

**EL PROJECTE DIDÀCTIC DE
ROBERTO ROSSELLINI**

Tesi doctoral

Àngel Quintana Morraja

Gener 1996

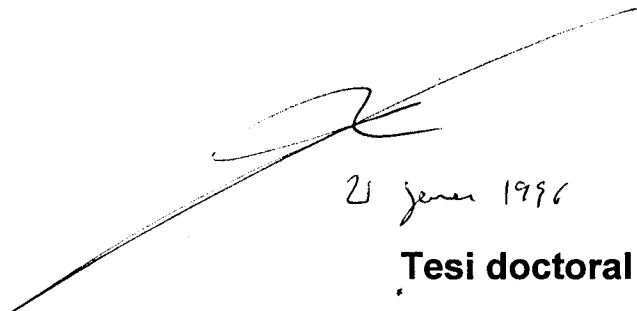
DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL

Facultat de Ciències de la Informació

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Gener 1996

**EL PROJECTE DIDÀCTIC DE
ROBERTO ROSSELLINI**



21 gener 1996

Tesi doctoral

Autor: Àngel Quintana Morraja

Director: Dr. Román Gubern Garriga-Nogués

A L'Esther

Índex

Introducció general.....	1
Capítol 1: Rossellini dins la modernitat cinematogràfica.....	13
1.1 Introducció.....	13
1.2 Què és la modernitat cinematogràfica?.....	14
1.3 Rossellini, pare de la modernitat.....	32
1.4 Conclusió.....	43
Capítol 2: L'obra de Rossellini davant la indústria cinematogràfica i els nous cinemes.....	47
2.1 Introducció.....	47
2.2 Les troballes de “Viaggio in Italia”.....	49
2.3 La influència de Rossellini en els cineastes de la <i>Nouvelle Vague</i>.....	53
2.4 La recuperació de la vella imatge neorealista.....	59
2.5 “La dolce Vita” i “L'avventura”, nous camins en el cinema italià.....	67
2.6 Les contradiccions d'”Anima Nera”.....	75
2.7 Conclusions.....	80

Capítol 3: La televisió com a alternativa a la indústria cinematogràfica.....	85
3.1 Introducció.....	85
3.2 La televisió vista com a utopia.....	88
3.2.1 El debat entre cinema i televisió, els orígens.....	88
3.2.2 Bazin, Renoir i Rossellini davant la televisió.....	96
3.2.3 El naixement de l'enciclopèdia televisiva de Rossellini.....	102
3.2.4 Experiències paral.leles: Vittorio Cottafavi i els cineastes de la televisió escolar francesa.....	113
3.3 La televisió com a indústria cinematogràfica..	130
3.3.1 El context polític de la RAI.....	130
3.3.2 La divulgació.....	133
3.3.3 Els pactes entre la indústria cinematogràfica i el monopoli televisiu.....	139
3.4 Els films televisius de Rossellini en el context de la RAI.....	151
3.5 Conclusions.....	166

Capítol 4: Els materials que integren el projecte didàctic.....171

4.1	Els textos.....	171
4.1.1	Introducció.....	171
4.1.2	L'humanisme.....	179
4.1.3	El concepte d'art.....	187
4.1.4	L'Educació integral permanent.....	196
4.1.5	La visió directa.....	206
4.1.6	Conclusions.....	209
4.2	Les pel.lícules.....	214
4.2.1	Introducció.....	214
4.2.2	Obres precursors.....	215
4.2.2.1	Francesco, Giullare di Dio.....	217
4.2.2.2	Viva l'Italia!.....	226
4.2.2.3	Vanina Vanini.....	239
4.2.3	El projecte geogràfic.....	250
4.2.3.1	Índia.....	253
4.2.3.2	Geografia da fome.....	267
4.2.3.3	Idea di un Isola.....	269
4.2.3.4	The World population/A question of people.....	270
4.2.4	El projecte enciclopèdic.....	271
4.2.4.1	L'età del ferro.....	276
4.2.4.2	La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza.....	286

4.2.5	Les biografies per a la televisió.....	297
4.2.5.1	La prise du pouvoir par Louis XIV.....	300
4.2.5.2	Atti degli Apostoli.....	310
4.2.5.3	Socrate.....	323
4.2.5.4	Blaise Pascal.....	335
4.2.5.5	Agostino d'Ippona.....	347
4.2.5.6	L'età di Cosimo de Medici.....	359
4.2.5.7	Cartesius.....	372
4.2.6	Films biogràfics per al cinema.....	384
4.2.6.1	Anno Uno.....	388
4.2.6.2	Il Messia.....	399
4.2.7	Altres produccions televisives.....	411
4.2.7.1	La forza e la ragione.....	412
4.2.7.2	Concerto per Michelangelo.....	414
4.2.7.3	Le Centre Georges Pompidou.....	416
4.2.8	Conclusió.....	417
4.3	Els projectes.....	423
4.3.1	Introducció.....	423
4.3.2	Pulcinella.....	425
4.3.3	Caligola.....	428
4.3.4	The Industrial Revolution.....	432
4.3.5	The Civilization of the Conquistadores.....	435
4.3.6	Science.....	438
4.3.7	The American Revolution.....	437
4.3.8	Islam.....	445
4.3.9	Lavorare per l'umanità.....	447
4.3.10	Conclusions.....	452

Capítol 5: El mètode.....	455
5.1 Introducció.....	455
5.2 La recerca de la veritat i la imatge essencial....	458
5.3 Els pre-textos: el guió, els documents i la Història.....	468
5.4 Els components fílmics.....	481
5.5 La posada en escena.....	492
5.6 La narració.....	512
5.7 La imatge didàctica i el públic.....	525
5.8 Conclusions.....	534
Conclusions generals.....	537
Filmografia.....	555
Bibliografia.....	569

Agraïments

A José Luis Guàrner per les útils observacions que em va donar, en els darrers anys de la seva vida, les quals em van ajudar a valorar molt més l'obra de Roberto Rossellini.

A Mari Carmen Torra, vídua de José Luis Guàrner per la seva amabilitat i disposició en deixar-me consultar l'arxiu del seu marit.

A Margarida Casacuberta per la seva important ajuda en la correcció final d'aquesta tesi.

A Esteve Riambau, Imma Merino, Carlos F. Heredero, José Enrique Monterde, Carlos Losilla, Salvador Montalt, Josep Maria Terricabras, Mirito Torreiro i Josep Lluís Fecé per aconsellar-me i animar-me en les meves recerques.

A Jos Oliver, Tag Gallagher, Fiorella Mariani, Adriano Aprà, Stefano Roncoroni, Fernaldo Di Giammatteo, Edoardo Bruno, Guido Aristarco, Georges Gaudou, Stefano Turon i Tucho Rodríguez per haver-me facilitat alguns documents o informacions de gran utilitat per a l'elaboració d'aquesta tesi.

A Marcella De Marchis, Silvia d'Amico, Beppe Cino, Luciano Scaffa, Enzo Serafin i Jean Gruault, antics col.laboradors de Rossellini, els quals em van explicar algunes experiències directes que van viure al costat del cineasta.

Als responsables dels arxius audiovisuals de la RAI per haver-me deixat veure l'obra complerta de Roberto Rossellini per a la televisió i a la direcció del Centre National de Documentation Pédagogique per haver-me permès veure alguns significatius treballs dels cineastes de la Télévision Scolaire francesa.

Al personal de les biblioteques: Delmiro de Caralt i Fimoteca de la Generalitat de Catalunya a Barcelona, Luigi Chiarini del Centro Sperimentale de Cinematografia de Roma, Centre National de Cinématographie a París, British Film Institute de Londres, Cinemathèque Québécois de Montréal, Fimoteca Española de Madrid i al servei de préstec interbibliotecari de la Universitat de Girona.

Al Departament de Geografia, Història i Història de l'Art de la Universitat de Girona per facilitar-me l'ús de la seva infraestructura per poder elaborar els exemplars d'aquesta tesi. Al Centre d'Investigació de la Comunicació de la Generalitat de Catalunya i la CIRIT pels ajuts que em van atorgar l'any 1994, els quals em van permetre finançar part de l'estudi que presento.

Al Dr. Romà Gubern, per acceptar ser el director de la tesi, per la seva disponibilitat i per les orientacions que m'ha donat des de l'inici de la meva recerca.

A la meva família.

A l'Esther.

Introducció general

L'any 1963, quan tenia 57 anys d'edat, en un acte públic a la llibreria Einaudi de Roma, el cineasta italià Roberto Rossellini (1906-1977)¹ va anunciar que abandonava el cinema i que volia dedicar-se íntegrament a treballar per a la televisió. La seva intenció era configurar una àmplia enciclopèdia en imatges que fos veritablement útil per a la formació permanent de l'individu/espectador televisiu. La seva decisió estava condicionada pels nombrosos fracassos que havia viscut dins la indústria cinematogràfica i per la impossibilitat de poder materialitzar les seves recerques cinematogràfiques dins dels sistemes de producció estandarditzats.

Rossellini havia començat a descobrir, l'any 1958, durant el rodatge del film Índia i la sèrie televisiva L'Índia vista da Rossellini, les possibilitats de difusió que tenia la imatge més enllà de les limitades fronteres de la indústria cinematogràfica. Després d'Índia, va començar a pensar en la possibilitat d'establir una recerca geogràfica/antropològica, mitjançant la qual pogués explorar la realitat social d'algunes formes de vida arreu del món. La manca de recursos de producció el va obligar a tornar cap a la indústria cinematogràfica, on va viure una sèrie d'experiències frustrades que van tenir una trista conclusió en el film Anima Nera. Mentrestant, veia que la televisió podia substituir el cinema com a vehicle d'influència en el públic i com a proposta per a nous canvis de comportament. L'any 1963, la televisió a Itàlia ja havia arribat a una mitjana de cinc milions d'espectadors i havia començat a desenvolupar, sota el proteccionisme estatal, una política de programes de divulgació cultural destinats a transmetre un determinat saber als espectadors. Rossellini va aprofitar-se d'aquesta situació per començar a dissenyar les bases d'un projecte didàctic destinat a convertir les imatges en un instrument útil per al coneixement.

¹ Roberto Rossellini va néixer el 8 de maig de 1906 a Roma i va morir el 3 de juny de 1977, també a Roma

El projecte didàctic de Rossellini va estar condicionat per la situació política de les diferents cadenes televisives europees i es va poder articular en una sèrie d'obres de caràcter enciclopèdic que pretenien reflexionar sobre els avenços de la humanitat en el coneixement científic, i una altra sèrie d'obres biogràfiques sobre personatges que van viure un moment de canvi dins la història de la humanitat, contribuint a l'evolució de les idees i de la ciència. El projecte televisiu de Rossellini es va concretar en nou títols: L'età del ferro (1964), La prise du pouvoir par Louis XIV (1965), La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza (1967-69), Atti degli Apostoli (1968), Socrate (1970), Blaise Pascal (1971), Agostino d'Ipbona (1972), L'età di Cosimo de Medici (1972) i Cartesius (1973). A aquestes obres s'han d'afegir dues pel·lícules realitzades per al cinema, Anno Uno (1974) i Il Messia (1975), a més de diverses obres de curta durada peral mitjà televisiu. El projecte no hauria estat possible sense una sèrie de títols anteriors a l'any 1964, mitjançant els quals es van anar establint les línies bàsiques de la seva recerca posterior, com Francesco, giullare di Dio (1950), India/L'India vista da Rossellini (1958), Viva l'Italia! (1960) i Vanina Vanini (1961). Al costat d'aquestes obres, hi ha altres films dels quals es conserva el guió o apunts de tractament de guió, però que no van poder-se realitzar i en els quals es donen pistes sobre la cartografia general de les accions dutes a terme pel cineasta per tal de poder fer realitat la seva enciclopèdia en imatges. El projecte didàctic de Roberto Rossellini no es limita només a les obres filmiques realitzades, sinó que va acompanyat de nombrosos textos, plantejats com a forma de reflexió sobre les característiques generals de la societat actual, sobre la història de les idees i sobre la necessitat de buscar una nova utilitat cognitiva a les imatges. Entre aquests textos hi ha dos llibres d'assaig: Utopia, Autopsia (1974), Un espíritu libre no debe aprender como esclavo (1977) i l'obra pòstuma Fragments d'une autobiographie (1987). L'estudi de tot aquest material és l'objecte d'aquest treball.

El projecte didàctic de Roberto Rossellini és una experiència difícil de classificar, tant pel que fa al marc general de l'evolució històrica de la televisió, com pel que fa a l'àmbit concret de la història

del cinema. Els estudis històrics sobre televisió s'han dedicat a analitzar l'evolució de les formes de programació, a dissenyar una història político-econòmica de les cadenes o a observar el fenomen de la recepció televisiva dins l'esquema general de la societat de masses. Aquests estudis no fan esment de l'experiència marginal d'un cineasta italià que un bon dia va pensar que la televisió podia ser un mitjà idoni per a l'educació permanent de l'individu. L'experiència de Rossellini constitueix un dels pocs intents de recerca sobre les possibilitats humanistes de la televisió.

Si situem l'experiència de Rossellini en l'àmbit de la historiografia cinematogràfica veurem que aquesta ha marginat voluntàriament l'estudi de la etapa televisiva del cineasta. Hi ha dues imatges oficials de Rossellini que han marcat la història del cinema. La primera imatge és la del cineasta neorealista, autor d'una obra tant emblemàtica com Roma città aperta. Aquesta tendència, que va ocupar un paper destacat durant molts anys dins la historiografia italiana, va reivindicar les obres amb contingut social explícit i no va valorar els treballs dels anys cinquanta i no va reflexionar tampoc sobre les noves aproximacions cap a la realitat que proposava Rossellini. La segona tendència va considerar-lo com a pare de la modernitat cinematogràfica, gràcies als treballs que va dur a terme durant els anys cinquanta amb l'actriu Ingrid Bergman. La modernitat de Rossellini no estava determinada pel contingut social de les seves obres, sinó per les ruptures estilístiques que proposava en alguns títols com Stromboli i Viaggio in Italia. Aquesta segona tendència, marcada per la reivindicació que de Rossellini va fer la crítica francesa, ha ignorat moltes vegades els treballs televisius. En molts de casos, no s'ha estudiat com Rossellini va establir un mètode filmic amb el qual podia dur molt més lluny els principals postulats d'aquesta modernitat.

L'escassa difusió que han tingut els seus treballs televisius i la inexistència d'una política de recuperació de tot el material didàctic, ha fet que la majoria d'estudis sobre l'obra de Rossellini estiguin plens de mancances. Moltes vegades, en el camp dels estudis cinematogràfics, tot allò que és televisiu és considerat com a menor i

és exclós de les diferents monografies. En el cas de Rossellini, l'etapa televisiva no ha estat exclosa de les darrers monografies publicades, ja que sense ella és impossible comprendre i conèixer la dimensió real de la seva obra, però val a dir no ha estat estudiada a fons. L'any 1970, José Luis Guarnier va ser el primer autor a plantejar-se, des d'una aproximació crítica, la importància que tenia tota l'etapa televisiva del cineasta i el caràcter autènticament insòlit de la proposta² A Itàlia, l'únic treball monogràfic consagrat al vessant televisiu de Rossellini va ser escrit per Sergio Trasatti, l'any 1978³. El seu llibre té un valor purament descriptiu de les diferents obres televisives, recull textos i declaracions del cineasta, estableix uns valuosos índexs de percentatges d'audiència dels darrers films, però en cap moment entra a fons en l'anàlisi de les obres, ni aprofundeix en el mètode filmic que Rossellini proposa en el seu treball, ni estableix tampoc una ubicació clara del projecte didàctic dins dels paràmetres globals de la televisió europea. La majoria de publicacions sobre l'obra de Rossellini no van avançar en les recerques sobre la seva etapa didàctica. La no emissió d'aquests films, ni en les televisions, ni en les filmoteques, ha fet que aquesta etapa quedi condemnada a l'oblit i que resulti pràcticament invisible per a l'espectador interessat. A les universitats, ni en els Departaments de Comunicació Audiovisual, ni en les facultats de Ciències de l'Educació no és té en consideració l'experiència de Rossellini. La majoria de monografies que tracten el tema de les relacions entre la televisió i l'educació, la ignoren sistemàticament.

Curiosament, però, l'obra i el mètode proposat per Rossellini en les seves obres didàctiques ha adquirit una inesperada vigència. Davant del panorama d'unes cadenes de televisió en estat permanent de mutació per les exigències de l'espectacle i davant del domini d'una *semicultura* -una presumpció de saber, que segons Rossellini, constituïa una manifestació contemporània de les formes retòriques utilitzades pels sofistes grecs, que ha reduït el coneixement a simple

² José Luis Guarnier, Roberto Rossellini, Studio Vista, Londres, 1970. (Edició espanyola revisada: Roberto Rossellini. Barcelona: Fundamentos, 1973).

³ Sergio Trasatti, Rossellini e la televisione. Roma: La Rasegna Editrice, 1978.

aparença, les reflexions de Rossellini ja no tenen el caràcter utòpic que podien tenir a començaments dels anys seixanta. Actualment proposen un clar interrogant als camins que ha seguit la televisió actual.

La passió per les pel·lícules de Rossellini i la lectura de diversos treballs monogràfics sobre la seva obra em van fer encurosir sobre aquesta etapa clau de la seva carrera. Només una de les seves obres didàctiques, La prise du pouvoir par Louis XIV, havia estat emesa els darrers anys per una televisió pública de l'Estat espanyol. El mes de setembre de 1991 vaig aprofitar l'estada d'un mes a Roma per contactar amb els arxius de la RAI i sol·licitar un visionat de totes les obres didàctiques de Rossellini. La visió cronològica d'aquests treballs em va fer comprendre que em trobava davant d'un camp d'estudi apassionant. L'aprofundiment en les obres de l'etapa didàctica em podia servir per replantejar els diversos punts de vista a partir dels quals havia estat analitzada l'obra del cineasta. La vocació humanista de la seva enciclopèdia televisiva m'obria el terreny cap a una reflexió intradisciplinària sobre els mitjans audiovisuals. L'estudi dels diferents materials del projecte didàctic -films i textos escrits- permetia aprofundir una sèrie de qüestions fonamentals com les relacions cinema/televisió en els primers temps, el posicionament de Rossellini davant la política dels autors, les relacions entre el cinema i la representació històrica, la construcció ficcional de les biografies, la funcionalitat de la imatge didàctica, etc. Molts d'aquests temes havien estat apuntats a les ressenyes crítiques, però no havien estat treballats a fons. El que més em fascinava, però, era que en les obres televisives, Rossellini proposava una ruptura radical amb els postulats tradicionals de la ficció audiovisual i buscava una nova forma de didactisme gràcies a l'establiment d'un mètode.

El principal problema que suposava l'estudi del projecte didàctic era que, per poder treballar-lo a fons, calia disposar d'alguna còpia en vídeo domèstic de les diferents pel·lícules. Un sol visionat en els arxius de la RAI era insuficient per poder realitzar un estudi. Per problemes de drets d'autor, els arxius de la RAI no podien cedir còpies d'aquest material. En els arxius de José Luis Guerner vaig

trobar còpies d'alguns films -entre elles la versió castellana de Atti degli Apostoli-, però el crític barceloní no havia tingut mai per a ús domèstic còpies de les obres didàctiques. En els arxius de TVE es disposa de còpies del material projectat per la cadena durant els anys setanta -L'età del ferro, La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza, Socrate i Atti degli Apostoli-, però qualsevol gestió per disposar de còpies en vídeo va ser infructuosa. Finalment, vaig establir contacte amb Tag Gallagher, historiador americà que estava treballant en una biografia de Rossellini, el qual disposava de còpies de gairebé totes les obres i me les va cedir desinteressadament.

La meua recerca ha travessat diverses fases. La primera aproximació al tema es va produir l'any 1993 amb motiu de la realització del projecte de recerca -treball de nou crèdits- que amb el títol La Utopia televisiva de Roberto Rossellini va ser presentat al Departament de Comunicació Audiovisual de la Facultat de Ciències de la Informació de l'Universitat Autònoma de Barcelona. El treball dirigit pel Doctor Romà Gubern era una primera aproximació general al material didàctic i una primera confrontació amb els problemes que suposava l'estudi del mètode didàctic. Per a la realització del treball, la meua recerca va concretar-se a recollir textos a diferents biblioteques europees: Centro Sperimentale de Cinematografia (Roma), British Film Institute (Londres), Biblioteca de cinema de la Filmoteca de la Generalitat (Barcelona) i Biblioteca de cinema Delmiro de Caralt (Barcelona). L'any 1994 vaig començar a treballar en la redacció d'una monografia sobre Roberto Rossellini per a l'Editorial Càtedra, que em va permetre adquirir una visió global de tota l'obra de Rossellini, la qual m'ha estat molt útil per tal de poder ubicar el projecte didàctic⁴. El llibre realitza una anàlisi crítica-historigràfica del conjunt de l'obra de Rossellini i en ell s'inclou un capítol sobre l'etapa televisiva, on només s'analitzen de forma descriptiva les diverses obres fílmiques.

El setembre de l'any 1994 vaig rebre un ajut del Centre d'Investigació de la Comunicació (Direcció General de Recerca) per

⁴ Àngel Quintana, Roberto Rossellini. Madrid: Càtedra, 1995.

realitzar diferents viatges que em permetessin completar la meua recerca. Aquest ajut em va permetre realitzar una recerca bibliogràfica a París -Biblioteca del Centre National de Cinématographie i Bibliothèque André Malraux-, visionar al CNDP -Centre National de Documentation Pédagogique- el material realitzat per Eric Rohmer i Néstor Almendros per a la Télévision Scolaire. El mes de gener de 1995, vaig realitzar una estada a Roma, encaminada a completar la recerca bibliogràfica a la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale i a realitzar una sèrie d'entrevistes amb col·laboradors i estudiosos de l'obra de Rossellini. Les persones entrevistades per a aquest treball van ser els estudiosos italians de l'obra de Rossellini: Edoardo Bruno, Adriano Aprà, Stefano Roncoroni, Fernaldo Di Giammatteo, Guido Aristarco i els col·laboradors de Rossellini, Marcella De Marchis, Fiorella Mariani, Silvia d'Amico, Beppe Cino, Luciano Scaffa i Enzo Serafin. Paral·lelament, vaig completar la meua recerca a la Biblioteca de la Filmoteca Española (Madrid) i vaig tenir accés -gràcies a l'amabilitat de la seva vídua Mari Carmen Torra- als arxius particulars de José Luis Guarner, on vaig descobrir projectes inèdits de guions no realitzats per Rossellini, els quals són comentats al llarg d'aquest treball.

A l'hora de decidir buscar un punt de vista que guiés l'elaboració del meu estudi no vaig voler partir de cap paradigma teòric que condicionés la meua anàlisi, sinó de la recerca de diferents metodologies que em fossin útils com a instrument de treball i em permetessin reflexionar sobre els nombrosos problemes que planteja el projecte didàctic. El present treball es mou contínuament entre l'anàlisi del context i l'anàlisi dels textos, entre la historiografia i la teoria cinematogràfica, entre la copilació de materials publicats i la construcció d'un punt de vista propi. La meua voluntat no és d'establir una barrera entre la recerca de dades per comprendre millor les condicions que van permetre l'elaboració dels textos i la reflexió sobre els nombrosos problemes teòrics -la representació de la Història, la realitat, el paper del dispositiu fílmic, la narració- que es troben implícits en cadascuna de les obres de Rossellini. L'estudi aprofundit d'un període poc conegut de l'obra d'un cineasta clau en el desenvolupament de la modernitat cinematogràfica havia d'anar

acompanyada de la recerca d'una documentació exhaustiva, però també havia d'anar acompanyada -fet que no era contemplat en molts dels estudis sobre el director- d'una anàlisi del mètode utilitzat en l'escriptura didàctica. La recerca de dades historiogràfiques m'ha permès de contextualitzar l'obra televisiva de Rossellini dins del marc de les televisions europees i confrontar els materials que el cineasta ha utilitzat com a punt de partida per a la construcció de cadascun dels seus films. L'anàlisi dels diferents problemes teòrics que es troben implícits en cada un dels films de Rossellini, m'ha permès de parlar de l'existència d'un mètode filmic, exposar els seus objectius i analitzar-ne les característiques.

El caràcter humanista amb què Rossellini ha impregnat tota l'obra didàctica i el seu afany enciclopèdic, exigia un cert nivell d'erudició. Per comprendre els períodes, èpoques, pensaments o el llegat filosòfic dels diferents personatges biografiats calia realitzar una recerca en diversos terrenys de la cultura, com la Filosofia, la Història o l'Història de l'art. En alguns casos, aquesta recerca podia arribar a ser infinita i superar els límits del marc d'aquest treball. Així, per exemple, per comprendre millor el seu film Socrate, calia aprofundir en els Diàlegs de Plató i tenir un coneixement de la Filosofia que permetés comprendre millor el punt de vista adoptat per Rossellini. L'objectiu del present treball no pressuposava, però, l'aprofundiment exhaustiu en la filosofia socràtica. No és un estudi de filosofia, sinó un treball sobre l'obra d'un cineasta. Malgrat que Rossellini busqués la transparència en les imatges per donar una rellevància a l'efecte referencial, el present treball no té com a objectiu estudiar el contingut de les obres, sinó els processos que van fer possible la construcció i l'existència d'aquestes. És per això que en tractar personalitats fonamentals dins la història del pensament com Pascal, Descartes, Sòcrates, Sant Agustí, Alberti o els Apòstols, ens hem limitat a referenciar els materials que Rossellini utilitza i a observar el punt de vista a partir del qual contempla aquests personatges. Hem orientat el nostre discurs cap el coneixement del context que va fer possible que Rossellini pogués biografiar aquests personatges i cap a l'anàlisi filmica de cadascuna de les obres.

El primer capítol del treball porta per títol Roberto Rossellini dins la modernitat cinematogràfica i té com a objectiu redefinir l'imprecís concepte de modernitat cinematogràfica per tal d'acabar definint l'obra cinematogràfica de Rossellini -especialment els films que realitza amb l'actriu Ingrid Bergman durant els anys cinquanta- dins d'aquesta modernitat. La redefinició del concepte de modernitat ens permet comprendre millor les ruptures que Rossellini va plantejar enfront del discurs del cinema clàssic. El coneixement d'aquestes ruptures ens ajuda a plantejar-nos de quina forma evoluciona el seu estil en relació amb les ruptures de la modernitat.

El segon capítol s'anomena L'obra de Rossellini davant la indústria cinematogràfica i els nous cinemes. L'objectiu d'aquest apartat és contextualitzar els problemes que Rossellini té davant la indústria cinematogràfica, descobrir quina és la relació que estableix amb els cineastes de la "nouvelle vague" i amb les noves formes que sorgeixen en els nous cinemes europeus dels anys seixanta. En aquest capítol, observem quins són els motius pragmàtics que porten el cineasta a abandonar el cinema i a refugiar-se en la televisió.

El tercer capítol porta el títol genèric de La televisió com a alternativa a la indústria cinematogràfica i es divideix en dues parts clarament diferenciades. La primera vol fer un repàs a la reflexió teòrica que va sorgir en el cinema en els anys del naixement de la televisió a Europa. Volem observar com alguns cineastes troben en el nou mitjà un camí que els permet de dur a terme noves investigacions. A part de l'experiència de Rossellini, examinarem les experiències televisives de Jean Renoir, Vittorio Cottafavi i els cineastes de la televisió escolar francesa -Eric Rohmer, Néstor Almendros i Jean Eustache-. A la segona part, contextualitzarem l'obra televisiva de Rossellini dins del panorama socio-polític que envoltava la televisió dels primers temps a Europa, especialment a Itàlia i a França. El fet de situar l'obra de Rossellini en relació amb les línies generals de programació de la RAI i la ORTF, ens permetrà veure els problemes que el cineasta travessa amb la institució per tal de poder dur a terme el seu projecte didàctic.

El quart capítol s'anomena Els materials que integren el projecte didàctic i se centra completament en l'anàlisi dels textos, pel·lícules i projectes no realitzats per Rossellini durant els anys del projecte didàctic. Els textos i assaigs publicats pel cineasta no poden ser considerats com a reflexions sobre la naturalesa del fet cinematogràfic, sinó com l'establiment de les bases d'un pensament global que el duen a examinar la civilització actual i a plantejar la crisi de la racionalitat. Els films són analitzats a partir d'una descripció del context historiogràfic, una recerca dels materials que el cineasta va utilitzar per a la confecció de l'obra, l'estudi del punt de vista a partir del qual observa el personatge o el període històric, l'aprofundiment en les característiques o problemes particulars de cadascun dels textos, per acabar descobrint alguns aspectes relatius a la recepció de cada obra. L'estudi dels projectes no realitzats s'ha fet a partir de les obres frustrades, sobre les quals existeixen guions publicats, i a partir de la descoberta d'alguns guions inèdits.

