

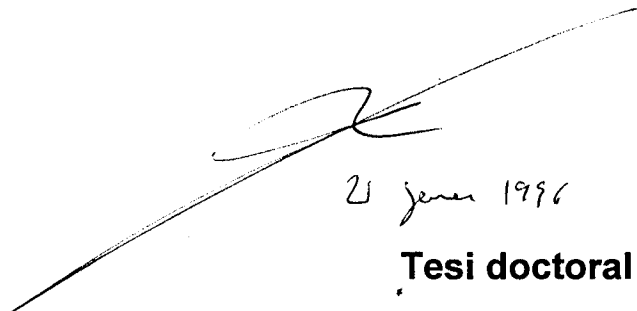
DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL

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

3.3. La televisió com a indústria cinematogràfica

3.3.1.El context polític de la RAI

La història de la radiodifusió italiana comença l'any 1923 quan l'Estat es reserva el dret d'instal·lar i establir comunicacions per ones electromagnètiques. La formació del monopoli públic tindrà lloc sota el feixisme, quan el 27 d'agost de 1924 es crea a Roma la societat URI (Unione Radiofonica Italiana) a la qual l'Estat atorga el servei de la radiofonia. L'any 1927, l'URI es transformarà en EIAR (Ente Italiano per l'Audizioni Radiofoniche), a la qual govern feixista li atorga el dret de control de la radiodifusió fins el 1953. Un decret llei del 26 d'octubre de 1944 transforma l'EIAR a la RAI (Radio Audizioni Italiana). El nou monopoli públic de radiodifusió passarà a estar controlat per la Democràcia Cristiana i la seu de la RAI -que durant el regim feixista havia estat localitzat a Torí- serà transferida a Roma. El ministeri de Transports i Telecomunicacions serà el màxim responsable de la RAI. Una llei del 26 de gener de 1952 crea la RAI-TV, a la qual es concedeix l'exclusivitat dels serveis de radiodifusió i televisió fins al 1952. El decret llei preveu també que la televisió cobreixi l'any 1956 tot el territori italià.⁵³ Les primeres emissions experimentals tindran lloc des de Milà, l'any 1952. Hi destaquen

⁵³ Les diverses informacions sobre els primers anys de la RAI i les seves directrius polítiques han estat recollides dels llibres: Aldo Grasso. Storia della televisione italiana; Gianfranco Bettetini i Aldo Grasso, ed. Televisione: la provvisoria identità italiana. Torí: Fondazione Giovanni Agnelli, 1985; Roberto Morrione, La RAI nel paese delle Antenne. Roma: Roberto Napoleone, 1978.

alguns espectacles de varietats, òperes filmades i un informatiu experimental. Entre les primeres produccions realitzades per la RAI, hi ha algunes emissions de teatre firmat com L'Orso de Txèkhov, dirigida per Mario Landi, i Macbeth de Shakespeare, dirigida per Georges Foa ⁵⁴. Les emissions regulars de la RAI començaran el 3 de gener de 1954. La primera estructura de la televisió pública estarà formada per Antonio Carrelli -president-, Filiberto Guala -administrador delegat- i Gian Battista Vicentini -director general-, persona propera, aquest últim, als cercles del vaticà.

La figura clau dels primers anys de la televisió italiana va ser Rodolfo Arata nomenat l'any 1956, Director General. Arata havia estat director del diari de la Democràcia cristiana Il Popolo. La seva lluita política es va caracteritzar per la seva voluntat de convertir la RAI en un monopoli d'estat absolutament monolític. El seu principal conflicte va es va produir lloc l'any 1956 quan la societat Il Tempo, que controlava el diari del mateix nom, va demanar al ministre de Transports i Telecomunicacions, la utilització d'alguns canals per tal de promoure les seves publicacions i espectacles. El mes de març de 1957, el Ministeri va rebutjar la comanda. La polèmica va marcar el debat de les eleccions legislatives de 1958 en les quals el dirigent de la Democràcia Cristiana, Amintore Fanfani, va obtenir el 42% dels vots. El 13 de juliol de 1960, la cort constitucional va declarar que el

⁵⁴ Un text del 1952 recollia l'experiència de les primeres emissions: <<Nella sala, ciascuna in posizione di partenza prestabilita, vi sono le tre camere pronte ad agire da tre diverse angolature. Esse assomigliano a macchine da presa cinematografiche, montate su carrelli dalle silenziose ruote di gomma. Ciascuna di esse è munita di tre obbiettivi rotanti che permettono di passare immediatamente dal campo lungo a quello medio, fino al primerissimo piano...Al momento di andare in onda, il regista prende posto alla sinistra del tavolo di comando. Al centro siede un tecnico che ha il compito di realizzare, usando i vari pulsanti e le diverse leve, i movimenti segnati sul copione che il regista ha sott'occhio. A destra sta il tecnico dei suoni. Da una parte, lo schermo di controllo, sul quale appaiono volta per volta, le immagini così come le vedono col loro apparecchio i telespettatori lontani. Si sta per cominciare>>. Giancarlo Fusco. "Telemilano". L'Europeo, 13 d'abril, 1952.

monopoli d'Estat era legítim. Tots els ciutadans havien de tenir dret a la televisió d'Estat i aquesta havia de vetllar per la objectivitat de la informació.

Amb l'arribada d'Ettore Bernabei a la direcció general de la RAI es va obrir una nova fase dins la història de la televisió italiana. Bernabei va estar dotze anys a la direcció de la televisió pública, fins el 18 de desembre de 1974. El dirigent va dimitir pocs dies abans que el 4 d'abril de 1975, s'aprovés la llei de Reforma de la RAI que va posar fi a la política monopolista. L'època Bernabei es va caracteritzar per l'aplicació d'un model de difusió unidireccional, molt guiat pel poder polític de la Democràcia cristiana. Bernabei era un home absolutament fidel a Amintore Fanfani i durant els catorze anys del seu mandat va designar una sèrie de figures clau de la Democràcia cristiana per tal que ocupessin els llocs privilegiats de l'estructura de poder de la RAI. La política de Bernabei es pot resumir en l'aplicació d'un fort autoritarisme que li va permetre mantenir el control polític de la RAI. Bernabei, però, es va preocupar especialment que la televisió italiana realitzés un important creixement, tant en termes industrials com culturals.

Ettore Bernabei va poder dur a terme la seva política televisiva amb una certa tranquil·litat fins que l'any 1969, va tenir lloc la primera crisi política important dins la televisió pública italiana. La lluita estudiantil i sindical que va explotar al carrer durant la tardor de 1969, va representar una forta contestació contra el control de la informació televisiva dut a terme per la Democràcia cristiana. Els moviments d'extrema esquerra van demanar l'alliberament de les ones televisives i van posar en dubte, des de les diverses regions perifèriques italianes, la política centralista duta a terme fins aquell moment. Els treballadors de la RAI es van revoltar i van ocupar, aquell mateix any,

els centres de producció de Milà, Torí, Roma i Nàpols⁵⁵. Aquests fets van provocar que entre 1970 i 1972, es comencés a plantejar un debat sobre la reforma de la RAI, que va posar en dubte el poder monopolista. El govern va crear l'any 1972 una comissió d'estudis per la reforma de la RAI, mentre que de forma progressiva van començar a tenir lloc les primeres proves de televisió privada per cable. L'any 1975 amb la llei de reforma de la RAI es va donar llum verda a la creació de les cadenes privades.

3.3.2. La divulgació

El concepte de divulgació es posa en manifest i es desenvolupa durant el segle XVIII i pertany a la forma de pensament considerada com "il·lustrada" que pretén alliberar la ment dels homes de les tenebres de la ignorància, de la superstició, l'obscurantisme, mitjançant el coneixement i la ciència. A partir de l'exemple de D'Alambert i Diderot, els filòsofs es van proposar fer cultura de forma diferent de la tradicional, comunicant el seu saber de forma comprensible al major nombre de persones possibles. La idea de la divulgació televisiva troba les seves arrels en la revolució utòpica duta a terme pels enciclopedistes i en les reflexions sobre l'educació permanent i la educació per la imatge proposades en el segle XVII pel pedagog txec Jan Amos Comenius, quan en la seva obra Didactica Magna va establir un nou mètode basat en la visió directa a les coses de la naturalesa.

⁵⁵ Sobre els conflictes de la RAI, l'any 1969 veure: Roberto Morrione. La RAI nel paese delle Antenne. p. 26-34.

En els seus orígens, les televisions europees van dirigir una part important dels seus esforços cap a la divulgació, oferint a l'espectador la possibilitat de poder disposar d'una sèrie de coneixements a l'abast que perllonguessin l'educació permanent de l'individu. La divulgació televisiva, però, va estar condicionada pels valors ideològics -portava implícita una certa idea de cultura assimilable pel sistema- i va estar preocupada per la recerca de l'espectador ideal. En la televisió dels orígens la divulgació és basava en un sistema d'escriptura ràpid, llegidor i fàcilment oblidable. Les coses es presentaven de forma simplificada i moltes vegades per adquirir sentit necessitaven ser objecte de repetició. Per poder captar l'atenció, la divulgació televisiva necessitava utilitzar elements espectaculars que divertissin l'espectador. Divulgar no significava, però, trivialitzar la informació, sinó explicar una sèrie de conceptes de forma planera, sense entrar moltes vegades en detall.

Entre la primera etapa dirigida de Rodolfo Arata i el llarg segon període monopolístic d'Ettore Bernabei, la política de producció de la RAI va variar considerablement. En els primers anys la Televisió Italiana tenia molt poc poder mediàtic i només podia ser seguida per una élite amb un alt poder de consum. La televisió oferia a aquesta élite un model d'entreteniment que difonia i divulgava un cert coneixement. Segons Alberto Farasino l'orientació cultural de la televisió dels inicis és:

<<Più vicine a quelle dell'università popolare, del ciclo di conferenze, dell'intrattenimento che insegni anche qualcosa, che non ai modi più schematici, immediati, eterogenei, tipici dell'industria culturale>>⁵⁶.

⁵⁶ Alberto Farassino, Televisione e storia. Roma: Buzzoni Editore, 1981, p. 32.

Una de les primeres contribucions de la televisió italiana en el terreny pedagògic va ser la creació l'any 1958 de l'espai Telescuola⁵⁷. La RAI va ser la primera cadena televisiva europea que va promoure un curs d'educació per televisió a Europa. Les programacions de Telescuola es van incrementar considerablement durant els anys seixanta, convertint-se en una de les actuacions centrals de la política pedagògica de la cadena.

Quan Ettore Bernabei va assumir la direcció de la RAI va mantenir la idea d'utilitzar la televisió com a instrument pedagògic i va establir una divisió clarament definida entre les tres parcel·les bàsiques de l'organigrama televisiu: espectacle, informació i cultura. La seva primera reforma important va tenir lloc en els programes culturals i d'informació, que creixen considerablement. Les emissions escolars i educatives van passar d'ocupar l'11'9 % de la franja de la programació en els primers anys al 26'8 % en 1961. Des de l'any 1960 fins el 1966 aquestes emissions es van mantenir establertes a un 20% de la totalitat de la programació. Bona part d'aquests programes culturals s'encarregaven a societats de producció privades que col·laboraven amb la Televisió Estatal. Pels dirigents de la Democràcia cristiana, la funció de la televisió era formar. La televisió era entesa com una important eina d'utilitat pedagògica, però no s'oblidaven d'introduir en els programes educatius una sèrie de valors ideològics propers al model polític de la Democràcia Cristiana. Entre els programes més destacats d'aquesta política televisiva es trobava

⁵⁷ El programa Telescuola s'emet per primer cop el 25 de novembre de 1958. La intenció de la RAI és orientar els cursos televisius a l'obtenció d'un diploma de escola mitjana.

l'espai Non è mai troppo tardi ⁵⁸, que proposava una important campanya d'alfabetització. L'èxit popular d'aquest espai es va produir durant els anys de desenvolupament del mitjà televisiu a Itàlia i va ser clau per la implantació dels receptors de televisió en les classes humils italianes.

Els principals models de programes de divulgació televisiva van ser els de tema científic i els històrics. Els programes de divulgació científica van suposar sempre un greu problema dins la política educativa de la RAI ja que es tractava de difondre al gran públic -o més ben dit a l'entitat abstracta de l'espectador ideal- una sèrie de temes que eren fruit d'una especialització i que requerien nocions teòriques no pas sempre accessibles a la gran massa de telespectadors. Un dels espais científics més populars va ser Orizzonti della scienza e della tecnica ⁵⁹, que es va emetre entre 1966 i 1973, en el qual la ciència era divulgada a partir de la seva aplicació, establint d'aquesta manera una relació directa entre la recerca científica i la realitat humana.

En la televisió italiana, els programes divulgatius de caràcter històric es van presentar sota l'esquema de reportatges "periodistico-culturali", conduïts per un presentador que introduïa imatges d'arxiu per a la història del segle XX o filmacions de monuments, estàtues, quadres o documents. Segons Alberto Farassino ⁶⁰, entre 1962 i 1968 -anys de la divulgació històrica en la

⁵⁸ El programa Non è mai troppo tardi estava dirigit per Oreste Gasperini, Alberto Mazni i Carlo Piantoni. La seva primera emissió va tenir lloc el 15 de novembre de 1960 i es van emetre 484 episodis destinats a lluitar contra l'analfabetisme.

⁵⁹ El programa Orizzonti della scienza e della tecnica va començar a emetre's el 31 de gener de 1966 i va estar estructurat en set cicles que van difondre's durant set temporades televisives fins l'any 1973.

⁶⁰ Alberto Farassino. Televisione e Storia. p. 34.

RAI a partir de l'esquema periodístic- el 63% dels programes van ser sobre història contemporània, el 22,8% sobre història moderna, el 8'6 % sobre història antiga i el 5'3% sobre història medieval. Els moments històrics més tractats van ser la Segona Guerra Mundial -amb una clara absència de programes sobre el feixisme i l'antifeixisme a Itàlia- i la història americana entre les dues grans guerres. La sèrie més popular d'aquest període fou Anni di Europa ⁶¹, la qual es va proposar analitzar la situació dels diferents Estats durant la Història Europea del segle XX. La realitzadora Liliana Cavani va dirigir per la sèrie els capítols de Storie del III Reich, una obra de muntatge a partir d'imatges documentals. Una vella figura del cinema italià Alessandro Blasetti va participar dins del model històric-periodístic de la RAI, realitzant el film La lunga strada del ritorno ⁶², on proposava una investigació sobre el paper dels soldats en la segona guerra mundial. La presència de cineastes en la realització de produccions de caràcter històric durant el període 1962-68 va ser escassa. En aquells anys la RAI, encara no havia dissenyat una política per a la realització de sèries de caràcter històric i en el terreny de la ficció històrica els treballs es concentraven en adaptacions televisives de novel·les o de peces de teatre. La política de producció de sèries històriques de la RAI no es va desenvolupar obertament fins l'any 1968.

En el moment de categoritzar els recursos utilitzats per la divulgació cultural en els primers anys de la RAI, l'historiador Aldo

⁶¹ La sèrie Anni di Europa, que comença a emetre's l'any 1962, es dividia en diferents cicles d'emissions centrats al voltant d' un tema. Els programes anaven acompanyats d'un debat introductori.

⁶² L'espai d'Alessandro Blasetti, La lunga strada del ritorno era una gran enquesta televisiva sobre el retorn dels soldats italians després de la segona guerra mundial. El film va ser presentat el 28 d'agost de 1962 a la secció informativa de la Mostra de cinema de Venècia, essent la primera producció de la RAI que s'exhibia en el festival.

Grasso ⁶³ estableix quatre sistemes principals de funcionament en la majoria de programes :

a) L'especialista: A l'interior de programes conduïts per no especialistes apareixia la figura del professor dipositari oficial del saber. El llenguatge de l'especialista era més complex que el del conductor, però la seva presència servia per donar credibilitat als temes tractats.

b) La lliçó: La televisió desenvolupava la seva vocació d'escola paral·lela i realitzava diversos programes que volien tenir una certa vocació de lliçó d'escola moderna. En alguns casos, s'utilitzava la presència d'estudiants en el plató per donar credibilitat al programa.

c) El documental: Es diferenciava de la lliçó per proposar un major nivell d'espectacularitat, per la utilització de tècniques més sensacionalistes que creaven un cert efecte d'enlluernament a l'espectador. En els documentals la figura del conductor apareixia absolutament despersonalitzada.

d) Espais amb conductor: El conductor es presentava com un individu ordenador del discurs. Es buscava una certa identificació entre el públic i el conductor. La televisió utilitzava moltes vegades la figura del conductor per reciclar i personalitzar programes de producció estrangera.

⁶³ Aldo Grasso. "Il demone de la divulgazione". A: Storia della televisione italiana. p. 116.

3.3.3. Els pactes entre la indústria cinematogràfica i el monopoli televisiu

Quan la televisió es començava a desenvolupar a Itàlia i a difondre's massivament per les llars, la indústria cinematogràfica va viure un moment d'esplendor. Mentre a d'altres països la televisió havia començat a alterar el poder hegemònic del cinema, a Itàlia els dos mitjans semblaven viure vides paral·leles, sense que es produïssin entre ells greus interferències. La televisió estava preocupada pel seu desenvolupament, per convertir-se en un gran mitjà informatiu i no s'havia començat a plantejar la possibilitat d'establir pactes amb la indústria cinematogràfica que li permetessin realitzar obres més ambicioses i competitives en el mercat exterior. La indústria, per la seva banda, vivia d'esquenes a la televisió i no tenia por de la competència que per a ella podia arribar a representar el mitjà. La situació italiana no tenia res a veure, per exemple, amb la dels Estats Units. A finals dels anys cinquanta es va produir a Hollywood una transformació del mercat cinematogràfic que va provocar gairebé l'extinció dels productes de sèrie B -destinats a circuits de segona categoria- i el reciclatge de nombrosos esforços dins la producció audiovisual cap a la indústria del telefilm. Les principals *majors* van començar a dissenyar polítiques de producció de serials i *TV movies*. Els esforços que anys enrera s'havien articulats cap a la producció mitjana es van reconduir cap a la producció de pel·lícules d'alt cost, les quals trobaven una nova forma de rendibilitat en les futures emissions televisives. Els anys seixanta van ser per a Hollywood, el període de la mort de les velles

estructures i de la consolidació de l'hegemonia televisiva en el món audiovisual ⁶⁴.

La indústria cinematogràfica italiana va viure, en els anys seixanta, una etapa de reconversió gràcies a la producció i exportació de subproductes comercials. Els gèneres populars -especialment films d'aventures, *spaghetti westerns*, *peplums* i comèdies-, que van provocar un creixement considerable del mercat autòcton italià durant els anys cinquanta, es van consolidar i es van convertir en material exportable als circuits d'exhibició populars -cinemes de barriada i sales de reestrena- de nombrosos països. Itàlia va transformar-se en un país exportador de cinema de subgènere. Entre els anys 1966 i 1967, la indústria cinematogràfica italiana aconseguia exportar 4295 títols a l'estranger, la majoria als països de Sud-Amèrica. ⁶⁵ Malgrat l'espectacularitat de les xifres, s'havia de tenir en compte que moltes de les pel·lícules d'aquests anys es realitzaven en règim de coproducció amb productores estrangeres. A més del triomf de la indústria popular, el cinema d'autor italià va començar a assolir un important prestigi en els grans festivals internacionals. L'aparició l'any 1960 de pel·lícules com Rocco e i suoi fratelli (Rocco y sus hermanos) de Luchino Visconti, La dolce vita de Federico Fellini, L'avventura (La aventura) de Michalangelo Antonioni, La ciociara (Dos mujeres) de Vittorio De Sica, ensalçades per la crítica internacional i apreciades en el mercat interior, va permetre la consolidació d'un fort cinema d'autor basat en grans figures. Determinades productores van decidir invertir en arriscades obres de

⁶⁴ Sobre les transformacions de la indústria hollywoodiana per la televisió veure: Christopher Anderson, Hollywood TV. The Studio System in the Fifties. Houston: University of Texas Press, 1994 i Tino Balio, ed. Hollywood in the age of television. Boston: Unwyn Hyman, 1990.

⁶⁵ Eitel Monaco. L'industria cinematografica italiana. Roma: Anica, 1968. p. 5.

cineastes nous que anys enrera haurien estat de difícil producció. L.Quaglietti destaca com a fet sintomàtic del creixement industrial del cinema italià a començaments dels seixanta la inauguració del Centre de producció de Dino De Laurentiis.⁶⁶ Mentre es consolidaven velles productores com la Champion de Carlo Ponti, la Titanus o la Cineriz, van sorgir noves productores com la milanesa 22 Dicembre cinematografica que va produir els primers films d'Ermanno Olmi i Lina Wertmüller, l'Ager Film que va ser la responsable dels primers treballs dels germans Taviani i de Giuliano Montaldo; Alfredo Bini va crear la marca Arco Film que va produir tots els treballs de Pier Paolo Pasolini.etc.

La indústria de producció de subgèneres no va notar la crisi econòmica fins a començaments dels anys seixanta, en canvi, les estructures encarregades de la producció de films d'autor van notar una certa crisi a meitat dels anys seixanta. Per resoldre la situació, es van establir dos camins d'ajudes indirectes de l'Estat. El primer va ser la fundació l'any 1966 de la companyia pública Italoaleggio, que tenia com a finalitat distribuir films de qualitat i intervenir en la seva producció. Italoaleggio va col·laborar en la producció de films com Partner (1968) de Bernardo Bertolucci, Un certo giorno (1969) d'Ermanno Olmi, La caduta degli Dei (La caïda de los dioses, 1969) de Luchino Visconti o Sacco e Vanzetti (Sacco y Vanzetti, 1971) de Giuliano Montaldo. L'altre camí va ser la televisió. Tal com assenyala Gian Piero Brunetta aquest fenomen va transformar l'estructura de la producció cinematogràfica:

⁶⁶ L.Quaglietti. Storia economico-politica del cinema italiano (1995-1980), Roma: Editori Reuniti, 1980, p. 212.

<<Il fenomeno nuovo, che si manifesta verso la metà degli anni sessanta e subisce una svolta molta netta a partire dal 1968, è quello dell'entrata in campo della televisione come produttrice o coprodottrice di film. Il piano di produzione, date le caratteristiche strutturali dell'azienda RAI, non è subito chiaro>>⁶⁷.

Mentre que la indústria del cinema volia realitzar un apropament vers la televisió, la RAI no va veure clar quin camí seguir fins l'any 1968, quan va co-produir amb Dino De Laurentiis la sèrie espectacular, L'Odissea (La Odisea) de Franco Rossi. Tal com ha apuntat Brunetta, durant els anys seixanta la RAI no va tenir clara quina havia de ser la política de pactes amb els organismes de producció cinematogràfica. L'acord amb la indústria va ser complicat, ja que mentre la RAI mantenia una concepció pedagògica de la comunicació, la indústria cinematogràfica italiana exigia la comercialitat.

Des de la seva creació fins al 1964 -període que coincideix amb l'etapa de divulgació exposada anteriorment- la televisió italiana semblava viure en una mena de complex d'inferioritat en relació amb el cinema. El mitjà de comunicació d'on va rebre influències més directes va ser la ràdio. Les estructures de molts de programes es van inspirar clarament en estructures de programes radiofònics. A nivell cultural, la televisió creia que per prestigiar-se havia d'afavorir el teatre. En aquests anys treballaven en la televisió ex-periodistes radiofònics, científics o historiadors que no tenien cap mena de formació en el cap audiovisual. El teatre o les adaptacions televisives de clàssics literaris es realitzaven des de l'interior dels estudis

⁶⁷ Gian Piero Brunetta. Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta. Vol. IV, p. 11.

televisius amb cameres electròniques. La RAI projectava cinema per poder omplir les seves hores d'emissió, però no hi havia cap mena de criteri de selecció de pel·lícules.

Entre els anys 1964 i 1968, es va produir un canvi notable: la televisió va començar a mirar el cinema com a part de l'estructura audiovisual. El mitjà audiovisual va pressentir que podia acostar-se al cinema pel camí de la qualitat. Tal com assenyala Gianfranco Bettetini:

<<Il cinema, cioè, viene trasformato nel mito esemplare del linguaggio audiovisivo e, nello stesso tempo, nel punto di riferimento di tutta l'operosità televisiva. Chi lavora per la televisione lo fa solo per finire nel cinema: i pochi professionisti del cinema che lavorano per la televisione lo fanno concedendosi bonariamente nelle pause del loro "vero" impegno produttivo. Nella programmazione televisiva il cinema viene esaltato, trasformato in evento culturale, ritualizzato, celebrato: si scelgono soprattutto i film espressivamente più significativi della storia del cinema; si organizzano le proiezioni in cicli che richiamano le formule più diffuse dei cineclub>>⁶⁸.

En la programació televisiva, el cinema va començar a ser vist com un fet cultural, gairebé tan important com el teatre. Hi havia una presència més important del cinema dins la programació televisiva i van establir-se alguns criteris rígids per a la selecció dels films que serien emesos per la petita pantalla. En l'augment de la qualitat de les emissions cinematogràfiques per televisió hi va jugar un paper destacat la segona cadena -creada l'any 1961-, la qual en el període

⁶⁸ Gianfranco Bettetini. "Cine teledipendente". *Il Sole 24 ore*. 17 març 1987. (Citat per Aldo Grasso. *Storia della televisione italiana* p. 237-240).

1962-68 es va convertir en la cadena cultural per excel·lència. Durant aquest període, van començar a establir-se les primeres converses entre els representants de la indústria cinematogràfica i els membres del poder televisiu. Un primer acord representatiu va ser la convenció que el 1965 va tenir lloc amb els productors cinematogràfics de l'ANICA segons la qual la RAI es va comprometre a rodar amb material cinematogràfic entre 50 i 60 hores. Malgrat aquest acord, la col·laboració amb la indústria va ser molt tímida. La primera obra que va introduir la pel·lícula cinematogràfica dins l'estructura típica d'un serial televisiu va ser Francesco d'Assisi (1967) de Liliana Cavani, biografia filmada de Francesco. Després d'haver acabat els estudis en el Centro Sperimentale di Cinematografia, Liliana Cavani va entrar l'any 1961 a la RAI per treballar en les produccions divulgatives. Les primeres realitzacions de Liliana Cavani van ser o bé documentals de muntatge de caràcter històric -Storie del III Reich- o pel·lícules d'entrevistes -Gesù mio fratello, on parlava amb els deixebles del pare Charles De Foucauld, mort pels tuaregs a l'any 1916-. La directora va rebre del dirigent de la RAI, Angelo Guglielmi la possibilitat de filmar un film sobre Francesco, que inicialment s'havia de rodar durant cinc dies en estudi amb telecàmeres electròniques segons els procediments típics del teatre televisiu. Un cop escrit el guió amb Tullio Pinelli, Liliana Cavani va plantejar als responsables de la RAI, la possibilitat de filmar, amb el mateix temps i pressupost, en exteriors naturals a Assisi i amb pel·lícula cinematogràfica. Per Liliana Cavani, l'opció va ser inicialment pragmàtica:

<<Né fu vissuto come un'operazione che apriva un futuro. Ciò nonostante fu il primo telefilm prodotto dalla RAI. E come un film fu girato. Allora si parlava tanto dello "specifici televisivo": per me erano

*tute sciocchezze. Tutti si rendono conto che in tv un primo piano si vede meglio di un totale. Ma non si può fare una teoria dell'ovvio>>.*⁶⁹

Curiosament, Francesco d'Assisi va ser presentada a la Mostra de Venècia com a obra representativa de la nova política d'apropament de la RAI al cinema. En el mateix festival va ser estrenada una producció de la ORTF realitzada per un cineasta italià que havia tingut greus problemes per treballar en la televisió i en la indústria convencional: La prise du pouvoir par Louis XIV de Roberto Rossellini.

Aquest film de Rossellini, era representatiu de la nova política d'aproximació al cinema de la ORTF⁷⁰. L'any 1964, es va produir un canvi en l'estructura de la ORTF en ser nomenat Director General, Jacques Bernard Dupont i estar situades en els llocs directrius una sèrie de figures molt properes al gabinet del Primer Ministre encarregat d'assumptes d'informació, Alain Peyrefitte. Entre aquestes figures destacava Claude Contamine que va ocupar el càrrec de Director General Adjunt de la televisió francesa. El dirigent va decidir obrir la realització de programes televisius a nous talents procedents ja fos des de l'interior mateix de la casa, com des del món del cinema. Els realitzadors van ser els responsables absoluts dels programes. Anteriorment alguns cineastes que es trobaven en decadència dins la indústria, havien treballat dins la televisió francesa en la realització de dramàtics. Entre aquests cineastes destaquen Abel Gance, Alexandre Astruc, Roger Leenhardt i Pierre Prévét. Aquesta política va beneficiar considerablement la producció d'obres d'autors cinematogràfics,

⁶⁹ Lilians Cavani. "Film per la TV". A: Francesco Pino, Guido Barlozzetti i Claver Salizzato, ed. La televisione presenta...La produzione cinematografica della RAI 1965-1975, Venècia: Marsilio Editori. Febrer 1988. p. 61.

⁷⁰ "La politique inaugurée par le film de Rossellini sur Louis XIV transforme le rapport entre la TV et le cinéma". Le Monde, 11 d'octubre de 1966.

moltes de les quals van passar a estrenar-se de forma simultània als cinemes i a la televisió.⁷¹ Entre les més destacades que va produir la cadena francesa destaquen Mouchette (1967) de Robert Bresson, que va ser emesa per televisió el mes d'octubre de 1967, sis mesos després de l'estrena en els cinemes, i Une histoire immortelle (Una historia immortal, 1968) d'Orson Welles, que va ser estrenada primer per televisió abans de projectar-se en els cinemes. La política d'aproximació al cinema només va durar fins l'any 1968. A partir dels anys setanta, el divorci entre la indústria cinematogràfica i televisiva va ser molt important a França. Curiosament, el model de la política d'inversions cap al cinema d'autor promogut per Claude Contamine va influenciar considerablement la política que va dur a terme la RAI en els anys setanta, on també es van produir obres de Robert Bresson - Quatre nuits d'un reveur (Cuatro noches de un soñador, 1971)- o d'un altre gran cineasta francès com Jean Renoir, que no havia trobat a França formes de finançament pel seu darrer projecte, Le Petit théâtre de Jean Renoir (1969-1971).

La política de col·laboració entre la RAI i la indústria del cinema va tenir una primera fase situada entre els anys 1968 i 1970, durant la qual la televisió va decidir co-produir amb la indústria del cinema algunes series televisives de caràcter espectacular, destinades a la difusió internacional. Les series havien de ser o bé adaptacions d'obres literàries prestigioses o bé biografies històriques d'homes famosos. La RAI volia mantenir, a nivell de continguts, una coartada pedagògic-cultural, però no proposava cap mena de reforma estètica dels productes. El cinema servia a la televisió d'excusa per assolir una espectacularitat que no li podien donar els mitjans electrònics. Les

⁷¹ Christian Brochand. Histoire Générale de la Radio et de la télévision en France, Vol II. París: La documentation Française, 1994. p. 407.

primeres series van ser útils a la RAI per poder començar una política internacional i per establir pactes amb les principals cadenes de televisió europees.

L'operació va començar amb un pacte amb Dino de Laurentiis per a la producció de vuit capítols de L'Odissea, sèrie dirigida per Franco Rossi, de la qual se'n faria una versió reduïda de dues hores per ser projectada als cinemes. La RAI va acostar-se a De Laurentiis, responsable de War and Peace (Guerra y paz, 1956) de King Vidor i Ulisse (Ulises, 1953) de Mario Camerini, per que era el productor més internacional de la indústria italiana. En la producció de la sèrie també hi va participar la ORTF francesa i la productora alemanya Bavaria Films. La política de producció de series d'aquesta mena va ampliar-se amb a altres projectes com l'Eneida (1971) de Franco Rossi, considerada com una perllogació de L'Odissea, però sense la intervenció de De Laurentiis que va ser substituït per una casa de producció més discreta: la Leone Films. Vittorio Cottafavi va realitzar - en coproducció amb TVE- Cristoforo Colombo (Cristóbal Colón, 1968), interpretada per Paco Rabal. Renato Castelliani es va responsabilitzar d'un altre ambiciós projecte, Vita di Leonardo Da Vinci (Leonardo Da Vinci, 1972), dirigida per Renato Castelliani, en la qual van intervenir en règim de coproducció Televisió Espanyola, la ORTF i l'Institut Luce. L'any 1972, Luigi Comencini, a partir d'un guió de Dino Risi i Susso Cecchi d'Amico, va dirigir la sèrie de cinc capítols L'avventure de Pinocchio (Pinocho). Mentre l'any 1965, produccions televisives com Francesco d'Assisi de Liliana Cavani depenien de la Direcció de programes culturals de la RAI, les noves series van passar a dependre de la Direcció de l'Espectacle.

La indústria cinematogràfica va veure que en la política de serials televisius no hi havia tantes possibilitats de guany com en

l'explotació cinematogràfica tradicional i van observar que quan les versions televisives de les sèries eren exportades a la sala no tenen l'impacte previst. Tal com afirmen Francesco Pinto, Guido Barlozzetti i Claver Salizzato, la entitat més beneficiada per l'operació dels serials va ser la pròpia televisió:

<<Il mancato riconoscimento produttivo e giuridico della "dignità" cinematografica di questi prodotti dimostra la ancora scarsa consapevolezza da parte della RAI del proprio produrre cinema. Gli Sceneggiati filmati sono una operazione esclusivamente televisiva e la sua "coda" di sfruttamento nelle sale viene considerata come elemento del tutto marginale. Tutto viene prodotto per la messa in onda perché è questo il cuore del progetto produttivo dal servizio pubblico, la sua ragione d'essere. In questa direzione il cinema non viene identificato come un'area ad alto "valore" in cui investire, ma come una tecnica di spettacolarizzazione della fiction in un periodo di complessivo riassetto dei programmi determinato dalla crisi di identità dello spettacolo televisivo tradizionale e dalla iniziale messa in discussione dello studio come luogo privilegiato di produzione di fiction>>⁷².

