comprendí que era grande como actriz y como mujer, mientras era unánimemente subestimada o a lo sumo considerada como un fenómeno dialectal, popular, especialmente por su gran y desperjuiciada sajadura en el lenguaje (...). 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 (...), su modo de interpretar quedaba fuera de todo esquema". (*I coetanei*, con una lettera di Gaetano Salvemini, Torino, Einaudi, 1955, pp. 62-63)

3 Sobre la lectura del guión de *Roma ciudad abierta*, la actriz declaró: "Durante años me cansé de preguntar a gritos: ¿Cómo es posible que no se pueda hacer una película sobre una mujer cualquiera, que no sea guapa, ni joven? ¿Por qué no un film sobre una mujer de la calle, que no sea una diva, que no sea falsa? Cuando vinieron a leerme el guión de *Roma ciudad abierta*, dije: Por fin. Esto es maravilloso". Hochkofler, Matilde. *Anna Magnani. Lo spettacolo della vita*. Roma, Bulzoni, 2005, p. 64.

4 Matilde Hochkofler, autora de la principal bibliografía documental compilada sobre Anna Magnani, pone especial atención en la relación de la actriz con el episodio de *Obsesión*, la que sería considerada primera obra

minente maternidad. Zavattini y Barbaro habían localizado el tema de un nuevo humanismo y dejaron en sus rastros los rasgos de ese hombre de Viturvio de la nueva cultura italiana. Visconti había encontrado el paisaje en las llanuras del Po, y mientras Rossellini esperaba la historia, Anna Magnani buscaba ser el cuerpo.

Los documentos devuelven una genealogía del Neorrealismo que, ya en 1942, apunta a esta presencia en particular como la portadora de un gen que era necesario para que el movimiento naciera. Mientras la crítica la declaró musa, negando a la vez la importancia del actor, la intuición de la actriz ante los proyectos fundacionales del Neorrealismo nos pone sobre la pista de una poderosa necesidad de implicación del actor en la nueva estética, e ilumina el caso particular de Magnani, en las antípodas de la protagonista eventual, como el de una posible madre genitora.

Emancipándose de las líneas de guión que dictaba una narrativa todavía clásica para una trama de persecución entre opresores y supervivientes, la Pina de *Roma ciudad abierta* dio al manifiesto neorrealista su apogeo expresivo. Un personaje que cesa, instantáneamente, y cae como una marioneta a la que le han sido cortados los hilos como las Moiras cesaban la vida de los héroes en la mitología antigua. En la representación de la muerte, la escena se funde en una mirada piadosa al cuerpo yacente, en la composición final de una piedad que prolonga la catarsis y parece decir, en ese interés por retener la imagen, que el resultado de lo contemplado ha tenido lugar gracias a ese cuerpo santificado, a la verdad de su gesto, a la seguridad de su máscara; al actor. La espontánea quiebra emocional del pequeño Marcello (Vitto Anicchiarico). Jamás ensayada, explicaría la vuelta de tuerca de la teoría neorrealista que se opera en esta escena. La energía del personaje magnaniano habría contagiado el *pathos* de Pina a la aglomeración de figurantes no profesionales en cuyas figuras reales se proyecta la tragedia fingida.

Tal poder de mimesis con lo popular —aquella que, como confirma Pudovkin en su estudio sobre el actor de cine, se forja en la cercanía de la figura con el público de la pequeña escena— sería el origen de su propia paradoja: la de haber pasado a la historia como rostro del neorrealismo por ser reconocible como algo genuino en todos sus personajes. La de ser recordada como la misma figura en todas sus interpretaciones, de Camerini a Pasolini, de Rossellini a Cukor, de Visconti a Renoir. La de haber aunado un discurso encarnando el mismo