Finalment, el cinquè capítol anomenat El mètode parteix de la constatació que darrera les diferents obres didàctiques existeix una proposta metodològica que posa en dubte els procediments retòrics que dominen les diferents manifestacions de l'audiovisual en el món actual. Aquest mètode té com a ideal la recerca de la veritat i de la imatge essencial. Els diferents procediments filmics s'orientaran cap aquesta direcció, considerada moltes vegades com un objectiu utòpic. L'estudi del mètode parteix de l'observació de com Rossellini utilitza una sèrie de pre-textos provinents de diferents àmbits de la història de les idees per tal de construir una informació sobre el període que representarà en l'obra. L'estudi dels pre-textos ens permet definir un peculiar sistema d'escriptura oberta del guió. Posteriorment analitzarem els components filmics -incidint en la planificació i en la utilització del *zoom òptic* com a dispositiu enunciatiu-, la posada en escena, la narració i el tractament del punt de vista. Finalment examinarem la posició de l'espectador, que es troba implícita en l'existència d'un discurs didàctic. L'anàlisi del mètode ens permetrà aprofundir una sèrie de problemes que han anat apareixent al llarg del treball, com són la representació històrica, l'efecte referencial i la

**impressió de realitat, la influència brechtiana en la posada en escena
o el problema de la funcionalitat del discurs pedagògic.**

Capítol 1: Roberto Rossellini dins la modernitat cinematogràfica

1.1. Introducció

Els films que Roberto Rossellini va rodar al costat de l'actriu Ingrid Bergman, especialment Viaggio in Italia, van provocar una important ruptura dins del cinema dominant, obrint la pantalla a una sèrie de conceptes nous com la desdramatització, els temps morts, la destrucció de les estructures narratives tradicionals, etc. Aquestes pel·lícules establien una tensió entre uns personatges de ficció i els elements exteriors del món real, que alteraven la pròpia significació de la ficció. El cineasta va dissenyar un punt de trobada entre els elements ficticis, sorgits de la seva imaginació, i una realitat fenomenològica exterior. Per entendre la veritable dimensió de la seva utopia didàctica i la direcció que va seguir en la seva peculiar recerca, cal conèixer abans les línies estilístiques fonamentals del cinema de Rossellini en els anys cinquanta, sobretot comprendre per què, a mitjans dels anys cinquanta, la crítica francesa va considerar-lo com a pare d'una nova manera d'entendre el cinema batejada com a modernitat cinematogràfica.

Per valorar la importància de les ruptures que el cinema de Rossellini va provocar en el model clàssic, cal definir prèviament què s'entén actualment per modernitat cinematogràfica. El primer apartat d'aquest capítol vol fer un repàs a alguns textos i teories de diferents autors, que han intentat establir les bases teòriques de la modernitat. A diferència del cinema clàssic, on s'ha dut a terme un treball de categorització dels trets definitoris del seu model de representació, en el

camp de la modernitat no hi ha cap treball sistemàtic que es situï en aquesta direcció. La diversitat d'estils i singularitats dels cineastes de la modernitat ha dificultat arribar a una generalització i ha impedit establir una taxonomia. El text no pretén resoldre aquest problema, però sí que vol establir unes coordenades generals que permetin clarificar millor el concepte de modernitat cinematogràfica, relacionant-lo amb la idea de modernitat utilitzada en filosofia o en la història de l'art. La segona part del capítol vol situar l'obra realitzada per Rossellini en els anys cinquanta dins d'aquesta modernitat. El punt de partida són els textos dels diferents autors que s'han declarat exegetes o detractors de la modernitat rosselliniana. La confrontació de textos ens permet acabar definint quin és l'autèntic paper que el cineasta italià va jugar dins de la modernitat i comprovar com el concepte de modernitat dins l'obra de Rossellini no s'esgota en les obres que realitza en els anys cinquanta, sinó que s'amplia i radicalitza en la futura etapa didàctica, objecte central del nostre estudi.

1.2. Què és la modernitat cinematogràfica?

L'any 1962, la revista Cinéma 62 publicava un debat titulat "Qu'est-ce que le cinéma moderne?"¹ on alguns col.laboradors de la revista - Pierre Billard, René Gilson, Michel Mardore i Marcel Martin- constataven l'existència d'un cinema nou oposat estilísticament al classicisme formal que la institució cinematogràfica havia utilitzat com a model. Aquest nou cinema era definit com a "modern" perquè havia introduït una sèrie de nocions noves: improvisació, desdramatització d'inspiració brechtiana

¹ Pierre Billard, René Gilson, Michel Mardore, Marcel Martin. "Qu'est-ce que le cinéma moderne? Tentative de réponse à quatre voix". Cinéma 62, n. 62, 1962.

oposada a la dramaturgia tradicional, idea d'un cinema de l'escena contrari a un cinema de guió o idea d'un cinema de l'enquadrament on la contemplació i l'objectivitat eren dos elements determinants. Les nocions apareixien de forma deslligada i no s'establí cap classificació. En el debat no s'acabava de trobar una definició clara del que s'entia per cinema modern. L'únic que s'evidenciava era l'existència d'una "família" de joves cineastes que havien començat a filmar de manera diferent a la tradicional i que havien provocat una ruptura que tindria una influència determinant en els nous cinemes sorgits arreu del món durant els anys seixanta.

La modernitat no trobava una definició clara ja que era difícil classificar les diferents formes d'escriptura que s'establien per oposició al cinema tradicional. Tampoc no es podia dir que la ruptura fos una característica exclusiva dels anys seixanta o d'uns anys abans, durant el període de la postguerra. Al llarg de la història del cinema s'havien produït altres ruptures contra el llenguatge tradicional. Algunes d'elles havien estat més radicals com les diferents avantguardes dels anys vint que rebutjaven la narrativitat, la idea dels "raccords" d'espai/temps i fins i tot, a vegades, la figuració. En una conferència celebrada l'any 1992 al "Collège de l'art cinématographique" sobre el tema La modernité en question, Patrick de Haas va presentar una anàlisi de Le Ballet Mécanique de Fernand Léger i va considerar que el film de Léger era modern perquè establia un lligam estret amb la iconografia del món modern i s'acostava al que ell considerava una de les vies claus de la modernitat al segle XX, la del <<langage qui explore son propre matériel>>². Paradoxalment, aquestes dues característiques les podríem trobar en l'obra d'un cineasta, sorgit als anys seixanta, com Jean Luc

² Patrick de Haas. "L'avant-garde et le Ballet Mécanique de Léger". A: "La modernité cinématographique en question". París: Conférences du Collège d'Histoire de l'art cinématographique. Primavera 1992, p. 13-26

Godard, sobre el qual hi hagut sempre un consens entre crítics i historiadors a l'hora de qualificar-lo de modern. Godard ha realitzat sempre un cinema en present i ha elaborat des de l'interior del propi film una proposta de reflexió teòrica sobre les característiques essencials del propi llenguatge.

L'existència d'una certa ruptura contra algunes de les normes dominants del classicisme, la podem trobar també dins l'obra d'alguns cineastes que han treballat dins de la institució -o en els seus marges- i que cap historiador no ha dubtat mai de considerarlos com a clàssics. En l'obra d'aquests autors, però, hi ha síndromes evidents de modernitat. Si prenem el cas de Eric Von Stroheim, un cineasta que va tenir greus problemes amb la institució hollywoodiana, podem veure que en els seus films hi ha un sentit d'allargament del temps, una voluntat per privilegiar la contemplació i una recerca de les pulsacions internes dels personatges que contradiuen la idea de que el cinema americà *post-griffith* s'articulava només al voltant d'un únic muntatge narratiu. En un article sobre Stroheim, l'historiador francès Jean Narboni planteja una sèrie de qüestions sobre l'estilística del director que posen en evidència una ruptura del classicisme:

<<Il est depuis longtemps reconnu que Stroheim, après l'établissement par son maître Griffith d'un certain nombre de lois du récit cinématographique, fondées sur le montage, l'ellipse et le symbole, que Stroheim donc -après cette fondation et novateur de ce fait même- avait rendu le cinéma à sa fonction première: montrer plutôt que raconter, manifester la puissance du visible plutôt que faire avancer une action>>³.

³ Jean Narboni, "Pendant que l'herbe pousse. Stroheim aujourd'hui", *Cinémathèque*. n.6, Tardor, 1994: p. 10.

L'existència d'un cinema on allò fonamental és la mostració del món per la seva contemplació i no la narració d'uns fets, podria ben bé situar el director hollywoodià dins la família de la modernitat. L'actitud de l'espectador en el cinema de Stroheim no estaria allunyada de les característiques proposades per Gilles Deleuze en el capítol final del seu llibre La imagen-tiempo quan constata que en el cinema nascut a Europa després de la segona guerra mundial el problema de l'espectador és: <<¿Qué es lo que hay para ver en la imagen? (y no ya "qué es lo que se va a ver en la imagen siguiente?)">>, de la imatge-moviment>>⁴. El llibre de Gilles Deleuze, a partir de la idea de la imatge/temps, estableix una proposta àmplia de classificació d'un nou model de cinema on el moviment és la conseqüència d'una presentació directa del temps contraposada a un cinema on el temps és la mesura del moviment i que qualifica com imatge/moviment. Deleuze reconeix que el trauma de la segona guerra mundial va produir una ruptura de l'esquema "sensomotor" d'un cinema basat en la narració. Aquesta ruptura és el que altres han definit sota el concepte de <<modernitat>> cinematogràfica.

Sota quina categoria situa, però, Deleuze el cinema de Stroheim on segons Narboni es manifesta *la puissance du visible*? Curiosament, Deleuze posa Stroheim prop de Luis Buñuel -autor d'una ruptura essencial en les avantguardes amb Le chien andalou- dins d'una de les categories que han de conduir cap a una variant de la imatge-temps, que ell anomena *l'image-pulsion* i que defineix com la imatge que es troba en el món originari, un món amb una violència especial on la pulsó és l'energia que s'apodera de fragments de l'univers diegètic. Aquesta imatge pulsó és la característica del *naturalisme* cinematogràfic de la qual Stroheim seria un dels seus representants més insignes. Aquest model

⁴ Gilles Deleuze, La imagen-tiempo, Barcelona: Paidós, 1987, p. 361

d'imatge ha de conduir, segons Deleuze, cap un surrealisme particular.⁵ Stroheim no és vist per Deleuze com un cineasta "modern" sinó com a representant d'una estilística del classicisme. Els mateixos dubtes que ens ha plantejat la modernitat de les avantguardes i d'un cineasta com Eric Von Stroheim els podríem aplicar a altres cineastes classificats com a clàssics, però que no han format part de la institució, com Carl Th. Dreyer, la darrera obra del qual Gertrud ha estat vista pels historiadors com a paradigma de la modernitat formal, malgrat que els models dels quals s'inspira pertanyen a una cultura clàssica.

Un dels treballs més importants de classificació de les característiques essencials del cinema clàssic hollywoodià, a partir del Mètode de representació institucional, és el realitzat per David Bordwell, Janet Staiger i Kristin Thompson, en el llibre The Classical Hollywood Cinema. En el capítol introductori d'aquest llibre els autors justifiquen d'aquesta manera la seva feina de categorització dels trets essencials del classicisme dins del cinema hollywoodià:

<<Historians routinely speak of group style in other arts: classicism or the Baroque in music, Impressionism or Cubism in painting, Symbolism or Imagism in poetry. Cinema has its own group styles; German Expressionism, Soviet montage cinema, and the French New Wave afford time-honored instances. But to suggest that Hollywood cinema constitutes a group style seems more risky. In other national schools, a handful of filmmakers worked within sharply contained historical circumstances for only a few years. But Hollywood, as an extensive commercial enterprise, included hundreds of filmmakers and thousands of films, and it has existed for over six decades. If it is a daunting challenge to define a

⁵ Gilles Deleuze. La imagen-movimiento. Barcelona: Paidós, 1983, p. 179 i 192.

German Expressionist cinema or a Neorealist one, it might seem impossible to circumscribe a distinctive Hollywood "group style">>⁶

La primera pregunta que ens planteja aquest text és la de saber si és possible establir una equivalència entre el problema de caracterització d'estil que plantegen els autors de The Classical Hollywood cinema amb el d'una definició del cinema modern. En primer lloc, hem de constatar que no existeix un treball historiogràfic de categorització sistemàtica -al marge de la proposta de Gilles Deleuze abans esmentada, la qual es situaria en un àmbit més conceptual- sobre el cinema modern que pugui ser mínimament comparable al realitzat pels tres historiadors americans respecte el cinema clàssic hollywoodià. Tampoc no existeix un treball de revisió de conceptes sobre el cinema modern semblant al realitzat amb alguns moviments específics com l'expressionisme alemany, el cinema de muntatge soviètic o el neorealisme cinematogràfic italià. De tota manera, les categoritzacions són sempre relatives i moltes vegades no són més que una possible guia de navegació útil per al teòric o l'historiador en la qual es sempre molt difícil establir línies frontereres fixes. Una contradicció evident sorgeix, per exemple, en el cas del neorealisme. Un dels seus cineastes claus, Roberto Rossellini està considerat per alguns com a pare del moviment ⁷ i per d'altres com a pare del cinema modern o de la "nouvelle vague". Aquesta equivalència implica que el neorealisme formi part del cinema modern? És evident, que malgrat ser un cinema nascut del trauma de la segona guerra mundial, alguns dels seus caps de

⁶ David Bordwell, Janet Staiger i Kristin Thompson, The classical Hollywood cinema. Film style & Mode of Production to 1960. Londres: Routledge, 1985, p.3.

⁷ En una entrevista publicada l'any 1954, Rossellini deixava clara quina era la seva posició davant del moviment: <<Oui, d'un certain néo-réalisme; mais qu'etend-on par ce mot? Vous savez qu'il y a eu à Parme un congrès du néo-réalisme; on a discuté très longtemps et le terme reste confus. La plupart du temps ce n'est qu'une étiquette. Pour moi, c'est surtout une position morale de laquelle on regarde le monde. Elle devient ensuite une position esthétique, mais le départ est moral>>. Maurice Schérer i François Truffaut. "Entretien avec Roberto Rossellini". Cahiers du cinéma, n. 37, juliol 1954.

fila com Luchino Visconti, Giuseppe de Santis, Vittorio De Sica o el propi Rossellini a Roma città aperta⁸ van realitzar unes obres estilísticament properes al classicisme. Les seves pel·lícules tenien una voluntat retòrica -a favor d'una posició ideològica resistencial contrària al feixisme- però mostraven una nova actitud moral davant del món i obrien el cinema cap un nou humanisme.

A l'hora de parlar de "modernitat" cinematogràfica, el principal problema deriva que aquesta és bàsicament un concepte teòric, poc precís i contradictori. Aquest concepte té poc a veure amb la idea de modernitat utilitzada en filosofia o en Història de l'Art. Així, cal separar la "modernitat" cinematogràfica del concepte de modernitat exposat en el discurs ontològic/sociològic aplicat per un grup de pensadors que van des de Marx fins als membres de l'Escola de Frankfurt⁹. El procés d'acceleració de les descobertes de la física, la industrialització dels processos productius, les profundes modificacions de la demografia i de l'urbanisme, el naixement de moviments socials, la presència d'un mercat capitalista en expansió i el desenvolupament de la comunicació de masses serien característiques definitòries del món modern. Per un ampli ventall de pensadors, la modernitat estaria associada a la idea de transformació del món per la indústria i el cinema seria, com a procediment, un fenomen ontològicament modern ja que es fruit dels progressos científics de finals del segle XIX i està destinat al públic de masses.

⁸ Philipp Charles Rossi. A Rhetorical Analysis of Italian Neorealism in Roberto Rossellini, "Rome, open city". Universitat de Michigan, Facultat de filosofia, 1977. Tesis doctoral. L'autor demostra que a Roma città aperta existeix en el film una retòrica de la persuasió més propera als postulats del cinema clàssic que als de la modernitat.

⁹ Entre els textos claus sobre la idea ontològica/sociològica de modernitat destaca: Gianni Vattimo. La fine della modernità, Milà: Garzanti, 1985.

En el terreny de la crítica d'art veiem que la idea de modernitat ja va ser exposada per Charles Baudelaire a l'any 1863, en el text Le peintre de la vie moderne ¹⁰ sobre el pintor Constantin Guys, especialitzat a realitzar gravats sobre el moviment urbà del París de mitjans del XIX. En aquest text el poeta parteix de la idea de com la transformació urbana de París, provocada per la política urbanística de Haussman (1853-1869) ha canviat la vida en la ciutat i ha creat noves formes d'observació del seu moviment -el poeta dóna molta importància al personatge del *flâneur*, que lògicament han de tenir la seva influència en l'art. Per a Baudelaire, la bellesa està feta d'un element etern i d'un element circumstancial com l'època, la moral, la moda o la passió. Aquesta dualitat de l'art no és més que un reflex de la pròpia dualitat de l'home. Baudelaire explora la idea de com la moda en el vestir és síndrome de la contemporaneïtat per acabar parlant d'allò transitori i etern. Per a Baudelaire, el pintor de la vida moderna és aquell que mostra els homes i les dones amb els vestits del moment. A partir de la iconografia contemporània, Baudelaire reivindica que la modernitat és sobretot l'adscripció de l'artista dins del contingent, dins d'allò actual i efímer. Es curiós constatar com moltes de les intuïcions de Baudelaire en el terreny artístic troben la seva clara correspondència en les experimentacions dutes a terme des de la modernitat cinematogràfica. Baudelaire reivindica, per exemple, una recerca artística orientada cap al món exterior, en la qual la curiositat ha d'esdevenir el punt de partida. La majoria de cineastes de la modernitat creuen que allò essencial és establir un punt de trobada entre els elements ficticis i reals, aquesta trobada només és possible si el cineasta és curiós i no està convençut de possibles raons anteriors.

¹⁰ Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", A: Charles Baudelaire, Oeuvres Complètes, vol 2, París: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976. (Trad. El pintor de la vida moderna. Murcia: Librería Yerba. Cajamurcia. Murcia, 1995)

En un àmbit epistemològic la idea de modernitat es planteja, en una línia que va de Kant fins a Husserl, com a crítica de la raó i de les condicions de coneixement. Així, serien característiques de la cultura moderna l'exigència autoreflexiva, la fractura de l'individu entre consciència i inconsciència, entre el jo i l'altre. En el cinema també es produiria una fractura en el moment en què els cineastes comencen a fer-se preguntes sobre el paper de l'operativitat cinematogràfica -el sentit- i la presa de posició davant la història del cinema com a llenguatge -el mitjà-. El cinema es replanteja la relació que pot haver-hi amb una realitat considerada ambigua -el món- mentre es comença a qüestionar la relació que pot establir-se amb els diferents *pre-textos* que la constitueixen, els altres llenguatges artístics.

La idea de l'ambigüïtat d'allò real i la relació del llenguatge cinematogràfic amb els *pre-textos* que componen allò real, la veiem perfectament reflectida en les teories d'André Bazin, el qual sense utilitzar mai el terme de "modernitat", és el primer a especificar les característiques essencials del concepte. El teòric francès rep una influència determinant de l'existencialisme fenomenològic de postguerra, especialment de Sartre, Marcel Mounier i Merleau-Ponty. El seu punt de partida és la reflexió ontològica sobre la funció del cinema com a mitjà de reproducció realista del món. Tal com assenyala Francesco Casetti, Bazin elabora la seva teoria en un moment -la postguerra-, en el qual el cinema clàssic és absolutament hegemònic. Per poder-la validar ha de cercar exemples en obres que en aquell moment són marginals. El cinema que reivindica Bazin només existeix com a tendència necessària, però la seva obra anuncia una renovació imminent:

<<La necesidad de disolverse en el flujo de la vida que es uno de los rasgos característicos del cine moderno>> ¹¹

Bazin afirma que tots els films mostren la realitat empírica. En determinades pel·lícules, però, aquesta realitat queda subordinada a una sèrie de relacions abstractes que creen l'univers diegètic. El món passa, dins del celuloïde a adquirir una significació. Tal com afirma Dudley Andrew ¹², en la teoria formalista tradicional, el cinema es va convertir en art quan l'home va moldejar les imatges del món per convertir-les en significants abstractes. La funció del cineasta no estava gaire allunyada del creador plàstic. Bazin afirma, en canvi, que la realitat podia tenir la seva pròpia validesa estètica i que les dades del món real tenen un valor propi que no ha de ser lògicament el marcat pel món diegètic. El teòric ho especifica d'aquesta manera:

<<Je distinguerai dans le cinéma de 1920 à 1940 deux grandes tendances opposées: les metteurs en scène qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité>> ¹³

Per a Bazin la *imatge* és tot allò que afegeix a la cosa representada, la seva representació a la pantalla. La realitat en canvi és ambigua i el cinema ha de ser <<*capable de tout exprimer sans morceler le monde, de révéler le sens caché des êtres et des choses sans en briser l'unité naturelle*>> ¹⁴. Per Bazin com pels existencialistes la realitat no és una situació que l'experiència pot *appréhendre*, sinó *quelque chose qui*

¹¹ Francesco Casetti, Teorías del cine. Madrid: Cátedra, 1994, p. 47

¹² Dudley Andrew, Las principales teorías cinematográficas. Barcelona: Gustavo Gili. 1978. p. 153.

¹³ André Bazin: Qu'est-ce-que le cinéma? Edition définitive. París: Editions du Cerf, 1981, p. 64.

¹⁴ André Bazin. Qu'est-ce-que le cinéma?, p. 78.

émerge, de la qual l'esperit participa essencialment ja que només existeix en l'experiència. La idea d'ambigüitat no és més que el resultat de les limitacions humanes:

*<< Elle devient l'attribut essentiel du réel, et une valeur que la conscience n'atteint que lorsqu'elle rencontre cette altérité que nous apellons monde>>.*¹⁵

La relació del llenguatge cinematogràfic amb els altres pre-textos que formen allò real queda perfectament reflectida per Bazin en la seva teoria del *cinema impur*. En la defensa que va realitzar del Le journal d'un curé de campagne (1951) de Robert Bresson, va considerar el fet literari com a part del món. És a dir, els materials elaborats pel film podien arribar a esdevenir part de la realitat i la pel·lícula transformar-se en una segona realitat. Així, en adaptar una novel·la, el cinema hauria de fer-ho *literàriament* i en adaptar una obra de teatre, *teatralment*. En obrir-se el cinema-reproducció cap a altres llenguatges feia explícita la seva pròpia dimensió metalingüística. En barrejar el realisme ontològic amb una determinada consciència de llenguatge, Bazin va obrir el camí cap un cinema nou que podria començar a interrogar-se sobre ell mateix, sobre el cinema dominant, i trencar d'aquesta manera amb les figures de llenguatge i amb la dramaturgia tradicional.

En un recent intent de definició del concepte de "modernitat" en el cinema, Giorgio De Vincenti troba en les dues grans línies obertes per Bazin les claus essencials:

<<È proprio la combinazione dell'impegno metalinguistico con il recupero dell'aspetto riproduttivo del cinema (film come testo secondo,

¹⁵ Dudley Andrew, André Bazin. París: Editions de l'Etoile, 1983, p. 111.

produzione nuova, e critica di un testo preesistente) il motivo di fondo che definisce a nostro avviso il moderno cinematografico propriamente detto>>¹⁶.

Jacques Aumont no està excessivament allunyat d'aquesta idea quan afirma:

<<Deux grandes définitions implicites de la modernité du cinéma se partagent aujourd'hui le champ critique: celle qui la cherche dans la maîtrise formelle, celle qui veut la lire exclusivement dans la transparence au monde>>¹⁷.

Aumont contradiu un dels postulats bàsics de Bazin ja que considera que els cineastes que creuen en la imatge poden arribar a ser moderns. Per Aumont un model de cineasta que busca el mestratge formal és Orson Welles. Bazin veia Welles com un cineasta realista ja que amb la utilització de la profunditat de camp i del pla seqüència -que respectava la idea d'espai/temps- s'oposava a la parcel·lació del muntatge. En canvi, el món diegètic creat per Welles és un món on les diferents realitats abstractes signifiquen. Welles, però, pot ser per Aumont un cineasta *modern* ja que la seva recerca del mestratge formal porta implícita una reflexió metalingüística sobre els aspectes narratius i representatius del propi cinema.

Christian Metz va col·laborar també en el debat sobre la modernitat cinematogràfica, situant-se clarament en la perspectiva metalingüística i buscant els elements significants de les noves figures

¹⁶ Giorgio De Vincenti, Il concetto di modernità nel cinema. Parma: Patriche Editrice, 1993, p. 19.

¹⁷ Jacques Aumont, La modernité cinématographique en question. Paris: Collège d'Histoire de l'art cinématographique, primavera 1992.

que havia adoptat el cinema modern. L'any 1966, en el seu text "Cinéma moderne et narrativité", Metz es va proposar trencar l'equívoc que el nou cinema havia sobrepassat l'estadi del relat per aproximar-se a l'ambigüitat baziniana de la realitat. Metz creu que el cinema no és la realitat, sinó que ofereix una impressió de realitat. Tota obra, fins i tot les que busquen una analogia perceptiva respecte del món, pressuposa l'existència d'una codificació lingüística. Metz acaba constatant, a partir d'una anàlisi semiològica, que el cinema modern suposa un important enriquiment de la sintaxi i de la narrativitat cinematogràfica. :

<<Il faudrait accumuler les exemples d'assouplissement et d'enrichissement "syntaxiques" dans le cinéma moderne, les analyser plus longuement, montrer avec plus de détails que toutes ces conquêtes nouvelles se font par rapport à la diégèse, et que le cinéma nouveau, loin d'avoir abandonné le récit, nous a donné des récits plus divers, plus ramifiés, plus complexes>>¹⁸

La idea de metallenguatge com a element clau de la modernitat és posada en dubte per Fabrice Revault d'Allones quan, al final del seu llibre, Pour le cinéma moderne, afirma:

<< Ils nous disent que tout le cinéma est moderne depuis en gros la dernière guerre mondiale; que tout film qui témoigne une mutation, pas même d'une crise de la représentation, que tout film enfin qui <<réfléchit>> le cinéma est moderne>>¹⁹.

¹⁸ Christian Metz. "Le cinéma moderne et narrativité". A: "Essais sur la signification au cinéma". vol 1. París. Editions Klincksieck, 1971. p. 221.

¹⁹ Fabrice Revault d'Allones, Pour le cinéma "moderne". Du lien de l'Art au Monde: petit traité à l'usage de ceux qui ont perdu tout repère. Brusel.les: Éditions Yellow Now, març 1994, p. 57.

Fabrice Revault d'Allones creu que al llarg de la història sempre hi hagut un "metacinema" -posa com a exemple el film de Fritz Lang, El doctor Mabuse (Dr. Mabuse der spieler, 1922)- i que aquest fet no pot constituir un criteri de modernitat. La definició que Revault d'Allones fa de la modernitat es col·loca en un terreny purament fenomenològic, a partir de la relació que s'estableix entre l'home i el món. Revault d'Allones es situa a les antípodes de Metz en afirmar que una de les característiques fonamentals del nou cinema és la seva capacitat de no significació.

Revault d'Allones creu que en el cinema modern existeixen dues vies d'apropament al món: *l'insignifiance* i *l'inevidence* d'allò real. L'autor adopta de Roland Barthes el terme *insignifiance* per parlar dels cineastes que s'obren cap a diferents sensacions lliures de tot significat, on tot es intuïtiu i simple. En aquest model de cinema, el sentit només pot ser trobat de manera instantània i aleatòria, mitjançant una figura bàsica per la "modernitat", la revelació:

<<Retenons- ceci: l'inévidence ou le mystère du monde et de l'existence s'expriment en termes plus ou moins religieux. Au demeurant, il y a de la croyance religieuse chez tout moderne -au sens premier du terme, religare signifiant relier, faire lien; or il s'agit bien de traquer un lien perdu entre l'homme et le monde: croyance en une vérité du réel, que le cinéma, doté d'une mission sacrée, révélerait. Au demeurant, des cinéastes non croyants comme Godard, ou encore Garrel, ou même Straub-Huillet (matérialistes chez qui la nature est presque sanctifiée) chantent chacun à sa façon une sorte de mystère quasi religieux du réel>>. ²⁰

²⁰ Fabrice Revault d'Allones. Pour le cinéma "moderne". p.22.

El procediment de la modernitat no és el documental -ja que en el documental clàssic el director vol donar un sentit al món-, perquè, generalment, la revelació sorgeix de la tensió que s'estableix entre un món representat i una realitat sense sentit, és a dir, de la tensió entre cultura i naturalesa. La segona via moderna és la que constata la *inevidència* de la realitat. Els cineastes proposen una reflexió sobre la pèrdua de relació entre l'home i el món, fet que porta a la incomunicació i a la angoixa existencial -Michelangelo Antonioni-, al viatge sense destí i sense possibilitats de mirar -Wim Wenders- o a la comicitat a partir de l'absurd i dels mecanismes de funcionament dels codis socials -Jacques Tati i Nanni Moretti-. Els cineastes recorren aquest cop al llenguatge i utilitzen els seus mitjans significants -fins i tot la metàfora-, i sobrepassen l'absència de sentit trobat en el món per proposar una reflexió sobre la pèrdua de relació amb les coses. La *inevidència* també pot produir una ruptura en la narració, crear buits, tensions internes en l'enquadrament o conduir cap als falsos *raccords*.

Les diferents definicions exposades sobre el concepte de modernitat són insuficients, contradictòries i discutibles. La idea, però, no és un terme buit. Parlar de modernitat és molt útil per situar, des d'una perspectiva molt àmplia, una concepció del cinema absolutament contraposada al classicisme, que s'interroga, des de la ficció, sobre la relació de les imatges amb el món. Aquest model de cinema es capaç també d'obrir, des de l'interior del seu propi discurs filmic, una autoreflexió sobre els materials utilitzats.

El factor determinant de la modernitat cinematogràfica és la realitat i les formes que té el cinema per acostar-se cap a ella. La modernitat proposa dues noves actituds per part de l'autor i l'espectador, que han estat perfectament articulades en les diverses teories exposades des de

Bazin fins a Deleuze, els dos grans teòrics que obren i tanquen, respectivament, la gran reflexió sobre la modernitat.

Si analitzem el paper de l'autor/creador en el cinema modern veurem que una de les aportacions fonamentals és la de posar en dubte la idea de la imaginació com a punt de partida hegemònic de la creació artística cinematogràfica -la pel·lícula-. En la idea tradicional, utilitzada pel cinema clàssic i les diferents teories formalistes, el film existeix abans de trobar la seva pròpia matèria: la realitat. El creador, ja sigui el director, el guionista o la pròpia indústria, utilitza com a punt de partida creatiu la imaginació i des de la seva pròpia caverna reconstrueixen el món. Els cineastes estableixen una veritat que és anterior i a la qual els elements exteriors com l'atzar, no poden originar cap pertorbació profunda. En el cinema clàssic la ficció és un món propi, amb les seves pròpies lleis, on tots els elements que hi intervenen esdevenen significants abstractes.