El nomenament d'Angelo Romanò com a nou responsable de la Direcció d'Espectacles de la RAI l'any 1969, va suposar un canvi radical en la política de producció cinematogràfica. Romanò, seguint el model de l'ORTF, va convertir la televisió italiana en productora de pel·lícules destinades a les sales d'exhibició, les quals eren recuperades un temps després pel mitjà electrònic, gràcies a la política de "drets d'antena". Romanò va veure com el cinema d'autor

⁷² Francesco Pino, Guido Barlozzetti i Claver Salizzato. La televisione presenta... p. 17-18.

per subsistir necessitava protecció i va entendre que l'apropament cap als grans autors prestigiosos del cinema italià que havien triomfat en els principals festivals internacionals podia ser altament rendible com a política de prestigi de la cadena a l'exterior. Angelo Romanò va veure clar que el pacte amb grans productors com Dino De Laurentiis podia allunyar la televisió italiana de la seva rendibilitat pública:

<<Dino Di Laurentiis ragionava, invece, come la tv commerciale americana: quello che contava per lui era il rapporto tra investimenti e profitto, non la cura paternalistica del pubblico. Allora, si avviò una collaborazione con produttori meno ingombranti per una produzione di cinema d'autore: le dimensioni industriali erano modeste e la creatività del regista poteva essere lasciata libera di esprimersi. Con poche decine di milioni furono prodotti film ragguardevoli, da San Michele aveva un gallo dei fratelli Taviani a Strategia del ragno de Bertolucci>>⁷³

Malgrat que la RAI va continuar practicant la política de grans serials espectaculars i de produccions comercials, els films televisius d'autors cinematogràfics consagrats i els films experimentals de nous valors sorgits del Centro Sperimentale de Cinematografia, van convertir la cadena italiana en un autèntic punt de referència internacional. Així entre 1970 i 1975, la RAI es van produir obres de grans autors italians com I clown (1970) de Federico Fellini i Chung Kuo, Cina de Michelangelo Antonioni; treballs de joves representants del nou cinema italià com I recuperanti (1970) d'Ermano Olmi, La strategia del ragno (La estrategia de la araña, 1970) de Bernardo Bertolucci, Durante l'estate (1970) d'Ermano Olmi, San Michele aveva un gallo (1973) de Paolo e Vittorio Taviani, Milarepa de Liliana

⁷³ Angelo Romanò, "La Rai verso il cinema". A: La televisione presenta, p.36.

Cavani; primeres obres experimentals de desconeguts com La fine del Gioco (1970) de Gianni Amelio, La parola a venire (1970) de Peter del Monte; films de destacats directors estrangers com Quatre nuits d'un reveur (Cuatro noches de un soñador, 1971) de Robert Bresson i La tecnica e il rito (1972) de Miklos Jancsó.

Les pel·lícules produïdes per la RAI a començament dels setanta, en plena època d'hegemonia monopolística de la televisió d'Estat, són un important punt de referència dins de la història del cinema italià de les tres darreres dècades. Gian Piero Brunetta considera la línia de producció de la RAI com curiós fenomen de respecte i tolerància cap el cinema d'autor:

<<Per quanto posa sembrare paradossale, se pensiamo al tipo di politica culturale egemonicamente per anni da Ettore Bernabei, la televisione di Stato si presenta, proprio nel momento in cui le strutture produttive avvertono i primi vistosi segni di crisi, come il luogo dotato di maggiore tolleranza. Almeno per quanto riguarda il rispetto delle intenzioni e del mondo di ogni singolo autore>>⁷⁴

A partir de l'any 1975, el clima de tolerància va canviar considerablement. La reforma de la RAI va donar llum verda a les cadenes privades. La relació entre el cinema i la televisió es va començar a establir en termes estrictes de consum, es van diluir totes les preocupacions de caràcter pedagògic i es va abandonar la política d'ajuda al cinema d'autor. L'any 1989 es calculava que les diferents cadenes de televisió havien emès a Itàlia, un total de 36.000 pel·lícules. Les principals cadenes reservaven una tercera part de la

⁷⁴ Gian Piero Brunetta. Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta. p.13.

seva programació al cinema, generalment en les hores de més audiència i el cinema va passar a convertir-se en un dels més importants suports de l'activitat televisiva. La televisió, però, havia passat a ser un mitjà hegemònic que determinava l'existència i la substància d'altres mitjans com el cinema que havia passat a dependre de la política de drets d'antena de les diferents cadenes.

La política de producció de pel·lícules d'autor de la RAI va arribar a la seva culminació i a l'inici de la seva deballada, l'any 1977 quan en el festival de cinema de Cannes, la producció de la televisió italiana Padre Padrone dels germans Paolo i Vittorio Taviani, va guanyar la Palma d'Or. El President del jurat d'aquella edició del festival va ser Roberto Rossellini. Un any després, una altra producció de la RAI va tornar a guanyar el màxim guardó del festival, L'albero degli zoccoli d'Ermanno Olmi.

3.4. Els films televisius de Rossellini en el context de la RAI

La majoria d'estudis sobre el període televisiu de Rossellini coincideixen en que la seva obra és un cas a part en la història de les relacions entre el cinema i la televisió italiana ⁷⁵. Després d'analitzar de forma superficial la situació de la producció cinematogràfica a la RAI, Sergio Trasatti afirma en el seu llibre Rossellini e la televisione

⁷⁵ Es curiós comprovar com el llibre La televisione presenta..., que analitza la producció cinematogràfica de la RAI entre 1965 i 1975, no parla de la obra de Rossellini, la qual es vista com un cas a part. Les cites als productes televisius del cineasta tenen caràcter absolutament referencial i només en el capítol de testimonis recull l'entrevista: Michele Mancini, Renato Tomasino i Lello Maiello. "Tre conversazioni con Rossellini", Filmcritica, n. 190, agost 1968.

que la col·laboració que determinats cineastes com Bertolucci, Fellini, Franco Rossi, Blasetti i Olmi va ser esporàdica i no va estar marcada per cap mena de política de continuïtat:

*<<L'unico a fare la scelta definitiva e a persistere cocciutamente nella realizzazione del suo vasto e ambizioso programma è stato Roberto Rossellini>>*⁷⁶

Trasatti té raó al parlar d'excepcionalitat de la proposta televisiva de Rossellini, en relació a la d'altres cineastes, encara que li podem retreure haver-se deixat la important contribució de Cottafavi. La materialització pràctica del seu projecte només pot entendre's quan es situa dins del context productiu i polític de la RAI. Rossellini només pot treballar dins de la televisió quan aquesta estableix unes línies generals de programació on es poden integrar les seves particulars propostes. Tots els seus treballs televisius de Rossellini neixen després de complicades negociacions amb els dirigents de la RAI -i d'altres televisions europees- i la majoria de projectes que acaba filmant tenen poc a veure amb els que havien d'integrar la seva utòpica enciclopèdia de les imatges.

Quatre dels treballs televisius de Rossellini s'inscriuen en la política de programes de divulgació cultural que la RAI promou entre finals dels anys cinquanta i 1968: L'India vista da Rossellini (1959), L'Età del ferro (1964), Idea di un Isola (1968) i La Lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza (1967-1969). A excepció de la sèrie sobre la Índia, les altres tres sèries televisives no van ser realitzades pel propi Rossellini. En els crèdits es parla d'una emissió de Roberto Rossellini,

⁷⁶ Sergio Trasatti. Rossellini e la televisione. Roma: La Rasegna Editrice, 1978.

realitzada Renzo Rossellini Jr., el seu fill primogènit. El director italià va controlar el procés de producció del producte, va seguir l'elaboració del guió i va dissenyar les seves directrius bàsiques. El control que va exercir sobre el producte ha provocat que en la majoria de filmografies siguin considerades com a obres seves. A aquests programes s'hi podria afegir Torino nei cent'anni (1961), documental - del que es va fer una altra versió anomenada Torino tra due secoli (1961)- realitzat per Federigo Valli amb motiu de l'exposició "Italia 61" que es va tenir lloc a Torí per tal de celebrar el centenari del Risorgimento italià. Rossellini va posar el seu nom als crèdits del documental, però segons sembla no va tenir-hi massa intervenció. Tots aquests treballs divulgatius es van començar a produir abans de que la RAI decidís arribar a establir acords amb la indústria del cinema.

L'India vista da Rossellini i Idea di un Isola són dues produccions de caràcter geogràfic-antropològic, mentre que L'età del ferro i La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza serien sèries de divulgació històrica i científica. El disseny de producció de les quatre sèries seria una barreja entre les lliçons d'escola moderna i els documentals espectacularitzats que la RAI emitia en aquell període. Tots els programes contaven amb la presència -com a introductor de l'espai- del propi Rossellini que adoptava el rol del clàssic conductor personalitzat, figura present en la majoria de programes divulgatius de l'època.

A la RAI, el que menys importava era la presència de Roberto Rossellini com a cineasta i el que veritablement comptava era que els espais s'ajustessin a les directrius globals que caracteritzaven els programes de divulgació del període. Mentre Rossellini anunciava en els seus textos i entrevistes la posada en marxa d'un projecte didàctic

per a la televisió, la RAI ja feia temps que estava duent a la pràctica - de forma no sistemàtica- el seu propi projecte de televisió didàctica. Malgrat adaptar-se a les exigències del mitjà, Rossellini va anar establint un mètode de treball personal -que serà objecte d'estudi detallat en el cinquè capítol-, la importància i innovació del qual no era intuïda per les grans estructures del monopoli televisiu italià.

Els programes de Rossellini eren emissions especials, perfectament integrades a les directrius polítiques globals de la cadena, però, el procés de producció de cadascun no va ser simple. La RAI va comprar el material que el cineasta havia rodat a L'Índia per integrar-lo a la sèrie I viaggi del Telegiornale, coordinada per Franco Proserpi, Fabrizio Palombelli i Stanis Nievo. En aquesta sèrie s'oferien reportatges exòtics de diversos països del tercer món com Kenya, Uganda o la Índia. Un documentalista viatger -en aquest cas Rossellini- era convidat al plató per presentar les seves imatges, les quals eren comentades en directe mentre es projectaven.

L'età del Ferro va ser presentada com una sèrie d'encàrrec de Italsider, filial de l'IRI -Institut per la reconstrucció industrial- per tal de poder publicitar la inauguració a Taranto del cinquè centre siderúrgic d'Itàlia, una peça fonamental en la política del desenvolupament del sud duta a terme per la Democràcia cristiana. Italsider va responsabilitzar-se d'un 50% de la sèrie, mentre que la RAI i l'Instituto Luce se'n van fer càrrec de la resta. La sèrie es va emetre per la segona cadena entre febrer i març de 1965 i va tenir una audiència mitjana de 2,6 milions d'espectadors, xifra relativament més alta que la mitjana dels altres productes divulgatius. Idea di un Isola era un encàrrec de la cadena americana NBC i el programa va ser difós als Estats Units el 29 de desembre de 1969, La RAI el va emetre dos anys després, el 3 de febrer de 1970.

Finalment, l'ambiciós projecte de sèrie de 12 episodis La lotta de l'uomo per la sopravvivenza només va ser possible després que Rossellini hagués creat una productora pròpia amb un important capital i que diferents televisions europees decidissin participar a la sèrie en règim de coproductors. La productora de Rossellini va ser la companyia Orizzonte 2000, en la constitució de la qual hi van participar destacades figures del mecenatge internacional.⁷⁷ Hi ha molts pocs textos, en els quals Rossellini doni informacions clares sobres les figures de mecenatge que hi havia darrera la productora Orizzonte 2000. En una entrevista inclosa en el dossier de premsa de Socrate, Rossellini va apuntar algunes dades concretes:

<<Ogni programma è prodotto in parte dall'ente televisivo nazionale italiano o francese; e in parte dalla <<Horizon 2000>>. La <<Horizon 2000>> è una fondazione che si è costituita per aiutarme. L'iniziativa l'ha presa un mio amico, Jean Ribou, presidente della impresa di ricerche biologiche Schlumberger, che ha sede a Parigi ma capoitale americani. Della Fondazione fanno parte anche la IBM, l'industria chimica Upjohn, la Gulf Oil. Per fortuna il governo americano promuove il mecenatismo, concedendo in cambio ai mecenati il privilegio di esentare dalle tasse le somme destinate ad attività culturali o benefiche>>⁷⁸

⁷⁷ Entre les principals figures vinculades a Orizzonte 2000 hi havia Jean Riboud, president de la Schlumberger Ltd, filial dedicada a la lluita pels drets humans de la companyia petrolífera C.E.O. de Conrad i Marcel Schlumberger. També hi va intervenir John De Menil, president del Museu d'Art Museu de Houston Texas i d'una Fundació amb la que Rossellini col·laborarà en els anys setanta. Roberto Rossellini va avançar 5000 \$ en la constitució de la societat. Orizzonte 2000 tenia la filial americana Horizon 2000 i Logos Film. El procés de constitució d'Orizzonte 2000 està detallat en el llibre: Tàg Gallagher. The Adventures of Roberto Rossellini (en premsa).

⁷⁸ Lietta Tornabuoni, "Ventotto domande a Rossellini". A: Rossellini Socarte per la TV. Appunti del Servizio Stampa, n.38, RAI.

Abans de la seva política de coproducció amb indústries cinematogràfiques, la RAI ja havia establert pactes de col·laboració amb organismes públics -com el cas d'Italsider- o fundacions culturals en la coproducció de programes divulgatius. En regim de coproductors van intervenir a La lotta dell'uomo per la sopravvivenza, la ORTF, Corpo Film (Egipte) i Romania Film (Bucarest). La lotta... es va diferenciar de les altres sèries de divulgació perquè no era un encàrrec, sinó que podia arribar a ajustar-se perfectament a les directrius generals dels diversos projectes que havien de formar la gran enciclopèdia rosselliniana. La sèrie de 12 capítols va ser realitzada segons les característiques productives dels grans serials cinematogràfics, però la seva condició de sèrie divulgativa l'obligava a ser emesa dins la franja de programes educatius de la segona cadena. En el moment d'emetre la sèrie, la RAI havia començat a deixar de creure en els projectes divulgatius, per la qual cosa va marginar-la, emetent-la en dos blocs separats temporalment per gairebé un any. Els sis primers capítols es van emetre entre agost i setembre de 1970 i els altres sis un any després, entre setembre i octubre de 1971. L'onzè capítol va tenir la mitjana d'audiència més baixa de totes les produccions televisives de Rossellini: 300.000 espectadors.⁷⁹

La primera biografia televisiva de reconstrucció històrica que va realitzar Rossellini, La prise du pouvoir par Louis XIV va ser una producció de la ORTF i, en ella, la RAI no va tenir-hi cap intervenció. El nom de Lluís XIV no figurava a cap de les llistes de temes que el

⁷⁹ Les dades d'audiència de les diferents emissions dels programes televisius de Rossellini parteixen d'informacions recollides a diferents capítols dels llibres: Sergio Trasatti Rossellini e la televisione. i Tag Gallagher. The Adventures of Roberto Rossellini.

director volia incloure dins el seu projecte enciclopèdic. Totes les figures històriques que interessaven Rossellini havien desenvolupat un paper clau en l'evolució del coneixement i la ciència, bàsicament filòsofs i científics de caràcter racionalista. No hi havia cap rei, polític o figura clau de la història.⁸⁰ La prise du pouvoir par Louis XIV pot considerar-se com una obra clau dins la política de producció duta a terme pel dirigent de la ORTF, Claude Contamine, encaminada a prestigiar la televisió mitjançant la presència d'autors cinematogràfics. Jacques Rivette havia d'assumir inicialment la realització d'un film sobre Lluís XIV. El projecte va anar a parar de rebot a les mans de Rossellini, gràcies a una proposta del guionista Jean Gruault, antic col·laborador seu. Curiosament, quan el dissabte 8 d'octubre de 1966 va emetre's per l'ORTF, La prise du pouvoir par Louis XIV va ser un gran èxit ja que va assolir una audiència de 20 milions d'espectadors - la més alta que aconseguirà mai una pel·lícula de Rossellini-. Després de la seva emissió, el film es va projectar en sales cinematogràfiques i va arribar a estar 15 setmanes en la cartellera de París. En la seva emissió per la RAI, el 23 d'abril de 1967, només va aconseguir ser vista per 6,3 milions de telespectadors.

L'èxit d'audiència de l'emissió de La prise du pouvoir par Louis XIV a França, va obrir les portes de la RAI a Rossellini, primer dins la política de divulgació amb la sèrie La lotta de l'uomo... i després en la nova política de realització de sèries televisives de gran pressupost. La RAI va pactar amb la productora Orizzonte 2000 la realització d'Atti degli Apostoli, una sèrie de cinc capítols en la qual havien d'intervenir-hi en règim de co-productors l'ORTF, TVE, Studio Hamburg i la productora cinematogràfica tunesina Les Films du Carthage. La sèrie

⁸⁰ Un primer esbós de temes que havien d'integrar el projecte enciclopèdic va ser escrit per Rossellini per la empresa de producció FIDEC. Esbós està reproduït en el llibre: Gianni Rondolino. Roberto Rossellini. Torí: UTET, 1989, p.289.

va ser un encàrrec directe del dirigent catòlic integrista Pieremilio Gennarini -figura clau en el disseny de les noves línies de producció cinematogràfiques de la RAI-. La Democràcia cristiana volia una sèrie que ressuscités -com L'Odissea- una certa nostàlgia pel "peplum" i que alhora fos testimoni d'un cert cristianisme. La vida dels apòstols tampoc no formava part del projecte enciclopèdic, però Rossellini va acceptar perquè creia que l'anunci del cristianisme com a anunci al món d'una nova doctrina, podria ser fàcilment vist com una metàfora de les transformacions ideològiques promogudes per la joventut. Atti degli Apostoli va ser realitzada l'any 1968. La sèrie va tenir una audiència mitjana de 8.600.000 espectadors.

L'enciclopèdia televisiva no va començar a normalitzar-se fins Atti degli apostoli, la qual va marcar les característiques generals dels propers treballs del cineasta i li va obrir les portes per dur a terme un treball continuat -malgrat els nombrosos problemes polítics- amb la RAI fins 1974. La sèrie havia d'estar integrada en una trilogia completada per dos antics projectes Socrate -començat a dissenyar l'any 1950- i Caligula -sobre el qual Jean Gruault hi havia escrit un guió, l'any 1962-. D'aquests dos projectes només va poder-se fer Socrate i va ser el primer film autènticament personal que va rodar per televisió. La producció de Socrate va coincidir amb una sèrie de canvis polítics a l'interior de la RAI i amb l'arribada d'Angelo Romanò, impulsor del cinema d'autor dins el monopoli televisiu italià. Contràriament al que podria pensar-se, Rossellini no va ser vist per Romanò com un autor, sinó com un simple artesà que realitzava diferents sèries que s'ajustaven als vells propòsits de la cadena -els films històrics de gran pressupost-, però que no tenien res a veure amb els agosarats jocs narratius de cineastes com Bertolucci o Fellini. La producció de Socrate es va retardar considerablement i va originar el primer atac del cineasta contra el mitjà televisiu. Rossellini va

amençar de tornar a treballar a França, d'on guardava un bon record per l'experiència de La prise du pouvoir.... En una entrevista a la revista L'Europeo va declarar:

<<In Francia ho sempre ricevuto una straordinaria ospitalità e le condizioni di lavoro sono di gran lunga migliori. I francesi si sono resi conto delle possibilità offerte da un'intelligente cooperazione fra il cinema e la televisione, problema che in Italia non si vuole o non si sa affrontare...Io mi sono dedicato alla televisione che per me deve avere anche una funzione educativa. Per questo penso che l'attività che avevo intrapreso in Italia fosse molto utile...Ma per continuare qualcosa di buono occorrono uno spirito di cooperazione ed un'intelligenza dei problemi che invece sono mancati...In quanto ente monopolistico di Stato, la televisione dovrebbe avere un grande senso di responsabilità nei rapporti verso i terzi. Disgraziatamente, invece, ho potuto constatare che la televisione italiana fa pesare la sua posizione monopolistica ed è assorbita da altri interessi che niente hanno a che vedere con la cultura>>. ⁸¹

Aquestes declaracions tenen una importància fonamental ja que és el primer cop que Rossellini ataca frontalment la institució televisiva. A partir d'aquest moment tota la seva visió del mitjà trencarà amb l'optimisme utòpic dels primers anys. La televisió no pot ser aquell mitjà que ha de salvar el cineasta de la inutilitat de l'espectacle cinematogràfic, ja que també és un gran espectacle. La televisió és un gran orgue burocràtic, que ha perdut tota mena d'interès per l'educació de l'individu. Si tenim en compte que les primeres declaracions contra la televisió van ser fetes a finals de l'any

⁸¹ Nerio Minuzzi. "Me ne vado in Francia". Entrevista amb Roberto Rossellini". L'Europeo. 11 de desembre de 1969

1969, quan la RAI començava a tirar endavant la política de promoció del cinema d'autor i la ORTF, amb la marxa de Claude Contamine, havia canviat radicalment d'estratègia respecte el cinema, en el seu interior s'hi amaga una contradicció evident. L'amenaça de marxar a França pot entendre's com la "rabieta" personal d'un cineasta incomprès pel gran aparell televisiu, però una lectura més profunda ens pot mostrar la figura d'un cineasta ferit. L'any 1970, la televisió, es va trobar amb la reproducció dels mateixos problemes que va viure a finals dels anys seixanta dins de la indústria. En un moment en que la televisió italiana obria les portes a la modernitat cinematogràfica, Rossellini és marginat com a representant d'una forma de fer cinema - o en aquesta cas televisió- considerada com a envellida. Malgrat la polèmica amb Angelo Romanò, Socrate va ser projectada en el Festival de Venècia juntament amb les noves produccions de la RAI, La strategia del ragno (La estrategia de la araña, 1970) de Bertolucci i L clown (Los Clowns, 1970) de Federico Fellini. Per televisió no s'emetrà -dividida en dos capítols- fins al juny de 1971 i tindrà una audiència de 6.200.000 espectadors.

El període de més calma que Rossellini manté amb la RAI és el situat entre els anys 1971-72 quan roda Blaise Pascal, Agostino d'Ippona i L'età di Cosimo de Medici. El suport de Giovanbattista Cavallaro, membre del consell d'administració de la RAI, l'ajuda a poder continuar realitzant diverses sèries que s'ajustin al model dissenyat a Atti degli Apostoli i Socrate. Per donar més força al projecte enciclopèdic, la intenció de Rossellini era la de realitzar alguna sèrie divulgativa com La rivoluzione industriale i consolidar amb la fundació De Menil (Houston, Texas) el projecte anomenat Science -sobre el qual anirà treballant de forma periòdica-. El cineasta no volia que el seu projecte es quedés només reduït a l'àmbit de la RAI, sinó que tenia una visió més internacionalista que el va dur a

realitzar diversos infructuosos contactes d'aproximació amb cadenes americanes i canadenques. La política comercial de les televisions privades americanes va esdevenir un obstacle per als seus projectes i va decidir consolidar les possibilitats que li oferia la RAI, malgrat això, no pararia mai de promoure projectes a qualsevol televisió del món. Durant aquesta època va realitzar nombrosos esbossos de projectes de guió de sèries divulgatives, molts dels quals -com veurem en el capítol quart- es conserven en una fase incipient de redactat.

Rossellini va veure que per poder treballar amb comoditat dins la RAI havia de fer pel·lícules de caràcter biogràfic, que fossin poc ambiciosos tant a nivell de producció, com de durada. Blaise Pascal va ser el seu darrer treball amb règim de coproducció amb l'ORTF. Totes les altres sèries del període van ser producció exclusiva de la RAI. Blaise Pascal es va emetre el mes de maig de 1972 i va assolir les xifres d'audiència més altes de la carrera de Roberto Rossellini, 16.100.000 espectadors. Agostino d'Ipona es va emetre entre l'octubre i novembre de 1972 i va tenir només 3.900.000 espectadors. En canvi, L'età di Cosimo de Medici va ser difosa entre el desembre de 1972 i el gener de 1973 amb una mitjana d'audiència de 10 milions de telespectadors.

Mentre Rossellini podia plantejar-se amb certa comoditat el treball a la RAI, a l'interior de la televisió pública italiana es va viure un període de certa mala maror política, motivat pels atacs de l'esquerra sol·licitant la fi del monopoli televisiu. El 27 i 28 de juny de 1972, a "Il Teatro delle Arti" de Roma va tenir lloc el congrés organitzat pel PSI titulat "Riforma della RAI-TV"⁸². Rossellini va ser

⁸² Alguns aspectes del congrés estan reproduïts en el llibre: Beniamino Finocchiaro, RAI TV. Ieri e domani. Milà: Sugar Co, 1974, p. 77-98.

convidat a participar al congrés i va aprofitar per fer una defensa, totalment contracorrent de les tendències defensades al congrés, a favor de la televisió d'Estat. Les raons de la seva posició van ser exposades en un article al diari Paese sera:

<<La RAI, mezzo eccellente di comunicazione con vastissime masse di cittadini, debba essere statalizzata. Non deve servire interessi commerciali ma sociali. Essi vanno dal divertimento all'informazione generale e alla cultura>>.⁸³

En un altre text, Rossellini s'escandalitzava que hi hagués una posició generalitzada per part de diferents sectors de la cultura a favor d'una televisió d'Estat:

<<Ma soprattutto si pensa, si dice che la televisione, per essere libera, deve sottrarsi allo Stato. Che tale sia il ragionamento degli industriali, i quali sanno che una televisione "libera" sarà, in pratica, privata, dunque commerciale, è perfettamente normale. Ciò che lo è meno, a parer mio, è che questa opinione sia condivisa da certi produttori, certi giornalisti i quali immaginano che un'utopica televisione "libera", cioè commerciale, potrà finalmente realizzare quelli dei loro sogni che sono stati delusi dalla televisione di Stato>>

⁸⁴

En els debats que sorgeixen sobre el tema de la estatalització de la RAI s'hi pot veure un clarivalent acte de lucidesa per part de

⁸³ Roberto Rossellini. "Rossellini e la riforma della RAI-TV". Paese Sera. 30 de juny de 1972. (La seva posició a favor de la televisió d'estat es posa també de manifest en l'article: "Un futuro difficile per la televisione". Paese Sera, 3 de juliol de 1972.

⁸⁴ Roberto Rossellini. "Plaidoyer pour la télévision d'Etat". Le Monde, 10 de maig de 1972. (Traducció italiana: "Arringa in difesa della televisione di Stato". A: Il mio metodo, ed. Adriano Aprà, p. 421).

Rossellini, el qual després d'haver conegut les formes de funcionament de la televisió comercial americana, intueix que una possible reforma de la RAI podia representar la fi de la seva utopia enciclopèdica. Rossellini es troba obligat a defensar l'estructura que la RAI mantenia l'any 1972, malgrat que es senti absolutament desil·lusionat dels camins que la televisió ha seguit com a mitjà.

L'últim treball important que el cineasta realitzarà per a la RAI, controlada políticament per Ettore Bernabei, serà Cartesius i en aquest cas, els problemes no seran amb la cadena italiana sinó amb l'ORTF. En un primer moment el projecte Cartesius havia de ser considerablement més ambiciós que Pascal i en la coproducció hi havia d'intervenir una cadena de televisió americana i la ORTF. Rossellini hauria acceptat que el film fos interpretat per algun actor americà. L'ORTF no ho va acabar de veure clar i finalment va decidir rodar amb un actor italià semi-desconegut, Ugo Cardea, i en exteriors italians. L'ORTF va decidir no intervenir en el film per manca d'autenticitat. Tal com indica Sergio Trasatti, un cop acabat el film, la RAI va tenir por que no interessés al públic:

<<Ancora una volta la televisione ha paura di Rossellini, ha paura di annoiare, e si mete al sicuro offrendo allo spettatore, in alternativa, un piatto buono per tutti i palati>>⁸⁵.

El plat fort que emeten per la segona cadena és el western d'Edward Dmytryk, Warlock (El hombre de las pistolas de oro, 1959). L'audiència de Cartesius és de 4.900.000 espectadors. El problema de fons no és el film que s'emet en competència, ja que altres emissions de films de Rossellini van haver de lluitar amb espais tan

⁸⁵ Sergio Trasatti. Rossellini e la televisione. p. 117.

populars com Canzionissima de Raffaella Carrà, sinó la por que la RAI comença a tenir davant la política de producció de films d'autors, molts dels quals, com San Michele aveva un gallo (1972) dels germans Taviani, són un important fracàs econòmic. Les dures crítiques que des de l'esquerra es van començar a articular contra la política del monopoli de la RAI, van aconsellar prudència en la política d'inversions. Rossellini es va trobar, després de rodar Cartesius amb què la televisió estava a punt de canviar radicalment i que la imminent aprovació de la llei de reforma de la RAI, podia acabar amb el somni d'una televisió d'Estat on era possible realitzar productes de caràcter cultural.

L'angoixa que li van provocar els canvis dins l'aparell televisiu, amb motiu de la reforma de la RAI -que va ser gairebé simultània a la llei del 7 d'agost de 1974 que a França va suprimir la ORTF que va aparèixer fraccionada en 7 empreses-, va quedar reflectida en un dels capítols finals del seu treball d'assaig Un espíritu libre no debe aprender como esclavo on pressentia les transformacions que començaven a tenir lloc en una televisió que anava cap a la comercialitat:

<<En Italia, por ejemplo una ley del 14 de abril de 1975 especifica que la radio y la televisión constituyen "un servicio público indispensable con carácter de interés general"...Promulgada con ocasión de la reforma de la RAI-TV, esta ley sólo ha servido para incrementar todavía más el dominio del poder sobre los medios de comunicación y repartir más claramente el aparato radiotelevisivo entre dos grupos dirigentes (en concreto, la Democracia Cristiana y el Partido Socialista italiano). Dicha ley, en lugar de contribuir al mejoramiento de los programas, ha sido uno de los factores decisivos de su decadencia. La división del ente televisivo en dos cadenas,

una iniciativa que sobre el papel debía estimular la competencia y favorecer así un aumento de la calidad, ha producido el efecto justamente contrario. (...)

Tanto en Francia como en Italia, la pregunta resulta entonces obvia: ¿qué factores determinan el empeoramiento de los programas de dos cadenas competitivas, dentro de la misma organización? El caso es que los directores de las distintas cadenas, elegidos generalmente por las fuerzas políticas en el poder y provistos de capacidad profesional escasa cuando no nula, son en su mayoría puros y simples aficionados. Para dar fe de sus méritos ante el "Jefe", esto es, el Poder establecido (cuya visión de las cosas se limita exclusivamente a sus intereses políticos), sólo disponen de una prueba tangible: el índice de audiencia. Para aumentar el índice de audiencia, no hay otro método posible que el de rebajar el nivel de los programas hasta que sean "divertidos" y "entretenidos">> ⁸⁶

A partir de la seva semi-ruptura amb la RAI, provocada sobretot pel clima d'inseguretats envers els seus productes i la por de les televisions a arriscar amb productes culturals de baixa audiència, Rossellini va decidir buscar altres formes de finançament que li permetessin rodar als Estats Units una sèrie divulgativa sobre la revolució americana, visitar el Sha de l'Iran per trobar ajuda per rodar una Historia de l'Islam i recuperar un vell projecte escrit amb Jean Gruault, Pulcinella, que havia de comptar amb l'ajuda de la companyia estatal Italoleggio. El director italià tornaria al cinema gràcies a l'industrial Edilio Rusconi, que li va produir un llargmetratge sobre el líder de la Democràcia Cristiana, Alcide De Gasperi.

⁸⁶ Roberto Rossellini, Un espíritu libre no debe aprender como esclavo. Escritos sobre cine y educación, Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 122-123.

A part de l'experiència aïllada de Concerto per Michelangelo (1977) -enregistrament d'un concert a la Capella Sixtina-, no va tornar a col·laborar més amb la RAI. Pocs dies abans de morir havia restablert contactes amb la cadena italiana per tal que aquests col·laboressin en la producció del projecte sobre la joventut de Karl Marx, Lavorare per l'umanità, escrit per Silvia d'Amico . La RAI intervenia en aquest cas com a co-productora d'un projecte que havia de comptar amb la col·laboració de la Gaumont francesa , el qual inicialment no estava pensat com a sèrie de televisió, sinó com a pel·lícula per a ser explotada en els cinemes.⁸⁷ Aparentment, Lavorare per l'Umanità s'hauria inscrit perfectament dins la línia de producció de films d'autor iniciada per Angelo Romanò. En aquest cas, però, la política de producció era més complexa i el projecte de Rossellini s'hauria inscrit dins la línia política de promoure un cinema de "qualité" europeu avalat per determinats autors, promoguda a partir de 1975 per Daniel Toscan du Plantier, director general de la Gaumont.

3.5. Conclusions

Entre la idea utòpica d'una televisió, que permetia recuperar l'esperit innocent de les primeres realitzacions cinematogràfiques exposada per Rossellini en el seu debat de l'any 1958 amb André Bazin i Jean Renoir, i els darrers textos de Rossellini en què denuncia una televisió lligada a les lleis de la audiència, on la cultura s'ha

⁸⁷ Silvia d'Amico a l'autor. Roma, 6 de febrer de 1995.

transformat en semicultura⁸⁸ hi ha una forta escissió. Tota l'obra televisiva de Rossellini es caracteritzarà per un desajustament entre la teoria -exposada en els seus escrits i entrevistes- i la praxis -les possibilitats productives de realitzar els seus projectes-. La utopia enciclopèdica es trobarà moltes vegades bloquejada per les estructures de la institució televisiva que amb els seus òrgans de poder intentarà ajustar-se als interessos polítics que determinen la seva programació.

La confiança dipositada per Rossellini, a finals dels anys cinquanta, en una televisió d'Estat capaç de produir nous models de programes que contribueixen a l'educació permanent de l'espectador, es veurà completament frustrada. Malgrat que la RAI en els seus primers anys va dur a terme una política divulgativa, aquesta es va forjar d'esquenes a l'aparell cinematogràfic i estava condicionada per unes estructures financeres molt rígides. En un principi, el projecte didàctic va ser plantejat com una possibilitat d'integració i reforma de les bases del projecte de televisió divulgativa que ja existia a la RAI. Els treballs de Rossellini van ser una experiència aïllada en el context general de la cadena.

