

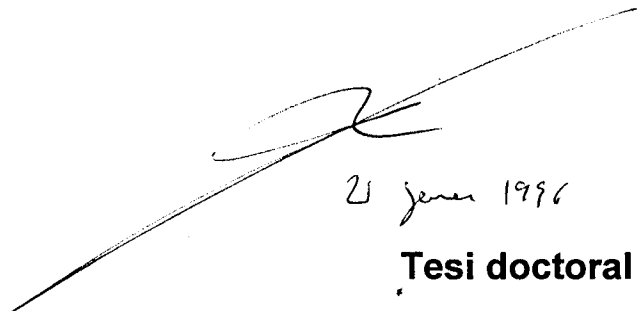
DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL

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

4.2.3.2. Geografia da fome

El 18 d'agost de 1958, deu mesos després del seu retorn de l'Índia, Roberto Rossellini va arribar al Brasil decidit a continuar els seus treballs de recerca geogràfica sobre altres cultures. La seva intenció era poder reprendre un projecte que Sergio Amidei li va suggerir en els anys anteriors al rodatge d'Índia: l'adaptació del llibre Geografia da fome de Josué de Castro. Rossellini va arribar al Brasil gràcies a una invitació governamental, per entrevistar-se amb el geògraf Josué de Castro. L'interès que el llibre va produir-li va quedar reflectit en les declaracions que el propi director va fer a la premsa brasilera:

*<<Foi o livro que me deu a teoria do problema. Com a viagem que há pouco fiz à Índia, consegui a experiência direta. O livro levou-me à Índia e a Índia mandou-me ao Brasil, disposto a fazer o filme sobre a fome no mundo, baseado na obra do Professor Josué de Castro>>*¹²⁹

El llibre de Josué de Castro estava considerat com un dels més importants volums sobre els problemes de la població i l'alimentació del planeta. Rossellini volia utilitzar-lo com a punt de partida per a la realització d'una enquesta mundial sobre el problema de la fam. Aquesta enquesta hauria d'incloure reportatges escrits i enregistraments sonors, fotografies, documentals per a la televisió i un llargmetratge. L'idea global del projecte pretenia seguir el mateix camí d'Índia. Fins i tot tenia previst construir algunes històries de ficció, prenent com a base elements documentals. Al Brasil només pensava rodar una part del projecte, la resta havia de desenvolupar-se per diversos països del tercer món. Durant la seva estada al Brasil, va estar a casa de l'escriptor Jorge Amado i va entrar en contacte amb el cineasta Glauber Rocha. Rossellini va romandre al país fins el 7 de setembre de 1958 i va marxar prometent que tornaria el mes de novembre, després d'haver aconseguit fixar els acords d'una coproducció franco-italiana.

¹²⁹ “Esperando um italiano romântico, o carioca viu chegar um místico”. Manchete., Rio de Janeiro, n.333, 6 de setembre de 1958

Malgrat la invitació oficial del govern, la seva presència al Brasil va resultar problemàtica. El dia de la seva arribada el Jornal do Brasil publicava el següent text:

<<E apesar do fracasso de outros grandes diretores como Orson Welles e Clouzot em filmes encetados, e nao terminados em terras brasileiras, o ilustre italiano vem tentar a sorte depois de suas andanças no país onde as vacas sao sagradas. E seu retorno à Itália falhou e nao teve nem o sucesso nem as compensações do "retorno" do General Lott. "A Geografia da Fome" que vai dirigir, já é assunto familiar ao Sr. Rossellini, tanto na geografia, quanto na fome. Principalmente em fome de dinheiro>>¹³⁰

Pocs dies després de la seva arribada, el mateix diari desvelava que el Ministeri de Relacions Exteriors del Brasil no veia amb bons ulls el projecte de Rossellini:

<<A opiniao do Ministerio de Relações Exteriores (Divisao Cultural) de que a filmagem do livro do Sr. Josué de Castro, "Geografia da Fome", representará um fator negativo na divulgação do Brasil no exterior. Além de acentuar que o Sr. Rossellini é um cineasta em declínio, a divisao cultural lembra que é unma espécie de meia volta a divulgação de nossa miséria, una vez que a grande propaganda do Brasil hoje é a luta contra o subdesenvolvimento>>¹³¹

La manifesta incredulitat del govern brasiler cap al projecte de Rossellini va frustrar la seva realització. La no materialització de Geografia da Fome va tallar les possibilitats d'un important camí de recerca periodístico/audiovisual de caràcter geogràfic, que hagués pogut avançar uns anys les recerques didàctiques del cineasta italià i canviar el perfil pedagògic de les emissions de divulgació de la televisió dels primers temps. Rossellini va continuar insistint en la posada en marxa d'un ampli

¹³⁰. Benjamin Costallat. "A fome de Rossellini". Jornal do Brasil, 19 d'agost de 1958. p.3.

¹³¹ "Vinda do cineasta Rossellini ao Brasil custou oito meses de discussões". Jornal do Brasil, 23 d'agost de 1958, p.9

projecte geogràfic, però va haver de refugiar-se en el cinema comercial, acceptant l'encàrrec de rodar Il Generale della Rovere.

4.2.3.3. Idea di un Isola

Mentre Roberto Rossellini estava treballant en el complicat projecte de La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza va rebre l'encàrrec de la cadena americana NBC de realitzar un film documental sobre Sicília. El film, de 52 minuts de durada, Idea di un Isola pot considerar-se com un discret intent de recuperació del projecte geogràfic. El director italià es va limitar a coordinar -tal com va fer amb les sèries enciclopèdiques- el treball de realització de la sèrie que acabaria signat pel seu fill Renzo. Si partim de les seves declaracions veurem que la intencionalitat no és massa lluny de la perspectiva geogràfica dissenyada a India:

<<Non un documentario di tipo folklorico o turistico, ma qualcosa di profondamente diverso. Qualcosa che aiuti a vedere dentro la realtà presente e passata della Sicilia, attraverso la storia millenaria dell'isola, attraverso le tradizioni, i riti e le usanze. Una perlustrazione con la macchina da presa nell'animo stesso siciliano, nel mosaico delle sue abitudini, del suo orgoglio, delle sue idiosincrasie e diffidenze, delle sue prevenzioni e superstizioni>>¹³².

En la presentació de l'emissió del documental per la RAI , el director afirmava que la seva intenció era poder donar un cop d'ull en clau històrico/psicològica sobre la realitat de l'illa. Volia fer un discurs sobre un caràcter format a partir de segles de lluita contra la invasió, per acabar informant els americans de les característiques d'un patrimoni humà.¹³³ Si examinem el desenvolupament del programa, podem veure que hi ha una clara voluntat de destruir les llegendes i deformacions sobre el caràcter sicilià, fet que manté una clara equivalència amb els propòsits expressats

¹³² Text de Radiocorriere TV, citat a: Sergio Trasatti, Rossellini e la televisione, p.63.

¹³³ Declaracions de Roberto Rossellini a la RAI. Presentació d'Idea di un Isola, 3 de febrer de 1970.

a l'inici de L'India vista da Rossellini. Els grans temes de la sèrie són la formació d'un determinat caràcter on el masclisme lluita per privilegiar la puresa de la dona, el culte constant per la mort, la persistència de rituals religiosos, la convivència contínua amb tots els monuments que testimonien un passat forjat per la invasió de diferents cultures, la força de la naturalesa -especialment la lluita contra el volcà Etna- i el procés d'industrialització gràcies a l'explotació petrolífera. El tema de la relacions entre l'home, les tradicions, la Història i el paisatge, juntament amb el problema de la transformació econòmica de la regió, situen clarament Idea di un Isola dins les recerques de caràcter geogràfic.

Idea di un Isola apareix com una proposta interessant a nivell conceptual, però el seu treball de realització apareix molt desequilibrat. Renzo Rossellini Jr. filma, utilitzant contínuament el *zoom*, els diferents aspectes de la realitat siciliana, jugant amb tècniques documentals convencionals. En alguns moments realitza petits intents de dramatització i de reconstrucció del passat, els quals es situen en una direcció molt propera al treball de dramaturgia dut a terme en la sèrie La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza que rodava en aquell moment. Un dels moments més curiosos de la sèrie és quan, aprofitant les arrels gregues de Sicília, s'explica de forma didàctica els mètodes utilitzats per la constitució dels jurats populars en la democràcia grega. La mateixa escena serà reproduïda, uns anys més tard a Socrate. No hi ha un control del sentit del ritme i l'empalagosa música de Mario Nascimbene dilueix tota possible tensió.

4.2.3.4. The world population/ A question of people

Abans d'iniciar el rodatge d'Il Messia, Rossellini va acceptar treballar en un encàrrec per a la UNESCO per fer un film geogràfic. El documental The World Population /A question of people, de prop de dues hores de durada, va ser plantejat com una reflexió sobre el problema de la fam en el món, reprenent remotament les preocupacions sobre els desequilibris mundials que eren presents en el projecte de Geografia da fame. Rossellini va signar el treball, però segons diferents testimonis la

seva col·laboració va ser mínima i el responsable del muntatge va ser el seu col·laborador Beppe Cino, el qual va utilitzar material d'altres cineastes rodat a Rússia, Sud-Amèrica, Àfrica -filmades per Renzo Rossellini.- i imatges inèdites captades per Rossellini durant la seva estada a l'Índia¹³⁴. El film va ser presentat l'any 1974 a Bucarest, durant una conferència sobre la població mundial. Edoardo Bruno considera The world population com una obra rellevant.

<<Un film importante, asciutto, rigorosamente didattico (nel senso rosselliniano appunto), alterna brani di repertorio ad altri girati in presa diretta, sui volti e sui gesti di donne e uomini dell'Africa nera colti alle origini, nel lavoro, nella miseria, o nelle vaste distese sovrappopolate dell'India. Il senso del film è questa visione di uomini e cose che tendono ad una costruzione umana non sempre razionale>>¹³⁵

La poca presència de Roberto Rossellini en la elaboració de The world population demostra com la seva preocupació per la Història havia diluït el seu interès per la geografia i que estava molt lluny de tot allò que a finals dels anys cinquanta l'havia preocupat profundament.

4.2.4. El projecte enciclopèdic

L'any 1961, abans d'anunciar la seva retirada del cinema, Roberto Rossellini va participar a Milà en una taula rodona sobre el cinema italià. Després de demostrar com el cinema americà es trobava en una crisi irreversible, va afirmar que el futur del cinema del seu país havia de passar per l'aprofundiment de les possibilitats culturals i instructores de la imatge:

<<Bisogna -io credo- diffondere fra le masse la vera essenza delle grandi scoperte e delle tecniche moderne, che oggi sono accessibili solo a

¹³⁴ Declaracions de Beppe Cino a l'autor. Roma, 11 de febrer de 1995.

¹³⁵ Edoardo Bruno, "Rossellini e i procedimenti della visione". A: Edoardo Bruno, Il film e l'oggetto. Roma: Bulzoni, 1974, p.21.

*un numero limitato di iniziati. Operando così aiuteremo la coscienza delle grandi masse popolari a ritrovarsi nel mondo nuovo. Questo modo di operare ci permetterà di approfondire la scoperta dell'uomo... Offriremo in questo modo un grande e vero nutrimento alla cultura e potremo sottomettere ad altri artisti e agli uomini (anche ai politici) una massa di informazioni e documentazioni di cui tutti potrebbero approfittare per il loro lavoro e la loro ispirazione>>*¹³⁶

En aquest text, hi podem trobar dues de les idees fonamentals que, com hem vist en el capítol dedicat als seus textos, van esdevenir les bases del projecte didàctic de Rossellini: la voluntat d'orientar les imatges cap a la creació d'una nova consciència d'home obert al coneixement i la seva preocupació per divulgar les grans descobertes de la ciència. La utopia de crear una enciclopèdia de la imatge va ser conseqüència directa de la voluntat -frustrada- de fer diverses sèries geogràfiques a diversos països d'arreu del món. A partir de 1961, les preocupacions fonamentals de Rossellini es van orientar cap a la ciència i la història. Quan va anunciar que deixava el cinema per la televisió, ja havia rebut l'encàrrec de realitzar L'età del ferro, primer graó d'un projecte de televisió educativa destinat a l'educació permanent de públics molt amplis amb el qual voldrà explicar a les masses l'essència de les descobertes científiques. L'età del ferro no se centra en cap període concret de la història humana, sinó que vol cobrir l'evolució de la siderúrgia al llarg de tota la història de la humanitat. Aquesta mateixa característica es farà extensiva a la sèrie més ambiciosa La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza, que es rodarà entre els anys 1964 i 1970, en la qual el tema central serà l'evolució de les idees científiques a través de la història del món.

La idea d'articular un ampli projecte enciclopèdic, apareix esmentada l'any 1962, quan Rossellini articula, per a la casa de producció que ell havia fundat, la FIDEC, l'esquema d'un utòpic projecte enciclopèdic que preveu la realització de vint-i-cinc treballs audiovisuals per any durant un període de quatre anys. La idea de Rossellini era intentar difondre aquest programa al Ministeri d'Educació, la Casa del Mezzogiorni i a diferents empreses privades, per tal de trobar un clar

¹³⁶ Roberto Rossellini, "Un nuovo corso per il cinema italiano", Cinema Nuovo, n.152, juliol-agost 1961, p.313.

finançament. El projecte FIDEC pot considerar-se com el gran esquema de tota la utopia enciclopèdica de Rossellini i en molts d'aspectes constitueix com una mena de punt de partida de posteriors treballs i idees.¹³⁷ L'estructura del projecte era la següent:

A) Prehistòria: Paleolític, Mesolític: 1) Cavernes; 2) L'art; 3) L'origen de les plantes que es conreen; 4) Matèries primeres i tècniques; 5) Caça i pesca; 6) L'Escriptura; 7) L'aparició dels animals domèstics; 8) La recerca de les zones de conreu; 9) Les emigracions.

B) La Història: 1) Els pobles italians; 2) De la pedra al metall; 3) Història del pensament, de les doctrines polítiques, del treball; 4) Biografies de: a) Sòcrates, b) Aristòtil, c) Alexandre, d) Demòstenes, e) Virgili, f) Horaci, g) Lucreci, h) Sèneca, i) August.

C) Història de la matemàtica i de la geometria.

D) Història de les arts mecàniques, l'anatomia, la hidràulica, la balística, l'astronomia, l'arquitectura, l'escultura, la pintura del Renaixement. Aparició del mètode experimental, la democratització de la ciència. Algunes biografies que argumenten l'apartat: a) Leone Battista Alberti -la seva concepció científica de l'art, per la qual la matemàtica és el terreny comú del pintor i del científic. Teoria de les proporcions i de la perspectiva; b) Guttemberg -invenció de la tipografia com a primer mitjà de transmissió del coneixement; c) Copèrnic, d) Leonardo, e) Bacon, fundador del mètode experimental, f) Galileu, g) Descartes, h) Newton, i) Leibniz.

E) Història dels descobriments geogràfics: 1) Colon, 2) Vespucci, 3) Cortés, 4) Cook, 5) Peary, 6) Amundsen.

F) Els enciclopedistes: 1) Montesquieu, 2) Voltaire, 3) Rousseau.

¹³⁷ Les característiques del projecte de la FIDEC van aparèixer entre els papers personals de Rossellini, escrites en 27 folis mecanografiats. El projecte ha estat recollit a: Gianni Rondolino, Roberto Rossellini, p.288-289.

G) Història de la revolució industrial amb diversos capítols ja indicats i amb les següents biografies: 1) Watt, 2) Fulton, 3) Ampère, 4) Faraday, 5) Jeffrey Saint-Hilaire, 6) Cuvier, 7) Comte, 8) Maxwell, 9) Helmholtz, 10) Clausius, 11) Kelvin, 12) Bernard, 13) Pasteur, 14) Lyell, 15) Suess, 16) Darwin, 17) Becquerel, 18) Curie, 19) Rutgherford, 20) Bohr, 21) Einstein, 22) De Broglie, 23) Federico e Irene Joliot, 24) Fermí.

H) Història de la metal·lúrgia.

I) Història de la química.

L) Història dels problemes agrícoles i alimentaris.

M) Història del progrés industrial.

N) Història de la nostra alimentació.

O) Història dels mitjans de transport.

P) Història del desenvolupament econòmic.

Q) Història de l'aprofitament energètic: petroli, energia nuclear.

R) Geografia. En aquest camp es poden realitzar programes útils per a l'ensenyament.

S) El problema del Mezzogiorno d'Itàlia.

Tots els capítols del projecte s'havien de rodar amb uns costos de producció molt baixos, a partir d'un pla de producció estudiat pel mateix Rossellini. El programa de la FIDEC havia de cobrir tots els angles del coneixement escolàstic, des de la divulgació històrica i científica fins a la informació general. Rossellini volia elaborar una veritable enciclopèdia, per a la qual va utilitzar el documental, la reconstrucció dramatitzada, els treballs de muntatge. Els recursos de llenguatge li van permetre proposar una nova forma de divulgació televisiva. La història, la ciència, la tècnica,

els grans pensadors i científics de la humanitat es van convertir en la matèria primera de les seves pel·lícules, les quals no pretenien res més que comprendre l'home a partir de l'anàlisi de la seva evolució a través de la història.

Tant L'età del ferro com La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza són els dos projectes més propers a l'esperit del projecte presentat per la FIDEC. Parteixen de la història de la humanitat per transmetre al telespectador un coneixement enciclopèdic. Les dues sèries de televisió - d'una durada de cinc hores i de dotze hores, respectivament- són complementàries en molts aspectes. Totes dues es diferenciaren considerablement de les biografies històriques que Rossellini farà en el mateix període, la majoria de les quals estaran centrades també en figures claus dins l'evolució del pensament filosòfico-científic. Entre les sèries enciclopèdiques i els films biogràfics es produeixen algunes interseccions. Així, per exemple, la presència de Leon Battista Alberti a L'età del ferro és un esbós del que serà el tercer capítol de L'età di Cosimo de Medici, dedicat al pensador renaixentista. Els films enciclopèdics són obres de muntatge -especialment L'età del ferro, en què barreja imatges molt diverses per tal d'explicar fragments de la Història-. En els films biogràfics, en canvi, el muntatge gairebé no té importància. El director compon la narració en llarguíssims plans seqüència que pretenen seguir de manera pràctica els personatges. A mesura que aprofundeix en els films biogràfics, la imatge es posa al servei absolut de les paraules que expressen.

L'età del ferro i La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza són dues obres que manifesten una preocupació per espectacularitzar la Història a partir de la vida quotidiana. Els fets històrics són reconstruïts i ficcionats perquè l'espectador pugui integrar-se més ràpidament en el joc narratiu. En les biografies, aquest afany per crear espectacle és menys evident. Les dues sèries enciclopèdiques no estan dirigides per Roberto Rossellini, sinó pel seu fill Renzo Rossellini, la qual cosa, com veurem més endavant, demostra que la preocupació principal de Rossellini en aquell moment era el disseny de les línies generals d'un projecte i el seu posterior control. Al cineasta cada cop li interessaven menys els treballs de realització.

En la classificació que hem realitzat entre sèries enciclopèdiques i films biogràfics pot produir-se alguna ambigüïtat, degut que la frontera entre els dos àmbits a vegades és estreta. La vida de Sòcrates, Descartes i Pascal havien de ser capítols de la gran enciclopèdia de la imatge que dissenyava Rossellini a començaments dels seixanta, la qual havia d'estar complementada per moltes altres biografies que el director no va poder rodar. En canvi, algunes biografies que li van arribar com a encàrrec -com les de Lluís XIV i els Apòstols- no s'ajustaven a les línies marcades inicialment. De tota manera, L'età del ferro i La lotta dell' uomo per la sua sopravvivenza són les dues úniques obres de Rossellini -i gairebé úniques dins la Història del cinema- que pretenen mostrar-nos una visió de l'home al llarg de tota la Història de la humanitat, cobrint tots els seus desplaçaments.

Rossellini no va parar de dissenyar i articular altres projectes enciclopèdics. La magnitud del projecte La lotta..., que es va desenvolupar entre els anys 1964 i 1970, i el poc ressò que va tenir en la seva emissió televisiva van frenar els seus plans. D'alguns d'aquests projectes es conserven documents -tractament de guió o sinopsi- que ens donen informacions sobre el camí que pensava seguir el cineasta. Els projectes enciclopèdics de La rivoluzione industriale, La rivoluzione americana, Science, The Civilization of the conquistadores i Islam seran tractats en l'apartat final d'aquest capítol dedicat als projectes no realitzats, dels quals hem pogut trobar documentació.

4.2.4.1. L'età del ferro

L'any 1962, la RAI no acceptava el finançament d'una ambiciosa sèrie de divulgació si no era amb la col·laboració d'empreses estatals en la producció i Rossellini va intuir que una font pràctica de finançament podien ser els sectors industrials. Quan va presentar l'esquema del seu projecte enciclopèdic al Ministeri de la Instrucció Pública, hi va fer constar de que havia dut a terme contactes amb dues de les empreses públiques més importants de la indústria italiana, l'IRI -Institut per la Reconstrucció

industrial- i la seva filial ITALSIDER, encarregada de la promoció de la col·laboració internacional dels treballs siderúrgics. En la carta, en nom de la productora FIDEC, Rossellini escriu:

<<Il direttore tecnico-artistico di questa società ha già avuto contatti con l'ufficio di relazione pubbliche della ITALSIDER al fine di elaborare un progetto di film di lungometraggio. Esso racconterà in tre episodi la storia dell'industria del ferro in Toscana>> ¹³⁸.

El desembre de 1962, l'ITALSIDER es va comprometre a finançar el 50% del cost de la realització d'una sèrie sobre la història de la industrialització italiana anomenada L'età del ferro. Aquesta ajuda financera va permetre un apropament de Rossellini cap a la RAI. Així, l'1 de febrer de 1963 va escriure una carta a Ettore Bernabei:

<<Voglio dir-le che nel programma che realizzeremo si vedrà tutto realmente: non useremo cioè né grafici né animazioni, né fotograferemo stampe, quadri o fotografie. Tutto sarà ricostruito e rappresentato in modo che lo spettatore possa avere negli occhi la sugestione delle cose vere e vive...Stia pur certo che non faremo sermoni. Tutto sarà spettacolarizzato>> ¹³⁹

L'any 1964, s'havia d'inaugurar a Taranto el cinquè centre siderúrgic més gran d'Itàlia i per l'Italsider era molt útil disposar de la publicitat d'una sèrie televisiva que commemorés l'esdeveniment. La RAI va participar, juntament amb l'Instituto Luce, en règim de co-productors del projecte. Per a Rossellini, el tema del ferro entrava de ple dins de les seves noves preocupacions científiques. En l'esbós de l'utòpic projecte enciclopèdic de la FIDEC ja havia dedicat un petit capítol al descobriment del ferro com a punt de partida del desenvolupament científic al llarg de la Història. Així, va aprofitar la situació per realitzar una obra que pogués tenir una clara utilitat com a carta de presentació del seu projecte enciclopèdic. Tag Gallagher afirma que Rossellini va utilitzar el primer

¹³⁸ Carta mecanografiada de Rossellini al Ministero della Pubblica Istruzione amb el títol: "Appunto per il Ministero della Pubblica Istruzione". Publicada a: Gianni Rondolino, Roberto Rossellini, p.290.

¹³⁹ Carta de Rossellini a Ettore Bernabei publicada a: Gianni Rondolino, Roberto Rossellini, p.290.

episodi de la sèrie com a capítol pilot. Va mostrar-lo als responsables de la televisió canadenca i va fer-ho servir per buscar formes de finançament internacional que li permetessin dur a terme el seu ambiciós projecte.¹⁴⁰ L'any 1965, es justificava d'aquesta manera:

*<<Perché l'età del ferro? Perché la nostra età storica è chiamata l'età del ferro. Era veramente una delle prime cose da toccare, no? Se bisogna cominciare a scrivere l'alfabeto, bisogna cominciare a stabilire quali sono le vocali, poi si proseguirà. Sono programmi che bisognerebbe sviluppare con metodo molto rigoroso, per avere anche efficacia pedagogica, per avere un valore educativo. Io mi sono fatto un certo schema, che poi risponde molto più all'itinerario delle mie scoperte. Siccome questo itinerario è servito a ordinare una parte delle mie idee, beh, come è servito a me può servire ad altri. Ecco il sistema pedagogico che io uso >>.*¹⁴¹

L'età del ferro es va dividir en cinc capítols que pretenien realitzar un recorregut ampli per la història de la humanitat:

Primer episodi: La vida quotidiana dels etruscs. Un mercader grec introdueix la tècnica de la fusió del ferro a la terra dels etruscs. Imatges de diverses aplicacions del ferro des de la guerra fins a l'Edat Mitjana.

Segon episodi: Del Renaixement fins al segle XVIII. Les màquines de Leon Battista Alberti. Les noves tècniques de forjat dels metalls, la seva evolució i les seves repercussions.

Tercer episodi: El ferro a l'època moderna. La imposició de l'acer a l'inici del segle XIX, la creació de la indústria siderúrgica a la toscana, la primera guerra mundial, el desenvolupament de la indústria aeronàutica i automobilística.

¹⁴⁰ Tag Gallagher, The adventures of Roberto Rossellini (en premsa).

¹⁴¹ Adriano Aprà i Maurizio Ponzi, "Intervista con Roberto Rossellini", Filmcritica, n.156-157, abril-maig 1965. p.230.

Quart episodi: La Itàlia ocupada durant la segona guerra mundial. L'obrer siderúrgic Montagnani, treballador de la fundició d'Ilva -Piombino-, veu com el seu lloc de treball és requisat pels alemanys i intenta oposar-hi resistència. Els alemanys començaran a emportar-se diversos trens la maquinària. Privat per la guerra del seu mitjà de subsistència, Montagnani seguirà els trens i impedirà la seva sortida del país. La seva constància i el seu esforç permetran conservar alguns elements essencials de la factoria.

Cinquè episodi: La reconstrucció a la postguerra. Els mitjans moderns de fabricació del ferro i de l'acer. Les fàbriques modernes i la seva incidència en la vida humana. El desenvolupament industrial a la Itàlia moderna.

Quan es contempla L'età del ferro, la primera cosa que sorprèn és la dispersió de la seva estructura narrativa. Els episodis estan plantejats de manera desigual i també el ritme amb què se succeeixen els fets. No hi ha un equilibri entre els diferents temps històrics i alguns períodes de gran importància només són apuntats. Al llarg de la sèrie, sembla com si Rossellini preferís treballar més alguns aspectes concrets -sobretot pel que fa al llenguatge cinematogràfic- que buscar una forta coherència interna.

A diferència dels anteriors llargmetratges de la seva carrera, on solia envoltar-se de diversos equips de guionistes, Rossellini apareix acreditat com a únic guionista. Si es consulta el guió de la sèrie, que la revista *Filmcritica*¹⁴² va publicar abans de la seva estrena, podem comprovar que l'estructura no té res a veure amb un guió convencional, ni amb el d'una sèrie divulgativa supeditada a l'estructura de la *veu en off*. El guió es presenta com un condensat treball de documentació sobre la història del ferro i està ple de dades sobre l'evolució del metall al llarg de les diferents èpoques. La seva estructura és absolutament oberta i no estableix cap mena de dramàtica. Entre les dades ordenades, que constitueixen una àmplia documentació, hi ha dos relats que curiosament constituïran els dos grans fets dramatitzats de la sèrie. El primer és

¹⁴² Roberto Rossellini, "Il ferro". *Filmcritica*, n.139-140, novembre-desembre, 1963. p.699-718.

presentat com una descripció poètica de la cacera del senglar a l'època dels etruscs. L'altra narració descriu de forma novel·lada, sense que hi hagi cap mena d'indicació sobre els recursos d'adaptació filmica, les aventures de l'obrer Montagnani per defensar-se dels alemanys la factoria de Piombino. Aquest relat -que ocupa íntegrament el quart capítol de la sèrie- sembla voler recuperar les atmosferes de Paisà i establir un pont temàtic amb l'episodi de la presa de Hirkud d'Índia. Rossellini vol convertir l'episodi en una dignificació de l'home, en un exemple del paper que algunes figures anònimes han tingut en el desenvolupament de la història dels avenços industrials.

La desigual estructura de la sèrie té com a pilars mestres l'episodi etrusc i les aventures de l'obrer Montagnani. Les dades històriques i científiques exposades en els diferents episodis constitueixen el marc que justifiquen aquests dos moments cabdals. En altres instants, fa la impressió que en lloc de la història del ferro, el que el cineasta pretén és introduir-hi les seves obsessions personals. Així, per exemple, sorprèn la manera com és tractat l'episodi renaixentista protagonitzat per la figura de Leon Battista Alberti, personatge que interessa considerablement al cineasta perquè va establir la relació entre l'art i la ciència. <<No hi ha art que no ignori la ciència>> -afirma en un moment del capítol.

L'età del Ferro no era el prototipus de sèrie didàctica que Rossellini aspirava a fer, sinó un encàrrec governamental per mentalitzar els espectadors de l'important impuls que havia tingut la industrialització italiana en la postguerra. El cineasta va complir l'encàrrec -el cinquè capítol és un cant al progrés i pot ser vist com un autèntic *spot* publicitari-, però va ser considerablement hàbil per traslladar-lo al seu terreny i per reciclar-lo com a primer manifest d'un model de cinema didàctic que posava en dubte la concepció romàntica de l'autor cinematogràfic per reivindicar una concepció renaixentista. Durant la realització de L'età del ferro, va començar a publicar textos i a fer declaracions on posava en dubte la concepció de l'autor, que el nou cinema estava reivindicant i de la qual, tant ell com Jean Renoir havien estat dos il·lustres predecessors. Així declararia a Filmcritica:

<<In fondo l'arte ha sempre avuto anche una missione tanto riassuntiva quanto divulgativa. L'arte di oggi è riassuntiva di che cosa e divulgativa di che cosa? E' espressione di certi "malaises" di un stato di non felicità, di non comprensione ma non più di questo, no? Non credo che i problemi, i veri problemi umani siano dei problemi unicamente di incomunicabilità o di cose così sottili...appartengono alla psichiatria, insomma, più che all'uomo, è un caso sempre limite, visto poi da dilettanti, diciamo le cose come stanno. L'uomo scopre l'energia artificiale, scopre l'energia elettrica, scopre il vapore, la termodinamica.etc>>¹⁴³

En els mateixos anys afirmaria a la revista Cahiers du cinema :

<<Je me fiche de faire de l'art. Cela veut dire renoncer à beaucoup. C'est une position morale, que je peux dire même -si vous me permettez d'employer ce mot- heroïque. Ce que tout homme cherche instinctivement, c'est à s'illustrer. Mais je tâche de ne pas m'illustrer, mais de devenir utile>>¹⁴⁴

L'art és impensable sense el desenvolupament dels aspectes tècnics generats per la ciència, sense una forta voluntat de coneixement i sense tenir present la idea d'home. Una manera d'actuar en aquesta direcció és, per a Rossellini, el didactisme. La nova manera d'entendre la funció de l'autor al cinema és una actitud clarament política, tal com va evidenciar Michel Mardore en un interessant article a Cahiers du cinéma. Mardore exposava que, en una primera etapa, la política consistia en la revolta contra les estructures i contra el prototipus romàntic de sublimada a terme per Luis Buñuel a L'âge d'or (1930). Una altra etapa era la del camí del didactisme que començava a proclamar Rossellini:

<<Et pour comprendre ce que sera cette connaissance de l'univers, cette "politique" du monde au sens le plus large, il nous faut en revenir une fois encore à l'esprit le plus neuf et le plus hardi que le septième art ait jamais connu. Rossellini, puisqu'il faut l'appeler par son

¹⁴³ Adriano Aprà i Maurizio Ponzi, "Intervista con Roberto Rossellini". p.229.

¹⁴⁴ Fereydoun Hoveyda i Eric Rohmer, "Nouvel entretien avec Roberto Rossellini", Cahiers du cinéma, n.145, juliol 1963, p.8.

nom, a dit et répété dans maints entretiens, et, pour finir, au sujet de L'Age du fer, la nécessité et l'urgence du didactisme. L'auteur doit commencer par apprendre, au lieu de peindre des états d'âme, des réactions émotionnelles. Il doit vaincre l'incuriosité, la prédilection pour l'ignorance et l'irrationnel, la routine intellectuelle. Le but de la politique au cinéma, ce n'est pas de doubler l'action des combattants, avec des armes dérisoires, mais de servir l'intelligence des faits, d'enseigner au spectateur l'art de réinventer par lui-même le monde>> ¹⁴⁵

La voluntat de començar de nou va marcar l'estil de L'età del ferro. A part de la novetat que va suposar l'adscripció als postulats didàctics, hi havia una sèrie d'elements que podien sorprendre en relació al mètode establert pel cineasta en les seves obres anteriors. La sèrie es fonamenta en el muntatge i persegueix una certa espectacularitat. La concepció del muntatge de L'età del ferro pot ser vista com l'antítesi de l'estil d'un cineasta que creia en els valors de la posada en escena -creença que va augmentar en els seus treballs biogràfics-. En films com Vanina Vanini, havia resolt escenes clau amb un pla seqüència, i havia rebutjat els condicionaments del *raccord* i l'ús del clàssic joc del pla/contraplà.

En la primera escena de L'età del ferro, veiem la cacera d'un porc senglar en el món etrusc. L'escena és rodada en plans curts, com si es tractés d'una pel·lícula d'acció, on l'aspecte fonamental és la utilització del muntatge al servei del moviment. Més endavant, quan s'explica com els romans van envair les ciutats etrusques per prendre'ls el ferro, contemplem les imatges espectaculars d'una batalla, amb elefants i milers de figurants, fet considerablement estrany per a una producció modesta i didàctica com L'età del ferro. Les imatges de les batalles i els elefants no van ser rodades per Renzo Rossellini, jr. sinó que corresponen a un dels films clàssics dins del peplum italià, Scipione, l'africano (Escipión el africano, 1935), de Carmine Gallone, una obra que és troba a anys lluny del franciscanisme de Rossellini. En el film, hi veiem altres imatges espectaculars d'arxiu tretes d'obres com Luciano Serra, pilota (De una

¹⁴⁵ Michel Mardore, "Age d'or, âge du fer. Notes sur la politique et le cinéma". Cahiers du cinéma, n.175, febrer 1966, p.68

misma sangre,1938), de Goffredo Alessandrini -film en el qual va col·laborar com a guionista- i d'Austerlitz (1960), d'Abel Gance. Rossellini es va permetre el luxe d'aprofitar material de pel·lícules seves anteriors com Paisà i Germania, anno zero. Les imatges de ficció van ser intercalades amb imatges d'arxius històrics -l'arribada de Montagnani a Florència està muntada a partir d'imatges d'arxiu, imatges de l'episodi florentí de Paisà i altres imatges noves rodades expressament per al film-. Allò que veritablement importa a Rossellini és trobar el camí que permeti difondre de forma clara i convincent determinades idees als espectadors. El joc d'imatges de diferents fonts demostra que a L'età del ferro hi havia una voluntat clara de construir un *collage*, per crear un distanciament en el públic, i evidencien una ferma voluntat d'arribar al didacticisme a partir del reciclatge de materials diversos.

La creació del *collage* era una forma d'espectacularitzar el film, de crear elements que cridessin l'atenció del públic. Rossellini ho justifica així:

<<Es importantísimo dar un espectáculo, porque a la gente hay, ante todo, que divertirla. Estas películas no deben ser útiles sólo a los intelectuales, sino a todos, porque si no, será estúpido hacerlas. Hay que darles una gran espectacularidad y para ello hace falta gastar mucho dinero, cosa imposible en la TV. Como se trata de programas culturales, son considerados al precio más bajo de las tarifas televisivas. Si uno quiere luchar para reformar esta situación, no hace nada, y lo importante es hacer. Por tanto, hay ciertos trozos que se cogen de otras películas y se montan de nuevo en un contexto diferente. Así se obtiene la espectacularidad a un coste bastante reducido>>¹⁴⁶.

La utilització del *collage* i la recerca d'una certa espectacularitat demostren com en el cinema de Rossellini les imatges individuals havien començat a esdevenir secundàries. El director havia inventat el film d'assaig, en el qual allò que importava eren els conceptes que permetien expressar idees. Tal com afirma Peter Brunette, la formulació del *collage* planteja una sèrie d'interessants dubtes teòrics -apassionants des d'una

¹⁴⁶ Francisco Llinás, Miguel Marías, Antonio Drove i Jos Oliver, "Una panorámica de la historia". Nuestro cine, n.95, març 1970, p.46-47.

perspectiva semiòtica- ja que el cineasta veu els vells materials originals que utilitza per a construir la seva obra, com a significants, els quals només podran tenir sentit dins l'ordre del nou discurs filmic :

<<For Rossellini-here, at least-these bits and pieces of earlier films are floating signifiers, in other words, unattached to any fixed, "natural" signified, and hence able to be shaped through montage into whatever meaning the filmmaker desires>>¹⁴⁷

La utilització que fa del *collage* i l'espectacularitat no està allunyada de la intenció d'arribar a la imatge essencial. En la sèrie, les imatges construeixen idees abstractes, les quals són el veritable objectiu didàctic. Hi ha un rebuig deliberat de les imatges belles.