El cineasta modern, en canvi, no creu en la imaginació com a punt de partida de tota creació cinematogràfica. Els nous autors per inventar han de trobar la necessitat i aquesta es troba en una realitat exterior preexistent i ambigua, on les coses no són evidents i no tenen una significació. La preocupació del cineasta és la de establir una troballa entre aquest món i una sèrie d'elements aliens a aquest univers, provinents de la ficció. L'objectiu final és el d'obrir la representació cinematogràfica cap a allò aleatori, cap a un món incontrolable dominat per les lleis de l'atzar, on les accions no estiguin dominades per la lògica de la causa-efecte. Una interessant definició d'aquesta actitud l'estableix Alain Bergala amb els següents termes:

<<Comment la vérité peut-elle advenir au film? Telle aura été la grande question du cinéma moderne. C'était une question neuve car le problème n'a jamais été, dans le cinéma classique, que la vérité advienne

*au film. Le film pouvait préférer une vérité, mais elle lui était antérieure: dans le contenu du scénario, dans la définition psychologique de ses personnages, dans les présupposés philosophiques du récit qu'il était chargé de traduire en images. Pour la première fois, avec la modernité, le cinéma prend conscience qu'il n'est pas condamné à traduire une vérité qui lui serait extérieure mais qu'il peut être l'instrument de révélation ou de capture d'une vérité qu'il n'appartenait qu'à lui de mettre à jour>>*²¹

El cinema modern esdevé d'aquesta manera un cinema de recerca i per tant un cinema obert al coneixement. La càmera es transforma en un instrument científic que enregistra fets, esdeveniments i informació. Es tracta d'un cinema adscrit al present, al contingent de la vida moderna reivindicat per Baudelaire. Aquest cinema tampoc no ha de ser contradictori amb la idea del film com una altra realitat exposada per Metz i articulada com a eix de les seves anàlisis dels elements significants del film. La recerca en el moment de la creació o la tensió entre ficció i realitat, no són alienes a la producció de sentit del text cinematogràfic.

Quin és el paper de l'espectador en aquest model de cinema? Tal com hem vist que assenyalava Gilles Deleuze a propòsit de L'imatge-temps, la pregunta fonamental de l'espectador modern és la de <<Què hi ha per veure en una imatge?>>. Per poder fer efectiva aquesta resposta cal que en el text filmic hi conflueixin una sèrie d'elements estilístics que destrueixin la retòrica característica de la narrativa clàssica. Aquests recursos poden ser molt diversos i la seva aplicació dependrà dels signes d'escriptura de cada autor. Alguns dels principals recursos que assenyalen una ruptura fonamental són:

²¹ Alain Bergala. "Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne". A: Rossellini. Le cinéma révélé, ed. per A. Bergala. París: Éditions de l'Etoile, 1984. p.9.

-La utilització del pla seqüència per a privilegiar la posada en escena i el *continuum* real.

-La ruptura del *raccord* com a destrucció dels elements constitutius de la lògica interna del relat.

-La desdramatització interpretativa com a fórmula per trencar amb la il·lusió representativa.

-La substitució del conflicte per la superposició d'elements d'informació.

-La descentralització de l'enquadrament per destruir les formes de composició clàssiques d'inspiració renaixentista.

-La destrucció de les reminiscències expressionistes en la fotografia per privilegiar una lògica de la il·luminació propera a la realitat.

-La recerca de noves estructures del relat, moltes de les quals parteixen d'una tensió davant del propi fet de narrar.

Totes aquestes troballes estilístiques evidencien una voluntat de respectar la veritat de les coses i una voluntat d'ajudar a privilegiar el coneixement de l'espectador, que és lliure per trobar un sentit propi a allò que està veient. Les troballes estilístiques també impliquen una reflexió sobre els materials que integren el discurs fílmic i la relació amb les altres arts com a part de la realitat. Aquesta reflexió porta implícita la via metalingüística reivindicada per alguns com a característica específica de la modernitat.

1.3.- Rossellini, pare de la modernitat

Els diferents intents de catalogació dels cineastes dins de la modernitat es contradiuen, però tots els teòrics semblen haver arribat a un consens a l'hora d'afirmar que el cinema de Roberto Rossellini bàsicament els films rodats amb l'actriu Ingrid Bergman és modern. La majoria coincideixen a inscriure Rossellini dins d'una modernitat d'arrels fenomenològiques. Aquesta idea els dura a afirmar que el cineasta s'ha plantejat una nova relació entre ficció i realitat a partir de la recerca d'una veritat de dimensions marcadament espiritualistes. Deleuze considera que el cinema de Rossellini, en un moment de ruptura del vincle de l'home amb el món, proposa un camí cap a la creença com a única alternativa per tornar a relacionar l'home amb allò que veu i escolta ²². Fabrice Revault d'Allones no està massa allunyat de Deleuze quan ressalta la importància fonamental que per a Rossellini juga el paper de la revelació com a recerca d'una inesperada evidència d'allò inevident²³. La recerca espiritualista de Rossellini provocarà una profunda escletxa dins dels postulats del neorealisme i del posicionament de la crítica enfront de la seva obra.

La primera intuïció de l'existència d'aquesta escletxa i de la seva importància, la va tenir el crític de la revista francesa Cahiers du cinéma, Jacques Rivette. Arran de l'estrena l'any 1955 de la pel·lícula Viaggio in Italia va escriure un article anomenat "Lettre sur Rossellini" que s'obria amb la següent declaració:

²² Gilles Deleuze, La imagen-tiempo. p.229.

²³ Fabrice Revault d'Allones. Pour le cinéma moderne. p. 21

<<Si je tiens Rossellini pour le cinéaste le plus moderne, ce n'est pas sans raison. Il me semble impossible de voir Voyage en Italie sans éprouver de plein fouet l'évidence que ce film ouvre une brèche, et que le cinéma tout entier y doit passer sous peine de mort>>²⁴

L'afirmació de Rivette ha estat moltes vegades utilitzada com a punt de partida per situar Roberto Rossellini dins la "modernitat". Tot el text, més enllà de la funció que la sentència inicial pot haver jugat com a simple formulació, té un valor específic. Després de la contundent afirmació de l'inici, Rivette estableix una classificació, en setze apartats, de quins són els punts fonamentals que converteixen Rossellini en un cineasta modern.

Rivette compara Rossellini amb Matisse per la seva contemporaneïtat, pel seu sentit del detall i l'exactitud del seu traç. Rossellini és contemporani perquè en les seves obres té com a tema l'home de l'època en què és rodada la pel·lícula. A més de la contemporaneïtat -punt de partida fonamental de la idea *baudelairiana* de modernitat-, en el cinema de Rossellini s'expressa un nou sentit de la temporalitat que trenca amb el temps tancat del relat tradicional. Per a Rivette, Rossellini fa *<<films qui rejoignent le temps dans une immobilité douloureusement maintenue>>²⁵*. El paral·lelisme amb Matisse es fa evident, també, en el tractament que fa de l'enquadrament, amb el qual provoca un desequilibri i una ruptura del centre de gravetat. Aquest trencament s'oposa a la idea de la centralitat i del renquadrament imposada dins el cinema clàssic per tornar a la imatge el seu poder de

²⁴ Jacques Rivette, "Lettre sur Rossellini", *Cahiers du Cinéma*, n. 46, abril 1955, p. 14 -24.

²⁵ Jacques Rivette, "Lettre sur Rossellini", p. 16.

representació de les tres dimensions de l'espai.²⁶ L'escriptura ràpida i improvisada de Rossellini revela, per a Rivette, una pintura exacta de la situació del present, una època en la qual s'havia produït una ruptura de la relació entre l'home i el món: "*Comment ne pas reconnaître soudain l'apparence fondamentalement esquisée, mal composée, inachevé de notre existence quotidienne*>>²⁷.

Rivette introdueix una altra síndrome de la modernitat quan parla de la relació que Rossellini estableix entre els elements de la seva pròpia realitat: la seva vida familiar i el material filmic. Per a Rivette, les pel·lícules que Rossellini roda amb Ingrid Bergman són properes als Essais de Montaigne, converteixen el cinema en un assaig de marcat caràcter autobiogràfic. La idea de la pel·lícula com assaig acostava Rivette al concepte de metallenguatge, ja que l'assaig filmic implica una autoreflexió sobre els propis materials. La relació que el cineasta instaura amb la realitat parteix d'una actitud nova d'obertura cap a l'atzar que entra en tensió amb l'ordre marcat per la creació artística. L'ull del cineasta és utilitzat per atrapar els instants efímers i el cinema s'obre a l'estètica del directe amb tot el que això comporta d'aposta, tensió i *providència*. El realisme no és una tècnica de guió, ni d'estil, sinó un estat d'esperit. Rossellini és vist com un cineasta antiretòric, antidogmàtic, que trenca amb la dramaturgia tradicional en obrir els seus films a l'angoixa de l'espera. En aquest terreny és fonamental la tècnica que fa del buidatge de l'actor, en la qual Rivette veu un anunci del que va batejar com a forma interpretativa del "demà". Rivette arriba a l'essència del propi mètode rossellinià quan afirma: <<*Rossellini ne démontre pas, il montre*>>²⁸. Des

²⁶ Les idees de la centralitat i del paper del quadre dins del quadre en el cinema clàssic han estat exposades clarament en els llibres: David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson. The classical Hollywood cinema. p 50-49. Jacques Aumont, L'oeil interminable. Cinéma et peinture. París: Séguier, 1989. p. 103 -133

²⁷ Jacques Rivette, "Lettre sur Rossellini", p.17.

²⁸ Jacques Rivette. Lettre sur Rossellini, p. 20.

dels anys cinquanta fins a la fi de la seva vida, Rossellini no parerà d'insistir en el valor de la mostració, contra la demostració, fins al punt de convertir aquesta idea en un dels valors fonamentals del seu mètode didàctic.

Poc temps després de la carta de Rivette, André Bazin va escriure una altra carta de defensa de Roberto Rossellini, dirigida aquest cop al redactor en cap de la revista italiana Cinema Nuovo, Guido Aristarco que, com veurem més endavant, havia acusat d'involucionisme l'aposta de Rossellini. La carta es titulava "Difesa di Rossellini" i en ella situava el director dins d'una àmplia idea del neorealisme oposada a la que dominava a l'Itàlia del moment. Bazin creia que el neorealisme, en mostrar una certa globalitat de la realitat, no anava només contra els sistemes dramàtics tradicionals, sinó també contra els diferents aspectes coneguts del realisme. Bazin assenyalava que la gran troballa del cinema de Rossellini era no veure la realitat a la manera del realisme clàssic d'un Zola, en la qual l'artista analitza el món per fer-ne una síntesis segons les seves concepcions. Rossellini proposava un procés de filtració de la realitat.

<<C'est toujours la réalité vue à travers un artiste, réfractée par sa conscience, mais par toute sa conscience, et non par sa raison ou sa passion ou ses croyances, et recomposée à partir des éléments dissociés>>²⁹.

Un exemple representatiu, utilitzat per Bazin, és la manera com el cineasta filma la ciutat de Nàpols a Viaggio in Italia, que és vista objectivament per la fotografia i subjectivament per la consciència. Bazin

²⁹ André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma?, p.351.

resaltava el costat espiritualista de Rossellini quan afirmava que era un cineasta que filmava fets però que preparava un camí per a la recerca d'una altra realitat:

<<L'univers rossellinien est un univers d'actes purs, insignifiants en eux-mêmes, mais préparant comme à l'insu même de Dieu la révélation soudain éblouissante de leur sens>>³⁰.

Per Bazin, el realisme de Rossellini era bàsicament ontològic, ja que restituïa a l'espectador la imatge del món entesa com un tot.

La tendència fenomenològica-espiritualista encapçalada per André Bazin va ser dominant dins la crítica francesa i va ser reforçada per teòrics marcadament cristians com Amedée Ayfre, Henri Agel y Eric Rohmer -en la seva etapa com a crític de Cahiers du cinéma³¹. Els teòrics francesos han intentat buscar una similitud entre la idea del món con a realitat preexistent exposada pels diversos filòsofs fenomenològics -des de Husserl fins a Merleau Ponty- i el mètode utilitzat per Rossellini en les seves pel·lícules. Els teòrics fenomenològics afirmen que el món ha existit abans que el cinema. El principal esforç del cinema consisteix a redescobrir el contacte primitiu amb el món i oferir a l'home un camí pràctic d'accés cap a les idees. Husserl va assenyalar que el camí consistia a descriure i no a explicar, ni tampoc a analitzar.³² En el seu

³⁰ André Bazin. Qu'est-ce que le cinéma?, p. 355.

³¹ Entre els treballs més significatius que han defensat una visió fenomenològica del cinema de Rossellini destaquen: Amédée Ayfre, "Néo-realisme et Phénoménologie". Cahiers du cinéma, n.17, novembre 1952,p.6-18. En aquest article, l'autor proposa un títol més precís que el de neorealisme per definir l'obra de Rossellini: realisme fenomenològic. Henri Agel, Métaphysique du cinéma. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1976; Eric Rohmer, "Génie du Christianisme". Cahiers du cinéma, n.25, juliol 1953, p.44-46. Aquest darrer aticle és una crítica d'Europa 51 de Roberto Rossellini.

³² Edmund Husserl, Meditaciones cartesianas. México: Fondo de cultura económica, 1985.

cinema, Rossellini es proposa anar també cap a la mateixa essència de les coses.

Resulta molt curiós comprovar com aquesta idea va tenir només una discreta influència en l'àmbit anglosaxó. Sobre aquest aspecte és significatiu que un dels darrers treballs que proposen una aproximació fenomenològica al cinema, Film and Phenomenology d'Allan Casebier, tot i partint forçosament de Bazin, no reivindiqui Rossellini. L'estudi afirma que les diferents teories idealistes de la representació han bloquejat una possible idea del film com a experiència.³³

La visió espiritualista implícita en el cinema de Rossellini, va ser el gran cavall de batalla de la teoria italiana de l'època, influenciada pel materialisme del filòsof i teòric de l'art György Luckács, el qual creia que la forma només pot ser vàlida artísticament en la mesura que sigui coherent amb un determinat contingut. Aquesta idea va ser realaborada en el terreny cinematogràfic per Guido Aristarco, cap de redacció de la revista Cinema Nuovo. Per Aristarco, l'anàlisi del film parteix d'una reflexió dels seus continguts ideològics.

El debat sobre el cinema de Rossellini va adquirir una especial rellevància a finals dels anys quaranta, en un moment de redefinició de la idea de realisme i en el qual la teoria va manifestar una clara voluntat de defensa de la coherència ideològica en l'anàlisi dels films. La crítica italiana va parlar de crisi, misticisme i espiritualisme dins l'obra rosselliniana, conceptes que implicaven una traïció al neorealisme. En una anàlisi de la situació crítica de l'època, Alberto Farassino exemplifica la situació:

³³ Allan Casebier. Film and Phenomenology. Nova York: Cambridge University Press, 1991.

<<La critica che in questo periodo può ancora definirsi neorealista, quella del neorealismo si considera erede e prosecutrice, addosa insomma a Rossellini gran parte dei suoi "peccati", delle colpe ideologiche dalle quali, dopo gli anni dell'unanimismo e dei compromessi, vuole liberarse>>.³⁴

Des d'una sòlida posició marxista, Guido Aristarco posava en dubte el missatge moral de films com Stromboli o Viaggio in Italia, que segons ell desviaven l'atenció dels espectadors dels autèntics problemes socials que configuren la realitat i que Rossellini tan bé havia sabut captar a Roma città aperta i Paisà.

<<Quanto poi alla pretesa che l'opera di questo regista non parta de una ideologia "accettta" ho altrove dimostrato che si tratta di una ideologia se non democristiana, o cattolica, certo cristiana, o comunque spiritualistica... La credenza tuttora diffusa che arte e politica siano incompatibili, denuncia in modo chiaro gli usi che coscientemente o inconscientemente di essa si fa al pari di ogni altro mito, antidemocratico per sua natura e corruttore; il cinema -cosa anche questa assai ovvia- è sempre politico e di "tendenza">>³⁵.

Aristarco ataca la idea expressada per Rossellini de no demostració i la idea d'ambigüitat baziniana. El teòric marxista parteix d'uns postulats estètics provinents de les teories formalistes, especialment de Bela Balasz³⁶. En la seva anàlisi utilitza una actitud militant de caràcter marxista que privilegia els continguts. Aristarco

³⁴ Alberto Farassino. "I rapporti con la critica". A: Edoardo Bruno, ed. Il cinema, la televisione, la storia, la critica, Città di Sanremo 1980. Un article que planteja també les coordenades del debat crític a l'Itàlia de l'època és: Pietro Pintus. "Quando la critica si divide". Bianco e Nero, juliol 1987.

³⁵ Guido Aristarco, L'utopia cinematografica. Palermo: Sellerio editore, 1984, p. 213.

³⁶ Bela Balasz, El film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

s'oposa a la teoria de la no manipulació de la realitat exposada per Bazin, ja que creu que darrera tota obra d'art -i el cinema és per ell una categoria artística- hi ha sempre un creador que expressa la seva pròpia visió del món guiant l'ull mitjançant el muntatge, els moviments de càmera o la posada en escena. Fins i tot un recurs com el pla seqüència, no era més que un mitjà tècnic, una estructura formal utilitzada per determinats cineastes per respondre a una sèrie d'exigències expressives.³⁷

Aristarco afirma que la descripció del món és un problema d'ordre social, polític i de tendència ideològica. Tampoc no creu que es pugui elaborar una teoria crítica a partir de l'estètica i assenyala que cal historitzar qualsevol recurs, sotmetre el fenomen dins de la cultura de masses del moment. Per Aristarco les categories estètiques sobre la modernitat establertes a l'entorn del cinema de Rossellini no poden ser mai una categoria moral.

<<Le religieux, le mystique, l'irrationnel -présents déjà chez le Rossellini de la trilogie de la guerre (aux côtés d'un Fellini qui commençait son ascension) -devenaient prédominants aux dépens du social, des problèmes concrets qui agitaient le Parlement, entre "retours à la censure" i "invitations gouvernementales à pratiquer "un sain et constructif optimisme">>³⁸.

La teoria *contentutista* va ser contestada a Itàlia des de la revista Filmcritica, definida pel seu director Edoardo Bruno com <<l'únic orgue

³⁷ Els punts claus de l'oposició teòrica entre Bazin i Aristarco han estat treballats per Romà Gubern que considera que <<*al di là dalle preoccupazioni comuni, hanno raggiunto, com metodi filosofici differenti, conclusioni teoriche radicalmente distinte*>>. Romà Gubern. "Due sistemi critici prestrutturalisti". A: Guido Aristarco, ed. Su Antonioni. Materiali per una analisi critica. Roma: La Zattera di Babele, 1988. p. 129.

³⁸ Guido Aristarco. "Ma polémique avec Bazin". Cinémaction, n. 70, primer trimestre 1994, p. 102.

crític que en la Itàlia dels anys cinquanta va creure que la forma era el veritable contingut del film>> ³⁹. Filmcritica va néixer el desembre de 1950, sis mesos abans que la francesa Cahiers du cinéma, però estava molt influenciada pel pes de les teories franceses, les quals van intentar traslladar a la idiosincràsia italiana. Filmcritica va establir un conveni amb Cahiers du cinéma per la traducció italiana d'alguns dels seus textos i va anar publicant puntualment els escrits d'André Bazin.

El segon número de Filmcritica incloïa un text clau, "Nota a Francesco" de Luigi Chiarini. El text hauria estat elaborat per una de les figures més importants de la teoria dels anys trenta i anunciava la nova línia teòrica expressada per l'autor a inicis dels anys cinquanta, encaminada a crear una separació entre el que ell considerava com a espectacle cinematogràfic i el film ⁴⁰. Amb la "Nota a Francesco", Chiarini va defensar Francesco, Giullare di Dio, un film de Rossellini rebutjat que la crítica *contentista* veia com una simple hagiografia. La seva defensa es basa sobretot a destacar la forma episòdica com a mètode per destruir la *continuity* del cinema clàssic i trencar la sintaxi gramatical. El film també es vist com una nova forma de realisme que destrueix tota mena de lligam amb el realisme literari:

<<Tutti gli episodi, tutte le sequenze sono impostati su questa misura: un'opera semplice, naturale di uomini che fanno compiere il miracolo di essere uomini. E proprio liberandoli da tutte le aureole, dai sacri paludamenti della tradizione, dalla letteratura edificante, che Rossellini è riuscito a dare la grandezza di questi fatricelli>> ⁴¹.

³⁹ Edoardo Bruno declaracions a l'autor. Roma, 8 de febrer de 1995.

⁴⁰ Els textos fonamentals de Luigi Chiarini en aquesta època van ser publicats a la Rivista del cinema italiano. La seva presència a Filmcritica va ser esporàdica.

⁴¹ Luigi Chiarini. "Nota a Francesco", Filmcritica, n.2. gener 1951, p.36.

Chiarini intueix una ruptura del classicisme, però no acaba de trobar la fórmula per definir la modernitat rosselliniana. La importància del text, però, és bàsica, ja que va servir per establir uns curiosos llaços d'amistat entre Rossellini i Filmcritica. La revista va ser l'única a Itàlia que va donar sistemàticament suport a tots els films del cineasta. Rossellini va formar part del comitè de presidència de la revista juntament amb el marxista Umberto Barbaro i el filòsof Galvano Della Volpe. El director no hi va escriure durant els anys cinquanta cap text, però en la etapa del seu projecte didàctic la va convertir en orgue de les seves reflexions sobre l'educació. El director de la revista Edoardo Bruno ha anat edificant, de forma paral·lela, la seva teoria de la "modernitat" basada en la idea que Rossellini aposta en les seves obres per una nova idea de la visió que privilegia la llibertat de visió de l'espectador:

<<Il suo cinema è "più cinema" pensabile, uno strumento della visione, che percepisce il profondo delle immagini, mostra le "storie" in tutte quelle particelle che costituiscono il tessuto apparentemente unitario, nella totalità del discorso. Dopo che una mutata corrente culturale aveva privilegiato il momento suggestivo, autoritario o, comunque utilizzabile univocamente, del cinema, questa restituzione di libertà è un elemento importantissimo per capire il punto di svolta del cinema, di tutto il cinema della nuova generazione>>⁴².

De la revista Filmcritica va sorgir, en els anys seixanta, un dels principals estudiosos de l'obra de Rossellini, Adriano Aprà que ha anat establint, en articles diversos, una nova visió de la "modernitat" que es proposa trencar amb la idea baziniana del realisme "ontològic". Per Aprà

⁴² Edoardo Bruno, Il film e l'oggetto. Roma: Bulzoni, 1984, p. 25.

la importància de Rossellini dins la "modernitat" no és un problema d'estil, sinó de mètode. Aquest mètode consisteix en una superació de la ficció novel·lesca de l'espectacle, en una proposta de noves formes de producció i l'articulació d'un discurs d'autor modern que incideix més en la vida que en la cultura. És evident que el discurs d'Aprà -a diferència del de Rivette o el de Bazin- parteix del moment en que Rossellini ja ha definit el seu projecte enciclopèdic, fet que obre noves perspectives per al coneixement de la seva obra. Malgrat tot, resulta clau la afirmació d'Aprà que <<el cine se convierte para Rossellini, en realista porque permite algo absolutamente nuevo, la transformación del arte en información>> ⁴³. Aprà considera que Rossellini situa en un primer terme la informació a partir de Roma città aperta, fet que el separa considerablement dels altres autors neorealistes.

En l'àmbit anglosaxó, Tag Gallagher ha intentat desmarcar l'anàlisi de Rossellini del marxisme i de la fenomenologia. Gallagher ha explorat quines han estat les teories que podien haver influenciat Rossellini al començament de la seva carrera. ⁴⁴ L'autor assenyala que tant el marxisme com la fenomenologia eren ideologies amb poc impacte en la Itàlia feixista. No pensa que el cinema de Rossellini hagi estat mai objectiu, ni creu que el seu realisme fos d'estil, tal com va difondre Bazin. Per a Gallagher, el filòsof que més ha influenciat Rossellini ha estat Benedetto Croce amb la seva teoria de la Història. Croce considerava que l'historiador no només havia d'estudiar documents sinó que havia de reviure el passat i integrar-lo a la seva consciència. Aquesta idea es manifesta en la construcció d'un mètode que consisteix a no comentar o analitzar, sinó a expressar, narrar i seguir uns fets. Gallagher pensa que

⁴³ Adriano Aprà. "Más allá del neorrealismo". A: Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano, ed. Lino Michiché. València: Vol II. Fernando Torres Ed. València 1983, p. 112.

⁴⁴ Tag Gallagher. The adventures of Roberto Rossellini, en premsa. Una síntesi de la teoria de Gallagher ha estat exposada a: Tag Gallagher. "NR= MC2: Rossellini, "Neorealism" and Croce". Film History. vol 2. p. 87-97

Rossellini parteix del concepte que les idees no són una cosa externa sinó la pròpia realitat. Posició que s'oposa a la crítica marxista dels anys cinquanta per a la qual les idees eren allò que determinava la realitat. Gallagher afirma que la "modernitat" rosselliniana es manifesta en la construcció d'una tensió entre l'humanisme d'arrel crosciana i el misticisme:

<<On one hand, there is Croce's honerous responsibility to create our world and shoulder our doubts; on the other, the insufficiency of man and his ideas and the hope that some fuller "reality", that God, exists. In this search for truth Rossellini's life became an extraordinary, marvelous adventure>>.⁴⁵

1.4. Conclusió

En el moment d'intentar descobrir quins són els fonaments bàsics de la filosofia de Rossellini, Tag Gallagher s'ha situat en la perspectiva de l'autor i ha constatat la importància que per a Rossellini ha tingut la construcció d'un mètode. Aquesta idea, confirmada també per Adriano Aprà, em sembla clau a l'hora de replantejar perquè Rossellini ha estat el pare la modernitat. El cineasta italià, més enllà de la idea d'un realisme d'estil exposada per Bazin, ha edificat en el decurs de la seva obra un mètode nou per arribar a una quimera impossible: la recerca de la veritat, entesa en el sentit més ampli del terme.

⁴⁵ Tag Gallagher. "NR =MC2.". p 94.

Rossellini ha edificat el mètode plantejant-se tres qüestions claus, que l'han dut a redefinir la pròpia idea del cinema:

- Quina és la funció del cineasta en la societat?
- Quina és la funció dels films en el món modern?
- Quina és la moralitat del fet cinematogràfic?

El film no és només una <<forma>> ontològica d'aproximar-se cap a la realitat, sinó bàsicament un instrument al servei del coneixement que ha d'articular els seus recursos en transmetre informacions sobre les coses. La realitat no és l'únic objectiu de Rossellini. En la seva obra hi han alguns films aparentment poc realistes com La machina ammazzacattivi, on cercava el camí apuntat per Jean Renoir de trobar la veritat en allò inversemblant, o Giovanna d'Arco al rogo, on investigava en un cinema de l'escena mostrant l'artifici.

Si el mètode científic té com a objectiu la recerca de la veritat, per a Rossellini el cinema ha d'articular també els seus esforços en aquesta direcció. En el seu mètode, ha substituït el valor de la tècnica per les idees i ha privilegiat la consciència individual. El cinema de Rossellini no pot partir de veritats anteriors -absolutament tancades dins d'un guió- sinó que ha d'efectuar una travessa cap a la descoberta de les coses del món, la confrontació entre la ficció i l'atzar ha de generar una tensió d'on pot sorgir una possible revelació. En el moment de reconstruir èpoques històriques -llunyanes o recents- el cinema necessita partir dels documents i ha d'ajudar l'espectador a poder integrar el passat en la seva consciència i acostar-se més a la veritat de les coses. Els films de Rossellini no són més que ficcions que volen amagar la seva pròpia

ficcionalitat per esdevenir obres útils. <<Il realismo, per me, non è che una forma artistica della verità>>⁴⁶ -afirmava el director.

L'anulació de nombrosos efectes dramàtics, la potenciació de la idea de l'espera, la concepció del relat com un text obert no són més que opcions d'un mètode, les bases del qual varen ser perfectament intuïdes per Jacques Rivette i han estat desenvolupades per altres estudiosos de l'obra de Rossellini com Alain Bergala⁴⁷. El text de Rivette va ser escrit, però, en els anys cinquanta i els textos recents d'Alain Bergala tenen com a principal mancança el fet de no ampliar la seva exploració més enllà dels films que el cineasta va realitzar amb Ingrid Bergman. L'obra de Rossellini s'ha d'entendre com una recerca inquieta d'aquest mètode, que troba una via important a Viaggio in Italia i que perfecciona considerablement amb els films que integren el seu projecte didàctic. La modernitat apuntalada per Rossellini en els films de l'etapa Bergman tindrà unes conseqüències determinants en tot el cinema modern posterior i crearà escola. Tal com reconeix Jean Douchet, Rossellini no va ser només el pare del neorealisme, sinó també de la "nouvelle vague":

<<Nella storia del cinema Rossellini segna precisamente questo momento capitale del passaggio dal cinema classico al cinema moderno. Se la Nouvelle Vague è potuta nascere in Francia è proprio perché Rossellini è stato questo punto de passaggio radicale e indispensabile

⁴⁶ Mario Verdone. "Colloquio sul neorealismo". Bianco e Nero, n. 2, p.8.

⁴⁷ Alain Bergala ha treballat la idea de la modernitat rosselliniana concretada bàsicament en les troballes del seu període amb Ingrid Bergman. Entre els seus textos destaquen: Alain Bergala. "Roberto Rossellini et l'invention du cinema moderne", A: Alain Bergala, ed, Rossellini, le cinéma révélé. Paris: Éditions de l'Etoile, 1984. p.7-30 i Alain Bergala. Rossellini, ou la modernité nécessaire. A : La modernité en question. p.47 - 65.