Malgrat haver hagut de renunciar a la indústria del cinema i proclamar la seva confiança cega en la televisió d'Estat. Rossellini no va ser mai un simple realitzador de televisió capaç d'ajustar-se a qualsevol encàrrec que li proposés l'aparell televisiu. Com en la seva etapa cinematogràfica anterior, va ser un home de la indústria del cinema que va voler mantenir el seu "status" d'autor dins de la impersonal estructura de la televisió. Rossellini només podrà treballar obertament per al mitjà televisiu quan aquest decideix apropar-se cap

⁸⁸ El terme de semicultura és definit per Rossellini com l'il·lusió de saber en el llibre: Roberto Rossellini, Un espíritu libre no debe aprender como esclavo, p.113.

a la indústria del cinema. Les condicions que li van permetre poder dur a la pràctica els seus treballs estan estretament relacionades a dos moments històrics en els quals tant a la ORTF -política de Claude Contamine- com a la RAI - a partir del 1968- s'estableixen unes noves estructures de treball entre el cinema i la televisió. Tots els primers treballs que realitza per al mitjà televisiu -L'età del ferro, La prise du pouvoir par Louis XIV i Atti degli apostoli- són obres d'encàrrec que el cineasta assumeix com a tal i acaba fent seves, desenvolupant-hi una nova metodologia de reconversió de la imatge en un instrument didàctic i aplicant-hi el seu punt de vista. Els treballs personals que pot realitzar no són més que una perllongació i, en alguns casos, un perfeccionament, de les troballes fetes durant el seu primer període, les quals no eren més que una extensió dels treballs que hauria realitzat en la seva darrera etapa cinematogràfica, sobretot després de Viva l'Italia. Les obres televisives el porten a forjar un mètode personal, absolutament incompès per la pròpia institució televisiva.

Si en els anys seixanta, la obra de Rossellini va ser vista com a testimoni d'un passat -el neorealisme- i va sentir-se superada pel triomf de determinats cineastes com Antonioni i Fellini, que eren vistos com a paradigma de la modernitat, la mateixa situació es va repetir a l'interior de la institució televisiva. Ni els dirigents televisius, ni moltes vegades la crítica -tal com veurem en el capítol quart- van reconèixer Rossellini com un cineasta modern. Mentre els cineastes més representatius del nou cinema italià sorgit en els anys seixanta - Bertolucci, els Taviani, Ermanno Olmi- van trobar en les estructures televisives -gràcies a la política duta a terme per Angelo Romanò-, un suport a la seva condició de cineastes moderns, l'obra de Rossellini va ser vista com una perllongació de la "vella" política de la RAI encaminada a la promoció de sèries de caràcter històric. La seva obra televisiva mai no va ser considerada com una aposta de modernitat.

A partir del moment en que la RAI i la ORTF canvien les seves estructures de monopoli d'Estat, el projecte televisiu de Rossellini es troba incapacitat per a continuar. Malgrat que en els anys seixanta la televisió estigui subjecta a interessos polítics i econòmics, hi ha una escletxa que és la que permet a Rossellini d'anar realitzant les seves obres, en el moment en què aquesta escletxa es trenca, la utopia enciclopèdica deixa de tenir sentit en funció del mitjà televisiu. Els seus treballs deixen de ser produïts pel seu possible interès cultural i estan subjectes a la nova llei de l'audiència. A partir de Cartesius, l'aposta estilística de Rossellini comença a fer por i aquest ha de buscar altres formes de finançament fora de la televisió. Els seus darrers treballs cinematogràfics tornen a ser obres d'encàrrec, en les quals intenta continuar tot mantenint-se fidel a les bases principals del seu mètode.

Malgrat el desajustament entre la teoria i la praxis que envolta tot el projecte didàctic de Rossellini, és innegable la seva condició d'absoluta atipicitat dins del context de la televisió europea dels anys seixanta. Cap altre cineasta ha programat des de la teoria una empresa de dimensions semblants a la de Rossellini, ni cap altre director l'ha pogut dur a la pràctica, malgrat les nombroses contradiccions que aquest fet va implicar. Els diversos treballs que el cineasta pot acabar fent a la televisió constitueixen un "corpus" coherent i una experiència insòlita que estableix una nova concepció de la imatge com a instrument útil per al coneixement. Els seus escrits teòrics representen un curiós replantejament de la posició de la funció educativa de les imatges que posa en dubte bona part dels postulats del món actual.

Capítol 4: Els materials que integren el projecte didàctic

4.1. Els textos

4.1. 1. Introducció

Roberto Rossellini es posa a escriure de forma continuada i amb certa vocació d'assagista a partir de l'any 1962, moment en que comença a dissenyar les coordinades generals del seu projecte didàctic. Els anys anteriors, la majoria de reflexions sobre els objectius del seu treball només van ser expressades en entrevistes. L'únic text d'una certa consistència que realitza durant els anys cinquanta és el treball inacabat "Dix ans du cinéma", publicat en tres capítols a la revista Cahiers du cinéma, els anys 1955-1956¹. El text és escrit en un moment de crisi, dins del cinema italià de l'escola neorealista, degut a la proliferació del cinema comercial popular articulat al voltant de films de gènere influenciats per l'estètica hollywoodiana, i vol ser bàsicament una justificació del treball realitzat en les seves obres anteriors. En el text proposa algunes de les nocions estilístiques claus: l'oposició al muntatge, la reivindicació d'un model de cinema on la posada en escena sigui l'element determinant i l'estructuració de la dramàtúrgia a partir del concepte de l'espera.

Els textos que Rossellini comença a escriure a partir de 1962, tenen moltes vegades el seu origen en la seva participació en determinats col·loquis i congressos. La majoria són reproduïts a revistes especialitzades -especialment Filmcritica- i diaris -sobretot Paese Sera-. Els seus primers textos serveixen de justificació/exposició de la línia de treball que ha decidit dur a terme en el seu projecte didàctic. Així,

¹ Roberto Rossellini, "Dix ans du cinéma". Cahiers du cinéma, n.50, agost-setembre 1955, p.3-9 (primera part); n.52, novembre 1955, p.3-9 (segona part); n.55, gener 1956, p.9-15 (tercera part).

coincidint amb la seva decisió de deixar de treballar dins la indústria cinematogràfica, publica a Filmcritica els textos "Conversazione sulla cultura e sul cinema" i "Cinema: nove prospettive di conoscenza" ², que constituïran l'embrió de les idees bàsiques que guiaran el seu projecte didàctic. En el primer d'aquests textos, constata l'existència d'una crisi global de l'art que afecta profundament el cinema i planteja la necessitat que es torni a replantejar de nou la funció de l'audiovisual. El segon text va ser presentat en el transcurs d'un congrés sobre el tema "Educazione cinematografica e scuola"³. En ell, utilitza el recurs d'anar cap a la història com a camí per poder radiografiar el present. El tema de l'article és la constatació que el cinema ha esdevingut un mitjà de comunicació de masses, contrari a la formació de l'individu.

Durant els anys del projecte didàctic, l'afany de desenvolupar el coneixement i la recerca personal va marcar considerablement l'evolució intel·lectual de Rossellini i li van permetre anar perfilant la seva peculiar concepció de la funció de l'home dins de l'univers. Alguns dels textos, sobretot els que publica en determinats diaris, són observacions sobre una sèrie de problemes que el preocupen i que poden tenir una certa incidència en el desenvolupament del seu projecte didàctic. Tots aquests escrits constitueixen una valuosa documentació per tal de determinar l'evolució del pensament del cineasta entre els anys 1962 i 1977. En el nostre treball seran utilitzats com a aclariment d'alguns temes concrets que apareixeran en l'anàlisi posterior de les pel·lícules del projecte didàctic. Les directrius bàsiques del pensament de Rossellini es van concretar, però, en la publicació de dos llibres d'assaig en els quals apareixen resumides les coordinades bàsiques del seu pensament: Utopia. Autopsia. Dieci alla decima ⁴, escrit l'any 1974, i Un espíritu libre no debe aprender como esclavo ⁵, escrit l'any 1976. A aquests llibres, s'hi

² Roberto Rossellini, "Conversazione sulla cultura e sul cinema". Filmcritica, n.131, març 1963, p.131-134; Roberto Rossellini, "Cinema: nuove prospettive di conoscenza", Filmcritica, n.136, juliol-agost, 1963, p.413-424.

³ El congrés "Educazione cinematografica e scuola" va tenir lloc a Roma, el mes de juliol de 1963. Estava promogut pel Centro Europeo dell'Educazione" i el "Centro Studi Cinematografici".

⁴ Roberto Rossellini, Utopia. Autopsia. Dieci alla decima. Roma: Armando Editore, 1974. L'edició castellana va ser publicada a: Barcelona: Dopesa, 1975. (Hem utilitzat l'edició original italiana).

ha d'afegir l'aparició l'any 1987 de Fragments d'une autobiographie⁶, on Stefano Roncoroni, va recollir alguns escrits inèdits i algunes declaracions que havien de formar part d'un intent frustrat de llarga entrevista de caràcter autobiogràfic. Els dos primers capítols del llibre van ser redactats per Rossellini, a començaments de l'any 1977, el darrer any de la seva vida. A part d'aquest material, existeix el llibre inèdit La comunicazione dall'anno uno all'anno zero⁷, que no és més que una primera versió de les idees que havien de configurar Un espíritu libre no puede aprender como esclavo.

En els seus treballs com a assagista, Rossellini no va voler realitzar reflexions teòriques sobre la naturalesa del fet cinematogràfic, com per exemple va fer Pier Paolo Pasolini amb els seus treballs sobre cinema de poesia o les seves reflexions semiòtiques sobre la naturalesa del cinema com a llenguatge.⁸ Rossellini es va preocupar d'establir les bases d'un pensament global, on es qüestionaven alguns dels factors fonamentals que han contribuït a generar la crisi de la racionalitat en la societat actual. Els punts de referència teòrics no tenen cap mena de connexió amb les principals teories cinematogràfiques dels anys seixanta o setanta -des de les reflexions ontològiques de André Bazin fins al desenvolupament de la semiòtica durant aquests anys, les quals són ignorades de forma radical pel cineasta. Els referents que utilitza per anar configurant el seu propi pensament parteixen generalment de la història de les mentalitats, la història dels canvis socials o de la història de la ciència. El fet cinematogràfic només és utilitzat de forma tangencial, ja sigui per exposar la crisi del cinema com a forma d'art i com a forma d'espectacle, o per justificar les raons que l'han portat a articular el seu

⁵ Roberto Rossellini, Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave. Paris: Fayard, 1977. L'edició castellana va ser publicada a: Barcelona: Gustavo Gili, 1979. (Hem utilitzat la traducció castellana, ja que la versió francesa és una traducció de l'original, mai publicat a Itàlia).

⁶ Roberto Rossellini, Fragments d'une autobiographie. París: Ramsay, 1987.

⁷ Adriano Aprà disposa d'una còpia del manuscrit inèdit La comunicazione dall'anno uno all'anno zero. El manuscrit recull bona part dels temes que integren Un espíritu libre. Probablement, Rossellini va fer servir el manuscrit com a primera versió del seu assaig. El text va quedar inèdit ja que tots els temes estaven ampliats i desenvolupats en el llibre posterior. Adriano Aprà a l'autor, Roma, 6 de febrer de 1995.

⁸ Alguns dels textos teòrics fonamentals de Pasolini han estat recollits a: Pier Paolo Pasolini, L'expérience hérétique. Paris: Payot, 1976.

projecte didàctic. Les idees de Rossellini sobre el seu treball cinematogràfic o els punts claus del seu mètode van ésser exposades generalment de forma oral en la gran quantitat d'entrevistes que va concedir durant els anys del seu projecte didàctic. L'única excepció a aquesta norma és el primer capítol de Fragments d'une autobiographie on realitza una reflexió sobre la seva pròpia condició com a cineasta.

Un dels principals problemes que plantegen els textos de Rossellini és el de considerar si constitueixen un "corpus teòric" que ajuda a aclarir o justificar els camins que el propi cineasta va seguir i que el van dur a prendre una sèrie d'opcions radicals davant de la indústria audiovisual. Els textos reflecteixen una clara preocupació didàctica, poden ser considerats com a assaigs de divulgació del seu pensament i, sobretot, són l'estructuració de les bases de la utopia que va construir en els darrers anys de la seva carrera. Els diferents assaigs es mouen, tal com suggereix el títol del seu primer llibre, entre dos conceptes fonamentals: l'autòpsia i la utopia.

La autòpsia és la tasca que permet realitzar de forma detallada una dissecció dels principals mals que han conduït cap a una aguda crisi de la civilització occidental, caracteritzada per una forma de vida que no permet que l'home exerciti una de les característiques fonamentals de la seva naturalesa: la preocupació per saber. El concepte d'autòpsia - heretat del pedagog txec, Comenius- significa veure amb els propis ulls, descobrir les coses a partir de la visió i la reflexió individual. Per tal d'investigar els motius fonamentals que han conduït a la crisi de la societat del seu temps, Rossellini va cap a la història, ja que per a ell, el passat constitueix un dels mètodes fonamentals per a la comprensió del present.

Un cop realitzada l'autòpsia, apareix la utopia, entesa en el sentit establert per Thomas More. Per l'humanista anglès, la utopia era l'ideal de constitució d'una societat modèlica, La utopia no és tant allò que no es pot assumir, com la teoria d'una societat perfecta que pot modificar una realitat social poc satisfactòria. Per a Rossellini, l'única utopia possible passava per establir els mitjans que permetin a la humanitat poder accedir al coneixement. L'única revolució possible és la del saber, perquè posa en

dubte els fonaments, des dels quals ha estat edificada la societat actual. Per tal de poder dur a terme la utopia, cal realitzar una revisió dels diferents mitjans que poden ajudar l'home a desenvolupar la seva funció com a individu que pensa. Entre els mitjans que poden contribuir al desenvolupament de la intel·ligència hi han els mitjans de comunicació - especialment els mitjans visuals com el cinema i la televisió- els quals, però, s'han allunyat de la seva funció de servei cap a l'individu per posar-se al servei d'una entelèquia abstracta i uniformadora com és el concepte de la massa. Rossellini creu que cal revisar els mitjans de comunicació per posar-los al servei de la intel·ligència. Això només pot ser possible gràcies a l'establiment d'un projecte d'educació permanent. Un cop feta l'autòpsia i establertes les bases de la utopia, Rossellini mostra la seva contribució: *establir un projecte didàctic que permeti convertir la imatge en un instrument útil per a la educació permanent de l'espectador.*

Els dos assaigs que Rossellini escriu al final de la seva vida repeteixen les principals idees fonamentals i arriben a les mateixes conclusions per camins diferents. Tots dos desenvolupen la funció de síntesi de la pròpia evolució intel·lectual del cineasta. Els elements que varien entre Utopia, Autopsia i Un espíritu libre no debe aprender como esclavo són la forma com realitza l'autòpsia i els camps d'influència intel·lectual que conflueixen a cada llibre. A partir de diferents referències intel·lectuals presenta una utopia i intenta mostrar la utilitat que aquesta pot tenir com a instrument transgressor de l'*status* social.

Utopia Autopsia és una obra articulada entorn una reflexió sobre la necessitat d'establir una reivindicació moral de la racionalitat en un món caracteritzat per la promoció de la irracionalitat i la manca de control dels instints. Mitjançant una visió ràpida cap al passat, són presentats en quatre grans fases els progressos més significatius de la humanitat: la invenció del llenguatge, els avenços en l'agricultura, l'establiment de la religió i el desenvolupament del pensament científic. Rossellini analitza dues etapes claus de la Història i que considera exemplars en la promoció del coneixement com són la Grècia antiga, quan en el temps de Sòcrates neix el debat entre el veritable coneixement i la presumpció de saber, i el Renaixement, quan es reivindica l'home complet i apareix la figura fonamental de Leon Battista Alberti que estableix la síntesi entre art i

ciència. Els dos moments històrics van ser destruïts per la irracionalitat. A la Grècia antiga, els sofistes van introduir la presumpció de saber contra la recerca del coneixement autèntic. En el Renaixement, el calvinisme va promoure l'especialització tot destruint la idea humanista de creació d'un coneixement ampli de l'home i de l'univers. Les poques possibilitats de desenvolupament de la llibertat al llarg de la història han conduït cap a l'alienació i cap a la cultura de masses, en les quals l'Estat s'ha preocupat de tenir ocupada la ment dels ciutadans sense deixar-la exercitar. D'aquesta manera s'ha generat el fenomen de la semicultura que troba un paral·lelisme en la presumpció de saber dels sofistes. La utopia rosselliniana passa per recuperar l'esperit dels dos grans moments de llibertat que va viure la humanitat i planteja una nova utilització dels mitjans de comunicació que permeti estimular l'humanisme. Per elaborar el seu discurs, parteix de la idea d'educació integral permanent i de l'aportació realitzada pels enciclopedistes francesos en el seu camí cap a la divulgació del coneixement humà. En una recensió del llibre, Virgilio Fantuzzi s'interrogava sobre les característiques de la proposta que el cineasta, ara convertit en assagista, proposava:

<<Futorologia? Sogno utopico? Fiducia illimitata nella capacità dell'uomo di superare se stesso? Progetto di una nuova dimensione spirituale che lo sviluppo della tecnica renderebbe accessibile a tutti? Non si può non essere d'accordo con Rossellini quando rivela i suoi più segreti desideri e afferma che "le voci potenti della radio, della televisione, del cinema e della stampa dovrebbero diventare i mezzi attraverso i quali diffondere la conoscenza, e potrebbero servire, inventando nuove formule, a ristabilire il colloquio di ognuno con ciascuno">>⁹

A Un espíritu libre no debe aprender como esclavo, Rossellini realitza tres autòpsies articulades al voltant de l'evolució de la societat moderna, l'educació i els mitjans de comunicació. En la primera part orienta l'autòpsia cap a l'estudi de l'evolució de la humanitat després de les tres grans revolucions del segle XVIII, les quals van marcar el desenvolupament de l'actual món modern: la revolució industrial (Anglaterra), la revolució burgesa (França) i la revolució democràtica

⁹ Virgilio Fantuzzi, "Un libro: Dieci alla Decima". La Civiltà Cattolica, n.2987, 7 de desembre de 1974, p.464.

(Estats Units). Aquestes tres revolucions van canviar les estructures socials i de pensament, introduint una nova concepció de l'home. Per analitzar aquests tres moments històrics, fa una lectura particular de les teories de Marx sobre l'alienació. En exigir el naixement d'una cultura nova que permeti accelerar la transformació de l'home, l'allunyi de l'alienació i l'acosti cap al coneixement, apareix la utopia. L'autòpsia que realitza de l'educació el dur a analitzar com l'escola desenvolupat un ensenyament dirigit, no alliberador; com l'educació s'orienta cap a l'especialització en el treball i no cap a l'ensenyament de l'ofici d'home com a ésser capaç d'aprendre contínuament. La utopia és formulada a partir de les idees de la visió directa i l'educació integral de Comenius. L'última part de l'assaig comença amb una autòpsia als mitjans de comunicació en tant que responsables de la crisi del coneixement. Una de les característiques essencials d'aquesta part és que Rossellini ha enterrat completament les esperances que a començaments dels anys seixanta havia posat en el mitjà televisiu i l'acusa de ser responsable - juntament amb el cinema- de no haver-se plantejat la recerca de l'educació integral i d'haver ajudat a difondre la semicultura a les masses. Rossellini creu que la utopia podria continuar passant per una reconversió de la televisió estatal en escola al servei dels espectadors, però que, en el fons, el problema té un marcat component polític, ja que el procés d'educació integral podria posar en dubte els fonaments de la política d'institucionalització audiovisual.

El llibre Fragments d'une autobiographie no pot considerar-se pròpiament un assaig. Tal com explica Stefano Roncoroni en el seu epíleg, el punt de partida va ser la transcripció oral de diverses converses incompletes realitzades entre Roncoroni i Rossellini, les quals havien de ser la base d'un gran llibre d'entrevistes amb el director. L'ordenació de les declaracions en forma d'assaig va donar pas als capítols que van del III al VII. L'elaboració, pel mateix Rossellini, entre el gener i el març de 1977, dels dos primers capítols que pretenien tenir el caràcter de confessions personals, és la part més propera a un assaig clàssic ¹⁰. Els capítols que les poden relacionar més amb les confessions exposades en

¹⁰ Stefano Roncoroni, "Postface" A: Roberto Rossellini, Fragments d'une autobiographie, p.191-199.

els altres assaigs són els dos primers, que porten el revelador títol de La société du spectacle i De l'ignorance. En el primer capítol, l'autòpsia dels mals socials es concentra en el propi món del cinema, el qual reflecteix una crisi global de l'art i del coneixement. Rossellini es fa seu el títol d'un llibre de Guy Debord, considerat com una de les crítiques més radicals que s'hagin realitzat contra la institució de l'espectacle en les societats capitalistes avançades, on van ser anunciats alguns dels grans debats que van esclatar durant les revoltes del maig del 68 ¹¹. No és cap casualitat que Rossellini estableixi alguns paral·lelismes amb el pensament del pensador situacionista, transformant el contingut del text en una confessió sobre la seva pròpia funció de cineasta en un món dominat per la retòrica i la simulació del saber. El director italià creu que el cinema viu lligat als conceptes estètics i a l'exaltació de la personalitat de l'artista heretades del romanticisme i no s'ha plantejat la recerca d'un camí personal. La idea de cinema ha establert una clara relació amb la idea d'espectacle entesa com un ordre polític, econòmic, social i científic. Rossellini acaba concretant, amb un cert escepticisme en relació amb la seva proposta utòpica, que el problema de fons de la imatge és una qüestió política. Al segon capítol analitza la contradicció que suposa el fet de viure en un segle marcat pel desenvolupament científic sense que hi hagi un pensament científic, i proposa recórrer a la història per canviar els mètodes de pensament. Com a camí per combatre la ignorància, existeix la visió directa i l'educació integral permanent, a més de la lluita per la independència ideològica.

Tal com es pot veure, els assaigs de Rossellini no configuren una teoria fílmica, però estableixen les bases d'unes idees que seran fonamentals per a la configuració de les diferents obres que constituïran el projecte didàctic. Després d'haver esbossat les característiques generals dels principals textos, en el present capítol analitzarem de manera global les idees bàsiques que han marcat el *corpus* humanista de Rossellini. A més d'haver condicionat la tria de continguts de les seves obres i de servir de base teòrica per a la constitució de la utopia rosselliniana, les idees exposades en els textos porten implícita una actitud moral davant les imatges que esdevindrà fonamental per al futur

¹¹ Guy Debord, La société du Spectacle. París: Gallimard, 1992.

establiment del mètode del cineasta. La intenció d'aquest capítol és la de proposar una síntesi dels conceptes fonamentals i veure com aquests constitueixen també el punt de partida d'una concepció cinematogràfica que es proposa posar en dubte els esquemes fonamentals de la institució. En el proper apartat, centrat en l'anàlisi dels diferents treballs realitzats per Rossellini, veurem com moltes vegades aquestes idees es concreten i com, d'altres, serveixen d'excusa o autojustificació davant els nombrosos problemes que el cineasta ha de superar per tal de poder dur a terme els seus propòsits.

4.1.2. L'humanisme

La idea d'una crisi de la civilització apareix com a punt de partida de la majoria dels textos de Rossellini. Aquesta idea és objecte d'una autòpsia per part del cineasta. En efecte, el director creu que la civilització actual es troba en una situació semblant a la que va travessar l'imperi romà en els anys de la seva decadència o la que va viure l'alta Edat mitjana, quan la raó havia estat desterrada després que els homes visquessin segles de prosperitat, amb la imposició del caos i la irracionalitat. Per entendre millor el pensament rossellinià, cal aturar-se un moment i veure com reflecteix el concepte de caos en els seus textos. En els primers paràgrafs de la confessió que realitza a Fragments d'une autobiographie afirma que des del moment en què ens preguntem sobre l'existència d'una crisi, admetem la seva existència:

*<<Est-ce que la civilisation du monde occidental est en crise ou non? Poser la question, c'est déjà y répondre. Si elle est en crise, il faut la changer>>.*¹²

Aquest postulat, contrasta amb la reflexió que el propi Rossellini va establir uns anys abans a Utopia, Autopsia, on afirmava que un dels problemes fonamentals de la societat contemporània era l'escassa

¹² Fragments d'une autobiographie, p.8

consciència que la pròpia humanitat tenia de la situació on es trobava abocada :

<<Stiamo precipitando a grande velocità in un baratro. Siamo giunti al momento cruciale della nostra civiltà. Ma pochi vogliono rendersene conto; quando se ne parla molti storcono la bocca, altri rifiutano persino di ascoltare gli argomenti e valutare i dati. Ci siamo abituati, bene o male, all'idea che la nostra individualità, un certo giorno racchiuso nello spazio di qualche decennio dovrà annullarsi ma non riusciamo ad ammettere che la società dov'essa è inserita (e della quale ci lamentiamo continuamente) possa egualmente morire. Eppure non mancano nella nostra storia esempi di grandi società humane che, raggiunto l'apogeo, si sono estinte>>¹³

El to didàctic amb que el cineasta impregna els diferents textos té com a objectiu forçar el procés d'autoconsciència del públic. Per tal d'establir un balanç de les principals malalties que pateix la humanitat, utilitza la consciència històrica i l'aplica -a partir del procés d'autòpsia- com a mètode per poder arribar a una diagnosi. A Un espíritu libre no debe aprender como esclavo constata com les formes de desenvolupament del sistema capitalista generades a partir de les diferents revolucions que van tenir lloc al segle XVIII, han arribat en el segle XX a un carreró sense sortida:

<<Hemos llegado al punto en que todos, incluidas las clases dirigentes, han perdido el optimismo que alentaba a la humanidad cuando tenía el convencimiento de que la ola de industrialización, la ciencia, la técnica y la racionalidad intrínseca de la producción, unidas a los efectos del conocimiento y la expansión mundial del capitalismo, eran la garantía de un progreso social ininterrumpido>>¹⁴.

La idea general de la crisi no es manifesta només en l'àmbit social i polític sinó que també afecta de manera profunda la cultura. Rossellini

¹³ Utopia, autopsia, p.17.

¹⁴ Un espíritu libre, p. 50.

creu que la cultura, tal com ha estat plantejada pels diferents governs occidentals del segle, no té res a veure amb el concepte grec de *gnosis*. ja que es basa en l'exaltació de la irracionalitat, a partir d'una concepció absolutament ornamental de les diferents mostres culturals. La irracionalitat és per Rossellini el virus que ha conduït a la degradació social. En el text manifest "Conversazione sulla cultura e sull cinema", on va anunciar la seva voluntat de retirar-se del cinema per acostar-se a la televisió, el punt de partida de la seva renúncia era l'autoconsciència d'una profunda crisi de la cultura que conduïa a la irracionalitat:

*<<Secondo me questa crisi della cultura è generale, non riguarda soltanto noi, si estende a tutto il mondo. Dappertutto vediamo mase di uomini spinte a diventare frammenti di tubo digerente, da questa imperante "civiltà del consumo"; a un certo momento il cervello stesso finirà con l'atrofizzarsi. Quel che occorre è, dunque, riprendere i discorsi dell'abecedario. Se vogliamo veramente arrivare a capire le ragione profonde della crisi che attraversiamo bisogna ricominciare i discorsi dalle cose più elementari>>*¹⁵

La idea de crisi, com veurem en el proper capítol, també constitueix el punt de partida de bona part de les pel·lícules biogràfiques que realitza dins del projecte didàctic. Socrate comença mostrant la crisi del concepte de *polis* grega i a Agostino d'Ippona reflecteix la decadència de la civilització romana. El concepte de crisi de la civilització, però, no és un factor exclusiu dels treballs televisius. Un dels temes claus que travessa l'obra que el cineasta realitza durant els anys de la postguerra és el de la degradació moral de la societat. La diferència bàsica, però, entre el discurs que articula en els films realitzats els anys cinquanta i els treballs televisius, és que en aquells mostrava les síndromes de la decadència, sense establir una diagnosi. En les obres televisives, en canvi, té clar que el gran problema que cal combatre és la irracionalitat, per lo qual cosa estableix la idea d'utopia. La confiança en el ser humà com a individu racional esdevé un tema fonamental. Les diferents biografies didàctiques s'articulen al voltant de la figura d'un innovador que intenta afirmar la seva

¹⁵ "Conversazione sulla cultura e sul cinema", p.131

racionalitat posant ordre al gran caos i ajudant a fer evolucionar el motor de la història.

Si retornem al text "Conversazione sulla cultura e sul cinema", veurem com Rossellini constata que davant d'una crisi general de la cultura, l'única possibilitat és la de revisar totes les coses des del començament. Recuperar el discurs de les recerques implica tornar a començar i per renéixer, el pas fonamental és establir confiança absoluta en l'individu i en les seves capacitats racionals. L'esperança en el naixement d'una cultura nova que acceleri la transformació de l'individu és una de les bases de la utopia de Rossellini. Per consolidificar aquesta cultura cal conèixer, però, detalladament el passat.

<<Allora non ci sono speranze? Sì, ci possono essere, se sapremo essere intelligenti... Cercare di intendere e di sapere impone invece fari attenzione a tutti gli aspetti, a tutte le tappe del pensiero umano>>¹⁶

La coneixença del passat és útil per establir l'autòpsia dels mals de la societat actual, però també per descobrir els moments històrics en els quals va ser possible el somni de tornar a néixer. L'antiga Grècia i el Renaixement li serveixen de mirall i en elles apareixen possibles solucions per establir les bases de la utopia:

<<Diviene così naturale domandarci: perché in questi due brevi periodi si è sviluppata tanta intelligenza? Niente di miracoloso; è semplice è avvenuto quando abbiamo cercato, nel modo più giusto e più diretto, la saggezza>>¹⁷

Les dues etapes històriques es caracteritzen per posar l'home en el centre del món i troben la seva força en el desenvolupament de la moralitat, entesa com la virtut que permet fer millor allò que els instints demanen de fer. A la Grècia antiga hi ha una clara preocupació per la recerca de la veritat com a coneixement de les coses eternes i la

¹⁶ Utopia. Autopsia. p.70-71.

¹⁷ Utopia. Autopsia. p.77.

consideració que el factor fonamental de l'existència humana es troba en la voluntat de l'home per saber. El personatge de la Grècia antiga que serveix de model a Rossellini és Sòcrates, ja que estableix el mètode maièutic per estimular el coneixement d'un mateix i actua contra les diferents formes de la retòrica. El cineasta crearà un procés personal d'identificació amb el filòsof i intentarà establir un paral·lelisme entre el seu mètode maiuetic i la possible articulació d'un mètode filmic orientat cap al coneixement d'un mateix a partir de la informació.

Una de les característiques fonamentals del Renaixement és que en ell s'estableix l'ordre racional després de la confusió d'idees de l'Alta Edat mitjana. El Renaixement creu en el desenvolupament de les possibilitats físiques i mentals de l'individu i afirma com a ideal l'home total, capaç de pensar, experimentar, buscar i expressar-se.

<<Punto di partenza del Rinascimento è l'Umanesimo, il tentativo cioè di potenziare lo spirito umano, nella sua libera attività, al di fuori di ogni costrizione, mettendo l'accento sul valore e la dignità dell'uomo che si esprimono nella capacità di intendere, immaginare, inventare>>¹⁸

El gran repte del món contemporani consisteix a poder recuperar el poder de la seva font d'energia principal: el cervell. Les experiències del científic americà Omar Moore li permeten assabentar-se que la voluntat de saber és, juntament amb la por i el desig, un dels tres instints fonamentals de l'ésser humà. Les investigacions del doctor Jean Hamburger, professor de Medicina de la universitat René Descartes, li fan prendre consciència de la capacitat del cervell i de la infrautilització que l'espècie humana fa d'aquest orgue, del qual generalment només es fa servir una desena part, fet que inspira el concepte de "Dieci alla Decina" que acompanya els d'autòpsia i utopia, en el seu primer llibre d'assaig. Rossellini creu que, a nivell biològic, no hi ha diferències de capacitat mental entre els individus, que les divergències són principalment de caràcter cultural. El concepte de societat de masses ha servit per fer perdre l'originalitat de l'espècie humana i ha destruït les especificats de l'home com a individualitat. L'alienació de la societat

¹⁸ Utopia, Autopsia, p.86.

actual ha provocat que el subjecte no es reconegui més com a centre del seu món i com a àrbitre dels propis actes. La incapacitat de l'home per pensar l'ha dut a refugiar-se en l'ortodòxia de les ideologies i de la religió, i ha anul·lat el desenvolupament de la seva individualitat.

La concepció de l'home que té Rossellini no és la de l'home que aconsegueix afirmar la seva individualitat a partir de la força i la potència, sinó la de l'home que es desenvolupa a partir de la interrogació constant davant les coses del món. És l'home que afirma la seva pròpia llibertat lluitant contra l'alienació a què l'han sotmès els mitjans de comunicació i les ortodòxies. La reivindicació de l'home és una resposta i un rebuig davant la crisi de valors del món que l'envolta. Rossellini creu que la centralitat de l'home total i el racionalisme són dos factors fonamentals per intentar establir un ordre davant del caos.

En l'humanisme de Rossellini apareix un concepte, molt lligat al desenvolupament de les seves preocupacions pedagògiques, que adquireix una importància fonamental en tots els seus assaigs: l'ofici d'home. El cineasta creu que l'educació no ha d'orientar-se cap a la reivindicació del món del treball sinó cap a la rehabilitació de l'oci. En el món contemporani, l'oci ha quedat absolutament eclipsat per la ideologia del treball. Les activitats que l'home desenvolupa en la societat no han de ser el centre absolut de la seva existència. Aquest centre l'ha d'ocupar l'oci, el qual en la civilització greco-romana era la pàtria de totes les virtuts. Si l'oci constitueix la part fonamental de la vida humana, l'educació ha d'orientar-se cap a ell i en aquest terreny els mitjans de comunicació han d'assumir una missió fonamental per tal d'ajudar a reivindicar l'ofici d'home:

*<<Es necesario que la educación deje de considerarse -como hacen muchos- un período de aprendizaje limitado en cuanto a duración, un "prólogo a la vida". Al contrario, debe contemplarse como un componente de la propia vida. Hemos de aprender un oficio y es el oficio de hombre>>*¹⁹.