Quan Rossellini dissenya L'età del ferro, li interessen més les idees que els procediments tècnics que permeten la seva materialització cinematogràfica. Una prova d'això és que, en els crèdits, figura com a supervisor i que la feina de direcció va ser assumida pel seu fill Renzo. Si examinem les declaracions realitzades per Renzo Rossellini a Peter Brunette, descobrirem que a més de L'età del ferro i La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza, Renzo va filmar el 20% de La prise de pouvoir par Louis XIV i prop d'un 60% d'Atti degli Apostoli. Renzo va començar molt jove a treballar amb el seu pare. L'any 1960, quan encara no havia fet els vint anys, era ajudant de direcció d'Era notte a Roma. Segons declara Renzo Rossellini, el repartiment del treball s'efectuava de la següent manera:

<<I had to copy his manner of filming exactly. I had to conform my filming to his style, wich was not mine. And because there was such a difference in age between us, naturally our visions were different. I would have wanted to develop the spontaneity of the takes, because for one thing I had a lot more enthusiasm for the medium. Instead I had to be very cold and distant>>¹⁴⁸

¹⁴⁷ Peter Brunette, Roberto Rossellini, p.267.

¹⁴⁸ Peter Brunette, Roberto Rossellini, p.259.

Després d'Atti degli apostoli -rodatge que va coincidir amb els esdeveniments del maig del 68-, Renzo es va mostrar cansat de les poques possibilitats creatives que li oferia treballar a la manera del seu pare i va deixar de col.laborar amb ell. Segons la seva mare, Marcella De Marchis, la principal divergència va ser de caràcter ideològic. Renzo va començar a vincular-se a grups polítics d'extrema esquerra marxista i no suportava la visió humanista del món del seu pare.¹⁴⁹

L'età del ferro va ser emesa pel segon canal de la RAI, entre el 19 de febrer i el 19 de març de 1965, a les 21.15.¹⁵⁰ Malgrat que hi havia prou elements perquè pogués ser observada com una autèntica revolució en les estructures cinematogràfiques, la dialèctica entre l'encàrrec i l'obra personal va ser objecte de conflicte. Després del fracàs comercial de les seves obres d'autor, Rossellini preferia acceptar formes de finançament governamental que confiar en el capital privat. Els organismes que van finançar la sèrie, la van veure com un cant als esforços duts a terme, des de la postguerra, per reconstruir la nova Itàlia industrial, la qual va arribar a la seva màxima esplendor en els anys seixanta, l'època del *boom* econòmic.

La crítica d'esquerres va acusar Rossellini de ser una persona venuda a la industrialització i al neocapitalisme. A diferència d' Il deserto rosso (El desierto rojo, 1964), d'Antonioni, un film realitzat el mateix any, a L'età del ferro no s'apuntava el tema de l'alienació de l'home per la màquina. Els crítics marxistes veien el film com un producte publicitari sobre l'activitat industrial del govern demòcrata-cristià. Una prova d'això és la reflexió del comunista Pio Badelli:

<<Neanche una parola il registra impegna sul rapporto tra la spinta del neocapitalismo e le contraddizioni di questa integrazione europea; neanche una parola sulla massa operaia, sulle sue lotte, sulla dura prospettiva del controllo operaio; niente sulle nuove tecniche dello

¹⁴⁹ Marcella De Marchis a l'autor. Roma, 1 de febrer de 1995.

¹⁵⁰ L'età del ferro va ser emesa per Televisió espanyola entre els mesos d'abril, maig i juny de 1971.

*sfruttamento e della dipendenza operaia, sull'orientamento produttivo regolato sulla base di esigenze privatistiche che conservano intorno all'isola dell'acciaio un mare di disoccupazione..>>*¹⁵¹.

La difusió per televisió de la sèrie va fer que bona part de la crítica tradicional no li fes tan de cas. Només els condicionals van reivindicar-la. Edoardo Bruno a la revista Filmcritica deia que Rossellini havia reafirmat contra la poètica irracional, <<la sua rivoluzionaria convinzione nel valore presente della storia>>¹⁵², i Adriano Aprà des de les pàgines de Cahiers du cinéma va intuir que en el film el cineasta <<ne veut pas dévoiler une vérité mais proposer une méthode susceptible de conduire à la vérité>>¹⁵³

4.2.4.2. La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza

Després de L'età del ferro, la intenció de Rossellini era continuar en l'àmbit de les sèries didàctiques i aconseguir un sistema de producció internacional que anés molt més lluny de l'espai territorial de la televisió. L'età del ferro no va ser la carta de presentació que esperava i les televisions tampoc no estaven massa disposades a finançar els seus ambiciosos projectes. Mentrestant, va intentar promoure, per diversos països europeus i americans, dos projectes: La rivoluzione industriale - sobre el qual va insistir durant molts anys - i La straordinaria storia della nostra alimentazione, de la qual va escriure alguns esbossos l'any 1965. La situació de Rossellini va canviar completament quan la ORTF li va encarregar la realització de La prise du pouvoir par Louis XIV, film que es va convertir en l'autèntica carta de presentació dels seus treballs didàctics i li va obrir directament les portes de la RAI. Els dirigents de la cadena italiana volien que fes sèries de ficció de caràcter històric i li van encarregar en 1967, Atti degli apostoli, però Rossellini insistia en

¹⁵¹ Pio Baldelli, Roberto Rossellini, p.177.

¹⁵² Edoardo Bruno, "Roberto Rossellini: l'età della ragione". Filmcritica, n.154, febrer 1965. p.83.

¹⁵³ Adriano Aprà, "Le nouvel âge de Rossellini". Cahiers du cinéma, n.169, agost 1965. p.61.

l'elaboració de sèries de caràcter enciclopèdic. Descartat el projecte de La straordinaria storia della nostra alimentazione i coincidint amb el fet que les seves preocupacions s'orientaven cap a l'àmbit científic, va pensar dur a terme La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza, una sèrie de dotze hores que havia de ser com la columna vertebral de la seva utopia. Abans de rodar Atti degli Apostoli va poder convèncer la RAI que participés en la seva empresa divulgativa. La sèrie es va realitzar gràcies a un acord entre la RAI, l'ORTF, la cadena egípcia Corpo Film, la cadena Romania film i l'ajuda de diferents empreses privades d'esponsorització vinculades a Orizontte 2000, a més de petites aportacions d'altres empreses comercials com la Gulf, IBM, Up John i General Electric.¹⁵⁴ Un altre factor important en el desenvolupament del projecte didàctic va ser la constitució de la productora Orizontte 2000, que comptava amb el patrocini de diferents figures del mecenatge entre elles la C.E.O. Schlumberger i la fundació De Menil. L'objectiu de la productora era la realització de projectes audiovisuals de divulgació enciclopèdica i de caràcter humanista per ser venuts a les cadenes de televisió dels països subdesenvolupats.

*<<It was not simply the success of Louis XIV that opened doors for RR's historical projects (after everyone had laughed at L'età del ferro), it was his Schlumberger backing. Naturally, RR's indebtedness to these people was not something that he wanted to publicize in the wrong places (like magazine interviews) because the De Menil's were (and are) jealous of their privacy. For exemple they paid most of Andy Warhol's bills for many years, but no one reports this fact. The odd thing is that none of them were interested in RR's films!>>*¹⁵⁵

L'ajuda de la fundació De Menil i de la companyia Schlumberger en l'esponsorització dels projectes de Rossellini va continuar fins als darrers anys de la seva carrera. La vocació de projecció internacional, que inicialment tenia el projecte i les seves principals intencionalitats queden

¹⁵⁴ Tag Gallagher, The adventures of Roberto Rossellini (en premsa).

¹⁵⁵ Carta de Tag Gallagher a l'autor. Newton -Massachussets-, 25 d'agost de 1995.

perfectament reflectides en el text d'introducció que figura en el dossier publicitari editat per Orizzonte 2000:

<<Man's Struggle for Survival is a programme in the form of a vast and dramatic fresco. Rossellini's intuitive eye ranged over the whole path followed by mankind in thousand of years of history. With the touch of the master, he then analysed and described the most important stages in the long struggle to construct and perfect civilisation. The achievement of such a vast and ambitious project has been greatly assisted by certain Cultural Foundations in the United States and the support of the French and Italian Television Authorities. Man's struggle for Survival is of special importance because it is due for distribution on television networks and cinema circuits all over the world, with emphasis on the Developing Countries>>

156

La sèrie, que respon autènticament als dissenys enciclopèdics de Rossellini va ser dirigida pel seu fill Renzo -amb la col·laboració de Pitt Popesco-, a partir d'un guió del propi director. La sèrie està distribuïda en dotze capítols d'una hora, en els quals es mostren els períodes bàsics de la Història de la cultura occidental, des de l'època primitiva fins a l'actualitat. El pressupost va ser de 800 milions de lires, dels quals només 120 van ser aportats per la RAI. La magnitud de l'empresa va fer que el rodatge fos complicat. Renzo Rossellini jr. recorda la seva experiència i els problemes que va tenir quan es trobava a Egipte i va esclatar la guerra dels sis dies:

<<We were filming the [the earlier series] in Egypt when the 1967 Arab-Israeli war broke out. We were able to get out in time, but we had to leave all of our equipment behind. We had no idea how we were going to be able to finish the series, which we had originally begun in 1964. Louis XIV was just a slight interruption. We had spent a total of three years filming La lotta and were a million and half dollars in debt for quite a few years because of it, so when we went to Tunisia to shoot Acts of the

¹⁵⁶ Dossier de premsa de La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza. Editat per Orizzonte 2000. Roma. p.2.

*Apostles, we shot the end of La lotta, wich was the part that we had had to leave in Egypt, at the same time>>*¹⁵⁷

La voluntat de reconstruir tots els fets històrics es va convertir en una autèntica aventura. L'equip de rodatge havia de recrear totes les etapes de la història de la Humanitat, jugant amb actors i localitzacions diferents. Per la realització d'alguns episodis es van haver de reconstruir i fer funcionar màquines de diverses èpoques:

*<<You know, when we did the series "Man's Struggle to Survive" we rebuilt hundreds of old machines, rebuilt them ourselves. We looked at the original designs in the Vatican, which has the records for everything, and we learned how to make the machines work>>*¹⁵⁸

La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza volia ser una crònica de la intel·ligència de l'home, en la qual s'estudiaven alguns dels components bàsics de la nostra civilització, com són l'instint de sociabilitat, l'aspiració cap una realitat transcendent, el desenvolupament tecnològic i el creixement del pensament. La distribució dels dotze capítols es va efectuar de la següent manera:

1. Prima della storia, l'uomo. Els homes a l'edat de pedra, cacen i treballen els camps. El règim que regna és el matriarcat. L'evolució dels homes des del neolític fins a l'Edat del Bronze.

2. La civiltà che nacque da un fiume. La vida quotidiana a l'antic Egipte: els inicis de la ciència mèdica, la construcció de les piràmides, les pràctiques funeràries i l'enterrament d'un faraó.

3. Dall'angoscia dei miti al dio che e salvezza. La primera part de l'episodi continua mostrant la vida quotidiana a Egipte, centrant-se en l'ensenyament. També incideix en l'evolució en l'art del vidre i la fabricació del bronze. En la segona part mostra el naixement a Grècia del

¹⁵⁷ Peter Brunette, Roberto Rossellini, p.273.

¹⁵⁸ Philip Strick, "Rossellini in 76". Sight and sound, primavera 1976, p.91.

diagnòstic mèdic d'Hipòcrites, l'expansió del cristianisme pels Apòstols i veiem com dos romans discuteixen per saber si els cristians durant l'Imperi romà van cap a la seva destrucció.

4. Un'arca nel diluvio: il monachesimo. El diluvi a què es refereix el títol del capítol són les invasions dels bàrbars. Els monjos oposen una vida pacífica a la vida violenta dels invasors. En els monestirs es descobreixen elements fonamentals en el desenvolupament de la medicina.

5. Il medioevo, età di pietra e di ferro. La descripció de la vida medieval es divideix en dues parts: la guerra i la poesia. Per una banda hi ha els senyors feudals, les seves lluites i les croades, per l'altra, els trobadors, que estableixen un diàleg amorós en forma de cançons.

6. Verso la scienza, patria dell'uomo. Les croades porten el comerç amb l'orient, es desenvolupa la vida artesana. El poder dels senyors comença a decaure. Es proclama la fundació de la Universitat de Bolònia, un lloc clau pel desenvolupament del coneixement.

7. In cerca delle Indie oltre l'oceano ignoto. La invenció de la metal·lúrgia i de la impremta. L'aventura de Cristòfor Colom, que tracta de convèncer els Reis Catòlics d'obrir una nova ruta cap a les Índies, davant les hostilitats dels geògrafs dels seu temps..

8. Dall'età della magia all'età della scienza. Les obsessions científiques del segle XVI i el desenvolupament de les diverses branques del saber a partir de l'alquímia. Dos metges desenterren un cadàver d'un cementiri per dissecar-lo, davant la mirada escèptica de la inquisició. Descripció de les experiències de Rabelais, Gal.lileu i Harvey i els problemes que han d'afrontar amb les institucions científiques del seu temps.

9. Lo spirito scientifico conquista il mondo. El desenvolupament de la química i l'electricitat i la seva influència en la medicina: Lavoisier, Galvani, Volta, Benjamin Franklin, Pasteur, Stephenson i Marconi.

10. Questa nostra grandiosa civiltà della freta. Finals del segle XIX. Descripció de les noves perspectives de la vida humana: desenvolupament de les ciències, problemàtica dels nous sistemes de transport, l'energia nuclear i l'explosió demogràfica.

11. Un'arte nuova in un mondo di machine. El desenvolupament de la metal·lúrgia, l'automatització i l'expansió del món de la informació. El naixement de la fotografia i del cinema. L'última part se centra en els nous camins que ha seguit l'art modern. La pintura avança cap a direccions noves: el dadaisme, el futurisme, el surrealisme i el pop-art.

12. Nonostante tutto, ancora piu lontano. L'episodi s'obre amb imatges de les revoltes del 68 al Japó, als Estats Units, Alemanya i França. La revolta de les flors i els hippies són vistos com un retorn cap al pacifisme de Sant Francesc. L'home avança en el camp científic i trepitja la lluna. Amb un telescopi l'home pot mirar encara més lluny.

Mentre que L'età del ferro pot considerar-se una obra experimental que obria possibles camins dins el cinema didàctic, La lotta... és una obra que recull i madura les experiències dutes a terme amb el film anterior. El punt de partida també era diferent, segons ho explica el cineasta:

*<<Son ángulos distintos a través de los cuales se ve la historia. La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza trata mucho más de las ideas, que están siempre ligadas también a la técnica. Una gran conquista humana, la primera gran revolución que efectúa el hombre, es la revolución agrícola, porque a partir de entonces el hombre ya no está tan completamente a merced de la naturaleza y empieza a servirse de ella y a hacerse cada vez más fuerte. Ya no tiene miedo a la naturaleza y poco a poco parte decididamente a su conquista. L'età del ferro trata más bien del desarrollo de la técnica>>*¹⁵⁹

Malgrat la gran complexitat temàtica que presenta, La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza, hi ha una gran coherència interna en el desenvolupament dels diversos episodis. La posició que sembla

¹⁵⁹ Francisco Llinás, Miguel Marías. "Una panorámica de la historia". p.46.

dominar és la de la recerca d'una objectivitat, que porta els seus autors ha renunciar a qualsevol mena de joc que relacioni la història amb el present. En alguns moments hi podem veure com la història es transforma en documental per informar-nos dels mètodes de treball i els costums dels nostres avantpassats. L'ambició de voler concentrar, al llarg de dotze hores, la història de la humanitat presenta certs problemes de concepció. Les dotze hores no tenen sempre la mateixa qualitat i, lògicament, hi ha desequilibris en l'exposició d'alguns temes.

Rossellini no se situa a prop de la història universal clàssica que s'articula per addició, és a dir cercant dades que permetin omplir els grans buits del passat. Tampoc no se situa dins d'una concepció historiogràfica materialista, segons la qual la història de la humanitat seria analitzada a partir del seu principi constructor, és a dir, els diferents fluxos socials i econòmics que expressen l'evolució de les societats. El model d'Història que utilitza és una Història interdisciplinària de l'evolució dels coneixements, que sense plantejar-se ni l'exhaustivitat, ni l'anàlisi socio-econòmica de les causes, pretén explorar uns camins oblidats en els diversos models de divulgació històrica i vol parlar de cultura a partir de la ciència o de la religió. Enrico Fulchignoni, antic col·laborador de Rossellini a la Unesco defineix així el camí del cineasta:

*<<L'apertura che Rossellini intravedeva per la sua problematica dai temi metafisici a quelli scientifici e che da molti critici superficiali è stato considerato quasi una diaspora capricciosa e contraddittoria corrisponde quindi invece a un preciso disegno: quello di rifiutare i grandi sistemi di esclusione che oggi dividono la cultura mondiale e di esplorare, al contrario, un area culturale nella quale il traspasso dall'uno all'altro territori fosse dialetticamente dimostrabile con le più semplici proposte>>*¹⁶⁰

La primera cosa que sorprèn de La lotta... és que la *veu en off* dels diversos episodis parla sempre en present. Aquest present històric, des del qual estan narrats els fets, obliga el director a anar més enllà dels

¹⁶⁰ Enrico Fulchignoni, "I film televisivi". A: Roberto Rossellini, il cinema, la televisione, la storia, la critica. Edoardo Bruno, ed. San Remo, 1980. p.136.

documents -el quadre, l'estàtua, el gravat o la fotografia- per reconstruir cadascuna de les èpoques. El director combina imatges documentals - generalment imatges dels documents històrics que li permeten fer transicions entre els episodis- amb reconstruccions dramatitzades de capítols concrets de cada període històric. La *veu en off* relaciona els esdeveniments i s'alterna amb sons directes i diàlegs, escrits sempre amb la voluntat de donar informació a l'espectador. A diferència de L'età del ferro, no utilitza films d'altres directors, ni juga al *collage* didàctic, a partir de materials de procedència diversa. Tots els materials utilitzats són reconstruccions pròpies que volen ser el màxim de fidels als originals. Rossellini es proposa avançar cap a la quimera de reconstruir les coses tal com eren. Cadascun dels episodis de la sèrie és introduït pel propi cineasta. En la presentació del segon capítol, dedicat a la cultura de l'antic Egipte, especificava així les seves intencions:

<<...ya conocían la escritura en esa época y dejaron una inmensa cantidad de documentos...han, han escrito...eh, sobre las paredes de las tumbas de sus reyes...han escrito sobre las paredes de los templos...han escrito sobre largos recortes de lino...y lo han hecho, sobre papiros...Por lo tanto nos han dejado una cantidad de información gigantesca...De forma que todo lo que veréis...desde este momento...y que hace referencia al período egípcio...es una filmación documentada...!No hay nada inventado...su modo de pensar, su modo de actuar...sus problemas morales...todo ello nace de esos documentos. Nosotros no hemos hecho más que prácticamente escenificarlos...para poder ofrecerlos de la mejor manera posible>>. ¹⁶¹

Com es pot comprovar, el mètode d'aproximació històrica que enuncia Rossellini parteix dels mateixos propòsits que el que va utilitzar a Viva l'Italia!, on havia de mostrar els fets com a crònica. La diferència fonamental és que aquesta vegada necessitava ser més explícit per aproximar el seu discurs didàctic al gran públic.

¹⁶¹ Declaracions de Roberto Rossellini en la presentació del segon capítol de La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza. La transcripció ha estat feta a partir dels textos conservats a l'arxiu de José Luis Guarner, de la traducció pel doblatge de la versió espanyola, emesa entre el 14 d'abril i el 30 de juny de 1972.

Rossellini tampoc no pretén explicar una història de grans fets, sinó mostrar com l'home a través del temps ha modificat el seu entorn. Mentre que en algun episodi són les grans figures les que progressivament transformen la història, en altres són els personatges anònims -els primers pagesos del neolític o els monjos de l'edat mitjana- els que fan avançar el món. En un cas i en l'altre la descripció dels grans fets històrics és feta amb la mateixa intensitat que els fets més discrets. Totes les vegades en què es presenta algun fet transcendent, aquest està despulat de tota solemnitat. Un bon exemple, el trobem en el capítol setè, dedicat a la figura de Colom. Allò que interessa Rossellini és la lluita que Colom dur a terme per poder realitzar seva empresa. El que menys li interessa és la manera com aquesta va ser duta a terme. Per això, en lloc de reconstruir el moment del descobriment, reconstrueix les discussions de Colom amb els Reis Catòlics i els problemes que té per convèncer els assessors geogràfics de la reina Isabel.

Al llarg de les dotze hores de metratge són molts els exemples que defineixen la manera de treballar de Rossellini. En el capítol tercer, després de mostrar-nos el culte del poble d'Egipte cap a la divinitat del Faraó, la *veu en off* ens parla de com Egipte es decideix organitzar la vida agrícola. L'escena ens mostra el treball en el camp, hi ha una voluntat gairebé antropològica de mostrar de quina manera es treballava l'agricultura a l'època. Rossellini sembla haver-se preguntat: com plantaven els egipcis? Com llauraven? I el seu fill Renzo intenta respondre-ho en imatges. El treball del camp dona pas al treball artesanal, que també es reconstruït de manera detallada, especialment la feina de teixir i el treball amb el vidre. El capítol cinquè sobre la vida en l'Edat mitjana funciona a partir del contrast entre el món guerrer i el món trobadoresc. Per expressar el contrast entre un món irracional dominat per la violència i un món racional que estava forjant la poesia, el director reconstrueix una escena en la qual un trobador es troba amb un grup de soldats que volen assassinar un home innocent, perquè la gent del poble veï es diverteixi. A partir d'una mínima situació dramatitzada, Rossellini és capaç de realitzar un acurat treball de síntesi del que era la vida en una societat determinada.

Com a L'età del ferro, el darrer capítol és el que presenta més desequilibris i es converteix en una exaltació excessivament optimista del desenvolupament de la tècnica en el món modern. Les imatges de la conquesta espacial són excessivament eufòriques i tenen un caràcter publicitari semblant a les imatges de fàbriques i autopistes del capítol final de L'età del ferro. La manera, però, com són vistes les revoltes dels anys seixanta, amb imatges d'arxiu puntuades pel tema musical The fight for the survival de Shirley Bassey, que serveix d'obertura dels diversos crèdits, resulta curiosa. Rossellini veu els *hippies* com una versió moderna del franciscanisme i mostra un especial interès pel fenomen de la contestatació i la revolta juvenil.

La lotta... és potser l'obra que porta més lluny els postulats de la utopia de Roberto Rossellini i la més purament didàctica que va realitzar. El seu mètode va plantejar nombrosos problemes per la magnitud de l'empresa. El continuat esforç de reconstrucció de tot el passat de la història de la humanitat va resultar molt més complex de realitzar que la reconstrucció històrica d'un període determinat. El rendiment econòmic que s'obtenia dels esforços era molt baix. Les televisions no van veure mai La lotta... com una gran producció per ser emesa a hores de gran audiència, sinó com una sèrie cultural divulgativa que seria emesa, com la majoria de documentals d'aquesta mena, a hores baixes per la segona cadena. A Itàlia, per exemple, la RAI va emetre els sis primers capítols per la segona cadena, durant l'agost de 1970, l'emissió dels quals va tenir uns índex d'audiència molt baixos. Els altres sis, van ser difosos un any després, perdent-se absolutament tota idea d'unitat de la sèrie. La difusió internacional tampoc no va funcionar: va doblar-se el primer episodi en anglès per intentar trobar una sortida impossible en el mercat americà. La política de les televisions no podia comprendre la magnitud d'un esforç d'aquesta mena, ni la nova direcció que seguia el cinema de Rossellini. Com a exemple anecdòtic de la incomprensió del projecte destaca el fet que la revista espanyola I.P. va presentar el projecte com una sèrie per a nens:

<<La novedad quizá esperada de forma más espectacular era el anuncio de la serie para televisión realizada por Roberto Rossellini. Está hecha en color y se titula La lucha del hombre desde su creación. Es, por

*capítulos, la historia del hombre desde su creación. Un programa cultural realmente magnífico, dedicado fundamentalmente a los niños, pero con el problema -según la mentalidad de cada país- de que habría que ponerle rimbos y, por tanto, ya no podrían contemplarla los niños. Yo vi el capítulo en el que se recoge la lucha del hombre desde el Paleolítico hasta la Edad de Bronce y, como es lógico, salen bastantes desnudos, pero como aportación obligada más que como exhibicionismo>>*¹⁶²

La sèrie va ser emesa per TVE, els mesos d'abril, maig i juny de 1972. La recepció crítica va ser molt discreta, degut entre altres raons que no va ser presentada a cap festival concret i que la seva difusió televisiva va resultar molt marginal. Fins i tot avui, La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza és una de les obres de Rossellini menys estudiades en les diferents monografies sobre el cineasta. La revista Cinema Nuovo parlava d'ella com una sèrie que no havia aconseguit <<*trovare il tono giusto e l'equilibrio essato necessari*>>¹⁶³. Els debats més interessants van ser publicats en les dues monografies sobre Rossellini aparegudes a començaments dels anys setanta. José Luis Guarner la considerava com una obra fonamental on <<*a través de hechos muy simples y concretos se evocan, por tanto, acontecimientos muy generales y de profundas repercusiones*>>¹⁶⁴; Pio Baldelli hi trobava a faltar informació concreta de temes com la divisió del treball i l'evolució de les societats.¹⁶⁵ Sergio Trasatti afirmava que hi havia una certa incomoditat per la manca de fonts i per la complexitat dels lligams culturals entre els diversos fets¹⁶⁶.

¹⁶² Francisco Yagüe, "Un serial dirigido por Rossellini de tipo infantil...pero con rimbos". T.P., n.161, 5 al 11 de febrer de 1969.

¹⁶³ Paolo Gobetti, "TV. Registri dal grande al Picolo Schermo". Cinema Nuovo, n.203. gener-febrer 1970, p.48.

¹⁶⁴ José Luis Guarner, Roberto Rossellini, p.180.

¹⁶⁵ Pio Baldelli, Roberto Rossellini, p.302.

¹⁶⁶ Sergio Trasatti, Rossellini e la televisione, p. 69.

4.2.5. Les biografies per a la televisió

Les sèries televisives de caràcter biogràfic sobre figures cabdals de la història de la humanitat va ser la proposta didàctica que millors resultats va donar a Roberto Rossellini i la que li va permetre consolidar el seu peculiar mètode d'escriptura fílmica. El cineasta italià va realitzar set films de caràcter biogràfic per a la televisió: La prise de pouvoir par Louis XIV (1966), Atti degli Apostoli (1969), Socrate (1970), Blaise Pascal (1972), Agostino d'Ippona (1972), L'età di Cosimo de Medici (1972) i Cartesius (1974). A més d'aquests films i les obres biogràfiques que va filmar pel cinema -Anno Uno i Il Messia-, va preparar altres projectes biogràfics, alguns dels quals van estar a punt de materialitzar-se com Caligola Lavorare per l'Umanità -sobre Karl Marx- i altres van quedar-se en el simple estadi de propostes no reeixides com Niepce-Daguerre, Bacon i Diderot. Viva l'Italia va ser un precedent de tot el seu cinema biogràfic.

Les biografies es caracteritzen per explicar històries col·lectives a partir d'existències individuals. Rossellini no va voler fer una sèrie de biopics, ni d'hagiografies que santifiquessin uns determinats personatges històrics -a la manera del vell i nou cinema hollywoodià-. Va utilitzar la figura de l'heroi individual com un vehicle per exposar uns coneixements, ja que per a ell aquesta era la manera més funcional de transmetre una sèrie d'informacions històriques i filosòfiques de forma concentrada a l'espectador. La posició del cineasta era sempre informativa, la història apareixia transformada en crònica i observada -a partir d'una sèrie d'efectes de distanciament- des de l'exterior. Tampoc era utilitzada com si fos una metàfora del present, ni una reinterpretació amb l'afegit de veritats que els espectadors coneixien en tant que personatges del segle vint i que eren ignorades en el temps en què es desenvolupava l'acció. Mai no va seguir tot el desenvolupament vital dels diversos personatges biografiats, sinó que es va limitar a seleccionar un moment determinat de la seva vida i va intentar reflectir una tensió constant entre el individu i el seu entorn, entre les idees dels personatges i l'evolució de les formes de vida de les diferents èpoques reflectides:

*<<In questi film mostro le abitudini, i pregiudizi, le paure, le aspirazioni, le idee e le agonie di un'epoca e di un luogo. Mostro un uomo -un innovatore- che le affronta. E ottengo un dramma pari a ogni altro dramma mai concepito o ancora da concepire. Evito sempre la tentazione di esaltare questa personalità, mi limito a osservarla. Il rapporto tra un uomo e la sua epoca mi dà abbastanza materiale per costruire l'azione e stimolare la curiosità>>*¹⁶⁷

Per entendre els propòsits de Rossellini cal preguntar-se el perquè de la tria de cadascun dels personatges. És evident que en la decisió de rodar moltes de les biografies hi van influir, tal com hem vist en el capítol anterior, nombrosos condicionaments de producció i alguns problemes polítics amb les diferents televisions -La prise de pouvoir par Louis XIV i Atti degli Apostoli van ser un encàrrec-. Alguns dels temes tractats van ser escollits voluntàriament i van suposar un autèntic judici crític per part del director. Es curiós, per exemple, comprovar com la tria de filòsofs constitueix una reflexió sobre les diferents formes amb què s'ha anat forjant el pensament racional durant la història, tema que li preocupava de forma molt especial.

En una ponència presentada a Valladolid amb motiu de les IX Conversaciones internacionales de cine, de l'any 1970, José Luis Guarner i Jos Oliver assenyalaven que en el discurs filmic de Rossellini hi podien veure dos nivells sobreposats: l'autobiografia -com a reflex d'experiències directes de l'autor- i l'assaig -entès com a estudi de formes-.¹⁶⁸ Aquesta afirmació era feta sobre la base dels films del període amb Ingrid Bergman, però ajustant-la a les característiques de la proposta didàctica, també pot fer-se extensible a les biografies. Entre alguns dels personatges històrics i el cineasta hi ha una mena d'identificació, que converteix algunes biografies en autobiografies. Així, de la mateixa manera que l'any 1950 es va establir una relació entre el mètode de sant

¹⁶⁷ Carta de Rossellini a Peter H. Wood, responsable del Pacific Film Archive de Berkeley. 20 de juliol de 1972. A: Adriano Aprà, ed. Il Mio Metodo, Venècia: Marsilio, 1987, p.427-428.

¹⁶⁸ José Luis Guarner i Jos Oliver. "Roberto Rossellini. El cine y la televisión". A: P.M. Lamet i A. Pelayo, ed. Roberto Rossellini, un realizador a debate. Valladolid: XI Conversaciones Internacionales de cine., 1970. p.175-176.

Francesc d'Asís i el del cineasta, en tant que tots dos predicaven l'ús de la humilitat com a norma de vida, també pot establir-se una forta relació entre els punts bàsics del pensament socràtic i les seves idees. La lluita del filòsof grec contra els sofistes que l'acabaran condemnant a mort, pot ser vista com un reflex de la lluita de Rossellini contra els nombrosos sofistes que poblaven, en els anys seixanta, i que poblen en els temps actuals, el món de l'espectacle i dels mitjans de comunicació. Amb Blaise Pascal, Descartes, Leon Battista Alberti -coprotagonista de l'Età di Cosimo de Medici- i sant Agustí, va compartir-hi un mateix gust pel saber i una clara obsessió per la recerca de la veritat. A partir d'alguns personatges, va aprofitar per plantejar una reflexió sobre els problemes que origina la praxi -l'aplicació d'un projecte- en relació la teoria -el disseny mental del projecte-. L'essència d'aquest problema no és més que un reflex de la seva pròpia situació, ja que com a cineasta depenia d'unes institucions -les televisions, i havia de sotmetre la seva voluntat teòrica a les exigències de la praxi.

En el període dels films amb Ingrid Bergman, cada obra constituïa un assaig sobre el llenguatge cinematogràfic. En les biografies didàctiques, l'assaig, a nivell de llenguatge i posada en escena, resulta molt més complex i radical, ja que porta implícit un apassionant procés de depuració estilística. Els treballs biogràfics constitueixen una nova forma d'assaig històric de caràcter audiovisual que transforma la clàssica història novel·lada que el cinema havia convertit -prenent generalment com a referència el model d'Alexandre Dumas- en una història d'idees i pensaments. En els films biogràfics hi podem trobar un assaig de caràcter polític, com La prise de pouvoir par Louis XIV, plantejat com una reflexió sobre els mecanismes de poder i altres assaigs de caràcter filosòfic on a partir de la vida de Sòcrates, Descartes o Pascal, es dona a conèixer a l'espectador una determinada forma de pensament i els processos metodològics que han conduït cap a ella.

4.2.5.1. La prise du pouvoir par Louis XIV

L'any 1965, el dirigent de l'ORTF, Claude Contamine volia produir una sèrie biogràfica anomenada Les Hommes de caractère, la qual haurà de servir per reforçar i difondre determinats valors de la política gaullista. A l'interior de l'ORTF, hi treballava Jean Dominique de La Rochefoucauld, conseller artístic i professional d'una sòlida formació històrica, el qual va tenir la idea que es fes un film sobre la figura de Lluís XIV. La Rochefoucauld va creure interessant que la pel·lícula comptés -com a aval- amb l'assessorament de l'historiador Philippe Erlanger, autor d'una àmplia biografia sobre Lluís XIV que acabava de publicar-se a França.¹⁶⁹ Com que Erlanger no estava acostumat a treballar d'acord amb els esquemes de la dramaturgia cinematogràfica - havia escrit el guió de Marie Antoinette (Maria Antonieta, 1956) de Jean Delannoy, protagonitzada per Michèle Morgan-, La Rochefoucauld va pensar a demanar la col·laboració de Jean Gruault, que estava treballant a l'ORTF, on havia escrit el guió de La Redevance du fantôme (1965), a partir d'un relat de Henry James, que va dirigir Robert Enrico. Gruault també havia escrit el guió de La Religieuse (La Religiosa, 1965) de Jacques Rivette i va pensar que el cineasta de la *nouvelle vague*, podia ser la persona ideal per dirigir el projecte. Inicialment, Rivette es va mostrar interessat i va proposar fins i tot l'actor Jean Claude Brially pel paper de Lluís XIV. Finalment, però, Rivette va decidir no dirigir la pel·lícula, ja que no tenia ganes ni de treballar per la televisió, ni de fer un altre film d'època. Gruault va pensar finalment que Rossellini, el qual es trobava en una situació crítica després del rodatge de L'età del ferro, podia ser la persona indicada:

<<Il m'avoua en riant ne pas en savoir plus que moi sur ce foutu Roi-Soleil, si ce n'est qu'il avait entendu dire qu'il avait inventé un truc pour que les nobles oublient leurs prétentions (leurs "revindications") et lui fichent la paix: les amener à ce que leur seule préoccupation soit de se faire coudre des rubans et des dentelles sur leurs vêtements et de planter des plumes sur leurs chapeaux -en somme: inventé la mode, la

¹⁶⁹ Philippe Erlanger, Louis XIV. París, Fayard, 1965.

domestication, la domination par la mode... D'emblée il avait mis le doigt sur l'essentiel >> ¹⁷⁰

L'experiència de realització d'una pel·lícula històrica per televisió, sense utilitzar ni els procediments típics dels documentals de divulgació, ni les videocàmeres d'estudi amb què es filmaven les adaptacions de teatre o novel·les, plantejava un problema de definició. Louis XIV implicava l'obertura de la televisió cap a la producció d'obres fetes amb esperit cinematogràfic. ¹⁷¹ El projecte resultava també estrany als plantejaments de Rossellini, ja que les seves propostes d'obres didàctiques s'ajustaven al model de sèries de divulgació i no havien contemplat la possibilitat de realitzar, amb mitjans cinematogràfics, un programa de caràcter biogràfic per televisió. Per a Rossellini, Louis XIV era un encàrrec que mantenia certes equivalències amb Viva l'Italia. Amb la sèrie podia recuperar i aprofundir les investigacions sobre el cinema històric que havia apuntat en aquell film. Claudé Contamine exigia que els costos de producció fossin baixos -el film va costar uns 500.000 francs- i que el temps de rodatge fos curt -el film es va fer en 24 dies, amb cinc hores i mitja de rodatge diàries, que no es podien incrementar a causa d'una vaga que es va convocar a l'ORTF pel tema de les hores extres-. La producció era plantejada en termes de sèrie televisiva "especial", mai no va ser vista com un llargmetratge. Un dels motius que van ajudar a impulsar el projecte va ser la implicació d'una figura de prestigi com l'historiador Philippe Erlanger, autor de nombroses biografies històriques com Monsieur, frère de Louis XIV, Henri III, Diane de Poitiers. Erlanger era un representant de la història erudita tradicional i una figura propera al gaullisme. L'historiador havia estat també un dels fundadors del Festival de Cannes, que en la seva primera edició havia premiat Roma, città aperta.