*che ha rivoluzionato la scrittura e fatto nascere un altro cinema>>*⁴⁸.

Rossellini transformarà, com veurem al llarg d'aquest treball, alguns trets bàsics de la pròpia idea de modernitat en el projecte d'enciclopèdia televisiva que inicia en els anys seixanta. Les seves recerques més radicals es van fer, però, en la petita pantalla i han estat moltes vegades desconegudes o sistemàticament oblidades. Per entendre millor el camí que el va dur cap a la televisió, cal analitzar abans les diverses passes -algunes en fals, però considerablement interessants-, que Rossellini realitza fins adonar-se que el seu mètode ha creat deixebles -els cineastes de la *Nouvelle vague* o alguns nous cineastes italians dels anys seixanta-, però la seva recerca està absolutament esgotada dins dels paràmetres marcats per les normes de la institució cinematogràfica.

⁴⁸ Roberto Turigliatto. "Lo spirito della Nouvelle Vague, conversazione con Jean Douchet". A: Roberto Turigliatto, ed. Nouvelle Vague, Torí: Festival Internazionale Cinema Giovani, octubre, 1993.

Capítol 2: L'obra de Rossellini davant la indústria cinematogràfica i els nous cinemes

2.1.- Introducció

La majoria d'estudiosos de l'obra de Rossellini situen Viaggio in Italia (Te querré siempre, 1953) a l'epicentre de la modernitat cinematogràfica i la consideren una obra renovadora de les estructures cinematogràfiques. Viaggio in Italia va ser, paradoxalment, una experiència sense continuïtat directe dins l'obra de Rossellini, però va crear nombrosos deixebles en els nous cinemes dels anys seixanta. Viaggio in Italia anuncia bona part de les recerques que duran a terme alguns cineastes de la *nouvelle vague* com Jacques Rivette, François Truffaut, Jean Luc Godard, Jean Rouch, Eric Rohmer i dos cineastes italians contemporanis de Rossellini, els quals a començaments dels seixanta, no trigarien en convertir-se en capdavaners del nou cinema en el seu país: Federico Fellini i Michelangelo Antonioni.

Després de Viaggio in Italia, Rossellini va sentir-se atrapat dins d'uns sistemes de producció que no li deixaven continuar el camí que ell mateix havia iniciat. La indústria cinematogràfica i el públic italià li van exigir que tornés a explorar la vella imatge de pare del cinema neorealista, una imatge que ja havia superat i fins i tot enterrat. Com molt bé ha intuït José Enrique Monterde, amb Viaggio in Italia, Rossellini es va quedar a les portes de la terra promesa: la modernitat cinematogràfica ¹. Fins que no va veure les possibilitats de poder experimentar en la

¹ José Enrique Monterde. "Roberto Rossellini entre el rechazo y la veneración". Dirigido por... n. 125, p. 19.

televisió, el cineasta italià va dubtar sobre quin camí seguir. Per poder subsistir va acceptar alguns encàrrecs comercials, com Il Generale della Rovere, que li van permetre recuperar la popularitat perduda i la imatge de gran cineasta de l'època daurada del neorealisme. El rodatge d'aquests films no li va resultar gaire satisfactori i de forma indirecta, el seu èxit va contribuir a allunyar-lo del nou cinema que tant a França com a Itàlia estava naixent. Paradoxalment els seus successors i admiradors, tant dins la *nouvelle vague* com en el cinema italià dels seixanta, van tenir menys dificultats per practicar algunes recerques del mètode rossellinià, que no pas el mateix Rossellini.

El present capítol vol analitzar les circumstàncies històriques que van impedir que Rossellini no pogués tirar endavant les troballes explorades a Viaggio in Italia i les nombroses contradiccions que li va suposar el fet de no saber adaptar-se als esquemes de la indústria cinematogràfica, llançant-lo cap un cert fracàs personal. Els anys 1955 i 1963 van ser un període d'absoluta incertesa dins l'obra de Rossellini, durant el qual va haver de solucionar nombrosos problemes davant la indústria. Les contradiccions es veuen reflectides en les pel·lícules que realitza durant aquest període. L'estudi dels problemes que va tenir amb els sistemes de producció industrial ens ajudaran a entendre les raons del seu abandó del cinema i del seu apropament a la televisió.

Durant aquesta etapa d'incertesa, Rossellini realitza també algunes obres que poden considerar-se com clars precedents de tot el seu cinema didàctic. India serà el seu primer apropament cap el món televisiu, mentre que Viva l'Italia! i Vanina, Vanina començaran a establir les bases de la seva recerca dins la reconstrucció històrica. En aquest capítol, aquestes obres apareixeran només referenciades. L'estudi de les seves circumstàncies de producció i de les seves aportacions a la constitució del mètode didàctic serà tractat àmpliament en el capítol quart,

dedicat a analitzar els materials del projecte didàctic per a la televisió. En el present capítol establirem quines van ser les circumstàncies adverses que van provocar que l'any 1963, Rossellini anunciés públicament que abandonava el cinema.

2.2- Les troballes de "Viaggio in Italia"

L'origen de Viaggio in Italia era la novel·la Duo de Colette, escriptora de la qual Rossellini ja havia adaptat un conte en l'episodi curt L'envídia (1951-52). El tema de la novel·la es centrava en el trencament d'una parella, degut al fet que l'home no responia a les necessitats sexuals de la seva companya. La novel·la de Colette era una excusa per reflectir una situació autobiogràfica: les tensions del matrimoni del director amb l'actriu Ingrid Bergman. Quan Rossellini va contractar el protagonista masculí, l'actor Hollywodià Georges Sanders, la seva idea inicial era adaptar el text de Colette. Abans de començar el rodatge, però, es va assabentar que els drets estaven venuts i va decidir filmar la pel·lícula sense disposar d'un guió previ. Rossellini només va escriure en una nit, degut a les continuades pressions dels productors, vuit pàgines, en les quals es va limitar a apuntar algunes localitzacions. Aquestes dades van ser utilitzades com a únic esbós de guió.² El cineasta confiava que trobaria la inspiració per a la seva pel·lícula, a partir del contacte amb la singular realitat napolitana. Així, doncs, va decidir posar en relació els seus personatges de ficció amb el món exterior. Ingrid Bergman i Georges Sanders van estar obligats a assumir el doble paper de persones reals i de personatges adscrits a una ficció. La posició de l'autor va deixar de ser

² Les vuit pàgines que formen el guió original han estat publicades com a anexe de l'article: Stefano Roncoroni. "Pour Rossellini". L'avant Scène. Cinéma, n. 361, juny, 1987. L'única informació que recullen aquestes pàgines és un llistat de localitzacions.

la de qui posa en escena un món que ha imaginat, per passar a ser la de qui es proposa atrapar una realitat abans de posar-la en escena. Alain Bergala especifica molt bé aquestes característiques:

<<L'essentiel du geste rossellinien au moment du Voyage consiste à se délester au maximum de tout ce qui relève habituellement de la gestion du film et de son spectateur: l'invention d'une histoire et l'organisation dramatique de ses péripéties, l'exercice d'un pouvoir démiurgique sur la constitution et le filmage de ses créatures>>³.

Viaggio in Italia descriu la història d'un viatge fictici situat en la Itàlia real de 1953. Els protagonistes són una parella d'anglesos que han anat fins a Itàlia per a intentar vendre una mansió que han rebut com a herència. A l'inici del film, el director atrapa els personatges en un moment indeterminat del trajecte entre Londres i Nàpols. No hi ha un començament definit de la història, perquè tampoc no es pot dir que hi hagi història, segons el sentit clàssic del terme. Entre els protagonistes hi ha, però, una situació d'excepcionalitat estretament lligada a un paisatge i una situació de ruptura amb la pròpia quotidianitat. En situar els personatges de ficció lluny del seu marc habitual, Rossellini els aparta de la seva realitat i els posa en contacte amb una realitat exterior que els és estranya. La seva intenció inicial era mostrar la manca d'orientació de la cultura i la societat europees dels anys cinquanta. Per poder aprofundir en aquest tema, el cineasta parteix del mite del xoc que provoca la sensualitat mediterrània del sud en la mentalitat del nord -idea que ja va ser explorada per l'escriptor E.M. Forster en la seva novel·la A room with a view.

³ Alain Bergala. Voyage en Italie de Roberto Rossellini. Paris: Editions Yellow Now. 1990, p. 25.

Tal com indica Anne-Marie Faux, la parella protagonista <<*ne partagent que très rarement le même space*>>⁴. La separació provocarà també una perpètua tensió a l'interior de la posada en escena, la qual estarà marcada per la distància geogràfica que separa la parella o per la fractura que suposa la utilització, com a recurs de muntatge del camp/contracamp. La tensió que els dos protagonistes viuen amb el seu interior -afectat per una forta crisi que provoca l'angoixa existencial- i el món exterior -el paisatge físic italià- serà el punt de partida de la recerca de Rossellini. La realitat serà considerada com una trampa, darrera la qual emergiran una sèrie de codis ocults que la camera anirà descobrint de manera progressiva. La realitat exterior serà l'única capaç d'il·luminar la psicologia dels personatges i treure'n a la llum algunes de les seves crisis profundes. En el moment d'establir un punt de vista dels dos protagonistes cap el món, Rossellini accentuarà el tema de l'alienació. Aquesta problemàtica ha estat analitzada amb molta intuïció per Dianne Gibbons:

<<By repeatedly "opening up" the point-of-view figure, and dissociating it from character interiority, Rossellini implies that the world exist a priori of any individual interpretation of it; the objective representation of the world takes precedence over any story of frustrated desire>>⁵

A Viaggio in Italia, el relat que es va originant té com a principals camps semàntics els de la crisi i la comunicació de la parella. L'estructuració del relat funciona a partir d'un procés de desdramatització. Rossellini articula moltes seqüències del film a partir del que Peter

⁴ Anne-Marie Faux. "Mises en scènes de la confrontation". A: Voyage en Italie. L'Avant Scène. Cinéma, p. 27.

⁵ Dianne Gibbons. Rereading Rossellini: Cinematic realism, neorealisme, and realist style. Nova York: New York University. Facultat de filosofia. 1983. Tesi doctoral.

Bondanella anomena <<*the principle of repetition with variation*>> i que defineix com: <<*It is a narrative structure guaranteed to evoke from some audiences the complaint that nothing ever really happens*>>⁶. Els temps morts fan que l'espectador es trobi impossibilitat per plantejar qualsevol forma de valoració sobre el futur del relat. El film funciona a partir del principi de l'espera entesa com la gestació d'alguna cosa interior que de manera progressiva anirà prenent cos. Aquesta espera no es troba vectoritzada cap una direcció concreta, sinó que és una espera en el buit.

Alain Bergala, no està massa lluny de les intuïcions de Dianne Gibbons quan assenyala que una de les innovacions fonamentals de Viaggio in Italia va ser la de no establir relacions directes i lògiques entre el pla del personatge i el contraplà de la realitat:

<<*Pour la première fois peut-être de façon aussi manifeste dans le cinéma de fiction, un cinéaste allait coller bord à bord deux plans de façon à en montrer le hiatus, l'impossibilité de raccorder, l'insurmountable hétérogénéité*>>⁷.

La mateixa intuïció, malgrat que parteixi de camins diferents, la va tenir José Luis Guarner quan va escriure:

<<*Una de las grandes originalidades de Viaggio in Italia es la de utilizar el contracampo no como la imagen subjetiva de lo que ve el personaje -principio sobre el que Hitchcock ha construido toda una*

⁶ Peter Bondanella, The films of Roberto Rossellini. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p.105.

⁷ Alain Bergala, Voyage en Italie de Roberto Rossellini, p. 50.

dialéctica-, sino como la imagen objetiva de un pedazo de realidad que, en este momento, está actuando sobre el personaje>> ⁸.

Entre una Itàlia real, que davant l'espectador es manifesta com un espai de vida i mort, i els ulls d'Ingrid Bergman no hi ha una subjectivització directa. L'espectador pot suposar que les dues realitats existeixen de forma independent; o que la protagonista ha realitzat una selecció de la realitat que s'adapta als seus estats d'ànim. La invidència del món provoca una escletxa dins la ficció que acaba convertint-se en una de les principals troballes estilístiques de la pel·lícula. Viaggio in Italia ens mostra com un món exterior pot transformar uns personatges, posar-los en una situació de crisi, per separar-los o ajuntar-los, miraculosament.

2.3- La influència de Rossellini en els cineastes de la Nouvelle vague

Ni les troballes estilístiques, ni les reflexions existencials presents a Viaggio in Italia van poder tenir continuïtat en les obres posteriors de Rossellini. El seu darrer treball amb Ingrid Bergman, La Paura (Die Angst, 1954) va ser rodada a Alemanya i és una obra que tanca la reflexió global que va realitzar, a partir de Germania anno zero (1947), sobre la degradació moral de la postguerra. El que més sobta de La paura és la seva construcció tancada, el to deliberadament melodramàtic, fet que va ser reconegut pel propi cineasta:

⁸ José Luis Guarner. Roberto Rossellini, p. 93.

<<C'est peut-être mon film le plus construit, celui dans lequel l'histoire occupe le plus de place>> ⁹.

La pel·lícula és una obra sobre la confessió, inspirada en un text de Stephen Zweig, i tant per la seva intriga argumental, com pel tractament expressionista de la llum, recorda remotament el cinema de Fritz Lang, un cineasta situat a les antípodes de Rossellini. L'artifici també havia estat el punt de partida d'una interessant investigació formal duta a terme mitjançant l'adaptació del muntatge teatral Giovanna d'arco al rogo (1954), basada en l'oratori d'Arthur Honegger amb text de Paul Claudel, amb el qual Ingrid Bergman va recórrer els grans teatres europeus.

Després de La Paura, pel·lícula que va coincidir amb la seva separació d'Ingrid Bergman, Rossellini va autoexiliar-se a París. Allà va contactar amb els joves crítics de la revista Cahiers du cinéma que havien expressat en diversos articles la seva admiració pel mestre. El cineasta italià va establir estrets lligams amb François Truffaut, que va convertir-se en el seu secretari personal. També va preparar diversos projectes frustrats, entre ells una adaptació de la novel·la La serpiente emplumada de D.H. Lawrence y una Carmen fidel a la novel·la de Merimée, que havia de rodar-se a l'Estat espanyol. ¹⁰. L'amistat amb Truffaut havia nascut uns

⁹ Roberto Rossellini. "De Rome, Ville Ouverte à India. Conversations télévisées". A: Roberto Rossellini, ed Alain Bergala i Jean Narboni. París: Cahiers du cinéma/La cinémathèque française, 1990, p.25.

¹⁰ En una entrevista amb François Truffaut, Rossellini declarava sobre el projecte de Carmen : <<Si, una Carmen assolutamente fedele a Mérimée. Di adattamenti ne sono stati fatti tanti e di tutti i tipi: film, opera buffa ecc al punto di non ricordare più la vera immagine di Carmen, sarà un film sulla morte, in bianco e nero, girato in ambienti naturali, nelle strade, nelle piazze, con attori principianti e tutti molto giovani...Serà un film spagnolo. Ho soggiornato molto a lungo in Spagna in questi ultimi mesi. È un paese fantastico, un popolo straordinario che guarda la morte in faccia. Al punto di scendere nelle arene per guardarla più a vicino. Lo spagnolo è solo, sempre. Il cantante spagnolo canta per sé e si risponde, il danzatore danza con se stesso e il torero lotta con se stesso, perché il toro non lo guarda neppure. Un toro che guarda il matador è escluso, abbattuto, perché indegno di quello che da lui ci si aspetta. Il torero lotta con la capa. Conosce Monolete? Era grande, ma la sua leggenda lo era anche di più>>. François Truffaut. "Rossellini 55" a Arts, 19 gener 1955, p. 5. (Versió italiana del text recollida a: Adriano Aprà, ed. Il mio metodo. Venècia: Marsilio Editore. 1987).

anys abans, quan Rossellini va rebre una carta d'un jove crític desconegut en la qual li deia que el distribuïdor francès havia canviat algunes escenes de Viaggio in Italia i modificat el títol original per La divorcée de Naples. El període d'auto-exili francès va convertir Rossellini en pare espiritual de la futura Nouvelle Vague.

En el transcurs d'una taula rodona sobre el nou cinema, celebrada a Roma l'any 1964, el cineasta va donar algunes pistes essencials sobre l'activitat duta a terme durant aquests anys:

<<lo predicavo infatti a questi ragazzi una cosa che mi aveva sempre assillato e che io stesso avevo cercato in un certo senso di rendere effettiva: di liberarsi dalle grandi strutture industriali e di fare dei film a bassissimo costo, anche attraverso l'impiego dei mezzi tecnici meno costosi...Credo che in fondo quello che loro vedevano nei miei film era appunto il disprezzo per la forma tradizionale di cinema. Io ricordo che c'è stato un periodo in cui non c'era critico che non accusasse i miei film di essere girati male, o me di essere disattento o addirittura distratto. Ebbene questo, che era un'accusa per una certa critica molta legata a forme più tradizionali, eccitava invece questi ragazzi>>¹¹.

Rossellini aconsellaria els joves cineastes i arribaria a fer gestions l'any 1956 per trobar una productora que permetés a François Truffaut dirigir Les quatre cents coups (Los cuatrocientos golpes) i a Claude Chabrol Le beau Serge (El bello Sergio). També va planificar un projecte de film episòdic que havien de dirigir Eric Rohmer, Jacques Rivette i François Truffaut. Aquest projecte amagava l'esbós de Paris nous appartient (1959) de Jacques Rivette i Le signe du lion (El signo de Leo,

¹¹ Roberto Rossellini, "Un cinema diverso per un mundo che cambia". Bianco e Nero, gener 1964, p.10. (També a Adriano Arpà. Il mio metodo. p. 311).

1959) d'Eric Rohmer ¹². Un testimoni interessant sobre la influència de Rossellini és el de François Truffaut:

*<<Chaque fois qu'il arrivait à Paris, il nous recontraît et se faisait projeter nos films d'amateurs, lisait nos premiers scénarios. Tous ces noms nouveaux qui, en 1959, surprenaient les producteurs français lorsqu'ils les découvraient chaque semaine dans la rubrique des films en préparation étaient connus de Rossellini depuis longtemps: Rouch, Reichenbach, Godard, Rohmer, Rivette, Aurel. En effet, Rossellini a été le premier lecteur des scénarios du Le Beau Serge et des Quatre cents Coups. C'est lui qui a inspiré Moi, un Noir à Jean Rouch, après avoir vu Les Maîtres fous>>.*¹³

Jean Luc Godard considera que la influència essencial de Rossellini va ser sobretot en relació amb les formes de producció:

<<J'ai toujours fait des films en me contentant de peu d'argent. C'est la leçon que m'a léguée Roberto>> ¹⁴.

Jean Gruault, posterior guionista de Rossellini i de François Truffaut, explica d'aquesta manera la influència que el mestre italià va exercir en els deixebles de la nouvelle vague:

<<En 56, personne ne faisait de films en France, sur la réalité contemporaine. Or, Roberto voulait entreprendre je ne sais combien de

¹² Sobre la relació de Rossellini amb la Nouvelle Vague veure: Adriano Aprà. "Nouvelle vague e cinema italiano: Da Rossellini a...". A: Roberto Turigliatto, ed. Nouvelle Vague, p 54- 56.

¹³ Declaracions de François Truffaut a: Mario Verdone. Roberto Rossellini. París: Seghers, 1963, p.202.

¹⁴ Jean Luc Godard. "J'ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée. Conférence de presse de JLG/JLG" Cahiers du cinéma, n. 490, abril, 1995, p. 74.

films, avec Godard, avec Truffaut...Il avait prévu tout un programme qui'il aurait supervisé. C'est alors qu'il nous a orientés vers les problèmes étudiants (je précise que c'était en 1956). Nous avons donc commencé à travailler pour lui, il nous donnait un peu d'argent (ce que pour nous était merveilleux). Nous sommes allés enquêter à la cité universitaire. Nous avons écrit tout un scénario, découpé, dialogué, prêt à être tourné. Mais, à ce moment-là, il avait aussi le projet des Indes>> ¹⁵

Jean Rouch, cineasta adscrit al "cinéma vérité" que anys després entrarà en una forta polèmica amb Rossellini a propòsit dels mètodes utilitzats pel rodatge del seu film La punition ¹⁶, també ha reconegut la importància que la presència del cineasta italià a París va deixar en el seu cinema:

<<R. Rossellini fu il creatore di ciò che si chiamò Nouvelle Vague, effettivamente diciamo cosa esatta; lui è stato colui che è venuto a stimolarci in un mondo cinematografico, nella Parigi degli anni'50, che era convenzionale, borghese, intellettuale, soddisfatta di sé e nella quale c'erano ben poche cose; c'erano però anche persone, che erano critici di cinema che, come si diceva allora, "mangiavano del cinema" e in questo ambiente è arrivato questo mago (che io chiamo un suonatore di flauto) che ci ha trascinato fuori dalla città, fuori da quel mondo del cinema e che ci ha fatto sognare per un anno, obbligando noi stessi a coltivare il nostro giardino e che è scomparso, nel momento in cui ognuno di noi aveva

¹⁵ Jean Gruault a: "Roberto Rossellini: Je sais bien que le monde moderne est plein de gens inquiets, pourquoi irais-je grossir leurs rangs?". Téléciné. n.168, març - abril, 1971, p. 38.

¹⁶ La pol·lèmica sobre La punition va esclatar arran de les delcaracions contraries al film de Jean Rouch, realitzades per Roberto Rossellini en l'entrevista: Fereydoun Hoveyda i Eric Rohmer. "Nouvel entretien avec Roberto Rossellini". Cahiers du cinéma. n. 145, juliol 1963, p. 2 -14.

imparato a suonare da sè il suo flauto...lo non avrei mai girato Moi, un noir se Roberto non mi avesse incitato a farlo>>. ¹⁷

L'any 1959, Rossellini presentarà al festival de Cannes India. El mateix any es presenten a concurs dues primeres pel·lícules de nacionalitat francesa: Hiroshima mon amour (Hiroshima, mi amor) d'Alain Resnais i Les quatre cents coups de François Truffaut, obra aquesta última de la qual Rossellini es sent el pare espiritual. Els crítics de la Nouvelle vague li donen una aclaparadora benvinguda. Godard publica una entrevista inventada a la revista Arts. En la introducció a l'entrevista deia:

<<Aujourd'hui, Roberto Rossellini en ressort avec India 58, un film qui est l'égal de Que viva Mexico ou Naissance d'une nation, et qui prouve que cette saison en enfer menait au paradis, car India 58 est beau comme la création du monde>> ¹⁸.

Malgrat els elogis de Godard, els joves de la Nouvelle Vague triomfaven a Cannes i India era projectada amb discreció, sense aconseguir després cap mena de ressò a les pantalles comercials. Amb India, tal com veurem en altres capítols, Rossellini es va situar més enllà de l'esperit que promovia la Nouvelle Vague i de les descobertes fetes sis anys abans amb Viaggio in Italia. Les seves investigacions van començar a anar cap un cinema de caràcter antropològic i la seva preocupació va començar a orientar-se vers la recerca d'una utilitat de les imatges.

¹⁷ Jean Rouch. "La ricerca della "verità". A: Edoardo Bruno, ed. Roberto Rossellini. Il cinema, la televisione, la storia, la critica. p. 48.

¹⁸ Jean Luc Godard. "Un cineaste c'est aussi un missionnaire", Arts, n. 716, 1 d'abril de 1959.

2.4- La recuperació de la vella imatge neorealista

Rossellini havia abandonat Itàlia, ja que allà les seves propostes havien fracassat comercialment i tampoc no eren compreses per la majoria de la crítica. A finals dels anys cinquanta, l'alternativa de la modernitat no havia tingut cap mena de pes en un cinema que volia oblidar-se del neorealisme potenciant un retorn cap el cinema de gènere de clara influència hollywoodiana. La possibilitat d'un canvi de trajectòria li va arribar durant el Festival de Cannes de 1959, quan el productor Moris Ergas va oferir-li la possibilitat de filmar un llargmetratge que explorés el context social de la resistència italiana davant del nazisme. El cineasta va veure que l'única forma que tenia per poder triomfar a Itàlia era recuperar una imatge que ell mateix havia superat, la de vell cineasta neorealista, i oferir al públic allò que esperava d'ell, alguna pel·lícula sobre la resistència. Il Generale della Rovere (El general de la Rovere, 1959), avalada per la presència com a actor del cineasta neorealista Vittorio De Sica, va suposar una claudicació personal i el retorn cap un model de dramaturgia que Rossellini feia temps que havia abandonat.

El punt de partida de Il Generale della Rovere era una història real dels anys de la resistència, la qual havia estat recollida per l'escriptor Indro Montanelli i seria relaborada en forma de guió per Sergio Amidei, el seu fidel col·laborador del temps de Roma città aperta. En el moment en què va rebre la proposta, Rossellini tenia la intenció de continuar realitzant projectes de caràcter didàctic i de marcat contingut antropològic. Després d'India volia filmar Geografia da fame de Josué de Castro. El projecte no avançava i mentrestant, Rossellini va creure convenient aprofitar, com si fos un parèntesi en la seva carrera, un encàrrec.

<<Perchè li avevo preso la decisione de cambiare completamente. E siccome me ero detto: "Per cambiare, per mettere in moto queste nuove azioni, ce vorranno per lo meno 6 mesi -un anno", allora ho cercato di fare qualcosa per potermi salvare la vita. Allora c'è stata della gente che s'è sentita orgogliosissima perchè finalmente avevo ceduto, avevo ubbidito, avevo rispettato le regole (che poi non ho rispettato). Invece, poi, c'è voluto 5-6 anni per cominciare sul serio, è stata una brutta sorpresa>>¹⁹

Pel cineasta italià, filmar Il Generale della Rovere equivalia a claudicar en els paràmetres industrials en els quals mai no havia cregut. La concepció del film s'oposava a la idea de convertir l'estil en la base d'una nova concepció del cinema que fos alliberadora per a l'espectador. El rodatge es va desenvolupar en interiors de Cinecittà i en un temps rècord de quatre setmanes. Il Generale della Rovere va ser construïda amb tots els elements essencials que, des d'un punt de vista acadèmic ha de disposar una bona pel·lícula. El guió no presentava ruptures dramàtiques i la història tractava un tema fort com la crisi moral d'un delator que es feia passar per general de la resistència. La narració era efectista i conduïa l'espectador cap un final de gran força emocional. El protagonista, Vittorio De Sica realitzava, a més, una interpretació marcadament emfàtica.

Tanmateix, Il Generale della Rovere no era només una pel·lícula realitzada segons els vells models, sinó que tenia nombrosos elements de clar interès. Rossellini va introduir, a partir de la història d'un personatge que interpretava el paper de líder de la resistència, una reflexió -no massa allunyada de l'Enrico IV de Pirandello- sobre una persona que quedava atrapada en el paper del personatge que interpretava. En el fons, el

¹⁹ Roberto Rossellini a: Pio Baldelli, Roberto Rossellini. Roma: La Nuova Sinistra, Samonà e Savelli, 1972, p. 231-232.

director volia reflectir el problema de la crisi de consciència que ja havia tractat en pel·lícules com Stromboli o Europa 51. Per altra banda, en apropar-se, des d'una perspectiva temporal, cap a una sèrie de fets situats quinze anys enrera, Rossellini va començar a plantejar-se algunes qüestions sobre cinema i història, claus en la gestació del seu mètode futur. Vittorio Spinazzola va començar a entreveure una clara inspiració històrica i política:

<<Ne Il Generale Della Rovere, le conquiste espressive del periodo "francese" dovevano consentire l'approfondimento dell'ispirazione storico-politica al di là dei risultati raggiunti con i primi film sulla Resistenza: vicenda pubblica e storia privata, sentimenti individuali e passioni collettive dovevano fondersi senza residui, superando l'antinomia tra la realtà dell'accadimento storico e la finzione narrativa ad essa sobrintessuta>>²⁰

En el Festival de Venècia, Il generale della Rovere va guanyar el Lleó d'Or *ex-aquo* amb La Grande Guerra (La gran guerra, 1959) de Mario Monicelli. La crítica va parlar d'un important retorn del gran mestre del neorealisme, va parlar de recuperació d'un cinema italià de qualitat i va lloar la interpretació que realitzava Vittorio de Sica. Il generale della Rovere va recaptar 40 vegades més a les taquilles que Viaggio in Italia i va ser la seva pel·lícula més lloada per la crítica internacional després de Roma, città aperta. El film responia a la imatge tòpica que molts espectadors s'havien fet del cinema de Rossellini. Els seus films més rupturistes eren pràcticament desconeguts i molts no s'havien exhibit mai fora d'Itàlia i França. L'èxit de la pel·lícula va servir perquè entre 1958 i 1963 es tornessin a posar de moda dins del cinema italià els films sobre la guerra i la resistència. Il Generale della Rovere va generar una revisió

²⁰ Vittorio Spinazzola. Film 1962. Milà: Feltrinelli, 1963, p. 64.

comercial del neorealisme i va servir d'estímul a la realització de pel·lícules com La Ciociara (Dos mujeres, 1960), Kapo (1960) de Gillo Pontecorvo, Il carro armato dell'otto settembre (1960) de Gianni Puccini i Il Gobbo (1960) de Carlo Lizzani. Totes aquestes obres proposaven un retorn cap a temes socials i polítics, però no suggerien cap modificació profunda de la narració, ni de les estructures dramàtiques.