¹⁹ Un espíritu libre, p.67.

La concepció de l'home com a ésser preocupat contínuament pel coneixement és la columna vertebral a partir de la qual s'articulen alguns dels conceptes bàsics de tot el projecte didàctic. En els seus treballs televisius, després de mostrar les contradiccions d'una època determinada, Rossellini presenta la figura d'un home-innovador que es converteix en autèntic transmissor de les idees. Els films expliquen el ressorgiment d'unes idees noves i la dificultat per aconseguir que siguin acceptades en diferents moments de la Història. Rossellini mostra la tensió permanent, dins de la Història, entre els homes que a partir del coneixement del passat són capaços d'avançar cap el futur i els que resten immòbils en la nostàlgia del passat, imposant les barreres del conservadorisme.

La idea d'establir una possibilitat utòpica de renaixement de l'home davant del caos, troba una clara correspondència en la decisió individual que el propi cineasta va prendre l'any 1963, quan va anunciar que volia abandonar el cinema per tal de buscar una forma d'utilitat per a les imatges, convertint-les en un vehicle d'informació. En afirmar que calia examinar de nou l'abecedari de les imatges per poder plantejar, a partir de les possibilitats utòpiques que establia la televisió, la possibilitat de tornar a començar de nou, Rossellini proposava un renaixement del cinema. Volia que el cinema recuperés la seva funció primogènita d'instrument apte per establir una sèrie d'interrogants fonamentals davant del món. Els diferents "Per què??" plantejats en els primers anys de la infantesa constitueixen la primera expressió de la necessitat de saber de la espècie humana. La possibilitat de tornar als orígens pot ajudar l'espectador a tornar a plantejar-se el "perquè" de cada cosa, creant d'aquesta forma un camí cap a l'establiment de noves formes de coneixença. L'any 1963, Rossellini formulava d'aquesta manera la necessitat de tornar als orígens per tal de poder convertir el cinema en un mitjà didàctic:

<<Se non si cominciano ad affrontare i discorsi proprio dalle origini non si arriverà mai a capire neanche la psicologia del singolo e a maturare analisi precise. Per fer questo è necessario fare veramente opera di

diffusione della conoscenza. Il cinema, come tutti i cosiddetti mezzi di comunicazione di massa, può e deve essere anche didattico>> ²⁰

Tornar als orígens del cinema volia dir acostar-se al moment del seu naixement. En els orígens del cinema podem establir un debat entre els diferents pioners de la imatge en moviment -Edison, Skladanovsky, els germans Otway i Gray Latham- que pretenien crear només formes d'espectacle a partir de les imatges forçant els efectes de l'atracció, i el cinema dels Lumière, on apareixia la fascinació innocent d'una mirada cognitiva que contínuament s'interrogava sobre els elements que configuren el món visible. Les poques relacions que els Lumière van tenir amb el món de l'espectacle i la seva condició d'inventors/científics els va dur a trencar amb els diversos estereotips heretats dels altres pioners. Els Lumière van preocupar-se especialment de les possibilitats tècniques i de la capacitat reproductora de l'autenticitat de la vida. Així, el cinema va néixer sota l'efecte de la realitat i va implantar una gran fascinació pels detalls de les coses reals, fet que va oferir als espectadors la possibilitat d'establir una mirada verge i nova sobre el món. Els Lumière van acostar els homes a les coses tangibles i van descobrir les possibilitats del cinema com a instrument útil per al coneixement. ²¹. Quan en els primers temps de la televisió Renoir i Rossellini es plantejaven, davant de Bazin, la possibilitat de tornar a començar de nou, el seu desig era el d'establir un apropament cap a l'idea inicial del cinema dels Lumière. El desig plantejat des de la modernitat era, però, un desig utòpic, ja que el poder de la institució ha anat frenant l'aplicació de determinats discursos que posin en dubte les característiques essencials del cinema entès com a vehicle per a la societat de l'espectacle. La proposta de renaixement de Rossellini, com a alternativa a la gran crisi que experimentava el cinema a començament dels seixanta com a forma d'espectacle i com a forma artística, tornava a fer evident aquest desig d'apropament a l'esperit Lumière, malgrat que en cap moment el cineasta el manifestés de forma explícita.

²⁰ "Conversazione sulla cultura e sul cinema" p.133.

²¹ Àngel Quintana. "La modernité cinématographique et le regard exploratoire dans les films Lumière". Ponència presentada al Congres International Lumière. 8 de juny de 1995.

Sophie Overton considera que aquesta voluntat de tornar a començar implica també un trencament amb la idea impulsada en l'etapa neorealista que l'acosta més cap una visió propera a la del cinema dels pioners:

*<<De fait, l'apologie rossellinienne de la télévision rappelle bien plus le discours des pères fondateurs du cinéma que celui qu'il pouvait tenir en 1945>>*²²

Un dels grans avantatges de Rossellini, en relació amb altres cineastes -sobretot la generació dels seus deixebles dels anys seixanta- radica en la seva voluntat de no recórrer a la tradició cinematogràfica i anar directament als orígens. La tradició cultural cinematogràfica -tant pel que fa a la història del cinema com a la història de les seves teories- no juga cap paper en la seva formació intel·lectual. Rossellini reflexiona sobre el discurs cinematogràfic a partir de la història del pensament occidental i utilitza els referents de la cultura clàssica per articular un nou discurs sobre la utilitat filmica, que no té res a veure amb tots els discursos que prenen el propi mitjà com a únic camí de referència. Aquesta característica és fonamental, ja que l'establiment d'un possible retorn a l'abecedari de les imatges només era possible articulant una mirada no contaminada pel prisma de la tradició i establint un nou concepte de l'autor cinematogràfic .

4.1.3. El concepte d'art

L'aposta de Rossellini a favor del restabliment del poder cognitiu de les imatges, el va dur a plantejar-se quina podia ser la seva pròpia funció com a cineasta dins la societat actual i a posar-la en dubte. Aquest fet, va obri-li les portes a un altre dels grans temes que marquen el seu pensament: la funció de l'art. En els seus escrits va realitzar una autòpsia de les principals malalties de l'art contemporani derivades de la crisi

²² Sophie Overton, "Les actes d'un apôtre. Le projet télévisuel de Rossellini". *Cinemaction*, n.57, p.80.

global del concepte de civilització. Volia articular una nova utopia que reconciliés l'emoció artística amb la raó. Per fer-ho, va haver de recórrer de nou a l'humanisme i convertir la figura de Leon Battista Alberti en centre de les seves reflexions i en model de la seva concepció de l'artista.

Rossellini considera l'art com l'expressió més alta d'una civilització, el qual pot recollir amb precisió les condicions de l'home en el món actual. En el seu article "Cinema: nuove prospettive di conoscenza" es proposa analitzar la situació de l'art. En el text, constata com el desenvolupament de les teories freudianes ha provocat que l'inconscient sigui utilitzat moltes vegades com a explicació de la inadaptabilitat del món modern i que l'art hagi intentat expressar aquesta nova dimensió. En analitzar l'evolució de l'art en el darrer segle -prenent com a marc de referència la pintura- Rossellini observa com un art d'imitació s'ha oposat a un art de construcció. L'art d'imitació ha conduït cap a les arts figuratives i l'art de construcció cap a l'art abstracte. En els dos terrenys de l'art, les recerques s'han articulats cap a l'estudi dels complexos i de les obsessions del món a partir del subconscient. L'art figuratiu s'ha posat a analitzar les fòbies, problemes i psicosis del món actual, mentre que l'art abstracte ha convertit l'inconscient en la matèria primera.

<<De tutto ciò si può dedurre che tutta l'arte moderna esprime "lamenti" dell'uomo che non riconosce e non sa adattarsi al mondo che ha forgiato. Ma è inadattabilità? Se sì: perché non sa adattarsi? Se no: perché non sa riconoscere e governare questo mondo?>>. ²³

Rossellini creu que la funció de l'art no ha de quedar només reduïda a la d'un "lament" i una exploració de l'inconscient, sinó que ha de tenir una utilitat constructiva. El camí passa per posar l'art al servei de l'home i del coneixement:

²³ "Cinema: nuove prospettive di conoscenza".p.421.

*<<Bisogna rinunciare alla vita d'alveare. Basta che gli uomini tutti possano vedere, in tutta evidenza, l'architettura del loro mondo. Basta difondere la conoscenza>>*²⁴

Si l'art és l'expressió d'una societat, aquest ha d'estar lligat a les diferents formes de desenvolupament social, no pot viure al marge del món. Una de les paradoxes que Rossellini troba en l'art modern és la seva incapacitat per establir una correspondència amb les diferents formes de progrés tècnic, científic i filosòfic que s'han desenvolupat en el món occidental.

*<<Dobbiamo chierderci se l'arte moderna, rivoluzionaria nella forma, ha ragione di esser contraria alle rivoluzionaria trasformazioni, determinate dallo sviluppo economico-tecnico-scientifico, e che comunemente si chiamano progresso. Certamente il nostro mondo, ribollente di fervori rivoluzionari, corre il rischio di muovere verso una meta non auspicabile>>*²⁵

La necessitat d'establir uns lligams entre l'art i les diferents formes de desenvolupament tècnic és també una forma de lluitar contra el pessimisme que expressa l'art contemporani i establir una concepció constructiva del fet artístic a partir de la idea que l'art pot convertir-se en un mitjà de coneixement. En reivindicar la idea d'establir un lligam entre l'art i la ciència, el cineasta vol situar-se en la tradició establerta per l'humanisme. El seu model es troba en la figura de Leon Battista Alberti, que serà el protagonista de dues de les seves produccions didàctiques. L'artista i pensador renaixentista apareixerà en un capítol de L'età del ferro i serà el protagonista de la tercera part de L'età di Cosimo de Medici. En els assaigs de Rossellini, Alberti ocupa un paper destacat, ja que va sintetitzar la idea de la visió de l'home ideal característica del Renaixement. Alberti va dedicar-se a l'estudi dels antics grecs per tal de trobar en la seva saviesa camins per aplicar en les obres modernes. La seva gran capacitat de coneixença el va dur a reivindicar un saber total,

²⁴ "Cinema: nuove prospettive di conoscenza". p.422.

²⁵ Roberto Rossellini, "La ricerca di stile e di linguaggio e il rinnovamento del contenuto". p.262.

que reunís totes les ciències. En els seus textos, el pensador renaixentista va manifestar la impossibilitat de dur a terme una pràctica artística sense un profund coneixement científic. Per Alberti -teòric de la perspectiva artificial- la pintura és ciència, ja que per establir les dimensions de la perspectiva es proposa buscar una intersecció amb la geometria i l'aritmètica. Tota obra d'art neix d'una sintonia entre la intuïció artística i l'estudi de les lleis de la naturalesa i s'orienta a la recerca de la *Concinnitas* -elegància- que constitueix l'ideal de la bellesa harmònica de l'home renaixentista. En el seu llibre *De re aedificatoria*, on explora la seva teoria sobre l'arquitectura transformant la idea de l'arquitectura de les parets per l'arquitectura dels espais, Alberti afirma:

*<<Habíamos observado que el edificio es un cuerpo y, como todos los otros cuerpos, consta de dibujo y materia: el primero de ellos es obra del ingenio, el otro es consecuencia de la naturaleza; uno necesita mente que razone; el otro plantea el problema del hallazgo y de la elección>>*²⁶

Rossellini també creu que el fonament de l'art és la intuïció, la qual necessita aliar-se amb el coneixement. En la formulació del concepte d'art, resulta fonamental el debat que el cineasta estableix amb les teories del filòsof italià Benedetto Croce, el qual pensava que l'estètica tenia el deure d'investigar la forma del coneixement intuïtiu, que és diferent i autònoma del coneixement lògic i pràctic²⁷. En situar-se en una dimensió profundament marcada per Alberti, Rossellini està d'acord en la idea de que l'art des d'un punt de vista creatiu és intuïció per al creador i que ha de generar un impuls emotiu a l'espectador:

*<<Cosa è l'arte? Tutte le teorie e le definizioni che la riguardano sono incomplete ed insoddisfacenti ma forse, per me, la più comprensibile è quella di Tolstoi che dice essere indispensabile, ad ogni esperienza artistica un impulso emotivo>>*²⁸.

²⁶ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*. A: Josep M. Rovira. De. *Leon Battista Alberti. Antologia*, Barcelona: Península, p.259.

²⁷ Benedetto Croce, *Breviario de Estética. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.

²⁸ "La ricerca di stile e di linguaggio e il rinnovamento del contenuto". p.260.

Els mètodes de treball de Rossellini han posat sempre en evidència una confiança considerable, en el moment del rodatge, en el poder de la intuïció personal. Segons han constatat diversos testimonis que han treballat al seu costat durant les diferents etapes de la seva carrera, bona part de les principals troballes de la seva obra cinematogràfica neixen de la intuïció. Si bé a nivell metodològic, Rossellini creu en la importància de la intuïció, en canvi, es mostra pessimista al observar la història de l'art -des del renaixement fins els nostres dies- i al veure que l'equilibri entre el coneixement -raó- i la intuïció- irracionalitat- s'ha trencat, produint-se un desplaçament que ha allunyat el coneixement de l'art per privilegiar la intuïció. Rossellini s'oposa a les teories de Benedetto Croce perquè aquest no creu en l'existència d'un progrés dins de l'art. Croce afirma que si l'art és intuïció, és perquè és expressió de la individualitat i la individualitat no pot repetir-se, per tant no pot haver-hi progrés artístic. Rossellini pensa que el progrés científic marca l'evolució de l'art i que l'exaltació de la individualitat crea un egocentrisme que desemboca cap a l'idea romàntica de l'art. En el romanticisme l'artista va convertir-se en semidéu i l'art va esdevenir la màxima expressió dels instints, desplaçant a la raó.

<<Ogni artista è oggi timorosamente, reverenzialmente ammirato ed ossequiato come un semidio perché manifesta il "suo proprio mondo nella sua immediata singolarità" e "il genio si esprime estrinsecando il suo proprio stato d'animo". Così "l'Arte è intuizione, l'intuizione individualità e l'individualità e irripetibile...". Così, attraverso l'instintualità, piu vicina all'animalità che all'umano, abbiamo raggiunto la follia>>²⁹

Amb el romanticisme, la imaginació esdevé el que Baudelaire anomenava la *reine des facultés* i passa a ocupar dins de l'estètica el lloc que abans estava reservat a la raó. Els romàntics apel·len a la seva pròpia sensibilitat, a la seva experiència vital, la qual és capaç de donar validesa i autenticitat a l'obra. El geni és l'única veritat i tots els sistemes racionals esdevenen falsos a l'hora de ser aplicats a l'art. La individualitat

²⁹ Utopia, Autopsia, p.116

condiciona absolutament la creació de l'obra i el jo de l'artista marca la visió del món. Si en el Renaixement la paraula artista era equivalent a la de mestre en un art, amb el romanticisme l'artista comença a sentir-se com un semidéu que ha d'expressar els sentiments i els estats d'ànim personals en l'obra. Rossellini s'oposa a aquesta visió romàntica, ja que la considera com el punt de partida del camí cap el desenvolupament de la irracionalitat i de la força instintiva que conduïren a la crisi de l'art modern:

<<Il Romanticismo esalta invece il sentimento e l'ispirazione. Si abbandona così l'ideale di una umanità cosciente e libera per cantare invece la fatalità dell'esistenza e tutta l'amarezza dell'incompreso e del misconosciuto. Ma con il procedere dei tempi l'istintualità prende ancora più forza e le impressioni diventano più preziose e più importanti del sapere>>³⁰

A l'artista romàntic oposa l'artista del Renaixement, sol·licita que l'artista deixi de creure's un semidéu i recuperi amb humilitat la seva condició d'artesà, per poder recuperar així la concepció de l'art com a coneixement intuïtiu i potenciar les capacitats de l'ésser humà com a ésser racional. L'artista ha de posar els seus mitjans al servei de la claredat expositiva, convertir-se en certa manera en un educador que utilitza l'art com instrument útil per a la perfecció humana:

<<Sappiamo che è mestiere di ogni artista -sia esso pittore, scultore, romanziere, cineasta.etc - aver la capacità di trasferire l'ascoltatore, il lettore, dal suo proprio mondo a quello che egli, con la sua arte, è capace di evocare o creare. Quando poi il mondo rappresentato è simile a quello di colui che legge, ascolta o guarda, allora l'artista, per essere tale, deve avere la capacità di conferire a questo mondo una chiarezza, una trasparenza, una evidenza tali da farlo apparire in tutto il suo significato. Per questa sua potenziale capacità l'artista, di conseguenza ha sempre anche la missione di educatore>>³¹

³⁰ Utopia. Autopsia, p.115.

³¹ "La ricerca di stile di linguaggio e il rinnovamento del contenuto". p.262.

El discurs teòric que Rossellini articula entorn de la funcionalitat de l'art, acaba convertint-se en una justificació sobre la seva pròpia funció com a cineasta. Si l'art ha de ser un mitjà de divulgació del coneixement i l'artista ha d'assumir la funció d'educador, el cinema com a manifestació artística capaç de generar una certa transparència davant la realitat pot convertir-se en un mitjà de comunicació didàctic i el cineasta pot posar en dubte la condició d'autor cinematogràfic. És en aquest punt on sorgeix, de forma implícita a les reflexions teòriques de Rossellini, una important presa de posició davant de la institució cinematogràfica, que capgira les visions tradicionals que des de la modernitat s'havien establert al voltant de la figura de l'autor.

En els anys cinquanta, els films de Rossellini van convertir-se en paradigma de la modernitat i van ser vistos com a prototip d'obra d'autor. La concepció d'autor cinematogràfic, reivindicada pels crítics de Cahiers du cinéma tenia el seu origen en la teoria d'André Malraux sobre la història de l'art expressada en la seva obra Le Musée imaginaire ³². Malraux concebia l'art com una manifestació transcendent del subjecte, per damunt de l'ara i l'aquí del món; l'estil seria l'instrument per arribar a aquesta transcendència. El debat crític-cinematogràfic que va sorgir a França durant la postguerra va ajustar-se a aquests postulats i la idea de l'autor cinematogràfic va veure's envoltada d'una mitologia que trobava les seves arrels més profundes en el concepte de l'autor romàntic. Mentre la crítica reivindicava Rossellini com a autor, el cineasta dubtava del valor del cinema com a art. És significatiu que l'any 1955, poc temps després de la mitificació per part de la crítica francesa de Viaggio in Italia, el cineasta plantegés els dubtes sobre la funció del cinema com art en els següents termes:

<<Le cinéma qui a pris une grande importance dans la vie de tous les jours est aussi un art, ou commence à devenir un art ou est parfois un art>> ³³.

³² André Malraux, Le Musée imaginaire, 3 vol. Ginebra: A.Skira, 1947.

³³ "Dix ans du cinéma". Cahiers du cinéma, n.133, juliol 1962. p.5.

En els anys cinquanta, Rossellini articula el seus treballs al voltant del tema central de la degradació moral de la civilització europea i en ells s'hi troben projectades moltes de les seves angoixes personals com a artista. La seva obra es proposa reflectir la incomunicabilitat, la degradació i la deshumanització del món, temes que com hem vist reprendran els seus deixebles -Antonioni, Fellini, els cineastes de la Nouvelle Vague-, els quals s'alçaran en paradigma de l'autor cinematogràfic modern. Els primers textos que escriu a començaments dels seixanta contra l'art com a reflex dels laments de l'artista contemporani, amaguen una crítica implícita contra la concepció del cinema d'autor que neix als anys seixanta, però entren en contradicció amb el seu cinema anterior. Quan Rossellini decideix articular els seus esforços en el camp televisiu i comença a parlar del projecte didàctic, la seva opció fonamental és la renúncia a un model que ell mateix ha instaurat -la modernitat- per obrir unes noves fronteres en el terreny cinematogràfic a partir de l'aprofundiment de la via plantejada en el frustrat projecte geogràfic que es proposa dur a terme després d'Índia. Rossellini abandona la concepció d'autor heretada en el romanticisme, per convertir-se en un educador, és a dir en un cineasta humanista que entén la seva funció a partir d'una actualització de la concepció d'artista que existia al Renaixement. Les imatges dels seus films deixen de reflectir *i lamenti* de la societat, per intentar ser útils en la fabricació d'una nova consciència. Després d'haver pervertit els fonaments de la política industrial del cinema en els anys cinquanta, en els seixanta perverteix els fonaments de la política dels autors que havia aconseguit institucionalitzar-se dins la cultura cinematogràfica europea. La seva proposta és una visió humanista del cinema en la qual l'obra ha d'informar i l'autor ha d'establir les bases per una possible educació.

La idea de l'autor cinematogràfic com a artista renaixentista queda perfectament expressada quan, l'any 1977, en la seva confessió íntima que integraria Fragments d'une autobiographie, declara:

<<Il est temps que je détruisse l'erreur fondamentale qui a été commise à mon égard: je ne suis pas un cinéaste. Même si je possède dans ce domaine une espèce d'habilité, le cinéma n'est pas mon métier.

Mon métier est celui qu'il faut apprendre quotidiennement et qu'on n'en finit jamais de décrire: c'est le métier d'homme>> ³⁴.

La declaració era un acte de falsa modèstia per part d'un cineasta que al final de la seva carrera intenta posar-se la màscara de la humilitat, o, per contra, no era més que la constatació d'una renúncia? Com moltes de les declaracions de Rossellini, l'afirmació apareix envoltada d'una certa ambigüitat, però resulta exemplar com a síntesi de la seva posició humanista. Quan va escriure aquestes notes, no estava retirat del cinema, sinó que continuava creient en el seu projecte i tenia el propòsit de rodar el seu film sobre Karl Marx, Lavorare per l'Umanità. En el fons, proposava una actitud absolutament nova dins del món del cinema. No rebutjava de forma explícita el seu treball anterior, sinó que imposava l'home per damunt de l'artista, desmitificant la pràctica cinematogràfica i la noció de semidéu en què es va trobar envoltada la figura de l'autor cinematogràfic europeu en els anys seixanta.

En un interessant text sobre la posició política de Rossellini enfront la institució cinematogràfica, Raymond Bellour ressalta la modernitat de la declaració en el context cinematogràfic, però no acaba de trobar respostes davant la paradoxa que suposa la constatació d'aquesta renúncia i la lluita que el cineasta ha mantingut durant tota la seva vida davant la indústria per imposar-se com a autor personal:

<<C'est déjà très frappant de voir un cinéaste européen, artiste conscient de son art, se situer ainsi par rapport à une réussite de la vie elle même, donc refuser toute autonomisation de l'art, alors même qu'il exige pour exercer cet art une indépendance et une liberté de manoeuvre qui ont largement contribué à fixer l'image de ce qui pouvait être un "auteur" de films>> ³⁵.

³⁴ Fragments d'une autobiographie, p.19 i 20.

³⁵ Raymond Bellour, "Le cinéma au-delà". A: Alain Bergala i Jean Narboni, ed. Roberto Rossellini, París, Cahiers du cinéma/La cinémathèque française, 1990. p.82.

És cert que a partir de la consciència del seu propi art, el cineasta pot rebutjar l'autonomia del fet cinematogràfic per situar-lo enfront de les coordenades de la vida, posar-lo en relació amb la història del pensament occidental i davant les altres arts. La lluita per la independència de l'artista no és en cap moment la manifestació d'un absolut, sinó la recerca d'una llibertat de discurs que la institució no està disposada a acceptar. Rossellini no busca la independència com a manifestació del seu geni d'autor, sinó com garantia per arribar als objectius proposats dins la seva recerca de la utilitat del fet artístic. Si en els anys seixanta, el cineasta va fracassar dins els mecanismes de la indústria, en els anys del projecte didàctic no va dubtar a buscar algunes fonts de mecenatge -les televisions o algunes fundacions privades americanes- que garantissin la seva llibertat creativa. Curiosament, la política de mecenatge és també un altre factor que té molt a veure amb el desenvolupament de l'artista renaixentista.

4.1.4. L'Educació integral permanent

Com hem vist, el centre de tot el discurs teòric de Rossellini és l'home, que viu en mig de la forta crisi que travessa la societat occidental. L'home necessita regenerar-se i l'únic camí possible és desenvolupar les seves aptituds racionalistes. Per arribar a aquesta fita, el cineasta s'ha de convertir en un mestre d'escola que articuli els seus esforços per tal de transformar les seves obres en materials útils al servei de l'individu. En les premisses essencials de tot l'humanisme de Rossellini apareix de forma constant la idea d'educació, que s'oposa a la idea tradicional d'una escola com a institució que genera una preparació per a la funció social que les persones ocuparan a les seves vides. L'educació ha de ser un component essencial de tota la vida humana. La pedagogia de Rossellini s'articula a partir de la recerca d'una formació completa, integral i permanent, la qual ha de poder desenvolupar-se en totes les facetes de la vida. També s'oposa a qualsevol idea dirigida. L'educació ha de saber desenvolupar l'esperit crític i ajudar a fer possible l'ideal perseguit des de l'escola renaixentista de construcció d'una atmosfera creadora en la qual la creativa intel·lectual pugui trobar un camí de llibertat.

Per entendre l'evolució del concepte d'educació en els textos de Rossellini, cal partir de la distinció que fa entre instrucció i educació. En una entrevista realitzada l'any 1962 quan estava establint les bases del seu projecte didàctic, va afirmar:

*<<Tout que se fait à notre époque, a un but strictement éducatif. Or moi, je refuse l'éducation. L'éducation comporte l'idée de conduire, diriger, conditionner, au lieu que nous devons aller de façon infiniment plus libre à la recherche de la vérité. L'important c'est d'informer, l'important est d'instruire, mais éduquer, là n'est pas l'important. Une certaine éducation doit se faire, oui, mais librement, une fois que l'information est vaste, complète. Au lieu de cela, nous réduisons toujours plus, dans l'instruction, la part de l'information, pour pouvoir agir davantage sur le terrain de l'éducation>>.*³⁶

En fer aquesta afirmació, Rossellini es situa prop de Sòcrates, s'oposa a qualsevol forma de retòrica per buscar les bases que permetin establir una informació lliure que permeti a l'home de realitzar un procés d'introspecció personal que l'ajudi a conèixer-se millor i a dissenyar un camí cap a la veritat. Rossellini creu que l'escola no ha jugat aquest paper i que ha imposat un dirigisme que ha reforçat els valors socials d'obediència, adaptació i domesticació a les estructures existents. La resposta contra el dirigisme és l'aplicació del mètode maièutic d'arrel socràtica. A Un espíritu libre no debe aprender como esclavo escriu:

*<<La finalidad principal de la enseñanza, la educación y la escuela no ha sido otra -si no siempre, casi siempre- que el mantenimiento del status quo>>*³⁷.

A Fragments d'une autobiographie reprèn el tema amb més duresa:

³⁶ Jean Domarchi, Jean Douchet i Fereydoun Hoveyda, "Entretien avec Roberto Rossellini". Cahiers du cinéma, n.133, juliol 1962, p.5.

³⁷ Un espíritu libre, p.57.

<<Je déteste le mot éducation, que j'utilise faute de mieux.L'éducation telle que nous l'avons jusqu'à présent conçue est une castration. Elle a pour but d'imaginer un homme qui nous convienne. Et quel est l'homme qui convient à chacun? C'est l'homme obéissant>>³⁸

A partir del concepte d'una autòpsia a l'escola, Rossellini comença a forjar el seu projecte pedagògic, a partir de tres idees fonamentals del seu humanisme: la unitat de l'ésser humà, la intel·ligència de l'individu i l'aprenentatge de l'ofici d'home. Com hem vist en capítols anteriors, parteix de la constatació que els mitjans de comunicació no han respectat les peculiaritats de la individualitat, que no han deixat desenvolupar la intel·ligència. Tot procés educatiu ha d'ajudar a construir l'ofici d'home. La utopia educativa de Rossellini es concentra en tres característiques fonamentals:

-L'educació ha de proporcionar a l'home un coneixement profund de si mateix i del món que l'envolta. La història és el mètode que proporciona el millor coneixement personal i el qual permet mantenir la riquesa individual en mig de la uniformadora societat de masses. La ciència és el mètode per assolir el coneixement del món vertader i és el factor que permet a l'home de realitzar les transformacions que el beneficien com a ser humà. Els sistemes educatius es troben lluny d'aquests objectius, ja que no proporcionen un coneixement real de les coses, sinó un coneixement il·lusori.

-Tothom pot arribar al coneixement de tot i tot saber s'ha de fer extensible a tota la humanitat. La idea de difusió del coneixement a les masses té com a principal enemic el concepte d'especialització. Rossellini situa els orígens de la especialització en el temps de Calvino, on aquesta va actuar com a fórmula doctrinària contra l'imperi de la raó que va suposar l'humanisme renaixentista:

³⁸ Fragments d'une autobiographie, p.11.

<<Fare solo le cose alle quali ci si senti spinti, ma farle bene: questa è la morale calvinista. La specializzazione, lo sappiamo, è ancora una delle grandi leggi del mondo moderno>>³⁹

Rossellini creu que el coneixement que ha de proporcionar l'educació ha de ser extensible a tothom i ha de tenir-hi representats els diferents àmbits del saber humà. L'especialització, en canvi, no ha fet res més que afavorir les estructures que tenen el poder i ha generat el progrés social, en detriment del progrés individual de la persona. L'especialització ha allunyat l'home del coneixement real de les coses. Tota l'estructura escolar s'ha articulada al volant de l'especialització com a camí cap a la professionalització. L'escola també realitza esforços de promoció de la cultura general, però aquesta cultura és jeràrquica i moltes vegades s'articula a l'entorn de vells esquemes centrats en la memòria i mancats de qualsevol forma de reflexió. L'escola no ajuda a crear un esperit crític davant del món.

<<Creamos la escuela con una finalidad concreta: la de guiarnos por el camino de la vida. Pero, ¿qué recorrido nos señala? Que nos hagamos elementos activos de la sociedad, pero no nos prepara en absoluto para juzgarla. La escuela nos ayuda a especializarnos como ingenieros, contables, físicos, químicos, hombres de letras, abogados, economistas, filósofos, simples técnicos, lo que se quiera... Pero al reducimos a especialistas, damos el primer paso fatal e irrevocable hacia la alienación>>.⁴⁰

-L'educació no ha d'estar orientada vers la professionalització sinó a una millora del propi ésser humà i de les qualitats que li són pròpies. La professionalització o les demandes de les estructures de poder no han de ser les que dirigeixin l'educació. La recerca d'un lloc de treball no pot ser el motor de la inspiració de l'activitat educativa. No es té en compte que el primer ofici que ha de conèixer el ser humà és el de ser home.

³⁹ *Utopia. Autopsia*, p.39.

⁴⁰ *Un espíritu libre*, p.111.

<<En el preciso momento en que adquirimos una profesión que acaparará toda nuestra vida, renunciamos a ser completamente humanos>>⁴¹

Les tres idees bàsiques que configuren la reflexió pedagògica de Rossellini conflueixen en una alternativa: l'educació integral. Rossellini pensa que cal articular la pedagogia cap a la formació de l'home en els camps de la ciència, la filosofia, la història, la tècnica, per tal que aquest pugui arribar a la comprensió del món en el qual viu. Sense una visió global del món circumdant l'home és incapaç d'introduir canvis radicals en l'estructura social. La idea de l'artista renaixentista serveix de nou de model a Rossellini, juntament amb la imatge dels enciclopedistes francesos del segle XVIII. En els dos casos, hi ha una voluntat de domini de diversos camps del saber.

<<Per la nostra salute e per quella della nostra società dobbiamo finalmente promuovere una educazione integrale. Con essa dobbiamo renderci capaci di eliminare tutte le idee false, tutti i pregiudizi, tutto quello che si allontana dal vero: il grande mucchio delle suggestione malsane, degli egoismi, della vanità, delle rivalità, delle gelosie. È un'utopia questa? Forse, ma è certamente un sogno magnifico>>⁴².

El somni de l'educació integral i els postulats bàsics dels paràmetres que regeixen les idees pedagògiques de Rossellini tenen tot el seu punt de partida en l'obra de Comenius, el qual va intentar imposar la cultura humanista en els anys de la Reforma Txeca i de les turbulències polítiques generades per les lluites de poder de la Guerra dels Trenta anys. El pedagog txec designa l'ideal d'educació integral a partir del terme *Pampaedia*, ideal que ha de confluïr a la *Pansofia*, una filosofia sobre l'univers que el contempla com a unitat orgànica. Les parts principals de la *Pansofia* eren la Naturalesa, l'Home i Déu. En les seves dues obres

⁴¹ Un espíritu libre, p.111.

⁴² Roberto Rossellini, "Riflesioni e considerazioni per una educazione integrale". Filmcritica, n.264-265, maig-juny, 1976, p.65. Les idees d'aquest text van servir per donar forma a una part del segon capítol de Un espíritu libre no debe aprender como esclavo titulat La educación integral, p.53 a 99.

claus, Consulta Universal i Didactica Magna, Comenius establí a partir de la *Pansofia*, els objectius, el contingut i els mètodes de l'educació de tots els homes sense cap discriminació. Els homes han d'aprendre tot allò que és important per a la vida humana, de tal manera que s'incrementi el desenvolupament humà -la raó, la parla i els poders d'acció- i dirigir-los al bé comú. La *Pampedia*, com a pas intermedi cap a la utopia, partia de la combinació de les paraules gregues *paideia* que significa instrucció i educació i de *pan* que significa universal. L'ideal era que els homes fossin educats *pántes* -tots-, *pánta* -en totes les disciplines- i *pántos* -del tot-. Com es pot comprovar, els tres conceptes estableixen una clara correspondència amb les idees bàsiques de la formulació pedagògica de Rossellini.

Veiem com Comenius defineix cadascuna de les tres categories:

<<Tot:: aquí serà l'educació universal, per mitjà de la qual s'intenta adquirir tot el que és possible per a procurar a l'home, imatge de Déu, la més gran esplendor sota el cel. (...)