Abans que Rossellini entrés en contacte amb el projecte, Philippe Erlanger va escriure una sinopsi sobre un període situat entre març i setembre de 1660, entre la mort del cardenal Mazarin i l'empresonament

¹⁷⁰ Jean Gruault, Ce que dit l'autre. p.234.

¹⁷¹ Jacques Siclier, "La politique inaugurée par le film de Rossellini sur Louis XIV transforme les rapports entre la télévision et le cinéma". Le Monde, 11 d'octubre de 1966.

del superintendent Nicolas Fouquet, moment conegut com el de la presa de poder de Lluís XIV. Rossellini va acceptar treballar sobre aquest període i va plantejar a Philippe Erlanger allò que creia que hauria de ser el tractament de la historia:

<<It is true that Rossellini did not wish to have a real scenario. He asked me to write a single page in which I would point out what parts of my biography he ought to use. Our purpose was: 1) to show how a young boy who seemed very shy and not very intelligent could become the Sun King. 2) to use as much as possible the words he had really said (the same of the others), 3) to show in a very realistic manner his way of life and the "etiquette of the Court">>. ¹⁷²

Jean Gruault i Jean Dominique de la Rochefoucauld van escriure el guió i Erlanger va limitar-se a representar el paper d'assessor històric. La prise du pouvoir par Louis XIV no va ser una adaptació de la biografia escrita per Erlanger -el seu treball relatava tota la vida del Rei i el film només se centrava en un aspecte-, ni una obra propera als seus mètodes historiogràfics. La biografia d'Erlanger se situava plenament dins dels paràmetres de la historia tradicional i plantejava una ficcionalització novel·lesca dels fets individuals. Un any després del llibre d'Erlanger, va aparèixer a la mateixa editorial una treball de l'historiador del grup *Les Annales d'histoire economique et sociale*, Pierre Goubert, anomenat Louis XIV et vingt millions de Français ¹⁷³. Mentre els capítols del llibre d'Erlanger feien sempre referència a problemes individuals de la cort, el llibre de Goubert estudiava els problemes econòmics, demogràfics i socials de la França de Lluís XIV. La manera com Rossellini entenia les relacions entre el cinema i la història, el situava molt més a prop de la revolució duta a terme des de 1929 per l'escola Les Annales, que del model tradicional del qual Erlanger era un insigne representant ¹⁷⁴. El

¹⁷² Entrevista a Philippe Erlanger. A: Leger Grindon. The representation of History in fiction film. Tesi Doctoral. Departament of Cinema studies, Nova York, 1986. p.307.

¹⁷³ Pierre Goubert. Louis XIV et vingt millions de français. París: Fayard, 1966.

¹⁷⁴ La tensió entre els dos treballs històrics sobre Lluís XIV i el film de Rossellini va ser exposada en el moment de la seva estrena per l'escriptor Claude Mauriac. A: Claude Mauriac. "La prise du pouvoir par Louis XIV". Le Figaro Littéraire, 18 de novembre de 1966.

treball d'informació històrica de Les Annales s'oposava a l'operació de prestigi que volia dur a terme l'ORTF. Per poder fer un Lluís XIV proper a l'esperit del llibre de Goubert, Rossellini hauria d'haver fet un film de divulgació, no una sèrie dramatitzada.

Jean Gruault i Jean Dominique de la Rochefoucauld van tenir enllestit un guió ple d'informacions, que inicialment volia tenir un caràcter marcadament didàctic¹⁷⁵. Totes les informacions estaven perfectament documentades històricament en textos com les cròniques deixades per Saint Simon, Mme de Sevigné i Voltaire. En el seu llibre de memòries, Jean Gruault explica que, influenciat inicialment per una certa idea del didactisme de Rossellini, havia omplert el seu treball de nombroses dades, moltes de les quals van ser suprimides en el moment de rodar el film.

*<<Heureusement ni notre Louis XIV -Jean Marie Patte- ni notre Mazarin -Silvani- n'avaient de mémoire. On dut couper à grands coups de serpe dans leurs répliques. Patte avait en plus un tract de tous les diables. On sait que l'on finit par disposer des pancartes hors champ sur lesquelles il lit la quasi totalité de son texte. C'est ce qui lui confère ce grand air de royale dignité>>*¹⁷⁶

La prise du pouvoir par Louis XIV no és un film sobre Lluís XIV, sinó una obra sobre la seva presa de poder. El principal focus d'atenció no és el propi Rei, sinó els mecanismes de poder que ell mateix va manipular. La pel·lícula es divideix en tres parts clarament diferenciades i agrupades al voltant de diversos moments dramàtics. El temps diegètic ocupa un període de vint anys, sis mesos i dos dies. La primera part té lloc en el castell de Vincennes i s'estructura com una llarga espera a

¹⁷⁵ El guió inicial va ser publicat en un número especial de la revista Télé 7 jours, amb el qual l'ORTF volia donar gran transcendència a l'esdeveniment de l'emissió. Segons Jean Gruault -carta a l'autor, Paris, 21 d'agost de 1995- el guió publicat va ser una primera aproximació escrita pel propi Gruault i feta per poder desbloquejar el procés de producció i ser utilitzat com a instrument pel rodatge. La firma de Philippe Erlanger servia de fiança. Veure: "Louis XIV, la grande émission de Philippe Erlanger et Roberto Rossellini". Télé 7 jours, octubre 1966.

¹⁷⁶ Jean Gruault. Ce que dit l'autre, p.237.

l'entorn de l'agonia de Mazarin, el cardenal que havia governat França durant els últims anys, mentre el país esperava la majoria d'edat del futur rei Lluís XIV. A punt de morir, Mazarin diu al rei que li vol oferir en testament tota la seva fortuna. Lluís refusa, no com a fillol de Mazarin, però sí com a representant de l'Estat i la Corona. Mazarin, impressionat per la decisió, diu al rei que el veu capaç de governar tot sol. El rei sap que la mort del Cardenal és un bon moment per a la seva presa de poder. L'habitació on es troba agonitzant Mazarin és presentada com si fos un autèntic camp de confrontació política.

La segona part comença el 9 de març de 1661 quan mor el cardenal i immediatament el rei convoca una reunió del consell en què informa la seva decisió de prendre la direcció dels afers del reialme i demana que ningú no decideixi res sense el seu consentiment. L'acció s'articula a l'entorn de dos grans eixos: la destitució de la seva mare - Anna d'Àustria- del poder i el desemmascarament del complot del superintendent Nicolas Fouquet que, utilitzant una de les *maîtresses* oficials del rei, intenta dur a terme una conspiració política. El temps d'aquesta part engloba un període de sis mesos. Els darrers moments se centren en el procés de construcció de Versalles i en la consolidació d'un nou ordre polític basat en el domini de les aparences. L'any 1682, Lluís XIV trasllada tota la cort a Versalles, la qual serà sotmesa a una nova manera de vestir més sumptuosa. Lluís XIV es converteix en el Rei Sol i s'ofereix en espectacle. L'acció d'aquesta part ocupa un espai de vint anys.

El mètode seguit parteix d'una tria dels aspectes fonamentals que incidiran en l'argument tractat. El cineasta creia que allò veritablement essencial de tot treball històric era trobar el punt de vista des d'on poder observar les coses i treballar a partir dels documents. El punt de vista que va trobar era una reflexió sobre el món de les aparences:

<<What is the thing that is immediately apparent in the time of Louis XIV? The way the people dressed. So if you ask yourself why they were dressed like that you can look and find the explanation. Louis XIV was very shrewd and he knew very well the weaknesses of man, his inclination for superficial things, fashions, and his stupid little pride. So he

*built his whole power around that and enslaved the nobles who had been reacting against the king because the old conceptions that they were used to no longer existed>>*¹⁷⁷

El gran canvi històric-polític que mostra La prise du pouvoir par Louis XIV és el pas del món sagrat al món profà. El vell món basat en l'exaltació dels valors religiosos és representant per la figura agonitzant del Cardenal Mazarin, mentre el nou món profà és el de Lluís XIV. En el món vell, la religió era el centre de totes les cerimònies i l'art estava molt relacionat amb el poder religiós. En el món profà, instaurat per Lluís XIV, els rituals són grans demostracions de vanitat i el poder descobreix com el món pot ser governat a partir de la fastuositat.

Les condicions pressupostàries van fer que Rossellini es plantegés la narració de La prise de pouvoir par Louis XIV a partir d'un admirable procés de síntesi que constitueix una gran innovació respecte de tot el cinema de caràcter històric anterior i que marcaria tot el cinema històric posterior. El cineasta es va encarregar d'individualitzar alguns fets, diverses escenes que tenien lloc en un període de temps llarg, però que agrupades volien oferir la sensació de proposar una condensació temporal de l'argument. L'acció es desenvolupa al llarg d'uns anys de la vida del monarca, però l'espectador té la sensació que transcorre en una sola jornada. Els fets que es mostren a la pantalla són els essencials per entendre la presa de poder anunciada al títol. Els altres aspectes de la història de la vida del rei Lluís XIV no són mostrats. L'estructura narrativa funciona a partir d'un seguit de rituals: els que formen part de la vida quotidiana i els que es basen en les tècniques de l'espectacle.

*<<The great events, the petty events and above all the necessary facts of existence are shown: death, sex (legitimate and extramarital as well), eating; and, as surface theme and central action, the struggle for power>>*¹⁷⁸

¹⁷⁷ Victoria Schultz, "Interview with Roberto Rossellini". *Film Culture*, n.52, primavera 1971. p.6.

¹⁷⁸ Ken Kelman, "Rossellini's tragedy of manners". *Film Culture*, n.47, estiu 1969, p.26.

Els rituals de la vida quotidiana ens són descrits amb absolut detall i tenen sempre caràcter informatiu. Amb ells, Rossellini vol explicar-nos quines eren les pràctiques mèdiques habituals a l'època, com dormien i es relacionaven els Reis amb les seves esposes i amants, com es desenvolupaven les caceres -l'escena en aquest cas serveix també de metàfora de la cacera que el rei realitza dins la cort- o com es preparaven els grans banquets. La manera com són descrits els diferents rituals serveix per mostrar el naixement d'un determinat nombre de mitologies¹⁷⁹. En un moment de La prise..., un dels personatges constata com les ments són més governades per les aparences que per la naturalesa profunda de les coses. La declaració il·lustra perfectament la intencionalitat de Rossellini en convertir La prise... en una reflexió sobre la manera com les lleis de l'espectacle poden ser determinants per assolir el poder.

La síntesi parteix de la depuració de qualsevol tret accessori del relat. Rossellini aconsegueix, amb els mínims recursos, obtenir el màxim d'eficàcia. Hi ha una condensació absoluta de les informacions, fins al punt que cada detall adquireix molta importància a l'hora d'entendre millor el procés històric. La rellevància que tenen els detalls demostra que, Rossellini ha trobat el camí per posar en pràctica les investigacions amb l'anomenat mètode directe, que li permetrà oferir informacions sobre la història. James Roy Mac Bean considera que la importància que el director dóna als accessoris que descriuen l'entorn dels personatges pot fer parlar d'una cert posada en escena de caràcter materialista:

<<I would call a materialist mise-en-scène in wich things -the maerial objects of seventeenth-century France- are not mere propos and backdrops for the drama, but share equal billing as it were, with the human figures>>¹⁸⁰

Encara que sigui molt aventurat considerar que Rossellini realitza una aproximació materialista a la història, ja que en lloc de plantejar-se l'organització de la societat en l'època de Lluís XIV es limita a realitzar un

¹⁷⁹ J.A.F. "La prise du pouvoir par Louis XIV". Cahiers du cinéma, n.13, novembre 1966, p.25.

¹⁸⁰ James Roy Mac Bean, "Rossellini's Materialist Mise-en-Scène of La Prise de Pouvoir par Louis XIV". Film Quarterly, hivern 1971-1972. Vol XXV. n.2.

*capítulos, la historia del hombre desde su creación. Un programa cultural realmente magnífico, dedicado fundamentalmente a los niños, pero con el problema -según la mentalidad de cada país- de que habría que ponerle rimbos y, por tanto, ya no podrían contemplarla los niños. Yo vi el capítulo en el que se recoge la lucha del hombre desde el Paleolítico hasta la Edad de Bronce y, como es lógico, salen bastantes desnudos, pero como aportación obligada más que como exhibicionismo>>*¹⁶²

La sèrie va ser emesa per TVE, els mesos d'abril, maig i juny de 1972. La recepció crítica va ser molt discreta, degut entre altres raons que no va ser presentada a cap festival concret i que la seva difusió televisiva va resultar molt marginal. Fins i tot avui, La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza és una de les obres de Rossellini menys estudiades en les diferents monografies sobre el cineasta. La revista Cinema Nuovo parlava d'ella com una sèrie que no havia aconseguit <<*trovare il tono giusto e l'equilibrio essato necessari*>>¹⁶³. Els debats més interessants van ser publicats en les dues monografies sobre Rossellini aparegudes a començaments dels anys setanta. José Luis Guarner la considerava com una obra fonamental on <<*a través de hechos muy simples y concretos se evocan, por tanto, acontecimientos muy generales y de profundas repercusiones*>>¹⁶⁴; Pio Baldelli hi trobava a faltar informació concreta de temes com la divisió del treball i l'evolució de les societats.¹⁶⁵ Sergio Trasatti afirmava que hi havia una certa incomoditat per la manca de fonts i per la complexitat dels lligams culturals entre els diversos fets¹⁶⁶.

¹⁶² Francisco Yagüe, "Un serial dirigido por Rossellini de tipo infantil...pero con rimbos". T.P., n.161, 5 al 11 de febrer de 1969.

¹⁶³ Paolo Gobetti, "TV. Registri dal grande al Picolo Schermo". Cinema Nuovo, n.203. gener-febrer 1970, p.48.

¹⁶⁴ José Luis Guarner, Roberto Rossellini, p.180.

¹⁶⁵ Pio Baldelli, Roberto Rossellini, p.302.

¹⁶⁶ Sergio Trasatti, Rossellini e la televisione, p. 69.

anàlisi concret d'una situació ben concreta, sí que és cert que busca una forma que li permeti establir una distància envers els fets històrics. Tal com assenyala Aldo Bernardini en el film:

*<<L'immagine diventa quindi documento di una realtà storica che non diventa mai attuale per lo spettatore, perchè rispetto ad essa lo stesso autore mantiene la posizione di un osservatore obiettivo e distaccato>>*¹⁸¹

Malgrat aquesta posició exterior als fets, que provoca un efecte de distanciament en l'espectador, la càmera no és sempre un element distant que observa des de fora. Rossellini subjectivitza la càmera i moltes vegades la converteix en la mirada d'alguns personatges diegètics. En determinats moments, el cineasta proposa una dialèctica entre uns subjectes que observen i l'objecte d'allò visible, que generalment és el propi Lluís XIV, que reafirma el seu poder absolutista dins la posada en escena en convertir-se en l'epicentre de l'espectacle. Els seus rituals són contemplats per una càmera que es situa en la posició dels espectadors de la cort. Així, durant l'escena del menjar reial, la càmera assumeix el camp de visió dels nobles. En la segona part, durant les conspiracions de Fouquet, la càmera també se situa en la posició dels conspiradors - Fouquet i Mme du Plessis-, els quals dirigeixen les seves mirades cap al rei. Curiosament, aquesta posició és invertida en el moment en què Fouquet és arrestat. L'escena és un dels pocs moments en què la càmera se situa en la posició de la mirada del rei, el qual observa des de la finestra -en contrapicat- la detenció dels conspiradors.

El concepte d'espera adquireix tanta importància com en les obres rossellinianes dels anys cinquanta. Per fer efectiva l'espera és absolutament necessària la presència de temps morts que creïn un *tempo* especial. Tota l'escena de la mort de Mazarin és articulada al voltant de l'espera. Mentre tota la noblesa espera la mort, es van mostrant les diverses cartes dels jugadors que aspiren a ocupar un lloc destacat en el

¹⁸¹ Aldo Bernardini, "La presa del potere da parte di Luigi XIV". *Cineforum*, n.62, febrer 1967, p.154.

poder. L'escena no és filmada com una acció capaç de desencadenar, immediatament, una sèrie de causes, sinó com un simple gest pres enmig d'un espai de temporalitat buida. El rei va a dormir tot demanant que el cridin si es mor el cardenal. Els criats i metges esperen a l'habitació propera amb els gossos. El cardenal fa un petit gest -filmat amb una contenció admirable- i mor.

La utilització dels temps morts és a La prise du pouvoir par Louis XIV una clara estratègia de subversió de l'ordre narratiu del relat, com també ho és el mètode interpretatiu, on es posa en evidència un procés de desdramatització de la representació. La interpretació distanciada de l'actor Jean Marie Patte, amb la seva dicció monòtona i la poca expressivitat dels seus moviments, van permetre realitzar una recerca de l'autenticitat psicològica a partir de l'anàlisi del comportament exterior del rei, també va servir per plantejar una reflexió sobre les noves estratègies interpretatives -que perllongaven les de Viva l'Itàlia portant-les més lluny- utilitzades en el film:

*<<La dédramatisation n'a pas empêché la représentation, le rituel et la politique. Mais qu'on le veuille ou non, Jean Marie Patte a imposé autre chose qu'une image de Louis XIV, autre chose qu'un fidèle portrait animé; il est apparu "vrai", si à certains yeux, il n'a pas paru vraisemblable>>.*¹⁸²

Lluís XIV té una empresa al seu davant -la presa de poder- i el cineasta segueix el procés per dur-la a terme. A diferència dels altres personatges històrics biografiats per Rossellini, aquesta empresa no té com a principal objectiu la descoberta de la veritat, sinó l'afirmació personal, mitjançant la mentida, davant d'una societat. Lluís XIV és l'únic personatge biografiat per Rossellini que s'afirma sobre les persones del seu entorn amb uns recursos que no tenen res a veure amb el coneixement, sinó amb les aparences. No s'imposa com a home, sinó que imposa la seva imatge. Sobre aquest punt és molt significatiu que, a l'escena final, quan Lluís XIV deixa de ser rei per mostrar-se com a home, llegeixi el text de La Rochefoucauld, amb el qual es clou el film:

¹⁸² Jacques Mourgeon, "La prise du pouvoir par Louis XIV". Education Nationale, 20 d'octubre de 1976.

*<<Il y a une élévation qui ne dépend point de la fortune; c'est un certain air qui nous distingue et qui semble nous destiner aux grandes choses; c'est un prix que nous nous donnons imperceptiblement a nous-mêmes; c'est par cette qualité que nous usurpons les déférences des autres hommes, et c'est elle d'ordinaire qui nous met plus au-dessus d'eux que la naissance, les dignités, et le mérite même. Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement>>*¹⁸³

La prise de pouvoir par Louis XIV va ser projectada fora de concurs a la Mostra de cinema de Venècia, el mes de setembre de 1966. L'ORTF va emetre'l, el 8 d'octubre pel seu primer canal i l'índex d'audiència va ser de vint milions d'espectadors, tot convertint-se en un autèntic esdeveniment social. Poc temps després va ser projectat en una sala de cinema de París, on va romandre set setmanes en cartell. A Itàlia va ser estrenat el 23 d'abril de 1967 per la segona cadena de la RAI i l'audiència va ser de set milions d'espectadors. La prise... ha estat el film televisiu de més èxit dels realitzats per Rossellini i un dels seus pocs treballs que van aixecar unanimitats crítiques. La premsa francesa va elogiar el treball de Rossellini, tant com la figura política de Philippe Erlanger. Jacques Siclier a Le Monde va considerar-lo com una gran narració històrica *<<se développant, dans le temps, par moments et non par tableaux vivants>>*.¹⁸⁴ Henri Chapier a Combat va afirmar que la pel·lícula establia un paral·lelisme amb el govern del general De Gaulle¹⁸⁵ i Robert Chazal a France Soir va assenyalar que Rossellini havia creat un nou gènere, el cinema històric-realista¹⁸⁶. A Itàlia, les reaccions també van ser eufòriques. Gian Luigi Rondi va parlar a Il tempo d'una obra que

¹⁸³ Louis XIV. La grande émission de Philippe Erlanger et Roberto Rossellini. p.115.

¹⁸⁴ Jacques Siclier, "La prise du pouvoir par Louis XIV". Le Monde, 8 d'octubre de 1966.

¹⁸⁵ Henry Chapier, "Quand le cinema retrouve sa vocation humaniste". Combat, 10 d'octubre de 1966.

¹⁸⁶ Robert Chazal, "La prise du pouvoir par Louis XIV de Rossellini c'est la naissance du cinéma historico-réaliste". France Soir, 9 d'octubre de 1966.

<<mantiene intatto il suo sapore di verità>>¹⁸⁷ i Aldo Scagnetti, a Paese Sera, a més de fer un paral·lelisme amb De Gaulle, va recordar que l'arrest de Fouquet recordava lleugerament l'arrest de Mussolini¹⁸⁸. En el primer número de la nova revista Cinema Film, Stefano Roncoroni va definir-lo com <<il primo film de finzione storico, quindi didattico della storia del cinema >>¹⁸⁹. Des de les pàgines de Cinema Nuovo, Guido Aristarco va aprofitar l'èxit per llançar una crítica contra la política de rodatge de films didàctics per televisió, reflexionant sobre els problemes de comprensió del públic: <<Rimane invece il problema del pubblico o, meglio, dei diversi strati, livelli di pubblico. È vero, gli spettatori hanno raggiunto una maggiore maturità, come afferma Rossellini, ma gran parte di essi non si riconosce neppure nella Presenza del potere da parte di Luigi XIV, film que viene seguito distrattamente nei cinematografi, quando addirittura non provoca reazioni negative>>¹⁹⁰.

4.2.5.2. Atti degli Apostoli

Després de l'èxit assolit amb La prise du pouvoir par Louis XIV, el dirigent de la RAI, Pieremilio Gennarini va encarregar a Rossellini la realització d'una versió televisiva d' Els Fets dels apòstols de Sant Lluç, que havia de ser una de les peces claus de la nova política de relacions entre el mitjà televisiu i el cinematogràfic. La idea de fer un film sobre els Atti degli Apostoli es va plantejar com un encàrrec a l'empresa de Rossellini, Orizzonte 2000 -que en aquell moment comptava amb l'ajuda d'importantes empreses de mecenatge-, avalat per quatre cadenes de televisió: la RAI, la ORTF, l'alemanya Studio Hamburg i Televisió Espanyola, que va realitzar una de les primeres coproduccions

¹⁸⁷ Gian Luigi Rondi, "La presa del potere da parte di Luigi XIV". Il tempo, 14 de febrer de 1969.

¹⁸⁸ Aldo Scagnetti, "La presa del potere da parte di Luigi XIV". Paese Sera, 14 de febrer de 1969.

¹⁸⁹ Stefano Roncoroni, "Situazione 66, La prise du pouvoir par Louis XIV". Cinema e Film, n.1, hivern 1966-67, p.44.

¹⁹⁰ Guido Aristarco, "La presa del potere da parte della TV?". Cinema Nuovo, n.199, maig/juny 1969. p.207.

internacionals¹⁹¹. Rossellini va acceptar la proposta a canvi de poder materialitzar el seu complicat projecte enciclopèdic La lotta dell'uomo per la sopravvivenza. La política de coproducció internacional va temptar Rossellini, ja que representava posar en pràctica la seva idea d'arribar a públics molt diversos. El tema proposat -sobre el qual faria incidència en el tercer capítol de La Lotta- li interessava ja que veia el naixement i difusió del cristianisme com <<*una svolta di capitale importanza nella storia dell'umanità*>>¹⁹². Atti degli Apostoli li permetia també fer una recerca antropològica sobre les diverses civilitzacions que dominaven el món antic i descriure la gestació d'una revolució. Aquest últim aspecte el seduïa especialment ja que estava en sincronia amb algunes de les seves principals preocupacions.

L'any 1968, Rossellini va viure de prop a París els fets del maig, ja que el seu fill Renzo va ser detingut durant l'ocupació de la Soborna. En una entrevista a "Nuestro cine" l'any 1970, va reconèixer el seu interès pel fenomen de la revolta i com en ell hi trobava un retorn als ideals morals de pobresa i humilitat:

<<Hoy asistimos en el mundo a algo completamente maravilloso. La juventud americana, por ejemplo, ha nacido en un mundo pragmático y, en consecuencia, donde la máxima ganancia es el objetivo de la vida, donde no ha existido la lucha de clases, donde el hombre de una cierta clase quería subir a una clase superior y esto le estaba permitido, y donde acceder a la clase superior significaba tener dinero y, por tanto, tener poder. En un momento concreto, y yo he visto esto en 1967, nace un cierto ideal de pobreza. Todos los movimientos "hippies" y demás tienen este significado rotundo: el rechazo a la opulencia.... La mayor emoción de mi vida la sentí en el momento de la Contestación de París;

¹⁹¹ Per a TVE, l'operació de coproducció era una operació de prestigi que els permetia rentar-se la cara a nivell internacional. La figura de Rossellini no era gens problemàtica i el missatge religiós que podia tenir la sèrie interessava molt als ministres franquistes vinculats a l'Opus Dei. TVE també va participar en la coproducció d'altres sèries amb la RAI, com Cristóbal Colón de Vittorio Cottafavi -rodada a l'Estat Espanyol i protagonitzada per Paco Rabal- i Leonardo da Vinci de Renato Castelliani.

¹⁹² Roberto Rossellini a: "Aperta con gli Atti degli Apostoli di Rossellini la settimana cristiana internazionale della TV". L'Osservatore romano, 26 de juny de 1969.

*después, todo se perdió, en el espacio de unos pocos días; toda esa explosión de intuiciones extraordinarias se ha perdido, se ha hecho confusa, porque se ha entrado en la fase de la pasionalidad>>*¹⁹³

L'any 1969, amb motiu de l'ocupació que els estudiants van realitzar de l'Universitat de Roma, va publicar un llarg article al diari Paese Sera on després d'analitzar el fenomen de la contestació juvenil a les universitats des d'una perspectiva psicològica, sociològica i històrica acabava dient:

*<<Io sono per la contestazione. Io sono dalla parte dei giovani. Io sono per la pace. Io sono per la non violenza. Io sono dalla parte di coloro che vogliono fare il tentativo di essere pienamente umani>>*¹⁹⁴

La realització d'Atti degli Apostoli li permetia reflexionar, des d'una perspectiva històrica, sobre el tema de la revolta i analitzar com uns personatges, a partir de la posició més humil, eren capaços de revisar tota la concepció dominant de l'univers que hi havia en aquell moment. Sota aquesta perspectiva, respectant tot el text evangèlic, Jean Dominique De La Rochefoucauld va escriure una primera versió del guió d'Atti degli Apostoli. Segons Tag Gallagher¹⁹⁵, el dirigent de la RAI Emilio Gennarini no va acceptar el guió perquè era molt proper a l'esperit que es vivia en el 68 i va encarregar la rescriptura al seu col·laborador Luciano Scaffa -que a partir d'aquell moment va esdevenir un col·laborador fidel de Rossellini- i a Vittorio Bonicelli. Luciano Scaffa afirma, en canvi, que el guió de La Rochefoucauld no s'adaptava al film que el cineasta volia fer, el qual es va haver de rescriure tot, sense poder-ne aprofitar ni una pàgina.¹⁹⁶

Com a Vanina Vanini i Francesco Giullare di Dio, el punt de partida és un text literari escrit, amb vocació de crònica: Els Fets dels Apòstols.

¹⁹³ Francisco Llinás i Miguel Marías, "Una panorámica de la historia". p.60.

¹⁹⁴ Roberto Rossellini, "Il regista Rossellini giudica (e assolve) la rivolta giovanile". Paese Sera, 8 de maig de 1969. També a: Patrizia Pistagnesi, ed. Poetiche delle Nouvelles Vagues 2. Venècia: Marsilio Editore, p.129-139.

¹⁹⁵ Tag Gallagher, The adventures of Roberto Rossellini. (En premsa).

¹⁹⁶ Luciano Scaffa a l'autor. Roma, 9 de febrer de 1995.

de sant LLuc. El valor històric d'aquest text bíblic ha estat discutit per la teologia. En el segle passat el teòleg F. Ch. Baur va negar l'objectivitat dels Fets explicats en el llibre; en aquest segle, en canvi, la tendència ha estat admetre que hi havia una certa veritat històrica en el contingut. Aquest és el cas del teòleg catòlic Alfred Wikenhauser que afirma:

<<No cabe duda de que los Hechos quieren presentarse como una historia, y de que en realidad no son un escrito tendencioso, carente de valor histórico, como pretendían Baur y su escuela, sino, por el contrario, una exposición histórica del crecimiento y difusión de la primitiva Iglesia crisitana, de la incontenible carrera del Evangelio a través de los países del imperio romano, por encima de las persecuciones y la oposición de los enemigos>>¹⁹⁷

Els Fets dels Apòstols constitueixen la continuació de l'Evangelí segons sant LLuc. Segons Wikenhauser, LLuc va explicar en el seu Evangelí allò que va sentir, i en una part dels Fets, especialment en el capítol dels viatges de Pau de Tarso, allò que va viure. El teòleg insisteix en la importància que, per exemple, té el fet que en els darrers capítols, LLuc utilitzi en més d'un moment la primera persona del plural per explicar els esdeveniments¹⁹⁸. La crònica de LLuc, però, no volia ser una història èpica de caràcter apologètic, sinó una història religiosa sobre els orígens del cristianisme. Malgrat que els Fets dels apòstols no vol ser un llibre de caràcter doctrinal, s'ha de reconèixer que una quarta part del text està formada per discursos i reflexions teològiques on es recull el missatge evangèlic que havien de difondre els primers cristians.

Els Fets dels Apòstols tenen tres parts clarament diferenciades. La primera mostra l'església judeocristiana de Jerusalem en el moment de la seva fundació. Descriu els primers anys d'expansió del cristianisme per la ciutat, les primeres persecucions i martiris, i acaba amb la revelació de

¹⁹⁷ Alfred Wikenhauser, Los Hechos de los Apóstoles. Barcelona: Editorial Herder, 1967. p.22.

¹⁹⁸ Alfred Wikenhauser, Los Hechos de los Apóstoles, p.14. Sobre els orígens d' Atti degli Apostoli hi han informacions útils a: Atti degli Apostoli. Appunti del servizio stampa. núm. 19. RAI, 1968.

Pau en el camí de Damasc. La figura clau de la primera part és Pere. La segona part se centra en la consolidació de la idea de l'evangelització dels gentils, els creients pagans no circumcidats. El centre d'irradiació d'aquesta part és la ciutat d'Antiòquia. Els fets principals són el bateig del romà Corneli i la celebració del concili apostòlic, a partir del qual l'església començarà a estendre's pel món. Pere i Pau comparteixen el protagonisme. La tercera part és focalitzada en la feina d'evangelització dels gentils i descriu l'activitat missionera de Pau pel món antic fins que és arrestat a Jerusalem i conduït a Roma, on es empresonat. La figura central és Pau i en diversos fragments Lluç utilitza la primera persona del plural, fet que posa en evidència que l'autor va viure al costat de l'Apòstol. Els Fets dels Apòstols descriuen l'evolució del cristianisme durant un període de trenta anys situat entre el dia de l'Ascensió (any 33) i l'arribada de Pau a Roma (any 62).

La sèrie es divideix en cinc capítols, distribuïts de la següent manera:

1.-Cap a l'any 30 de l'era cristiana, els apòstols anuncien, el matí de Pentecosta, que acaben de rebre la visita del Senyor i conviden els pelegrins de Jerusalem a batejar-se. Com a conseqüència de la seva activitat com a testimonis de Crist, Pere i Joan són detinguts pel Sanedrí i més endavant posats en llibertat.

2.-Els apòstols organitzen la seva comunitat i elegeixen nous diaques. Un d'ells, Esteve, és lapidat per no haver respectat la llei de Moisès del dissabte. El seu company, Felip, se'n va cap al desert i bateja un eunuc etiop. Saulo, perseguidor dels cristians, és ferit per Déu en el camí de Damasc.

3.-Saulo dona testimoni de la seva nova fe a la sinagoga de Damasc i haurà de fugir de la ciutat. Pere visita el centurió Corneli per batejar-lo, malgrat la prohibició que els creients entrin a casa dels gentils. Uns anys després, Jaume acusa el rei Herodes Agripa de la matança que ha dut a terme contra la multitud afamada, i és decapitat. Saulo, convertit en Pau, comença les seves missions a Antioquia de Pisídia i Síria.

4.-Pau manté la igualtat de tots els creients, circumcidats i no circumcidats, davant de Déu. L'any 49 es convoca una assemblea a Jerusalem per discutir aquest problema. Es decideix no imposar als germans conversos cap altra obligació que no menjar carn sacrificada als ídols i no fornicar.

5.-Pau arriba a Nèpolis i predica a Atenes i Corint durant el seu primer viatge a Europa. A la seva tornada a Jerusalem, a l'any 57, és detingut i enviat a Roma, on serà sotmès a un procés.

El rodatge va tenir lloc a Tunísia durant cinc setmanes de l'estiu de 1968. Les escenes de l'últim capítol, referents a la Roma imperial, van ser filmades durant una setmana de setembre a Òstia Antica. La rapidesa amb què es va desenvolupar el rodatge sorprèn, sobretot si tenim en compte que la durada global de la sèrie és de prop de sis hores i que la posada en escena tenia una gran complexitat, ja que hi intervenien 34 actors que interpretaven personatges de relativa importància i 230 secundaris. Els preparatius anteriors al rodatge van ser de tres mesos. El tractament de les localitzacions ha estat documentat per Luciano Scaffa, guionista de la sèrie, de la següent manera:

<<Fedele al suo realismo, Rossellini decise così di girare gran parte del film nel sud-est della Tunisia, utilizzando largamente attori e comparse tunisini. La troupe operò tra Sousse e Kairouan che, oltre ad offrire architetture millenarie, si affacciavano su un'orizzonte costituito da un lato dal deserto e, dall'altro, in prossimità del mare, da lagune abitate da bellissimi fenicotteri. Questo ambiente ha fornito al film le case, le strade, le grandi mura di Gerusalemme, le sue porte, il deserto, gli orizzonti, i silenzi notturni e, soprattutto, i volti semitici dei protagonisti e delle masse>>¹⁹⁹

¹⁹⁹ Luciano Scaffa i Marcella Mariani, Roberto Rossellini. Atti degli Apostoli. Socrate. Blaise Pascal. Agostino d'Ipbona. L'età dei Medici. Cartesius. Torí: ERI, 1980, p.20.

El rodatge en exteriors de la major part del film va permetre al director d'establir una curiosa relació entre els personatges i la natura. A diferència de La prise de pouvoir par Louis XIV, en què el personatge central era esclau del seu decorat, a Atti degli Apostoli els personatges tenen sentit en relació al paisatge i als seus desplaçaments constants pel món antic. El mateix Rossellini reconeixerà que la concepció hebraica de la natura com a do diví marcarà el seu treball de posada en escena. Per a ell, Atti degli Apostoli no es massa lluny de les reflexions sobre el domini de la natura per l'home exposades en el seu film enciclopèdic L'età del ferro:

<<Atti degli Apostoli è la storia dell'evangelista Luca ma anche del cambiamento etico nella nostra storia quando l'idea ebraica di natura -un dono di Dio che l'uomo deve usare per distinguersi dagli animali- si diffonde grazie al Cristianesimo, nel mondo pagano greco-romano, il quale aveva considerato la natura come qualcosa di inviolabile che gli uomini, per mezzo del rito e del rituale, cercavano di rendere benigna>>²⁰⁰

A partir d'aquesta concepció, Rossellini mostra el cristianisme com una força bàsica per al futur desenvolupament del mètode científic i de la tecnologia. Malgrat que a Atti degli Apostoli, no hi ha mai una visió centrada en els possibles avenços científics de la civilització hebraico-cristiana -encara que el film és ple d'imatges de gent treballant, moltes de les quals volen ser un reflex dels mètodes artesans de l'època-, les reflexions de Rossellini evidencien una preocupació per la història de la ciència, tema que serà present a tots els seus treballs televisius posteriors.

En el moment d'estudiar la versemblança d'una narració filmica amb vocació realista, la qual s'inspira en uns textos bíblics, és importantíssim saber separar la informació doctrinàrio-religiosa de les informacions de caràcter històric. Rossellini parteix de la idea de mantenir-se al màxim de fidel al text original, que és completat per diàlegs i informacions de les diferents cartes de Sant Pau. En l'adaptació, el

²⁰⁰ Carta de Rossellini a Peter H. Wood, 20 de juliol de 1972. A: Il Mio Metodo, p.429.

director va voler prescindir de molts dels miracles efectuats per Pere i d'escenes sobrenaturals que en el llibre reflecteixen la còlera divina. A la sèrie només hi veiem dos fets que s'aparten de la realitat, el primer és el miracle d'un esguerrat a la porta del temple de Jerusalem, el qual és presentat al poble d'Israel com el primer exemple del poder diví dels apòstols, i l'altre és la revelació divina que té Pau durant el seu camí cap a Damasc. També s'han afegit algunes escenes o personatges que no figuren ni en Els Fets dels Apòstols, ni en les cartes de sant Pau. Entre aquests moments hi ha l'escena d'introducció, on un esclau grec explica a un magistrat romà com era la vida a Jerusalem, o la creació del personatge de Zacarias que ocupa un paper destacat en el quart i cinquè capítol.