En el decurs del mateix festival de Venècia en què va ser premiada Il Generale della Rovere, Rossellini va presidir el Convegno internazionale sul nuovo cinema, una reunió de vint-i-cinc joves directors de sis països - entre ells François Truffaut, Ermanno Olmi, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Gillo Pontecorvo, Andrej Munk, Andrej Wajda i Jerzy Kawalerowicz- per parlar dels canvis del nou cinema europeu. Els temes que es van debatre en el congrés es trobaven molt lluny del model de cinema que reflectia Il Generale della Rovere. Durant el congrés Rossellini va afirmar:

<<La mia opinione personale è che il cinema è un mestiere da "mandarini" perchè s'è cercato di farne qualcosa di misterioso, di estremamente difficile, e così si sono eliminate molte forze che volevano farne parte. C'è un conflitto tra cinema ufficiale e cinema indipendente, il che è un controsenso. La lotta tra i due cinema ha fatto aumentare i prezzi, ha creato il cinema "fregnaccia", la superpublicità. L'aspetto rivoluzionario della "nouvelle vague" consiste appunto nella rivoluzione dei mezzi di produzione: si è visto che si poteva fare del cinema con poco denaro>>²¹.

²¹ Roberto Rossellini a: "Convegno sul Nuovo cinema, Venezia 1959". El text del congrés ha estat publicat a: "Papa Rossellini e il primo concistoro della Nouvelle Vague", Schermi. n. 19, desembre 1959, p. 354-360.

En el congrés, l'actitud de Rossellini va ser la d'atacar tots els elements que considerava inútils de la indústria cinematogràfica i que encarien considerablement el preu general de les pel·lícules. Pensava que els cineastes estaven atrapats per mites inútils, tant pel que feia a la producció com pel que feia a la política de l' *star system*, la qual, segons ell, calia destruir. Rossellini afirmava que, des dels temps d'Eric Von Stroheim, havia existit un model de cinema que anava contra l'oficialitat i que per aconseguir la llibertat s'havia hagut de realitzar amb costos reduïts. Aquest model de cinema havia servit per a desemmascarar les maneres de fer del cinema oficial. Pel director italià, els quatre grans pilars del cinema oficial eren els costos elevats, la distribució, l'exhibició i la publicitat. Els costos del cinema estaven disparats inútilment perquè els sindicats havien fet el joc als productors; la distribució i l'exhibició es trobaven monopolitzades i no donaven llibertat als autors, la publicitat estava manipulada per la premsa que imposava els gustos dels monopolis industrials. Rossellini pensava que la llibertat de rodatge i la manca de regles dels cineastes de la *nouvelle vague* podien ajudar a produir una important transformació dins del cinema.

Una setmana després del congrés, oblidant-se de la significació del premi obtingut per Il generale della Rovere, va publicar en el diari Paese Sera una carta adreçada al Ministre de Turisme i de l'Espectacle en la qual demanava que la política cinematogràfica deixés d'orientar-se cap a la indústria i es comencés a preocupar més pels autors:

<<A questo proposito è necessario rilevare come presso gli uffici della direzione generale dello spettacolo hanno sempre peso maggiore e determinante i desideri ed i punti di vista degli industriali che non quelli degli autori e, in genere, dei lavoratori del cinema, malgrado questi

*esprimessero interessi più generali: artistici, culturali e di lavoro, cioè interessi nazionali>>*²².

En la carta, establia una sèrie de preocupacions sobre les possibilitats informatives i educatives de la televisió que anticipaven algunes de les preocupacions teòriques que desenvoluparia uns anys més tard::

*<<Gli esempi quotidiani mi convincono purtroppo che il cinema e la televisione hanno invece servito un prodotto sintetico ed artificiale della cultura e della conoscenza, con il risultato che questi mezzi hanno sollecitato lo sviluppo mentale dei bambini ma hanno anche ristretto la apertura mentale dell'adulto...L'uomo moderno è uno specialista che è obbligato ad approfondire le sue conoscenze solo in una direzione. Il cinema e la televisione dovrebbero stabilire il contatto tra gli specialisti ed il mondo, vario e complesso, che li circonda>>*²³.

L'èxit de Il generale della Rovere va obligar-lo a realitzar un altre film sobre el període de la resistència, Era notte a Roma (Fugitivos en la noche, 1960). Va tornar a demanar la col·laboració de Sergio Amidei, que havia treballat en una història fictícia que transcorria en la mateixa època i el mateix escenari de Roma città aperta. El guió original portava els títols provisionals de La Città Nemica i Gli stranieri i pretenia mostrar la vida romana a partir dels ulls d'un estranger que descobria la unitat de les diferents forces polítiques i ideològiques que actuaven en el marc de la resistència. Rossellini i Sergio Amidei eren conscients que no podien realitzar un altre film sobre la resistència que tingués com a marc l'exterior, sinó que havien de plantejar-se una reconstrucció en estudi.

²² Roberto Rossellini. "La lettera integrale di Rossellini". Paese Sera. 8-9 setembre 1959.

²³ "La lettera integrale di Rossellini". Paese Sera. 1959.

L'excusa va ser convertir Era Notte a Roma en un film sobre la Roma interior. Segons explica Brunello Rondi -coproductor i guionista-, Amidei coneixia aquella Roma íntima que durant la resistència va obrir les portes als estrangers.²⁴ Era notte a Roma va ser una producció italo-franco-americana i es va rodar en 45 dies -entre febrer i març de 1960-, en exteriors a Roma i als estudis de Cinecittà. Tots els actors eren professionals i entre ells, calia esmentar la participació del cineasta rus Sergei Bondartchouk, el primer actor rus que va tenir permís per a treballar en una producció occidental. El gran tema de fons d'Era notte a Roma no era la lluita de la resistència, sinó la solidaritat humana. Rossellini va relacionar quatre cultures diferents -l'italiana, l'anglesa, l'americana i la russa- en un espai reduït per demostrar com els problemes d'incomunicació poden superar-se mitjançant una actitud de tolerància entre les persones.

Era notte a Roma no utilitzava una dramaturgia tan tancada com la de Il Generale della Rovere i articulava la narració al voltant de la figura de l'espera. Era notte a Roma plantejava també nous mètodes de posada en escena gràcies a la utilització del *zoom òptic* o *pancinor*. El dispositiu va esdevenir -tal com estudiarem en el capítol cinquè- un element absolutament clau en la posada en escena de tot el cinema posterior de Rossellini. Era notte a Roma plantejava les bases d'una interessant reflexió sobre la forma com el cinema podia acostar-se cap a la història. La camera estava molt preocupada per reconstruir, mitjançant la posada en escena, la vida d'un passat que es transformava en un camí d'informació sobre una època determinada. Aquesta investigació va continuar en els seus dos films posteriors -plantejats també dins del cinema comercial- Viva l'Italia! (1960) i Vanina Vanini (Vanina Vanini,

²⁴ La informació sobre les circumstàncies de la producció de Era notte a Roma i el guió del film estan publicats en el llibre: Renzo Renzi, Era notte a Roma di Roberto Rossellini. Bolònia: Capelli Editori. 1960.

1961), amb els quals va començar a buscar el camí per elaborar una història del passat en temps present, que tingués com a punt de partida les cròniques i els documents. La proposta d'Era Notte a Roma no va ser rebuda amb tanta eufòria com Il generale della Rovere i va portar l'enyorança dels anys del neorealisme. La pel·lícula era vista com una mala revisió dels temes exposats a Roma città aperta i no com una nova forma d'apropament a la Història. Alguns testimonis de l'època posen en evidència aquesta enyorança:

<<Ma per chi ricordi il Rossellini della maledizione di Don Pietro in Roma città aperta, il Rossellini del grande episodio padano di Paisà, l'impressione è deprimente, perchè si avverte la completa estraneità del regista alle ragioni più vive e risentite del proprio antifascismo, di un tempo e la stanchezza della sua rinuncia di oggi>>²⁵.

La revista Cahiers du cinéma va oposar-se a aquesta visió i va considerar Era notte a Roma com un film que anunciava nous camins en l'obra de Rossellini:

<<Era notte a Roma est une oeuvre de synthèse. Du point de vue de l'évolution de Rossellini on pourrait la sous-titrer "l'ancien et le nouveau". Ce qui est ancien, c'est l'idée de passage d'une valeur à l'autre, l'idée de latence, donc de feu interne. Ce qui est nouveau, c'est, au niveau de la mise en scène, la fluidité d'appréhension, grâce au panoramique magistralment utilisé, de l'espace refermé sur lui-même>>²⁶

²⁵ A.Ferrero i G.Oldrini, Da Roma città aperta alla Ragazza di Bube. Milano: Edizioni "Cinema Nuovo", 1965, p. 70.

²⁶ Jean-André Fieschi. "Dov'è Rossellini?". Cahiers du cinéma. n. 131, maig 1962, p. 22.

2.5- "La dolce Vita" i "L'avventura", nous camins en el cinema italià

El 13 de maig de 1960, Era notte a Roma va ser projectada al Festival de Cannes i va passar gairebé desapercebuda. En el mateix festival eren aplaudides dues obres de dos companys de trajectoria: La dolce vita (1960) de Federico Fellini i L'avventura de Michelangelo Antonioni.

La dolce vita representava una ruptura essencial dins del propi cinema de Fellini i dins tot el cinema italià de l'època. Fellini abandonava qualsevol interès per la representació mimètica de la quotidianitat introduint-hi elements onírics a l'interior de la pròpia estructura metacinetogràfica. Com assenyala Gian Piero Brunetta:

<<Da questo momento uno dei fondamenti della poetica neorealistica, la tendenza a far coincidere il reale con il visibile, viene tranquillamente superato: il visibile si può aprire a dimensioni molto piú vaste del reale e la macchina da presa si situa sulla linea di confine della realtà tentando sconfinamenti sempre piú regolari>>.²⁷

Per primer cop en l'obra de Fellini el món interior dels personatges va esdevenir més important que qualsevol forma narrativa, la Roma descrita en la pel·lícula es va convertir en una reflexió sobre la pròpia subjectivitat. Fellini descrivia una altra realitat que anava més enllà de les aparences.

²⁷ Gian Piero Brunetta. Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta. Vol. IV. Roma: Editori Riuniti. Edició revisada, octubre 1993, p. 328.

Fellini havia après de Rossellini, amb qui havia col·laborat com a guionista a Roma città aperta, Paisà i a Il Miracolo -on a més intervenia com a actor-, una certa idea de llibertat creativa i de la independència de l'autor durant el rodatge. El propi Fellini es sentiria sempre un hereu de Rossellini:

<<Al verlo trabajar tuve la sensación de descubrir por primera vez que era posible hacer cine del mismo modo privado, directo, inmediato con el que un escritor escribe o un pintor pinta>>²⁸

La reflexió sobre la realitat també es troba implícita a L'avventura de Michelangelo Antonioni. En el film, el cineasta posa en dubte la representativitat de la realitat en termes objectius: els personatges pateixen un procés progressiu d'objectivització, mentre que les coses del seu entorn van adquirint un paper simbòlic que les porta a esdevenir el centre de l'escena. Els protagonistes dels films d'Antonioni es troben sense possibilitat de relacionar-se amb el món, en un total procés d'inevidència que els durà cap a la incomunicació. Tal com assenyala Mira Liehm, Antonioni va realitzar una aproximació de caràcter fenomenològic cap a la realitat que el va portar cap un procés de desdramatització i destrucció de la narració:

<<Antonioni adopted the early Husserlian principle to examine facts as such and to eschew all judgment about the significance of things, wich had always been the main point of philosophical arguments. This basic attitude liquidated the tradicional novel/film based on passions,

²⁸ Giovanni Grazzini, Conversaciones con Fellini. Algún día haré una bella historia de amor. Barcelona: Gedisa. 1985. p. 46.

*psychology, and characters: the novel film where all things could be explained in terms of their relationships with the protagonists>>*²⁹.

Encara que no hagi estat reconegut de manera explícita, les reflexions sobre la realitat que plantegen La dolce vita i L'avventura no són més que una perllongació de les reflexions apuntades uns anys abans per Roberto Rossellini a Viaggio in Italia, film que en el seu moment no va ser admirat però que contenia totes les troballes de les dues obres fonamentals del cinema italià de començaments dels seixanta.

Fellini i Antonioni es van proposar per camins diferents un replantejament de la idea de realitat. Tots dos cineastes van establir dins del seu cinema una figura clau heretada de la literatura de James Joyce, l'epifania, que contempla la possibilitat d'una segona visió del món per sobre de la realitat aparent de les coses. Aquesta figura, la qual ja es trobava present en les primeres obres d'aquests dos cineastes, va esclatar amb força a La dolce vita i L'avventura. L'epifania també havia jugat un paper fonamental en el cinema que Rossellini va rodar en els anys cinquanta. Es curiós constatar que la primera obra de Rossellini, on l'epifania hi va jugar un paper determinant va ser L'amore (1947-1948), especialment l'episodi Il miracolo, protagonitzat per Federico Fellini.

En el cinema de Fellini, la transfiguració no consistia només a tenir visions o a inserir imatges oníriques dins de la reproducció de la realitat establerta pel relat cinematogràfic. Les imatges epifàniques moltes vegades actuen com a imatges objectives que funcionen com a il·luminació d'una veritat. En el cinema d'Antonioni, l'epifania dels personatges apareix

²⁹ Mira Leihm. Passion and defiance. Film in Italy 1942 to the present. Los Angeles: University of California Press, 1984, p. 178.

com a fruit d'una tensió entre l'acció de veure i l'acció d'esperar en un context marcat per una desertització de l'escenari. També pot ser fruit de la tensió entre la mirada subjectiva del personatge i l'objectivitat de la càmera. A Viaggio in Italia, Rossellini ja va establir una tensió entre una realitat objectiva i la subjectivitat d'uns personatges afectats per aquesta realitat i va articular el seu discurs al voltant de la idea de l'espera d'una revelació.

El teòric italià Guido Aristarco reconeix l'existència en el cinema de Rossellini del que ell anomena epifania religiosa i que oposa a les epifanies laiques del cinema d'Antonioni:

<<J'ai toujours reconnu que Rossellini est de ces rares auteurs qui recherchent la "réalité seconde", qui s'orientent vers le "phénomène de seconde vue", mais en soulignant qu'il les repère davantage dans le divin que dans l'humain (au sens laïque): selon une seule dimension donc et non dans l'intégration du dedans et du dehors>>³⁰.

La dolce vita obria en el cinema de Fellini un camí de modernitat, el qual ha havia estat explorat per Rossellini tant a Viaggio in Italia, com en la majoria de films que va realitzar amb Ingrid Bergman. Aquest nou camí consistia en la introducció de l'autobiografia dins del relat cinematogràfic com a reflex d'experiències directes de l'autor i en la utilització de l'assaig com a estudi de formes. Antonioni a L'avventura no va utilitzar l'autobiografia, però sí que va anar a parar a l'assaig per proposar un trencament de les formes, la destrucció de la dramaturgia i una ruptura amb la novel·lització. Els camins de ruptura estilística van ser expressats per Antonioni en els següents termes:

³⁰ Guido Aristarco. Ma polémique avec Bazin. p. 101.

<<Je peux même me permettre maintenant de faire, et je l'ai fait, des erreurs de grammaire. Je l'ai fait exprès parce que je pense obtenir ainsi une plus grande efficacité. Par exemple, un certain usage non orthodoxe de "champ" et de "contre-champ", certaines erreurs dans la direction de regards ou de mouvements. J'ai donc éliminé des contraintes et des suprastructures techniques, j'ai supprimé tout ce qui pouvait être les connections logiques du récit, les brusques passages d'une séquence à l'autre, ce qui faisait qu'une séquence servait de tremplin à la suivante; justement parce qu'il m'a semblé, et j'en suis encore fermement convaincu, qu'aujourd'hui le cinéma doit être lié plus à la vérité qu'à la logique>>³¹.

El contingut d'aquest text podria estar assumit per Roberto Rossellini. En el text es descriuen perfectament les ruptures estilístiques de L'avventura, que curiosament són molt properes a les de Viaggio in Italia. El film de Rossellini també mostrava la incomunicació de l'home modern, autèntic epicentre de tot el cinema d'Antonioni.

La posició de Rossellini en el festival de Cannes de 1960 no va tenir res a veure amb l'actitud expressada l'any anterior quan va assumir el rol de padrí de la *nouvele vague*. El cineasta va prendre consciència que dos companys de generacions properes havien pujat al tren de la modernitat que ell mateix havia descobert set anys abans i que acabava de perdre. La crítica italiana elogiava les troballes de Fellini i Antonioni, mentre uns anys abans havien acusat d'involucionistes les descobertes de Viaggio in Italia. Rossellini estava condemnat, per sobreviure -si volia seguir treballant dins la indústria-, a fer cinema comercial i a vendre la

³¹ Michelangelo Antonioni. "La maladie des sentiments". Debat al Centro Sperimentale di Cinematografia, 16 de mars 1961. La transcripció del debat ha estat publicada en francès a: Giorgio Tinazzi, ed. Michelangelo Antonioni. Ecrits. 1936. 1985. Cinecittà International, desembre 1991, p.247.

vella imatge de pare del neorealisme. Un text representatiu que ens ajuda a entendre com la crítica va veure el cinema de Rossellini en relació a les noves propostes de Fellini i Antonioni va ser publicat l'any 1961 a la revista Cineforum amb el significatiu títol de "Crisi e promesse del cinema italiano". En ell diu que després del cansament d'India va tenir lloc una *rinascita* de Rossellini amb Il Generale della Rovere, que no va saber evolucionar en obres com Era notte a Roma i Viva l'Italia perquè: <<l'aspetto semplicemente descrittivo e un po' didascalico come nel film garibaldino, prendono il sopravvento su quello ispirativo>> ³².

El text reconeix, però, que en el cinema italià s'havia produït una autèntica revolució gràcies a Fellini i Antonioni:

<<Già con "La dolce vita" si da inizio al racconto <<aperto>>, privo cioè di un inizio e di una conclusione, senza un vero conflitto. E aperto rimane, cioè privo di una progressione, per tutto il corso del racconto. Dove questa tecnica narrativa, che è soprattutto ispirazione e non solo tecnica, trova la sua affermazione più persuasiva è non solo nel film di Fellini ma specie ne "L'avventura" e ne "La notte" di Antonioni>>. ³³

Les relacions que Rossellini va mantenir, a partir d'aquell moment amb els dos cineastes, són molt contradictòries. Amb Federico Fellini li unia una gran amistat des dels anys de Roma città aperta, però les seves relacions van arribar a un punt mort. Fellini no veia amb bons ulls l'obsessió de Rossellini per la televisió i la Història. Segons ha recollit Tag Gallagher, a partir de declaracions de Renzo Rossellini jr., Rossellini va considerar La Dolce vita com un <<*manual of criminality, the lowest point*

³² A. Covi. "Crisi e promesse del cinema italiano". Cine-forum. n. 3-4, maig-juny 1961, p. 109

³³ A. Covi. "Crisi e promesse del cinema italiano". p.110.

reached by Italian cinema since neo-realism>> ³⁴. Rossellini es va manifestar considerablement gelós i no va suportar que una persona nascuda a Rimini realitzés un film sobre la vida frívola de Roma, donant-hi una visió que considerava provinciana. En el fons, Rossellini es sentia molt a prop de moltes de les recerques formals de La dolce vita, però molt lluny del seu onirisme.

Les relacions entre Michelangelo Antonioni i Rossellini van ser força més complexes. Durant els anys cinquanta les seves concepcions del cinema eren contraposades. Rossellini feia un cinema obert al món i a l'atzar, mentre que Antonioni partia d'una detallada construcció de l'espai cinematogràfic. Entre els dos cineastes hi havien punts de contacte, sobretot pel que fa a la voluntat d'establir ruptures sintàctiques. Rossellini havia contractat el director de fotografia Enzo Serafin perquè rodés Viaggio in Italia, després de veure el treball que havia realitzat a L'vinti (1952), un film que s'obria amb imatges de caràcter semi-documental sobre la degradació moral de la joventut europea.³⁵ Durant el Festival de Cannes, quan L'avventura va ser rebuda amb hostilitat pel públic -després guanyaria el Premi Especial del Jurat i començaria la seva carrera internacional-, Rossellini va signar un manifest en el qual es situava entre els defensors de la pel·lícula. Més tard, a mesura que el cinema d'Antonioni s'anava transformant en capdavanter del nou cinema italià, va començar a acusar-lo de tenir una forta complaença cap al fet artístic. També el considerava producte d'una forta introversió i d'un cert narcisisme. Antonioni es va convertir en exemple indirecte de les nombroses acusacions que Rossellini plantejava sobre la crisi d'una certa utilitat de l'art contemporani. En una entrevista de l'any 1963 a Cahiers du cinéma, on anunciava la seva voluntat de deixar el cinema, Rossellini no

³⁴ Tag Gallagher. The adventures of Roberto Rossellini. (En premsa).

³⁵ Enzo Serafin a l'autor. Roma, 31/1/1995.

parla mai d'Antonioni, però tot el text està ple de referències indirectes a la moda generada en els seixanta per l'*antonionisme* :

<<Prenez, par exemple, cette spéculation -il faut l'appeler par son nom- qu'on fait sur l'incommunicabilité, sur l'aliénation, etc. Je ne trouve en cela aucune tendresse, mais une complaisance enorme>>³⁶

Rossellini fa aquesta afirmació després d'haver dit que tot l'art actual esdevé cada cop més infantil i que cal buscar una utilitat al fet artístic. Més endavant declara que per a ell l'art és sobretot la vida i que quan un artista mata les emocions, l'art deixa de ser art:

<<Le point maximum comme position morale auquel les artistes atteignent aujourd'hui c'est de parler d'incommunicabilité, d'aliénation, c'est-à-dire de deux données qui sont absolument négatives. Je comprendrais très bien un artiste moderne s'il disait: "La technique a provoqué l'aliénation d'un grand nombre d'hommes et leur difficulté à communiquer, mais on peut très bien ne pas être aliéné, et l'on peut très bien, aussi, communiquer". Voilà quelle est la fonction de l'artiste: vaincre les choses, trouver le nouveau langage>>³⁷.

Les declaracions de Rossellini a Cahiers du cinéma van ser fetes poc temps després d'acabar el rodatge d'Anima nera (1962), film que Rossellini considerava com un dels punts més baixos de la seva carrera i que curiosament tenia com a tema central la incomunicació. Anima nera resumeix totes les contradiccions del cineasta abans de decantar-se cap el cinema didàctic.

³⁶ Fereydoun Hoveyda i Eric Rohmer. "Nouvel entretien avec Roberto Rossellini". Cahiers du cinéma. p. 8.

³⁷ F. Hoveyda i E. Rohmer. "Nouvel entretien avec Roberto Rossellini", p.10.

2.6- Les contradiccions d' "Anima nera"

Els anys 1960 i 1961, Rossellini va realitzar dues pel·lícules històriques: Viva l'Italia i Vanina Vanini. La primera era un encàrrec governamental -en coproducció amb les empreses Cineriz, Tempo Film i Galatea, amb la francesa Francinex- per commemorar el centenari del viatge de Giuseppe Garibaldi per alliberar el sud del poder borbònic. El film havia de ser inicialment una obra episòdica, dirigida per diversos cineastes. En fracassar el projecte col·lectiu, va decidir assumir-lo individualment. El director va partir de les cròniques de l'època i va proposar una interessant exploració de la història, el mite i la realitat. El treball de destrucció de tota mena d'espectacularitat per acostar-se a la Història no va ser comprés i la pel·lícula va aixecar un cert malestar crític. La revista Cinema Nuovo va acusar-la de barreja de western i de noticiari.³⁸ La Història també va ser el tema central de Vanina Vanini, un encàrrec d'adaptació d'un dels relats de Croniques italiennes de Stendhal, ofert a Rossellini pel productor Moris Ergas, propietari de l'empresa Zebra Films. La pel·lícula, que va suposar la primera col·laboració de Rossellini amb el guionista Jean Gruault, va ser completament alterada pel productor. Moris Ergas va canviar el muntatge, va suprimir quinze minuts, no va respectar la decisió de Rossellini de canviar la veu de l'actriu Sandra Milo per la veu de la dobladora italiana Andreina Pagnani, etc. La polèmica va esclatar quan el film va ser presentat a la Mostra de Venècia en una versió alterada. Rossellini va fer valer la seva queixa a la direcció del festival:

³⁸ Guido Fink. "Viva l'Italia". Cinema Nuovo, març, 1961, p. 156.

<<Ieri 21 agosto io ho chiesto davanti la Pretura di Roma, che a norma dell'art 169 della legge 22 aprile 1941, n.633 sul diritto d'autore fossero emessi i provvedimenti idonei per la reintegrazione <<dell'opera da me realizzata>> o che a norma dell'art.700 del codice di procedura civile venissero emessi provvedimenti idonei a diminuire il mio danno in attesa del giudizio di merito. (...) Ho ritenuto utile portare a Vostra conoscenza tali fatti. Siccome è mio fermo convincimento che la presentazione di un film al pubblico in siffatte condizioni concreti un abuso per me, produttivo di danni mi permetto richiamare la Vostra attenzione sulla opportunità che la Mostra non si renda corresponsabile con la Zebra Film di tutte le conseguenze che deriveranno a mio danno>>³⁹

El film va ser projectat completament alterat. No va haver-hi cap manifestació crítica a favor del cineasta. L'année dernière a Marienbad (El último año en Marienbad, 1961), d'Alain Resnais, va guanyar la Mostra de Venècia, tot confirmant la bona salut que tenia el nou cinema. Més tard, el metratge de Vanina Vanini va patir noves alteracions durant la seva exhibició pública.

Malgrat el desengany que li va suposar l'assumpte de l'alteració del muntatge de Vanina Vanini, Rossellini estava entestat a poder continuar dins el cinema històric i mantenir la col·laboració amb el guionista Jean Gruault. Tots dos volien tirar endavant un projecte de llargmetratge del qual Rossellini ja havia escrit algun esbós l'any 1954, Pulcinella. El film havia de descriure el viatge del napolità Michelangelo Francanzani amb una *troupe* de comedians des de Roma fins a la cort de Lluís XIV. La història estava lleugerament inspirada en el treball dut a terme per Jean Renoir a La carrozza d'oro/La carrose d'or (1952), però volia tenir un aire

³⁹ Roberto Rossellini. "Le responsabilità della Biennale". Filmcritica. n.112-113, agost-setembre 1961. p.455-459.

més historicista, aprofitant la idea d'un viatge de Roma a París com a descripció de l'Europa del XVII. Pulcinella havia de ser un projecte entre la companyia alemanya Deutsmeiter, en co-producció amb algunes empreses italianes. La parella protagonista hauria d'estar formada inicialment per Charles Aznavour i Ana Karina. Al no arribar a un acord de co-producció amb Itàlia, que no volien que un actor d'origen armeni interpretés el paper d'un napolità del segle XVII, el projecte de Pulcinella no va poder veure la llum. Llavors, Rossellini va encarregar a Jean Gruault que comencés a escriure el projecte d'un possible film sobre Calígula. L'any 1962, Rossellini es trobava sense poder rodar, ni Pulcinella, ni Caligola -malgrat que ho tornaria a intentar en altres períodes de la seva vida- i sense cap perspectiva clara de treball quan va rebre una oferta del productor Gianni Hecht per realitzar, en coproducció amb l'empresa francesa Le Louvre Films, l'adaptació de l'obra de Giuseppe Patroni Griffi, Anima nera, que havia estat estrenada el 6 d'abril de 1960 al teatre Donizetti de Bergamo.

L'obra Anima Nera explicava en un registre tragicòmic la història d'un vividor que volia reciclar-se en el món burgès sense haver enterrat abans el seu passat. La irrupció de diversos fets foscos de la seva vida anterior acabaria desestabilitzant la seva existència. El film va ser interpretat per Vittorio Gassman i va ser filmat en vint-i-set dies. A mesura que es rodava, Rossellini es va anar desinteressant de la pel·lícula i va haver de ser acabada pel cineasta Guillo Pontecorvo.

Malgrat el suport dramàtic de Giuseppe Patroni Griffi, definit per alguns com un imitador del teatre de Tennessee Williams, Rossellini va aconseguir transformar lleugerament el to de l'obra. Anima nera es va convertir en un film sobre el drama de la incomunicació que es vivia a Itàlia de començaments dels seixanta, quan encara eren presents les ferides de la gran degradació moral que va suposar la subsistència durant

la postguerra. Anima nera va ser, en certa manera, un tímid intent d'aproximació cap el model de cinema de Fellini i Antonioni. Rossellini s'acostava cap a les obres de moda dels dos cineastes en mostrar el tema de l'alienació de l'individu i en donar a les accions dels protagonistes algunes clares implicacions de caràcter existencial. Així, resulta curiós contemplar la utilització que realitza dels elements decoratius o veure com juga amb l'alienació arquitectònica -en una fórmula propera a L'eclisse (El eclipse, 1962)- i com dona importància a les diferents tonalitats blanques de la fotografia en blanc i negre. També és sorprenent la utilització que el seu operador, Luciano Trasatti, realitza de la llum no contrastada, difusa i indirecta. La llum de la pel·lícula està molt marcada per la que, en la mateixa època, feia servir Raoul Coutard en els films de Godard.

L'intent d'acostar-se cap a les recerques que duien a terme Antonioni i Fellini, va ser fallit. El problema principal d'Anima nera es troba en la base dramàtica de l'obra original i en les exigències dictades per l'estructura de producció de la pel·lícula. El cineasta va ser sempre molt poc explícit sobre Anima nera i la va considerar, juntament amb Il Generale della Rovere, com una de les seves obres menys reeixides. Anys després va dir que en els dos films havia caigut en la temptació de voler fer cinema comercial:

<<Cioè, prima la mia posizione era di un'assoluta intransigenza di fare e di cercare, di sviluppare la coerenza, se lei vuole. Quando sono arrivato a questi films, mi sono detto: "Beh, adesso li faccio con gli ingredienti normali..." Perché in fondo, se uno volesse arrivare al successo, è abbastanza facile: gli ingredienti sono talmente identificati, che è facilissimo. Poi, logicamente, mentre si sta facendo, te vengono le tentazioni, perchè te viene la noia, no?>>⁴⁰

⁴⁰ Declaracions de Roberto Rossellini a: Pio Baldelli, Roberto Rossellini, p.232.