Tots: val a dir, nacions, estats, famílies, persones, sense excloure ningú, ja que tots són homes, tenint davant d'ells idèntica vida del segle futur, el camí de la qual els ha estat mostrat conjuntament pel cel, si bé assetjat per trampes i bloquejat per diversos obstacles. Per consegüent, caldrà advertir-ne i adoctrinar-ne previsorament a tots, a fi que, si és possible, obliguem la niciesa a desterrar-se de la nostra raça i en endavant ja no tinguin necessitat de la queixa dels savis que diuen que tot és ple de necis.

En tot: val a dir, en allò que pot convertir l'home en savi i feliç>>⁴³.

El projecte didàctic de Rossellini té com a idea bàsica arribar a *tots* -a la més gran audiència possible-, ensenyar-ho tot -la seva visió enciclopèdica el porta a aglutinar les diferents branques del saber- i educar en tot - l'educació no ha de limitar-se a l'escola, sinó que ha de ser continuada al llarg de la vida. L'educació integral permanent que

⁴³ J.Amos Comenius. Consulta universal sobre l'esmena dels afers humans. Vic: Eumo Editorial, p.87, 88 i 89.

Rossellini proposa en els seus escrits i que reivindica en les nombroses entrevistes que realitza els anys setanta s'orienta cap aquesta direcció. Com es pot articular l'educació integral permanent dins la societat moderna?

Rossellini troba una resposta a aquesta pregunta en la visió que planteja del paper dels mitjans de comunicació. En els anys seixanta, la televisió neix com un mitjà d'Estat que es proposa d'arribar a un gran nombre d'espectadors. La política de divulgació televisiva, que les cadenes van començar practicar en els orígens del mitjà, podia difondre un coneixement de caràcter enciclopèdic que incidís en les diferents branques del saber. Per altra banda, la televisió és un mitjà que té una incidència especial en el temps d'oci i el temps lliure és el moment on es possible promoure l'educació integral de la persona. El somni que l'educació deixi de ser vista com a pròleg per a la professionalització i es converteixi en un pas important per a la consolidació de l'ofici d'home, podria arribar a ser possible a partir d'una utilització humanista de la televisió, idea que, com hem vist anteriorment, ja havia aparegut després de la seva estada a l'Índia i la seva conversa amb Jean Renoir i André Bazin.

La utopia rosselliniana entra en crisi a mesura que el director viu des de dins els problemes del mitjà televisiu, els quals acaben essent els mateixos que havia hagut d'afrontar amb la indústria del cinema a partir del moment en què va prendre consciència que l'interès dels mitjans de comunicació estava sotmès a les mateixos postulats polítics que ideològicament han acabat controlant l'escola. Entre l'entrevista que Rossellini va mantenir amb Renoir i Bazin, on va establir les bases teòriques del seu concepte d'educació per televisió que reforçaria en els seus articles del començament dels anys seixanta, i els seus darrers assaigs, hi ha un canvi important d'actitud: el cineasta reconeix que la televisió no és el mitjà idoni per a l'educació integral, però tampoc renuncia a creure que ho podria arribar a ser. La seva lluita es converteix, d'aquesta manera, en una mena d'acte de resistència polític contra les estratègies d'institucionalització dels mitjans de comunicació.

<<La televisión debería ser por consiguiente, el medio más adecuado para promover una educación integral... El problema de estudiar una nueva forma de educación no parece tampoco interesarles mucho; la idea de alcanzar la "cultura integral" no se les ha ocurrido todavía. Para ellos, la televisión no es más que un medio de obtener diversión y popularidad, lo emplean como vector de propaganda para vender ciertas mercancías, y para ganar adeptos a esta o aquella ideología, a este o aquel bando político para dar mayor peso a este o aquel grupo de presión. Salta a la vista la rapidez con que la televisión se ha cimentado y desarrollado, antes de degradarse no menos rápidamente, hasta reducirse al vehículo publicitario de un producto o de una opinión; salta a la vista el afán con que se ha alejado de toda verdad concreta, de toda inteligencia, de todo saber y de todo conocimiento auténtico>>⁴⁴.

El projecte sembla voler reivindicar la puresa del mitjà, establint una mena de dissociació entre el dispositiu tecnològic i la utilització que se'n fa. Rossellini creu que la televisió és el mitjà idoni per ajudar al coneixement de l'individu gràcies a la seva rapidesa, transparència, eficàcia social i les possibilitats que ofereix per revelar el món. El problema de fons radica en la forma com els mitjans de comunicació s'han posat al servei de la societat de l'espectacle. En aquest punt, podem considerar que els assaigs de Rossellini, estableixen un important punt de contacte amb les reflexions de Guy Debord a La société du spectacle. Segons Debord, de la mateixa manera que hi ha hagut una reconversió de l'economia que s'ha articulat al voltant de la divisió, la funció de l'home en el temps d'oci també ha estat pensada com una escissió d'ell mateix. Aquest fenomen ha estat acompanyat d'una apropiació violenta del seu temps. Tots aquests factors han conduït cap a una organització social de l'aparença, on el món ha acabat essent una falsificació del propi món. Si la societat de l'espectacle ha conduït cap a l'alienació de l'home, ha estat perquè ha obligat que aquest perdés la seva pròpia consciència.

⁴⁴ Un espíritu libre, p.117-118.

<<Le spectacle, comme organisation sociale présente de la paralysie de l'histoire et de la mémoire, de l'abandon de l'histoire qui s'erige sur la base du temps historique, est la fause conscience du temps>>⁴⁵.

Encara que en els seus textos i entrevistes, Rossellini no citi Guy Debord de forma explícita -a part de la referència amb segones intencions del títol del primer capítol de Fragments d'une autobiographie- hi ha una sèrie de punts de contacte entre els dos pensaments. Debord creu que l'única manera possible d'atacar la societat de l'espectacle és la realització d'un discurs crític que serveixi per desvelar els seus mecanismes interns. Rossellini també creu en la importància d'aquest discurs -per això escriu els seus assaigs-, però pensa que, a més de desvelar els mecanismes de la malaltia social mitjançant l'autòpsia, s'han d'intentar combatre les causes profundes de la malaltia. Si l'home ha perdut la consciència d'ell mateix, a partir d'una paràlisi de la seva pròpia memòria històrica, l'obligació del cineasta és ajudar-lo a recuperar aquesta consciència. Per això Rossellini orienta tots els seus discursos -a excepció de la seva primera fase on hi havia una preocupació geogràfica- cap a la història. Les imatges proporcionen informació i coneixement a l'espectador donant-li l'oportunitat de poder transformar la falsa consciència del temps que han configurat els mitjans de comunicació.

<<Il faudrait changer toutes les méthodes d'enseignement -les méthodes de pensée en général. Pour cela, il faudrait pouvoir affronter en face l'histoire de l'homme>>⁴⁶.

El discurs racionalista de Rossellini s'afirma en la idea que l'home, a partir de la compressió de les lleis de la natura i de les invencions tecnològiques, sembla destinat a dominar tots els elements naturals en una relació d'estreta superioritat. El director no accepta la crítica a la infal·libilitat del progrés perenne de la intel·ligència humana i s'oposa a les concepcions dominants que posen en dubte el progrés. Per poder establir el seu discurs necessita anar cap el passat, el qual és de manera

⁴⁵ Guy Debord, La société du spectacle, p.122-123.

⁴⁶ Fragments d'une autobiographie, p.35-36.

constant utilitzat com a punt de referència per anar cap al present. La seva intencionalitat didàctica va encaminada a aconseguir que l'home recuperari la consciència del seu propi temps. En els seus textos, la història que més li interessa és la història de les mentalitats. Vol observar de quina manera, en el moment en què s'ha produït el màxim triomf d'allò humà -vist com a triomf del procés constant de domini de la natura-, l'home ha estat posat en crisi. No entén per què en un moment de màxim desenvolupament del progrés, el poder polític ha generat una sèrie de mecanismes encaminats a establir un domini de les aparences que ha actuat contra la pròpia intel·ligència. En els seus assaigs, la història és el recurs que li permet conèixer el procés que ha provocat que els mitjans de comunicació, a partir de l'espectacularització de la cultura, hagin conduït la humanitat cap a una destrucció de la pròpia consciència històrica. El seu posicionament no està massa allunyat de l'esperit de l'escola francesa Les annales d'histoire économique et sociale ⁴⁷ quan afirma:

<<La storia, attraverso l'insegnamento visivo può muoversi nel suo terreno e non volatilizzarsi in date e nomi. Può abbandonare il quadro della storia-battaglia, per costituirsi nelle sue dominanti-socio-economiche-politiche. Può costruire non sul versante della fantasia, ma su quello della scienza storica, limi, costumi, ambienti, uomini che ebbero rilevanza storica e promossero gli avanzamenti sociali sui quali oggi noi viviamo>> ⁴⁸.

⁴⁷ Fundada l'any 1929 pels historiadors Marc Bloch i Lucian Fabre, Les annales d'histoire économique et sociale van tenir una gran influència en diverses generacions d'historiadors. Davant la forma tradicional que difonia una història basada en els fets polítics i militars, ells van defensar una història interdisciplinària en contacte amb la sociologia i l'economia.

⁴⁸ "Conversazione sulla cultura e sul cinema".p.424.

4.1.5. La visió directa

La principal funció de la utopia pedagògica de Rossellini consisteix a buscar una forma que permeti plantejar una certa resistència contra l'espectacularització de la societat contemporània i a posar en dubte les contradiccions de la seva forma de funcionament. Per aconseguir aquest objectiu, un dels elements fonamentals és l'establiment d'un mètode que permeti, com la maièutica per a la filosofia socràtica, instruir l'home en el coneixement d'ell mateix en lloc d'educar-lo vers una sèrie de direccions preestablertes. Aquest mètode troba, però, els seus fonaments teòrics en els diferents assaigs que l'escriptor articula en els quals intenta plantejar les virtuts d'una nova forma d'educació integral mitjançant les imatges. Les arrels del mètode també es troben en la pedagogia de Comenius, el qual, de forma paral·lela a la seva teoria de l'escola oberta, va plantejar-se per primer cop la importància de l'educació a partir del contacte amb la natura, a partir de la visió directa de les coses.

En les principals obres de Comenius veiem que, a part de desenvolupar les bases de la *Pansofia* com a ideal cap una educació orgànica en el coneixement de l'univers, també va plantejar-se alguns problemes sobre els mètodes educatius. Comenius creia que, per tal que l'escola pogués assolir l'ideal que tots els homes aprenguin les coses més importants per a la vida de la manera més universal, calia establir un contacte permanent amb la natura, ja que, en ella, s'hi trobaven els principals secrets del coneixement. Per poder desenvolupar l'intel·lecte era important poder exercitar els sentits; les paraules s'havien d'aprendre juntament amb les coses; tota teoria havia d'anar sempre acompanyada de la pràctica. L'educació, per tal de ser efectiva, havia de partir sempre de l'experiència. Comenius pensava que la dificultat d'aprendre provenia del fet de que les coses s'explicaven mitjançant llargues explicacions i no a través de la visió directa. Les explicacions no permetien que les imatges s'establissin dins de l'intel·lecte, per la qual cosa, un cop un cop introduïts els conceptes dins la memòria, aquests desapareixien. L'aprenentatge per visió directa permetia que les coses fossin presents als sentits, ja fos per la vista, el tacte o l'oïda. El sentit més important per a l'aprenentatge era

la vista i un dels valors més importants de la vista dins dels processos educatius era la seva capacitat de síntesi.

Un dels aspectes més interessants de la concepció que Comenius estableix de la "visió directa", és la consciència que té de les limitacions de la vista per arribar a conèixer la veritat de les coses. En el capítol de la Consulta Universal, anomenat Panàugia, Comenius afirma que existeix una triple insuficiència de l'ull que no permet la visió de les coses que no cauen en el seu camp, la visió de les coses que es troben massa allunyades i les que són massa subtils. Per aconseguir la visió directa, l'educador ha d'utilitzar els dispositius tècnics que permetin arribar a una millor visió. Els tres principals auxiliars de la visió en el segle XVII eren el mirall, el telescopi i el microscopi. Aquests tres instruments permetien establir tres nous mètodes d'analitzar la visió que resultaven fonamentals en el desenvolupament de la visió directa: el mètode sincrític, el mètode analític i el mètode sintètic. Comenius els resumeix així:

<<El primer és el mètode comparatiu, gràcies al qual allò que no es pot veure per si mateix és vist en una cosa semblant...El segon és el mètode resolutiu, gràcies al qual les parts qui hi ha en un tot surten a la llum i, acostades als ulls es veuen tan clarament que no poden ser ignorades...Finalment hi ha el mètode compositiu, gràcies al qual un tot és conegut a través de les seves parts prèviament conegudes, de manera que del coneixement de la situació, la figura i les qualitats de cada una de les parts es dedueixen les particularitats i la utilitat del tot>>⁴⁹

Al plantejar els tres mètodes de la visió, a partir de la utilització de tres dispositius de la visió existents a la seva època, Comenius proposa les bases d'un debat teòric fonamental sobre les possibilitats pedagògiques de la imatge. El cinema és un dispositiu que sintetitza les propietats del mirall, el telescopi i el microscopi. Construeix la seva realitat, a partir de l'efecte de mirall i permet el trencament de les fronteres de la distància. També té la facultat de compondre un tot a partir de les parts o revelar allò difícil d'observar. La gran preocupació del cinema didàctic de Rossellini era intentar observar les coses de la forma

⁴⁹ Comenius, Consulta universal, p.32-33.

més objectiva possible, a partir d'una posició privilegiada de l'observador que mitjançant la síntesi o l'anàlisi pogués proporcionar el màxim d'informacions possibles. El *pancinor*, zoom òptic des del qual Rossellini observava les coses que posava en escena, realitzava la seva pròpia tria i podia assumir, alhora, la funció de mirall, telescopi i microscopi. L'objectiu primordial del dispositiu cinematogràfic és ajudar a veure millor, permetent d'aquesta manera que els espectadors puguin aprendre les coses de la forma més directa possible.

Encara que Rossellini no va parlar de forma explícita de Comeni fins a la dècada dels setanta -a partir d'aquell moment el nom del pedagog txec apareixeria en tots els seus textos i entrevistes-, la idea d'articular una intel·ligent utilització dels mitjans tècnics per poder millorar el coneixement a partir de la visió, la podem trobar ja formulada en un dels textos programàtics del cineasta, de l'any 1963:

<<È provato che il saggio uso di mezzi audio-visivi, soli od in concomitanza ad altri mezzi di insegnamento, facilita l'istruzione e rende più duraturo il ricordo delle cose imparate... Un capolavoro non può essere visto per la prima volta attraverso le righe di una storia dell'arte, cioè attraverso parole di peso estetico-critico, ma deve essere presente agli occhi. Le parole sono materiale per dotti, esperti, competenti, specialisti. Il materiale filmato può anche mutare la scuola-auditorio in scuola-laboratorio>>⁵⁰.

En aquest text, apareix un dels conceptes claus del didactisme de Rossellini: la imatge és un vehicle per a la divulgació, mentre que l'escriptura pot ser-ho per a l'especialització i l'aprofundiment del coneixement. L'educació integral troba en la imatge el seu mitjà idoni per expressar uns coneixements. En aquest punt, el pensament del director -tal com veurem en l'evolució de la seva obra- també experimenta una transformació. Si en els primers moments pot arribar a creure en la possibilitat d'utilització de recursos d'espectacularització de la imatge sempre que beneficiïn la claredat del discurs -en la sèrie enciclopèdica L'età del ferro emprarà el *collage*, utilitzant material d'altres cineastes per

⁵⁰ "Conversazione sulla cultura e sul cinema". p.422-424.

expressar les seves idees-, més endavant se n'adonarà que cal solidificar el mètode personal, conseqüent amb la seva pròpia idea de la imatge. A Utopia, Autopsia puntualitzava la seva visió del món afirmant:

<<La mira che ho è quella di informare in modo ampio, fornendo un gran numero di dati ed astenendomi rigorosamente dal dimostrare questo o quello. Io credo che rinunciando ad essere brillanti, stupefacenti, limitandoci invece a mostrare i fatti, gli eventi reali e le nostre debolezze e le nostre contraddittorietà ed i nostri sforzi per fare meglio, si può disegnare quella mapa di cui parlava Comenio>> .⁵¹

Rossellini recupera un concepte fonamental del seu cinema: utilitzar la imatge per mostrar les coses i no com a demostració. En el moment de mostrar, fins i tot de buscar una anàlisi o una síntesi de les imatges, la finalitat no és mai demostrar, sinó permetre veure les coses més clares gràcies a la visió directa. Com a continuació de les preocupacions exposades per Comeni, apareixerà un dels ideals bàsics de la recerca de Rossellini: la imatge essencial. Per poder divulgar amb les imatges cal articular els esforços cap a la recerca de la imatge essencial, la qual, mitjançant un procés de síntesi, ofereix les dades informatives bàsiques del saber. Darrera la idea d'imatge essencial torna a aparèixer la voluntat d'establir un renaixement de les imatges per retornar a les primeres imatges, quan mostrar era l'element bàsic i quan el cinema es justificava exclusivament a partir de mostrar i no per establir un discurs. El tema de la imatge essencial és, com veurem en un altre capítol, un dels ideals a partir dels quals s'articularà el mètode rossellinià.

4.1.6. Conclusions

Si en les conclusions del capítol anterior havíem insistit que existia un desequilibri entre els postulats didàctics de la utopia rosselliniana i la seva formulació pràctica dins de la institució televisiva, en el moment d'analitzar el corpus teòric que Rossellini va configurar en els seus

⁵¹ Utopia, autopsia, p.196.

assaigs, es fa evident que la teoria amaga les idees claus que configuren tant el seu mètode, com la justificació de les opcions que el cineasta va prendre davant de la institució. Després d'haver fracassat dins la indústria amb un model de cinema d'autor que aquesta no podia acceptar, Rossellini també fracassa en el mitjà televisiu, amb uns mètodes que posen en dubte el procés d'espectacularització que ha experimentat aquest mitjà. L'autèntica força del projecte didàctic es troba, doncs, en la voluntat de qüestionar els fonaments de la "semicultura" dels mitjans de comunicació, per buscar una utilitat de la imatge com a instrument de coneixença. L'exposició dels fonaments ideològics d'aquestes idees es troben resumits en tots els textos i assaigs que el cineasta escriu. La finalitat dels textos és servir com a divulgació del seu pensament humanista i d'exposició de les raons que el van dur a privilegiar, des d'una posició teòrica, les possibilitats de transparència de les imatges.

No deixa de ser significatiu que els dos principals assaigs de Rossellini, Utopia, Autopsia i Un espíritu libre no debe aprender como esclavo fossin escrits al final de la seva carrera, quan veia que se li tancaven les portes per tirar endavant la seva utopia i quan tots els ideals enciclopèdics expressats a començaments dels anys seixanta no podien arribar a dur-se a terme. L'impuls didàctic el porta a expressar des de 1963 les seves raons i sintetitzar-les al final de la seva carrera, mentre defineix la seva posició ideològica davant la societat on viu. Per entendre la voluntat de confessió de Rossellini -que, per altra banda, havia anat formulant de manera soterrada dins de la seva obra-, cal tenir en compte el posicionament heterodox que el cineasta havia mantingut tot al llarg de la seva vida en un país dominat per les ortodòxies. En els assaigs pot veure s'hi reflectida una voluntat de desvelar les principals influències que han marcat el seu pensament i aclarir les bases de la seva ideologia. A partir d'un procés que el porta de l'autòpsia a la utopia, en els seus assaigs argumenta els principis del seu humanisme. L'autòpsia l'ajuda a fer una acurada diagnosi de l'origen dels mals de la civilització i la utopia a configurar un possible procés de canvi a partir de la recuperació del poder racional de l'home.

Els textos ens mostren un cineasta que creu que la irracionalitat és un dels factors determinants de la crisi de la societat. L'irracionalitat és la

causa que ha provocat una forta escissió entre l'art i la societat, ha estat el factor que ha conduït l'individu cap a l'alienació i el motiu que ha generat la societat de l'espectacle que ha fet perdre a l'home consciència del seu paper dins la història. La utopia que Rossellini exposa en els seus textos és la utopia de la racionalitat. Les seves bases no es troben en el pensament dels seus contemporanis -en cap dels seus assaigs hi ha referències als principals pensadors de la seva època-, sinó en una exploració de les bases del pensament racionalista clàssic, des de l'antiga Grècia fins al positivisme del segle XVIII, fent especialment incidència en l'etapa del Renaixement. L'opció a favor del racionalisme ajuda a aclarir les raons que el porten a configurar el seu projecte didàctic. Quan reivindica una utilitat cognitiva de les imatges, enfront de la idea de l'entreteniment, està plantejant una utilització de les imatges com a vehicle útil per al desenvolupament de la raó. Al posar en dubte la funció del cinema com a art, està jugant fort per un cinema que intenti harmonitzar la intuïció amb la raó, dos valors que es trobaven en equilibri en l'artista del Renaixement. El racionalisme constitueix també una de les motivacions claus que el porten a renunciar a una concepció de l'autor cinematogràfic d'arrels romàntiques -imperant en el cinema europeu dels anys seixanta- per proposar com a alternativa la del cineasta/autor renaixentista que posa en dubte el geni i l'autoafirmació personal. Les principals opcions temàtiques de les obres filmiques del seu projecte didàctic també estaran marcades per aquest racionalisme. Les seves obres de divulgació enciclopèdica mostren la preocupació per la divulgació de la història del pensament científic, preocupació que també es troba present en la majoria dels seus textos. Bona part dels seus films biogràfics -sobretot aquells que al director no li venen donats com a encàrrec- es centren al voltant d'una sèrie de filòsofs que han situat la racionalitat en un lloc privilegiat: Sòcrates, San Agustí, Leon Battista Alberti, Pascal o Descartes.

La idea d'educació integral permanent que constitueix la base de les seves reflexions pedagògiques -heretades de Comenius- té com a finalitat reivindicar una utilització humanista dels mitjans de comunicació que posi en dubte el concepte d'especialització que s'ha convertit en un dels principals motors de l'educació en la societat occidental. L'especialització ha conduït cap a una revalorització del temps del treball

enfront del temps de l'oci, cap a una divisió del saber i cap a una ignorància en el coneixement global del món. Els mitjans de comunicació apareixen en la societat com un vehicle per a l'educació integral permanent, però han desviat els seus esforços cap a la impressió del saber, donant més importància a les opinions que al coneixement profund de les coses. En el seu projecte d'educació integral permanent, Rossellini no vol anar cap aquest coneixement profund de les coses, sinó cap una nova utilització dels mitjans cap a la divulgació, convertint-los en una possible escola oberta. La utopia pedagògica presenta certes contradiccions un cop es posada a la pràctica. La incidència del seu projecte individual en el conjunt de l'aparell televisiu és mínima i la seva utopia es converteix en la contradictòria posada en pràctica d'un camí impossible. El problema de fons que Rossellini planteja és de caràcter polític. L'educació integral permanent qüestiona tant l'escola, com els mitjans de comunicació, com la funcionalitat d'aquestes institucions com a estructures fonamentals de poder. Malgrat que l'articulació teòrica d'algunes idees pugui semblar simplista i sense base científica, sobretot quan es compara amb les formulacions teòriques sobre la cultura mediàtica que es desenvolupa durant els anys seixanta, la força del pensament de Rossellini es troba en l'acurada diagnosi que realitza dels mals socials i en la naturalesa política del seu discurs.

Els assaigs de Rossellini reflecteixen un pensament humanista, que ajuda a comprendre el punt de vista que el cineasta adopta davant la seva pràctica cinematogràfica. No hi ha una estructuració clara d'una possible teoria cinematogràfica, però sí que es posen de manifest una sèrie d'indicis, absolutament claus per comprendre la concepció que el director té del fet cinematogràfic, la qual no és més que una continuació dels principis bàsics del seu pensament. En els textos i assaigs de Rossellini apareixen algunes idees bàsiques que constitueixen els fonaments del seu mètode:

-La necessitat d'un renaixement de la imatge cinematogràfica, a fi i efecte de poder recuperar la seva innocència i amb ella el poder cognitiu de les imatges.

-La revisió del concepte romàntic d'autor cinematogràfic i la seva substitució pel concepte d'un autor renaixentista, preocupat per la utilitat de les imatges.

-La utilització de la representació històrica com a vehicle fonamental per a comprendre el present.

-El reconeixement de la capacitat de síntesi de les imatges i la seva possible aplicació com a mètode de visió directa dels fenòmens externs.

-La instauració d'un mètode maièutic que posi en dubte l'articulació de les imatges com a discurs i busqui la seva especificitat com a vehicle d'informació.

-La creença en la transparència de les imatges per damunt de la seva capacitat de significació.

Les diferents opcions tècniques o de posada en escena giren al voltant d'aquesta sèrie de principis claus, els quals es troben implícits en els seus assaigs. La utopia social que el cineasta proposa troba una correspondència clara amb l'establiment d'un mètode possible que permet una articulació del llenguatge cinematogràfic en una direcció contraposada al mètode de representació tradicional, i en el qual es revisen alguns dels principis fonamentals de la modernitat cinematogràfica, substituint la tensió bàsica entre ficció i realitat per la tensió entre el coneixement i la il·lusió.

4.2. Les pel·lícules

4.2.1. Introducció

Des de La nave bianca fins a Il Messia, podem veure com moltes obres de Rossellini van establir una profunda reflexió sobre les formes cinematogràfiques de reconstrucció del passat. Tota la seva filmografia, malgrat tenir unes etapes perfectament definides, té una gran coherència interna i resulta difícil establir separacions que ajudin a definir on neixen les troballes estilístiques i metodològiques que configuraran la seva obra posterior. El terreny d'anàlisi d'aquest capítol són els films que Rossellini va realitzar per la televisió. El treball, però, seria incomplet si ens quedéssim només en els films rodats entre L'età del ferro (1964) i Cartesius (1973). Per entendre la magnitud del projecte didàctic de Rossellini, és indispensable partir d'una sèrie de films que anuncien de manera més directa els seus treballs televisius dins l'àmbit històric, especialment Francesco, Giullare di Dio, Vanina Vanini i Viva l'Italia; revisar els films que componen el seu projecte geogràfic/antropològic -com la sèrie televisiva L'India vista da Rossellini i el llargmetratge India, Matri Buhmi-; veure com es perllonguen les seves recerques televisives en els dos treballs que realitza per al cinema al final de la seva carrera, però que mantenen totes les característiques dels seus treballs televisius -Anno Uno i Il Messia -, i estudiar els mig metratges i projectes fets al marge de la indústria, però marcats per una voluntat didàctica -The world Population, La forza e la ragione i Le Centre Georges Pompidou-. A més, en analitzar els treballs centrals del corpus didàctic, veurem que es pot establir una divisió entre els films divulgatius de caràcter enciclopèdic com L'età del ferro i La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza i els films de caràcter biogràfic com La prise du pouvoir par Louis XIV, Atti degli Apostoli, Socrate, Blaise Pascal, Agostino di Ippona, L'età di Cosimo de Medici i Cartesius.

La intenció del capítol és descriure el material filmic que integra el projecte didàctic. A partir del material de recerca -textos crítics, entrevistes de Rossellini i entrevistes personals amb col·laboradors-

intentarem d'analitzar el context historiogràfic -condicions de producció, material utilitzat en l'escriptura del guió- que dona lloc al naixement de cadascun dels treballs cinematogràfics. També plantejarem una descripció de les característiques particulars de cada un dels textos fílmics de Rossellini. Tenint en compte l'amplitud dels films que integren el projecte didàctic -45 hores de imatges- no farem una anàlisi de les figures estilístiques i sintàctiques pròpies de l'estil del cineasta, sinó que ens limitarem a analitzar els problemes concrets que planteja cada film. Com que en l'obra televisiva de Rossellini hi ha una sèrie de característiques i figures que es repeteixen, hem preferit establir en un proper capítol una anàlisi global de les figures fonamentals de l'estilística de Rossellini, les quals ens ajudaran a acabar de definir les característiques del seu mètode cinematogràfic. Per donar una coherència al treball de descripció del material, hem volgut mantenir en cada capítol una estructura lògica i uniforme que s'articularà segons el següent ordre:

- Història de les característiques de producció.

- Materials historiogràfics o literaris dels quals parteix per la confecció de l'obra.

- Anàlisi del punt de vista des del qual Rossellini observa el personatge o període històric.

- Anàlisi de les particularitats i troballes específiques de cada treball.

- Informacions sobre la seva recepció (textos crítics).

4.2.2. Obres precursors

Dins l'obra cinematogràfica de Roberto Rossellini resulta complicat establir en quin moment apareixen les bases del cinema històric. Els films que va realitzar durant la postguerra ja tenien caràcter de cròniques històriques. Partien de la reconstrucció d'un univers passat, observat des d'un present afectat per la memòria viva d'aquest passat. Quan Rossellini, per exemple, va filmar Roma città aperta va partir d'un fets reals que havien tingut lloc en un passat recent -l'execució del capellà Don Morosini

i del líder de la resistència Cesar Negarville pels alemanys-⁵², als quals va introduir elements de ficció imaginària i elements reals del passat. La seva intenció era reconstruir una època: la vida quotidiana sota la Roma de l'ocupació. Així Rossellini va transformar la història en documental i la ficció en crònica escrita en temps present.

Els films que anticipen l'obra didàctica són fonamentals perquè en ells podem veure com el cineasta va dissenyar una metodologia de treball a partir de la idea bàsica de filmar la història en present. Els tres primers exercicis de cinema purament històric de l'obra de Rossellini són Francesco, Giullare di Dio (1950), on el director va buscar en la vivència franciscana un punt d'identificació amb la seva actitud de cineasta davant la realitat; Viva l'Italia (1960), on, a partir de la campanya de Garibaldi per la unificació de la Itàlia va començar a convertir la història en simple informació, i Vanina Vanini (1961), una obra absolutament capital en què, a partir de Stendhal, va mostrar la situació que es vivia a la Itàlia del Rissorgimento, i on va establir una curiosa tensió entre els elements romàntics i la reconstrucció històrica. A aquests treballs, s'hi podria afegir Giovanna d'Arco al rogo (1954) on, malgrat que va partir d'un personatge històric, la història va aparèixer deformada per la representació teatral. El film era un treball de recerca a l'entorn d'un oratori dramàtic de Paul Claudel i Arthur Honegger. Giovanna d'Arco al rogo té un indubtable interès, ja que constitueix una de les més interessants reflexions, juntament amb La macchina ammazzactivi, de tota l'obra rosselliniana sobre els mecanismes de la representació. Les interessants troballes de Giovanna d'Arco al rogo,⁵³ seran el punt de partida d'alguns films moderns que han plantejat els límits de la representació cinematogràfica, com els treballs de Hans Jurgen Sybeberg o algunes obres del portuguès

⁵² En un primer moment Roma città aperta havia de ser un curtmetratge documental sobre la figura i l'obra de Don Morosini, un capellà afusellat pels alemanys. El guionista Sergio Amidei va introduir-hi un altre fet real, la mort a mans dels alemanys del líder de la resistència Cesar Negarville. La història del rodatge de Roma città aperta està recollida en la novel·la: Ugo Pirro, Celuloide. Madrid: Ediciones Libertarias, 1980.

⁵³ Sobre el tractament dels mecanismes de la representació a Giovana d'Arco al rogo veure: Roberto Paoletta, "Il teatro lirico e lo schermo". Cinema, n.126, 30 de gener de 1954, p.35-37; Claude Beylie, "Défense de Jeanne au bûcher ou la sérénité des abîmes". Études cinématographiques, n.18-19, 1962, p.12-13.

Manoel d'Oliveira, especialment Le soulier du satin (1986) i O meu caso (1988).

4.2.2.1 Francesco. Giullare di Dio

L'any 1950, Rossellini havia acabat de dirigir, però no havia estrenat, Stromboli, terra di Dio, quan va començar a treballar en un projecte sobre les missions a Indo-xina, que va abandonar per decantar-se cap a la filmació de la vida de Sant Francesc d'Assís. El punt de partida del film cal situar-lo l'any 1946, durant el rodatge Paisà, quan, casualment, tres presoners alemanys van ajudar-lo a descobrir la vida franciscana. El propi director va explicar la seva experiència a la revista americana Film Culture:

<<When I made Paisà, a unit of the American army gave me some help to make it. I got three German prisoners of war to play the role of the Germans. We were in a little town in southern Italy and there was a guard for the prisoners. The guard disappeared one day and, as those Germans were prisoners of war and they were very conscious of it, they wanted to be guarded by somebody. They asked for help in a little convent of Franciscan monks. So they slept and ate there, came to work on the film and went back to the convent. That is how I discovered the convent and the Franciscans. I was very moved by their innocence. It was magnificent>>⁵⁴.

El contacte amb els monjos va inspirar el cinquè episodi de Paisà, que tenia lloc en un convent prop de Maiori. El cineasta italià volia rodar un film sobre l'experiència franciscana amb monjos reals i va demanar a dos frares, els pares Morlion i Lisandrini, que li escrivissin un primer tractament de guió, que no va acabar de convèncer ningú. Mentre realitzava gestions als Estats Units per a la producció de Stromboli, va

⁵⁴ Victoria Schultz, "Interview with Roberto Rossellini, February 22-25, 1971 in Houston Texas". Film Culture, n.52, estiu 1971, p.12-13.

arribar a proposar a David O'Selznick la possibilitat que li produís el film sobre els franciscans, el qual finalment seria assumit a Itàlia per Angelo Rizzoli, per la Cineriz. Federico Fellini, que no creia massa en una possible pel·lícula sobre monjos, va haver d'encarregar-se d'arreglar el guió original -que només constava de setanta una ratlles de diàleg- i intervenir com ajudant de direcció:

<<En 1949, Rossellini me tendió un manuscrito de 28 páginas para que le echara una mirada. Había sido escrito por dos curas que no sabían nada en absoluto sobre dramaturgia, por no hablar de la confección de guiones, pero que sabían mucho sobre la historia de la Iglesia. El tema era san Francisco de Asís y sus seguidores. Roberto me dijo que le gustaría hacer un film corto basado en el guión, pero que necesitaba que alguien lo reescribiera. Evidente, haría falta mucho trabajo. ¿Me gustaría hacerlo? Después de leer el guión, dije que no. En absoluto. Entonces me preguntó si querría ser ayudante de dirección. Le dije que sí. Entonces me dio el guión para que lo reescribiera>>⁵⁵.