A l'hora d'adaptar els diàlegs d'Atti degli Apostoli, Rossellini es va trobar que no podia dur a terme un procés de desdramatització del text bíblic, traient-li la forma doctrinal. Així, cada cop que parlen els apòstols, ho han de fer utilitzant les paraules de sant Lluç. Evidentment, els textos evangèlics no ocupen tot el metratge del film i els guionistes van haver de realitzar un treball d'elaboració dramàtica que permetés parlar als nombrosos personatges secundaris. Rossellini aconsegueix, sense trair mai el missatge de les grans frases bíbliques, que aquestes puguin ser expressades en un context de màxima normalitat. L'èmfasi doctrinari de les frases és inevitable, però no pas el to amb què són pronunciades. Pio Baldelli no va entendre aquest procediment quan va criticar la manera de parlar dels actors, que ell trobava afectada:

<<Da una parte, i fatti, cioè una ricostruzione fisica dei luoghi e delle azioni dei personaggi; e questa descrizione è, di solito, abbastanza efficace, con momenti di autentica bellezza. Su questo piano la mano di Rossellini alla cronaca documentaria prevale e persuade. Di contro a questo taglio di cronaca sta la recitazione degli attori che appare permanentemente ispirata. Gli apostoli si muovono come uomini comuni tra il popolo: ma parlano come se fossero continuamente e letteralmente guidati dal cielo. Qui siamo alle sglie della convenzione >>. ²⁰¹

²⁰¹ Pio Baldelli, Roberto Rossellini. p. 189.

Una de les primeres escenes de la sèrie és la revelació de l'Esperit Sant als apòstols. Aquesta escena és resolta de manera el·líptica. Després d'haver viscut amagats un període de temps, per por a les represàlies romanes, els apòstols surten al carrer guiats per la inspiració divina. En la forma inspirada de recitar, Rossellini recull una tradició religiosa de l'art que planteja una determinada forma mística de contemplació de la divinitat. En cap moment, però, deixa de considerar els personatges com a homes. Aldo Podestà replica indirectament Baldelli quan afirma:

<<Dobbiamo però ammettere e ribadire che il testo di Lucca è essenzialmente un testo religioso; Rossellini non poteva, nelle sue intenzioni di fedeltà, trasformare l'essenza. Quello che ha fatto, quello che ci ha dato in sostanza umana, sociale e civile è forse il massimo che poteva fare e darci>>. ²⁰²

Al llarg de tota la sèrie, Rossellini estableix una tensió entre la visió doctrinària i una realitat que es va afirmant gràcies a un elaborat procés de reinterpretació d'un món. El text de Lluç serveix de punt de partida per descobrir una realitat que després serà anul·lada pels procediments de distanciament de la posada en escena, que a Atti degli Apostoli no són vistos des d'una posició tan radical com La prise du pouvoir par Louis XIV. La dimensió objectiva que el director persegueixi consisteix a fer creïble la història representada i, al mateix temps, posar-la en dubte. Amb aquest procediment, el cineasta intenta partir d'allò mític, per convertir-lo només en dada històrica i destruir d'aquesta manera tots els possibles aspectes llegendaris. La integració al decorat natural acaba constituint l'element més significatiu de l'escriptura de Rossellini, tal com reconeix Edoardo Bruno:

<<Lo spazio tra scena e scena, i tempi ritrovati, i gesti del lavorare, del preparare l'argilla per le tavolette o l'impasto per i vasi, della coloratura della lana e del tessere a mano, sono per Rossellini mezzi per ritrovare

²⁰² Aldo Podestà, "Congedo dagli Atti". 6 de maig de 1969. Citat per Sergio Trasatti. Rossellini e la televisione. p.56.

*la dimensione storica, legata all'uomo per riconfermare una scelta espressiva; e sono occasione di ragionamenti, di riflessioni, di parentesi per congetture precise>>*²⁰³

A Atti degli Apostoli es volen representar les diverses formes de vida d'un món, ordenades en un sistema orgànic i estructurat d'imatges. A la sèrie, hi ha una anàlisi detallada del funcionament institucional de les classes socials que formaven l'antic món hebraic. Contínuament es mostren -sense pretendre fer una detallada descripció didàctica- els oficis artesans que es realitzaven al carrer. L'afany del director és oferir el màxim d'informacions sobre la vida del món antic.

Com a exemple d'aquesta actitud ens serveix l'escena introductòria d'Atti degli Apostoli. Mentre el text bíblic comença en el moment de l'ascensió de Jesús cap el cel, la pel·lícula s'obre amb la visita a Jerusalem d'un magistrat romà, el qual és guiat per un escrivà grec de nom Aristarco, que coneix detalladament la vida política i religiosa de la ciutat. El grec li explica els diversos estaments hebraics -fariseus, seduceus, etc-, li defineix el caràcter dels hebreus - presentats com un poble monoteista que santifica el treball- i li comença a parlar de la mort d'un personatge anomenat Jesús, que hauria tingut lloc només cinquanta dies abans. L'explicació es desenvolupa mentre es troben camí cap al calvari i contemplen les restes de sang que encara hi ha al terra. El to utilitzat reflecteix la voluntat de reduir la història a un present per destruir tots els aspectes llegendaris i mítics . No hi ha una voluntat de ressaltar els fets religiosos, ni de santificar-los. La mort de Jesús és explicada des d'un passat recent i no és vista com el gran sacrifici mitjançant el qual Déu va redimir la humanitat, sinó com una simple crònica de successos. Durant les prop de sis hores que dura Atti degli Apostoli, Rossellini manté l'actitud de no mostrar la història dels cristians des de la perspectiva de l'home del segle XX. En cap moment no sabem si els personatges tenen la veritat religiosa. Al final tampoc sabrem si les seves idees triomfaran, ni quina serà la seva repercussió. Els fets són retratats sempre des d'una perspectiva contemporània a l'època en què van succeir.

²⁰³ Edoardo Bruno, "Gli atti degli Apostoli". Filmeritica, n. 196-197, març-abril de 1969. p.121.

Mentre els dos primers capítols d'Atti degli Apostoli s'articulen al voltant de la idea de la contestació que els primers cristians duen a terme contra una sèrie d'institucions -polítiques, religioses- que reprimeixen tot allò que és nou, a la segona part té una importància fonamental el conflicte intern que sorgeix quan els primers cristians es troben que han d'estendre la doctrina cristiana pel món pagà. La nova doctrina cristiana defensa un ecumenisme que entra en conflicte amb la vella llei hebraica de l'Antic Testament. Si en el text de Lluc, el moment clau en què es planteja el conflicte és quan Pere entra a la casa del romà Corneli per batejar-lo capítol que esdevé un dels més extensos del llibre en el film de Rossellini té una importància fonamental la celebració de l'anomenat concili dels apòstols, que va agrupar, dinou anys després de la mort de Jesús, els representats de totes les comunitats cristianes. La trobada ocupa més de la meitat del quart capítol. Rossellini estableix una dramàtúrgia especial a partir de la idea del retrobament. El moment posa de relleu l'estructura de la sèrie en cercles concèntrics. La narrativa d'Atti degli Apostoli funciona a partir dels moviments de reagrupament i separació del destí dels diferents apòstols. A partir del concili, aquest moviment es trenca i tot el darrer capítol mostrarà el desplaçament de Pau pel món antic.

La planificació d'Atti degli Apostoli és resolta majoritàriament en plans seqüència, rodats amb el *pancinor*, encara que en més d'una ocasió el director es troba obligat a utilitzar determinats recursos de muntatge que li permetin transformar en més didàctiques determinades situacions. A diferència de La prise du pouvoir par Louis XIV, la càmera mai no reemplaça la visió dels personatges, sinó que sempre és un element que observa els fets des d'una distància. En algunes escenes, el *zoom* permet passar de les informacions sobre l'actuació d'una col·lectivitat en pla general, cap a primers plans dels personatges. En aquests desplaçaments, tal com assenyala Peter Lloyd, sembla com si la càmera anés de la realitat a l'espiritualitat, d'allò visible cap a allò invisible, fet que esdevé una de les tensions fonamentals de la sèrie ²⁰⁴.

²⁰⁴ Peter Lloyd, "Acts of the Apostles". Monogram, n.2, estiu 1971.

Tal com farà amb les personalitats de Sòcrates o de Leon Batista Alberti, Rossellini estableix una sèrie de vincles que li permeten una ràpida identificació personal amb el personatge de Pau. Aquest és gairebé una síntesi d'altres personatges de la seva obra. Com les protagonistes d'Europa 51 i Viaggio in Italia. Pau comença a veure la realitat de manera diferent gràcies a una revelació divina durant el seu camí cap a Damasc. Pau arriba a la ciutat en braços dels seus deixebles. Està absolutament cec. El cristià Bernabé l'ajudarà a obrir els ulls i a partir d'aquell moment veurà el món d'una altra manera. Pau haurà de complir una missió: obrir els camins de la doctrina cristiana cap a Occident.

La dimensió humana de Pau rau en la consciència de fracàs que adquireix al final de la seva vida, quan reconeix la impossibilitat de poder materialitzar la seva empresa. A la seqüència final afirma:

<<Gli anziani della sinagoga sono venuti in questa stanza, fin dal primo giorno, ricordi? Dissero: non abbiamo niente contro di te, ma se ne andarono come erano venuti, senza credere. Le cose non sono cambiate. Anche qui, come dappertutto, il popolo di Israele continua in gran parte a rifiutare il Messia (...) quanto a me... la mia sangue è versto già in liberazione. È tempo che io levi l'ancora. Ho combattuto il buon combattimento>>²⁰⁵.

L'admissió del seu fracàs no és marcada per un profund pessimisme, sinó tot al contrari. Com Sòcrates, Pau creu en el poder del sacrifici i és capaç d'admetre amb alegria i resignació la seva situació. Molts dels personatges que Rosellini biografia fan seu el sentiment de Pau. Són gent que han combatut tota la vida en una direcció, però que, al final, s'adonen que no han pogut arribar a la fi del camí que s'havien marcat. Tal com hem vist, Garibaldi, al final de Vivá l'Italia, no arriba a veure reeixida la seva empresa. Roberto Rossellini desplaça cap a aquests personatges elements autobiogràfics. També ell comença a ser

²⁰⁵ El guió d'Atto degli Apostoli està publicat en el llibre: Luciano Scaffa i Marcella Mariani, Roberto Rossellini. Atti degli Apostoli. Socrate. Blaise Pascal. Agostino d'Ipbona. L'età dei Medici. Cartesius, p.25-112.

conscient de que el seu projecte és una utopia que potser ho podrà portar a terme.

Atti degli Apostoli va ser projectada per primer cop el mes de febrer de 1969 a Montecarlo durant la "Settimana cristiana internazionale della televisione". Va ser emesa per la RAI entre el 6 d'abril i el 4 de maig de 1969. A Televisió Espanyola es va emetre el mes de març de 1970, acompanyada d'una introducció de Roberto Rossellini. El mes de maig a Salsomaggiore va ser proclamada com a "transmissione del anno" dins l'apartat dedicat a "Prosa e romanzi sceneggiatte", premi que l'any abans havia guanyat L'odissea de Franco Rossi. Si bé l'audiència televisiva va ser més baixa del que s'esperava, la recepció crítica va ser molt positiva. Sergio Surchi a Il popolo va definir la sèrie com un <<contributo notevole di conoscenza e di cultura>>. ²⁰⁶ A França, Jacques Siclier va destacar la forma com Rossellini havia construït una narració antidramàtica i antinovel·lesca²⁰⁷. A la revista Bianco e Nero, Stefano Roncoroni va batejar el film com <<opera meno religiosa di Rossellini, la più laica, la più ecumenica>> ²⁰⁸. La majoria de veus contràries al film van centrar-se en la contradicció que suposava el recitat bíblic de la sèrie en relació al treball realista de la posada en escena. Així en L'Unità es podia llegir: <<Gli apostoli si muovono come uomini comuni tra il popolo; ma parlano come se fossero continuamente e lateralmente guidati dal cielo. Qui siamo alle soglie della convenzione>>²⁰⁹. D' Atti degli Apostoli se'n va fer una versió cinematogràfica -exhibida a filmoteques i entitats culturals- constituïda només pels dos primers capítols.

²⁰⁶ Sergio Surchi, "Una lezione da ricordare". Il Popolo, 5 de maig de 1969.

²⁰⁷ Jacques Siclier, "Les actes des apôtres". Le Monde, 6 de novembre de 1970.

²⁰⁸ Stefano Roncoroni, "Atti degli Apostoli". Bianco e Nero, any 30, n.7 i 8, juliol-agost 1969. p.142.

²⁰⁹ G. C. "Quale rispetto?". L'Unità, 2 d'abril de 1969.

4.2.5.3. Socrate

El dirigent de la RAI, Pieremilio Gennarini, encarregat de tirar endavant la primera fase de les relacions entre la indústria cinematogràfica i la televisió, va ser substituït del seu càrrec l'any 1969 per Angelo Romanó. El nou dirigent es va oposar al model de *teleafilms* de reconstrucció històrica i va obrir una nova via dins la RAI, consistent en obres d'autor. Roberto Rossellini havia firmat el contracte per la realització de Socrate el dia 20 de juliol de 1969. El pressupost inicial era de 240 milions de lires, amortitzades en règim de coproducció entre TVE i la ORTF. El projecte de Socrate no va ser, però, considerat pels nous dirigents com una obra d'autor -equiparable als films de Fellini o Bertolucci que la RAI començava a produir-, sinó com un *teleafilm* prototípic de la vella línia de producció de la RAI. Angelo Romanó trobava els treballs de Rossellini massa ingenus i matussers. Segons, Luciano Scaffa, els nous dirigents de la RAI volien dir al cineasta el que havia de fer, orientar-lo sobre quin perfil cultural havia de tenir el producte. No confiaven en la capacitat intel·lectual de Rossellini i no el consideraven com una persona capacitada per tractar un tema tan complex com la mort de Sòcrates. Els dirigents de la RAI van decidir contractar un assessor filosòfic de l'Universitat de Roma.²¹⁰

Socrate havia de rodar-se l'estiu de 1969. La RAI va retardar el començament dels treballs fins la tardor del mateix any i més tard fins la primavera de 1970. Aquest fet va molestar considerablement Rossellini i el va obligar a redactar els seus primers escrits crítics contra la institució televisiva. En una entrevista a Paese Sera, va criticar amb molta duresa la nova política de la RAI:

<<Io non trovo in Italia la possibilità di lavorare, e poiché per sopravvivere -ed anche io debbo sopravvivere- è necessario lavorare, mi trovo costretto a tornare all'estero...io sono sempre dovuto andare

²¹⁰ Luciano Scaffa a l'autor. Roma, 9 de febrer de 1995.

all'estero, ho sempre dovuto ricominciare da principio. Perché? Non lo so, fose è un male connaturato al nostro paese>>²¹¹.

En una entrevista a la revista L'Europeo també va afirmar:

<<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>>²¹²

Durant la primavera de 1970, Rossellini va tenir carta blanca per començar el rodatge de Socrate. La seva intenció inicial era filmar a Sicília, però, per poder alleugerir les tensions amb la RAI, va decidir rodar el film fora d'Itàlia. Va pensar en la possibilitat de filmar a Grècia, però el cop d'estat de la dictadura dels coronels el va obligar a abandonar la idea. Al final, va anar a Espanya motivat per la política de coproducció iniciada entre TVE i la RAI. A més, Rossellini tenia bones relacions amb el Ministre d'Informació i Turisme Alfredo Sánchez Bella, el qual anteriorment havia estat ambaixador a Roma.

Inicialment, el rodatge havia de fer-se en els estudis Bronston de Madrid, però el director va voler filmar directament a exteriors. Va trobar el *sef* en la població castellana de Patones de Arriba, on es van dissenyar alguns decorats sobre les cases de pedra. Mitjançant un sistema de miralls i maquetes es va reconstruir la imatge de l'antiga acrópolis.

<<Sollecitato anche da un accordo di coproduzione tra la RAI e la televisione spagnola, ma soprattutto da una profonda antipatia per il regime che allora vigeva in Grecia, egli trovò in Spagna un paesino, Patones Arriba, tutto piccole case di pietra, a ridosso di una collina. Quando lo vide disse: "Questa è proprio Atene!". Non vi-erano i templi, ma le case, sobrie, basse, gli sembravano proprio quelle. L'acropoli e i

²¹¹ Ivo Cipriani, "Roberto Rossellini dice addio al "Centro" e alla TV italiana". Paese Sera, 15 de novembre de 1969.

²¹² Nenzo Minuzzi, "Me en vado in Francia". L'Europeo, 11 de desembre de 1969.

monumenti li avrebbe potuto inserire con i suoi trucchi ottici. Patones Arriba, ad una settantina di chilometri da Madrid, aveva anche un vasto piazzale dove si poteva benissimo ricostruire l'agorà. In poche settimane furono fatti i piani di scenografia, furono tinte case e monumenti di gesso di colori vivacissimi come si usava nell'architettura del tempo. Solo poche scene furono girate negli studi Bronston di Madrid>> ²¹³

El rodatge es va desenvolupar durant 23 dies, distribuïts en sis setmanes. Hi va haver una interrupció d'una setmana per culpa d'una forta tempesta i va sorgir un greu problema quan va ser detingut el decorador espanyol Bernardo Ballester -degut a uns problemes legals derivats d'un accident de trànsit- i va haver de ser substituït per l'italià Giusto Puri Purini. Rossellini va fer participar diferents membres de la seva família dins l'equip de rodatge. Així, hi van treballar la seva germana Marcella Mariani -guionista i *script*- i la seva primera ex-dona, Marcella De Marchis -responsable del vestuari-. No hi va participar el seu fill Renzo, el qual va separar-se del seu pare per fundar als Estats Units una productora -San Diego Films- amb la qual volia realitzar pel·lícules de caràcter militant. La resta de tècnics van ser contractats per Televisió Espanyola. Els actors també eren desconeguts. Jean Silvère, intèrpret de Sòcrates era un actor teatral i l'actriu Anna Caprile, que fa el paper de Santipa, era una actriu francesa d'origen italià. La resta de secundaris eren figurants contractats per Televisió Espanyola o habitants de Torrelaguna ²¹⁴.

Rossellini va començar a treballar en el projecte d'adaptació de Socrate l'any 1952, després de Francesco Giullare di Dio. La primera intenció era contraposar l'exemple franciscà d'humilitat amb la lluita per la veritat mitjançant l'afirmació de la raó. En una entrevista publicada a la revista Bianco e Nero afirmava:

²¹³ Luciano Scaffa i Marcella Mariani, Roberto Rossellini. Atti degli Apostoli. Socrate. Blaise Pascal. Agostino d'Ipbona. L'età dei Medici. Cartesius. p.132.

²¹⁴ Giuseppe Bocconetti, "L'Acropoli si specchia sui dirupi della città morta". Radiocorriere TV, 17 de maig de 1970, p.116-123.

*<<Ho molti progetti, ma quello cui penso di più è Socrate: processo e morte. Socrate è l'uomo di oggi. Santippe rappresenta il demonio. Il racconto dovrebbe svolgersi in tre blocchi: introduzione, processo, morte. ..La vicenda deve essere, come nel Giullare, in corrispondenza con la realtà. Socrate deve arrivare agli stessi risultati raggiunti da Francesco: ma questi vi perviene con la spinta dei desideri e dei sogni; Socrate con la logica. In Francesco è l'istinto. In Socrate il ragionamento>>.*²¹⁵

L'any 1957, abans de la realització d'India, va escriure un primer esbós de guió que va convertir en la base del projecte. La idea de realitzar el film sobre Sòcrates apareix en tots els diversos esbossos del projecte enciclopèdic que realitza a començaments dels seixanta. El seu col·laborador Paolo Valmarana va recordar la seva obsessió:

*<<L'ho sentito parlare molto di Socrate. Nelle case di via Buozzi dei tempi d'oro, con Ingrid che lo stava a sentire a bocca semiaperta per l'ammirazione e anche per lo sforzo di capire l'italiano; nella stanzetta dei tempi duri a via Ruggero Fauro, uno scantinato buio che una branda e la moviola su cui montava India bastavano a ingrombrare; sulle Ferrari metallizzate e sulle cinquecento scrostate. Parlava di Socrate e però non diceva molte cose, perché Roberto prima si innamora delle idee e poi le avvicina; diceva che Socrate gli piaceva, gli piaceva moltissimo e che prima o poi avrebbe fatto un film su di lui>>*²¹⁶

Segons Marcella de Marchis²¹⁷, Rossellini tenia molt clara l'estructura del film, ell mateix havia investigat els textos i els documents de l'època i la seva germana Marcella Mariani havia recollit una detallada documentació sobre la vida quotidiana durant el període. En la fase anterior al rodatge de la pel·lícula no estaven escrits els diàlegs, ni establerta la dramàtúrgia que hauria de permetre un cert funcionament dels textos filosòfics. Els diàlegs es van anar escrivint dia a dia, durant el

²¹⁵ Mario Verdone, "Colloquio sul neorealismo". p.16.

²¹⁶ Paolo Valmarana, "Ha seguito Socrate come un discepolo". Radiocorriere TV, 13 de juny -19 de juny 1971. p.40.

²¹⁷ Marcella De Marchis a l'autor. Roma, 31 de gener de 1995.

rodatge, amb l'ajuda de Jean Dominique de La Rochefoucauld. Rossellini no va escriure ni una sola ratlla del diàleg i només va fer suggeriments a partir dels textos originals que servien de punt de partida. Els actors no rebien els nous diàlegs fins el mateix dia del rodatge. Com que no hi havia temps per memoritzar-los s'escriuien en unes pissarres. En un documental sobre el rodatge de Sòcrates filmat per Tucho Rodríguez, el cineasta italià explica:

<<Los diálogos se elaboran día a día, una cosa es trabajar en una mesa y otra trabajar con las cosas vivas por delante...Todo está absolutamente planificado, debiendo trabajar con medios muy limitados, la labor de preparación es larguísima y la realización de una rapidez extrema, siempre ajustados a las condiciones económicas. Así inventamos todo lo posible buscando fórmulas más fáciles para hacer lo que se debe hacer>>²¹⁸

A l'hora d'elaborar el guió de Socrate es plantejava un problema essencial: con transmetre mitjançant les imatges un raonament filosòfic? Socrate era el primer cop que en el món audiovisual es donava forma corpòria a un filòsof, del qual la pròpia existència ha estat posada en dubte per la filosofia. La personalitat de Socrate ha estat transmesa a la humanitat bàsicament pels Diàlegs de Plató, on l'autor va mostrar Sòcrates com un sever moralista i un atrevit agitador polític. Alguns estudiosos de Plató han apuntat que Sòcrates podia arribar a ser una fabulació del seu deixeble. El filòsof no va deixar res escrit i els testimonis dels seus contemporanis presenten aspectes molt divergents. La naturalesa dels Diàlegs és essencialment filosòfica i la seva dramaturgia no resultava fàcil per a una adaptació cinematogràfica. Rossellini explicava a Nuestro cine el seu mètode d'adaptació:

²¹⁸ Declaracions de Roberto Rossellini en el documental El lenguaje de Rossellini de Tucho Rodríguez (1970). El documental es troba depositat en una versió reduïda de 8 minuts a la Filmoteca Española-Madrid. En la seva versió original de 17 minuts de durada es mostren diferents aspectes del rodatge de Socrate a Patones de Arriba, veiem el seu treball amb maquetes i trucatges òptics, la utilització de pissarres amb el text per ajudar als actors i l'elaboració de l'escena final de la mort de Sòcrates. El film està complementat per diferents declaracions de Rossellini insertades en *off* sobre les imatges.

<<No escribo guionies, soy incapaz de hacerlos. Tengo ideas bastante precisas. Por un lado, están todos los documentos sobre Sócrates, que son muy pocos. Fundamentalmente, los de Platón, que no son totalmente de fiar, parte de la crítica moderna los pone en duda. Pero son textos importantes. Por otra parte, hay una reconstrucción, hecha sobre documentos de la vida de la época>>²¹⁹

Socrate va néixer d'un treball de condensació a partir dels Diàlegs de Plató -bàsicament Apologia de Sòcrates, Eutifró, Fedre, Critó i Fedó, a més dels textos de Xenofonte i Diògenes Laertes. En una entrevista inèdita, realitzada després del rodatge, reconeixia que havia estat molt important ser fidel a Plató:

<<Es preciso permanecer fiel a Platón porque es el único documento que existe. Lo importante es ir a pescar las cosas dentro de él y luego ponerlas en cierto orden para que todo se haga muy claro>>²²⁰

Rossellini va concentrar l'acció de Socrate durant els cinc darrers anys de la vida del filòsof. L'any 404 a.c., Lisandro, general d'Esparta va ocupar Atenes, va destruir les muralles i va fer que un govern oligàrquic governés la ciutat. Un any després, un grup de demòcrates moderats van prendre el poder. Malgrat tot, la nova Atenes no era la ciutat cultural de l'època de Pericles, sinó una *polis* dominada pels senyors d'una nova moral, els sofistes. L'any 399 a.c. serà la nova democràcia la que acusarà Sòcrates de corrompre la joventut i el condemnarà a mort.

Els canvis polítics que marquen les dues principals parts de la pel·lícula tenen una importància determinant, ja que apunten una important reflexió sobre la idea de la crisi de la *polis* i la nostàlgia platònica de la ciutat ideal. El període de la tirania espartana és descrit com un període de mort i de terror: Els carrers d'Atenes estan plens de gent que agonitza en unes estaques. Anys després, la democràcia recupera la calma, però la ciutat democràtica és imperfecta i la prova

²¹⁹ Francisco Llinás, Miguel Marías, "Una panorámica de la historia". p.44.

²²⁰ Jos Oliver, "Rossellini on Socrates". Entrevista inèdita. Madrid, maig 1970.

evident d'aquesta imperfecció és la condemna a mort de Sòcrates. La polis grega és una ciutat malalta perquè no pot suportar en els seus carrers la presència del just: Sòcrates.

Rossellini insisteix en el fet que el poder polític, dins de la democràcia grega, depenia d'un atzar controlat per la voluntat dels déus. A Atenes, els representants del poder canviaven diàriament. De l'interior d'un receptacle s'extreia cada matí el nom de les diferents persones que ocupaven fins al vespre la direcció de la ciutat. Un cop proclamat el nom del ciutadà, s'estreia una fava d'un receptacle. Si la fava era blanca, els deus estaven d'acord amb l'elecció; en canvi, si era negra, la divinitat manifestava el seu desacord. En un moment del film, Sòcrates demana a un ciutadà:

<<Vedi dunque, non affideresti la tua vita ad un medico scelto dalla sorte, ma sei pronto, tu, un buon cittadino, a mettere gli affari della città nelle mani di uno qualunque, forse un poveraccio, ma ora hai ammesso che la politica è la più difficile delle scienze, non sei dunque in contraddizione con te stesso?>>²²¹

Rossellini posa en dubte la civilització grega que estava basada en la superstició i en la creença en el destí. La crisi de la idea de polis és una metàfora clara del present. A Socrate, volia establir clars paral·lelismes entre un món antic que s'estava morint i la crisi de la civilització dels anys setanta. A més, el director italià va viure també, com Sòcrates, el pas de la dictadura -el feixisme- a la democràcia, cos que el va fer testimoni de les seves imperfeccions.

<<Con Sócrates se pone en duda la civilización griega, que hasta aquel momento estaba basada en la fatalidad, en el destino: el destino dominaba toda la tragedia griega, era su gran protagonista. Sócrates, en cambio, introduce -y es condenado por ello- una fase mucho más

²²¹ Luciano Scaffa i Marcella Mariani. Roberto Rossellini. Atti degli Apostoli. Socrate. Blaise Pascal. Agostino d'Ipbona. L'età dei Medici. Cartesius. p.154. El guió de Socrate també està publicat a: Rossellini: la mia TV. Socrate. Pascal. Agostino d'Ipbona. Roma: Coines Edizioni, 1972.

racional, piensa que el hombre debe usar su cerebro; de aquí viene la acusación de impiedad contra Sócrates y su condena a muerte>>²²²

Sòcrates és un personatge que busca la veritat i que tracta de créixer ell mateix. En el film, a partir de la personalitat de Sòcrates, s'exposen alguns problemes bàsics, com el conflicte entre la impressió de les coses i el coneixement de les idees, el tema de la mentida i la representació de la justícia humana, la recerca de la definició de la bellesa, el tema de la importància de la virtut i, sobretot, el conflicte entre el saber i la presumpció de saber. Aquest darrer conflicte era el que interessava Rossellini de forma més directa. Sòcrates és condemnat pels sofistes, homes que mitjançant la retòrica volen demostrar la seva presumpció de saber. Els sofistes ensenyen la tècnica de l'èxit i de l'afirmació d'un mateix, oposada a la humilitat socràtica. Són capaços de sobreposar l'opinió al veritable coneixement. Rossellini va trobar un reflex dels sofistes en els mercaders de la cultura en la societat contemporània, especialment en els mitjans de comunicació, que ho redueixen tot a *semicultura*. La definició de *semicultura* que el cineasta va escriure en el seu llibre Un espíritu libre no puede aprender como esclavo és clau per entendre la relació que estableix entre els sofistes i el poder dels mitjans de comunicació:

<<El mal que nos aflige es quizás el peor de cuantos conocimos hasta ahora: la semicultura, con la cual todos los medios de comunicación nos bombardean a todos nosotros. La semicultura es peor que la ignorancia porque nos engaña. Su engaño hace posible tenemos atados de pies y manos, subyugados por quimeras. La semicultura es en efecto la ilusión de saber>>²²³

En el guió primitiu de Socrate, Rossellini utilitzava l'expressió "ignorància", que va ser canviada per la de "presumpció de saber". Sobre aquest aspecte Rossellini va respondre de manera contundent: <<En

²²² José Luis Cuerda, Antonio Drove, Francisco Llinás, Miguel Marías i Miguel Rubio. "Rossellini entre nosotros". Entrevista inèdita. Madrid, gener de 1970. Inicialment havia de publicar-se a Film Ideal.

²²³ Un espíritu libre... p.113.

Socrate se dice presunción de saber, que es igual que decir ignorancia>>

224

Mentre alguns estudiosos de l'obra platònica, consideren Sòcrates com un personatge conservador per la seva voluntat de preservar els valors morals i innovador per la seva convicció que els valors morals s'han de definir²²⁵, Rossellini, en canvi, considerava Sòcrates com un excèntric, que acabava sent un revolucionari:

<<Certo, Socrate era un eccentrico. La sua eccentricità era la ricerca del nuovo. La sua eccentricità consisteva nella ricerca della verità e della sapienza, nel desiderio che gli uomini imparassero ad adoperare la propria intelligenza e a sviluppare le proprie facoltà critiche per potere fare coscientemente le proprie scelte. La sua eccentricità stava nel rifiutare il titolo di maestro, nel non pretendere di imporre a nessuno insegnamenti autoritari: ma nel credere invece alla dialettica del dialogo e alla forza della sapienza, cioè della cultura. Nel suo mondo, Socrate era un rivoluzionario>>²²⁶

En aquestes declaracions, Rossellini parla d'ell mateix i dels objectius del seu projecte didàctic a través de Socrate. Al llarg del film són nombrosos els punts de contacte entre les dues personalitats, fet que va ser observat per diversos crítics. Umberto Silva a Filmcritica afirmava que Rossellini s'acabava posant al descobert identificant-se amb el personatge de Sòcrates²²⁷ i José Luis Guarner considerava que tots dos tenien en comú el mateix amor per la transcendència i la intransigència.²²⁸ Més enllà de la identificació personal que s'estableix entre el cineasta i el filòsof, la innovació autènticament important de Socrate es va establir en

²²⁴ Jos Oliver, Rossellini on Socrates.

²²⁵ Josep Vives, "Pròleg d'Apologia de Sòcrates". A: Plató, Apologia de Sòcrates, Barcelona: Editorial Laia, maig, 1988.

²²⁶ Roberto Rossellini. "Ventotto domande a Rossellini". A: Rossellini, Socrate per la TV.

²²⁷ Umberto Silva, "Socrate". Filmcritica, n.210, octubre 1970.

²²⁸ José Luis Guarner, Roberto Rossellini, p.217.

la recerca d'una correspondència entre el mètode socràtic i el propi didàctisme de Rossellini.

L'essència del pensament socràtic és l'oralitat i el seu discurs es basa en una interrogació continua. L'absència d'escriptura va fer que el personatge de Sòcrates aparegués davant dels ulls dels lectors dels textos de Plató, no com qui va ser, sinó com qui és, com una personalitat que els lectors poden anar descobrint per ells mateixos. Rossellini insisteix en l'oralitat i introdueix fragments de la discussió sobre la retòrica del Fedre de Plató, en la qual Sòcrates manifesta que l'escriptura farà que els homes deixin de buscar els records que hi ha a l'interior d'ells mateixos. Rossellini creia que per l'ensenyament, allò veritablement importat era la síntesi. Al llarg de la pel·lícula planteja una sèrie d'interessants interrogants sobre la funcionalitat del cinema com a mitjà per transmetre coneixement a partir de la imatge i la paraula. Si en el mètode socràtic, el diàleg apareix com l'esforç comú que desenvolupen el mestre i el deixeble per la recerca de la veritat, en el cinema, el director ha d'establir un diàleg amb l'espectador, oferir-li pistes, donar informacions, perquè pugui plantejar-se individualment una sèrie de problemes que el condueixin a la interrogació sobre el seu present. En acostar-se cap al passat històric, Rossellini pretén anar a l'essència de les coses per oferir informacions a un espectador adult perquè entengui el seu present i pugui formar la seva pròpia consciència d'home. Per a Sòcrates, el diàleg no era un procediment accidental d'interrogació i exposició, sinó l'expressió de l'esforç realitzat per descobrir la veritat a l'interior de l'esperit humà. Quan al llarg de la seva filmografia, Rossellini va manifestar-se en contra de l'exhibició retòrica del cinema dominant i va intentar privilegiar el fet de mostrar per sobre el de demostrar, no va fer més que intentar buscar un mètode de diàleg audiovisual que permetés fer sorgir dues consciències: la del cineasta i la de l'espectador, que busquen per camins diferents la veritat. Rossellini va utilitzar Sòcrates com a instrument per anar consolidant el seu mètode i per plantejar-se com ajudar l'espectador a poder conèixer-se mitjançant les imatges.

Durant el film, el cineasta va voler establir una tensió entre la informació visual i la paraula, apurant la seva noció de didactisme - utilitzant contínuament personatges secundaris que li serveixen per

informar sobre determinats aspectes de la situació històrica- i emfasitzant la seva recerca de la imatge essencial, establint, com a Atti degli Apostoli, una dialèctica entre els personatges i l'espai. La càmera té com a funció bàsica filmar la paraula, ja que aquesta és el vehicle per a la transmissió del pensament. Rossellini va rodar el film en llargs plans seqüència, situant la càmera com a testimoni objectiu de la història. Per reconstruir Atenes sobre els carrers de Patones de Arriba, va fer servir trucatges òptics. Nombroses escenes van ser rodades amb la utilització d'un vidre transparent situat davant de la càmera. Sobre la part superior del vidre es reflectien maquetes o pintures. El resultat final era un efecte d'aparent continuació entre l'espai fictici, en la part superior de l'enquadrament, i el real, en la part inferior on passejaven els actors.²²⁹ L'artificialitat del decorat de Socrate hauria d'ajudar que la pel·lícula tingués una consistència didàctica. En el documental El lenguaje de Rossellini, el director explicaria:

*<<Para nosotros son indispensables las bases, donde la gente mete los pies tiene que ser real. El resto puede no serlo...Nosotros usamos métodos de tomas muy particulares, hacemos muchas cosas mediante trucajes, puesto que como no hacemos cine, debemos ahorrar lo más posible logrando la misma espectacularidad>>.*²³⁰

En aquestes declaracions, es posa de manifest que Rossellini s'anava desmarcant d'una certa idea clàssica de la reconstrucció realista per donar més importància a l'artifici com a camí per buscar la informació necessària. La seva preocupació bàsica és demostrar allò més complex a partir dels mínims elements. L'artifici li serveix com a instrument per arribar a la veritat informativa, que és l'única que li importa.

Socrate va projectar-se el 19 d'agost de 1970 a la Mostra de Venècia. Inicialment havia de formar part dels films en competició, però

²²⁹ Aquest trucatge fotogràfic va ser inventat per l'operador expressionista Eugene Schéfftan i va ser utilitzat per Fritz Lang a Metropolis. Rossellini el va utilitzar a La prise du pouvoir per mostrar el procés de construcció de Versalles i al començament d'Atti degli Apostoli per mostrar una fictícia imatge general de Jerusalem.