Jean Gruault pensa que Rossellini a l'hora de rodar Anima Nera, estava convençut de voler fer un simple projecte comercial, que acceptava dirigir per tal de poder superar la forta crisi econòmica en què es trobava. Abans de decantar-se cap a la televisió, el seu autèntic objectiu era rodar Pulcinella per al cinema. Una de les raons pragmàtiques que van provocar el rebuig definitiu de Rossellini envers el cinema va ser la impossibilitat de poder dur a terme la filmació de Pulcinella. Jean Gruault ho especifica en els següents termes:

<<Ce fut un coup terrible pour Roberto -et incidemment pour moi. Dire qu'à dater de cette catastrophe Roberto renonça définitivement au cinéma pour se consacrer sans regret à la télévision "éducative" ou "didactique" serait un peu simplificateur, puisqu'il m'incita dans le même temps à lui écrire un Caligula qu'il destinait à Alberto Sordi et qu'il ne cessera de retravailler jusqu'à sa mort comme il tentera plusieurs fois de relancer le projet Pulcinella. Mais le coeur n'y était plus>>⁴¹

Abans de retirar-se del cinema, Rossellini va participar en la pel·lícula col·lectiva Rogopag -signada també per Pier Paolo Pasolini, Jean Luc Godard i Ugo Gregoretti- amb un episodi anomenat Illibateza. L'episodi té el caràcter de reflexió testamentària sobre la dialèctica que s'estableix dins del cinema entre els conceptes d'il·lusió i realitat. L'episodi utilitza la història de l'obsessió d'un executiu per una hostessa de vol, que acostuma a filmar imatges amb una càmera de 8 mm del seu viatge, per recordar a l'espectador que existeixen uns cànons de verosimilitud que han marcat la història del cinema i han afectat profundament el futur de les imatges. El film és en certa manera una obra semi-apocalíptica que en el seu interior porta implícita una paràbola sobre la mort del cinema.

⁴¹ Jean Gruault. Ce que dit l'autre. París: Julliard, 1992, p. 228

llibatezza anuncia, en certa manera, el començament de la nova utopia rosselliniana, basada en el desig que les imatges recuperin una de les seves funcions originaries: el seu poder informatiu.

L'obediència a les normes industrials del cinema tradicional, l'acceptació d'encàrrecs i l'escàs ressò comercial que van començar a tenir els seus darrers treballs van fer que Rossellini no fos pres en consideració. La modernitat cinematogràfica italiana estava encapçalada per Fellini, Antonioni i els nous cineastes que havien començat a sorgir a començaments dels seixanta com Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Ermanno Olmi, Francesco Rosi o els germans Taviani. Rossellini, que no havia estat mai comprés a Itàlia, era vist com el representant d'un model de cinema envellit o com un cineasta que progressivament s'havia anat desinflant sense saber trobar el camí que havia de seguir.

2.7- Conclusions

Mentre explorava nous camins, que es trobaven molt lluny de les troballes estilístiques realitzades a mitjans dels anys cinquanta, Rossellini va perdre el tren de la modernitat. El treball dins els sistemes de producció li va fer prendre consciència que el seu model de cinema era absolutament incompatible amb les estructures industrials i les exigències del cinema comercial. La indústria només esperava d'ell que fes films sobre la resistència a la manera de Roma città aperta i ell ja es trobava molt lluny del neorealisme. Només en el cas de Vanina Vanini va tenir un enfrontament directe contra el productor que volia alterar el contingut de la seva obra, en la resta de pel·lícules, no hi va haver cap tensió important

durant el rodatge o muntatge. Malgrat les retallades de metratge, Vanina Vanini no li va suposar cap gran desengany personal. Els desenganys es van produir en les obres d'encàrrec que va rodar utilitzant uns mètodes en els quals no creia. L'any 1958, abans del seu retorn als mètodes de rodatge tradicional, definia, en una entrevista a la revista France-Observateur, la relació de l'autor amb la indústria:

<< J'ai maintenant vingt-cinq ans d'expérience dans ce métier. On a toujours essayé de me convaincre que le cinéma est un art collectif. Je n'ai jamais pu comprendre ce que cela voulait dire. Les gens qui me le disaient ne le savaient pas davantage. Il y a une industrie, faite par un tas de spécialistes, je n'ai rien contre celle-ci. Mais il y a peut-être aussi un petit coin pour les artistes>>.⁴²

Les declaracions són definitòries de la consciència d'autor de Rossellini i de la seva oposició a tota forma industrial de producció cinematogràfica. El cas Rossellini no és, però, només el d'una consciència d'autor/artista que s'estavella contra un model de producció insensible cap a la seva obra, sinó el d'un cineasta que no va saber com ajustar el seu propi camí a les exigències d'una organització industrial. Dins la història del cinema italià, els inicis dels seixanta van constituir un dels pocs moments on hi havia una indústria predisposada a finançar obres de nous i vells autors. Rossellini, però, no va saber com connectar amb aquesta indústria. Bona part dels projectes personals que volia realitzar com Pulcinella o Caligola no es van poder dur a terme i en el moment en què hi va connectar es va sentir inçapacitat per trobar un equilibri entre el seu mètode personal i el que els altres volien d'ell.

⁴² André Bazin i Jacques Rivette, "Comment sauver le cinéma". France-Observateur. n.413, 10 d'abril de 1958.

El període de la carrera de Rossellini situat entre 1957 i 1963 és un temps d'incertesa, però també de gestació. Bona part dels llargmetratges fracassats d'aquest període van anar forjant les bases de tot el seu futur cinema didàctic. Per altra banda, l'apropament cap a els joves cineastes que més tard formarien la *nouvelle vague* va ser fonamental per trobar un camp d'acolliment -que a Itàlia sempre se li havia negat- i per reforçar les seves teories sobre el rodatge amb pocs mitjans econòmics, la independència personal i la intransigència davant de les normes. Mentre fracassava amb la indústria i entrava en contacte amb la joventut, Rossellini entenia que el cinema havia de seguir un nou camí cap a la recerca d'una utilitat i aquesta idea el va dur progressivament cap al didactisme. Com veurem més endavant, durant la seva estada a l'Índia va prendre consciència de la importància de buscar l'essencialitat de les imatges. Durant el rodatge del seu film sobre l'Índia també se'n va adonar, que l'exhibició cinematogràfica no era només l'únic mitjà de difusió de les imatges i que hi havien altres camins paral·lels, absolutament nous, com la televisió.

En les seves experiències comercials, Rossellini va investigar nous procediments de posada en escena. La utilització del *pancinor* que comença a desenvolupar-se a Era notte a Roma, li va permetre convertir el dispositiu en un element fonamental per crear una distància selectiva respecte de l'escena i poder donar al muntatge una importància més secundària. A partir d'aquell moment, va estructurar tots els seus films en llargs plans seqüència intentant rendabilitzar la visió immediata de les coses durant el rodatge. En un film com Anima Nera, va introduir-hi per primer cop el trucatge amb miralls, aquest procediment li va ser molt útil per reconstruir mons desapareguts de l'antiguitat. En les dues aproximacions que va fer cap al cinema històric, Viva l'Italia! i Vanina Vanini, va establir un nou mètode de reinterpretació de la Història a partir de la crònica i a partir d'una desdramatització de tota forma d'heroisme.

Aquesta trobada li va servir per introduir els procediments de la nova Història dins del cinema. Les dues pel·lícules històriques fetes en aquest període no van fer més que enriquir les troballes realitzades a Francesco Giullare di Dio (1950) i apuntar les bases d'una reinterpretació didàctica de la Història que marcarà tota la seva darrera etapa televisiva.

Si Il generale della Rovere era una recuperació del Rossellini neorealista de Roma città aperta o Paisà, Anima nera va ser en certa manera un retorn, remot, cap a Viaggio in Italia i els films rodats amb Ingrid Bergman. Es curiós que Rossellini a Anima nera, malgrat les circumstàncies de l'encàrrec industrial, tampoc no es sentís a gust reprenent una sèrie de temes -'alienació, la crisi existencial- que l'havien introduït a la modernitat. La raó de fons del fracàs d'Anima nera no va ser deguda només als problemes amb la indústria, ni a l'angoixa que li suposava veure com altres cineastes triomfaven explicant el que ell fa uns anys havia explicat i que ara ja no sabia com explicar. Quan Rossellini va rodar Anima nera estava molt lluny del model estilístic de Viaggio in Italia. L'any 1963 ja tenia establertes les bases d'un nou mètode i era conscient que aquest mètode no es podia realitzar en el cinema. El seu problema era com donar sortida a les seves preocupacions estilístiques de forma coherent. La gran intuïció de Rossellini va ser veure que la televisió podia ser un nou camí, que es podia començar a anunciar la mort del cinema com a forma d'enlluernament dels autors i que era possible plantejar un nou camí que permetés al cineasta tornar a plantejar-se totes les coses des del no res. La nova direcció que Rossellini volia seguir havia de tenir una justificació teòrica consistent i el cineasta va ser molt hàbil en donar-li la forma d'un coherent projecte didàctic. Com veurem en el proper capítol, Rossellini trobarà, entre la teoria i la praxi, molts de desajustaments. La televisió d'Estat no era cap paradís, sinó un món dominat per unes convencions gairebé tan tancades com les de la indústria cinematogràfica.

Capítol 3: La televisió com a alternativa a la indústria cinematogràfica

3.1.Introducció

Roberto Rossellini realitza els seus treballs per la televisió entre 1958, quan fa la seva primera aproximació al mitjà amb L'India vista da Rossellini /J'ai fait un beau voyage i 1973 quan roda Cartesius.¹ El projecte didàctic-enciclopèdic de Rossellini no està format, però, només pels seus treballs televisius. Abans de filmar les primeres obres per al mitjà, realitza -com hem apuntat en el capítol anterior- diversos treballs per al cinema que constitueixen clars antecedents del seu projecte enciclopèdic. A partir de 1974, curiosament un any abans de la reforma de la RAI que posarà fi al monopoli de la televisió d'Estat, el cineasta torna al cinema per rodar dues obres amb les quals continua mantenint la mateixa metodologia de treball de les obres televisives, Anno Uno (1974) i El Messia (1975). El gruix més important dels treballs televisius de Rossellini es realitza dins les estructures de la RAI. Rossellini treballa per una televisió monopolista d'Estat dirigida pel demòcrata cristià Ettore Bernabei. Les relacions que va mantenir amb la televisió estatal italiana van estar envoltades de nombroses tensions, que constitueixen gairebé una perllongació de les que va viure amb la indústria cinematogràfica. Tots els films televisius de Rossellini, però, no van ser producció

¹ L'any 1977, Rossellini rodarà per la RAI, Concerto per Michelangelo, retransmissió d'un concert del cor de la Capella Musical Pontificia, dirigida per Monsenyor Domenico Bartolucci. Aquest treball d'encàrrec constitueix una excepció, ja que a partir de 1974, tots els projectes de Rossellini estan pensats de nou per ser projectats al cinema.

exclusiva de la RAI. Molts van ser coproduccions amb altres cadenes europees, principalment la ORTF francesa i Televisió Espanyola. Fins i tot, un dels més prestigiosos films de Rossellini, La prise du pouvoir par Louis XIV, va ser una producció exclusiva de la ORTF francesa.

A finals dels anys cinquanta, després de la seva experiència a l'Índia, Roberto Rossellini va començar a entreveure en la televisió una sèrie de possibilitats que no li oferia la indústria cinematogràfica. La seva visió utòpica del mitjà enllaçava curiosament amb la que tenien altres cineastes com Jean Renoir. Els dos cineastes considerats com a pares de la modernitat cinematogràfica creien que la televisió podia ser un instrument útil perquè el cinema recuperés la innocència perduda. Roberto Rossellini pensava que la televisió podia restituir el poder cognitiu de la imatge per establir un camí cap el renaixement d'una nova cultura audiovisual absolutament allunyada dels condicionaments de la societat de l'espectacle. La proposta de Renoir i Rossellini, avalada pel teòric André Bazin, no era més que un altre capítol del debat teòric iniciat a mitjans dels anys trenta, quan els pensadors de tendència formalista van veure en la televisió -que aquells anys només es trobava en una fase experimental- la perllongació dels mals que havia introduït el cinema sonor.

Abans de detallar, en el capítol quart, les característiques concretes de cada un dels treballs -televisius, cinematogràfics i guions no rodats- del projecte didàctic, hem cregut convenient situar l'obra de Rossellini dins del context de la televisió de l'època, aprofundint en el debat teòric que des del cinema europeu es va originar durant els anys de naixement i desenvolupament del mitjà. Aquest debat estaria confrontat amb les directrius polítiques i les línies de programació de les televisions europees, especialment la RAI. En els anys seixanta, es van produir en la majoria de cadenes dos factors claus que van

marcar considerablement la línia de treball de Roberto Rossellini. Per una banda, la majoria de televisions estatals van realitzar una política de divulgació cultural i van produir programes històrics o científics destinats al públic mitjà. Per altra, les diferents cadenes van començar a plantejar-se una política de producció més ambiciosa, produint sèries cinematogràfiques per a les quals necessitaven comptar amb la col·laboració de productores cinematogràfiques o de determinats realitzadors oberts al nou mitjà.

La primera part d'aquest capítol vol recordar la reflexió teòrica que va conduir, a determinats cineastes de la modernitat, cap una certa idea utòpica de la televisió. En l'epicentre d'aquesta idea es troba el naixement del projecte enciclopèdic de Roberto Rossellini. Com a confrontació de l'experiència de Rossellini hem cregut convenient analitzar dues experiències paral·leles que tenen més d'un punt de contacte amb el treball del cineasta italià: la de Vittorio Cottafavi a Itàlia i la dels cineastes de la televisió escolar -Eric Rohmer, Néstor Almendros, Jean Eustache- a França. La segona part pretén descriure una panoràmica de la situació política i de les línies de producció de la RAI entre els anys 1958 i 1975, època en la qual Rossellini col·laborà en el mitjà. La ubicació de l'obra de Rossellini dins d'aquest context ens permetrà entendre les raons que el van dur a realitzar cadascun dels seus treballs.

3.2 . La televisió vista com a utopia

3.2.1. El debat entre cinema i televisió, als orígens

El 3 de gener de 1954 van tenir lloc les primeres emissions regulars de televisió a Itàlia. Uns mesos abans, la Mostra Internacional de cinema de Venècia de 1953 va dedicar unes jornades a les llavors polèmiques relacions entre el cinema i la televisió. Les jornades van posar en primer terme algunes de les discussions que des del mitjà cinematogràfic sorgien a l'entorn de la televisió, que alguns veien com a enemiga i altres com a aliada. En les conferències es van plantejar les preguntes següents:

- És la televisió un art independent que es troba en formació o per contra, no és més que una forma evolucionada del cinematògraf?

-És el directe televisiu un retorn a la idea del valor reproductiu de la imatge o per contra una anul·lació del concepte d'espectacle cinematogràfic constituït mitjançant el muntatge?

-Portarà la televisió canvis profunds en l'estètica actual del cinema?

En les actes de les jornades, Francesco Saveri Cilenti es plantejava de quina manera la televisió era capaç de transmetre informació a domicili, de manera semblant a com ho feia la ràdio, utilitzant una sèrie de codis visuals molt propers al cinema. L'autor arribava a aquestes conclusions:

<<Cosí, a nostro avviso, la televisione, che partecipa della natura del cinema, del teatro, della radio, serà in grado di

transfondere e far rivivere i valori di ciascuna arte in espressioni proprie e singolari. Potrà affermarsi, pertanto, una estetica televisiva, accanto all'estetica cinematografica, teatrale e radiofonica, e gli studiosi potranno, in avvenire, elaborare il concetto dello "specifico televisivo" così come hanno fatto per lo "specifico filmico">> ²

El debat sobre allò específic televisiu no era més que una extensió del debat que va sorgir durant el naixement del cinema sonor. Es curiós constatar com els teòrics i cineastes defensors de la puresa formal del cinema, els quals havien considerat el sonor com un enemic, es van mostrar també molt escèptics davant la televisió. Els teòrics formalistes la veien simplement com un mitjà informatiu i en cap cas un mitjà amb possibilitats artístiques. El directe televisiu, que era el factor que l'allunyava del cinema, anul·lava el paper artístic del muntatge i convertia la camera en un simple mitjà reproductor. La televisió era, per tant, només un mitjà de difusió, en cap cas un mitjà d'expressió.

Els teòrics que des de finals dels anys quaranta van plantejar les teories realistes cinematogràfiques van mostrar, per contra, una certa prudència davant la televisió. El directe podia donar a les representacions un cert valor documental, però les primeres emissions televisives estaven rodades enterament en estudi, amb telecàmeres electròniques i no proposaven més que espectacles artificiosos o propostes culturals d'inspiració literària o teatral. La televisió, però, havia d'utilitzar pel·lícula cinematogràfica -en format de 16 mm reversible- per sortir al carrer i filmar les notícies. Les reduïdes dimensions de la pantalla i la poca qualitat de les imatges no podien

² Francesco Saverio Cilenti, "Presente e avvenire dei rapporti fra cinema e televisione". A: *Cinema e TV*. Venècia: Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia, 1953, p. 78.

conduir cap una defensa del mitjà enfront del cinema, però, tal com veurem, existeixen una sèrie de textos -Marcel L'Herbier, Vittorio Cottafavi i André Bazin- que evidencien una certa curiositat davant algunes utòpiques possibilitats que la televisió ofería per la captura de l'atzar. Curiosament, hauran de ser dos dels grans cineastes de la modernitat com Jean Renoir i Roberto Rossellini els que comencin a entreveure a partir de la televisió, un utòpic camí de retorn cap a la imatge primigenia.

Entre les teories formalistes escèptiques al desenvolupament de la televisió enfront del cinema destaquen sobretot les reflexions de Rudolph Arnheim, el cineasta italià Renato Castellani i el francès René Clair.

Rudolf Arnheim, teòric i crític d'art provinent de la *Gestalt*, va defensar l'any 1932 en el seu llibre El cine como arte³ el valor artístic del cinema a partir de les limitacions que l'apartaven de la realitat. Les pel·lícules mudes eren l'essència de l'art cinematogràfic per la seva absència de so, de color i per la falta de profunditat tridimensional. Arnheim creia que els desenvolupaments tecnològics com el color o el so acostaven el cinema a la realitat i l'allunyaven de la seva vocació artística. Mentre la posició d'Arnheim davant del sonor ha estat objecte de nombrosos estudis, el seu posicionament davant la televisió és menys conegut. Un text clau d'Arnheim sobre la televisió va ser publicat l'any 1935 a Itàlia amb el títol de "Vedere lontano". En ell, Arnheim, a partir d'una absoluta coherència teòrica, valora les possibilitats informatives del mitjà, però no creu que pugui arribar a tenir possibilitats expressives. Tenint en comte les capacitats informatives de la televisió, Arnheim es mostra contrari en que

³ Rudolph Arnheim. El cine como arte. Barcelona: Paidós, 1971.

aquesta esdevingui un simple mitjà reproductor. Per contrarestar la transparència, la televisió exigeix una direcció dels missatges que contenen les imatges:

<<Con la televisione le possibilità documentarie della radio divengono gigantesche...In tal modo la televisione si dimostra una parente dell'automobile, dell'aeroplano, un mezzo di comunicazione spirituale. È puro mezzo di trasmissione e non contiene, come il cinema e la radio "cieca", gli elementi di una originale elaborazione artistica della realtà... Non dimentichiamo tuttavia che alla coltivazione dell'appercezione sensoria corrisponde un regresso della parola parlata e scritta e si potrebbe credere, per conseguenza, del pensiero stesso. Più i mezzi di appercezione diventano facili ed accessibili, più si consolida in noi l'illusione, pericolosa, che il vedere sia già conoscere. L'appercezione sensoria è formativa soltanto per colui che sa usame. Un buon film d'insegnamento, ad esempio, non è unicamente un surrogato della visione diretta, ma presenta la materia già ordinata e chiarita. La materia prima è già passata per il mulino dello spirito_ ecco perché è digeribile. La riproduzione meccanica della realtà abbisogna almeno di un commento se vuol essere utile non soltanto a chi ha l'abitudine di pensare ma anche all'uomo comune>>. ⁴

Es curiós comprovar com Arnheim intueix el tema de la visió directa a partir de la televisió, tema sobre el qual Rossellini articularà tota la seva teoria de la didàctica televisiva. El teòric alemany, en canvi, es troba molt lluny del cineasta quan intenta establir una direcció per a l'ensenyament de les imatges. Rossellini va articular els seus esforços de cara a cercar el mètode que li permetés mostrar i no, demostrar mitjançant les imatges.

⁴ Rudolph Arnheim, "Vedere Lontano", *Intercine*, 2 de febrer de 1935.

Un any després del text d'Arnheim, Renato Castellani, que en aquells anys sovintejava els treballs de crítica a la revista Cinema amb el treball com ajudant de direcció d'Alessandro Blasetti, va publicar un text en el qual reivindicava el film com a espectacle i s'oposava als possibles valors artístics de la televisió. El text té una especial rellevància si tenim en compte que Castellani va esdevenir en els anys setanta una de les figures claus dins la política cinematogràfica de la RAI, dirigint una de les sèries més ambicioses i prestigioses de la cadena, Vita di Leonardo da Vinci (1972):

"Nel campo documentario la simultaneità è preziosa; ma dal lato spettacolo si preferirà sempre il film alla visione di un teatro di posa, che ci darebbe solo un surrogato del teatro, parallelamente a quanto ci offre oggi la radio. Per cui spettacolarmente l'elemento caduco è proprio la simultaneità. Il cinema lo supera attraverso la pellicola che fissa il materiale visibile permettendone la scelta e la disposizione ritmicamente ordinata (montagio) di cui nasce il film>> ⁵

El cineasta francès René Clair va mantenir una postura propera als formalistes en afirmar que tot el que era emès per la televisió podia ser representat, amb molta més qualitat, dins d'una pantalla cinematogràfica. Per aquest motiu s'oposava a tota idea d'especificitat artística de la televisió. Clair només creia que la televisió podia separar-se del cinema quan allò que s'emetia -el directe- tingués un autèntica dimensió d'actualitat. Amb tot, la televisió sempre jugava amb inferioritat de condicions ja que els seus mitjans tècnics eren més reduïts i el temps d'elaboració dels programes era massa ràpid i no permetia cap mena d'intervenció artística:

⁵ Renato Castellani. "La radio e la lezione del cinematografo". Cinema, 25 desembre 1936.

<<Le danger vient de ce désir de jeter tout par-dessus bord qui a compromis l'existence même de l'art cinématographique au début du "parlant". Mais ce danger n'existerait pas si la télévision "directe" était parvenue au même degré de souplesse technique et avait les mêmes possibilités que le cinéma proprement dit. Cela n'est pas et il est possible que cela ne soit jamais. Prétendre le contraire, c'est ignorer l'importance capitale du "montage cinématographique". Un film dramatique de longueur normale comporte plusieurs centaines de "vues" différentes, dont l'assemblage donne à l'oeuvre son mouvement et son style. Or les conditions techniques de la télévision "directe", qui ne permettent pas ce luxe de prises de vues, tendent à faire glisser le spectacle dans une convention semi-théâtrale d'où il est difficile de sortir>>⁶

En el camp contrari, el dels defensors de la televisió, són determinants les reflexions sobre el mitjà que el cineasta Marcel L'Herbier estableix des de la pràctica. Marcel L'Herbier, un cineasta format també en el cinema d'avantguarda com René Clair és, curiosament, un dels primers directors del cinema francès que treballen dins de la televisió.⁷ Entre els nombrosos treballs que va realitzar per al mitjà durant els anys cinquanta destaca una adaptació de l'obra Adrienne Mesurat (1953) de Julien Green interpretada per Anouk Aimée i Alain Cuny. Marcel l'Herbier va defensar des de la

⁶ René Clair. "Le cinéma et la télévision". Crapouillot. n. 59. gener 1963.

⁷ Encara que la seva participació fos gairebé anecdòtica, el primer cineasta francès que va treballar per la televisió va ser Alain Resnais. El 29 de març de 1945 va tenir lloc la primera demostració pública de les possibilitats de la televisió a França. En aquesta demostració es va emetre l'espectacle La danse de la robe de plumes de Pierre Gout, on va treballar com a ajudant de realitzador, el llavors aspirant a cineasta Alain Resnais.

teoria el mitjà televisiu ⁸ El director francès creia que en els directes, malgrat estar reduïts només a l'artifici de l'espectacle, hi havia un marge obert per a la improvisació que els donava una certa vitalitat. El cinema amb la seva maquinària, les seves repeticions i el muntatge havia anulat el sentit d'allò improvisat, la presència de l'atzar que la televisió redescobriria. Padoxament, les teories de Marcel L'Herbier no es troben massa allunyades d'algunes teories de la modernitat cinematogràfica que reivindiquen el paper d'allò aleatori dins de la construcció d'un text cinematogràfic. ⁹

Entre els textos de Marcel L'Herbier sobre la televisió destaca l'article anomenat "Tele-Shaw". A partir de l'adaptació televisiva que Pierre Viallet va fer de l'obra Pygmalion de Bernard Shaw, en la qual alternava imatges en suport cinematogràfic pels moments de transició rodats en exteriors (16 mm. reversible) i imatges electròniques captades per diverses telecàmeres, per les escenes rodades en interiors corresponents a la representació del text, Marcel L'Herbier va articular una interessant reflexió sobre la tensió que s'estableix entre els elements novel·lescos i dramàtics dins l'emissió televisiva d'una obra teatre. El director francès arribava a la conclusió que la televisió estava més a prop de la novel·la que del drama. En el seu article, no dubta d'anomenar la televisió com a *9e art* i reivindica d'aquesta forma un específic televisiu:

<<De toute manière, ce que cette émission, parmi d'autres, a révélé de la T.V., nous prouve que, demain le "9e Art" peut et doit

⁸ En un dels textos de la Mostra de Venècia del 1953, Mario Verdone comparava les teories de René Clair i Marcel L'Herbier: Mario Verdone. "I cineasti e la televisione". Cinema e TV. p. 121-127.

⁹ Sobre el paper de l'atzar dins del cinema veure: Noël Burch, "Funciones del alea". A: Praxis del cine. Madrid: Fundamentos, 1970. p. 111-128.

n'être plus à la remorque du théâtre que du cinéma, mais faire triompher une forme mixte de spectacle, où le théâtre gagne en prolongements ce que le cinéma lui apportait, où le cinéma puisse recouvrer ce que son immutabilité lui retirait, notamment l'émotion de la vie vécue, risquée chaque soir, qui caractérise la performance théâtrale>>. ¹⁰

Les theories de Marcel L'Herbier sobre la televisió obren un interessant terreny de reflexió sobre les possibilitats del mitjà per privilegiar l'atzar i la veritat dins l'artifici de l'escena. Les emissions televisives de representacions teatrals i la serialització de novel·les populars en estudi van ser molt freqüents a la televisió dels inicis i es van perllongar fins a començaments dels anys setanta. En els dos casos, els rodatges es realitzaven en estudis i amb diverses telecàmeres. L'actor podia interpretar de manera seguida una escena que era captada en continuïtat per les diferents cameras instal·lades al plató. No havia de treballar ajustant la seva interpretació als talls provocats per les exigències del rodatge cinematogràfic en plans. Les repeticions eren menys freqüents i el muntatge l'efectuava, en el mateix moment del rodatge, el realitzador. L'Herbier va oposar la retransmissió d'adaptacions teatrals a la de textos novel·lescos amb telecàmeres. També va donar importància a la sortida en exteriors dels realitzadors amb cameras cinematogràfiques. Un dels valors determinants del nou mitjà era la tensió que s'establia entre l'estudi televisiu electrònic i l'exterior televisiu cinematogràfic. L'Herbier no va fer més que plantejar el conflicte entre dues formes noves d'entendre el mitjà televisiu -la novel·lesca i la teatral-, sobre les quals Jean Renoir reflexionaria en el moment de rodar el seu film Le testament

¹⁰ Marcel L'Herbier, "Tele-Shaw", Cahiers du cinéma, n. 31, gener 1954, p. 33.

du Dr. Cordelier (1959), pel·lícula plantejada com si fos un fals directe televisiu.

3.2.2. Bazin, Renoir i Rossellini davant la televisió

En l'àmbit de les teories de la modernitat és curiós comprovar com André Bazin va intuir el camí realista que obria el nou mitjà, però el va observar amb una certa prudència. Un dels pocs textos escrits per André Bazin sobre la televisió té curiosament un caràcter irònic, es titula "Pour contribuer a une érotologie de la télévision" i va ser publicat en un número monogràfic de Cahiers du cinéma sobre el tema "L'amour au cinéma". El text comença parlant de la diferència tècnica entre la petita pantalla i la gran pantalla i de quina forma la petita pantalla pel fet de no tenir tanta definició, podia jugar al joc de la seducció basat en la intuïció, enlloc de la mostració. La ironia de Bazin està acompanyada periòdicament d'agudes reflexions, sobretot quan parla del plaer específic que provoquen els directes televisius:

<<Nul doute en effet que la conscience de la simultanéité de l'existence de l'objet et de notre perception ne soit au principe du plaisir spécifique de la télévision: le seul que le cinéma ne puisse nous offrir. Il n'y a pas de raisons que cette conscience ne serve pas l'émotion érotique. On voit bien que notre sentiment n'est pas le même devant, mettons, l'image d'une femme nue sur l'écran du cinéma et le reflet de cette femme réelle retransmis par un jeu de glace. Ce qui prouve bien, je le note en passant, que ce n'est point tant la présence réelle de l'acteur qui fonde le théâtre que son

*intégration dans le jeu. La télévision nous offre chaque jour des spectacles en direct qui ne sont point du théâtre.>>*¹¹

Després de parlar de quina manera determinats fets fortuïts poden descobrir, gràcies a la televisió, un cert erotisme amagat, Bazin assenyala que *<<l'imprevu demeura toujours plus gran dans le direct>>*. Amb motiu de la retransmissió de la coronació de la reina d'Anglaterra, emissió que segons Bazin restitueix l'erotisme dels contes de princeses, el tècnic acaba afirmant que la televisió s'acosta al temps real ja que *<<nous en restituait la durée>>*¹². La ironia present en aquest text demostra que Bazin s'observava el nou mitjà, amb un cert interès, però, des d'una distància escèptica.