Federico Fellini va dedicar-se a realitzar una selecció de temes a partir de l'obra anònima del segle XIV, I Fioretti di San Francesco, que va inspirar els frescos del Giotto de l'església d'Assisi. En l'obra, es plantegen alguns dels aspectes més llegendaris de la vida del sant, i s'introdueixen elements fantàstics com la lluita entre el bé i el mal o la presència de les forces demoníaqes. Els Fioretti, recull de 53 contes sobre Sant Francesc, ofereixen moltes visions, situacions d'èxtasi i meravelles fantàstiques. Per realitzar el film, Rossellini i Fellini només van aprofitar tres de les històries originals; per la resta es van veure obligats a buscar el material documental en altres textos, com l'obra anònima Vita di frate Ginepro, en què s'introdueixen moltes situacions còmiques, que inspiraven el to lleuger d'alguns dels episodis del film. Rossellini va voler depurar tots els elements irrealistes i es va quedar amb petites indicacions realistes de cada un dels Fioretti originals. Aquestes indicacions li van permetre compondre la seva obra en onze episodis, cada un d'ells articulat a partir d'uns mínims gestos. Tal com afirma Brunello Rondi, que va col·laborar en el film confeccionant alguns diàlegs extrets dels documents

⁵⁵ Charlotte Chadler, Yo Fellini, Barcelona: Seix Barral, 1995, p.85.

de l'època durant el rodatge, la voluntat inicial era trencar amb una religiositat medieval metafísica transcendent per arribar a una religiositat més física, lligada a la terra.⁵⁶

Rossellini, tal com va declarar en la presentació del film, volia rodar Francesco per contrastar el missatge d'humilitat del franciscanisme primitiu amb la degradació moral de la Itàlia de l'època:

*<<Riproporre oggi certi aspetti del francescanesimo primitivo mi pare sia la cosa che meglio risponda alle aspirazione profonde e ai bisogni dell'umanità che, per aver dimenticato la lezione del Poverello, schiava dell'ambizione di ricchezza, ha perduto persino la gioia di vivere>>.*⁵⁷

Francesco, Giullare di Dio naixia com una obra antagonista de Stromboli. Si aquesta mostra l'itinerari cap a la fe d'una dona presonera del seu entorn, Francesco... descriu el camí d'una sèrie de personatges que tenen la fe consolidada i que es proposen estendre-la cap en una societat materialista que viu d'esquenes a les seves convencions espirituals. Mentre que Stromboli és un film sobre l'orgull, Francesco... és un film sobre la humilitat. Rossellini fa una reivindicació de la humilitat com a forma de vida. El film planteja també la necessitat de l'establiment d'un món harmònic en contrast amb la realitat europea i italiana de postguerra. La humilitat franciscana serveix per posar de relleu la inseguretats d'un món en crisi. Ángel Fernández Santos va expressar aquesta idea a Nuestro Cine en afirmar: *<<La graciosa ternura de Francesco es, en la Europa del falso milagro, un modelo de armonía agresiva>>*⁵⁸

Rossellini focalitza l'acció de Francesco en un període concret de la vida del personatge històric situat entre el moment en el qual

⁵⁶ Brunello Rondi, "La continua proposta del Francesco di Rossellini". Filmcritica, n.147-148, juliol-agost 1964, p.369-372.

⁵⁷ Roberto Rossellini, "Il mesaggio di Francesco", Epoca, n.6, 18 de novembre de 1950, p.59.

⁵⁸ Ángel Fernández Santos, "La busca de la razón perdida", Nuestro cine, n.95, març 1970, p.32.

Francesco torna de Roma, on va rebre la benedicció del Papa Inocent III, a Santa Maria degli Angeli, fins a la dissolució de la comunitat d'Umbria, provocada per la necessitat d'establir una missió evangelitzadora. En les primeres escenes, la pel·lícula s'articula al voltant de la recerca de l'alegria -entesa com a pau interior- i finalitza amb l'afany dels frares d'obrir-se al món i començar a interessar-se pels secrets de la coneixença. Els onze moments que donen una estructura episòdica a l'argument són plantejats com onze instants aïllats de vida. La selecció dels onze *Fioretti*, la seva ubicació en un període històric perfectament delimitat i el canvi de focalització de la figura de Francesco cap a els altres frares de la comunitat, allunyen la pel·lícula de les clàssiques biografies de sants de l'època:

<<Ma, accostandomi alla figura di Francesco, non ho preteso di dare una vita al Santo. In Francesco giullare di Dio, io non racconto né la sua nascita né la sua morte; né ho preteso di raggiungere l'esposizione completa del messaggio e dello spirito francescano o di acostarmi direttamente alla formidabile e compesa personalità di Francesco. Ho creduto invece opportuno mostrame i riflessi sui suoi seguaci, fra i quali, pertanto, hanno acquistato grande rilievo frate Ginepro e frate Giovanni il semplice, che rivelano fino al paradosso lo spirito di semplicità, di innocenza, di letizia che dallo spirito di Francesco promanano>>⁵⁹.

L'estructura episòdica esdevé una important qüestió metodològica. Rossellini comença a estar preocupat per trobar allò essencial de les escenes i rebutja qualsevol imatge que no sigui important pel que vol dir, sinó per la mateixa lògica de l'acció. La divisió en episodis li permet realitzar un important trencament de l'acció i fer un treball de síntesi en la descripció dels fets. L'estructura de blocs aïllats obliga l'espectador a compondre les diverses parts del relat. En unes declaracions a Mario

⁵⁹ Roberto Rossellini, "Il messaggio di Francesco", p.59.

Verdone faria explícites les raons que l'havien dut a treballar en una estructura episòdica:

<<Ho realizzato dei film a episodi perché mi sono trovato più a mio agio. Perché ho potuto evitare in tal modo quei passaggi che, come le ho detto, sono utili per una narrazione continua, ma proprio per questa loro qualità di episodi utili, non decisivi, mi sono -Dio sa perché- supremamente fastidiosi. Io non mi trovo bene che là dove posso evitare il nesso logico. E restare nei limiti prestabiliti della storia, infine, è per me la fatica maggiore>>⁶⁰

El retrat de la vida humil dels franciscans crea a Rossellini un curiós procés d'identificació i el cineasta es converteix en un autèntic franciscà de la càmera que busca, des d'una clara presa de posició moral, la manera més pràctica de despullar l'escena per quedar-se amb el que és essencial, generalment amb el gest.

Rossellini posa en contrast la realitat exterior -manifestada per la seva intenció de captar la vida quotidiana d'uns personatges gairebé infantils, que viuen en humilitat, perquè no han pervertit la seva innocència- i la vida espiritual -posada de manifest en la forta convicció interior dels personatges, que a partir de la seva visió del món són capaços de comprendre la grandesa de Déu-. Realitat i espiritualitat formen part de manera harmònica de la vida quotidiana descrita. El director rebutja qualsevol possible esdeveniment que vagi més enllà de la lògica imposada per la quotidianitat. Fins i tot, l'assassinat que obre el desè episodi apareix molt en segon terme i adquireix una importància insignificant dins del conjunt a narració. La tensió entre allò real i allò espiritual fa que Francesco..., connecti plenament amb els films dels anys cinquanta, com Stromboli, Viaggio in Italia o Europa 51, on aquesta tensió governava la narració.

Rossellini vol captar la vida a partir de la integració d'uns personatges humils en el seu decorat natural. En la pel·lícula, hi ha un

⁶⁰ Mario Verdone, "Colloquio sul neorealismo". Bianco e Nero, n.2, febrer 1952, p.7-16.

interessant procés de destrucció del decorat i del vestuari de la representació per assolir un despullament absolut que situa els personatges davant de la pròpia naturalesa. Virgilio Marchi, responsable de la direcció artística de la pel·lícula, afirma que una de les troballes del film va ser no voler rodar en l'escenari actual de Santa Maria degli Angeli - Umbria-, sinó de treballar en la ciutat de Sovana, <<ville dont les ruines se situent aux confins de l'imagination médiévale>>⁶¹. També assistim a un trencament d'una temporalitat filmica que no avança a partir de les lleis imposades per la ficció, sinó segons el ritme de la mateixa naturalesa. Reconstruir el temps de les coses per descobrir la seva raó profunda és, pel cineasta, l'essència de narrar. El crític José Luis Guarner creia que el peculiar sentit del temps de Francesco... era el que la convertia en una obra històrica:

<<Francesco. Giullare di Dio puede considerarse justamente como la primera película histórica, en la que el tiempo es abolido para contemplar un pasado lejano en presente. Este procedimiento, aplicado a un pasado próximo en Roma città aperta y, sobre todo, en Paisà, transformaba la crónica en historia, experiencia esencial para Rossellini y que anuncia sus películas para televisión>>.⁶²

La transformació de la història en crònica, que Guarner anuncia com un precedent del Rossellini televisiu, és potser la característica essencial del franciscanisme del cineasta, que es manifesta tot al llarg del film en diversos aspectes, cada un dels quals és un preludi dels posteriors treballs televisius. Si prenem com a referència el mètode de San Francesc i la importància que ha tingut per a la doctrina catòlica i laica italianes, podem veure que en la seva personalitat hi ha sempre una clara voluntat de posar en contrast la realitat i els valors espirituals. Aquest fet provoca en el sant una important tensió de caràcter ètic, resolta a partir d'una visió

⁶¹ Declaracions de Virgilio Marchi recollides en el llibre: Mario Verdone, Roberto Rossellini. París: Seghers, 1963, p.42.

⁶² José Luis Guarner, Roberto Rossellini, p.75

absolutament teocèntrica. Sant Francesc, per amor de Déu, estima cada cosa que el faci pensar en Déu i rebutja totes les coses supèrflues que puguin distreure-li l'atenció de tot el que busca.⁶³ En aquesta idea teocèntrica de rebuig d'allò superflu també es troba present l'idea de la imatge essencial. Tal com afirma Edoardo Bruno, Rossellini unifica el que s'esdevindrà amb l'esdevingut.⁶⁴ Es curiós comprovar que el franciscanisme com a lliçó d'humilitat és també una actitud ètica que el cineasta utilitza per confrontar-se amb les imatges.

La crònica, en aquest cas els textos dels *Fioretti* i *la Vita di Frate Ginepro*, es converteix en el material bàsic de l'escriptura del guió, cap al qual tots els fets han de remetre. Rossellini respecta la crònica, la utilitza per a la confecció dels diàlegs -molts dels quals van ser improvisats en el mateix moment del rodatge-, però crea la seva pròpia dramaturgia a partir de la idea de buscar allò essencial. El cineasta busca els elements estrictament informatius que el poden aproximar a la veritat de les coses. Com a moltes de les seves obres didàctiques, apareix per primer cop una confrontació -que es fa més evident en aquest cas, si es té en compte el material fantàstic de que parteix- entre el mite i la història com a dos elements que es sobreposen en tota reconstrucció del passat. Adriano Aprà creu que en el film el mite es fa present i esdevé mite viscut⁶⁵. Aquesta idea quedarà més clarificada en el proper film històric de Rossellini, Viva l'Italia!, on, al costat de la crònica històrica, assistirem a la construcció del mite.

⁶³ Pio Badelli, Roberto Rossellini. Roma: Samonà e Savelli, p.96-97.

⁶⁴ Edoardo Bruno, Au-delà de l'apparence. A: Rossellini, Bergman. Edoardo Bruno ed. Roma: Cinecittà Estero, desembre 1990, p.15.

⁶⁵ Adriano Aprà, "Francesco, Giullare di Dio". Cinema e film, n.4, tardor, 1967.

Com farà més endavant amb algunes de les seves grans obres didàctiques -com Atti degli apostoli, Pascal i l'Ettà di Medici-, trenca amb la focalització central i absoluta del relat construït al voltant d'un personatge històric. Considera més important mostrar els efectes del missatge de Francesco en el grup, que la seva activitat. Rebutja la focalització en primera persona per tal de buscar una integració dels personatges en una comunitat i, a partir d'aquí, poder realitzar la crònica d'un món. En altres casos, la destrucció de l'eix central del relat li permet establir cercles concèntrics entre els personatges. Francesco és també un precedent dels seus treballs didàctics, per la forma com el cineasta entén la biografia històrica com a descripció d'un període clau. La biografia no apareix com el retrat de tota una vida, sinó com un recurs per projectar tota la informació sobre el personatge i sobre una època.

L'aparició de Francesco, Giullare di Dio, en els anys del neorealisme, va provocar un debat entre la intel·lectualitat italiana sobre si una obra de caràcter històric d'alt contingut espiritualista podria arribar a ser considerada com a obra realista. Rossellini creia que la seva obra era enterament fidel a la seva concepció de la realitat. Quan en la revista Bianco e Nero li van demanar si considerava Francesco com una obra realista va respondre:

<<Senza dubbio, anche nell'immaginare come poteva essere umanamente Francesco, io non ho abbandonato mai la realtà: sia per quel che riguarda gli avvenimenti, rigorosamente storici, sia per ogni altro elemento che concorre visivamente alla vicenda>>⁶⁶.

Els primers estudiosos de l'obra de Rossellini van coincidir a afirmar la vocació realista del cineasta en la pel·lícula. Un text fonamental

⁶⁶ Mario Verdone, "Colloquio sul neorealismo". Bianco e Nero, p.88.

va aparèixer a Filmcritica redactat per un dels teòrics claus del neorealisme, Luigi Chiarini:

*<<L'amore di Dio di questo Francesco di Rossellini si estrinseca e si attua tutto nell'amore per le creature. Infedeltà storica? Che conta! La fedeltà in questo senso non interessa l'artista, preoccupato solo di ridare un corpo e un peso a una spiritualità che distaccata dalla realtà umana si fa vuoto verbalismo. Il pregio maggiore del film sta proprio nell'aver ricondotto alla misura umana sentimenti grandi perchè umani, nell'aver trattato i Fioretti come gli episodi di Paisà : persino con lo stesso ritmo e il medesimo tono fotografico>>*⁶⁷

Una defensa important del realisme del film és la d'André Bazin que considerava que el neorealisme podia anar més enllà de la realitat material:

*<<Visconti est néo-réaliste dans La Terra trema qui appelle à la révolte sociale, et Rossellini est néo-réaliste dans les Fioretti qui illustrent une réalité purement spirituelle>>*⁶⁸.

Entre els detractors, en canvi, destaca el marxista Guido Aristarco que va respondre aquesta idea dient:

<<Ora tra un Visconti che con La terra trema invita alla rivolta, ponendo il problema della lotta di classe, e un Rossellini che con i Fioretti illustra una realtà puramente spirituale, non c'è da meravigliarsi se la mia preferenza, e sul piano ideologico e su quello artistico, va al primo; se

⁶⁷ Luigi Chiarini, "Nota a Francesco". Filmcritica, n.2, gener 1951, p.37.

⁶⁸ André Bazin, "Défense du Rossellini". A: Qu'est-ce-que le cinéma. Edition définitive. Paris: Editions du Cerf, 1981, p.354-355.

gramscianamente admiro e amo Visconti e ammiro ma non amo Rossellini, ne respingo cioè l'ideologia, la combato anzi proprio in quanto la sua realtà è puramente spirituale, per cui egli, calandosi nella fede può dire con Bazin che questa sua realtà (dell'anima) non viene fatta ma la si incontra>>⁶⁹.

Pio Baldelli va escriure en aquells anys un significatiu article amb el títol de "Falsificazione umana di un giullare di Dio". En els anys setanta, quan va redactar un estudi monogràfic sobre el director, va mantenir la seva posició contrària a la pel·lícula en afirmar que: <<le storie dei Fioretti si riducono a piatta inconsistenza da anedoto>> o que <<mentre il primitivo soggetto procedeva sulla falsariga dei Fioretti, il film assume luoghi comuni dello spettacolo cinematografico>>⁷⁰. Un dels atacs més durs contra la pel·lícula el va realitzar Marcel Oms de les pàgines de la revista francesa Positif:

<<Quoi de plus logique dans l'oeuvre de Rossellini que d'avoir porté à l'écran ce monument de l'abêtissement qu'est Francesco, giullare di Dio. Jamais avec une telle évidence crétin et chrétien n'on été aussi proches l'un de l'autre>>⁷¹.

4.2.2.2. Viva l'Italia!

L'any 1960, el productor Moris Ergas, satisfet de l'èxit internacional de Il Generale della Rovere, va proposar a Rossellini la realització d'un

⁶⁹ Guido Aristarco. La utopia cinematografica. Palermo: Selerio, 1984. p.218.

⁷⁰ Pio Baldelli, "Falsificazione umana di un giullare di Dio". Cinema, n.55, 1 de febrer 1951; Pio Baldelli, Roberto Rossellini, p.110-111.

⁷¹ Marcel Oms, "Du fascisme à la démocratie chrétienne". Positif, n.28, abril 1958, p.15.

film titulat Una donna al giorno, que no l'acabava de satisfer. Mentre acabava de decidir-se sobre quin film realitzar, va rebre una nova proposta més temptadora: la participació, per encàrrec del govern, en un film per commemorar el centenari del viatge dut a terme per Giuseppe Garibaldi, amb els seus soldats, per alliberar el sud d'Itàlia de l'opressió borbònica i començar d'aquesta manera el procés d'unificació d'Itàlia. La primera idea era que filmés un dels sis episodis que havien de formar part d'una gran obra col·lectiva realitzada per alguns dels grans noms del cinema italià: Luchino Visconti, Federico Fellini, Vittorio de Sica, Antonio Pietrangeli, Alessandro Blasetti. El projecte col·lectiu era molt contradictori. Així, per exemple, resulta impossible imaginar-se un episodi d'inspiració històrica de Fellini sobre "Il Risorgimento" o entendre com Blasetti, que l'any 1933 havia realitzat un film d'exaltació feixista sobre Garibaldi anomenat 1860, podia canviar el seu punt de vista. La idea lògicament va fracassar i va ser el mateix Rossellini qui va assumir finalment l'encàrrec de realització d'un llarg metratge no episòdic. El director es va sentir atret pel projecte perquè Garibaldi, en certa manera, era un dels mites familiars de la seva infantesa:

<<Io sono nato in una casa dove tutto parlava di Garibaldi. Mio nonno, che si chiamava Zèfiro, era stato con Garibaldi e aveva lettere di Garibaldi. Io da ragazzino ho giocato con lo stivale di Aspromonte, che abbiamo tenuto in casa nostra fino al 1918 quando mio nonno l'ha dato al Museo Garibaldino. Quindi Garibaldi io l'ho avuto familiare, proprio come lo stivale che mi infilavo per giocare. Il Mio Garibaldi è quello che mio nonno mi aveva descritto, con tutta l'ammirazione e l'adorazione che gli portava>>⁷²

⁷² "Un cinema diverso per un mondo che cambia". Bianco e Nero, gener 1964, p.17. (Transcripció d'una trobada amb dirigents, ensenyants i alumens del Centro Sperimentale di Cinematografia). La fixació per la figura de Garibaldi en la família Rossellini també està tractada en l'article: Renzo Renzi, "Rossellini a un passo". A: Renzo Renzi, ed. Era notte a Roma di Roberto Rossellini. Bolonya: Capelli, 1960. p.58-59.

El film va ser una producció de les empreses italianes Cineriz, Tempo Film i Galatea i va comptar amb la coproducció de l'empresa francesa Francinex. El rodatge va tenir una durada de tres mesos i es va desenvolupar en els espais geogràfics on van tenir lloc tots els esdeveniments narrats. L'acceptació del projecte comportava dos grans perills. Per una banda, Rossellini hauria de complir les exigències governamentals, la pel·lícula no podia decebre les expectatives del centenari de l'heroi i, per altra banda, un film sobre un dels mites cabdals de la història recent italiana, no podia ser un *remake* del film de propaganda feixista de Blasetti ⁷³. Rossellini va salvar alguns d'aquests perills convertint Viva l'Italia! en la seva primera reflexió important sobre la representació de la Història.

Degut a les diverses versions i modificacions que havia sofert la pel·lícula, el procés d'escriptura va ser complex. Els quatre guionistes acreditats estaven vinculats a ideologies diferents. Diego Fabbri i Antonio Petrucci eren d'ideologia democristiana i Antonello Trombadori i Sergio Amidei eren d'esquerres. La principal preocupació del cineasta va ser introduir-hi Sergio Amidei, el seu vell col·laborador dels temps de Roma, città aperta, amb qui havia reprès la col·laboració amb Il Generale della Rovere. Rossellini i Amidei volien que el film fos una mena de Paisà 1860. Les tropes americanes de Paisà serien substituïdes per l'exèrcit d'*milli*. El tema de fons era el mateix: mostrar l'alliberament d'Itàlia d'una dictadura opressora -en aquest cas, la del rei borbó Francesco II de Nàpols-, com a gest fonamental per a la configuració d'un nou país. Malgrat que, en determinats moments, la pel·lícula sembla tenir una forma episòdica, el projecte no va tirar endavant. Rossellini va utilitzar en el

⁷³ Paul Willemen, Don Ranvaud i Julian Petley, "Chronicle". A: Don Ranvaud, ed. Roberto Rossellini. British Film Institute. Dossier n.8, 1981, p.22.

procés d'escriptura una estratègia típica en els seus treballs: crear grups dispersos per acabar durant el rodatge fent tot allò que volien. Els guionistes més fidels eren els encarregats de rescriure contínuament els diàlegs. Tag Gallagher defineix el mètode en els següents termes:

*<< In (perhaps) all of these films, he would assign different teams of screenwriters and researchers to work independently; often they were unaware of the existence of the other team; usually the two (or more) teams had radically different politics and radically different ideas about the topic at hand. Often RR would bring in additional people to write individual scenes at the last moment. He would thus end up with numerous scripts, completely dialogued, often with many versions of the same scene. Then, during shooting, he would pick and choose what he liked>>*⁷⁴

El peculiar mètode d'escriptura de guions, basat en la confrontació d'idees diverses, va provocar nombrosos problemes entre Rossellini i els diversos guionistes. En el cas de Viva l'Italia els problemes es van complicar degut als diferents processos d'escriptura:

*<<Quando sono stato chiamato a fare Viva l'Italia, c'era 'na sceneggiatura fatta, che io non ho rispettato per niente. Allora ho ricevuto varie parole d'insulti, di lettere, minacce, "leva il mio nome dal film".ecc. ecc. Che dovevo fare? Ho messo il nome di quelli che avevano fatto una sceneggiatura inutilizzata, completamente, no?....>>*⁷⁵

Durant el procés de rodatge, van sorgir tensions amb Sergio Amidei, ja que aquest volia emfasitzar el tema de la revolta popular i Roberto volia emfasitzar la figura de l'heroi. Viva l'Italia! va ser

⁷⁴ Carta de Tag Gallagher a l'autor. 15 de juny de 1995.

⁷⁵ Pio Baldelli, Roberto Rossellini, p.235.

curiosament la última pel·lícula que Amidei i Rossellini van rodar junts. Si observem la relació entre Rossellini i Sergio Amidei al llarg de la seva carrera, veurem com Rossellini havia treballat amb ell en les obres que li demanaven una dramaturgia més tancada -no és estrany, per exemple, que signés el guió de Il Generale della Rovere-. El nou mètode d'aproximació cap a la història a partir de les cròniques i el joc de desdramatització que Rossellini estava explorant, es trobava lluny del mètode d'escriptura utilitzat per Amidei. Una figura fonamental en la confecció del nou mètode d'escriptura didàctic va ser Jean Gruault, que col.laboraria amb Rossellini a Vanina Vanini i en les seves primeres obres televisives.

Els fets explicats a la pel·lícula arrenquen el 3 d'abril de 1860, quan, després del fracàs de la revolta de Parterm, Garibaldi decideix, amb l'ajuda del ministre Cavour, preparar una operació per conquerir les dues Sicílies i crear la unitat italiana. Garibaldi surt de Marsala amb mil voluntaris vestits amb camises vermelles. Primer aconsegueixen derrotar les tropes borbòniques a Catalafimi, abans de prendre Palerm. Més tard travessen l'estret de Messina i deixen a Cavour formar un govern a l'illa. El 7 de setembre, Garibaldi entra a Nàpols. Els mil voluntaris defensen la ciutat en la batalla de Volturmo i segueixen el seu camí cap a Roma, amb la intenció de crear la unitat nacional. L'episodi clau de la pel·lícula és la trobada final de Garibaldi amb el rei Vittorio Emanuele II a Teano. L'escena resolta amb gran simplicitat, és una de les més belles de tot el film. Garibaldi se sotmet a la voluntat del rei i aquest el relega a la reserva. Viva l'Italia! acaba quan Garibaldi marxa cap a l'exili voluntari a l'illa de Caprera. La descripció de l'aventura vital d'un personatge unificador d'una Itàlia separada al qual les circumstàncies de la vida li impedeixen d'arribar fins a la fi de la seva missió, manté un marcat paral·lelisme amb la vida d'Alcide De Gasperi, el líder demòcratacristià que va reconstruir Itàlia després de la guerra mundial i de vint anys de

feixisme, sobre el qual Rossellini farà Anno Uno. Tant De Gasperi com Garibaldi lamentaran no haver pogut materialitzar la seva empresa. Viva l'Italia! ens presentarà la història d'un innovador capaç de transformar la realitat que l'envolta, però que al final de la vida es troba impossibilitat de dur a terme l'empresa que vol realitzar i ha d'acabar assumint el propi sacrifici. El tema es repetirà en algunes de les pel·lícules més importants de l'etapa didàctica.

El material més important per a la confecció de Viva l'Italia va ser el dietari de l'ajudant de camp de Garibaldi, Giuseppe Bandi -el qual té un petit paper en la ficció de la pel·lícula-, anomenat I Mille da Genova a Capua. A diferència de Francesco, Giullare di Dio, on realitzava un procés de depuració d'I Fioretti, a Viva l'Italia!, Rossellini no volia apartar-se de la història escrita gairebé de manera directa, volia convertir-se en cronista d'uns fets reconstruïts en imatges fidels als documents. Per poder oferir aquesta fidelitat al passat, el rodatge es va desenvolupar en els escenaris on s'havia dut a terme l'empresa garibaldiana. En cap moment, el cineasta no podia manipular uns fets en benefici de la ficció, ja que això hauria representat un atemptat contra la veritat històrica. No podia inventar absolutament res, tot s'havia d'ajustar al que deien les cròniques escrites. La seva funció no era altra que la de documentalista, amb la diferència que ara la realitat no havia de ser captada en present, sinó reconstruïda a partir de la simulació del present històric, prenent com a fons de documentació els treballs més fidedignes i propers a aquesta realitat. Es tractava de fer un documental històric des d'una posició situada a les antípodes dels *biopics* hagiogràfics que Hollywood havia ofert al públic. Rossellini defineix el seu mètode en un article anomenat curiosament Non ho fatto di Garibaldi un eroe del west:

<<Tentando di descrivere Garibaldi e la sua impresa è facile scivolare nella retorica. La tentazione è forte perché il personaggio di

episodio in episodio diviene sempre più grande, gigantesco. Spero di essere riuscito ad evitare quella retorica che Garibaldi odiava tanto. Nulla di quanto appare in Viva l'Italia è inventato. Ci siamo tenuti fedeli alla realtà degli avvenimenti e delle cronache. Ho detto che il film è stato attinto alle fonti più autentiche, cioè quelle che non hanno risentito delle glorificazioni posteriori. Ho cercato di mettermi di fronte agli avvenimenti di un secolo fa nella posizione di un documentarista che aveva avuto la fortuna di seguire con le sue macchine da presa l'impresa garibaldina e che, succesivamente, avesse "montato" insieme gli episodi salienti della campagna per realizzare un film a lungo metraggio. Ho girato degli episodi con lo stesso scrupolo da documentarista, ma ho dovuto riprenderli, purtroppo, un secolo dopo>> ⁷⁶

Rossellini recuperava la idea d'història rodada en present de Francesco, Giullare di Dio, però amb la diferència que, mentre que en aquest film la preocupació essencial és la de transmetre a l'espectador una sensació absolutament vitalista, convidant-lo a observar un fragment de la quotidianitat a l'edat mitjana, a Viva l'Italia el document pren més força que la vida. La utilització de la crònica com a punt de partida de la recerca porta implícita, també, una nova manera d'entendre el paper de l'espectador davant del text cinematogràfic. Quan l'historiador es posa davant les cròniques i documents d'uns fets per crear la seva història, amb tot el que aquesta té de fabulació, acaba obligat a crear el seu relat. L'espectador cinematogràfic davant d'un film dissenyat a partir de retalls de cròniques no està tan guiat com l'espectador davant d'una fabulació històrico-hagiogràfica i, en certa manera, també està obligat a acabar de compondre el seu relat a partir de les nombroses dades que li han proporcionat els documents. Tal com indica Stefano Roncoroni⁷⁷, amb Viva l'Italia, Rossellini introdueix també una nova problemàtica en el seu cinema. Mentre en els seus films anteriors la preocupació era construir un

⁷⁶ Roberto Rossellini, "Non ho fatto di Garibaldi un eroe del west". Tempo, n.29, octubre 1960.

⁷⁷ Stefano Roncoroni, "La storia, oggetto e soggetto". Cinema & Film, any 1, n.2. primavera 1967, p.216.

<<possibile verosimile>> a partir de la recerca d'una transparència que trenqués amb l'artifici cinematogràfic, ara el problema serà trobar un <<possibile accaduto>> que acabarà convertint en un <<concepimento dell'accaduto come inaccaduto>>, és a dir a observar la història com un present que s'està fent. Els fets històrics deixen de ser l'objecte de la narració per esdevenir-ne el subjecte. El problema de fons és trobar l'estratègia metodològica. Louis Norman ha definit clarament el repte que es proposa Rossellini en la pel·lícula en els següents termes:

*<<Rossellini characteristically orients his films in two directions. On the one hand he seeks to capture the essence of reality; on the other he strives to organize "things" into a coherent structure which not only states the problem, but suggests a solution. The desire to reconcile the contrary impulses of realism and moral optimism early led him naturally to historical subjects which provide a reality already infused with ethical values. Little Flowers of St. Francis and Viva l'Italia foreshadow the dominant stylistic concerns of the television films: desdramatization and demythification>>*⁷⁸

En el cas de la realització del film sobre Garibaldi, el repte d'anar cap a una desdramatització i una certa desmitificació era complicat i la seva aplicació era radical. Quan Blasetti va rodar 1860 va reforçar la llegenda i la va popularitzar realitzant una epopeia cinematogràfica, on la veritat quedava dissimulada en benefici de l'exaltació del personatge. Rossellini es troba a les antípodes d'aquesta proposta. El seu principal objectiu és humanitzar el personatge de Garibaldi i, un cop aconseguit aquest propòsit, inserir-lo en la realitat de la seva empresa política. El procés d'humanització porta implícit uns jocs de desdramatització -els fets succeeixen a partir d'una escala de valors molt més humana i propera a una hipotètica realitat- i de desmitificació: l'apropament cap una dimensió real de l'home, reemplaça la irreal construcció mitològica.

Per explicar el procés de transformació del mite en home, José Luis Guarnier utilitza com a exemple la comparació entre la manera com Blasetti i Rossellini van filmar el moment en què Garibaldi pronuncia la

⁷⁸ Louis Norman, "Rossellini's Case Histories for Moral Education". *Film Quarterly*, n.4, estiu 1974, p.11.

seva famosa sentència: <<Qui si fa l'Italia o si muore>>⁷⁹. En el film de Blasetti, abans de la batalla de Calatafimi, Giuseppe Garibaldi avança heroicament entre els seus homes dient-los enèrgicament: <<Qui si fa l'Italia o si moure>>. En el film de Rossellini veiem, en canvi, com després de menjar pa i formatge i demanar sal, Giuseppe Garibaldi explica -en un llarg pla fix- els avantatges tàctics que el pendent del terreny li ofereix contra l'exèrcit del general Landi, per concloure tranquil·lament, amb la serena acceptació d'un fet: <<Qui si fa l'Italia o si muore>>. Aquest procés de desmitificació no és més que la posada en pràctica d'una idea que el propi Rossellini ja havia avançat l'any 1954:

<<J'essaie toujours de rester impassible, je trouve que ce qu'il y a d'étonnant, d'extraordinaire, d'émouvant dans les hommes, c'est justement que les grands gestes ou les grands faits se produisent de la même façon, avec le même retentissement que les petits faits normaux de la vie; c'est avec la même humilité que j'essaye de transcrire les uns et les autres: il y a là une source d'intérêt dramatique>>⁸⁰

Aquesta manera de pronunciar, sense èmfasi, les frases més famoses de la història, marcarà tota la seva etapa televisiva i tindrà la seva màxima expressió a Il Messia, on realitza un interessant esforç per traslladar les sentències evangèliques a un àmbit quotidià. El procés d'humanització de la figura de Garibaldi s'accentua per la manera com el cineasta ens el mostra en situacions quotidianes -menjant, reposant- o com deixa que parli de la seva malaltia, dels problemes amb el reuma.

Malgrat que en molts textos s'ha volgut veure Viva l'Italia! com una proposta de desmitificació absoluta del personatge,⁸¹ Rossellini -tal

⁷⁹ José Luis Guarnier, Roberto Rossellini, p.135.

⁸⁰ Maurice Shérer i François Truffaut, "Entretien avec Roberto Rossellini", Cahiers du cinéma, n.37, juliol 1954, p.3.