---

de la triple fundación Neorrealista. Los glosarios de Hochkofler apuntan a la hipótesis compartida de la poderosa intuición que la actriz parecía tener respecto al inminente nacimiento del Neorrealismo. La información del caso aparece detallada en el principal volumen de la autora: (*Anna Magnani*. Gremese. Roma, 2005). El episodio vuelve a aparecer en el monográfico editado por Patrizia Pistagnesi, donde es detalladamente relatado por Gianni Puccini, guionista de *Obsesión*: “Tomando una decisión bastante complicada para la época, Luchino pidió a Anna Magnani. (...) Estuvimos de acuerdo, y también [Liberio] Solaroli [jefe de producción], pero el ICI tuvo sus dudas. Luchino tuvo que ponerse muy firme, y cuando finalmente lo consiguió fue a encontrar a Anna al Hotel Excelsior. Fue un encuentro dramático, le dijo que estaba embarazada. Estaba muy preocupada, porque, para ser honestos, aparte de nuestro pequeño séquito, fue la única persona que intuyó que aquél altote y joven Visconti era “alguien”. Así que tuvo la infantil pero conmovedora idea de ocultar que se encontraba en el quinto mes. Luchino dudó un poco, pero al final dijo: —No te preocupes. Cuando lleguemos al final del rodaje tiraremos de primeros planos y te haré llevar un canasto o cualquier cosa, nadie lo notará—. Sonrió, y Anna sonrió. Pero el inicio del rodaje se retrasó. Sea como sea, empezó a ser evidente que Anna no podía llevar a cabo el proyecto en sus condiciones. Lloró durante toda una noche, con Solaroli a su lado, intentando en vano consolarla y calmarla. Durante un tiempo habíamos tenido una segunda opción, Clara Calamai. Habíamos visto una fotografía “realista”, en la que llevaba el pelo desenvuelto. Luchino acabó imprimiendo la futura Giovanna en él”. (Pistagnesi, 1984, p. 107).

principio de realismo interpretativo ante una platea de barrio que ante los monstruos sagrados del Actor's Studio del Hollywood postclásico.

De *Roma ciudad abierta* a *Mamma Roma*, el gesto de Anna Magnani cifró la identidad del cine italiano de toda una época. En 1962, Pasolini rescató su gesto doliente para enterrar el neorrealismo. En un inolvidable plano final, frustrada la correspondencia de la mirada del hijo robado, el montaje devuelve al grito de la *popolana* la imagen de una Roma indiferente e impertérrita, renaciente de las ruinas en pleno milagro económico. La imagen de una ciudad que supuso sus mejores encuentros con el público de su tiempo y de la que también fue epítome en la *Roma* de Fellini. Siguiendo el rastro de la idea encarnada, del gesto en el que se cifró toda la historia del renacimiento del cine italiano de la posguerra, Fellini dedicó a la actriz la última secuencia de su particular homenaje a la ciudad, final que coincidiría, curiosamente, con el final cinematográfico de la actriz. Convertida en icono, Fellini la filmó caminando por las calles de Roma, metabolizada con la nocturnidad y la soledad que le fueron características, volviendo a su casa del Palazzo Altieri y cerrando el portón al tiempo, declinando la pregunta del director como si ya no hubiera nada más por explicar, como si el tiempo ya le hubiese dado, quizás prematuramente, la monumentalización de toda imagen inmortal. Fama injustamente robada por el furor de un plato de espaguetis aterrizando en la cabeza de Roberto Rossellini el día del telegrama de Ingrid Bergman, estrepitosamente desplazada por el optimismo de la *commedia all'italiana* de los sesenta y la belleza caudalosa de la generación *maggiorate*, encabezada por Sophia Loren. La crítica la conservó con el mismo impresionismo del aforismo de James Agee, como un relámpago cruzando el cielo neorrealista. El cine de su tiempo pasó por su gesto puramente femenino para alcanzar su reconstrucción, el espectador sigue estremeciéndose ante el recuerdo de su *coraggio* y su efigie corona algunas *tattorias* italianas como la de sus grandes coetáneos. Estrella o cometa, actriz circunstancial o accidente de la industria del cine, lo cierto es que en Anna Magnani encontramos un caso metonímico de ese actor olvidado por la historia en cuyos gestos se inscribe parte de la historia del cine y, sin duda, la presencia más sincera del cine de su tiempo, la de una *mujer magnífica* demasiado sincera para parecer ficción.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Anna Magnani*. Ed. Patrizia Pistagnesi. Fabbri Editori, Milano 1984.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Rialp Madrid, 2008.
- DANEY, Serge. *La rampe*. Cahiers du Cinéma, Paris 1996.
- DE GIORGI, Elsa. *I coetanei*, Einaudi, Torino 1955.
- HOCHKOFER, Matilde. *Anna Magnani*. Gremese, Roma 2001.
- *Anna Magnani. Lo spettacolo della vita*. Bulzoni, Roma, 2005.
- RONCORONI, Stefano. *La storia di Roma città aperta*. Le Mani/Microart's Bologna/Genova 2006.
- PUDOVKIN, Vsévolod. *El actor del cine y el sistema Stanislavski*. Pueblos Unidos, Montevideo, 1957.