Uns anys després, André Bazin moderaria una col·loqui amb Jean Renoir i Roberto Rossellini que esdevindrà absolutament clau per entendre de quina forma, des de la modernitat cinematogràfica, es va començar a entreveure com la televisió prodria ser un element fonamental per la construcció d'una utopia que permetés a les imatges recuperar la seva funció originària de ser útils al servei de l'home i del coneixement. En el transcurs de l'entrevista, Renoir i Rossellini van realitzar una redefinició sobre el concepte d'autor cinematogràfic. Per a ells, l'autor no havia de ser la persona capaç d'ordenar el món segons la seva pròpia ideologia, sinó l'home capaç d'articular una mirada personal i moral cap a les coses. El cineasta havia de ser, sobretot, un observador del món. La imatge havia d'apropar-se a l'home, després que el cineasta hagués destruït qualsevol forma de fascinació per la tecnologia i pel paper

¹¹ André Bazin. "Pour contribuer a une érotologie de la télévision". *Cahiers du cinéma*. n. 42, desembre 1954, p.24.

¹² André Bazin. "Pour contribuer a une érotologie de la télévision". p.26.

manipulador del muntatge. La televisió apareixia, en la seva etapa primitiva, com un nou mitjà capaç de recuperar una innocència originària que la imatge cinematogràfica -subjecta al culte a la tècnica i als imperatius de la producció- havia perdut. Jean Renoir sintetitza d'aquesta manera l'actitud utòpica dels dos cineastes:

<<Si nous nous tournons, Roberto et moi-même, vers la télévision, c'est que la télévision est dans un état technique un peu primitif qui redonnera peut-être aux auteurs cet esprit du cinéma à ses débuts alors que toutes les réalisations étaient bonnes>>¹³

Els objectius finals entre Renoir i Rossellini eren els mateixos, però els camins i mètodes que volien seguir resultaven divergents: Renoir es replantejava el paper de l'actor dins l'escena cinematogràfica i Rossellini una nova forma de recerca humana facilitada pels mètodes documentals. Renoir va centrar la seva mirada cap als procediments de filmació dels directes en estudi i amb telecàmeres, mentre Rossellini la va dirigir cap a la forma com la televisió utilitzava les càmeres de gran agilitat -amb pel·lícula de 16mm- per als noticiaris i per als documentals televisius. Les dues aproximacions, teoritzades i dutes a la pràctica pels dos cineastes, apareixen actualment com els dos únics intents duts a terme des de la "modernitat" cinematogràfica dels anys cinquanta, de redefinició del paper que havien de tenir les imatges dins la televisió.

Jean Renoir va veure en els directes televisius un sistema de rodatge no massa allunyat de la seva concepció particular del cinema com a art de l'escena i es va proposar resoldre un vell problema

¹³ André Bazin, "Cinéma et télévision. Entretien avec Jean Renoir et Roberto Rossellini". *France Observateur*, n. 442, 23 d'octubre de 1958. (Text reproduït a Alain Bergala, ed. *Le cinéma révélé*, p. 165.

tècnic: el de la continuïtat interpretativa. Renoir veia que les retransmissions de determinades obres teatrals permetien a l'actor poder rodar l'escena sense interrupcions. L'actor podia convertir-se en el centre de l'escena i trencar així amb la dictadura de la càmera.

<<Le cinématographe, à l'heure actuelle, m'a appris que sa religion, c'est la caméra. On a une caméra qui est plantée sur un trépied, sur une grue, et qui est exactement comme l'autel du dieu Baal: autour d'elle, les grands prêtres qui sont les metteurs en scène, les cameramen, les assistants. Ils amènent, ces grands prêtres, des enfants à cette caméra, en holocauste, et les jettent dans le brasier. Et la caméra est là, immobile ou presque, et quand elle bouge c'est suivant les données déterminées par les grands prêtres, et non par les victimes. Maintenant, je vais essayer de pousser plus loin mes croyances anciennes, je vais essayer d'obtenir que la caméra n'ait qu'un droit: celui d'enregistrer uniquement ce qui se passe>>¹⁴

Les noves preocupacions metodològiques de Jean Renoir -que no eren més que una perllongació de les preocupacions que tenia quan a començaments del sonor va rodar amb varies càmeres On purgue bébé (1931) i La Chienne (La golfa, 1931)- van concretar-se en dos films de l'any 1959, Le testament du Dr. Cordelier (El testamento del Dr. Cordelier) i Le Déjeuner sur l'herbe. Les dues pel·lícules van ser rodades pel cinema amb diverses càmeres cinematogràfiques seguint els procediments dels directes televisius amb les càmeres electròniques. El mètode es va complicar en determinades escenes, com una persecució del Dr. Cordelier, en la qual es van arribar a utilitzar nou cameres.

¹⁴ André Bazin. "Cinéma et télévision". p. 153.

<<La technique que je mourais d'envie d'expérimenter est tout simplement basée sur la division du film en scènes et non pas en plans. Ma tentative réclamait la col.laboration de la Télévision étant donné que les studios de cinéma ne sont en général pas équipés pour employer en même temps un grand nombre de micros. Ce système, en relâchant l'influence constante du metteur en scène sur l'acteur implique par compensation de nombreuses répétitions. Pour Cordelier, nous avons répété quinze jours. A mon avis c'est insuffisant. J'ai tourné le film en dix jours et demi. Avec plus de répétitions, je l'aurais tourné plus rapidement>>¹⁵.

Els assaigs eren un factor fonamental dins el sistema de treball experimentat per Jean Renoir. El director volia que en el moment del rodatge tots els elements estiguessin absolutament controlats i va fer assistir als assaigs a tots els membres de l'equip tècnic. Renoir va utilitzar les càmeres electròniques de televisió com a instrument complementari del rodatge cinematogràfic ¹⁶. Durant la filmació de El testament du Docteur Cordelier, va partir de la idea de privilegiar -com en els directes televisius- l'originalitat de cada moment. Cada moviment de l'actor i cada moviment de càmera realitzat per l'operador eren definitius. Tota repetició era vista com una suplantació del moment únic de la interpretació. El muntatge adquiria així una altra funcionalitat, no era vist com a manipulació de la interpretació sinó com a mitjà per a analitzar una posada en escena sense interrupcions.

¹⁵ Jean Renoir. "Pourquoi ai-je tourné "Cordelier"? Cahiers du cinéma. n. 100. Octobre, 1959, p. 24.

¹⁶ Les condicions del rodatge de Le testament du Dr. Cordelier han estat recollides a: Jean Pierre Spièro. "Jean Renoir tourne le Docteur Cordelier" Cahiers du cinéma, n. 95, maig 1959, p. 28 a 37.

Per les escenes filmades en exteriors, Renoir va utilitzar un procediment diferent de treball. Aquesta característica l'acosta a les reflexions exposades per Marcel l'Herbier sobre les representacions teatrals televisives. En els exteriors, donava un important marge d'improvisació als actors. L'actor, un cop havia trobat el seu personatge, havia de saber quin seria el seu comportament en un espai exterior. Renoir va filmar també els exteriors amb quatre o cinc càmeres, entre elles una de mòbil per accentuar el caràcter de reportatge. En l'exterior existia una tensió entre naturalesa i representació que el cinema havia de respectar. El mateix mètode de rodatge utilitzat per Le testament du Dr. Cordelier va ser emprat a Le Déjeuner sur l'herbe, on es van filmar moltes més escenes en exteriors naturals. Aquest fet va complicar la metodologia del rodatge i va acabar generant nombrosos problemes al cineasta.¹⁷

Després de Le Déjeuner sur l'herbe, Jean Renoir va abandonar els seus procediments de rodatge televisiu. La muntadora dels dos films, Renée Liching va aportar a Montpel·lier algunes dades importants sobre les raons que van conduir Renoir al fracàs.¹⁸ El problema principal era la gran despesa de pel·lícula que suposava el rodatge amb cinc o sis càmeres de cinema. Una altra gran dificultat era el control dels diferents objectius. A diferència de les càmeres de televisió, les càmeres de cinema de l'època no disposaven de *zoom*, per la qual cosa era molt complicat vigilar que totes les situacions estiguessin correctament enfocades. El control dels objectius

¹⁷ Àngel Quintana. "La televisión como instrumento para un cine de la escena". Nosferatu. n. 17-18, març 1995, p. 74 a 81.

¹⁸ René Liching "Renoir et les métiers du cinéma". Taula rodona del col·loqui "Nouvelles approches de l'oeuvre de Jean Renoir". Montpel·lier 18 de setembre de 1984.

dificultava la llibertat de l'actor que trobava molt marcat l'espai de l'escena.

3.2.3. El naixement de l'enciclopèdia televisiva de Rossellini

L'interès de Rossellini per la televisió va néixer, l'any 1958 després de la seva estada a París. El cineasta italià va començar a entreveure que els documentals i noticiaris televisius permetien una forma ràpida d'apropament a la realitat que la pesada maquinària de les càmeres cinematogràfiques de 35 mm impedia. En certa manera, veia en el nou mitjà unes noves formes més pràctiques d'apropar-se a la realitat, superant el problema dels condicionaments que ofereix el dispositiu filmic. En el moment de marxar cap a l'Índia, va prendre pel·lícula 35 mm Gevacolor i pel·lícula 16 mm Kodachrome, la seva idea era realitzar un llargmetratge de nou episodis -tres dedicats a les transformacions de l'agricultura i a la relació de l'home i la natura, tres sobre el conflicte entre tradició i cultura i tres sobre les relacions entre l'home i l'animal- sobre els quals ja ha escrit diversos esbossos. De forma paral·lela a aquests episodis, vol rodar diversos petits documentals en 16 mm. destinats a la televisió -inicialment italiana, francesa i anglesa-. Els episodis televisius eren com esbossos o resums del seu llargmetratge.¹⁹ En la pel·lícula i la sèrie televisiva sobre l'Índia, que comentarem detalladament en el capítol quart, hi ha algunes idees claus pel que fa a la concepció rosselliniana de la televisió. El cineasta entreveu les possibilitats del petit format com a sistema que permet realitzar apunts del que serà el treball amb el

¹⁹ Adriano Aprà "Le parcours d'India". A: Roberto Rossellini, India, ed. Adriano Aprà. Roma: Cinecittà Estero, maig 1991. p.5-11.

gran format. També és el primer cineasta que pensa en un projecte audiovisual que contempli tant una producció de caràcter cinematogràfic com una de televisiva ²⁰ i que es proposa que el seu material per a televisió pugui obrir-se més enllà de les fronteres italianes. Aquest darrer punt té una rellevància especial, ja que l'any 1958 la televisió estava molt marcada per les fronteres territorials i Rossellini volia anar més enllà dels marges fronterers tot aconseguint de realitzar amb les mateixes imatges una sèrie per la RAI i una altra per la ORTF. A Itàlia, les seves imatges de l'Índia es van integrar dins la sèrie I viaggi del Telegiornale, on diversos periodistes dels telenotícies realitzaven viatges a l'estranger per rodar documentals sobre la vida a altres punts del planeta com Kenya o Uganda. Rossellini no treballava per al Telegiornale, però va ajustar les seves imatges a les exigències d'aquest programa. ²¹

Les primeres reflexions de Rossellini sobre el mitjà televisiu tenen lloc en l'entrevista/diàleg amb Jean Renoir. Uns mesos abans d'aquesta entrevista, el director italià -que havia tornat del Índia- havia manifestat a André Bazin i Jacques Rivette algunes interessants reflexions sobre les virtuts del format de 16mm. com a alternativa davant els procediments industrials:

<<La pellicule que l'on emploie en 35 mm pour la couleur est une pellicule qui donne une définition de l'image très limitée. La définition de l'image est infiniment meilleure en 16, car ce sont des pellicules qui sont faites pour les amateurs et qui offrent donc une très

²⁰ Segons ha manifestat Beppe Cino, ajudant de direcció de Rossellini en l'última etapa de la seva carrera, Rossellini va rodar molt més material en 35 mm. sobre l'Índia que inicialment havia de ser utilitzat per diversos projectes de la UNESCO i que finalment, el propi director col·locaria en el documental de l'ONU, A Question of People, realitzat l'any 1974. Beppe Cino a l'autor. Roma, 11/2/1995.

²¹ Aldo Grasso. Storia della televisione italiana. Milà: Garzanti Editori., 1992, p. 89.

grande latitude et permettent de faire des choses extraordinaires. Le peu que l'on perd dans l'agrandissement vous reporte à peu près au niveau que l'on aurait en 35. D'ailleurs, même si la qualité photographique n'est pas rigoureusement équivalente, cela n'a pas d'importance. (...)

Si l'on généralisait l'emploi du 16 mm, on pourrait mettre en marche une certaine quantité de productions qui seraient des suggestions, de nouvelles idées. Je ne comprends pas pourquoi un grand producteur, qui fait un certain nombre de films, ne peut pas faire un film en moins pour entreprendre à la place un film expérimental. Dans n'importe quelle industrie, il y a une part laboratoire: on fait des expériences. On ne peut pas toujours rester accrochés aux mêmes produits. On a besoin de se renouveler. Or dans le cinéma on est toujours surpris par la crise. On n'a jamais fait d'expériences pour mettre en marche quelque chose de nouveau>>.

22

En el text, Rossellini exposa el seu interès pel desenvolupament tecnològic que ha permès l'existència d'altres procediments per a la realització de films que són més còmodes i menys cars que els que habitualment s'utilitzen en el cinema professional. Aquests instruments permeten una aproximació més directa de la imatge cap a la realitat i poden ajudar a convertir-la en un instrument útil. El seu desig de treballar amb equips lleugers ja va posar-se de manifest en els mètodes utilitzats, pel rodatge en exteriors, en la majoria dels films neorealistes i en les obres realitzades durant l'etapa amb Ingrid Bergman. Enzo Serafin, director de fotografia de Viaggio in Italia,

²² André Bazin i Jacques Rivette. "Comment sauver le cinéma". France-Observateur, n. 413, abril 1958, p. 13 -14.

afirma que malgrat rodar amb una càmera de 35 mm., Rossellini li va demanar que busqués una mena de *fotofloods* que fossin pràctics a l'hora d'il·luminar i no condicionessin l'agilitat del rodatge.²³ L'any 1955, Jacques Rivette en la seva "Lettre sur Rossellini" va intuir que l'estètica del directe que cercava Rossellini a Viaggio in Italia tenia el seu punt de partida en la televisió: <<Car "j'ai fait une découverte": il y a une esthétique de la télévision>>²⁴. Aquesta estètica del directe televisiu va marcar els treballs cinematogràfics de Rossellini. Les seves teories sobre la importància de la utilització dels equips lleugers per aconseguir una aproximació menys forçada cap a allò real van tenir un efecte importantíssim en el cinema antropològic realitzat a França per Jean Rouch i als Estats Units per Richard Leacock. Jean Rouch creu que el desenvolupament de la televisió va ser essencial per millorar tècnicament els equips lleugers. Per la millora tècnica dels equips lleugers va aconseguir, a començaments dels anys seixanta, arribar a una fita veritablement important quan es van començar a utilitzar enregistadores de so autòctones -les Nagra- que es combinaven amb càmeres de 16 mm., silencioses i portàtils.²⁵

El més excepcional de la conversa que Rossellini manté amb Renoir és que, en ella, el cineasta italià exposa tres temes claus que poden considerar-se el punt de partida absolut de tota la seva concepció didàctica de la televisió:

-La utopia d'una televisió d'Estat. La indústria cinematogràfica es troba tan condicionada pels grans pressupostos i la recerca d'una

²³ Enzo Serafin a l'autor. Roma, 28/1/1995.

²⁴ Jacques Rivette. Lettre sur Rossellini. p. 19.

²⁵ Jean Rouch, "La caméra et les Hommes" A: Pour une anthropologie visuelle, ed. Cl. De France. Paris: Mouton, 1979, p. 53-71.

comercialitat que s'ha oblidat completament de les possibilitats culturals del cinema. L'únic camí on es possible produir obres útils per al coneixement es troba dins d'una televisió d'Estat que ha de tenir el deure moral d'instruir. La televisió es diferencia, a més, del cinema en que arriba a les cases -és gratuïta- i que la difusió dels programes no està condicionada per la seva acceptació, sinó només pel seu interès educatiu.

Rossellini exposa alguna d'aquestes idees en els següent moment de la conversa:

<<La télévision, tout à coup, donne une immense liberté. On profite de cette liberté. Le public de la télévision est un public profondément différent de celui du cinéma. Au cinéma, tu as un public qui a la psychologie de la masse. A la télévision, tu t'adresses à dix millions de spectateurs qui sont dix millions d'individus, l'un après l'autre. Alors le discours devient infiniment plus intime, infiniment plus persuasif>>²⁶

En el moment en que el cineasta realitza aquestes declaracions ja ha començat a entreveure les dificultats de poder continuar treballant dins la indústria. Ha finalitzat el rodatge d'Índia , però encara no ha viscut la decepció de Il Generale della Rovere i Anima nera. Tal com afirma Nuccio Ladato, Rossellini va tenir la virtut, motivada per la pròpia situació de crisi personal que vivia respecte al cinema, de capgirar la visió que des del cinema italià es tenia de la televisió:

²⁶ André Bazin. "Cinéma et télévision. Entretien avec Jean Renoir et Roberto Rossellini", p.155.

<<L'occhio di Rossellini, spintovi anche dall'insostenibile crisi del suo essere e credere nel cinema, comincia a carezzare l'altro mezzo, quando ancora la diffusa tendenza dei cineasti nei confronti della concorrente appare uniformemente improntata a un antagonismo tanto irriducibile quanto autodifensivo e povero di motivazioni>>²⁷

-La televisió com a mitjà per a l'educació permanent. Rossellini comença a plantejar que un dels grans problemes de la humanitat es troba en el desinterès progressiu per una idea amplia del coneixement. Les cultures del nord -especialment com a conseqüència del calvinisme- han conduït l'home cap a l'especialització, és a dir al coneixement limitat a determinats temes i a l'abandó progressiu d'una voluntat global de coneixement. L'escola, durant la infantesa, intenta oferir aquest coneixement global que es perd per complet durant l'edat adulta. La televisió, utilitzada com a mitjà d'instrucció, pot ser una gran enciclopèdia universal en imatges capaç de difondre a tots els homes un coneixement global i permanent -durant totes les edats de la vida- de les coses.

L'esbós d'aquestes idees queda perfectament resumit en el següent paràgraf, on el cineasta per primer cop llença la idea d'una educació permanent:

<<Je ne sais pas qui a dit une chose que m'a beaucoup frappé. Nous vivons à une époque d'invasions de barbares. Nous vivons à une époque où les hommes ont des connaissances toujours plus approfondies, mais sur un sujet unique, et qui sont parfaitement ignorants du reste. Et c'est cela qui me donne une angoisse

²⁷ Nuccio Lodato. "Rossellini: cinepalinodia e telepalingenesi?" Cinema e cinema. n. 15, abril, juny 1978, p. 46.

profonde. Je retourne au documentaire parce que je vais essayer de proposer de nouveau aux hommes, des hommes. Je veux sortir de cet état rigide de spécialisation pour retourner à une connaissance plus large qui puisse permettre de faire des synthèses, puisque c'est cela, en fin de compte qui est important>> ²⁸.

Darrera aquest text es posa en evidència la influència -a partir d'aquest moment capital- que el pedagog txec del segle XVII, Jan Amos Comenius, exercirà dins del pensament de Rossellini. Tal com especifica Fernaldo di Gialmatteo, el cineasta va descobrir Comenius l'any 1952, abans de rodar Viaggio in Italia. ²⁹ Comenius creia que s'havia d'ensenyar a tots els homes totes les coses per tal que esdevinguessin totalment cultes. Comenius també proposava l'ensenyament a partir del contacte directe de les coses. La visió directa establia un procés de síntesi en el coneixement oposat al procés d'anàlisi que provoquen les descripcions de les coses realitzada pel mestre a l'escola. Aquesta idea de síntesi acostarà el cineasta cap a la idea d'imatge essencial", com a imatge que conté tots els elements informatius bàsics. La recerca de la imatge essencial permet que la imatge adquireixi una veritable dimensió informativa, que pateixi un procés de depuració fins a esdevenir autènticament didàctica.

-L'establiment d'un projecte educatiu global a partir de la televisió.

Rossellini pensava que l'esforç dut a terme en convertir la imatge en un vehicle útil per al coneixement no podia ser aïllat i que havia d'anar acompanyat d'un projecte global, absolutament coherent i establert en un mètode. La indústria cinematogràfica, pendent dels resultats

²⁸ André Bazin. "Cinéma et télévision". p. 162.

²⁹ Fernaldo Di Giammatteo, Roberto Rossellini. Florència: La Nuova Italia, 1990.

econòmics i de la rendibilitat del producte, no podia articular cap projecte ambiciós i coherent. Per fer-ho, feia falta la col·laboració d'un organisme d'Estat com la televisió. El cineasta hauria d'orientar tots els seus esforços a aconseguir que aquest projecte fos realitzable, malgrat que això l'obligués de dur a allunyar-se definitivament de la pantalla. Rossellini començava a creure que allò veritablement important era el llenguatge audiovisual i que no feia falta establir distincions entre televisió i cinema. Allò veritablement important era la rendibilitat epistemològica de les imatges.

Finalitzat el rodatge d'Índia, no havia definit quina era la dimensió, ni el camí que havia de seguir el seu projecte didàctic, tal com es desprèn d'aquesta declaració:

<<Je m'efforce de mettre sur pied une entreprise qui permette non pas de faire un film mais une masse de produits. Si l'on comence à faire une masse de productions, on contribue dans un certain sens à la formation du goût du public. On aide le public à comprendre certaines choses. Il est extrêmement difficile pour moi actuellement de trouver un sujet. Je ne sais pas quel sujet traiter, je ne peux pas trouver une histoire, puisqu'il n'y a plus de héros dans la vie; il n'y a plus que des héroïsmes minuscules. Il manque cet élan extraordinaire et enthousiasmant d'un homme qui se lance dans une aventure quelconque. Mais après tout, ça existe peut-être dans le monde. Ce que je vais tâcher de faire c'est une recherche, une documentation sur l'état de l'homme d'aujourd'hui, dans le monde entier...La première phase est la recherche; la recherche doit être systématique, observer les hommes, établir une sorte d'index>>³⁰.

1

³⁰ André Bazin. "Cinéma et télévision". p. 163.

El cineasta tenia clar que el camí a seguir era el de la recerca, però la seva noció de recerca va variar. Inicialment tenia un caràcter antropològic, l'instrument bàsic era la càmera cinematogràfica i la norma fonamental: la confiança en el seu poder reproductiu. En el seu projecte didàctic, l'objectiu de la recerca va passar a tenir caràcter d'investigació en les diferents àrees del coneixement. El cineasta ha de partir dels documents i de les cròniques per construir la història. Un cop establerta la recerca, que es posarà de manifest en una estructura oberta de guió, ha d'establir el mètode més pràctic de difondre-la en imatges, sintetitzar-la i fer-ne un instrument didàctic mitjançant les imatges. En aquells moments, la preocupació principal de Rossellini era orientar la investigació cap un cinema etnològic. Un cop acabat el projecte d'Índia, la seva intenció era rodar al Brasil un documental a partir del llibre de Josué de Castro, Geografia do fame. Aquesta voluntat etnològica de conèixer diverses formes de vida i les arrels culturals que les conformen, no tindrà continuïtat dins la seva obra, a excepció d'alguns aspectes esporàdics del documental Idea di un Isola (1967) sobre Sicília.

En la conversa amb Jean Renoir, va establir els pilars del seu cinema didàctic. Si bé la idea d'orientar els esforços cap a l'educació per la imatge estava present en la majoria de textos i declaracions que va realitzar entre els anys 1958 i 1963, el projecte es trobava en un estadi embrionari i no va poder prendre forma fins després de la frustrada experiència d'Anima nera i del seu comiat del cinema amb l'episodi Illibatezza de Rogopag. L'acte oficial d'anunci de la seva voluntat d'abandonar el cinema va tenir lloc l'any 1963 a la llibreria Einaudi de Roma, durant la presentació de l'índex general de la revista Filmcritica. En aquest acte va afirmar:

<<Nessun film o opera letteraria agita i problemi che preoccupano in concreto la umanità nuova, perché non si è trovato un nuovo senso drammatico. Per questo dico che mi sembra necessario riprendere in esame ogni cosa proprio dalle origini, fare insomma come il maestro delle scuole elementari che cerca di raccontar nel modo più semplice e lineare, i grandi avvenimenti della natura e della storia>>³¹

En la conferència de la llibreria Einaudi, Rossellini va verificar que el cinema estava en una crisi irreversible i que calia orientar els esforços cap a un altre sector. El discurs ja havia estat apuntat en una entrevista publicada un any abans a Cahiers du cinéma, en la qual deixava constància de que els nous esforços de la pedagogia de la imatge només podrien tenir sentit dins un mitjà que no fos el cinema. Rossellini es va mostrar més prudent respecte a la televisió -en el moment de l'entrevista encara estava fent temptatives per filmar projectes històrics per al cinema-, però va deixar entreveure que l'única alternativa de futur passava per la televisió:

<<Rouvrir une discussion par le moyen du cinéma est impossible: le cinéma est trop coûteux. Il y a des moyens moins coûteux et plus efficaces. On peut mener une discussion, une enquête de façon beaucoup plus approfondie, établir, examiner discuter des idées générales de façon plus efficace, si l'on sort du cinéma...

³¹ Roberto Rossellini, "Conversazione sulla cultura e sul cinema". Filmcritica. n.131, març 1963. p.131-134. (Reproduït a: Edoardo Bruno. ed. R.R. Roberto Rossellini. Roma: Quaderni di Filmcritica. Bulzoni. 1979. p.29-34).

Ce qui'il faut, c'est trouver un autre moyen qui puisse devenir largement populaire, ou alors qui s'adresse à un élite restreinte, mais qui soit capable de faire difusser ensuite les idées nouvelles>>³².

A partir del moment en què Rossellini va poder treballar per la televisió, sempre va envoltar les seves declaracions d'una certa perspectiva utòpica. A nivell pragmàtic, pensava ingènuament que la televisió li estalviaria molts problemes amb les estructures productives:

<<La televisione più del cinema mi sembra in grado di contribuire alla formazione di veri orientamenti. Per quali motivi in particolare? Anzitutto, per la natura stessa del mezzo televisivo, che riaggiunge contemporaneamente tanti spettatori e che, nonostante tutto, ha portato dei cambiamenti sociali molto notevoli (se non ha sempre portato l'informazione, ha alimentato almeno la curiosità per l'informazione), degli indiscussi aneliti verso il nuovo. Poi per la stessa struttura interna del mezzo, per cui si corrono meno rischi. La televisione in Italia è come un produttore che vende i biglietti prima di confezionare il prodotto. Di conseguenza sono possibili certe operazioni culturali che nel cinema risultano quanto meno più difficili da compiere>>³³

El seu problema va ser estudiar de quina manera la seva utopia podia ajustar-se als interessos reals de la televisió estatal italiana i trobar la fórmula que aquesta li pogués resoldre els problemes de producció. La solució a aquest problema no va ser tan

³² Jean Domarchi, Jean Douchet i Fereydoun Hoveyda. "Entretien avec Roberto Rossellini". Cahiers du cinéma, p.6-7.

³³ Sergio Trasatti. "Perché ho scelto la TV?". L'osservatore romano. 23-24 de setembre de 1968. p.3.

senzilla, com deixen entendre les nombroses declaracions i textos publicats durant el període. Abans, però, de contextualitzar l'obra de Rossellini dins la política de la RAI, volem analitzar dues experiències paral·leles -fetes també en els anys seixanta- que guarden algun punt de contacte amb la proposta de Rossellini.

3.2.4 Experiències paral·leles: Vittorio Cottafavi i els cineastes de la televisió escolar francesa

La proposta didàctica de Rossellini és un cas a part en la producció televisiva italiana i europea. La seva articulació a l'entorn d'una idea neo-enciclopedista el converteix en un projecte atípic. No hi ha en la Història del cinema, ni en la de la televisió clars precedents, ni tampoc es pot dir que el projecte -inacabat- de Rossellini tingués una continuïtat malgrat haver influenciat -sobretot a nivell metodològic- pel·lícules com L'enfant sauvage (El niño salvaje, 1970) o més recentment Jeanne, la Pucelle de Jacques Rivette (1994). Entre els precedents més remots -encara que no crec que tingués cap mena d'influència directa- hi ha l'experiència duta a terme, a la Rússia post-revolucionària dels anys vint, per Dziga Vertov mitjançant els *kino-pravda*. Vertov va convertir-se en teòric i coordinador -dues facetes que també trobem en Rossellini- d'un ampli projecte cinematogràfic consistent en la realització de diversos noticiaris de muntatge, els *kino-pravda* -dels quals en va arribar a realitzar vint-i-quatre-, en ells lluitava contra tota forma de retòrica

argumental i observava la vida tal com era. Els *kino pravda* prescindien de guió per proposar la captació d'instantos de vida organitzats al voltant d'un tema. Els diversos fragments adquirien després una forma definitiva gràcies al procés d'elaboració que suposava el muntatge. Les teories de Dziga Vertov sobre la informació directa -els *kino-flash*- prefiguren en molts d'aspectes alguns dels procediments informatius que utilitzaran les futures televisions³⁴. A la Rússia revolucionària també representen un paper fonamental les investigacions de Lev Kulechov, que com la proposta didàctica de Rossellini, proposaven una reformulació dels mètodes institucionals, a partir d'una reivindicació de la matèria de l'expressió fílmica³⁵.