⁸¹ <<In questo senso si può definire veramente come la prima opera celebrativa del nostro Risorgimento, improntata ad un concetto civile e democratico. Ritrova Garibaldi la sua dimensione di uomo, ritrovano i dissidi politici quella verità troppo spesso perduta di vista, ritrova l'umanità dei protagonisti quel senso concreto del gesto consueto, quel senso del vero, con quell'equilibrio che evita l'antiretorica>>. Edoardo Bruno, "Viva l'Italia". Filmcritica, n.106-107, febrer-març 1961. p.153-154.

com farà més endavant en la majoria dels seus films històrics- juga amb una certa ambigüitat en relació amb el mite. Mentre realitza tot un procés de depuració del personatge, per donar-li una certa dimensió humana, la pel·lícula mostra també el procés d'edificació del mite Garibaldi o més ben dit, tal com afirma Louis Norman, transforma la pel·lícula en <<a study of charisma>>. ⁸² L'heroi del Risorgimento és el centre, però no hi ha un procés de subjectivització del relat cap a la seva figura jugant amb la seva omnipresència. A partir de Garibaldi, el relat està localitzat en les conseqüències que la seva acció té en un temps i en un entorn. Fins i tot mostra aspectes de l'enemic o ens mostra com s'organitzaven les persones que van lluitar a favor de la resistència. Els personatges secundaris, com Nino Bixio o Giuseppe Bandi, no tenen una personalitat definida i actuen com a suport de l'heroi. A mesura que Garibaldi aconsegueix els seus principals èxits, el poble no dubta a mitificar la seva figura. Després de la batalla de Calatafimi, la gent vol tocar Garibaldi com si estiguessin convençuts de la seva sobrenaturalitat. L'heroi ha d'acabar dient-los que és un home de carn i ossos com ells. Quan l'heroi és en els carrers de Palerm es troba amb dos periodistes que tota l'estona pregunten als soldats de Garibaldi alguns aspectes sobre la veritat d'uns fets que no poden copsar. L'escriptor Alexandre Dumas apareix també a Palerm. La seva presència té una significació especial. Dumas és el representant d'un model de literatura que s'ha proposat crear formes de fabulació a partir de la història. Tots aquests exemples ens demostren que mentre Rossellini es preocupa de desmitificar la història, el seu afany per copsar la realitat l'obliga a interessar-se sobre el procés de construcció del mite. L'exaltació del mite com a únic punt de vista possible és un acte de tergiversació de la història, en canvi, el procés de construcció del mite és part de la realitat. Alberto Moscato va sintetitzar correctament aquesta idea quan va afirmar:

<<Rossellini vede la storia come luogo d'azione dell'eroe. Per lui i grandi uomini non sono un prodotto delle condizioni storiche e

⁸² Louis Norman, "Rossellini's Case Histories for Moral Education", p.12.

*sociologiche, ma sono loro a condurre la storia e la società>>*⁸³

Viva l'Italia! va ser presentada com una gran superproducció. Va ser rodada amb tota mena de mitjans i amb espectaculars escenes de batalles on intervenien nombrosos figurants. Rossellini, però, va rebutjar els efectes escenogràfics a la manera hollywoodiana. Les batalles són vistes des d'una distància, sense ser particularitzades en cap personatge concret. La camera segueix tots els moviments de les masses. En més d'un moment sembla com si volgués mostrar-nos detalladament les estratègies seguides per Garibaldi en la seva lluita. La filmació de les batalles amb el *pancinor*, inaugura un altra figura clau del mètode didàctic: la idea de l'objectivització de la realitat subjectiva. Rossellini assumeix la posició d'observador exterior, però mitjançant un curiós procés d'enunciació utilitza les possibilitats que li ofereix el dispositiu -el *pancinor*- per seleccionar la realitat que vol mostrar. A Viva l'Italia, Rossellini estableix a més una curiosa ruptura -que en molts d'aspectes no és més que una continuació de les troballes de Viaggio a Itàlia- entre l'observació subjectiva del món per part dels personatges i el fet de mostrar la realitat objectiva. Veiem contínuament Garibaldi observant el terreny de batalla, la càmera, però, no ocupa mai la posició dels seus ulls, sinó que se situa en un neutre *més enllà* des d'on se selecciona un món que no manté cap correspondència amb la realitat mirada. En les posteriors biografies de la seva etapa didàctica apartarà la càmera dels ulls dels seus personatges per ser sempre observats des de l'exterior.

Un altre factor que Viva l'Italia avança respecte als futurs films televisius, és la projecció de la pròpia personalitat de Rossellini en els personatges històrics. Si els films realitzats durant el període d'Ingrid Bergman tenen com a valor fonamental la introducció de l'autobiografia personal convertida en ficció, en bona part dels films històrics els personatges es transformen moltes vegades en un "alter ego" d'ell mateix. Pel que fa al procés d'identificació amb Garibaldi, resulta molt interessant l'observació de Gianni Menon:

⁸³ Alfonso Moscato, "Rossellini il didatta televisivo" C.M. Ricerca e informazione sulla comunicazione di massa, n.27, estiu 1977, p.28.

<<Nel film *Garibaldi è Rossellini*. Rossellini che ha fatto cose gloriose, che ha fatto il cinema italiano, che poi è dovuto andare via perchè il cinema italiano era venuto su diverso, la sua presenza dava fastidio, il suo ruolo non veniva riconosciuto, della sua naturalità, del suo istinto, del suo <<seguire l'ispirazione>> non se ne faceva niente nessuno. Ora è potuto tornare. Troviamo Garibaldi all'inizio del film che non ha un cuscino su cui posare il capo, ma il momento è favorevole per tentare un'impresa (per fare un film?) e allora la tenta: si mette in testa di fare un lavoro bene, di farlo meglio e prima di Vittorio Emanuele II e di Cavour, oltre i compromessi della classe che questi rappresentano mentre lui, Garibaldi, è l'eroe del popolo. Così Garibaldi fa l'impresa dei Mille, Rossellini, cent'anni dopo, fa Viva l'Italia per ricominciare da capo, e risale nuovamente l'Italia a seguito di un esercito di liberazione>>⁸⁴.

Si pensem en la condició que Viva l'Italia! té de film d'encàrrec, veurem que Rossellini no podia decebre els interessos del públic que volia veure a la pantalla un gran espectacle visual que commemorés el centenari del Risorgimento. Això condiona algunes de les troballes importants de la pel·lícula. Rossellini ha de satisfer els gustos del públic popular explicant una història que la gent ja coneix, no pot informar l'audiència -tal com farà amb els films televisius- sobre alguna cosa absolutament nova. Peter Brunette creu que el film es troba sempre a mig camí entre les tècniques convencionals de la ficció i les més rigoreses exigències del cinema didàctic que el cineasta farà posteriorment:

<<The film is thus clearly a *mi-chemin* between the conventional techniques of the fiction and the more rigorous demands of the didactic films to come. Sometimes the two impulses even seem at war with one another>>⁸⁵.

Tant en el tractament de la música de Renzo Rossellini que juga amb balades molt populars a l'època, com en el registre interpretatiu, on es comencen a perfilar les depuracions que farà posteriorment,

⁸⁴ Gianni Menon, Dibattito su Rossellini. Roma: Partisan, 1972, p.103.

⁸⁵ Peter Brunette. Roberto Rossellini. Nova York: Oxford University Press, 1987, p.226.

s'evidencia que la mirada del cineasta no pot acabar de prendre la posició radical que voldria. Entre l'empremta més purament popular i el despullament de tot heroisme apareix una certa tensió.

Viva l'Italia va ser estrenada el 27 de gener de 1961, en el transcurs d'una sessió de gala, a la qual va assistir el President de la República. La recepció va ser freda, degut que en la pel·lícula no hi havia el joc d'exaltació patriòtica que molts esperaven. El film, però, va generar una apassionant polèmica crítica a les pàgines del diari comunista Il Paese. L'escriptor comunista Tommaso Chiaretti va publicar un article on acusava Rossellini d'haver convertit la figura de Garibaldi en un <<condottiero reumatico e un pochino miope>> i d'haver realitzat una pel·lícula amb escassos valors en el terreny tècnic, ideològic, narratiu i espectacular⁸⁶. Rossellini va contestar amb una carta adreçada al diari Paese Sera en la qual manifestava que la crítica l'havia afectat humanament i demanava que els crítics amb poder per influir sobre el públic actuessin amb certa prudència⁸⁷. A partir d'aquesta carta, el diari Il Paese va decidir publicar un debat sobre Viva l'Italia!, que es va perllongar durant tres setmanes, amb els més representatius crítics de l'època. Nou persones van estar contra la pel·lícula entre elles Massimo Mida, Pio Baldelli, Luciano Quaglietti, Lino Micciché.etc. Vint van defensar Rossellini entre ells Ugo Pirro, Paolo Alatri, Edoardo Bruno, Sandro De Feo, Giuseppe Patroni Griffi i l'escriptor Alberto Moravia que va considerar Viva l'Italia! com un bon intent d'escriptura de la història contemporània⁸⁸.

⁸⁶ Tommaso Chiaretti, Il Paese, 28 de gener 1961.

⁸⁷ Roberto Rossellini, "Una lettera di Rossellini". Paese sera, 1 de febrer de 1961.

⁸⁸ El debat va iniciar-se el 4 de febrer a Il Paese i va concloure el 23 de febrer amb un article recopilatori de Tommaso Chiaretti. La història de la pol·lèmica ha estat recollida en el text: Paolo Alatri, "Il senso della storia". A: Edoardo Bruno, Ed. Roberto Rossellini, il cinema, la televisione, la storia, la critica. San Remo: Actes del Congrès, 1980.

4.2.2.3. Vanina Vanini

Acabat el rodatge de Viva l'Italia, Roberto Rossellini va reprendre les negociacions amb el productor Moris Ergas, el qual volia realitzar una gran pel·lícula que popularitzés la seva amant, l'actriu Sandra Milo i que pogués triomfar en el Festival de Venècia. Després de descartar el projecte inicial d'Una dona al giorno, Rossellini va proposar als guionistes Franco Solinas i Antonello Trombadori que treballessin en una adaptació de L'abesse de Castro de Stendhal. A mesura que avançava el projecte, l'obsessió del cineasta es perfilava al voltant de la idea de poguer realitzar una obra que continués les recerques realitzades a Viva l'Italia i que servís per explicar les bases polítiques i socials que van donar lloc al *Risorgimento* italià. La figura de Stendhal resultava absolutament clau, ja que en alguns dels seus textos s'havia convertit en un meravellós cronista de la vida italiana de començaments del segle XIX. Els guionistes van treballar en un primer projecte anomenat Chronique italienne, però el productor Moris Ergas va acabar imposant que es realitzés l'adaptació del conte Vanina Vanini, publicat dins del recull Chroniques italiennes ⁸⁹. Ergas no volia produir una pel·lícula històrica, sinó una gran obra de caràcter passional que estigués envoltada d'un cert lirisme. Vanina Vanini ja havia estat portada dues vegades al cinema -l'any 1929, per Arthur von Gerlach, amb el títol de Vanina, i l'any 1940, per Carmine Gallone, amb el títol d'Oltre l'amore, i amb Alida Valli de protagonista-. En veure que el projecte d'escriptura no avançava, Ergas va decidir recórrer a l'escriptora francesa Monique Lange, especialista en l'obra de Stendhal, la qual després d'una setmana de treball va abandonar el projecte. Finalment, Rossellini va establir contacte amb François Truffaut qui li va oferir la possibilitat de treballar amb el guionista Jean Gruault, que ja havia conegut a París en els anys en què es forjava la *nouvelle vague*, i que es trobava treballant en el guió de Jules et Jim (1962). Jean Gruault explica d'aquesta manera com va entrar a Vanina Vanini: -

⁸⁹ Stendhal. Chroniques italiennes. París: Garnier Flammarion, 1979. p.351-376. El relat "Vanina Vanini ou particularités sur la dernière vente de Carbonari découverte dans les états du Pape" va ser publicat per primer cop el desembre de 1829 a la Revue de Paris.

<<Roberto et Ergas étaient à la recherche d'un scénariste pour un *Vanina Vanini* d'après les Chroniques italiennes de Stendhal dont les somptueux décors avaient déjà été construits à Cinecittà, l'équipe au complet était réunie, les comédiens engagés et déjà à pie d'oeuvre, il ne manquait que le scénario. Certes il y avait bien un synopsis d'une trentaine de pages, oeuvre de deux scénaristes réputés de gauche, Salinas et Trombadori, fade résumé de la nouvelle de Stendhal dont ils avaient réussi à évacuer l'humour et le charme tout en l'alourdissant d'épisodes de leur cru: une description fort sérieuse d'une cérémonie d'admission dans une "vente" de carbonari, de fines allusions à la politique contemporaine (ils confondaient Rossellini et Autant-Lara) et quelques évocations de vols d'oiseaux, passages de nuages et autres détails poético-météorologiques fréquents dans les scénarios, dont je n'ai jamais bien compris l'utilité pour le réalisateur, mais destinés sans doute dans l'esprit de scénaristes roublards à impressionner les producteurs naïfs>>. ⁹⁰

Malgrat que la col·laboració de Gruault va ser curta, sí que hi va haver un clar sincronisme amb Rossellini sobre la forma d'entendre la història. Per a tots dos, allò que era menys important era poder descriure un context a partir d'una història novel·lesca. En una nota a la revista Cahiers du cinéma, J.G. -Jean Gruault- apuntava la possibilitat de transformar una crònica de Stendhal en una mena de visió de la comèdia humana de l'Itàlia de 1820, a la manera de Balzac:

<<Ainsi verrons-nous reconstruit, au tour de la nouvelle de Stendhal, l'ensemble politique, social et même Hygiénique, sexuel ou alimentaire qui a conditionné le comportement de ses héros. On saura comment ils se lavaient, quels médicaments ils prenaient, ce qu'ils mangeaient, comment ils faisaient l'amour. *Vanina* sera donc le premier film occidental réaliste, le primer à essayer d'exprimer la totalité d'un monde, qui sera aussi la totalité du monde stendhalien, puisqu'il emprunte des traits des "petits faits vrais", des répliques, et même des scènes entières, à presque toutes les autres oeuvres de Stendhal et à celles des auteurs qu'il aimait (Casanova, Montesquieu, par exemple). Bref, une

⁹⁰ Jean Gruault, Ce que dit l'autre, p.196.

nouvelle de Stendhal comme Balzac l'aurait écrite (il en mourait d'envie)>>⁹¹.

Aquest fet, té una importància fonamental ja que anuncia la preocupació rosselliniana -probablement reforçada pel seu contacte amb Jean Gruault- d'utilitzar la història com a procés de reconstrucció d'un món i d'un ambient. Tant per les pressions del productor Moris Ergas, com per l'estructura d'un relat molt condicionat als fets novel·lescós -que la producció volia convertir en el principal reclam comercial del film-, aquesta idea no es va dur a terme. Però, en ella hi podem veure tot un camí de recerca de la reconstrucció com a informació sobre d'un entorn que marcarà la concepció del treball en alguns films didàctics. La prise du pouvoir par Louis XIV -on la intervenció de Gruault va ser més directe- pot considerar-se com un acurat esforç de descripció d'un món, idea que Rossellini pel seu conte reprendrà especialment a Atti degli apostoli o L'età di Cosimo de Medici, on el pes de la biografia individual entrarà en contrast amb una clara voluntat de mostrar les formes de vida de cada època. Durant el rodatge de Vanina Vanini, Rossellini va parlar a Gruault per primer cop del projecte didàctic:

<<Le projet "didactique" est à mon avis très ancien et remonte (même si non clairement, non consciemment exprimé) à Paisà à Francesco -peut-être Même à La Nave Bianca. Il est conscient dans Era notte a Roma, Viva l'Italia! et Vanina Vanini. Roberto m'en a parlé en termes clairs durant l'écriture et le tournage de Vanina (un soir à Naples, piazza Dante)>>⁹²

És curiós indicar que, a partir d'aquest moment, Rossellini s'acostumarà a treballar, com a font de documentació dels films històrics, amb llibres que donen informacions sobre la vida quotidiana a diverses èpoques.⁹³

⁹¹ J.G. "La photo du mois". Cahiers du cinéma, n.120. juny 1961, p.43.

⁹² Carta de Jean Gruault a l'autor. 21-8-1995.

⁹³ Declaracions de Marcella de Marchis a l'autor. Roma, 30-1-1995.

Ni Rossellini, ni Jean Gruault van poder desenvolupar les seves línies bàsiques de treball, degut que el productor va tallar mitja hora de la primera part del film -actualment perduda-. Entre les escenes més destacades que es troben a faltar en la versió actual del film hi ha una història d'amor entre el *carbonari* Pietro Misserilli i la comtessa Viteleschi - personatge que interpreta l'actriu Martine Carol-; un moment en que es veia un capellà que rebutjava que la seva cintura sagrada servís per curar un ferit; diverses discussions sobre els orígens del pensament liberal amb algunes al·lusions a la revolució americana; una escena ambientada en una llibreria de la Plaça del Popolo, en la qual la policia busca alguns textos prohibits i una altra escena -situada en la part central del film- en la qual Misserilli vol escapar del castell de San Nicolo despistant als soldats. Ergas va suprimir aquestes escenes perquè volia que l'acció dramàtica -la història d'amor- esclatés ràpidament i perquè tenia por que la interpretació de l'actriu Martine Carol -en el paper de comtessa Viteleschi- eclipsés Sandra Milo⁹⁴. Més endavant la manipulació de la pel·lícula va afectar també alguns problemes de doblatge. Rossellini no estava massa convençut dels resultats de l'actriu Sandra Milo i va voler doblar-la utilitzant la veu de l'actriu Andreina Pagnani. Moris Ergas i Sandra Milo, pel seu costat, van fer un nou doblatge, que va capgirar el to interpretatiu donant-li més dramatisme. Ergas -tal com afirma Pio Baldelli- va afegir una escena més al metratge per que Sandra Milo tingués més paper.⁹⁵

Vanina Vanini és l'última de les Chroniques italiennes de Stendhal, recopilades per primer cop per Michel Lévy amb motiu de la publicació de les Oeuvres Completes l'any 1865, -vint-i-cinc després de la mort de l'autor. En elles, Stendhal aprofundeix en la tècnica literària de les cròniques definides per Béatrice Didier com l'art de donar il·lusió a un fet autèntic⁹⁶. Per escriure les cròniques, Stendhal partia de manuscrits

⁹⁴ Sobre els problemes de Vanina Vanini amb els productors veure: Roberto Rossellini, "Le responsabilità della Bienale". Filmcritica, n.112-113, agost-setembre 1961; Jacques Joly, "Les infortunes de Vanina Vanini". Les lettres françaises, 5 de juliol de 1962; Jean Gruault, Ce que dit l'autre, p.216-217.

⁹⁵ Pio Baldelli, Roberto Rossellini, p.168.

⁹⁶ Béatrice Didier. Pròleg de Chroniques italiennes, p.15.

històrics en els quals es plantejava l'existència irrefutable dels fets. Posteriorment, l'escriptor novel·lava els esdeveniments introduint-hi elements de ficció i adequant-los a la seva poètica particular. Béatrice Didier creu que mitjançant les Chroniques italiennes, Stendhal no va fer més que buscar un equilibri entre les exigències racionals -el realisme- i les aspiracions del somni -el romanticisme-. Com podem comprovar, el mètode plantejat per Stendhal no està gaire lluny del mètode de treball de Rossellini. El cineasta a Vanina Vanini converteix en docudrama, el que Stendhal converteix en crònica.

El conte de Stendhal explica, en només vint pàgines, la trobada amorosa i tràgica entre dos joves a l'Itàlia de l'inici de l'Ottocento. Va ser acabat quan l'escriptor finalitzava Le rouge et le noir, i es centra en la figura d'un jove idealista revolucionari -una versió italiana de Julian Sorel- afiliat als anomenats *carbonari*, joves exaltats de caràcter burgès que a començaments del segle XIX es van sublevar contra l'aristocràcia i l'església seguint el model de la revolució francesa. Malgrat el fracàs polític de la seva empresa, degut a la repressió de l'aristocràcia i del poder eclesiàstic, la lluita dels *carbonari* va servir per començar a establir els fonaments de l'Itàlia del Risorgimento. Stendhal oposa l'esperit polític idealista del jove Pietro Misserili, a l'idealisme amorós de l'aristòcrata Vanina Vanini. La grandesa del relat de Stendhal es troba en la manera com l'escriptor provoca una tensió entre una dona que creu en l'entrega amorosa absoluta i un jove que dubta entre la puresa amorosa i els ideals revolucionaris. Els dubtes morals, però, portaran Vanina Vanini cap a la traïció i a unir-se sentimentalment -al final del relat- amb el noble aristòcrata Livio Savelli, nebot d'un cardenal, imposat per la seva família.

En la seva versió cinematogràfica, Rossellini va canviar el final per adaptar-lo al seu punt de vista. Després de la traïció i de l'execució de Pietro, Vanina es retira en un convent. En l'escena final, malgrat que l'acció de l'execució i de l'entrada en el convent estiguin separades en l'espai i el temps, Rossellini crea un interessant joc de falses mirades. Abans de morir, Pietro llença una mirada en el buit que estableix una correspondència amb l'escena posterior en la qual veiem Vanina que corre com si volgués evitar allò inevitable. Ella, per la seva banda, abans d'entrar en el convent llença també una mirada perduda en el buit que

sembla voler enllaçar amb la mirada de Pietro abans de la mort. Quant al tractament dels personatges s'ha de tenir en compte que per a Rossellini, el món de Vanina és una aristocràcia condemnada a desaparèixer pels nous ideals de la revolució francesa, els quals han condicionat la vida del *carbonari*. En aquest joc de confrontacions hi juga un paper destacadíssim la moral interior de Vanina i la por que li provoca el joc prohibit d'uns amors clandestins. L'església tenia un poder en la crònica de Stendhal, però no una presència fonamental. Peter Brunette analitza aquest fet com un exemple més de l'interès de Rossellini per mostrar la crisi moral i espiritual dins la consciència humana. Brunette afirma que no és descabellada l'opció de donar més protagonisme a l'església.

<<Thus, if Stendhal focuses on the Church as a social and historical entity, with hardly a nod to its function as spiritual presence, we can see that Rossellini's addition of this dimension constitutes, in a sense, a legitimate "Italianizing" of the French's writer material>>⁹⁷

Michel Serceau ofereix una interessant lectura simbòlica del paper de l'església en el film i de la manera com Rossellini, a partir del personatge de Pietro, posa en dubte la seva funció de servei a la aristocràcia:

<<En pénétrant chez la comtesse Vitteleschi, puis surtout en étant emmené chez le prince, Missirilli est pratiquement introduit au sein de l'Église, cette Église séculière que sert le prince. Le mouvement est à double sens. La comtesse, le prince pêchent en accueillant un hérétique. Missirilli, lui, introduit la faute au sein de l'Église. Par l'intermédiaire de la comtesse, il agit comme révélateur de la fausseté des vertus dont se réclament les aristocrates chrétiens. En s'unissant librement à Vanina, il fait éclater de l'intérieur les lois morales de l'Église, qui obligent au mariage>>.⁹⁸

⁹⁷ Peter Brunette, Roberto Rossellini, p.240.

⁹⁸ Michel Serceau, Roberto Rossellini. Paris: Éditions du Cerf, 1986. p.159.

Vanina Vanini és l'única de les cròniques que parla d'un fet contemporani a l'escriptor -és ficció de la història d'un passat recent, com Roma città aperta- i malgrat haver estat escrita el 1829, Stendhal no la va incloure dins el primer recull de cròniques aparegut el 1839. Stendhal comença la seva crònica d'aquesta manera:

*<<C'était un soir du printemps de 182... Tout Rome était en mouvement: M. le duc de B..., ce fameux banquier, donnait un bal dans son nouveau palais de la place Venice>>*⁹⁹

Rossellini va voler començar el film qüestionant-se quin era el vespre de primavera que proposa Stendhal i quins eren els grans esdeveniments -a part del ball- que van posar tot Roma en moviment. A diferència de les altres cròniques, l'esmentada per a la contemporaneïtat va fer que Stendhal no fos massa clar a l'hora de definir el marc històric. Cent quaranta anys després dels fets, Rossellini pot reconstruir el marc històric i fer més versemblant el relat. Així, la pel·lícula arrenca amb la mort del papa Pio VII, les campanes ho anuncien i en les primeres escenes veiem com té lloc el còncave. Aquest fet inscriu el film en un moment concret de la història italiana i permet que el director s'endinsi en la ficció i segueixi les desventures del *carbonari* Pietro Misserilli que viatja de la Romagna fins a Roma per matar un traïdor a la causa revolucionària.

En la primera part -alterada respecte a l'original per les retallades del seu productor-, Rossellini descriu de manera acurada els diversos ambients per on es mouran els protagonistes del drama: el món dels *carbonari* i les seves reunions secretes, el món de l'alta burgesia que es troba mobilitzada amb motiu del gran trasbals polític que suposa el conclave i el món de l'església, que jugarà un paper determinant en la darrera part de la història. Els cerimonials secrets, religiosos i polítics, tenen una gran importància en els primers moments i estan filmats com si es desenvolupessin en aquells moments. Rossellini reforça així l'idea de crònica stendhaliana i defineix un marc diegètic per la ficció. En el seu

⁹⁹ Stendhal, Chroniques italiennes. p.353.

treball, el director es va documentar amb algunes dades que provenen d'altres obres de l'escriptor com Les promenades dans Rome, De l'amour i Napoli Roma Firenze.

A partir del moment en què el carbonari Pietro Missirili es refugia a casa del príncep Vanini, on coneixerà a la princesa Vanina Vanini, l'espai de l'acció es tanca en uns interiors i comença a aparèixer el costat romàntic -inherent al text de Stendhal-. Les passions ocupen un lloc privilegiat. Rossellini, però, realitza esporàdiques incursions cap a l'exterior. Les imatges reflecteixen sempre esdeveniments polítics col·lectius com la persecució i posteriors tortures infligides als *carbonari*. Els fets exteriors són filmats des d'una posició absolutament fenomenològica, sense ressaltar, ni emfasitzar cap efecte i amb la voluntat de ser com reconstruccions documentals d'uns fets externs que tindran una forta repercussió a la ficció construïda de l'amor entre Pietro i Vanina.

En les escenes passionals és on la pel·lícula entra en més contradiccions. En elles es posa en evidència que el productor va voler forçar els aspectes lírics -com si fossin amors trets d'una representació operística-, per la qual cosa els actors -especialment l'actriu Sandra Milono dubten en agenollar-se o abraçar-se artificialment. Malgrat, la interpretació lírica, Rossellini rebutja mostrar la psicologia interior dels personatges. El que més li interessa és utilitzar-los com a reflex d'un conflicte entre l'ideal polític i l'ideal religiós.

Tal com assenyala José Luis Guarner, hi ha una certa correspondència entre el llenguatge sintètic de Roberto Rossellini i el de Stendhal ¹⁰⁰. Rossellini és capaç de convertir els fets fonamentals del film en un petit gest que passa amb discreció enmig de l'entrellat narratiu, mentre que Stendhal és capaç de sintetitzar en una sola frase un moment clau que pot canviar el destí dels personatges. A l'obra literària hi ha una voluntat d'escriptura ràpida, de narrar en present, com si amb el

¹⁰⁰ Guarner afirma: <<Si una sola frase basta a Stendhal para explicar que Vanina se convierte en amante de Pedro -bientôt elle n'eut plus rien à lui refuser- un planto bastará a Rossellini para contar lo mismo>>. José Luis Guarner. Roberto Rossellini, p.148.

llenguatge establís una contemporaneïtzació entre els fets narrats i els sentiments d'una època. Stendhal i Rossellini comparteixen, a més, la voluntat de descriure els grans esdeveniments a partir de les individualitats.

A Vanina Vanini apareixen dues figures narratives que tindran una importància fonamental en tot el cinema didàctic de Rossellini. La primera és la utilització de llanguíssim plans seqüència, perfectament marcats per la utilització del *pancinor*. Si a Viva l'Italia hi havia una interessant utilització del *zoom* que proposava una realaboració de la idea de la subjectivitat del punt de vista des del qual el personatge central - Garibaldi- observava els fets, a Vanina Vanini, el *zoom* es converteix en un element que permet l'exteriorització del relat i el pla seqüència en una figura clau per a mantenir la unitat de la escena, anular els recursos del muntatge i forçar la confrontació ideològica entre els personatges. Al llarg del film, hi ha alguns plans seqüència -com la discussió de Vanina amb el seu capellà confessor-, que són un interessant preludi de l'estil que adoptarà el director en els seus treballs televisius. Jean Gruault va destacar de quina manera a Vanina Vanini, Rossellini aconseguia trencar en alguns moments significatius del film amb la figura del contraplà:

*<<Ici, comme déjà dans Il faisait nuit a Rome, et surtout dans l'admirable Viva l'Italia, grâce au *pancinor*, utilisé systématiquement, Rossellini se débarrasse définitivement du contrechamp, du montage, des travellings avant et arrière, procédés de fascination grâce auxquels le metteur en scène met le spectateur en état d'inferiorité, faisant de lui sa chose, essayant de convaincre en l'étonnat et non par la vérité de son propos. Entreprise analogue à celle de Stendhal bannissant le "Je" du récit romanesque>>¹⁰¹*

L'altre recurs que apareix per primer cop a Vanina Vanini té un marcat caràcter narratiu i es centra en la utilització d'alguns personatges secundaris, absolutament desconeguts, que actuen com a introductors d'un discurs de caràcter informatiu. Aquest recurs -que apareixia apuntat lleugerament en algun moment de Viva l'Italia!- es posa en evidència en

¹⁰¹ J.G. "La photo du mois". p.43.

les escenes introductòries que descriuen el Còncil que ha de triar el successor del papa Pio VII. Mentre la camera, mostra els moviments de la multitud a la Piazza San Pietro, l'acció es centra momentàniament cap a alguns personatges desconeguts -que no tornaran a aparèixer al llarg de tot el relat-, els quals conversen entre ells de les circumstàncies polítiques. Aquests personatges juguen el paper de narradors delegats del propi cineasta. Ajuden a configurar, mitjançant el seu discurs oral, un saber històric que la càmera no pot proporcionar i estableixen una important empremta de didacticisme a l'interior del propi film.

La projecció a la Mostra de Venècia de Vanina Vanini va estar marcada per dos importants debats. Per una banda, l'escàndol de les alteracions del metratge va fer que Rossellini escrivís una sèrie de telegrams contra Moris Ergas i una dura carta contra la direcció del festival demanant que es retirés el film de la Mostra. Els textos van ser reproduïts a Filmcritica, on la direcció de la revista s'estranyava que la manipulació d'una obra cinematogràfica no hagués estat posada de relleu per part de la crítica.¹⁰² L'altre escàndol va sorgir quan els dos primers guionistes del projecte, Antonello Trombadori i Franco Solinas -membres del partit comunista-, van assenyalar que no podien reconèixer el resultat final, que havia alterat considerablement el conjunt. En una carta van indicar que Rossellini havia donat més importància al fenomen religiós i havia prescindit de tota intencionalitat política. Seguint el model de Senso, de Luchino Visconti, els guionistes volien buscar un cert paral·lelisme entre el context polític on es desenvolupava l'acció i la realitat italiana del moment en què va ser rodat el film:

<<Comme on le sait désormais, le scénario et les dialogues ont évolué dans un sens sensiblement différent de notre adaptation elle-même...>>¹⁰³

La versió mutilada va ser la que es va estrenar a la Mostra de Venècia, on va rebre males crítiques i no va ser entesa la polèmica entre

¹⁰² "La responsabilità della Bienale". Filmcritica, n.112-113. p.455.

¹⁰³ Carta a Franco Solinas i Antonello Trombadori reproduïda a : Mario Verdone, Roberto Rossellini, p.75-76.

Rossellini i el seu productor, com ho prova aquesta ressenya de Gian Maria Guglielmino :

<<In fondo alla clamorosa e violenta polemica, sconfinata nelle carte bollate e persino nelle ingiurie, che in questi ultimi giorni ha opposto Roberto Rossellini al produttore Moris Ergas c'era, probabilmente, solo una cattiva coscienza. La cattiva coscienza di avere fatto un brutto film>>. ¹⁰⁴

Edoardo Bruno apunta la interessant hipòtesi que la mala acollida crítica que va tenir Vanina Vanini va ser deguda que molts espectadors realitzaven una comparació amb el model de cinema històric proposat en aquells mateixos anys per Visconti. Els crítics hi buscaven l'exuberància en la posada en escena i no la trobaven. No entenien la modernitat de la proposta rosselliniana, ni hi veien que el film pogués anunciar noves formes d'aproximar-se a la història. Vanina Vanini era vista molt sovint en relació amb Senso. El mateix any de la seva estrena, Visconti acabava d'estrenar Il gattopardo. Edoardo Bruno va escriure en les pàgines de Filmcritica:

<<Nonostante le modifiche, le sostanziali alterazioni arbitrariamente apportate al film dalla produzione, lo stile di Vanina Vanini si impone. L'opera è riconoscibile nell'unità di certi ampi capitoli. Le repressioni della polizia hanno il tratto improvviso della cronaca, della storia rivissuta come ricerca di una realtà in accadimento fuori dagli schemi e dalle convenzioni>> ¹⁰⁵

¹⁰⁴ Gian Maria Guglielmino. La Gazzeta del Popolo, 8 d'agost de 1961.

¹⁰⁵ Edoardo Bruno, "Vanina Vanini e la XX Mostra". Filmcritica, n.112-113.