²³⁰ Declaracions del cineasta fetes a El lenguaje de Rossellini de Tucho Rodríguez.

els membres de l'associació de productors van protestar contra les intencions de la RAI de penetrar en el terreny cinematogràfic i el film va haver d'exhibir-se en una sessió especial. A la RAI no es projectaria fins un any després, dividit en dos capítols, amb una audiència més baixa que altres sèries. A TVE es va projectar el 7 de maig de 1971 dins l'espai dedicat a filmacions de dramàtics, Estudio Uno, i es va reposar el 14 de gener de 1978. Les crítiques no van ser tan unànimes com per als altres treballs televisius de Rossellini. Un sector va considerar que havia posat massa èmfasi de caràcter idealista i que s'havia oblidat d'aprofundir en les condicions socials de l'entorn, tal com havia fet a Louis XIV. En aquesta direcció Michel Ciment va escriure a Positif: <<Son Socrate témoigne d'une conception rassurante de la culture et de l'histoire. L'homme y est séparé de son temps et réduit à un aimable sage>>²³¹ i Paolo Bertetto a Sipario va destacar que era una obra acadèmica amb <<materiale ideologico inerte>>²³². Els trucatges i el treball de reconstrucció de la pel·lícula van ser objecte també de determinades ironies crítiques. A Les lettres Françaises es podia llegir que: <<Les esprits forts vont sourire devant la simplicité de la reconstitution et l'ascétisme de la réalisation>>²³³. Els sectors catòlics van lloar la manera com es podia establir un cert paral·lelisme entre la mort de Sòcrates i la de Jesús, Sergio Trasatti considerava que <<Socrate non parla di déi, ni del suo demone personale, bensì di Dio>>²³⁴. Aquest mateix fet va irritar els periodistes de L'unità que consideraven que el film tenia <<qualche implicazione cristianeggiante>>²³⁵.

²³¹ Michel Ciment, "Socrate". Positif, n.121, novembre 1970.

²³² Paolo Bertetto, "L'accademia del conformismo". Sipario, n.294, octubre 1970, p.12.

²³³ Les lettres françaises, 9 de setembre de 1970.

²³⁴ Sergio Trasatti, "Socrate". Rivista del cinematografo, agost-setembre 1970, p.344.

²³⁵ Vice, "Socrate". L'unità, 18 de juny de 1971.

4.2.5.4. Blaise Pascal

L'any 1972 és un dels períodes de més activitat dins la carrera de Rossellini. Les tensions amb la RAI sorgides durant el rodatge de Socrate es van calmar, arrel que un dels dirigents de la televisió italiana, Giovanbattista Cavallaro, va decidir recolzar els projectes del director. La intenció inicial de Rossellini era continuar pel camí enciclopèdic i realitzar -mitjançant la productora Orizzonte 2000- la sèrie The Industrial Revolution -que en més d'un aspecte podia considerar-se com un apèndix de La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza. El poc èxit de La lotta dell'uomo per la sopravvivenza li impedia continuar la direcció que s'havia proposat. Una altra línia de treball és la que va establir amb la fundació De Menil i el Media Centre de la Rice Universitat de Houston (Texas), en el projecte Science, consistent en un film de deu hores que pretenia oferir una visió directa dels processos científics ²³⁶. Rossellini va estar treballant en la Rice University des de 1970 fins a 1974, abandonant finalment el projecte. Una altra assignatura pendent era filmar Caligola, la conclusió de la seva trilogia sobre el món antic. Per ser fidel a la descripció de la decadència de Roma havia de dissenyar un clima d'erotisme i sexe que difícilment podia ser acceptat per les cadenes de televisió. El director va fer algun intent de rodar dins la indústria cinematogràfica, però no estava d'acord amb les exigències comercials, per la qual cosa va aparcar el projecte. Finalment, va decidir ser pragmàtic i va aprofitar les bones relacions amb la RAI per continuar els seus treballs biogràfics i va acabar filmant tres sèries en un any: Blaise Pascal, Agostino d'Ipbona i L'età dei Medici-. El primer d'aquests projectes, Blaise Pascal, va néixer d'una proposta del propi cineasta, ja que darrera la personalitat del científic i filòsof s'hi amagava una de les seves preocupacions essencials: el tema dels límits de la raó. La producció es va dur a terme entre la RAI, l'ORTF i l'empresa de Orizzonte 2000.

²³⁶ L'activitat duta a terme per Rossellini a la Rice University està recollida a: A.A.V.V. Roberto Rossellini (Rossellini in Texas). Roma: Ente Autonomo di Gestione pel Cinema. Octubre/ Novembre, 1987. També està detallada a: Giulliana Bruno, "America". Filmcritica, n.374-375, maig-juny 1987, p.248-257.

Blaise Pascal va ser gairebé plantejada com una obra de camera. El film va ser rodat durant 17 dies, entre el 16 d'agost i el 4 de setembre de 1972, als afores de Roma i només es van utilitzar set localitzacions. Una casa situada a pocs quilòmetres de l'Autostrada del sole, a la sortida de Roma, va ser habilitada com a residència de Pascal i en ella s'hi van rodar 30 de les 46 escenes del film.²³⁷ La voluntat d'aconseguir, amb els mínims elements, el màxim de fidelitat en la construcció de l'època va fer que es tingués especial cura dels elements artesans i científics. Així, es van reconstruir els aparells que va inventar Pascal, com la primera màquina de calcular o la carrossa-omnibus que va ser considerada el primer transport públic de París. Les constants malalties que va patir el filòsof al llarg de la seva vida van permetre detallar els mètodes utilitzats pels metges a l'època i mostrar els aparells utilitzats per a la curació, preocupació que ja era present en les escenes introductòries de La prise du pouvoir par Louis XIV, referents a la malaltia del cardenal Mazarin.

Andrea Ferendeleo, ajudant de direcció a Blaise Pascal va recollir, en una mena de diari del rodatge, algunes de les impressions del mètode de treball de Rossellini. Ferendeleo explica, per exemple, que en el film es va utilitzar un zoom 25/250 mm modificat amb un motor *interlock* que frenava les oscil·lacions. Rossellini dirigia, amb un aparell especial, els moviments del zoom. El perfeccionament tècnic del *pancinor* explica per què els moviments de càmera eren menys bruscos que en altres treballs anteriors. Blaise Pascal va ser -fins aquell moment- l'obra didàctica amb una posada en escena més acurada. Totes les escenes principals van ser rodades en plans seqüència en continuïtat -que es repetien fins a tres vegades com a màxim- i amb l'absència absoluta de plans curts que servissin al realitzador per cobrir-se durant el muntatge. L'ajudant de direcció desmenteix també la llegenda que el cineasta es desentenia dels processos de rodatge i encarregava la feina als seus ajudants. Ferendeleo explica que el director va ser-hi present tota l'estona. Com en la majoria de les altres pel·lícules televisives, els diàlegs s'anaven

²³⁷ Luciano Scaffa i Marcella Mariani, Roberto Rossellini. Atti degli Apostoli. Socrate. Blaise Pascal. Agostino d'Ipbona. L'età dei Medici. Cartesius. p.175.

escrivint dia per dia, a partir d'una base de tractament dramàtic i de reconstrucció de l'època:

*<<Non lavoriamo su una vera e propria sceneggiatura; ci sono circa 350 pagine di materiali elaborati da R.R. con la collaborazione di M.Mariani e L. Scaffa. Sulla base di tali materiali, giorno per giorno, viene data una configurazione precisa alla scena che si andrà a girare. R.R. prima di ogni scena dà un'occhiata ai dialoghi scritti la sera prima apportando spesso dei cambiamenti; poi immediatamente costruisce la scena, dà la posizione della m.d.p. e gli eventuali movimenti della camera. Senza mai allontanarsi dal set attende che i macchinisti e gli elettricisti finiscano il loro lavoro; non l'ho mai sentito sollecitarli. D'altra parte non ce n'è motivo: la troupe è veramente perfetta...Ogni scena al massimo viene ripetuta due o tre volte, ma spesso si gira una sola volta la prima <<buona>> e basta!>>*²³⁸

El projecte de realitzar una biografia de Pascal presentava a priori grans dificultats. La vida de Pascal és una vida mancada d'acció, mancada per la seva experiència mística i la seva relació amb el dolor i el sofriment. Fins l'any 1654, Pascal es va concentrar en una fervorosa recerca, en el camp de les ciències exactes, d'elements que el duguessin cap a la veritat de les coses. A partir d'un moment -coincidint amb l'anomenada segona revelació- va començar a qüestionar-se els límits de la raó i va buscar una sèrie de valors essencials que la ciència no li havia pogut donar. Mentrestant, va plantejar-se la idea de la totalitat a partir de l'experiència mística, que el va dur a aprofundir en les incerteses de la naturalesa humana davant la infinitud d'allò diví. Els escrits de Pascal no revelen massa dades biogràfiques, i la possibilitat d'establir una dramaturgia a partir dels seus textos tenia un grau més elevat de complexitat que a Socrate. Tal com reconeix, el guionista Luciano Scaffa²³⁹ un dels primers problemes que es va plantejar va ser la recerca de documents biogràfics de l'època que fossin veritablement útils per crear el perfil del personatge i per establir una dramaturgia en els diàlegs.

²³⁸ Andrea Ferendele, "Diario di lavorazione del Pascal". *Filmcritica*, n.218, octubre 1971. A: Edoardo Bruno, ed. Roberto Rossellini. Roma: Bulzoni, 1979. p.177-187.

²³⁹ Luciano Scaffa a l'autor. Roma, 9 de febrer de 1995.

El text que va servir de punt de partida va ser la biografia escrita per la germana del filòsof Gilberte Périer que va servir de prefaci a la setena edició dels Pensés de 1686, La vie de Monsieur Pascal écrite par Madame Périer²⁴⁰. El text, però, té molt poca fiabilitat històrica ja que es sobretot una reflexió de caràcter apologètic sobre la vida pietosa de Pascal. De totes maneres, ofereix algunes dades sobre com era la vida solitària del filòsof i les cures que hauria de seguir per suportar la seva malaltia.

En una primera fase, el guió de Blaise Pascal va ser escrit per Luciano Scaffa i Marcella Mariani, i, en una segona, va intervenir-hi Jean Dominique de la Rochefoucauld -el qual en els crèdits només hi figura com a dialoguista-. A partir de les cartes de Pascal amb destacats científics de l'època es van anar creant diverses situacions dramàtiques articulades a partir de discussions sobre determinats conceptes. Així, la correspondència de Pascal amb el Père Noël va servir per crear una escena en la qual els dos científics discuteixen sobre la teoria del buit, cosa que Rossellini aprofita per explicar quines van ser les principals invencions de Pascal com a científic. Els Pensés, l'obra clau del filòsof, es caracteritza pel seu caràcter de confessió íntima i de recerca personal d'un camí per a la comprensió de la divinitat. Algun fragment dels Pensés apareix en forma de monòleg i és recitat per Pascal durant el temps de la seva solitud mística. Altres fragments importants són introduïts en converses quotidianes i perden la seva transcendència original. Així, el text Infini rien, on figura la seva famosa teoria de l'aposta, que li permet justificar de manera pragmàtica l'elecció de la fe davant la divinitat, és exposada en mig d'un saló mundà. Rossellini s'inventa una escena en què Pascal assisteix a una conferència de Descartes, al final de la qual li expressa, mitjançant un discurs, els seus temors davant les limitacions que creu que té la raó. És cert que Pascal va conèixer a Descartes i que fins i tot va polemitzar amb ell; la veritat és que no hi ha una correspondència clara on es confrontin els punts de vista entre els dos filòsofs. En aquest cas, al cineasta no li interessa tant mantenir la seva

²⁴⁰ Gilberte Périer, La vie de Monsieur Pascal. Écrite par Madame Périer, sa soeur, femme de Monsieur Périer, conseiller de la cour des Aides de Clermont. A: Pascal. Oeuvres complètes. París. Editions du Seuil, 1963. p.17-33.

fidelitat a la història, com articular una confrontació d'idees entre dos dels més grans pensadors de l'època.

Els guionistes van centrar-se en un ampli període de la vida de Pascal, des de 1640 quan tenia 17 anys fins al moment de la seva mort, el 1662. Blaise Pascal és, potser la biografia de Rossellini que abarca un període més ampli de temps i l'única que segueix els processos vitals d'un personatge des de la joventut fins a la seva mort. El film arrenca en el moment en què l'intendent reial Etienne Pascal s'instal·la a Rouan amb els seus fills, Blaise i Jacqueline. Blaise ha hagut d'interrompre els estudis per ajudar el seu pare en els treballs de comptabilitat. L'erudició del jove Blaise, que ha treballat en un llibre sobre les seccions còniques, no triga a provocar l'admiració del Père Mersène -una de les més destacades figures intel·lectuals de la França de l'època-. Blaise realitzarà diferents invents científics, com una màquina per calcular, o treballarà en la teoria del buit, que provoca una forta discussió amb el Père Noël. Blaise té problemes circulatoris i això li provoca contínuament greus dolors. Pascal coneixerà les cartes de Saint-Cyran i se sentirà atret, gràcies a la influència de la seva germana Jacqueline, pel jansenisme. La mort del seu pare i el tancament de la seva germana al convent de Port-Royal, constituïran dos cops durs per a la seva existència. Una lleugera millora li permetrà portar una vida mundana. Una revelació el tornarà a acostar a la religió i l'obligarà a dur una vida mística, molt austera. Pascal mor el 19 d'agost de 1663 a casa de la seva germana Gilberte Périer, després d'uns dies d'intens dolor.

El filòsof Lucien Goldman, que considera Pascal com la primera realització exemplar de l'home modern, divideix la seva vida en tres parts²⁴¹. El primer període, que se situa fins l'any 1654, es caracteritza per la subordinació del filòsof a la raó i l'obsessió per la recerca de la veritat científica. El segon període, que se situa entre els anys 1654 i 1657, es caracteritza per la forma com la recerca de la totalitat es desvia cap a la revelació i l'església. El darrer període és el de l'aïllament. Pascal no espera res del món, ni de l'església militant, i troba en la doctrina

²⁴¹ Lucien Goldmann, El hombre y lo absoluto. El dios oculto. Barcelona: Península, 1968. p.239.

jansenista la possibilitat d'expressar la seva preocupació per allò absolut i per la transcendència. En aquest període Pascal descobreix que l'única grandesa de l'home es troba en la consciència dels seus propis límits. El film de Rossellini marca molt bé els tres períodes. La primera part és una demostració de les preocupacions científiques, la segona part -que coincideix amb la mort del pare i el tancament de la seva germana a Port Royal- orienta els seus esforços a trobar un sentit entre la vida religiosa i mundana. L'última part és la de l'aïllament místic i és marcada pel dolor físic i l'angoixa interior. La biografia intel·lectual i humana de Pascal avança sempre tenint com a punt de partida dramàtic les relacions familiars. Així, per exemple, la relació amb la seva germana Jacqueline apareixerà com un contrapunt evident en el procés de conversió de Pascal.

Mentre a Socrate hi havia la recerca d'una harmonia entre la filosofia i la religió, a Blaise Pascal es mostra el conflicte que sorgeix, a partir del segle XVII, entre el coneixement científic entès com a recerca d'una veritat que pertany a Déu i la idea d'una religió basada en la fe, que comporta una creença cega en uns principis espirituals no basats en la raó. Rossellini va resumir així les claus del seu interès pel científic:

<<Pascal è un'occasione per ripresentare la questione del rapporto e del conflitto tra scienza e religione. Una questione che non è ancora risolta o chiarita. Pascal si trova all'inizio dello sviluppo del pensiero scientifico moderno, del metodo sperimentale, della matematica. E questo sviluppo viene ad incidere in profondità nella struttura della nostra civiltà che ha indubbiamente una struttura eminentemente religiosa, eminentemente teologica. Pascal, che si logora nella ricerca scientifica e si consuma nelle pratiche della perfezione cristiana, esprime meglio di chiunque altro due aspetti essenziali del suo secolo: l'ansia scientifica e la pietà religiosa>>²⁴².

²⁴² Giuseppe Nava, "Perché Pascal?. Quattro domande a Rossellini sull'impostazione e le scelte del telefilm". A: Pascal per la televisione. Appunti del servizio stampa, n.44. Roma: RAI, maig 1972, p.19.

Pascal reflecteix també de quina manera el pensament filosòfic i el pensament científic van molt relacionats quan es qüestionen grans temes com el de la infinitud o el buit. Aquest darrer tema tindrà una gran importància en el film. Així, en diverses escenes veurem com a partir de la demostració física de la idea del buit, comencen a aparèixer una sèrie de dubtes religiosos. Els teòlegs de l'època, encapçalats per la figura del Père Noël, afirmaven que el buit no existia, ja que no podia ser assimilat per l'experiència. També creien que Déu no podia haver creat el no res. Per Pascal, aquesta mena de raonaments són deguts a la inadequació de les nostres ments davant el tema de la infinitud divina. El guionista Luciano Scaffa creu que bona part de la força de Pascal es troba en la seva condició d'home que va més enllà de la visió racional de les coses.

<<Un uomo capace di percorrere il difficile sentiero che consente alla ragione umana di vedere al di là della stessa dimensione razionale, di intuire il senso interno dell'esperienza umana, dalla scienza ai segreti più profondi dell'anima, in una interiore, misteriosa, sottilissima continuità>>

243

Aquesta idea de recerca d'un més enllà, de descoberta de l'interior de les coses, del que s'amaga darrera la dimensió racional, té un clar paral·lelisme amb la recerca duta a terme per Rossellini, especialment en la seva etapa amb Ingrid Bergman, en la qual va posar en dubte la noció materialista de realisme per plantejar una recerca que va més enllà de la primera realitat aparent, per incidir en la recerca de la transcendència. El cinema de Rossellini ha proposat sempre un procés epifànic respecte de la realitat. La càmera s'ha endinsat en els personatges, per descobrir una realitat més àmplia, obrint-se cap al misteri de l'infinit que tant preocupava Pascal.

Si a Socrate, Rossellini establí un procés d'identificació biogràfic cap el filòsof, per acabar establint un paral·lelisme entre un mètode filosòfic i un mètode filmic que ajudés la capacitat cognitiva de l'espectador, darrera de Blaise Pascal s'hi amaga una proposta

²⁴³ Luciano Scaffa i Marcella Mariani. Roberto Rossellini. Atti degli Apostoli. Socrate. Blaise Pascal. Agostino d'Ipbona. L'età dei Medici. Cartesius. p.175.

d'autocrítica sobre els propis fonaments del mètode didàctic. Rossellini no pot identificar-se amb la personalitat torturada de Pascal, però sí que pot utilitzar-la com a eix central per tal de plantejar soterradament un dilema que afecta la seva escriptura filmica: el problema entre la intuïció i la raó. Els films didàctics s'articulen com una aposta a favor de la racionalitat. Rossellini estableix un discurs contra el psicologisme, contra la reivindicació dels valors irracionals de l'art contemporani, per acabar imposant una imatge útil que permeti establir un coneixement de les coses. El director s'adona, però, que en el moment de construir el material del seu discurs no pot utilitzar només la lògica, sinó que moltes vegades ha de partir de intuïció, amb tot allò que té d'immediates, simultaneïtat i d'inexplicable. Algunes de les millors troballes del seu cinema, des de l'elecció d'un actor per un personatge determinat, fins l'angle de punt de vista per rodar una determinada escena, neixen de la intuïció i no d'una deducció raonada. Pascal planteja com la raó és insuficient sense la fe per conèixer qualsevol cosa racional i que la fe no pot inserir-se en la vida de l'home sense l'actitud racional de l'aposta ²⁴⁴. Per a l'espectador cinematogràfic, qualsevol procés de raonament plantejat des d'un discurs visual és insuficient sense la intuïció, que ajuda a proporcionar una emoció immediata davant l'obra. Per al cineasta, la intuïció com a percepció directa, immediata i simultània serveix d'impuls, però no va enlloc sense que l'artista construeixi per via deductiva una obra racional que acabi tenint una utilitat pedagògica per a l'espectador i que l'atrapi per la via emotiva.

Sergio Trasatti planteja el conflicte entre raó i intuïció a partir d'altres termes, amb el convenciment que hi ha un procés d'identificació de Rossellini cap a Pascal:

<<I Pensieri di Pascal sono fulminanti intuizioni, e l'intuizione è una delle armi più sicure all'arco di Rossellini. Pascal vede l'uomo come "canna pensante", come essere debole che trova forza soltanto nel pensiero, nella sua natura spirituale, e Rossellini ha sempre predicato un recupero della razionalità contro gli psicologismi, le fantasie morbose, le

²⁴⁴ Lucien Goldmann. El hombre y lo absoluto. p.242.

*folle del suo tempo. Pascal rappresenta il bisogno di verità insito nell'uomo, e Rossellini si definisce umile cercatore della verità>>*²⁴⁵

A part de l'establiment de recursos de caràcter biogràfic, Rossellini estableix en la majoria dels seus treballs una identificació entre cadascun dels protagonistes i un gran dilema moral. El cineasta no força, en cap moment, la correspondència que hi pot haver entre la problemàtica presentada i el present en què el producte va ser realitzar, però sí que hi veu reflectida una clara correspondència. El problema de la reconciliació entre el món físic i les necessitats espirituals, pot fer-se extensiu a molts dels problemes que preocupen l'home del segle XX, tal com assenyala Louis Norman:

*<<Blaise Pascal, for instance, may be viewed as the objective illustration of the continuing tension between the famous mathematician's scientific abilities and his spiritual wants. But Pascal's particular need to reconcile physical constraints with ideal goals is one which typifies Western European Man. Again the example of the past becomes a source of inspiration for the present>>*²⁴⁶

Blaise Pascal és també la biografia d'una persona dèbil atrapada per la malaltia i pel sofriment físic i intel·lectual. El film arriba a moments excepcionals quan es proposa dur a terme una descripció detallada de l'angoixa que el científic sent davant el dolor, davant el pressentiment que la seva vida serà curta. Pascal és un filòsof que pateix per un cert fracàs ja que construeix el seu *corpus* filosòfic a partir de la incertesa davant del món. El film concentra tota la seva darrera part en la realització d'un retrat d'aquesta angoixa i descriu lentament l'agonia. En definir la personalitat de Blaise Pascal, Rossellini ho fa en els següents termes:

<<Un uomo esile, sofferente, che stava sempre male, ma pieno di curiosità, di interessi, di slanci, di timori. Un uomo, in fondo, come tanti altri, ma al quale il caso ha affidato il compito di rappresentare il conflitto

²⁴⁵ Sergio Trasatti. Rossellini e la televisione, p.87.

²⁴⁶ Louis Norman, "Rossellini, le prisme des idéologies". La revue du cinéma, abril 1982. p.73-74.

fra scienza e religione. Un conflitto che si svolgeva, ogni girone drammaticamente, nel suo animo di scienziato e di cristiano>> ²⁴⁷.

L'època històrico-política en què es desenvolupa és un moment d'una certa convulsió a França. Som a la vigília de la presa del poder per Lluís XIV, amb una França governada pel poder de l'església; primer, és Richelieu i després, Mazarin. Són anys de mancances motivades per la Guerra dels Trenta Anys, en els quals algunes ciutats de França han estat devastades per la pesta. L'església encara dur a terme persecucions contra la bruixeria. En una de les primeres escenes, Pascal i el seu pare assisteixen a un procés. En el terreny religiós, adquireixen una gran força les doctrines del teòleg flamenc Cornelius Jansen, que propugnaven una severa disciplina moral. Les lluites entre els jansenistes -i la seva posterior persecució, a conseqüència d'un edicte del papa Innocenci X- i els jesuïtes tenen una gran importància dins la vida de l'església.

Malgrat que alguns autors, com Michel Serceau²⁴⁸, hagin volgut veure en el film un retrat de la lluita entre jesuïtes i jansenistes, la veritat és que Rossellini només apunta aquest problema i no incideix en les conseqüències profundes que té per a la vida del filòsof. Només sabem que el jansenisme és perseguit perquè la germana de Pascal no vol firmar la renúncia de Port Royal i només sentim parlar de la polèmica aixecada per Les Provinciales -textos de Pascal, a favor del jansenisme- quan el filòsof desvela al Duc de Roannez que darrera el pseudònim amb què van ser escrites les cartes s'hi amaga la seva personalitat. Tampoc no incideix en la forma amb què la doctrina jansenista va angoixar a Pascal, sinó és a partir de la seva germana Jacqueline amb la qual té discussions sobre la vanitat i l'austeritat. En el fons, malgrat que no renuncia al context històric, Rossellini sembla més preocupat en la descripció de l'home i la seva quotidianitat, que del seu temps. Aquest fet aproxima Blaise Pascal a Louis XIV -amb qui comparteix moltes característiques estilístiques- i l'allunya d'Atti degli Apostoli o Socrate, on

²⁴⁷ Giuseppe Nava, "Perché Pascal?". p.19.

²⁴⁸ Michel Serceau, "Rossellini, le prisme des idéologies". La revue du cinéma, abril 1982. p.73-74.

la relació dels personatges amb el context històric i polític ocupa un primer terme.

Tots els elements filosòfics i històrics s'ajusten a l'evolució narrativa de la biografia de Blaise Pascal, que constitueix el centre d'atenció del director. Mentre mostra una època i expressa unes idees, transforma Blaise Pascal en exemple de la fragilitat humana, de la grandesa d'un pensament atrapat en un cos víctima del dolor. És en la rigorositat amb què filma el sofriment, on Rossellini aconsegueix els seus moments més impressionants. Un moment clau és la impressionant resolució final de la mort del filòsof. Tot el nucli narratiu dels darrers moments és presentat com una llarga espera de la mort -amb uns plantejaments propers als de la mort de Mazarin a La prise de pouvoir par Louis XIV-. La càmera és fixa, els capellans donen els sagraments al malalt. El so ressalta el respirar, que només serà trencat pel plor de la germana de Pascal en el moment del darrer sospir. La il·luminació vol convertir l'escena en un autèntic quadre. A partir de Blaise Pascal, els valors cromàtics i les composicions pictòriques tindran més importància en l'obra del director i aconseguiran arribar a resultats molt interessants a Agostino d'Ipbona on, com veurem, Rossellini juga constantment amb el referent de la pintura bizantina. En aquest cas, el que provoca emoció ve donat per un especial rigor estètic de Rossellini, no pel seu exclusiu afany de didacticisme.

Un dels factors més interessants del llenguatge tècnic utilitzat per Rossellini és el de la il·luminació. Tot el film es va il·luminar amb diversos punts de llum situats al sostre que donaven petits raigs concentrats i ajudaven a crear un cert efecte de llum lògica. Com que Rossellini va planificar tot el film en plans seqüència, va voler jugar amb les figures dels protagonistes avançant cap a l'escena, creant una mena de coreografia en els seus desplaçaments. Va donar especial importància a la profunditat de camp i al to fosc del vestuari -hem de recordar que l'acció del film tenia lloc pocs anys abans de la revolució en el vestir proclamada per Lluís XIV-. Aquest efecte il·luminació va intensificar el valor pictòric de molts moments.

Blaise Pascal va ser emesa per la primera cadena de la RAI en dues sessions consecutives, el 16 de maig i el 17 de maig de 1972. La

mitjana de l'índex d'audiència va ser 16 milions cent mil espectadors, un dels més alts que va assolir Rossellini en les seves emissions televisives. El propi director es va mostrar estranyat de l'acceptació i va posar la sèrie d'exemple de com es podien assolir resultats notables amb temes de gran complexitat:

*<<I made a film on Pascal, a philosopher, a very boring character who never made love in his life. When he was suffering, which was most of the time -he was always having pains of one kind or another- he solved problems of geometry. He really wasn't much fun. Well, RAI-TV were very reluctant to present a film which was so unlike their normal programmes. They took a survey before they showed it, and the survey revealed that only one per cent of Italians had even vaguely heard of Pascal. The film when had a single transmission, it was seen by almost ten million people, and another survey six months later found that 45 per cent of the population knew something about Pascal. And the same survey showed that during the same period there had been a big increase in the sales of books about Pascal, and about that era of French history. Of course we are used to action and spectacle on our screens, but I think that at the same time we must get used to receiving a little more information>>*²⁴⁹

La crítica no va ser tan optimista i en determinats sectors van retreure a Rossellini que hagués realitzat una obra excessivament complexa, sense oferir la claredat didàctica perseguida. El crític de La Stampa li va fer aquests retrets: *<<E un discorso vasto e complesso (...) e che deve essere presentato (con chiarezza e in termini di spettacolo, se no gli scopi divulgativi vanno a farsi benedire) ad un pubblico che non possiede sull'argomento una preparazione specifica>>*²⁵⁰. El crític d'Avvenire considerava el film com una obra vàlida només per al públic coneixedor de Pascal: *<<La validità didattica della televisione assume un carattere positivo se riesce veramente a spiegare, far conoscere e far capire personaggi e momenti storici: e questo non ci sembra sia il caso di Blaise Pascal >>*²⁵¹. El diari Il Tempo va posar-se a favor del film i va

²⁴⁹ Philip Strick, "Rossellini in 76". p.90.

²⁵⁰ Ugo Buzzolan, "Austera storia di Pascal". La Stampa, 18 de maig de 1972.

²⁵¹ Carlo Scaringi, "Rossellini e Pascal". Avvenire, 17 de maig de 1972.

ressaltar la forma com Rossellini es proposava a cada treball noves dificultats,²⁵² Els catòlics de Rivista del cinematografo després de remarcar com Rossellini mostrava un cristià en crisi, van destacar l'aposta estilística del director dient que <<*il suo linguaggio ha ormai raggiunto una semplicità totale, senza mai essere semplicistico*>>²⁵³. Edoardo Bruno, en la revista Filmcritica, va emfasitzar el fet que Rossellini anava més enllà del didactisme per donar forma a <<*quella invenzione del vero, che è la ricerca materialistica della sua poetica del verosimile*>>²⁵⁴. A diferència d'altres treballs de Rossellini, Blaise Pascal no va tenir difusió internacional i només va ser emès per la primera cadena de l'ORTF, el 29 de maig de 1974, dos anys després de la seva emissió per la RAI.

4.2.5.5. Agostino d'Ippona

L'any 1968, quan Roberto Rossellini va rodar Atti degli Apostoli, el fenomen de la contestació havia obert esperances per a una possible transformació dels vells valors de la societat, en canvi l'any 1972, aquestes esperances s'havien diluït i la crisi mundial -amb la crisi energètica, la destrucció ecològica o la guerra del Vietnam, com a síndromes- posaven en evidència l'existència d'un procés agònic a la civilització occidental. El gener de 1972, el cineasta va participar a la ciutat francesa de Saint Paul de Vence en un col·loqui sobre el tema de la "Ciència i Societat", on va parlar de la complexitat de les greus malalties socials:

<<Ma i problemi che si sovrastano riguardano ormai tutti noi, tutta la collettività umana e sono assai complessi. Eppure siamo incapaci di costruire un mondo unito ed un mondo di pensare unitario. Differenze,

²⁵² Mino Doletti, "Blaise Pascal". Il tempo, 17 de maig de 1972.

²⁵³ Claudio Sorigi, "Scolpito nel quotidiano". Rivista del cinematografo, n.7, juny 1972. p.162.

²⁵⁴ Edoardo Bruno, "Pascal e Welles rivistati". Filmcritica, n.224. abril-maig 1972. p.162.

risentimenti, orgogli, presunzioni ci impediscono di concentrarci sugli scopi comuni e quindi anche di difenderci assieme dai pericoli comuni>>. ²⁵⁵

El 1972, Rossellini també va estar a Xile, on va entrevistar el president Salvador Allende i aquest li va manifestar la seva confiança en el naixement d'un home nou sorgit de la destrucció moral de la nostra civilització occidental. El cineasta va començar a plantejar-se la necessitat de consolidar una utopia que anés més enllà de la utopia que representava la seva enciclopèdia televisiva i va començar a parlar, en els seus textos d'assaig, sobre els mals del món contemporani i a proposar una forma d'humanització de l'individu mitjançant la cultura. En el seu primer llibre Utopia. Autopsia. Dieci alla decima va escriure:

<<Ora stiamo forse vivendo un momento storico lacerante come quello che ha preceduto la caduta dell'Impero Romano. I paradossi che una civiltà produce nella sua crescita diventano man mano aberrazioni così tossiche che finiscono per uccidere il sistema>> ²⁵⁶.

El film que havia de descriure la decadència de Roma i la destrucció de la virtut en l'antiga civilització era Caligola. La pel·lícula pretenia oferir una interpretació personal de la follia de l'emperador, veient-la com un cop d'efecte realitzat per destruir el mite de Roma i la idea de corrupció de l'imperi. Segons Renzo Rossellini, la recerca d'un paral·lelisme entre la mort de Roma i la crisi de la civilització actual va ser per al seu pare una gran obsessió:

<<Nei suoi ultimi anni papà vedeva il mondo come una civiltà in decadenza, certo, faceva paragoni con la caduta dell'imperio romano (...) Diceva che certe crisi erano la premessa all'entrata di una nuova era e quindi a un passaggio di civiltà. Di conseguenza, quasi quasi sollectiva questo processo di disfacimento, lo evocava e ne cercava, se così si può dire, i sintomi...Fece tutto un lavoro, per esempio, di paragone tra i valori esistenti a Roma al momento della caduta dell'imperio romano e i valori

²⁵⁵ Roberto Rossellini, "Scienza e società: isolamento e sordità nelle comunità". L'osservatore romano, 22 de juny de 1972. p.5.

²⁵⁶ Roberto Rossellini, Utopia, autopsia, p.20.

della nostra società in presenza, appunto, di questa crisi (...) Una delle ragioni per le quali voleva fare un film su Caligola era proprio quella di sintetizzare questo tipo de realtà>>²⁵⁷.

Com que no va poder rodar Caligola, Rossellini va buscar altres camins que li permetessin parlar de l'agonia de l'imperi romà. La figura de Sant Agustí, bisbe d'Ippona en els anys de la decadència de la destrucció de l'imperi, era la més idònia per als seus propòsits. L'autor de Confesions i De civitate Dei va viure entre els segles IV i V de la nostra era. Va néixer a Numídia, fill de pare pagà i de mare cristiana. Va estar entre Roma Milà, Cartago i Hipona -nord d'Àfrica-. Va passar per un procés de conversió cap al cristianisme que el va conduir vers a la reflexió i la introspecció dels pecats comesos en altres temps, fruit del qual sorgiria la seva obra clau Confesions. Es va batejar als 33 anys i va fundar un monestir laic destinat a dedicar-se als estudis teològics i filosòfics. Va arribar a ser bisbe d'Ippona i va transformar-se en una figura fonamental per al desenvolupament de l'església cristiana. Va aconseguir calmar les lluites entre les diverses sectes que amenaçaven l'escissió de la església, va defensar l'ecumenisme i va convertir-se en un gran suport de la supremacia del poder eclesiàstic sobre l'estatal. Des d'Ippona va viure tota la decadència de la civilització romana i va predicar l'adveniment d'un món nou anunciant el triomf de la ciutat de Déu -semblant a Jerusalem- després de la destrucció de la ciutat terrenal -semblant a Babilònia-. La seva filosofia va marcar tot el pensament cristià dels primers anys de l'edat mitjana fins l'arribada de sant Tomàs i l'escolàstica.

Quan se li preguntava a Rossellini per què havia escollit Sant Agustí com a protagonista d'una de les seves sèries televisives, el cineasta responia:

<<Perché ho la sensazione che noi attualmente ci troviamo alla fine di una civiltà. Proprio come Sant'Agostino. Anche Agostino d'Ippona si trovava alla fine di una civiltà, alla morte della civiltà romana, della quale

²⁵⁷ Franca Faldini i Goffredo Fofi, Il cinema italiano d'oggi, raccontato dei suoi protagonisti. Milà: Mondadori, 1984. p.113.

tuttavia seppe conservare i valori più autentici e genuini. Sant'Agostino non ha rifiutato i valori che gli offriva il passato, ma li ha recuperati in una rinnovata visione della storia e del pensiero. Ecco: l'idea di una civiltà che muore -come la nostra, ripeto- e che pur tuttavia conserva e proietta nel futuro qualcosa di suo, mi affascina profondamente. Per questo ho realizzato Agostino di Ippona>> ²⁵⁸.

El projecte de fer un film sobre Sant Agustí no figurava dins dels plans enciclopèdics per Rossellini i no va ser esmentat en cap de les nombroses entrevistes que va concedir durant aquest període. Segons Tag Gallagher²⁵⁹, Rossellini va assabentar-se que Stefano Roncoroni i el pare Virgilio Fantuzzi -dos importants estudiosos de la seva obra- havien proposat a la RAI la realització d'un film sobre el filòsof i va forçar la direcció de la televisió fins que va poder usurpar el projecte. Sergio Trasatti explica, a partir de testimonis de vells col·laboradors, que durant el rodatge de Blaise Pascal, el cineasta va adonar-se que si volia arribar a fons a una sèrie de problemes exposats -sobretot la crisi entre fe i religió- calia acostar-se a la personalitat de sant Agustí²⁶⁰. La veritat, però, és que a Agostino d'Ippona, el costat que menys interessava al cineasta era el filosòfic/religiós i el que volia fer era el retrat del context històric. En una carta del 21 d'octubre de 1971, el guionista Luciano Scaffa va suggerir al cineasta:

<<Stiamo lavorando alacremente con Marcella sul Sant'Agostino, soprattutto alla ricerca di vicende concrete. Gli aspetti dottrinali ci pare che debbano essere solamente adombrati, mentre dovrà soprattutto vivere il personaggio, la sua interiorità, la sua critica alla società romana e la sua visione del ruolo che il cristianesimo ha nella storia del mondo>> ²⁶¹

²⁵⁸ Enzo Natta, "Sette domande a Roberto Rossellini". Appunti del servizio stampa. n.50. RAI, agost 1972. p.9. (També publicat a: "A confronto con la città terrena". Rivista del cinematografo, n.11, novembre 1972, p.540.-541.