Durant els anys seixanta a Europa van tenir lloc dues experiències que es poden considerar paral·leles a la que va dur a terme Rossellini. Malgrat que partien d'altres postulats teòrics i no estaven dissenyades amb una voluntat de globalitat, en elles, alguns cineastes van aportar una important reflexió sobre la construcció d'una possible didàctica televisiva. A Itàlia, el director Vittorio Cottafavi va treballar des de finals dels anys cinquanta, fins a mitjans dels vuitanta, en diverses produccions televisives, bàsicament filmacions de textos teatrals o en l'adaptació seriada de novel·les clàssiques. L'experiència de Cottafavi va anar acompanyada d'una reflexió teòrica de caràcter humanista no excessivament allunyada d'algunes propostes de Rossellini. Curiosament, les carreres dels dos cineastes italians es van arribar a creuar en més d'un moment. A França, durant els anys seixanta els cineastes Eric Rohmer, Néstor

³⁴ Dziga Vertov. El cine Ojo. Madrid: Fundamentos, 1973.

³⁵ Sobre el paper de l'obra de Lev Kulechov i la seva proposta d'un model de cinema no institucional, és fonamental el treball: Silvestra Mariniello, El cine y el fin del arte. Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kulechov. Madrid: Cátedra, 1992.

Almendros, Jean Eustache, Georges Rouquier i Jean Douchet van col·laborar en les emissions de la *Télévision scolaire*, oferint una curiosa reflexió sobre la manera com es podia articular un discurs visual que fos útil i enriquidor per a les escoles. Durant els anys seixanta, les televisions van convertir l'educació en un dels seus tres principis programàtics d'actuació, juntament amb la informació i l'entreteniment. A la majoria de cadenes europees hi van haver experiències de televisió educativa -a Itàlia o Espanya, per exemple, també hi va haver televisió escolar-, però cap no es va articular utilitzant com a postulats teòrics algunes de les propostes claus que havien nascut a l'interior de la modernitat cinematogràfica. L'única experiència que va anar en aquesta direcció va ser la francesa. Els treballs de Cottafavi a Itàlia i de la *Télévision scolaire* a França van plantejar la possibilitat de convertir la televisió en un instrument útil per al coneixement de l'home.

El treball de filmació de textos teatrals i d'escenificació seriada de novel·les clàssiques per televisió va ser objecte d'una constant reflexió per part de Vittorio Cottafavi, un dels primers cineastes italians que va apropar-se al mitjà televisiu.³⁶ El primer treball de Cottafavi per a la televisió va ser Sette Piccole Croci (1957), que era l'adaptació d'una novel·la de Georges Simenon, el seu darrer treball va ser el film Il Diavolo sulle Colline (1984), adaptació de la novel·la

³⁶ L'escriptor i cineasta Mario Soldati va aproximar-se a la televisió l'any 1957 com a conductor de la sèrie Viaggio nella valle del Po, considerat com un treball d'antropologia cultural amb incursions en el món de la literatura, en el qual el propi Soldati va recórrer amb un micròfon la Vall del Po, realitzant entrevistes. En la telesèrie Soldati feia valer més la seva funció d'escriptor i de figura intel·lectual que la de cineasta, fins al punt de convertir-se en el primer escriptor italià que va esdevenir una "vedette" dins la televisió del seu país. La música de la sèrie era de Nino Rota. Per més informació veure: Aldo Graso. Storia della televisione italiana, p. 82- 85. Sobre l'obra de Soldati és interessant el text: Jean A. Gili. "Mario Soldati, entre le cinéma et la littérature". A: Jean A. Gili, ed. Mario Soldati, Roma: Cinecittà International. Roma, 1992, p 9-35.

homònima de Cesare Pavese. Entre aquestes dues propostes, Cottafavi va realitzar seixanta-dos treballs per a la televisió, des de filmacions d'obres teatrals com Nozze di sangue (1963) de Lorca, Le Troiane (1967) d'Euripide, Antigone (filmada el 1958 i el 1971), I persiani (1975) d'Esquilo o Il zoo di Vetro (versions de 1963 i 1968) de Tennessee Williams, fins a escenificacions de novel·les com Il taglio del bosco (1963) de Carlo Cassola o Con gli occhi dell'Occidente (1979) de Joseph Conrad, passant per series de prestigi com Vita di Dante (1965) i Cristoforo Colombo (Cristóbal Colón, 1968), aquesta última co-produïda amb TVE i amb Paco Rabal, Paola Pitagora, Roldano Lupi, Andrea Checchi, Aurora Bautista i José Suárez de protagonistes. Cristoforo Colombo va aixecar un cert escàndol tant a Itàlia com a Espanya pel treball de desmitificació que es va fer de la figura de Colón, transformat en un home dominat per les seves ànsies de glòria i de cobdícia.³⁷

En les seves emissions televisives, una de les principals preocupacions de Cottafavi s'orientava cap a la recerca d'un espectador no passiu, que pogués esdevenir un interlocutor útil amb les imatges. Tal com expressa Gianni Rondolino, en les seves emissions televisives:

<<Le travail sur le texte ne sera jamais détaché d'un travail parallèle sur le langage, à la recherche de cette "nature classique" brechtienne, qui semble avoir été la clé de voûte de son intense activité durant les années soixante et soixante-dix>>³⁸.

³⁷ Josep Maria Baget Herms. Historia de la televisión en España (1956-1975). Barcelona: Feed Back Ediciones, S.L. 1993. p. 207.

³⁸ Gianni Rondolino ed. Vittorio Cottafavi. Roma: I Quaderni Cinecittà International, 1991. p. 22. (Text publicat originàriament en francès).

Cottafavi va aprofitar els seus treballs televisius per experimentar continuament noves solucions tècniques i expressives. En la trilogia teatral -Le Troiane, Antigone i I persiani- va jugar a la desacralització dels personatges intentant realitzar un esforç notable per historitzar l'esdeveniment enloc de la representació. Un procediment semblant va ser l'utilitzat a la sèrie Vita di Dante -un precedent, en més d'un aspecte de les biografies televisives de Rossellini- on va intentar trencar amb tota imatge prefixada del poeta, desconcertant la crítica de l'època tal com es reflecteix en el següent text d'Italo Mosca:

<<I noltre, questo Dante, che ha irritato e ha ricevuto elogi sperticati forse fuori luogo, non poteva e non voleva essere il Poeta, perché con il Poeta ognuno di noi che si faccia lettore intrattiene un rapporto personale e riceve sensazioni diverse, e perché la critica letteraria ha una sua densità e una sua completezza che non si possono racchiudere nelle imagini; e quindi del Poeta non sarebbe scaturita una interpretazione coerente equilibrata nelle valutazioni>>

39

En alguns textos, Vittorio Cottafavi va establir una important reflexió sobre el treball del cineasta per televisió tot proposant una interessant defensa del mitjà. El director partia de la idea - característica dels primers anys de la televisió- que el format era el veritable factor determinant del serial televisiu. Els dos mitjans tenen en comú l'establiment d'un joc entre l'espai i el temps i la necessitat d'haver de partir d'un treball col·lectiu. Cottafavi creia, però, que la presència del director no era tan determinant a la televisió com al

³⁹ Italo Mosca. "La tv come mezzo di espressione si apre un dibattito sulle sabbie mobili". Civiltà dell'immagine. n. 3-4. settembre/ ottobre, 1966.

cinema, per la qual cosa proposava una clara diferència entre les emissions en directe i els telefilms. En les emissions en directe, els elements determinants del llenguatge cinematogràfic -plans i muntatge- esdevenen els instruments característics de l'actor el qual els ha d'ajustar a les seves exigències expressives, cosa que requereix un esforç complementari de l'interpret. En el telefilm, on el llenguatge televisiu pot acabar acostant-se a l'específic del cinema gràcies a una exactitud de la significació de la imatge, tots aquests factors queden difuminats. El telefilm, però, es troba davant d'un format on l'amplitud de la mirada queda reduïda. L'especificitat del gènere resideix, per Cottafavi, en el despullament de la imatge:

<<Il telefilm, avendo la possibilità di raggiungere una esattezza di linguaggio ignota allo spettacolo TV, può conquistare quello che i francesi chiamano "depouillement" e che possiamo tradurre approssimativamente con "Spogliazione delle immagini". Il che non vuol dire far svolgere la azione sullo sfondo di una parete bianca o di un fondale nero ma costruire l'immagine in modo che tutto ciò che non impegna la significanza della immagine stessa sia o insignificante o cosignificante... Il telefilm dovrebbe essere essenzialmente una informazione sull'uomo. Il delicato e complesso registro dell'uomo , in questo tentativo di fissare uno a uno i brandelli della sua verità, pretende una micrometrica comunicazione che sia, sì, rappresentazione del dato, ma soprattutto presa di coscienza del sentimento; vuole, sì, la disponibilità ma soprattutto il consenso dello spettatore; non ricerca di una realtà, ma di una verità che deve assumere e filtrare la parte più recondita dell'uomo rendendone palese il segreto. Solo così la chiamata in causa dello spettatore può

diventare partecipazione>> ⁴⁰

Vittorio Cottafavi és un cineasta clàssic que creu en la recerca d'una imatge construïda de gran valor significat. De tots els realitzadors que van treballar a la televisió italiana durant els inicis, va ser un dels que tenia una formació intel·lectual més sòlida. La idea de despullar la imatge del telefilm té un component estètic però no està massa allunyada de la voluntat rosselliniana de trobar una imatge de síntesi de caràcter bàsicament informatiu. Cottafavi era també un gran humanista que creia en la utilitat de les imatges i en el poder de la televisió per ajudar l'home a conèixer-se ell mateix. Així, mentre les reflexions de Marcel L'Herbier poden considerar-se com una aproximació a les teories de Renoir sobre la televisió, les reflexions de Cottafavi contemporànies a les primeres reflexions de Rossellini, tenen una importància fonamental com a testimoni d'una voluntat paral·lela entre els dos cineastes italians per a utilitzar la televisió com a vehicle per a difondre uns certs valors humanistes.

L'any 1952, el Ministère d'Education National crea a França el departament de la Radio Télévision Scolaire, depenent del Centre national de la Documentation Pédagogique -CNDP- que treballarà amb pressupostos directes del Ministeri i s'encarregarà d'oferir a la ORTF -la televisió estatal francesa- primer de forma experimental i a partir de 1960-61 de forma fixa un ampli ventall de programes pedagògics destinats a promoure l'aprenentatge audiovisual a les escoles. Les emissions volien cobrir diferents àmbits de l'espectre educatiu des de l'escola maternal fins al batxillerat i s'articulaven tan a partir de les matèries bàsiques de l'ensenyament -s'havien arribat a

⁴⁰ Vittorio Cottafavi, "Fenomenologia del telefilm", *Filmcritica*, n.138, octubre 1963, p. 609-610.

fer, fins i tot, emissions de matemàtiques- fins a les matèries noves que tinguessin un interès humanista -un dels darrers intents va ser la introducció d'emissions sobre el cinema articulades al voltant de la sèrie Aller au cinéma-. Es calcula que l'any 1958 utilitzaven ja la televisió escolar 2800 escoles.⁴¹ Els responsables de la Radio-Télévision Scolaire podien treballar amb absoluta independència de la ORTF, tenien càmeres, movioles i recursos propis. Els comentaris en veu en *off* i les propostes educatives de les diferents emissions estaven recollits en textos destinats als professors i publicats en la revista Bulletin de la Télévision Scolaire.⁴²

A començaments dels anys seixanta, quan la RTS començava a estar consolidada va sorgir un fort debat sobre si les emissions s'havien de limitar a ser classes filmades o si en canvi havien de proposar una certa recerca en la pedagogia audiovisual. Una persona clau en el desenvolupament del cinema dins de la institució va ser Georges Gaudou, provinent de l'IDHEC, que es va proposar d'anar introduint a l'interior de la televisió diferents cineastes perquè realitzessin algunes emissions que trenquessin amb el discurs oral propi de les classes o amb el discurs d'inspiració radiofònica característic dels programes informatius i educatius dels primers anys de la televisió francesa. Els cineastes que van participar en els programes van ser Georges Rouquier, Eric Rohmer, Néstor Almendros, Jean Eustache -que va realitzar molt pocs treballs, entre els quals una entrevista amb Jean Renoir sobre La petite marchande d'allumettes-, Bernard Eisenschitz i Jean Douchet -que va encarregar-

⁴¹ Jean Cluzel, Education, culture et télévision. París: Librerie Général de Droit et de Jurisprudence, 1994. p. 39 a 51.

⁴² La principal font d'informació de les activitats dutes a terme per la Télévision Scolaire és el Bulletin de la Radio-Télévision Scolaire que es publicava de forma periòdica, amb els textos de totes les emissions i amb esporàdiques entrevistes als seus responsables.

se d'introduir de forma progressiva les emissions dedicades al cinema-

Les dues col·laboracions més destacades del període van ser les de Néstor Almendros i Eric Rohmer. L'any 1962, Néstor Almendros acabava de deixar Cuba -on havia realitzat alguns curtmetratges documentals com Gente de playa (1963)- quan va entrar en contacte amb Eric Rohmer i el seu productor Barbet Schroeder. Almendros va treballar en el rodatge del film col·lectiu Paris vu par... (1964), en el qual participaven dos cineastes vinculats a la Televisió escolar, Eric Rohmer i Jean Douchet.⁴³ Entre els anys 1964 i 1967, Almendros va realitzar un total de vint-i-cinc treballs per a la televisió escolar, els quals van servir-li de camí de formació dels seus posteriors treballs televisius.

<<Eran trabajos honestos, no dirigidos a grandes públicos, documentales educativos, hechos por razones muy precisas. Fueron muy útiles para mí. Experimenté técnicas de cámara que usé después en largometrajes... Estos cortometrajes para la Television Escolar significaron mis primeros ensayos serios. Al ser en blanco y negro, podía utilizar las nuevas emulsiones Doble X 250 ASA i 4X 400 ASA, que aparecieron en aquella época. Entonces volví a las técnicas intuitivas en Cuba de la luz reflejada y natural>>⁴⁴

⁴³ Els cineastes que van treballar en els diferents episodis de Paris vu par van ser Jean Daniel-Pollet, Claude Chabrol, Jean Rouch, Jean Douchet i Eric Rohmer. Néstor Almendros no figura en els crèdits oficials de la pel·lícula degut que no tenia regulats els documents d'emigració a França i els permisos legals de treball. <<Terminé el sketch de Rohmer Place de l'Étoile y rodé completamente el de Jean Douchet, Saint Germain-des-Pres. Pero trabajé también en casi todos los demás, con Gordard, Chabrol, Pollet, rodando, terminada la filmación propiamente dicha, planos que faltaban y aun secuencias enteras>>. Néstor Almendros. Días de una cámara. Barcelona: Seix Barral, setembre 1982, p. 62.

⁴⁴ Néstor Almendros. Días de una cámara. p. 57.

Els films d'Almendros per a la televisió escolar estan molt influenciats per les investigacions de *cinéma-verité* realitzades en aquells anys per Jean Rouch. Un dels seus treballs més representatius és Le jardin public, on intenta descriure la vida quotidiana a l'interior dels Jardin de Luxembourg de Paris. El film s'obre amb una declaració de principis del propi Almendros en la qual parla dels avantatges de les noves càmeres de 16 mil·límetres que li poden permetre captar de forma directe la vida quotidiana en el parc. El film és gairebé una investigació sobre les possibilitats de les càmeres. Tal com explica Georges Gaudou ⁴⁵, els films d'Almendros es projectaven dins d'un bloc d'emissions destinades a mostrar aspectes insòlits de la vida quotidiana anomenada Les hommes dans leur temps. La intenció dels responsables de la Televisió Escolar era obrir l'escola a la realitat del món modern.

Els films d'Eric Rohmer per a la televisió escolar van ser també un banc de proves dels futurs treballs que realitzaria pel cinema. Rohmer va preparar en les seves obres televisives un interessant debat sobre la tensió que en tot llargmetratge de ficció sorgeix entre la narració i la representació. En les pel·lícules de la Televisió Escolar aquesta tensió es posa en evidència mitjançant un treball de comparació entre textos literaris i la seva representació pictòrica o fílmica. Rohmer també experimenta sobre el joc de confrontació d'idees, tema que tractarà en molts dels seus films des de Ma nuit chez Maud (1969) fins a Conte d'Hiver (1992). També van aparèixer alguns dels mites claus que el cineasta ha anat explorant al llarg de la seva filmografia com el del Quixot. Les obres televisives també posen en evidència el gust que sent per algunes formes culturals heretades

⁴⁵ Georges Gaudou a l'autor. Paris, 3/12/1994.

de la cultura francesa dels segles XVII i XVIII. Rohmer va arribar a la Televisió Escolar en una etapa crítica de la seva carrera professional. Després de no haver aconseguit la notorietat com a cineasta amb Le signe du Lion -un dels films amb menys transcendència pública entre les òperes primes de la *Nouvelle vague* - i abans d'afiançar el projecte dels Contes Morals amb La collectionneuse (1966). El mes de juny de 1963, havia acabat de deixar la redacció en cap de la revista Cahiers du cinéma, enduent-se alguns redactors significatius com Jean Douchet i Barbet Schroeder ⁴⁶. Si bé, Rohmer realitza les obres de la televisió escolar com a simple encàrrec, des de bon començament reconeix la necessitat d'orientar el cinema cap al coneixement:

<<Ce qui m'intéresse, c'est de faire connaître par le cinéma des choses qui se dérobent à la connaissance par ce moyen d'expression. Soit parce que, me semble-t-il, la difficulté fait le prix de l'art, soit parce que ce fait de solliciter une réalité qui se dérobe permet de connaître des choses qu'un regard plus direct ou plus immédiat n'aurait pu connaître>>⁴⁷

Els treballs didàctics de Rohmer poden agrupar-se fàcilment en una sèrie d'apartats que defineixen les seves característiques temàtiques i genèriques:

- les lliçons visualitzades
- els assaigs documentals
- els treballs de confrontació entre la imatge i la literatura

⁴⁶ El tema de la partida de Rohmer de Cahiers du cinéma i el cop d'estat dut a terme per Jacques Rivette -acompanyat de Jean Louis Comolli i Jean Narboni- és tractat en el llibre: Antoine de Baecque. Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. Cinéma, tours détours, 1959-1981. París: Cahiers du cinéma, 1991. p.86- 97.

⁴⁷ Jean Claude Biette, Jacques Bontemps i Jean Louis Comolli. "L'ancien et le nouveau. Entretien avec Eric Rohmer". Cahiers du cinéma, n. 172, novembre 1965.

- els encàrrecs dissenyats com a documentals periodístics

Els treballs personals van signats com a Eric Rohmer i els encàrrecs amb el seu nom real de Maurice Schérer. La característica essencial de la majoria de les seves pel·lícules didàctiques és que en elles realitza una recerca minuciosa dels documents literaris i visuals per establir una tensió entre la representació -posada en escena de situacions amb actors- i la narració.

Les lliçons visualitzades pretenen construir una classe a partir de la ficcionalització. Una obra representativa d'aquest camí és Les cabinets de physique du XVIIIème siècle (1964) -un treball que guarda cert paral·lelisme amb les recerques exposades per Rossellini en algun episodi de La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza (1967-1969)-. En aquest film, el propi Rohmer dialoga amb un professor de física i va mostrant els diversos instruments utilitzats en la física del segle XVIII. Alguns actors reconstrueixen els experiments i en la part final, Rohmer aprofita per plantejar un debat entre les teories racionalistes de Descartes i de Newton. Una altra lliçó visualitzada és Les Caractères de La Bruyère, on a partir dels textos de l'escriptor del segle XVII, que descrivia els personatges prototípics de la societat del seu temps, aprofita per fer una acurada representació de les formes de comportament de l'època. El film, un dels més elaborats de tota la sèrie didàctica, comença amb una veu *en off* de l'actor Antoine Vitez -que va col·laborar en diversos films didàctics i va ser un dels protagonistes de Ma nuit chez Maud- on explica que una de les peculiaritats dels textos de La Bruyère era la d'abordar l'home des de l'exterior, a partir dels seus comportaments i de l'absència absoluta de psicologia. El treball pot ser vist com una interessant aproximació de Rohmer al tema de la composició actoral dels personatges. Una altra lliçó és Entretien sur Pascal -producte

que no té res a veure amb Blaise Pascal de Rossellini- on confronta la visió de dos filòsofs, el no-creient Brice Partrain i el pare matemàtic i teòleg R.P. Dubarle. La confrontació de dos pensaments contraposats sobre un mateix tema permet un diàleg lliure on tothom té les seves raons.

Entre els assaigs documentals, un dels més brillants és Métamorphoses d'un paysage (1964) en el qual Rohmer realitza una reflexió sobre les transformacions que el món industrial ha realitzat en el paisatge i com l'home del segle XX viu en una alteració constant del seu entorn. La peculiaritat del film és que tant pot considerar-se un assaig teòric -on es prefiguren temes presents a L'arbre, le maire et la mediathèque (1993)- com pot ser vist com un assaig cinematogràfic on s'analitzen les transformacions que la llum realitza en un paisatge determinat o la relació que el cinema -sistema capaç de perpetuar tot allò efímer- pot arribar a establir amb una natura en estat de permanent transformació.

Les pel·lícules de caràcter literari parteixen d'una clara voluntat de realitzar un recorregut que permeti anar de la imatge cap al text, en oposició a les formes tradicionals utilitzades en els films purament didàctics on el cineasta va del text cap a la imatge. El propi Eric Rohmer va especificar les seves intencions en els següents termes:

<<Il est certain que la télévision, et tout particulièrement la télévision scolaire, nous conduit à poser de façon nouvelle le problème de l'interdépendance -ou du contrepoint- de l'image et du commentaire. Le progrès, dans sa solution, ont même été si décisifs que le documentaire classique, ou film d'information, tel qu'on le

*projetée, en première partie de programme dans les salles de cinéma, nous apparaît souvent comme le témoin attardé d'un autre âge>>*⁴⁸

El pas de la imatge cap al text pot realitzar-se per camins diferents. El paisatge real pot ser el punt de partida d'un treball de comparació entre un present -el paisatge alterat- i la crònica del passat -el text literari-. Un episodi exemplar en aquesta direcció és Victor Hugo, les Contemplations (1966). En ell, Rohmer torna al paisatge Atlàntic on Hugo va escriure els poemes de Les Contemplations i realitza un treball acurat de comparació entre la descripció poètica i la realitat alterada. El mateix procediment és aplicat en el camp de l'arquitectura a Victor Hugo, Architecte (1969), on Rohmer parteix de les descripcions realitzades a la novel·la Notre Dame de Paris per ajustar-les a imatges reals de la catedral. El seu interès es troba en la ruptura existent entre la realitat i la descripció literària. La pintura i la literatura entren en tensió en dos obres claus com Don Quichotte de Cervantes (1965), on Rohmer parteix dels diversos gravats inspirats en l'obra de Cervantes, des del segle XVII fins als dibuixos de Dalí, per estudiar les diferents formes de representació que s'han realitzat a partir d'un text literari. Aquestes disfuncions entre la mímesis i la diègesi són també un tema clau en les ficcions cinematogràfiques de Rohmer, on la pretesa objectivitat de la posada en escena entra en conflicte amb la narrativitat, expressada ja sigui per la subjectivitat d'un narrador -Contes moraux- o de la càmera.

Les obres signades amb el nom de Maurice Shérer són els encàrrecs que tenen generalment caràcter d'entrevista documental o de film-enquesta. L'home et son journal (1968) és un reportatge sobre

⁴⁸ Eric Rohmer. "Valeur pédagogique du document iconographique filmé". Bouletín de la Radio Télévision Scolaire, n. 72, maig 1968.

el món de la premsa on entrevista els principals directors dels principals mitjans de comunicació encapçalats per Jacques Fauvet, director en aquell moment de Le Monde. La Democratie (1968) és un film enquesta sobre l'educació que ha de permetre als individus prendre les seves responsabilitats. El film entrevista bàsicament joves i obrers per veure quina és la conscienciació real que tenen davant la democràcia. Dins d'aquesta sèrie es troben també els treballs sobre el cinema com Louis Lumière (1968) -signat per Georges Gaudou, però realitzat per Rohmer- on entrevista Jean Renoir i Henri Langlois o L'home et les images on entrevista Jean Luc Godard, Jean Rouch i René Clair.

Georges Gaudou considera que el treball dut a terme per Eric Rohmer amb les seves sèries didàctiques té una importància fonamental ja que posa en evidència l'existència d'un camp d'exploració cinematogràfica, avui dia en crisi, que permetia als cineastes una investigació teòrica d'alguns postulats que després explorarien en les seves obres de ficció:

<<A rebours du préjugé romantique, qui ne coïncide pas en fait avec la dénonciation par Baudelaire de "l'hérésie de l'enseignement" dans l'art, il me semble que le cinéma aurait déjà regagné une partie du terrain qu'il craint aujourd'hui de perdre, si des cinéastes, à un stade décisif de leur carrière pouvaient se trouver en mesure de devoir exercer leur capacité de filmer au service d'enjeux de mise au point ou de transmission de pesées ou de connaissances. Parmi d'autres particularités de la carrière d'Eric Rohmer, le fait d'avoir épaulé une institution qui mette en avant un projet distinct de ceux de la "communication de masse" et de la surenchère de la modernité, a pu lui permettre, entre autres, d'accomoder la vue sur différents horizons

*entre lesquels se répartissent les aspirations et les anxiétés de ceux qui viennent ensuite voir ses films>>*⁴⁹.

Com hem pogut veure, els camins de la televisió didàctica d'Eric Rohmer són molt diferents dels exposats per Roberto Rossellini, sobretot perquè Rohmer en cap moment no es proposa de realitzar un gran projecte educatiu per a la televisió. Rohmer converteix la televisió en un camp de proves de les seves posteriors experiències dins del cinema de ficció, el seu pas pel mitjà és accidental i en molts casos s'ha de limitar a fer de realitzador d'encàrrecs que li venen donats. De totes maneres hi ha una actitud davant el concepte educatiu de les imatges que pot tenir alguna influència directa de les reflexions teòriques de Rossellini. Es curiós que el darrer treball que va escriure Eric Rohmer a Cahiers du cinéma abans d'abandonar la direcció de la revista fos una entrevista -realitzada juntament amb Fereydoun Hoveyda- amb Roberto Rossellini⁵⁰. En aquesta entrevista, el director italià va apuntar les grans idees que el van dur a anunciar el seu abandó del cinema en benefici de la televisió. Carlos F. Heredero i Antonio Santamarina⁵¹ en un treball sobre Rohmer intueixen que Rossellini podia haver influït amb les seves idees el cineasta francès, sobretot perquè a l'entrevista el director italià denuncia la corrupció de l'art, reclama la necessitat de restablir el llenguatge des d'una posició moral i reivindica la utilitat de les imatges per al desenvolupament de l'home. Aquests temes també preocuparan Rohmer.

⁴⁹ Georges Gaudou. "Eric Rohmer télépédagogue et cinéaste essayiste". A: Sergio Toffetti, ed. Eric Rohmer. Un hommage du Centre Culturel Français de Turin. Milà: Fabri Editore. 1988. p.65-78.

⁵⁰ Fereydoun Hoveyda i Eric Rohmer. "Nouvel Entretien avec Roberto Rossellini". Cahiers du cinéma. n.145, juliol, 1963, p. 2- 13.

⁵¹ Carlos F. Heredero i Antonio Santamarina. Eric Rohmer. Madrid: Cátedra, 1991. p. 25.

Georges Gaudou ⁵² no creu que hi hagués una influència directa de les teories sobre l'educació permanent que Rossellini va començar a exposar a partir de l'any 1964 i el treball desenvolupat per Rohmer. Hem de tenir en compte que durant el període de major activitat de la televisió escolar, Rossellini només havia realitzat L'età del ferro (1964) i La prise du pouvoir par Louis XIV, (1966), dues obres que no reflecteixen el desenvolupament posterior que la sèrie tindrà a partir del 68, quan la RAI decideixi canviar la seva política de relació amb el cinema. Georges Gaudou creu, però, que sí que existia una visió global del cinema, que passava per una certa aproximació cap una pedagogia de la imatge veritablement alliberadora la qual tant es manifestava en el cinema didàctic de Rossellini, com en el de Rohmer. En el cas de la televisió escolar francesa, un dels seus principals objectius va ser posar la imatge al servei d'un sistema d'educació que trobés una relació directa amb els problemes del món modern i trenqués amb els sistemes tradicionals d'educació imposats a l'Escola. Georges Gaudou afirma que la influència bàsica que, des d'un terreny pedagògic, van tenir els cineastes de la Televisió Escolar van ser les teories de Célestin Freynet sobre la pedagogia de l'alliberament. La forta ruptura que va suposar per a la societat francesa el Maig del 68 va tenir greus conseqüències en el desenvolupament de la Televisió Escolar. Els directius van decidir donar un canvi en l'orientació pedagògica després de la polèmica sorgida per l'emissió del film La journée d'un Metallo, rodat durant una vaga a les fàbriques de la Renault. Aquest canvi, va representar la mort dels cineastes de la Télévisió Escolar, als quals Henri Langlois va dedicar l'any 1969, un cicle a la Cinemathèque Française.

⁵² Georges Gaudou a l'autor. París, 3/12/1994.