4.2.3.El projecte geogràfic

El 9 de desembre de 1956, Roberto Rossellini va arribar a Bombai disposat a dur a terme la filmació de diversos documentals de caràcter geogràfic sobre l'Índia. Quan va decidir començar el viatge, es trobava en un moment de crisi respecte al cinema de ficció. El film La paura posa en evidència les seves relacions amb la seva dona Ingrid Bergman. Rossellini pensava dur a terme una recerca de caràcter antropològic sobre un país de 400 milions d'habitants que es trobava en procés de transformació de les seves estructures. A l'Índia podia trobar-se també davant una manera d'entendre i veure el món absolutament antidogmàtica i retrobar un cert esperit proper al franciscanisme:

<<Ed è quindi ad una maggiore gioia di vivere che debbono tendere i miei amici indiani, che hanno conservato nel mondo più che gli altri l'essenzialità di certi valori. Ed il loro non dogmatismo, la loro immensa apertura morale, rappresentano la forza che fatalmente attirerà a loro un mondo che nella disperata lotta verso la libertà ha scelto erroneamente come arma il dogmatismo, certo con l'intenzione di accelerare il proceso di conquista (e anche forse per opposizione al mondo non dogmatico che avevano di fronte). Ne risulta certo che loro non hanno dubbi e che noi invece ne siamo sempre tormentati>>¹⁰⁶

El projecte India havia de ser el primer de diversos treballs on, a partir d'una barreja d'elements de ficció i imatges documentals, s'establiria una mena d'enquesta audiovisual sobre els problemes del món contemporani. Rossellini començava a entreveure la figura del cineasta com a coordinador d'un ampli projecte audiovisual útil per al coneixement:

<<Ce que j'ai fait pour l'Inde, on peut le faire pour le monde entier. Ce sera une oeuvre très vaste, dont je ne pourrai pas m'occuper tout seul. J'en serai seulement le promoteur et l'animateur; et j'aurais auprès de moi

¹⁰⁶ Roberto Rossellini, "Mi" Mma. Lettera dall'India". Carta a Marcella De Marchis, publicada a: Linea d'Ombra, n.70, abril 1992 i a Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi. Andrea Martini ed. Venècia: Marsilio, 1994, p.205-214.

beaucoup d'hommes, surtout des jeunes, pour travailler dans le même sens. En Russie, en Chine, en Amérique du Sud, en Afrique, partout...>>

107

A la revista Cahiers du cinéma va reafirmar la seva posició en declarar que la seva experiència a l'Índia no era més que el punt de partida d'un gran projecte:

*<<Toute mon entreprise indienne a été pour moi une sorte d'étude pour un projet plus vaste que j'ai mis sur pied. Je crois que tous les moyens de diffusion de la culture sont devenus stériles par le fait qu'on a entièrement abandonné la recherche de l'homme, tel qu'il est>>*¹⁰⁸

Finalitzada la seva estada a l'Índia, va anar a Brasil per poder tirar endavant la segona part del projecte, consistent en un treball de recerca geogràfica/antropològica, a partir d'una sèrie d'elements presents al llibre Geografia do fame de Josué de Castro. La recerca audiovisual no es va poder dur a terme i el seu fracàs va suposar la fi dels projectes geogràfics de Roberto Rossellini. Aquests només es van poder recuperar en el telefilm rodat per la televisió americana, Idea di un Isola (1967) -el qual va ser signat pel seu fill Renzo- i en l'obra de muntatge -signada però no realitzada per ell- The world population/ A Question of People (1974), on va utilitzar algunes imatges rodades a l'Índia i no integrades ni en el llargmetratge, ni en la sèrie televisiva. Malgrat que el projecte geogràfic va ser com un carreró sense sortida dins l'obra de Rossellini, la seva importància fou fonamental ja que va constituir un clar embrió del seu didactisme. Amb el projecte geogràfic es va proposar, per primer cop, dur a terme una certa idea enciclopèdica de la imatge articulada al servei d'una clara utilitat informativa. La càmera es va posar davant la realitat per prendre'n apunts i forjar un discurs sobre la situació global del món i els seus problemes. El repte era absolutament nou ja que no pretenia forçar les coses per aconseguir un nou model de cinema antropològic -tal

¹⁰⁷ Roberto Rossellini a "La table ronde". Emissió radiofònica, maig 1960. Recollit a: Adriano Aprà. Ed. Roberto Rossellini. India. Roma: Cinecittà Estero, maig 1991. p.40.

¹⁰⁸ Fereydoun Hoveyda i François Truffaut, "Entretien avec Roberto Rossellini". Cahiers du cinéma. n.94, abril 1959. p.4.

com començava a fer Jean Rouch amb el *cinéma vérité*-, sinó per treballar -sobretot en el llargmetratge Índia, matri bhumi- la idea de l'enfrontament entre una estructura narrativa i els elements documentals que constitueixen la matèria prima del producte filmic.

Quan l'any 1963, Rossellini va poder tornar a pensar en un projecte enciclopèdic, ja havia començat a treballar en altres direccions -sobretot explorant una idea de representació de la història- i va voler articular els esforços cap una altra idea de cinema enciclopèdic. La seva idea geogràfica va ser, però, represa per Pier Paolo Pasolini, el qual l'any 1968 va proposar la realització d'un projecte d'investigació sobre la situació del tercer món, anomenat Appunti per un poema sul terzo mondo, que hauria d'estar format per diverses pel·lícules rodades a l'Índia, els països àrabs, l'Àfrica negra, l'Amèrica del sud i els *ghettos* negres dels Estats Units. D'aquest projecte global només va realitzar Appunti per un film X sull'India (1967-1968) i Appunti per una Orestíada africana (1968,1969)¹⁰⁹,

En aquest apartat exposarem el material que conforma el projecte de Rossellini tant les seves obres realitzades -Índia, matri bhumi, L'Índia vista da Rossellini/J'ai fait un bon voyage, Idea di un Isola, The world population/The question of people-, com algun material en què s'ofereixen pistes sobre el que havia de ser el projecte frustrat de Geografia do fame. Incloem aquest projecte no realitzat dins d'aquest apartat, ja que la seva proposta és la clau de volta per comprendre els camins que pensava seguir Rossellini. Geografia do fame no figurarà en l'apartat final dedicat als projectes no realitzats, ja que en ell només hi figuren les propostes no materialitzades de les quals es conserva un guió o algun esbós del guió.

¹⁰⁹ Sobre el film sobre l'Índia de Pasolini veure: Maurizio Viano. A certain Realism. Making use of Pasolini's film theory and practice. Los Angeles: University of California Press. 1993, p.250-257. Hervé Jaubert-Laurencin. Pasolini, portrait du poète cinéaste. París: Ed. Cahiers du cinéma, 1995. p.157-165.

4.2.3.1. India

L'any 1950, Jean Renoir va visitar l'Índia per tal de rodar la seva obra mestra The river, on plantejava la impossible simbiosi entre la idea occidental del jardí i el concepte de vida harmònica de la filosofia hindú¹¹⁰. Renoir va conèixer Rossellini a París i li va dir que havia quedat fascinat per un món on contínuament es posava en dubte la vanitat de la idea occidental de l'acció.

*<<Jean Renoir, qui est allé en Inde deux ans auparavant tourner Le Fleuve, et qui m'en parlait beaucoup, semant en moi la curiosité de ce pays, m'avait donné avant mon propre départ la liste des relations qu'il s'était faites là bas. Sur cette liste figurait l'adresse d'India>>*¹¹¹

Índia és per a Roberto Rossellini, Sonali Senroy das Gupta, la dona amb la que viuria una apassionada història d'amor durant el rodatge i amb la qual acabaria casant-se. Sonali havia estat abans l'esposa de Hari Das Gupta, un dels ajudants de direcció de Jean Renoir a The River. Les primeres informacions sobre el projecte de rodatge d'un film sobre l'Índia daten de 1955. Fereydoun Hoveyda, un dels guionistes acreditats en el llargmetratge, ha manifestat que Enrico Fulchignoni, que treballava en la secció de cinema de l'UNESCO, li va parlar de viatjar amb cotxe amb Roberto Rossellini fins a l'Índia, durant el trajecte haurien de filmar imatges de Turquia Irak i Afganisan.¹¹² En els mesos que el cineasta es va instaurar a París, a més d'establir contactes amb els futurs directors de la *nouvelle vague*, tenia com a obsessió llegir tota mena d'informacions sobre la India. El projecte va poder tirar endavant gràcies a un acord inicial entre la companyia francesa de distribució Union Général Cinematographique, un crèdit d'un milió de lires de la Banca de Roma

¹¹⁰ Àngel Quintana, "El río o la armonía con el tiempo de la naturaleza". Nosferatu, n.17-18, març 1995. p.185-189.

¹¹¹ Roberto Rossellini, Fragments d'une autobiographie. p.181.

¹¹² Mario Verdone, Roberto Rossellini, p.195.

ofert a la companyia de Rossellini Aniene Film i la invitació dels productors privats hindús Borkei Brothers. Per la seva banda, Enrico Fulchignoni va encarregar a Rossellini que rodés, de forma paral·lela al llargmetratge, diverses imatges documentals per a la UNESCO, les quals constituïrien després la base de la futura sèrie televisiva.

Rossellini va arribar a Bombai, el 9 de desembre de 1956 acompanyat del seu operador Aldo Tonti. El primer problema amb què es va trobar va ser la manca de compromís dels productors privats hindús. El problema es va resoldre quan va establir contacte amb Jean Bhowmagari, responsable de la Film Division, organisme governamental, depenent del Ministeri d'Informació encarregat d'ajudar el desenvolupament dels films documentals. En una carta adreçada a Enrico Fulchignoni, Roberto mostrava el seu desinterès pels mètodes dels productors privats hindús i la confiança en l'empresa estatal.¹¹³

El 10 de gener, el primer ministre Jawaharlal Nehru li va oferir la l'oportunitat que filmés el viatge oficial que realitzaria durant tres dies pel país. El viatge va començar amb una parada a Nalanda, on es va recuperar un antic centre budista i on Nehru es va trobar amb el Dalai Lama; més tard, a Orissa va inaugurar un dels projectes més monumentals, el pantà d'Hirakud; el viatge va finalitzar a la Universitat Tagore de Shantiniketan. Les imatges del viatge amb Nehru, que constituïrien el novè capítol de la sèrie televisiva, són el nucli des d'on va partir el projecte Índia. Després d'aquestes primeres escenes va rodar fins al 25 de gener a Bombai algunes imatges documentals corresponents als tres primeres episodis. El seu primer desplaçament va ser cap a un poble pescador proper a Bombai, on es va rodar el quart capítol. Entre el 18 de febrer i el 2 de març es van captar imatges en la jungla de Karapur, les quals integrarien el desè episodi. Més tard, va viatjar a la ciutat santa de Madurai, als llacs Malabar i a la zona de Kerala, on va recollir material pels capítols cinquè, sisè i setè. Tal com afirma Adriano Aprà, hi ha dubtes sobre qui va realitzar les imatges del vuitè episodi centrat en el

¹¹³ Roberto Rossellini, "Lettera a Enrico Fulchignoni", 25 de gener de 1957. Reproduïda a *Filmcritica*, n.390, desembre 1988.

treball de construcció de la presa d'Hirakud. El primer cop que Rossellini va estar a Hirakoud va ser el dia de la inauguració de la presa acabada. Aprà creu que el material d'aquest episodi li va ser donat per l'associació Indian Films Development, la qual va encarregar-se a més d'oferir-li tota mena de material tècnic per dur a terme el rodatge.¹¹⁴

Rossellini no va començar el llargmetratge India, mati buhmi, fins després d'haver acabat les imatges documentals en 16mm. El 9 de març va iniciar, a la selva de Karapur, la filmació de l'episodi dels elefants. Els altres quatre episodis es van acabar de rodar a finals de juny, després que Rossellini aconseguís solucionar nombrosos problemes de caràcter tècnic i sentimental. El mes d'octubre, després del seu retorn a París, va començar a treballar en el muntatge, primer amb la sèrie televisiva i després en el llargmetratge.

En el projecte India, Rossellini va establir sempre una distinció entre el material en brut que donaria origen a la sèrie televisiva i el material construït del llargmetratge. Les imatges de la sèrie van ser una mena d'apunts sobre la situació global de l'Índia, una primera presa de contacte amb la realitat i l'esborrany d'un treball més elaborat on la ficció observada va ser posada en contacte amb una construcció més dramatitzada que no volia perdre en cap moment la empremta provocada per allò real. El propi Rossellini va expressar el seu punt de vista sobre un seu poc usual procés de recerca, que en certa manera constitueix un precedent del treball que determinats cineastes actuals poden realitzar amb una videocàmera a partir de l'espai de les localitzacions que utilitzaran per la creació d'una ficció. La diferència està en el fet que Rossellini proposava a India que els apunts esdevinguessin també matèria essencial d'una recerca global sobre una realitat exterior:

<<J'ai cherché d'abord à observer, à faire un simple reportage, sans aucun parti pris, sans l'intention même d'aboutir à une construction cinématographique particulière. Dans le film, au contraire, la matière est dramatiquement élaborée. Ce que j'ai tâché d'exprimer c'est le sentiment donné par l'Inde, c'est la chaleur intérieure des gens de l'Inde. J'ai essayé,

¹¹⁴Adriano Aprà, Roberto Rossellini, India, p.10.

si je puis dire sans ridicule, de rendre poétiquement mes sensations de reporter>>¹¹⁵.

Malgrat que entre el film i la sèrie els camins són molt diferents, resulta molt interessant comprovar com es creuen els dos treballs. Totes les imatges no dramatitzades que componen la introducció -les masses de Calcutta-, o els interludis que separen els diversos episodis televisius -generalment travellings frontals que donen la idea de desplaçament- no són més que imatges de la sèrie en 16mm. ampliades a 35 mm. Els punts d'intersecció més interessants es troben entre el vuitè episodi de la sèrie, dedicat al treball de construcció de la presa d'Hirakud i el segon episodi del llargmetratge, que explica la història d'un personatge que després de cinc anys de treball a la presa ha d'abandonar el lloc on ha creat una família. L'última imatge del vuitè capítol que mostra un noi hindú contemplant la presa acabada, pot considerar-se com un interessant pròleg del que serà la construcció dramàtica del film. L'altre capítol clau és el desè, dedicat als animals de l'Índia i rodat en la selva de Karapur. En ell és exposat de forma clara el tema de l'harmonia entre els homes i els animals que serà present en tres dels quatre capítols del llargmetratge.

Donada la complexitat del mètode d'elaboració d'Índia, una de les qüestions més debatudes és la construcció del guió. Originàriament, el cineasta volia fer un film episòdic -seguint el model de Paisà- format per onze capítols. Tots els testimonis parlen, però, d'un projecte de llargmetratge dividit en nou capítols. El seu ajudant de direcció Jean Herman ho indicava en un text de 1957, on ressaltava la voluntat d'improvisació de Rossellini i la forma com canviava les històries originals a mesura que entrava en contacte amb la realitat del país:

<<Le synopsis qu'il avait apporté avec lui et qu'il avait écrit à force de lire des journaux, des brochures gouvernementales et des publications de toute sorte, subit de profondes modifications. Chaque jour, il revenait avec une histoire nouvelle. Avec une aisance déconcertante, il transformait les détails que nous étions en train de vivre

¹¹⁵ Fereydoun Hoveyda i Jacques Rivette, "Entretien avec Roberto Rossellini". p.4.

en éléments qui, mis bout à bout, prenaient leur signification majeure. Sa rencontre avec Nehru et le voyage qu'il fit avec lui au Bengale et en Orissa lui ouvrirent des vues sur l'aspect politique de l'Inde de 1957. A son retour, il organisa le film, le composant en neuf épisodes précédés par une introduction générale destinée à détruire les préjugés ou les idées fausses qu'on se forge en Europe et ailleurs au sujet de l'Inde>> ¹¹⁶

La revista cultural del Partit Comunista Italià, Il Contemporaneo, va publicar, el mes de gener de 1958, la sinopsi de sis episodis dels nou que inicialment havia de tenir el projecte. La sinopsi de quatre d'aquests episodis correspon perfectament a la distribució per capítols del film¹¹⁷. Dels nou episodis inicials, el director italià abandonarà:

-Community projects. Episodi sobre un projecte governamental destinat a ajudar la agricultura.

-The Widow. Capítol centrat en els problemes d'una dona per mantenir una factoria malgrat la tensió continuada que viu amb el seu gendre.

-The importance of meditation. Explica la història d'un poble que vol mantenir l'harmonia i que lluita contra l'amenaça del trànsit a la zona.

-The Land Donor: Història d'un deixeble de Gandhi, promotor d'un moviment de col·lecta de terres als rics per ser distribuïdes als pobres.

-The wedding. Història d'un matrimoni de conveniència.

Només The wedding havia de formar part del projecte inicial, però la seva realització va haver de ser abandonada degut a diversos problemes tècnics. Pel que fa a la sèrie de televisió, el projecte era de tretze episodis, els quals havien de ser venuts a les televisions italiana,

¹¹⁶ Jean Herman, "Rossellini, l'anti-digest défakirisateur". Cinéma 57, setembre-octubre 1957.

¹¹⁷ Roberto Rossellini, "L'India tra il vecchio e il nuovo". Il Contemporaneo, 11 de gener de 1958.

francesa i anglesa. Finalment, la sèrie va quedar reduïda a deu episodis i no va ser emesa a Anglaterra.

- L'Índia vista da Rossellini /J'ai fait un bon voyage

Les imatges brutes, rodades amb una càmera de 16mm/color durant els primers mesos d'estada a l'Índia, van ser reconvertides en deu episodis televisius. A Itàlia els episodis van ser projectats dins del programa de la RAI I viaggi del Telegiornale, emès entre el 7 de gener de 1959 i el 11 de març del mateix any i presentat per Marco Cesari Sforza. A França van ser emesos entre el 11 de gener de 1959 i el 6 d'agost del 1959, en un programa especial anomenat J'ai fait un beau voyage. La sèrie va ser concebuda com si fossin diverses converses sobre l'Índia entre el presentador i l'especialista Rossellini. Les converses eren il·lustrades amb imatges no dramatitzades captades durant el viatge del cineasta. Les imatges de les dues versions són semblants, però els comentaris improvisats a l'estudi varien considerablement. Si prenem com a model la versió italiana, L'Índia vista da Rossellini, l'estructuració dels deu episodis funciona segons el següent esquema:

-Índia senza miti. Es planteja un procés de desmitificació dels tòpics que han conformat una imatge exòtica de l'Índia, defèn el país com un lloc d'extrema racionalitat, on cada costum parteix d'una lògica profunda.

-Bobay, la porta dell'Índia. Tracta els problemes que suposa la barreja de les diferents comunitats ètniques a Bombai. Reivindica l'Índia, com a país d'una gran tolerància i la capacitat de l'esperit hindú per saber trobar un equilibri entre reposar i pensar.

-Architettura e costume di Bombai. Mostra una jornada dins la vida de Bombai i incideix en la forma com els hindús organitzen les seves activitats professionals. Es planteja com la India s'ha trobat en un procés de desenvolupament de l'artesanat que ha permès el naixement d'una certa indústria.

-Varsova. Ensenya el procés d'organització del treball en un poble situat al nord de Bombai. La divisió del treball, a partir d'una curiosa barreja entre l'estructura familiar i l'organització social, és utilitzada com a exemple de la racionalitat de l'Índia.

-Verso il sud. Observa com s'articula la vida en un petit nucli agrícola del sud. La càmera contempla la ciutat santa de Madurai i mostra, des d'una perspectiva absolutament allunyada a tota forma de "clixé" turístic, les formes de representació d'un art espontani que ha esdevingut un curiós reflex de les característiques creatives del país.

-Le lagune di Malabar. Descriu la vida d'una població agrícola prop del llac Malabar, la qual es dedica al monocultiu de productes derivats de la palma de coco. La forma de treballar és primitiva i el ritme de la vida es desenvolupa de forma lenta i solemne.

-Kerala. L'Estat de Kerala és presentat com l'únic lloc del món amb un govern comunista elegit democràticament. L'equip del programa visita una població pesquera i estableix relació amb una família de noruecs que han construït una piscifactoria. Les formes de treball industrial centrades en les tasques de conservació del peix ajuden a reflexionar sobre el fenomen de l'exportació.

-Hirakud, la diga sul fiume Mahadi. La construcció de la presa d'Hirakud, una obra monumental de 27 km. sobre el riu Mahadi en la qual hi van treballar 35.000 obrers, és vista com una apologia de l'esforç col·lectiu i com la construcció d'un impressionant monument a la industrialització de l'Índia.

-Il premier Nehru. L'episodi pren com a excusa la personalitat de Nehru per tal de mostrar les imatges captades durant tres dies, en els quals l'equip de la sèrie va acompanyar el primer ministre de la Índia, en els seus viatges oficials. L'episodi mostra la inauguració de la presa d'Hirakud, la visita a un temple budista on Nehru es troba amb el Dalai Lama i, finalment, la inauguració d'un curs a la Universitat Tagore.

-Gli animali in India. Tracta sobre la convivència que es dona a l'Índia entre la vida humana i la vida animal. El capítol es centra en la vida d'un petit poble de la selva on conviuen els micos, els elefants i els tigres.

El propòsit inicial de Rossellini és oferir una imatge de l'Índia fixada en la realitat que estigui absolutament contraposada a les imatges tòpiques que habitualment s'han fet del país:

<<Mon propos était de rapporter de l'Inde un témoignage très honnête: sur l'Inde il y a des légendes extraordinaires: on entend toujours parler de yoga, de charmeurs de serpents, de tigres, de mysticisme indien, de maharajas, de parias, de divisions de castes. etc. La réalité indienne est très différente, elle n'a rien à voir avec ces légendes et j'ai tâché de voir les hommes tels qu'ils sont>>¹¹⁸

El testimoni honest s'articula a l'entorn de dues idees fonamentals: la de reivindicar l'Índia com un lloc d'una racionalitat extrema i la presentació del país com un món de tolerància on és possible la convivència entre castes i religions adverses. Tota la sèrie gira al voltant de tres temes: la transformació de les velles estructures per l'arribada de la industrialització; els conflictes que el país viu contínuament amb les diverses tradicions milenàries i la relació estreta entre homes i animals. Per a Rossellini, l'Índia és el país més poblat de la terra, però és un lloc on s'ha mantingut el respecte per la individualitat, on no s'ha caigut en la despersonalització.

La sèrie planteja un curiós desequilibri entre la pretesa objectivitat d'un programa informatiu que pretén voler captar múltiples aspectes de la vida col·lectiva d'un país i la necessitat subjectiva generada per les condicions particulars del viatge individual. Rossellini és un observador condicionat pel seu afany de descoberta i per les necessitats del propi desplaçament, que capta les imatges d'una realitat concreta que pot ser representativa d'una determinada Índia, però que mai no pot arribar a

¹¹⁸ Comentari de Roberto Rossellini al primer capítol de la sèrie J'ai fait un bon voyage. Reproduït a: Adriano Aprà. Rossellini, India 1957. Cinecittà International, desembre 1991. El llibre recull les fotografies realitzades per Aldo Tonti de l'experiència de Rossellini a la Índia.

convertir-se en símbol d'una gran col·lectivitat. La realitat nua presenta una sèrie de contradiccions, les quals són superades en una ficció, on allò individual pot ser més fàcilment assumit com a símbol d'allò col·lectiu. És per això que la sèrie presenta -a nivell estructural- alguns desequilibris provocats per la repetició d'alguns temes -s'incideix massa en la vida a les zones pesqueres- o per la impossibilitat de tractar-ne d'altres a fons. Així, el capítol dedicat a Nehru es limita a ser la crònica d'un viatge amb el primer ministre, en cap cas arriba a ser un retrat a fons del personatge.

La sèrie no és més que el conjunt d'algunes coses vistes a l'Índia el 1957. Les imatges són el testimoni d'un *haver-hi estat* -característica explorada per Roland Barthes en els seus escrits sobre la fotografia-¹¹⁹ i han estat captades sense que entre elles hi hagi un desig previ d'estructurar un discurs. Com els operadors Lumière, que van captar vistes de diferents llocs del món, Rossellini capta vistes d'un país llunyà per ser projectades en un mitjà que acabava de néixer: la televisió. En el moment de la seva transmissió, el cineasta no ha estructurat les imatges en forma de relat, només ha realitzat un procés de posada en ordre del material. El relat es construeix mitjançant un discurs oral improvisat que actua com a complement de les imatges projectades. La figura de Rossellini com a comentarista, no està massa lluny de la figura del comentarista que explicava als espectadors cinematogràfics dels primers temps allò que mostraven unes imatges que els resultaven intel·ligibles. Quan la RAI i la ORTF van emetre L'Índia vista da Rossellini/J'ai fait un bon voyage, la televisió també es trobava en un estadi primitiu i no havia definit encare el seu camí.

Mentre l'estrena del llargmetratge va ser objecte -com veurem més endavant- d'un cert debat crític, la sèrie no va ser objecte de cap comentari. La televisió no era en aquell moment un mitjà de masses i encara no estava prou institucionalitzada culturalment. Un comentari prototípic sobre com va ser vista la sèrie és el de Mario Verdone:

<<Ses documentaires télévisés sur l'Inde, diffusés en Italie avant le film, dans une version différente de celle qui a été présentée par la R.T.F.

¹¹⁹ Roland Barthes. La cámara lúcida. Barcelona: Paidós, 1994.

en France, n'ont pas eu un sort très heureux, peut-être parce qu'ils ont été présentés d'un déplorable manière journalistique, et sans effort de sympathie, par un présentateur peu doué, et surtout ignorant du pays que ses propos ne réussissaient pas à faire vivre. Le film n'est pas éloigné de ces émissions quant au découpage des épisodes, bien qu'il leur soit de très loin supérieur par la force persuasive de certains plans et per la diversité des séquences à travers lesquelles le réalisateur s'efforce de raconter de minces histoires>> ¹²⁰

-Índia, matri buhmi

El títol original Índia, matri buhmi, pot traduir-se com Índia, el humus de la terra i defineix molt bé els propòsits de Rossellini: observar des de l'exterior i amb una mirada occidental, un món que viu en estreta relació amb el ritme de la naturalesa. La voluntat de Rossellini no és plantejar en format cinematogràfic un simple documental o un docudrama sobre la realitat de l'Índia, sinó dur a terme una mena d'assaig sobre una determinada concepció ètica i filosòfica de l'existència humana. La manera com parteix del documental per anar-lo transgredint ha creat nombrosos problemes en el moment de definir genèricament el film. A Índia, recupera la reflexió sobre la humilitat plantejada a Francesco i intenta portar a un nivell molt més radical el mètode de desdramatització dels fets que havia explorat a Viaggio in Italia.

Els quatre episodis que integren el film són:

1. S'estableix un paral·lelisme entre l'enamorament d'un pagès de la selva de Karapur i la filla d'un drapaire del petit poblat amb el procés d'aparellament sexual d'uns elefants. L'episodi vol mostrar, a partir dels fets més simples, com el comportament humà està relacionat de manera íntima amb el ritme de la natura. A l'episodi s'articula també un discurs clarament didàctic sobre la utilització que l'home hindú fa dels elefants, sobre la seva cura i alimentació i sobre el seu procés de gestació. Les

¹²⁰ Mario Verdone, Roberto Rossellini, p.61.

informacions estan perfectament integrades en una mínima estructura de ficció.

2. L'episodi explica la història de Nokul, un treballador del Pakistà oriental, que es va instal·lar a viure amb la seva dona en uns barracons per a treballadors prop de la presa d'Hirakud. Al cap de cinc anys, l'home s'ha d'acomiar del seu lloc de treball i abandonar l'espai on van néixer els seus fills. El tema de l'episodi és el de la humilitat i el de l'acceptació dels grans cicles de la vida. La fixació que el treballador té cap a la presa d'Hirakud serveix també per a fondre els temes de tradició i progrés. Per primer cop en l'obra de Rossellini, hi trobem una reflexió sobre el paper de la ciència com a motor del progrés de la història, tema que el cineasta desenvoluparà en algunes de les obres més emblemàtiques del seu treball didàctic.

3. El protagonista és Ashok un home vell que viu amb la seva família en un petit poblat de la selva d'Orissa. L'home ha aconseguit establir durant tota la seva vida una mena de pacte de respecte amb els animals de l'entorn. L'arribada d'uns forasters a la zona que volen dur a terme l'explotació industrial de la regió, alterarà el ritme del lloc. El pacte amb els animals es trenca i els tigres ataquen el seu ramat. En aquest episodi es tornen a fondre els temes de la harmonia còsmica entre els homes i els animals i el paper del progrés com a transformador dels vells mètodes de vida.

4. En el quart episodi hi ha un desplaçament del punt de vista amb què és vist el tema de la relació entre els homes i animals. La protagonista és una mona que després de la mort del seu propietari realitza un recorregut per diversos estadis de la vida. La història de la mona serveix per articular una fàula sobre la dificultat de les relacions humanes.

India, mati buhmi posa en evidència la gran capacitat de síntesi de Rossellini. Cada petit detall, cada fet d'aparença intranscendent es transforma en símbol d'una determinada concepció harmònica de l'univers. Gianni Rondolino considera que el mètode utilitzat per Rossellini consistia a partir d'una exaltació de la realitat per acabar buscant els

elements d'aquesta realitat que poden esdevenir autènticament reveladors del món:

<<L'uomo e la natura, sotto lo sguardo vigile del regista, si mostrano nel loro reciproco rapporto, sono visti nei loro aspetti significanti. Ma i significati che se ne ricavano nascono da una scelta precisa, sono delimitati dal quadro che dell'uomo e della natura Rossellini si dà attraverso inclusioni ed esclusioni di frammenti di realtà. Anche sul piano tecnico è visibile questa operazione selettiva, questo filtro che serve a far passare della realtà solo quegli elementi rivelatori, senza perciò impoverirla arbitrariamente>>¹²¹

La voluntat de síntesi va conduir el cineasta a plantejar-se una determinada visió del cinema basat en una reivindicació de la transparència, en la qual les imatges tenien com a funció la transmissió d'idees. Rossellini comença a pensar en la possibilitat de transformar el cinema en un vehicle per a comunicar idees. Aquesta preocupació -que està envoltada d'una certa paradoxa, ja que India, mati buhmi és un film d'una gran bellesa plàstica- va quedar posada de manifest, en l'entrevista que després del muntatge del film va concedir a Fereydoun Hoveyda i Jacques Rivette per Cahiers du cinéma :

<<Vous m'assurez que mon film donne l'impression d'un choix fait d'avance. Non, les choses ne sont pas "choisies", mais les idées sont fermes. Un certain choix, sans doute, a déjà été fait, mais sur l'idée. L'important ce sont les idées, non les images, il suffit d'avoir des idées très claires et l'on trouve l'image la plus directe pour exprimer une idée>>

¹²²

Aquesta voluntat de transformació de les imatges en idees reveladores conduirà al cineasta a la recerca d'un concepte bàsic en el seu cinema: la imatge essencial. Aquesta idea comporta el redescobriments de l'alt valor cognitiu de les imatges, davant les quals l'espectador s'ha de trobar amb el deure d'interrogar-se sobre el perquè

¹²¹ Gianni Rondolino, Roberto Rossellini, p.249.

¹²² Fereydoun Hoveyda i Jacques Rivette, "Entretien avec Roberto Rossellini". p.7

de cada cosa. A partir d'aquest moment, la preocupació clau del cinema de Rossellini serà perseguir la imatge essencial que sintetitzi el màxim d'informació possible.

<<La seule chose que le film possède en plus, c'est la possibilité de mettre dans un seul photogramme dix choses à la fois. Il n'est pas besoin d'être analytique dans le cinéma-tout en l'étant>>¹²³

L'atreviment de Rossellini a Índia consisteix a introduir la recerca d'un camí absolutament nou que capgirava la idea de documental. Al partir d'una mirada exterior, que, de forma progressiva, en cadascun dels episodis es converteix en una mirada interior, transforma l'estructura del documental clàssic. L'estructura dramàtica de cadascun dels capítols s'articula a partir d'una relació entre un discurs enunciat per una veu en "off" extradiegètica -un narrador que intenta explicar una situació global de l'Índia o ens introdueix en els diferents contextos- per donar pas a una veu homodiegètica que ens informa de les emocions interiors de cadascun dels personatges que esdevenen protagonistes d'una situació dramatitzada amb els mínims elements. Si bé el punt de vista de la càmera actua sempre des de l'exterior, hi ha una voluntat de focalitzar la mirada cap als personatges i un desig de construcció d'una temporalitat en cadascuna de les situacions que permet que finalment pugui articular-se un relat. En determinats moments, la veu homodiegètica desapareix per donar pas a algunes escenes representades en versió directa -i amb l'idioma original- que esdevenen l'esbós d'un hipotètic docudrama que no acaba mai de concretar-se. A diferència de la sèrie, la realitat no és captada directament del caos de la vida, sinó que està ordenada per donar pas a un discurs.

Índia, matri bhumi va ser projectada el 9 de maig de 1959 fora de concurs en el festival de Canes i després va ser vista en altres festivals, com el de San Sebastián. La recepció inicial de la crítica va ser molt favorable. Després de molts anys, Rossellini gaudia d'una certa

¹²³ Fereydoun Hoveyda i Jacques Rivette, "Entretien avec Roberto Rossellini". p.4.

unanimitat. Un dels escrits més celebres a favor del film va ser obra de Jean Luc Godard:

*<<India prend le contre-pied de tout le cinéma habituel: d'une logique absolue, plus socratique que Socrate. Chaque image est belle, non parce qu'elle est belle en soi, come un plan de Que viva Mexico, mais parce qu'elle est la splendeur du vrai, et que Rossellini part de la vérité. Là ou les autres n'arriveront que dans vingt ans peut-être, lui en est déjà parti. India englobe le cinéma mondial, comme les théories de Riemann et Planck la géométrie et la physique classique. Dans un prochain numero, je prouverai pourquoi India c'est la création du monde>>*¹²⁴

Charles Bitsch en la revista Arts va destacar la dificultat de classificació del film i va considerar que era una obra que partia d'un rebuig de tot allò pintoresc, de l'afabulació, del muntatge i del mateix documental.¹²⁵ Ugo Casiraghi en el diari L'Unità va mostrar-se convençut davant del film de Rossellini, en el qual hi trobava un retrobament d'un estil proper al experimentat pel director a Paisà.¹²⁶ El crític del Corriere della Sera va mostrar-se interessat pel film, però desenganyat pels recursos utilitzats en la *veu en off*¹²⁷. La revista Filmcritica va aprofitar la bona acollida del film per reivindicar Rossellini¹²⁸. La pel·lícula va ser estrenada el 12 de març de 1960 a Milà i el 26 de maig de 1960 a Roma. Va ser un fracàs comercial.

¹²⁴ Jean Luc Godard, "India". Cahiers du cinéma, n.96, juny 1959. p.41.

¹²⁵ Charles Bitsch, "India". Arts, n.723, 20-26 de maig de 1959.

¹²⁶ Ugo Casiraghi, L'Unità. 10 de maig de 1959.

¹²⁷ Arturo Lanocita, Corriere della Sera, 10 de maig de 1959.

¹²⁸ Brunello Rondi, "Rossellini e India 58". Filmcritica, n.83, gener 1959, p.3-5; Beniamino Joppolo, "La scelta assoluta di Roberto Rossellini", Filmcritica, n..96-97.