²⁵⁹ Tag Gallagher, The adventures of Roberto Rossellini (en premsa).

²⁶⁰ Sergio Trasatti, Rossellini e la televisione, p.96.

²⁶¹ Carta de Luciano Scaffa a Rossellini. Citada a: Gianni Rondolino, Rossellini. p.313.

El director italià va decidir concentrar l'acció durant dinou anys de la vida del filòsof, entre l'any 395 -en el moment en que Sant Agustí és nomenat ajudant del bisbe Valerio de Cartago- i el 414 -quan després de la mort del tribu Marçel·lí es retira a Hipona i comença a redactar Da civitate Dei. La sèrie obvia molts aspectes essencials de la seva vida anterior i posterior. És significatiu que el títol definitiu sigui Agostino d'Ippona i no Agostino de Tagaste. El títol revela que l'únic que interessava a Rossellini eren els anys en què Sant Agustí va treballar com a bisbe de la ciutat del nord d'Àfrica. La primera part de la vida del sant, els seus viatges per Roma i Milà, la seva conversió al cristianisme i la seva lluita posterior per assolir un alt nivell de coneixença són temes que no apareixen al film. Rossellini deixa de banda molts dels aspectes exposats pel patriarca de l'església a Les Confessions, que constitueixen la base de tot el seu pensament. A Les Confessions, Sant Agustí proposa un retorn a la interioritat i obre les portes a una nova època en la història de la filosofia. A diferència dels filòsofs grecs no considera l'home com a membre del cosmos o de la natura. A Sant Agustí li interessa la visió interior del propi home i el procés d'introspecció. Un altre factor important del seu pensament és la seva idea del pecat. Per al filòsof, l'home va ser creat com un ésser bo, però va ser pervertit des dels seus fonaments pel pecat d'Adam, de manera que des de llavors és incapaç d'existir sense el pecat. Per a Sant Agustí, els homes no poden evitar comportar-se de forma errònia, els seus actes no estan subordinats a la llibertat i a les responsabilitats pròpies. Així en tota la vida humana existeix una tensió determinant entre la idea determinista del pecat original i de la llibertat humana.

Si a Agostino d'Ippona aquest problema és tractat de manera colateral -el conflicte entre la ciutat terrenal i la ciutat divina no és més que una extensió de les primeres preocupacions filosòfiques de Sant Agustí-, és perquè la problemàtica agustiniana ja havia pogut veure reflectida en algunes de les obres claus que Rossellini va realitzar amb Ingrid Bergman en els anys cinquanta. Un film com Europa 51 planteja de forma oberta el conflicte entre la llibertat i la gràcia a partir de l'itinerari cap a una difícil purificació que realitza la protagonista. En el seu moment, el film no era més que la ficcionalització d'algunes de les preocupacions essencials de la filòsofa Simone Weill, autora de La pesanteur et la

grâce²⁶², on oposava el pes d'allò corpori a la gràcia i actualitzava alguns problemes fonamentals de la filosofia agustiniana. Tag Gallagher considera que la mort, l'any 1946 a Barcelona, del seu fill Romano, va convertir Rossellini en un agustinia, fet que es va posar en evidència en la majoria de pel·lícules de la postguerra, on la crisi moral ocupava un primer terme:

*<<On Romano's death, he came to believe this impulse has its source in God. He became an Agustinian, a medievalist, convinced of the corruptness of our nature and our lack of freedom, of our inability to unite mind and heart, scientific knowledge and feeling -and thus achieve freedom- without a process of healing that only God can give>>*²⁶³

Aquesta etapa seria superada, a partir d'India, i en la seva etapa didàctica el director es trobaria molt allunyat d'aquestes idees. Per això, a l'hora de realitzar Agostino d'Ippona preferiria situar-se enterament en una perspectiva històrica, més que no pas en una perspectiva filosòfica o religiosa. Així, Agostino d'Ippona pot considerar-se com una extensió de Atti degli Apostoli -on de la contestació s'ha passat a la crisi/destrucció d'un món- i en el qual el cristianisme apareix com a reflex de la reconstrucció d'un entorn social. La vida de sant Agustí té, a més, clars punts de contacte amb la de sant Pau, ja que com ell, va tenir una revelació i va passar un procés de conversió al cristianisme. La lluita de sant Agustí per la unificació de l'església -sobre la qual Rossellini insisteix contínuament- pot considerar-se com una perllongació de l'ecumenisme de les cartes de sant Pau als gentils i marca bona part de les activitats de Sant Agustí al llarg del film. El període de la història de l'església descrit a Agostino d'Ippona és gairebé com una continuació del d'Atti degli Apostoli. Han acabat les persecucions contra els cristians i aquests han deixat de viure a les catacombes per viure en minoria en les ciutats de l'imperi, on han començat a sorgir diverses sectes. Sant Agustí apareix com l'home que estableix algunes de les normes pràctiques de la vida

²⁶² Simone Weill, La gravedad y la gracia. Madrid: Editorial Trotta, 1994.

²⁶³ Tag Gallagher. The adventures of Roberto Rossellini (en premsa).

cristiana i que lluita per promoure la unitat. Sant Agustí reivindica, a més, la idea de la ciutat divina, on l'esperit serà alliberat de la matèria.

Agostino d'Ippona va ser el primer treball de Rossellini produït exclusivament per la RAI -en col·laboració amb Orizzonte 2000-, que no va comptar amb l'ajuda de cap altra televisió europea. El cost de la sèrie va ser de 250 milions de lires, el mateix de Socrate i Pascal. Com que les ciutats d'Ippona, Cartago i Calama - al nord d'Àfrica-, on es desenvolupava l'acció real, vivien els segles IV i V, sobre les ruïnes del passat romà, el director va decidir utilitzar les ruïnes de les ciutats de Pompeia i Ercolà, espais que van ser útils per donar un cert sentit d'abstracció a la utilització del decorat. Al costat de les ruïnes, es van rodar algunes escenes en restes del món paleocristià, com la basílica de Castel S.Elia, construïda per sant Benedití sobre un antic temple de Diana. Gràcies a diversos trucatges òptics es va transformar una plaça de la ciutat de Pompeia en la plaça central d'Ippona. Com que del personatge de Sant Agustí no existeix cap iconografia reconeguda com a autèntica, el director va prendre l'opció d'utilitzar com a protagonista un actor desconegut d'origen àrab, Dary Berkani.

El guió d'Agostino d'Ippona va ser construït a partir de fragments de De civitas Dei, textos diversos d'Agustí com El llibre contra els donatistes després dels diàleg, informacions procedents de les cartes del filòsof i textos d'algunes de les seves prèdiques. Els autors també van partir de cròniques d'alguns autors romans sobre la decadència i destrucció de l'Imperi i de la biografia de Possidí, Vida d'Agustí. Els dos guionistes del film, Luciano Scaffa i Marcella Mariani van comptar amb l'assessorament de l'especialista en l'obra agustianiana, pare Carlo Cremona, el qual anys després publicaria l'obra de divulgació Agostino d'Ippona. La ragione e la fede²⁶⁴.

El film s'obre amb un pròleg que descriu el viatge de Megalio, bisbe de Calama, i Alipio, bisbe de Tagaste, en direcció a Ippona. A la ciutat, Sant Agustí és un personatge reconegut en els àmbits eclesiàstics

²⁶⁴ Carlo Cremona, Agostino d'Ippona. La ragione e la fede. Milà: Rusconi, 1986. (Traducció castellana: Agustín de Hipona. Barcelona: Rialp, 1991).

del nord d'Àfrica. Valerio, bisbe d'Ippona se sent vell per poder continuar governant i confia a Sant Agustí el bisbat. L'acció se centra posteriorment en les amenaces d'heretgia que ha d'afrontar l'església catòlica, que en aquells anys era minoritària. Sobretot ens mostra la lluita entaulada entre sant Agustí i els donatistes. Aquests eren deixebles del bisbe Donat, el qual l'any 311 va provocar una fracció entre una sèrie de creients que pensaven que havien d'apartar-se de la societat contaminada i que la seva església havia de mantenir la puresa i ser com una arca destinada a preservar la llei santa. L'any 410, amb la caiguda de l'imperi romà, arribaran a Ippona els primers refugiats que marxen de Roma. Aquest fet servirà per crear un nou debat polític-religiós quan s'acusa els cristians d'haver debilitat el poder de l'Imperi. En la part final, el film se centra en el moment en què el governador romà, Marcel·lí -que ha llançat una campanya de persecució contra els donatistes- és condemnat i empresonat. Sant Agustí intenta salvar-lo, però és assassinat a la presó. En la darrera escena, Sant Agustí explica als seus fidels, fills de la cultura romana i encara pertorbats per l'escàndol consumat contra la ciutat eterna, l'existència de les ciutats divines, que no moriran com les terrenals, ja que hi governarà l'esperit.

Rossellini no va rodar tot el guió original del film, escrit per Luciano Scaffa i Marcella Mariani. El guió original del film es perllongava fins a l'any 430, en el moment en què les tropes bàrbares de Genserico envaeixen les comunitats africanes i destrueixen totes les restes que quedaven de l'imperi romà. Sant Agustí va ser testimoni de la invasió bàrbara i va morir víctima d'unes febres molt fortes, el 28 d'agost. L'última escena mostrava com, malgrat caure tota la ciutat en les flames, la biblioteca de Sant Agustí era salvada, la qual cosa va fer que es conservassin fins a la posteritat els seus escrits. Segons Luciano Scaffa, Rossellini va sentir-se molt atret pel personatge de Marcel·lí, prefecte romà de fortes conviccions cristianes que va haver d'ordenar la persecució contra els donatistes.²⁶⁵ Marcel·lí era vist com a símbol de la consciència dividida. Com a cristià sabia que el seu deure era perdonar i com a magistrat romà tenia el deure d'aplicar la llei i castigar els rebels. Marcel·lí va servir per sintetitzar un tema que el director va anar explorant

²⁶⁵ Luciano Scaffa a l'autor. Roma, 11 de febrer de 1995.

en diferents moments del film: la difícil harmonia entre la llei humana i la llei divina. Rossellini planteja la crisi que suposa la coexistència de dues morals i com l'estat romà es trobava davant del problema de tenir una ètica diferent de la dels homes que administra. Marcel·lí era una persona formada en la tradició del dret romà que va sentir com el concepte de llibertat humana entrava el conflicte amb el concepte de llibertat divina, provocant-li una gran escissió interior. Després d'haver plantejat els temes claus, Rossellini va decidir tancar el film exposant de manera sintètica -durant un prèdica d'Agustí als seus fidels- les idees claus de De civitas Dei, en les quals trasllada a la història del seu món les investigacions que havia dut a terme a Les confessions. Si en aquella primera obra havia partit d'ell mateix per mostrar com la vida personal de l'home és condicionada pel dilema de la gràcia i pecat, en la història de la humanitat la lluita es planteja entre el bé i el mal. Les misèries de la corrupta ciutat terrenal només es poden superar en l'esperança de la ciutat divina.

Rossellini admirava Sant Agustí perquè el considerava un home que va creure en la intel·ligència de l'home, en la seva fe i en la seva coherència. En una entrevista concedida durant el rodatge, afirmava que la idea de la fe en un mateix, expressada en un moment de crisi absoluta de l'entorn, posava d'actualitat el personatge:

<<Bisogna fisare Agostino nel suo tempo, eliminare qualsiasi tentazione apologetica e filare diritto verso un discorso essenzialmente di costume. Agostino agì in maniera determinante sul costume dell'epoca, riuscendovi non soltanto per aver sviluppato un'intuizione dapprima filosofica e poi religiosa, parte dai neoplatonici e Plotino per arrivare a Dio, ma soprattutto per aver rivalutato l'individuo. In un momento di totale incertezza, con l'impero scricchiolante, i barbari lì per pasare i confini e all'interno del paese discordie, intrighi di palazzo, congiure, l'essere umano non aveva molto peso. Agostino riattinse alle fonti, al Mistero fattosi realtà vivente, all'impulso di Cristo che fu principalmente affermazione di dignità: l'individuo si riscatta dalla sua condizione di massa>>²⁶⁶

²⁶⁶ Enzo Natta, "Sette domande a Roberto Rossellini". p.10.

La representació que Rossellini realitza de l'Imperi romà és la d'un món agònic, sense sortida. Les carreteres que condueixen a Cartago i Ipona estan plenes de bandolers, pels carrers de la ciutat hi ha contínuament baralles a cops de pedres entre la gent, la moral està absolutament pervertida i la llei humana no sap trobar sortida a la difícil situació de descomposició. Sant Agustí és vist com un personatge que es troba entremig de dues èpoques, una d'elles agonitzant -l'imperi romà- i l'altra començant a néixer -l'Edat mitjana-. Entre aquests mons hi ha una cultura pagana i una de cristiana que s'acusen mútuament de corrupció i en mig de totes elles emergeix la figura de San Agustí com a àrbitre de la seva època. Rossellini no privilegia el punt de vista del filòsof, ni els seus aspectes doctrinaris sobre el punt de vista del món romà. L'acció no queda focalitzada exclusivament sobre San Agustí, sinó que hi ha una observació de les diferents conductes. Una escena representativa sobre és la que ens mostra els magistrats romans Milesio, Volusiano i Massimo discutint sobre la invasió romana i estranyant-se de la nova moral que prediquen els cristians: <<*Dicono di praticare l'amore per il prossimo ma poi insegnano ad odiare la sua bellezza, la sua gioia, il suo piacere*>>²⁶⁷. Si en la primera part de Socrate, Rossellini descrivia la crisi de la *polis*, per mostrar la imperfecció d'una democràcia que ha condemnat a un just, a Agostino di Ipona bona part del discurs filmic s'articula a l'entorn de la crisi d'un món, que no és més que el reflex d'una crisi profunda de tot l'Imperi romà que troba el seu punt màxim de referència l'any 410 quan Alarico envaeix Roma. A Rossellini, li interessa inserir la filosofia dins de la història, però no la situa en primer terme.

A diferència de Blaise Pascal, les lluites religioses són el tema que marcarà bona part del desenvolupament d'Agostino d'Ipona. Aquest fet demostra que entre tots dos films hi ha un clar desplaçament del punt d'atenció, de la filosofia cap a la història. A Blaise Pascal, els problemes espirituals interiors del filòsof i la tensió existent entre les idees de ciència i de fe eren el tema central. A Agostino d'Ipona, Rossellini podia haver incidit en un tema semblant, ja que quan sant Agustí parla de la necessitat de no establir fronteres entre la fe i la raó per arribar a la

²⁶⁷ Luciano Scaffa i Marcella Mariani. Roberto Rossellini. Atti degli Apostoli. Socrate. Blaise Pascal. Agostino d'Ipona. L'età dei Medici. Cartesius. p. 267.

veritat, estableix la base a partir de la qual Pascal construirà la seva filosofia. Al director, però, l'interessa més incidir en els aspectes no mostrats en el film anterior. Agostino d'Ippona exposa la lluita entre una concepció basada en l'ascètica i en la creença en la puresa absoluta de la religió -els donatistes, que recorden lleugerament els jansenistes- contra una visió de la religió molt més humana, preocupada d'establir un camí cap a la veritat -Sant Agustí-. Les observacions religioses del Sant, en certa manera, anunciaran alguns elements de la metodologia de Sant Francesc d'Assís, ja tractada a Francesco, Giullare di Dio.

Com en la majoria de les seves biografies, Rossellini estableix tant punts d'identificació amb el personatge biografat, -com forma més evident que en d'altres treballs- entre el context històric descrit i l'època des de la qual ha estat reconstruïda la ficció. En el moment d'observar el passat, Rossellini no vol forçar mai el valor de crònica d'uns fets la descripció d'una realitat contemplada en present com tampoc no vol apurar els elements que li permeten mostrar la ficcionalització i l'ajuden a crear una certa distància. La voluntat de ser fidel a la crònica i el seu respecte pel material originari fa que l'estructura narrativa d'Agostino di Ippona funcioni a partir de la barreja d'una sèrie d'elements descriptius de l'època -a part de mostrar la crisi d'un món, mostra també elements informatius sobre la vida durant el període- i de la articulació dels discursos filosòfics essencials. Com que les prèdiques de Sant Agustí són un material important del seu corpus filosòfic, Rossellini les posa en escena i les ritualitza. En els diferents moments en què veiem el filòsof predicant, tal com senyala Gino Frezza ²⁶⁸, la càmera realitza un interessant desplaçament òptic de la representació -l'acció ritualitzada- cap al personatge -San Agustí-. Aquest fet li permet concentrar l'atenció de l'espectador en el discurs filosòfic, que es converteix en l'element clau d'informació.

Una de les principals investigacions estètiques que realitza Rossellini a Agostino d'Ippona radica en la utilització que s'hi fa del color. El director pren gairebé com a punt de referència els frescos i mosaics

²⁶⁸ Gino Frezza, "Scienza e poetica". Filmcritica, n.232, gener-febrer 1973, p.22.

estilitzats de l'època. Marcellina De Marchis, responsable del disseny de vestuari de la majoria de films didàctics de Rossellini, destaca que, en el treball de preparació, el punt de partida eren sempre els quadres de l'època paleocristiana que s'utilitzaven tant com a referència de vestuari, que com a punt de partida d'un treball cromàtic.²⁶⁹ A l'hora de reconstruir, moltes vegades busca -a partir d'una simplicitat visual admirable- paral·lelismes entre la imatge cinematogràfica i la pictòrica, fet que converteix el film en una de les seves obres plàstiques més elaborades. Amb motiu de la presentació d'Agostino d'Ipbona, el cineasta, que sempre havia situat en segon terme els valors plàstics del seu cinema, va afirmar: <<Ho appena scoperto le grandi possibilità dell'immagine. La adoperiamo tanto, ma non sappiamo usarla come linguaggio essenziale che può raggiungere tutti>>²⁷⁰ Rossellini torna a parlar arran d'aquest film de la imatge essencial, però no buscarà només la idea, sinó que es plantejarà una recerca dels valors cromàtics com a element definitori de la posada en escena. En la majoria d'escenes de predicació d'Agostino d'Ipbona col·locarà els personatges davant d'algunes icones de l'època, establint una correspondència en abisme entre dues formes de reconstrucció: la pictòrica i la cinematogràfica.

Agostino d'Ipbona va ser presentada en una projecció pública a Torí el mes de setembre de 1972. Posteriorment va ser emès en dues parts per la primera cadena de la RAI, el 25 d'octubre i l'1 de novembre de 1972. L'índex d'audiència va ser molt més baix que dels altres films didàctics i no va ser projectat a cap altra cadena de televisió estrangera. La crítica va plantejar-se els mateixos problemes que a Blaise Pascal, tot posant en dubte el discurs didàctic de Rossellini i la informació que es donava sobre la vida de Sant Agustí, a partir només d'un període limitat de la seva vida. Ugo Buzzolan a La Stampa: afirmava: <<Sulle virtù divulgative dell'Agostino è lecito avanzare grossi dubbi: anzitutto è un "momento" della vita di Agostino e poco o niente si capisce di quello che gli è successo prima e che pure è estremamente importante>>²⁷¹. A L'Unità, van retreure-li els excessos d'oralitat: <<Una predicazione non è

²⁶⁹ Marcella De Marchis a l'autor. Roma, 31 de gener de 1995.

²⁷⁰ Sergio Trasatti, Rossellini e la televisione, p.101.

²⁷¹ Ugo Buzzolan, "Agostino, nobile e greve". La Stampa, 2 de novembre de 1972.

*davvero il modo migliore per analizzare la storia>>*²⁷². El diari Paese Sera reconeixien l'esforç de documentació, però consideraven que el cineasta <<*non ha permesso che si cogliesse il senso storico*>>²⁷³.

4.2.5.6. L'età di Cosimo de Medici

Davant la crisi econòmica i de valors que vivia el món a començaments dels anys setanta, Rossellini creia que calia construir una utopia que permetés a l'home recuperar el seu desig de coneixença i poder, d'aquesta manera, dignificar-se. Durant les seves visites a la Rice University de Houston (Texas), va conèixer les teories del científic americà Omar Moore, el qual havia afirmat que entre els impulsos fonamentals de l'home, a part del temor i la prudència, hi havia l'impuls del saber.²⁷⁴ Per a Rossellini, l'única utopia possible passava per la recuperació d'aquest desig i els dos únics moments de la història de la humanitat en que això va ser possible van ser, segons ell, l'antiga Grècia i el Renaixement. Així, després de mostrar la mort d'una civilització a Agostino d'Ippona, necessitava mostrar les circumstàncies que van fer possible el naixement d'una utopia. En una entrevista realitzada a Madrid, amb motiu de l'homenatge que la Filmoteca li va fer l'any 1973 declararia:

<<Si queremos mirar, seriamente, el único patrimonio que tenemos es nuestra historia; nuestro presente nos envuelve desde el punto de vista emotivo, pasional y resulta muy difícil conseguir un examen muy preciso. Tenemos toda nuestra historia en la que podemos hallar momentos en los que fuimos inteligentes o estúpidos. Los Medici, por ejemplo, representan un punto notable de nuestra historia, porque con ellos nace la economía moderna, es el momento de la artesanía

²⁷² G. Cesareo, "Controcanales". L'Unità, 2 de novembre de 1972.

²⁷³ Ivo Cipriani, "Agostino d'Ippona". Paese Sera, 20 de setembre de 1972.

²⁷⁴ Antoni Kirchner, "Roberto Rossellini año diez". Tele-Expres, 14 de febrer de 1972. p.26.

*florentina, de las corporaciones. Pero contemporáneamente sucede otro fenómeno que es la explosión del humanismo>>*²⁷⁵

Mentre que la degradació i destrucció de l'imperi romà podia ser un reflex de la crisi que vivia el món occidental a començaments dels anys setanta, l'impuls humanista que va tenir lloc a la Florència del segle XV va ser com la realització pràctica d'una utopia probable, com la materialització històrica que va permetre una revalorització de l'home. Els anys en què Cosimo de Medici va governar Florència i els que Leon Battista Alberti va passar treballant en diversos camps del saber, establint les bases filosòfico-científiques de la relació entre la ciència i l'art, van ser, malgrat les seves moltes contradiccions, una mena d'oasi per a la intel·ligència. Es va poder establir una harmonia entre un art que naixia i un sistema econòmic que arribava al punt màxim d'equilibri. L'Humanisme va ser com un gran intent de fer una síntesi de tot allò conegut. Rossellini creia que després del considerable desenvolupament dels avenços científics durant el segle XX, si s'anulés el concepte d'especialització, es podria arribar a difondre tot el saber actual i establir una altra forma de renaixement.

En el seu llibre Utopia, Autopsia, Dieci alla decima, va parlar de l'època del Renaixement com del més gran moment de la història, durant el qual es va establir com a ideal l'home complet:

<<Il Rinascimento è il risultato di questa rinascita dell'uomo finalmente capace di pensare, sperimentare, ricercare ed esprimersi. E' un periodo che dà anche l'avvio allo sviluppo della tecnica, inteso in modo nuovo, e che sarà la premessa a quella rivoluzione industriale che si verificherà circa tre secoli dopo>>.²⁷⁶

Rossellini va aprofitar el bon moment en què es trobaven les seves relacions amb la RAI, per tal de proposar la realització de dos films sobre el Quattrocento italià. El primer tractava del paper de la família Medici en

²⁷⁵ Roberto Rossellini, Utopia, autopsia, p.15.

²⁷⁶ Roberto Rossellini, Utopia, autopsia, p.87.

el desenvolupament comercial de Florència; l'altre, de Leon Battista Alberti, figura clau en la difusió de les idees humanístiques, el qual va plantejar com l'art no podia avançar sense tenir molt present el coneixement científic. Per poder produir el projecte, va buscar ajuda de l'ORTF, la qual, tal com ho havia fet amb Agostino d'Ippona, va desmarcar-se de la sèrie. Per tal de convèncer la RAI perquè financés el film va pensar en la possibilitat de vendre'l a les televisions americanes, convertint-lo en un important instrument d'exportació. La majoria de televisions exigien que les sèries estrangeres fossin rodades en anglès. Com que Rossellini no rodava mai en so directe, va pensar demanar als actors que vocalitzessin en anglès i que després es fessin dues versions - la italiana i l'americana-. La majoria d'actors no eren professionals. Marcello Di Falco, que interpreta el paper de Cosimo va ser escollit per la seva semblança física amb els retrats del mecenes renaixentista. Di Falco treballava de porter en una discoteca.²⁷⁷ El procediment de la vocalització en anglès no va funcionar i la versió anglesa va resultar falsa i poc creïble per als anglosaxons. Rossellini va tenir greus dificultats per vendre la sèrie a les televisions americanes i, finalment, L'età di Cosimo de Medici no va ser projectada en cap cadena dels Estats Units²⁷⁸.

La RAI va acceptar de produir el projecte de Rossellini sobre el Quattrocento amb la condició que els dos films previstos inicialment es fonguessin en un de sol. Com que el moment històric viscut per Cosimo de Medici i Leon Battista Alberti era idèntic, el director va acceptar barrejar les dues personalitats dins d'un fil narratiu unitari. Així, podia comparar el desenvolupament de la política i del comerç amb el de l'art i la ciència. El resultat final va ser un tríptic sobre el Quattrocento italià, fórmula que establia una certa coherència amb les altres biografies televisives de caràcter històric. Socrate, Atti degli Apostoli i Agostino di Ippona van ser pensades com un tríptic sobre el món antic, mentre La prise du pouvoir par Louis XIV, Blaise Pascal i Cartesius, podrien ser vistes com un altre tríptic sobre el segle XVII.

²⁷⁷ James Blue, "An Interview with Rossellini". A: May 1-20, 1979: Rossellini. Nova York: Public Theater of New York. (Reproduït a: Adriano Aprà, Ed. Il Mio Metodo, p.407-419).

²⁷⁸ Peter Brunette, Roberto Rossellini, p.407.

L'età di Cosimo de Medici pot examinar-se com una síntesi metodològica de les principals descobertes associades a través els altres treballs didàctics. La sèrie és una descripció acurada dels diversos aspectes de la vida quotidiana a la Florència del segle XIV, planteja una presa del poder mitjançant el diner i presenta un discurs filosòfic racionalista en el qual es proposa una nova manera d'entendre l'home i la societat de l'època. Com a Atti degli Apostoli i Agostino di Ippona, s'estableix una relació entre els personatges i l'entorn quotidià reconstruït; com a Socrate i Blaise Pascal, hi ha una preocupació per transmetre unes idees filosòfiques, i, com a Louis XIV, es va dur a terme una acurada radiografia de les característiques essencials del poder polític i econòmic de l'època. A més, el cineasta estableix un procés d'identificació amb la figura de Leon Battista Alberti, el qual, en determinats moments, sembla que estigui parlant en boca del propi Rossellini.

El guió de L'età di Cosimo de Medici va ser escrit, exclusivament, per Marcella Mariani i Luciano Scaffa. La decisió de l'ORTF de no voler col·laborar en la sèrie va apartar Jean Dominique de La Rochefoucauld. Els guionistes van partir de textos de l'època i, a diferència de les altres sèries biogràfiques, es van trobar amb què la documentació era molt més àmplia. Entre els textos dels quals van partir hi havia la Cronaca del Consiglio di Firenze, els escrits de Niccolò Machiavelli i Francesco Guicciardini. Sobre la vida de Leon Battista Alberti, un punt de partida ineludible era Vita Anonima, text que diversos estudiosos consideren com una mena d'autobiografia escrita pel propi Alberti en la qual es barregen fets i dades historiogràfiques. A Vita Anonima, el pensador renaixentista proposa una síntesi de les seves més destacades reflexions filosòfiques. Les línies generals del pensament d'Alberti també van ser establertes a partir dels seus textos, com De pictura, elementis di pictura i De re aedificatoria on apareixen els seus pensaments sobre la perspectiva i sobre la relació entre l'art i la ciència.²⁷⁹ Segons Luciano Scaffa, totes les discussions sobre la pràctica literària de la llengua vulgar en relació a la llengua culta llatina van ser transcrites textualment de l'obra d'Alberti,

²⁷⁹ Les primeres obres d'Alberti han estat publicades en llengua castellana en l'antologia: Josep M. Rovira. Ed. Leon Battista Alberti. Barcelona: Península, 1988.

Intercenali²⁸⁰. Scaffa afirma que la documentació sobre el període era immensa i que s'obrien molts camps d'exploració, per la qual cosa va ser necessari realitzar un acurat treball de síntesi, on va jugar-hi un paper fonamental la consulta amb l'estudiós Eugenio Garin, el qual no figura en els títols de crèdits del film. Com a Agostino d'Ippona, la utilització com a document de les pintures de l'època té una importància fonamental, fet que serveix de base per a tota l'ambientació:

*<<Lo spirito del Rinascimento viene comunicato allo spettatore, oltre che da una ispirata ricerca iconografica delle inquadrature, che rievoca non di rado i preziosi modelli della pittura rinascimentale, anche attraverso la cura filologica dei testi che sono opportunamente elaborati con l'occhio sempre attento a brani originali della letteratura umanistica, spesso riportati testualmente dal dialogo>>*²⁸¹

L'età di Cosimo de Medici es va començar a filmar el mes de juny de 1971. El cost va ser de 450 milions de lires, el doble d'Agostino d'Ippona i Socrate. Per tal de poder reconstruir la vida florentina al segle XV, gairebé tot el film es va rodar a la ciutat Toscana de Gubbio. Altres escenes van ser filmades a Venècia i Fiésole. L'únic escenari de Florència que va ser utilitzat directament va ser la basílica de Santa Maria Novella. Les escenes en què es mostra el procés de reconstrucció del Duomo de Florència van ser realitzades mitjançant el clàssic joc de trucatge amb miralls. Una bona part dels esforços es van concentrar a la reconstrucció dels aparells i les màquines que eren utilitzats en la Florència artesana i en la reconstrucció dels tallers de Brunelleschi, Donatello i Alberti.

Les característiques generals del primer projecte apareixen breument documentades en el capítol final del llibre de Guarner²⁸², el qual va ser acabat abans que es rodés la sèrie. El projecte inicial no s'allunya gaire del final. L'única diferència és que en la primera versió hi havia una

²⁸⁰ Luciano Scaffa a l'autor. Roma, 11 de febrer de 1995.

²⁸¹ Luciano Scaffa i Marcella Mariani, Roberto Rossellini. Atti degli Apostoli. Socrate. Blaise Pascal. Agostino d'Ippona. L'età dei Medici. Cartesius. p.281-282.

²⁸² José Luis Guarner, Roberto Rossellini. p.228-229.

concentració de tots els esdeveniments polític-econòmics en el primer capítol, el qual acabava en el moment en què Cosimo arriba al poder. El tema central del segon capítol, dedicat a Alberti, era el progrés intel·lectual de la Florència de l'època i prenia com a eix principal la figura de l'arquitecte i filòsof. En la primera part, la figura d'Alberti feia una curta aparició i, en la segona, el personatge de Cosimo apareixia en un segon terme. La versió definitiva de L'età di Cosimo de Medici no és més que la fusió dels dos projectes inicials a partir d'una sofisticada estructura narrativa que permet la intersecció entre els dos personatges principals. La sèrie està dividida en tres capítols: L'esilio di Cosimo, Il potere di Cosimo i Leon Battista Alberti, l'Umanesimo, els quals, a excepció de la part final del darrer capítol, comprenen deu anys claus en la vida florentina situats entre 1429 i 1439.

L'esilio di Cosimo mostra la vida quotidiana de Florència en un moment en què encara persisteixen les estructures de caràcter feudal i el renaixement comença a apuntar amb força. L'acció se centra en les lluites pel poder entre els *nobili* -representants de l'estructura feudal- i els *popolani* -representants de la nova burgesia comercial-. Els dos bàndols pretenen ocupar la supremacia política. Les lluites mostren com es va produir el pas de les velles formes de poder de l'Edat mitjana a les noves del Renaixement. El film s'obre amb la mort de Giovanni di Bicci de Medici, durant el seu enterrament podem sentir diverses opinions contradictòries sobre el cap de la casa Medici. El successor de Giovanni di Bicci és Cosimo de Medici. La mort del cap dels *nobili* crea un desequilibri polític a la ciutat. Rinaldo degli Albizi acusa Cosimo d'haver conspirat contra la política de la ciutat i l'empresonen. Els *nobili* el volen condemnar a mort, però Cosimo realitza una hàbil maniobra política i corromp el *gonfaloniere* -màxima autoritat política de Florència-, que arregla la situació condemnant-lo a deu anys d'exili a Venècia.

Il potere di Cosimo explica el triomf d'una nova forma de poder reforçada mitjançant noves formes econòmiques, i vol mostrar com la política de mecenatge va tenir una repercussió important en el desenvolupament de noves formes artístiques. Cosimo de Medici continua mantenint el protagonisme de l'episodi, però hi aflora la figura de Leon Battista Alberti. El capítol comença mostrant-nos la situació política

italiana, fet que origina que el papa Eugeni IV es refugii a Florència i que amb ell entri a la ciutat un home de la seva cúria, Leon Battista Alberti. La presència del papa a Florència és fonamental, ja que provocarà que el poder polític es preocupi per la situació de l'església i que es comenci a organitzar un gran congrés ecumènic, que propiciarà la unificació entre l'església occidental i la grega. La vida socio-política se centra en el procés d'elecció del nou *gonfaldoniere*. Els *popolani*, gràcies a les maniobres polítiques dels representants de la casa Medici, tindran la majoria política a la ciutat i això permetrà la presa del poder de Cosimo. Mentrestant, en la vida artística, Alberti viu un procés d'aprenentatge a partir de l'admiració dels avenços dels seus contemporanis. Així, veiem com se sent fascinat pel David de Donatello que es troba a l'estudi de l'escultor, com assisteix a un concurs en el qual encarreguen a Brunelleschi la construcció de la cúpula del Duomo o com Michelozzo guanya els favors de Cosimo per realitzar un nou palau a la ciutat.

En les primeres escenes del darrer capítol, Leon Battista Alberti, l'umanesimo. Cosimo aconsegueix la celebració del concili ecumènic a Florència i consolida el seu poder. Mentrestant, Alberti ha madurat la seva formació d'arquitecte, ha reflexionat sobre les dimensions anatòmiques de l'home i sobre la relació entre l'home i el seu *habitat*. Discuteix amb els humanistes sobre els problemes de la utilització literària i científica de la llengua vulgar. El concili es clou amb el triomf de l'església i el papa pot tornar victoriós a Roma. Després d'aquest fet, Rossellini abandona a Cosimo i segueix els viatges d'Alberti. A Roma, el nou Papa, Niccolò V li encarrega que salvi i restauri les restes dels antics monuments de la civilització romana. Després de diversos viatges, Alberti torna a Florència, on treballa en la construcció de la façana de Santa Maria Novella i en les seves recerques sobre la perspectiva. Al cap d'uns anys, a Roma, el vell Alberti troba el jove Lorenzo de Medici i sobre les ruïnes de la ciutat li comunica els seus pensaments sobre el destí de les ciutats i dels pobles.

La intenció de Rossellini va ser fer una ambiciosa sèrie que documentés l'estructura social, política, econòmica, artística, científica i cultural de Florència en els anys del Renaixement. El gran fresc històric li va propiciar respondre, en una primera part, a una qüestió central: Quines van ser les raons que van permetre el Renaixement cultural? Un cop

investigades les raons, el cineasta va concentrar-se en el discurs filosòfico-intel·lectual sorgit d'aquest context històric exemplificat en la figura del genovès Leon Battista Alberti. Tal com afirma Sergio Trasatti, L'età di Cosimo de Medici mostra el punt de trobada entre una presa de poder -Cosimo- i un camí de recerca de la veritat -Alberti-.²⁸³

La vida de Cosimo de Medici i Leon Battista Alberti no avancen a partir d'un muntatge paral·lel. Les diverses experiències vitals es creuen, produint-se un curiós joc que fa que mentre un personatge -Cosimo- ocupi el lloc central de la narració, l'altre -Alberti- hi aflori i l'acabi desplaçant del relat. Al llarg de la sèrie, els dos personatges no coincideixen mai en un primer terme, però mantenen una curiosa relació de força. La manera com està tractat el personatge de Leon Battista Alberti difereix considerablement del tractament donat a Cosimo de Medici. A partir de l'estudi dels moviments dels dos personatges, Michael Silverman aporta una interessant teoria, segons la qual Cosimo roman sempre en segon terme, en un plànol lateral i amb una clara voluntat de sortir del fotograma. Alberti, en canvi, ocupa amb els seus raonaments la imatge central de l'espai i omple la seva presència amb la paraula²⁸⁴. Per a Cosimo, allò important seria l'acció, mentre per Alberti és la paraula. La confrontació entre aquestes dues maneres d'actuar determina l'estructura del film, on també es passa de l'acció a la paraula.

Rossellini no privilegia, però, determinades individualitats com a motors de la història. Així, per exemple, la figura de Cosimo no és mai presentada de forma aïllada, sinó que actua sempre en relació amb molts altres personatges, a partir dels quals Rossellini intenta donar un quadre de diversos aspectes de l'humanisme florentí. Alberti no és presentat com un home sol. Els seus discursos són contínuament contrastats per les opinions dels seus deixebles o altres figures il·lustres de l'època. Cosimo i Alberti són els guies que introdueixen l'espectador a la Florència del Quattrocento. Al seu costat, també hi tenen protagonisme Donatello,

²⁸³ Sergio Trasatti, Rossellini e la televisione, p.107.

²⁸⁴ Michael Silverman, "Rossellini and Leon Battista Alberti. The centring Power of perspective". Yale Italian studies, vol.1, n.1, 1977. L'article està recollit a: Don Ranvaud. Ed. Roberto Rossellini. British Film Institute, dossier n.8, 1981. p. 62-64.

Burchiello, Vitelleschi, Ghiberti, Nicolò Cusano, Poggio Bracciolini, Sigismondo Malatesta o Lorenzo il Magnifico.

Luciano Scaffa i Marcella Mariani constaten com el guió va ser realitzat, a partir del cruament de diverses línies, per tal d'arribar a un aprofundiment didàctic sobre el que era el renaixement italià:

<<Apparentemente articolato su due linee concorrenti, quella sociologica della politica e dell'economia da un lato, e quella della letteratura e dell'arte dall'altro, il film tende costantemente ad esprimere una sintesi tutt'altro che didascalica ed in cui elementi diversi appaiono come funzione articolate di un medesimo vivere>>²⁸⁵

Un dels aspectes més curiosos de la sèrie és el tractament del personatge de Cosimo. Rossellini el descriu com un home fascinant i contradictori, un home capaç d'utilitzar el mecenatge com a instrument de la seva subtil política, amb la qual contribuïà al desenvolupament econòmic i artístic de la ciutat. Cosimo, però, també és capaç de manipular les circumstàncies i de decretar, per consolidar el poder, una forta repressió contra els *nobili*. La distància amb què és vist Cosimo di Medici i la seva calculada presa del poder, l'acosten lleugerament a Louis XIV. Mentre el Rei Sol tenia el poder per dret de naixement i el consolidava mostrant-se en públic com a objecte d'espectacle, Cosimo restarà amagat a l'ombra i anirà prenent força gràcies a la utilització liberal de l'ús del diner. Dins de la seva cort s'imposarà cancel·lant els deutes dels seus amics i corrompent les persones elegides per exercir càrrecs públics. A l'exterior, crearà bancs que oferiran crèdits als principals governs europeus, establint amb ells uns lligams molt intensos.

Rossellini considerava que la importància de la figura de Cosimo de Medici es trobava en haver aconseguit establir, dins de la seva època, una síntesi entre comerç i art:

²⁸⁵ Luciano Scaffa i Marcella Mariani, Roberto Rossellini, Atti degli Apostoli, Socrate, Blaise Pascal, Agostino d'Ipbona, L'età dei Medici, Cartesius. p.282.

<< En L'età di Cosimo de Medici, por ejemplo, muestro un momento importante de nuestra historia, porque de él nace la economía moderna. Es el momento de la artesanía florentina, de las corporaciones, en el qual se origina el pragmatismo que, a su vez, será el punto de partida de Calvino y Lutero. Y es también el momento en que tiene lugar otro fenómeno extraordinario: la explosión del humanismo>>²⁸⁶.

Leon Battista Alberti és retratat com l'home típic del Renaixement. És un home obert a tota mena de coneixement, capaç de treballar en el terreny de l'art i l'arquitectura -construeix la façana de santa Maria Novella-, però és també un filòsof -autor de tractats d'estètica com Della pittura i Della statua- i un home que realitza aportacions importants en el terreny de la perspectiva -recollides en el seu llibre De re aedificatoria-. A Rossellini, el que més li interessa de la personalitat d'Alberti és que estableix un debat fonamental sobre la unitat entre la ciència i l'art que li permet reprendre el debat sobre la irracionalitat de l'art contemporani que ell mateix havia plantejat a començaments dels anys seixanta. L'any 1963 escrivia a Cahiers du cinéma:

<<Pour exister, une civilisation a besoin de l'art. Pour exister, l'art a besoin d'idées très claires. Aujourd'hui, ce monde de la technique, de la science, nous le regardons tous avec mépris, nous pensons que c'est de la vanité pure, quelque chose même de funeste et qui porte la ruine du monde entier. Je vous pose donc encore une question: Quel effort avons-nous fait pour comprendre, au point de vue moral, ce phénomène -qui appartient quand même à notre temps, à notre civilisation- pour le pénétrer, pour y participer et pour y trouver toutes les sources d'émotion nécessaires à créer un art?>>²⁸⁷.

Les reflexions que Rossellini realitza durant els anys seixanta, tenen una clara influència d'Alberti, personatge al qual ja va donar una rellevància especial en el segon capítol de L'età del ferro. En el seu llibre

²⁸⁶ Jos Oliver, "Nuestra arma es el cerebro. Conversaciones con Rossellini". EL Alcázar, 27 de juliol de 1973. p.27.

²⁸⁷ Fereydoun Hoveyda i Eric Rohmer, "Nouvel entretien avec Roberto Rossellini". p. 8.

Utopia, Autopsia, també va posar Alberti com a símbol de l'humanisme que més profundament l'havia marcat:

<<L.B.Alberti è un personaggio che mi ha sempre molto affascinato proprio perché ha una visione amplissima dell'uomo. Se si segue l'Alberti nelle sue espressioni di entusiasmo si scopre sempre più chiaramente la sua visione dell'uomo ideale>>²⁸⁸

Les nombroses declaracions que Alberti realitza al llarg del film poden considerar-se com una projecció dels pensaments bàsics de la utopia de Rossellini. Així, el dicurs que el personatge pronuncia en l'escena final del film, pot entendre's com una reflexió sobre els esforços realitzats pel propi Rossellini per tal de dignificar l'home convertint la imatge en un instrument de coneixement:

<<Qual è l'atto che segna i caratteri e i limiti estremi dell'agire dell'uomo? L'atto, senza il quale egli non si realizza, è evidentemente quello che l'uomo solo è capace di compiere: non già l'essere, né il vivere, né il sentire, inquanto altre creature diverse dall'uomo possono farlo, ma il conoscere per tramite dell'intelletto. Conoscere con tutto l'intelletto possibile, agire è solo l'estensione del conoscere. E l'esistenza di una immensa moltitudine di uomini ha la sua ragione: il loro numero è necessario affinché possa essere vastissima e continua la capacità dell'umano intendimento: la conoscenza! Proprium opus humani generis totaliter acceptum est actuare sempre potentiam intellectus possibilis>>²⁸⁹

Les investigacions d'Alberti amb la *camera obscura* van ser fonamentals per al desenvolupament de la *perspectiva artificiale*, fet que li va permetre articular un mètode de visió que volia provocar un efecte de tridimensionalitat a la representació bidimensional. Michael Silverman estableix un paral·lelisme entre els treballs d'Alberti amb la perspectiva i

²⁸⁸ Roberto Rossellini, Utopia, Autopsia, p.90.

²⁸⁹ Luciano Scaffa i Marcella Mariani, Roberto Rossellini, Atti degli Apostoli, Socrate, Blaise Pascal, Agostino d'Ipbona, L'età dei Medici, Cartesius. p.368.

les preocupacions de Rossellini per la representació de la realitat cinematogràfica a partir de la recerca de la imatge essencial²⁹⁰. La perspectiva va crear un model de visió *pari al vero*, basat en una estructuració geomètrica de la mirada per potenciar la profunditat de camp i privilegiar la centralitat, determinant un punt de vista des del qual serà contemplat el món. La centralitat de la mirada ha estat també una de les bases originàries del desenvolupament de la fotografia i del cinema, on la realitat queda transformada en una il·lusió de realitat. És evident que Rossellini introdueix les investigacions d'Alberti sobre la *camera oscura* per informar sobre els orígens de la composició cinematogràfica. En els seus films, però, Rossellini posa en dubte il·lusió de realitat provocat per la perspectiva i mantinguda en la posada en escena cinematogràfica tradicional. La utilització que el cineasta realitza del *zoom* provoca constantment un desplaçament des de la imatge tridimensional en perspectiva a una imatge bidimensional. El *zoom* aplatja o dóna profunditat a les imatges a partir d'una sèrie d'opcions dutes a terme pel propi director, que es transforma en subjecte de l'enunciació fílmica. Roger Mc Niven creu que l'estil fílmic de L'età di Cosimo de Medici estableix una tensió constant entre els elements de la geometria de l'espai representat i la geografia de l'entorn on són situats els elements de la ficció construïda.²⁹¹

A L'età di Cosimo de Medici, Rossellini també vol realitzar una recerca antropològica sobre les formes de vida a la Florència del Quattrocento, informant-nos d'alguns aspectes de la seva quotidianitat. A partir d'un esquema semblant al de la presentació de Jerusalem a Atti degli Apostoli, seguim el cineasta quan mostra el viatge de Londres a Florència d'un mercader anglès. Durant el camí es troba amb una Europa immersa en l'Edat mitjana. També sent com li expliquen que una jove de disset anys, anomenada Joana d'Arc, ha guiat les tropes del rei de França contra els anglesos invasors. En arribar a Florència, l'anglès es

²⁹⁰ Michael Silverman, "Rossellini and Leon Battista Alberti. The centring Power of perspective". p.63.

²⁹¹ Roger Mc Niven, "Rossellini's Alberti: Architecture and the Perspective System versus the Invention of the cinema". Iris, Cinema & Architecture. Paris: Meridiens Klincksieck. 1991. p.11-24.

troba davant d'una ciutat en la qual el comerç està desenvolupat, la banca adquireix una importància cada cop més gran i la societat viu en una certa calma. L'anglès també s'adona de les revolucions que han tingut lloc dins el món de l'art.

El tema de l'ecumenisme, ja tractat a Atti degli Apostoli i a Agostino d'Ippona, torna a tenir una rellevància especial, gràcies als esforços realitzats per Cosimo per convocar el congrés que va marcar la unitat entre l'església ortodoxa i la romana. L'età di Cosimo de Medici serà, però, un dels films de Rossellini on el discurs espiritualista tindrà menys importància. Només és apuntat en alguna escena per tal de presentar la confrontació entre l'humanisme i la filosofia mística de l'Edat mitjana. El tractament d'aquest tema remet a les oposicions ciència/fe, raó/fe d'Agostino d'Ippona i Pascal.

La RAI va emetre la sèrie, gairebé de forma imprevista, el 26 de desembre de 1972, en substitució de l'emissió d'una comèdia de Goldoni, La bottega dell'antiquario. L'índex d'audiència va ser de 10 milions d'espectadors. La crítica es va dividir i alguns van acusar el cineasta d'haver perdut de vista la unitat entre l'home i la societat. Així, a Cinema Nuovo, Giuseppe Peruzzi escrivia: <<*I fatti nella sua opera, sembrano sovrapporsi agli uomini, in grado solo di svolgere al momento oportuno la propria parte (Cosimo) o di registrare con intelligenza (Alberti). Questo spiega la lamentata mancanza di spessore critico*>>²⁹². Altres crítics, tal com havia passat a Blaise Pascal ressaltaven la poca claredat del discurs didàctic. Aquest és el cas de Il Messaggero que retrià que els conceptes històrics <<*suonano ardui, per non dire ostili, alle orecchie di un pubblico non preparato a riceverli*>>²⁹³. Les crítiques favorables van lloar la manera com Rossellini, amb pocs mitjans econòmics, era capaç de retratar una època tan complexa. Així el crític de Paese Sera va escriure: <<*Rossellini è tornato ancora una volta a raccontarci un periodo di storia, con grande semplicità, cercando di porre in evidenza i problemi chiave di*

²⁹² G. Peruzzi, "L'età di Cosimo de Medici". Cinema Nuovo, n.222, març-abril, 1973. p.136.

²⁹³ A. Gangarossa, "L'età di Cosimo de Medici". Il Messaggero. 27 de desembre 1972

quel periodo>>²⁹⁴, i la revista Filmcritica deia que el cineasta <<non vuole comunicarci emozioni ma darci pensieri attraverso fatti>>²⁹⁵.

4.2.5.7. Cartesius

L'any 1973, després de diverses estades a la Rice University per tirar endavant el complicat projecte Science, Rossellini va pensar en la possibilitat de completar les reflexions exposades a Blaise Pascal amb la realització d'un film sobre René Descartes. El cineasta havia realitzat sis treballs televisius de caràcter biogràfic -alguns d'ells sorgits per encàrrec- que, relacionats entre ells, començaven a tenir una certa coherència. Les sis sèries biogràfiques i els seus dos treballs enciclopèdics eren com una mena de columna vertebral del seu anhelat projecte didàctic. El primer projecte enciclopèdic de la FIDEC ja era enterrat i oblidat. Ara, cada cop que parlava de projecte didàctic ho feia de forma més pragmàtica, utilitzant les diverses obres realitzades com a exemple de coherència. L'any 1973 va publicar Utopia, Autopsia, on afirmava que per l'evolució del saber s'havia de dissenyar una mena de mapa coherent de les diferents línies de recerca que permetés articular racionalment els esforços. En el seu llibre va presentar una ordenació cronològica dels films didàctics²⁹⁶. El mateix any, amb motiu d'una retrospectiva de la seva obra celebrada al Pacific Film Archive de Berkeley va especificar mitjançant una carta, el nou destí que havia seguit el seu projecte i va presentar com a propostes de futur dues obres biogràfiques: Denis Diderot -fundador de l'Enciclopèdia, amb qui podia establir evidents línies de connexió personals- i Niepce i Daguerre -inventors de la fotografia, amb la que s'havia establert un canvi radical dins la concepció de les arts figuratives-. A més, volia fer dues sèries enciclopèdiques que interessessin al mercat americà: The American Revolution i The Industrial Revolution. En la carta, situava el film sobre Descartes darrera Blaise

²⁹⁴ Ivo Cipriani, "L'età di Cosimo de Medici". Paese Sera, 27 de desembre de 1972.

²⁹⁵ Giuseppe Turrone, "La colomba e il serpente". Filmcritica, n.231, gener-febrer, 1972. p.20.

²⁹⁶ Roberto Rossellini, Utopia, Autopsia, p.196-197.

Pascal i, curiosament, mai no parlava de La prise du pouvoir par Louis XIV, ja que el personatge del Rei Sol quedava molt allunyat dels diferents innovadors que havien transformat la història de les idees. Rossellini parlava del nou film sobre el filòsof:

<<Descartes represents, among other things, the advent of a method in wich human thought becomes more rational and definitively moves toward the age of the technical and scientific development>>²⁹⁷

Al cineasta italià, no li interessava tornar a incidir en el context històric de Cartesius i completar una mena de Trilogia del segle XVI sobre les formes de vida en el període. Sobretot, volia plantejar una aventura intel·lectual i mostrar l'apassionant lluita de René Descartes per descobrir un mètode que li permetés ordenar el seu pensament i establir un camí per a la descoberta de la veritat. La filosofia de Descartes representa l'abandó de qualsevol mena de superstició, per replantejar les bases del pensament filosòfic occidental. Descartes parteix del dubte davant tot allò escrit pels antics i de la confiança en els procediments de la ciència i de l'home. El filòsof situa la raó en primer terme i estableix un camí fonamental que ha de conduir a la descoberta de la veritat. Per altra banda, en una escena de la sèrie Blaise Pascal, ja va mostrar com Descartes discutia amb Pascal sobre els límits de la raó. La interessant confrontació que s'establia entre els dos filòsofs podia donar lloc a un debat més extens gràcies a un film sobre Descartes que actués per oposició al ja existent sobre Pascal.

Peter Brunette planteja una curiosa anècdota a l'entorn dels motius que van impulsar Rossellini a rodar Cartesius. Durant l'estada del director italià a Texas, un historiador americà, Peter Wood, va afirmar que era impossible poder realitzar una pel·lícula interessant sobre René Descartes²⁹⁸. Rossellini va considerar-ho un repte i va intentar demostrar que es podia arribar a fer un bon film sobre Descartes. La pel·lícula se centraria, a més, de forma gairebé exclusiva en la seva experiència

²⁹⁷ Carta de Roberto Rossellini, publicada a: David Degener, ed. Sighting Rossellini. 18 films retrospective by Roberto Rossellini. Berkley: Pacific film archive i University Art Museum, 1973.

²⁹⁸ Peter Brunette, Roberto Rossellini, p.327.

intel·lectual i deixaria de banda els aspectes susceptibles de generar una certa espectacularitat, com la seva participació com a voluntari en l'exèrcit protestant de Maurice Nassau i la seva intenció de lluitar contra els espanyols en la Guerra dels trenta anys. La veritat és que uns anys abans, Rossellini ja havia pensat en la possibilitat de fer un film sobre el filòsof. En un article a la revista Paris-Match, escrit de l'any 1966, publicat amb motiu de l'emissió de La prise du pouvoir par Louis XIV, parlava que havia treballat en un guió sobre Descartes, en el qual volia mostrar als telespectadors el gran desordre que hi havia en el món durant els anys de la vida del filòsof. La càmera havia de mostrar els desplaçaments de Descartes, i el filòsof havia de ser el vehicle a través del qual poder fer un exhaustiu retrat de l'Europa del segle XVII.²⁹⁹ Rossellini no va utilitzar res del vell projecte de guió -que probablement no era més que un esbós que donaria peu a un projecte de film sobre la Guerra dels trenta anys que volia realitzar a finals dels anys seixanta-. L'interès principal de Rossellini era fer una pel·lícula que fos absolutament diferent. Tal com reconeixen els guionistes Luciano Scaffa i Marcella Mariani, Cartesius és un film sobre un home que busca un mètode per trobar la veritat:

<<Con sicura maturità, con una linearità riconosciuta "eccezionale" dalla critica, il regista ricostruisce l'itinerario attraverso cui il filosofo giunge alla determinazione del suo "metodo", cioè di una via attraverso cui l'uomo può pervenire alla certezza, con la "stessa evidenza di un procedimento matematico", finalmente liberato dalle arbitrarità degli scolastici. Rossellini era affascinato dalla forza della logica cartesiana, ma soprattutto lo avvincevano il realismo del suo approccio con la scienza, la passione e l'accuratezza delle sue ricerche anche sperimentali in fisica, ottica, fisiologia, astronomia; e la magistrale chiarezza con cui il filosofo nei suoi scritti insegna il "retto uso" delle strutture della mente "che penetrano le regioni del dubbio" e ne escono vittoriose">>³⁰⁰

²⁹⁹ Michel Gall, "Louis XIV". Paris-Match, 8 d'octubre de 1966. p.97-98.

³⁰⁰ Luciano Scaffa i Marcella Mariani, Roberto Rossellini. Atti degli Apostoli. Socrate. Blaise Pascal. Agostino d'Ipbona. L'età dei Medici. Cartesius. p.387.

L'any 1973, Rossellini també volia, com hem vist anteriorment, perfilar les directrius del seu projecte didàctic i depurar el seu mètode de treball per tal de trobar l'aplicació de la imatge essencial a la transmissió de pensaments de gran complexitat. Cartesius va ser, a partir d'aquest punt de vista, l'experiència més radical que va dur a terme el cineasta italià.

Després d'haver hagut de realitzar dos films amb la producció exclusiva de la RAI, Rossellini va aconseguir que la cadena francesa ORTF intervingués com a coproductora de Cartesius. L'ORTF va proposar un guió escrit inicialment per Jean Dominique de La Rochefoucauld que va entrar en conflicte amb un altre guió encomanat als col·laboradors italians, Luciano Scaffa i Marcella Mariani. La seva intenció era vendre la sèrie a la televisió americana i es va plantejar la possibilitat de rodar Cartesius en anglès i, per resoldre els problemes de doblatge, oferir el paper de protagonista a un actor americà. Els francesos no van veure amb bons ulls l'existència d'un Cartesius americà que parlés en anglès i van demanar que es fes una segona versió francesa. Aquest fet va originar que el rodatge fos veritablement caòtic, tal com evidència la seva col·laboradora Marie-Claire Sinko:

<<Pour Descartes, il devait tourner en anglais, ils avaient donc pris des comédiens qui le parlaient et leur avaient distribué leurs rôles en anglais. En fait, il tournait en anglais pour avoir l'argent américain et passer dans les chaînes de télévision américaines qui refusent de sous-titrer. Mais la veille du tournage, les producteurs français protestent en disant: "Descartes en anglais c'est absurde". Evidemment, ils avaient raison. La décision est donc prise de tourner en français. Le lendemain les comédiens arrivent sur le tournage, tout frais tout roses, en sachant parfaitement leurs rôles en anglais. Et on dit à ces malheureux: "Non, ce sera pas en anglais, voilà le texte en français". Panique! Certains ne savaient absolument un mot de français!>>³⁰¹

³⁰¹ Marie-Claire Sinko, "Tout le cinéma italien, ou presque s'est retrouvé un jour ou l'autre sur sa machine à écrire de traductrice de cinéma". A: Alain Bergala i Jean Narboni, ed. Roberto Rossellini. París: Editions l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1990. p.42.

Finalment, Cartesius es va rodar totalment en francès, amb l'actor italià Ugo Cardea -que feia una breu aparició a L'età de Cosimo de Medici- com a protagonista. Malgrat la participació francesa i que, a nivell històric una part de l'acció transcorria entre França i Holanda, el film va ser rodat del tot a Itàlia, a la regió del Lazio, no gaire lluny de Roma. Fins i tot es va filmar una de les escenes inicials, en la qual es mostra la dissecció d'un cos humà, en un estudi del Centro Sperimentale di Cinematografia. Els exteriors van ser reduïts al mínim i la majoria de desplaçaments de Descartes van ser marcats per un lleuger canvi de la decoració interior. Com en els films anteriors, totes les reconstruccions es van fer a partir de gravats i documents de l'època, però a diferència dels altres treballs, en el tractament de la imatge no hi va haver una clara recerca de referències pictòriques. Segons explica Luciano Scaffa, el joc de transposicions dels llocs històrics va fer que el director sovint fes bromes sobre la similitud dels escenaris i l'estalvi que suposava rodar a Itàlia:

<<Rossellini si compiaceva sempre, come se gli capitasse per al prima volta, quando poteva verificare alla fine la qualità della finzione: "Perfetto, è vero? e senza pagare la trasferta">>³⁰²

L'ORTF, que finalment va imposar una bona part d'actors francesos en el repartiment, no va mostrar-se gens satisfeta del resultat de la sèrie. A nivell d'ambientació, la trobaven pobra i poc creïble; el guió era massa hermètic i no creien que tingués una orientació didàctica, ja que la densitat dels discursos impedia que el públic pogués seguir l'obra amb comoditat. Curiosament, els estalvis pressupostaris realitzats per Rossellini -que van fer que la sèrie resultés per la productora Orizzonte 2000 molt més barata que el pressupost que havien pagat les cadenes de televisió- van ser contraproductius, ja que Cartesius no va ser mai emesa per la televisió francesa.

La recerca de documents per a l'escriptura del guió va ser molt menys complicada que la de Blaise Pascal. Moltes de les obres cabdals

³⁰² Luciano Scaffa i Marcella Mariani, Roberto Rossellini. Atti degli Apostoli. Socrate. Blaise Pascal. Agostino d'Ipbona. L'età dei Medici. Cartesius. p.389.

de Descartes estan farcides d'informacions sobre la seva vida. Així, per exemple, a Discurs del Mètode, Descartes explica la impressió que li van provocar els estudis i l'estat d'ànim que el va dur abandonar el col·legi. La relació amb destacats científics com Isaac Beeckman o l'Abbé Mersène era recollida a nombroses cartes. La primera font biogràfica que es coneix fou l'obra d'André Baillet, La vie de Monsieur Descartes, publicada el 1691³⁰³, quaranta-un anys després de la mort del filòsof. L'ORTF va posar inicialment al servei dels guionistes, l'especialista Ferdinand Alquié autor de les obres La découverte métaphysique de l'homme chez Descartes i Descartes: l'homme et l'oeuvre³⁰⁴. La seva funció va ser molt discreta.

L'argument de Cartesius se centra en un període clau dins la vida del filòsof, situat entre els anys 1612, quan tenia setze anys i estudiava en el prestigiós col·legi jesuïta La Flèche, i l'any 1641, nou anys abans de la seva mort, quan publica Meditationes de prima philosophia, in qua Dei existentia et animae immortalitas demonstrantur, les quals van ser traduïdes al francès amb el nom de Méditations métaphysiques. El film està constantment marcat pel desplaçament, pels canvis d'espai i per l'activitat incessant del filòsof. Rossellini es preocupa sobretot de l'aventura intel·lectual de Descartes i segueix els seus viatges per Holanda, Alemanya, Bohèmia i França. No li interessa tant descriure les formes de vida que coneix, ni el conflicte bèl·lic de la Guerra dels trenta anys, com mostrar els diversos corrents de pensament que marcaven la vida de l'època i confrontar-los amb les innovacions de Descartes. Entre les accions principals que marquen l'evolució del personatge destaquen les seves converses amb destacats filòsofs de l'època, com l'Abbé Mersène, Isaac Beekman, Guez de Balzac, Levasseur d'Etoiles i Christian Huygens. Així, al llarg del film, el veiem enfrontar-se a l'Abbé Mersène i als representants de l'escolàstica o discutir-se amb William Harvey sobre el tema de la circulació de la sang. En el saló de Madame Schourman a Utrecht, durant una conversa sobre les seves obres, el filòsof pronuncia sense cap retòrica la seva cèlebre sentència: <<Cogito, ergo sum>>. Al

³⁰³ André Baillet, La vie de Monsieur Descartes. París: Plon, 1950.

³⁰⁴ Ferdinand Alquié, La découverte métaphysique de l'homme chez Descartes. París: PUF, 1950; Ferdinand Alquié, Descartes, l'homme et l'oeuvre. París, Hatier Bovin, 1956.

final, Descartes sintetitzarà la seva posició i el seu projecte d'establiment d'una ciència universal que pugui conduir la natura humana al grau més alt de perfecció, però posarà en evidència tots els seus dubtes.

Una de les grans troballes de la sèrie consisteix a presentar la vivència intel·lectual del filòsof de manera contraposada a la seva vivència afectiva. Descartes evoluciona en la seva recerca del coneixement, però aquest fet el priva de viure, d'estimar les persones que l'envolten i de desenvolupar el seus sentiments. És com si el domini absolut de la raó anul·lés tota mena de vida afectiva. El filòsof es casa amb Elena, la seva criada, però és incapaç d'estimar-la. Elena és rebutjada i marginada. Rossellini dóna molta importància al personatge d'Elena, que li serveix per contrarestar la raó amb la sabiduria popular que el personatge llueix mitjançant nombroses dites. En una entrevista amb l'actriu Anne Pouchie, que interpreta el paper d'Elena, aquesta definia el tractament que el cineasta havia donat al personatge i com havia tractat la relació que mantenia amb el filòsof:

<<Cartesio è una persona per bene, un signore che però non vive come dovrebbe, e non fa esattamente le cose che dovrebbe fare una persona per bene. E questo sconcerta Elena, la quale critica questo atteggiamento, ma allo stesso tempo ama Cartesio, e rimane affascinata anche dagli atteggiamenti più sconcertanti di questo "signore" che fa e dice cose strane. Ma è sempre la sua serva, e non dimentica che lui è il padrone: e questo distacco, che è anche una sentita e accettata differenza di classe, le permette di mantenere intatta la propria indipendenza e autonomia di giudizio, tipiche dei popolani>>³⁰⁵

Descartes té una filla amb Elena, Francine, que el filòsof qualifica de màquina perfecta de la natura i que en el moment de néixer la registra amb nom fals per no provocar cap escàndol social. L'activitat intel·lectual no permet a Descartes viure gaire a prop dels seus. Contínuament haurà de marxar sol de viatge per diversos llocs d'Europa. Un moment fonamental de Cartesius és quan li anuncien la mort de Francine. Aquest

³⁰⁵ Gianni Pennachi, "Para Elena, la sua serva. Intervista con l'attrice Anne Pouchie". A La Fiera Letteraria, a. 50, n.9, març 1974.

fet el trasbalsa: el filòsof s'adona que no ha estat capaç d'estimar Elena, ni Francine. Descartes confessarà al seu bon amic Costantin Huygens: <<Ho vissuto poco, troppo poco con Francine...La scienza mi ha impedito di vivere>>.

Com molts dels personatges biografiats per Rossellini, Descartes va ocupar la seva vida en la recerca d'una veritat que no podia copsar mai en tota la seva plenitud. La filosofia cartesiana s'ha basat sempre en el dubte, en replantejar-se contínuament tot allò que la ciència havia considerat evidentment cert. El filòsof va començar posant en dubte el món exterior, va reconèixer que els sentits ens enganyaven i va arribar a la convicció que l'única veritat es troba en la certesa intel·lectual. Aquesta certesa, però, també pot conduir a engany si s'examina de forma radical la seva pròpia naturalesa. En l'última escena de Cartesius, Rossellini va decidir potenciar el dubte com a valor fonamental del coneixement humà. Després de constatar que no ha viscut, el pensador es reafirma en la voluntat de continuar treballant. La incertesa, però, el turmenta. En la primera versió escrita del guió, el film s'acabava amb un llarg discurs de Descartes on afirmava que encara podia descobrir en el seu interior moltes coses que no havia estat capaç de percebre. Llavors, com a reforçament del seu propi camí, llançava la famosa cita: <<lo ho la sicurezza di essere una realtà che pensa, e so da dove mi viene questa certezza>>. Malgrat les moltes incerteses, René Descartes es reafirmava en el principi motor del seu mètode. En el moment del rodatge, Rossellini va decidir reformular aquesta sentència de la següent manera: <<lo ho la sicurezza di essere una realtà che pensa...Ma da dove mi viene questa certezza?>>.³⁰⁶ L'interrogant modifica completament el sentit de l'escena. Descartes no és l'home que ha arribat, en la seva recerca intel·lectual, a una certesa, en dubtar, deixa entreveure que tot pot qüestionar-se de nou i que el misteri de la naturalesa humana és inexpugnable.

A diferència del que passava amb Leon Battista Alberti, Rossellini no sentia massa simpatia per Descartes i no trobava en la seva vida

³⁰⁶ Luciano Scaffa i Marcella Mariani, Roberto Rossellini, Atti degli Apostoli, Socrate, Blaise Pascal, Agostino d'Ipbona, L'età dei Medici, Cartesius. p.388.

elements amb els que es pogués identificar-se, fins i tot el menyspreava com a persona. Tal com va exposar en una entrevista realitzada a Lisboa, amb motiu de l'homenatge que li va fer la cinemateca portuguesa:

<<Se há um personagem repugnante, é Descartes, porque era um covarde, um preguiçoso, um amargurado horrível. Só que também sabia pensar. Pensava, logo existia. Logo, era. Isso é muito cartesiano. Fiz Descartes com todos os seus defeitos, com todas as suas cobardias. Foi um homem que nunca publicou O Discurso do Método por causa do processo de Galileu. Inventou as gerigonças mais complicadas per imaginar se possa para escapar à persiguição da Igreja. Era um tipo horroroso. Fez amor -pelo menos fez amor para aí duas ou três vezes na vida- com uma criada de quarto de quem teve uma criança, baptizou a criança e assinou o acto de baptismo do filho com um nome falso. Era um pulha do pior, mas muito competente a pensar, apesar disso>>³⁰⁷

Si en la vida íntima, Descartes apareix com una personalitat molt controvertida, també ho és en la seva vida pública i política. Rossellini ens mostra el filòsof com un home poruc, que actuava sempre amb molta cura. Moltes de les seves cartes i escrits s'articulen com a defensa contra les males interpretacions i les formes de falsejar conceptes. En la sèrie veiem com té por de ser censurat com Galileu i es converteix en un diplomàtic. Una de les grans incògnites que la personalitat del filòsof planteja és el que alguns estudiosos de la seva obra han anomenat la "màscara" de Descartes. Fins a quin punt els seus escrits són una màscara d'alguns dubtes més profunds que no va expressar? Fins a quin punt la preocupació per mantenir una certa posició va conduir-lo molts de cops a l'autocensura?. En plantejar les contradiccions interiors de la seva personalitat, el film apunta de forma col·lateral aquestes qüestions. Descartes també és mostrat com un egoista i la relació que estableix amb el seu servent, Bretainne, el posa en evidència. Quan aquest mor, la primera cosa que se li acudeix dir és : *<<Come farò senza di lui?>>*.

A Rossellini sobretot li interessa la posició que Descartes ocupa dins la història de pensament filosòfic i la forma com pot establir-se una

³⁰⁷ Alberto Seixas Santos, António-Pedro Vasconcelos, Joao Bérnard da Costa i Joao César Monteiro, "Roberto Rossellini. Os ossos do ofício". *Cinéfile*, n.9. novembre 1973, p.35.

certa coherència amb les obres anteriors. Dins la història del pensament hi ha una línia descendent directa que va de Sòcrates fins a Descartes, passant per Sant Agustí. Aquesta línia s'articula entorn de la racionalitat i la confiança en el propi home. Per camins diferents, els tres filòsofs van arribar a la conclusió que la raó és l'únic camí per arribar al coneixement. Descartes i Sòcrates no confiaven en les opinions establertes i van començar a construir la seva pròpia filosofia a partir del coneixement interior. Sant Agustí va realitzar una exploració de la pròpia interioritat a Les Confessions, per acabar pensant que la veritat viu a l'interior de l'home. Rossellini va fer, en els seus textos i entrevistes, apologia de la racionalitat, però el que li permetia acostar-se cap aquests tres filòsofs era el fet que arribessin a ser una autèntica manifestació de la racionalitat humana contra la irracionalitat dels seus respectius temps, dominats per la ignorància. En la tria dels diferents filòsofs, l'objectiu prioritari era establir una essencialitat en la concepció de l'home. Així, quan en una entrevista li van preguntar si algun dia duria la vida de Kant a la pantalla va respondre:

<<No, non per il momento. Quello che sto tentando di ristabilire è che l'uomo è "essenziale". Tento di tracciare una mappa, la linea principale del progresso umano. Kant approfondì qualcosa che era già stato tracciato>>³⁰⁸.

El culte de Rossellini cap a l'home passava pel respecte absolut per la raó, amb la consciència clara dels seus dubtes i limitacions. Al llarg del film veiem com, a partir de les discussions de Descartes amb els representants de l'escolàstica, s'apunta la clàssica oposició entre el coneixement com a procés d'adquisició de saviesa -estudiant l'herència filosòfica dels antics- i l'estudi de l'evidència com a mètode de raonament. Rossellini troba en el dubte cartesià i en la deducció un camí per arribar a la intel·ligència, que enllaça remotament amb la lluita personal que duia a terme en el seu projecte didàctic per trobar un camí cap a la recerca de la veritat en un món dominat per imatges que exaltaven la ignorància de

³⁰⁸ Tag Gallagher i John Hughes, "Roberto Rossellini: Wher are we going?". Changes, n.87, abril 1974. (Reproduïda a: Adriano Aprà, ed. Il mio metodo, p.459-460.

l'entorn. La identificació de Rossellini amb Descartes es troba en la voluntat d' establir un ordre enmig del caos.

Una de les acusacions més difoses sobre Cartesius va ser que es tractava d'una obra densa, difícil i avorrida. El ritme de la sèrie, en canvi, és vertiginós, no té res a veure amb la lentitud expositiva de La prise de pouvoir par Louis XIV. Tot el coneixement que es dona a l'espectador de les teories de Descartes s'articula a partir de l'exposició verbal d'unes idees mitjançant el diàleg. L'opció filmica és un replantejament del mètode utilitzat a Socrate. L'eliminació de qualsevol forma d'espectacularització converteix tot el film en una mena de representació abstracta. La principal preocupació de Rossellini és filmar les paraules, captar les idees per poder-les transmetre amb el màxim de claredat i simplificació a l'espectador. La idea de l'abstracció condueix a una depuració de la imatge per acabar radicalitzant la seva essencialitat informativa. A part de les nombroses dades donades a través de la paraula, amb pocs elements visuals presents a l'escena, el cineasta dona moltes informacions sobre la vida de l'època, les seves institucions intel·lectuals o la contradictòria personalitat del filòsof. En la sèrie també es posa en evidència una utilització rigorosa i intel·ligent de l'elipsi que desplaça el relat cap als moments bàsics. Cartesius és com un carreró sense sortida dins l'obra de Rossellini. El director ha depurat totes les seves recerques metodològiques tot aconseguint mostrar les contradiccions d'un home i d'una època, mentre exposa un pensament de gran complexitat. Gianni Rondolino veu Cartesius com un veritable punt d'arribada i d'un impossible retorn:

<<C'è, per certi aspetti, un salto di qualità, o, se si vuole, una maturazione che porta ad un punto d'arrivo oltre al quale l'immagine si annulla nella parola. ..Cartesius chiude veramente un ciclo, indica un confine difficilmente valicabile. Rossellini probabilmente se ne rende conto. Certo è che esso segna la fine della sua esperienza televisiva, una nuova definitiva rottura con la RAI e la ripresa della sua attività cinematografica>>³⁰⁹ -

³⁰⁹ Gianni Rondolino, Rossellini, p.316.

Cartesius va ser emesa pel primer canal de la RAI, dividida en dues parts, els dies 20 i 27 de febrer de 1974. La sèrie va tenir una audiència molt més baixa que altres treballs televisius del director, ja que només va ser vista per cinc milions d'espectadors. No va ser emesa a cap altra televisió i la RAI va criticar durament l'elitisme del cineasta i la duresa dels conceptes. Les relacions entre Roberto Rossellini i la RAI van refredar-se. El cineasta va començar a pensar en altres camins, intentant inútils recerques de finançament internacional. Cartesius no va aixecar cap mena de debat crític i es va convertir en l'obra de tota l'etapa televisiva de Rossellini menys ressenyada per la premsa. La majoria de crítiques ressaltaven el rigor de la posada en escena i exposaven una sèrie de problemes que havien aparegut en tots els treballs de Rossellini des de Blaise Pascal. Així, el crític anònim d'Il Messaggero es plantejava si el rigor de la posada en escena era suficient per <<creare un spettacolo accessibile alla massmedia del pubblico televisivo>>³¹⁰, mentre el de l'Unità, des d'un postulat marxista, criticava que no s'hagués incidit més en els conflictes socials de l'època <<lasciendo invece primeggiare ancora una volta con i caratteri del genio la personalità individuale del protagonista>>³¹¹. Ivo Cipriani, que des de les pàgines de Paese Sera va defensar tota l'obra televisiva de Rossellini, parlava de la manera com el cineasta es dedicava a la destrucció de l'espectacularitat per privilegiar <<la logica di un discorso>>³¹². La majoria de revistes cinematogràfiques italianes -Cinema Nuovo, Filmcritica- es van oblidar sistemàticament del darrer treball televisiu de Rossellini i una de les poques defenses raonades a l'època venia de la revista catòlica La Civiltà Cattolica, on el pare Virgilio Fantuzzi afirmava que el gran repte del film era el de convertir el pensament en acció: <<Il film de Rossellini intende illustrare l'attività mentale di Descartes, facendocelo osservare mentre procede per gradi alla fondazione del suo metodo. Il film che ci viene proposto è un film d'azione>>³¹³.

³¹⁰ "Cartesius". Il Messaggero, 20 de febrer de 1974.

³¹¹ De Natoli, "Cartesius". L'Unità, 21 de febrer de 1974.

³¹² Ivo Cipriani, "Cartesius". Paese Sera, 28 de febrer de 1974.

³¹³ Virgilio Fantuzzi, "Un programa televisivo: Cartesius". La Civiltà Cattolica, n.2971, 6 d'abril de 1974, p.41.

4.2.6. Films biogràfics per al cinema

Roberto Rossellini va tornar al cinema l'any 1974 per rodar Anno Uno, un film biogràfic sobre el líder demòcrata cristià Alcide De Gasperi, amb el qual retrobava el període històric de les pel·lícules realitzades durant la seva etapa neorealista: la dècada situada entre 1944 i 1954. El retorn als paràmetres industrials no tenia res a veure amb l'operació de claudicació que a finals dels cinquanta va dur a terme amb Il Generale della Rovere, però sí que estava envoltat d'una certa ambigüitat. A diferència d'Il Generale della Rovere, Anno Uno va ser rodada sense rebaixar principis estilístics i mantenint la depuració de les recerques estilístiques fetes a Cartesius. La pel·lícula, però, era un encàrrec que inicialment havia de tenir caràcter hagiogràfic i això va aixecar moltes susceptibilitats. Es va tornar a obrir un debat sobre les afinitats entre Rossellini i la ideologia demòcratacristiana. Abans de realitzar Anno Uno, el director havia rebut un altre encàrrec, aquest cop del catòlic americà integrista Father Peyton, per realitzar Il Messia, una transposició de la vida de Crist que prenia com a punt de partida el respecte als textos evangèlics. El director va rodar la pel·lícula poc temps després. En el moment anterior a la seva mort va començar a treballar en un altre projecte per al cinema, Lavorare per l'umanità, una biografia dels anys de joventut de Karl Marx que havia de ser coproduïda entre la Gaumont francesa -Toscan du Plantier havia iniciat la seva política de produccions culturals de prestigi- i la RAI. Ni Il Messia, ni Anno Uno formaven part dels projectes que el director tenia previst de tirar endavant per tal de completar el seu projecte didàctic, però tal com havia fet amb altres encàrrecs, van acabar formant part del corpus del cineasta i aquest va acabar situant-los cronològicament dins de la seva ampla enciclopèdia visual. Rossellini, però, tenia clar, el 1974 que havia de retornar al cinema ja que la televisió era un camí impossible. Quines van ser les raons que el van fer prendre aquesta opció, aparentment contradictòria amb les declaracions fetes els anys seixanta quan va anunciar que el cinema havia mort i que el futur de l'audiovisual passava per la televisió?

Com hem vist en el capítol anterior, Cartesius va situar-lo en un carreró sense sortida. La sèrie no va satisfer els interessos de la RAI, va

trencar les seves relacions amb l'ORTF i no va tenir cap mena de difusió internacional. Dins del terreny de les biografies televisives, la nova proposta de Rossellini, que establia un camí de coherència respecte dels seus treballs anteriors, era un film sobre Diderot, però després de la crítica situació oberta amb Cartesius, el camí apareixia complicat. Al marge de les qüestions personals, a l'interior de la RAI -i de l'ORTF- es vivien uns moments crítics. La llei de reforma de la RAI i la rei de reestructuració del monopoli de l'ORTF obrien el camí cap a la comercialitat. Des de l'any 1972, Rossellini havia lluitat contra la privatització de la televisió i a favor de la televisió d'Estat. El seu coneixement dels sistemes de funcionament de la televisió americana -on, malgrat els nombrosos intents i la seva política d'apropament cap una sèrie de mecenes americans, mai havia pogut col·locar-hi les seves obres- li havia fet veure clar que sense una televisió d'Estat que vetllés pels interessos culturals dels telespectadors, el seu projecte no tenia sentit. La seva posició en relació amb la RAI era molt dura, tal com es desprèn d'unes declaracions a Paese Sera fetes després de la reforma:

<<Oggi quasi tutto sono affetti dal delirio propagandistico: ma chi fa opera di disinformazione disprezza profondamente gli uomini; e chi disprezza gli uomini può parlare di democrazia? Era questo che bisognava valutare seriamente prima di spazzar via tutta la RAI, perché chi vuole lottare per impossessarsi degli strumenti di comunicazione per le masse è legittimato a farlo soltanto se agisce nel profondo rispetto di tutti gli uomini. Così, disgraziatamente, non è stato. In questo mondo (gravemente malato di un male ignobile: l'astrattezza alienante della semicultura) ci voleva ben altro>>³¹⁴.

Un possible camí de treball era utilitzar els seus contactes internacionals per tal de poder realitzar sèries enciclopèdiques fora d'Itàlia. Una certa bona relació amb el Sha d'Iran el va dur a pensar a realitzar una sèrie sobre L'Islam que pogués interessar als països àrabs. Sobre aquesta sèrie, la seva germana Marcella Mariani havia realitzat un

³¹⁴ Roberto Rossellini, "La riforma TV nel Paese dei Balocchi". Paese Sera. 7 de desembre de 1975.

tractament de guió i un treball de documentació.³¹⁵ Durant aquest període va rebre també una oferta de l'American Film Institute per realitzar la sèrie The American Revolution, en la qual hi havia de col·laborar l'historiador Peter Wood. Rossellini volia comptar amb el finançament de la fundació Rockefeller, la qual es va desinteressar del projecte.³¹⁶

Un fet fonamental que explica el retorn de Rossellini cap al cinema va ser la política d'intervenció estatal en la producció cinematogràfica duta a terme pel circuit públic Italnoleggio, que va ajudar tant a la producció com a la distribució de determinades obres. L'Italnoleggio va ser creat l'any 1966 com una societat pública que tenia com a missió distribuir films de qualitat i intervenir en la seva producció. Si bé en els seus primers cinc anys, la funció de l'Italnoleggio va ser discreta, un decret de gener de 1971 va atribuir a la societat la missió de <<curare la gestione di sale cinematografiche ed eventualmente l'acquisto, nell'ambito di una politica pubblica dell'esercizio che risponda a criteri di severa e rigorosa economia aziendale>>³¹⁷. L'any 1973 es va començar a aplicar la llei, posant en funcionament un circuit de distribució en setze ciutats italianes. Rossellini es va adonar que mentre la televisió italiana va començar a recórrer el camí cap a la privatització, la intervenció de l'Estat en la producció cinematogràfica podia ajudar a alliberar el cinema de la incomprensió de la indústria privada i ajudar a la realització de projectes culturals. La seva primera intenció va consistir a ressuscitar el projecte de Jean Gruault, escrit a començaments dels anys seixanta, abans dels seus films didàctics, Pulcinella o le passioni, le corna e la morte, i encarregar al seu col·laborador Beppe Cino que intentés aixecar la producció dins del nou terreny que s'obria amb Italnoleggio³¹⁸. El projecte no va poder tirar endavant. Rossellini, però, va rodar per encàrrec Anno Uno, una pel·lícula amb ajuda financera d'Italnoleggio. El film va formar part d'un paquet de

³¹⁵ El tractament inèdit del guió de L'islam va ser cedit a l'autor per Fiorella Mariani, filla de Marcella Mariani. Les característiques del projecte seran comentades en el proper apartat dedicat als projectes de Rossellini, no realitzats.

³¹⁶ El projecte The American Revolution està publicat a: AA. VV. Roberto Rossellini (Rossellini in Texas). p.139-167.

³¹⁷ Gian Piero Brunetta, Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta. Volume quarto. Roma: Editori Riuniti, 1993. p.16-17.

³¹⁸ Beppe Cino a l'autor. Roma, 11 de febrer de 1995.

títols de prestigi entre els quals també hi havia, entre d'altres, Vogliamo i colonnelli (Queremos los coroneles, 1973), de Mario Monicelli; Il deserto dei tartari (1976), de Valerio Zurlini; Antonio Gramsci, gli anni del carcere (Antonio Gramsci, 1976) de Lino Del Fra; Il delitto Matteoti (El delitto Matteoti, 1973), de Florestano Vancini i La circostanza (1973), d'Ermano Olmi.

L'altre factor que va influir considerablement en el canvi de direcció de la carrera de Rossellini va ser la presència d'una nova companya sentimental en la seva vida, Silvia d'Amico -fet que va anar acompanyat d'un nou escàndol en la premsa- i la ruptura amb la seva esposa índia Sonali Senroy. Silvia d'Amico era la filla d'una de les guionistes més prestigioses del cinema italià, Susso Cecchi d'Amico, fidel col·laboradora de Luchino Visconti. Silvia va marcar un lleuger canvi de direcció en els treballs de Rossellini per al cinema. Ella va ser la guionista de Il Messia i una figura clau en el control dels diferents processos de producció del film. Silvia d'Amico provenia de la tradició viscontiniana, absolutament oposada a la rosselliniana, i va intentar posar ordre als anàrquics sistemes de producció de Rossellini i conduir-lo cap unes formes de treball més estandarditzades, a les quals el director es va resistir.

Finalment, és significatiu que Roberto Rossellini decidís acostar-se cap a la Gaumont per realitzar Lavorare per l'Umanità. La companyia havia tingut una participació discreta en la producció d'Il Messia i va col·laborar en la distribució internacional del film. El directiu Daniel Toscan De Plantier va iniciar l'any 1975 una estratègia a l'interior de la Gaumont orientada, d'una banda cap, cap a la creació d'un cinema de qualitat, i per altra, a fer treballar els autors més representatius del cinema francès del moment. Aquesta idea es basava en una contradicció, ja que la tradició del cinema de qualitat no tenia res a veure amb la política dels autors francesos, que anys abans s'havien aixecat contra el model de cinema de qualitat que predicava Daniel Toscan de Plantier³¹⁹. El director general de la Gaumont volia realitzar un procés de conciliació entre l'art i el comerç i

³¹⁹ El crític Serge Daney considerava que la política de cinema de qualitat duta a terme per Toscan Du Plantier dins de la Gaumont va tenir una forta influència en la crisi del model de cinema modern que havia introduït la Nouvelle Vague francesa. Veure: Serge Daney, "Il caso francese". A: Roberto Turigliatto, ed. Nouvelle Vague, Torino: Lindau, 1993.

el seu somni es va materialitzar en una política europea d'impersonals obres de qualitat realitzades per autors de renom. Rossellini va aconseguir apropar-se a la Gaumont -els seu fill Renzo va ser nomenat delegat a Itàlia de la companyia- i va intentar trobar un camí per produir els seus films. Lavorare per l'Umanità havia de ser una obra que formés part de la política general de prestigi de la companyia francesa i Toscan De Plantier estava interessat a recuperar el nom de Rossellini dins del cinema de prestigi europeu.

4.2.6.1. Anno Uno

El productor Edilio Rusconi, persona coneguda pels seus postulats dretans, per reforçar les seves bones relacions amb el govern democristià volia produir un film sobre la vida del polític Alcide De Gasperi, el primer cap de govern italià elegit de forma democràtica acabada la guerra. La idea provenia del líder de la Democràcia cristiana, Amintore Fanfani, el qual volia realitzar una operació commemorativa amb motiu del vint aniversari de la mort de la figura històrica del seu partit. La productora Rusconi Films tenia com a cap de producció a Gian Paolo Cresci, que havia estat anteriorment una de les figures influents de la RAI, i va proposar inicialment com a director de la sèrie el nom de Renato Castelliani -que acabava de finalitzar la seva sèrie sobre Leonardo Da Vinci- i posteriorment el de Rossellini, de qui havia gestionat alguns dels seus treballs televisius. Rusconi va aconseguir beneficiar-se de les ajudes per a la producció, distribució i exhibició ofertes per la companyia estatal Italnoleggio, amb la qual Rossellini es trobava en tractes per promoure el projecte de Pulcinella, i després, per trobar ajuda en la co-producció d'Il Messia. El pressupost del film va ser de 1.400.000 dòlars dels quals un milió va ser invertit per Italnoleggio i la resta per Rusconi.³²⁰ El pressupost destinat a la realització d'Anno Uno era considerablement superior al de les produccions televisives. Això va permetre al director rodar algunes escenes espectaculars en exteriors i realitzar l'obra dins d'uns paràmetres més industrials, donant fins i tot el paper protagonista a

³²⁰ H. Werben, "Year One". Variety, 4 de desembre de 1974

un actor professional, Luigi Vanucci. La participació d'una companyia estatal en un projecte vist per alguns com un encàrrec hagiogràfic i els lligams que Rossellini establia, mitjançant aquest film, amb la Democràcia cristiana van ser objecte d'una forta polèmica que va acompanyar tant el període de la realització com el de l'estrena de la pel·lícula. El mateix any, el cineasta Ermanno Olmi va realitzar una sèrie de divulgació periodística -dividida en tres capítols- sobre Alcide De Gasperi per a la televisió. La sèrie d'Ermanno Olmi no va provocar cap mena de polèmica.³²¹

Rossellini va acceptar el projecte per encàrrec i amb l'esperança de sortir de la difícil situació en què es trobava després dels seus darrers treballs televisius i els projectes frustrats als Estats Units. Malgrat les exigències de l'encàrrec, hi havia una sèrie de qüestions que el temptaven i que el podien ajudar a conduir el seu projecte a un terreny més personal. Anno Uno descriu un capítol de la història italiana que coincideix cronològicament amb Roma, città aperta, Paisà, Era notte a Roma, Il Generale della Rovere, Stromboli, Dov'è la libertà i Europa 51. L'òptica a partir de la que amb prop de trenta anys de distància, observa aquest període difereix considerablement de la forma amb què l'havia observat els anys quaranta i cinquanta. Per reconstruir la història recent, Rossellini podia utilitzar el seu mètode didàctic, el qual només havia estat utilitzat -excepte l'episodi de l'obrer Montagnani de L'età del ferro- per reconstruir la història passada.

Rossellini va acceptar la realització del projecte perquè no el considerava excessivament allunyat de l'esperit de les seves obres de caràcter didàctic:

<<Questo film sulla vita italiana dal 44 al 54 mi permette di rimanere coerente con i miei principi e con quell'opera di divulgazione storica che ho iniziato dieci anni fa in televisione. Questo film esce dal seminato tradizionale in cui il cinema si era fossilizzato. Mi è stata data l'opportunità di realizzare un'opera di divulgazione che riduca gli orizzonti

³²¹ Alcide De Gasperi d'Ermanno Olmi (1974). La sèrie de 209 minuts de durada va ser plantejada com una enquesta de caràcter periodístic.

della nostra ignoranza. Mi è parso molto utile rivedere con cura meticolosa quanto avviene in quegli anni quando eravamo nella rovina totale. Può sempre derivarne una lezione>>³²².

El fill del cineasta, Renzo Rossellini va declarar a Peter Brunette que el seu pare va rodar Anno Uno per problemes financers i que posteriorment va intentar justificar-se, convertint el film d'encàrrec en una peça més del seu projecte didàctic:

<<The level of my father's prostitution coincided with financial need, and Anno Uno came at the lowest point. After the films on Pascal and Descartes and the others, his reputation was at rock bottom; the public hated them, as well as the critics. At this point he was approached by the Christian Democrats, and he had to make this film out of economic necessity>>³²³.

El guió d' Anno Uno va ser escrit pels habituals col·laboradors del cineasta, Marcella Mariani i Luciano Scaffa, els quals van intentar seguir el mateix camí dels treballs precedents. Van partir de les cròniques històriques, dels textos i de les obres escrites pel propi De Gasperi. En la confecció del film, però, hi va influenciar un altre factor: la memòria personal. El treball de reconstrucció de la vida italiana durant la postguerra apareixia filtrat tant pels records dels guionistes, com del cineasta. Luciano Scaffa expressava així les seves línies de recerca:

<<Les images que Rossellini reconstruit sont certainement celles qui sont restées dans sa mémoire. Il avait vécu à Rome les événements qu'il raconte dans la première partie du film. Le film est composé de deux éléments: la reconstruction du climat de dialectique politique de ces années-là et l'évocation de la grande force morale, du don de soi à son pays, d'Alcide De Gasperi>>³²⁴

³²² Declaracions de Roberto Rossellini realitzades a l'estrena d'Anno Uno. Roma, 5 de novembre de 1974. A: Sergio Trasatti, Rossellini e la Televisione, p.119.

³²³ Peter Brunette, Roberto Rossellini, p.333.

³²⁴ Luciano Scaffa, "Roberto Rossellini: Dix ans au service d'un nouveau public. (Du cinéma à la télévision)". A: AA.VV. Roberto Rossellini. Roma: Ente Autonomo Gestione Cinema, abril 1990. p.107.

L'esquema utilitzat podia ser similar a les biografies televisives. El film mostra la història d'una individualitat històrica que emergeix en un univers dominat pel caos -la guerra italiana- per tal de dur a terme una missió d'ordre i de reconstrucció. La diferència essencial és que mentre els filòsofs biografiats pel director eren figures claus per a la història de la humanitat i uns autèntics innovadors davant les idees del seu temps, De Gasperi era un polític conservador que va tenir com a missió haver de governar Itàlia en un moment delicat de la seva història. A diferència del Garibaldi de Viva l'Italia, no va tenir mai una aurèola mítica i va ser una figura plena de contradiccions en uns anys dominats per una gran confusió d'ideologies. En una entrevista a la revista Sight and Sound, Rossellini mostrava com De Gasperi s'inseria perfectament dins la línia de personatges biografiats que dissenyen un projecte racional en un temps de confusió:

<<But since he has gone, the conflict of dialectical confusion is so intense that nobody knows what to do. At a time like this, with not just Italy but the whole world in a peculiar situation of confusion is so great that I feel it's important for us to be aware of our own history. If we reread these things, it will help us put order in our own minds>>³²⁵

El film vol ser una crònica dels moviments polítics que van tenir lloc a Itàlia en el període comprès entre els anys 1944 i 1954. En les primeres escenes, ens mostra com Roma és controlada pels nazis. L'atemptat de Via Rasella constitueix un moment clau de la lluita antifeixista. Alcide De Gasperi dirigeix les maniobres de la resistència amagat en un àtic. Des d'allà manté contacte amb les altres forces polítiques que lluiten en la mateixa direcció. Quan les tropes aliades alliberen Roma, les diferents forces polítiques formen el govern unitari del CLN. De Gasperi és en aquells moments una figura més de la política italiana que s'imposarà quan els partits del nord vulguin fer president del govern un vell partisà, Ferruccio Parri, i es generi un debat que provoqui que la responsabilitat de govern l'assumeixin els partits amb més base popular. L'any 1946 té lloc el referèndum mitjançant el qual el poble italià ha de triar entre

³²⁵ Philip Strick, "Rossellini in 76". p.90.

monarquia o república i el 1947 són apartats del govern d'unitat els comunistes i socialistes. L'any 1948 té lloc un atemptat terrorista en el qual mor el líder comunista Togliatti. Poc temps després, la Democràcia cristiana triomfa en les eleccions i De Gasperi és elegit president del govern. Les línies d'actuació del govern De Gasperi se centren en l'aliança amb els partits petits, el reforçament dels pactes amb els Estats Units i la lluita per la unitat europea. Les principals dificultats li vénen del vaticà i dels catòlics més conservadors que l'any 1952 volen una aliança amb els feixistes per contrarestar la força que el PCI té a l'oposició. Aquest fet afebleix De Gasperi dins del partit i en el congrés de l'any 1953 és apartat de la política activa. El film acaba mostrant el moment en què De Gasperi marxa cap a Sella di Valsugana, prop de Milà, on morirà.

L'estructura d'Anno Uno no vol ser la d'un film polític de tesi, ni tampoc la d'un gran film de reconstrucció històrica. És un film històric centrat en una vivència política. Malgrat que la figura d'Alcide De Gasperi esdevé el motor principal de la narració, el film no està centrat exclusivament en el polític. La narració és estructurada mitjançant dues històries paral·leles. Alcide De Gasperi no apareix en escena fins passats deu minuts de metratge. Les primeres imatges són dedicades al poble italià i la segona escena té com a protagonista una jove periodista -amant d'un jove ferit de la resistència- que es convertirà en testimoni dels esdeveniments polítics. Entre la jove periodista, el seu amant i Alcide De Gasperi no hi haurà cap relació. El film, però, avançarà mostrant-nos contínuament el punt de vista de la parella -que tindrà un paper secundari- i el del polític. La periodista serà com una espectadora que observa des de fora els fets polítics, mentre De Gasperi els viu des de l'interior. Rossellini mostra també diverses tertúlies en un bar de Roma. Aquestes escenes són independents de la narració, però li serveixen d'informació didàctica per poder situar millor els esdeveniments polítics internacionals que afectaran el desenvolupament de la vida política italiana del període. En l'escena final, la periodista és l'última persona a preguntar a De Gasperi quina angoixa sent davant el futur.

Rossellini va de la narració al discurs. Dona una certa forma narrativa a la pel·lícula, fet que li permet introduir un discurs sobre una determinada opció de responsabilitat moral davant del fet polític. Pren

com a eix dramàtic principal la tensió ideològica per tal de documentar el pensament que va guiar l'acció política de l'estadista i de l'home. Aldo Bernardini considera que, malgrat que la primera proposta resultava interessant, el projecte Anno Uno tenia una gran contradicció en el seu punt de partida:

<<La scelta di fondo è di raccontare le vicende di un popolo e di un periodo attraverso l'angolo visuale, l'ottica soggettiva e unilaterale delle idee e delle opinioni di un uomo di parte (De Gasperi) e del suo partito (la Dc). Visione quindi necessariamente semplificata schematica, parziale, dove De Gasperi è presentato come il "deus ex machina" della situazione, l'uomo della Provvidenza al di sopra delle parti, il politico illuminato che si batte per la unità d'azione dei partiti democratici>>. ³²⁶

El fet d'explicar, en un dels moments de més efervescència política dins del cinema italià i de domini de les opcions marxistes a la pantalla, la vida d'un polític demòcrata-cristià va obrir una certa polèmica. En els mateixos anys d'Anno Uno es varen realitzar nombrosos films de reconstrucció històrica ambientats en la història recent italiana, com algunes obres de Francesco Rossi o Carlo Lizzani. En ells, es partia d'uns fets històrico-polítics per acabar articulant una tesi que conduïa l'espectador cap a una direcció determinada. Com totes les obres de Rossellini, Anno Uno és una pel·lícula oberta que no vol guiar l'espectador, però que té com a contradicció originària el fet de ser un producte encarregat per un partit polític que volia santificar una de les seves figures històriques. De totes maneres, els demòcrata-cristians no van mostrar-se gaire satisfets davant del film, degut sobretot a les al·lusions del guió als pactes que la DCI va realitzar amb la dreta feixista després de l'etapa De Gasperi.

Anno Uno estableix un interessant debat quan s'intenta confrontar la peculiar manera com Rossellini havia representat la història en tots els

³²⁶ Aldo Bernardini, "L'educazione regressiva di Rossellini". Rivista del cinematografo, n.1, gener 1975, p.23.

seus treballs televisió amb l'existència d'una memòria encara viva. Sergio Trasatti exposa aquest conflicte quan es pregunta:

<<Rossellini dice di voler continuare la sua opera didattica senza ombra di propaganda e di tesi precostituite. Ma è possibile applicare il metodo alla storia del passato presente?>>³²⁷.

Anno Uno qüestiona el mètode utilitzat per Rossellini a l'hora de representar la història. Quina és la diferència entre la reconstrucció d'un temps feta a partir de la memòria viscuda o feta des dels documents que testimonien altres memòries alienes? De quina manera la realitat pot ser sempre transformada des del punt de vista del realitzador? Fins a quin punt tot intent de reconstrucció d'un passat porta implícita una fabulació? El film pot ser vist com una reflexió sobre tota la feina feta per Rossellini fins aquell moment. La relació que el cineasta estableix amb els fets històrics del decenni 1944-1954 no té res a veure amb les fórmules utilitzades en els films de postguerra, on la força documentalista s'imposava a la història, on els escenaris apareixien com a testimonis d'uns fets encara no enterrats per la memòria. En el cas d'Anno Uno, tot va ser reconstruït de nou, però aquesta reconstrucció va haver de ser confrontada amb la memòria col·lectiva. A diferència dels seus altres films històrics, la major part del públic coneixia la història que s'explicava i fins i tot alguns dels seus principals protagonistes. Els espectadors tenien adquirida una idea prèvia dels fets narrats que el film no podia arribar a satisfer.

La clau d'Anno Uno és que Rossellini posa en dubte -com ho havia fet amb les altres pel·lícules històriques- la il·lusió de la realitat, tal com va afirmar Beppe Cereda:

<<Proprio contro "l'illusione della realtà" si muove Rossellini. Il suo cinema non nasce dalla "paura", ma dal rifiuto consapevole d'un cinema che sembra sopravvivere a se stesso, di un cinema come grande macchina spettacolare, d'un cinema della identificazione e della rappresentazione>>³²⁸.

³²⁷ Sergio Trasatti, Rossellini e la televisione, p.119.

El cineasta no busca la versemblança de la reconstrucció i això va provocar la perplexitat dels espectadors de l'època, acostumats a la visió d'un cinema històric considerablement esclau de la versemblança. Rossellini crea contínuament dins de la narració efectes de distanciament de la realitat que volen afavorir el discurs. Tampoc no es proposa realitzar una reconstrucció històrica del fuicononament d'un món determinat, a la manera d'Atti degli apostoli. La pel·lícula segueix els plantejaments de Cartesius i la seva posada en escena privilegia la paraula per sobre els fets. A Anno Uno, el cineasta dona importància a la paraula com a portadora d'informació. Aquest fet va entrar en contradicció amb el caràcter de gran producció, amb un cost més elevat de la mitjana de produccions italianes del moment i amb el rodatge en format panoràmic. Rossellini juga a l'espectacularitat en les escenes inicials de guerra -que van ser filmades com escenes de confusió, no com escenes de batalla amb vencedors i vençuts-, però a partir del moment en què es mostra la vida política d'Alcide De Gasperi, l'acció es concentra el diàleg i es produeix un procés de depuració cap a l'essència. Com a Cartesius, el ritme de la narració és ràpid i el film és ple de dades que permeten, fins i tot al públic poc informat de la història italiana, un aclariment sobre la situació política del país.

La importància donada a la paraula va trencar amb tots els esquemes utilitzats en el cinema històric-polític que triomfava en les pantalles i va servir per posar en dubte els procediments de tot aquell vell model de cinema. Alberto Farasino va escriure:

<<Se il cinema politico italiano era un cinema di porta-parola, un cinema che rimuoveva il problema della messa in scena per dar spazio solo a personaggi che agivano e parlavano in nome di altri o di qualcosa d'altro -il regista, l'ideologia, la classe- Rossellini praticava in Anno Uno la messa in scena di questa servitù e di questa miseria, con un film non più cinematografico e nemmeno televisivo ma radiofonico, un film di personaggi che parlano e non si muovono, di statue di cera prive di psicologia, che sembrano possedere un registratore nascosto nell'interno.

³²⁸ Beppe Cereda, "La sfida della coerenza e della novità". Rivista del cinematografo, n.1, gener 1975, p.19.

Radicalizzazione totale e scandalosa del rapporto che il cinema italiano aveva, ed ha, con i discorsi, con la storia, con i personaggi della finzione storica>> ³²⁹

A Anno Uno, Rossellini explicava també la crònica d'un personatge que va sortir de la foscor on estava reclòs -al començament del film viu amagat en un apartament romà esperant l'arribada de les tropes alliberadores- i que es va trobar que podia tenir a les seves mans les claus per construir una nova realitat. La crònica de la vida de De Gasperi és la crònica d'un home que se sent superat per la realitat i no pot dur a terme el projecte que havia imaginat. La ideologia política el condueix a imaginar un estat ideal, a dibuixar un món a la mesura de les seves conviccions. Aquest món pot ser creat del no res, de la Itàlia en ruïnes de després de l'alliberació. L'home haurà de confrontar les seves idees amb les altres forces polítiques: els representants dels diversos partits que, acabada la guerra, crearan un govern d'unitat que ha de dissenyar el destí del poble italià. La confrontació amb la realitat i la impossibilitat de poder realitzar una transformació pràctica seran les grans angoixes d'Alcide De Gasperi. No deixa de ser curiós que el polític acabi com Paolo di Tarso, sabent que ha lluitat tota la vida per dur a terme una missió que mai no podrà veure realitzada. La diferència amb Paolo di Tarso és que per a l'apòstol la flama de l'idealisme pot viure amb més força, ja que té com a suport la fe. En el cas d'Alcide De Gasperi, aquesta flama ha estat apagada per la realitat. Al final, quan el polític abandona Roma per viatjar en tren fins a Milà, on passarà els darrers dies de la seva vida, s'adona que queden moltes coses per fer. També sent com els somnis d'una visió política idealitzada no tindran mai futur en la vida italiana. En el fons, Anno Uno és una pel·lícula que parla de la tensió que s'origina entre la consciència de la pròpia responsabilitat moral i històrica, la qual obliga a prendre decisions clares, i el compromís polític, del qual naixeran les intrigues i els equívocs.

Rossellini no fa una hagiografia de De Gasperi, però veu el personatge amb admiració. Aquest fet provocarà els recels de la crítica no

³²⁹ Alberto Farassino, "I rapporti con la critica". A: Edoardo Bruno, ed. Roberto Rossellini, il cinema, la televisione, la storia, la critica. San Remo, 1980, p.164.

demòcrata-cristiana, que va acusar-lo de no haver tractat temes tan fonamentals com els pactes que el polític va realitzar amb els Estats Units acabada la guerra, els quals van crear una forta dependència d'Itàlia en l'àmbit de la política internacional. També va ser motiu de polèmica l'excessiva presència dels discursos polítics de De Gasperi, els quals fan que la pel·lícula apunti de forma etèria com la Democràcia Cristiana volia realitzar una política social i buscar solucions als problemes del Mezzogiorno. La crítica, que coneixia la biografia de De Gasperi, veia que no eren exposades les nombroses ambigüitats de la seva política social.

Anno Uno va ser estrenada el 15 de novembre de 1974 en el cinema la Fiamma de Roma. A l'acte van assistir-hi els principals representants de la política italiana encapçalats pel primer ministre Amintore Fanfani i el líder del partit comunista Enrico Berlinguer. La recepció va ser molt freda i els detractors de Rossellini van qualificar-lo de cineasta compromès amb la ideologia demòcrata-cristiana, de servidor del règim. Anno Uno es va convertir en el gran cavall de batalla d'una determinada crítica contra Rossellini. Així, la revista Cinema Nuovo publicava: <<Più che essere la testimonianza inequivocabile del primo cedimento del cinema italiano al capitale esplicitamente fascista, descrive involontariamente con crudo realismo la caduta di un mito, cioè quello di Rossellini come eterno maestro e massimo autore del neorealismo>>³³⁰. Sandro Zambetti va publicar a la revista Cineforum un article on presentava el film com un camí cap a la santificació de De Gasperi. El crític qüestionava alguns aspectes foscos de la vida del polític que no eren tractats al film: <<Ma dov'è andata a finire l'ondata persecutoria che portò in galera migliaia di partigiani, mentre ne uscivano i criminali fascisti? E che parte ha avuto il "senso dello Stato", tanto spesso magnificato come la miglior dote del Nostro, nella restaurazione istituzionale che ancor oggi ci fa trovare tanti fascisti nell'apparato statale?>>³³¹. En el diari La Stampa, Vittorio Gorresio escrivia que el personatge de De Gasperi era vist com <<un manichino, tutto retorica e

³³⁰ R. Alemanno, "Anno Uno". Cinema Nuovo, n.233, gener/febrer, 1975, p.50.

³³¹ Sandro Zambetti, "Operazione De Gasperi: sullo schermo l'immagine istituzionale dell'azienda DC". Cineforum, n.140, gener 1975, p.24.

*luoghi comuni, ben diverso della verità>>*³³². Una de les crítiques que més van afectar Rossellini va ser la realitzada per Callisto Cosulich en el diari Paese Sera, que en els darrers anys s'havia convertit en el mitjà on el cineasta havia publicat la majoria dels seus escrits i declaracions. Cosulich començava preguntant-se: <<*Cosa di De Gasperi (pace all'anima sua) a sedotto Rossellini?*>> per anar articulant un discurs on afirmava que el director s'havia venut a la Democràcia Cristiana³³³. Rossellini va defensar's dels diferents atacs i va escriure una carta a Paese sera, en la qual contestava a Callisto Cosulich, justificant el tractament donat a Anno Uno:

*<<Come si può uscire dal nevrotico per arrivare al ragionevole? Ancore e sempre sapendo, accumulando dati. Nel film Anno Uno è la collaborazione di tutti i partiti politici: democristiani, comunisti, socialisti, azionisti, liberali ecc. Il dibattito e la lotta politica si sono svolti in un certo modo ma la storia di quegli anni ci dimostra che quello che si tema oggi possa derivare dal <<compromesso storico>> allora non è successo....Credimi, il film Anno Uno l'ho fatto senza vendermi, senza scendere a compromessi, senza servire nessuno in particolare. Il tempo mi dirà se ho sbagliato>>*³³⁴.

Malgrat el suport en la distribució d'Italnoleggio, Anno Uno va ser un fracàs comercial. El film només va ser defensat per alguns incondicionals com la revista Filmcritica³³⁵ o la nova revista catòlica, Rivista del cinematografo, les quals justificaven d'aquesta manera la seva devoció pel film: <<*Amiamo Rossellini come uomo di cinema e abbiamo una profonda ammirazione per De Gasperi, che, oltre che democristiano (ci riguarda un po' meno), fu un cristiano assolutamente esemplare e precorritore di posizioni e di stile nella testimonianza*>>³³⁶..

³³² V. Gorresio, "Anno Uno". La Stampa, 16 de novembre de 1974.

³³³ Callisto Cosulich, "Anno Uno". Paese Sera, 16 de novembre de 1974.

³³⁴ Roberto Rossellini, "Rossellini e Anno Uno". Paese Sera, 27 de novembre de 1974.

³³⁵ Edoardo Bruno, "Senso (filmico) dell'intrascrivibile". Filmcritica, n.252, març 1975, p.80-81.

³³⁶ C.S. "Anno Uno". Rivista del cinematografo, n.1, gener 1975, p.19.

4.2.6.2. Il Messia

L'any 1974, Rossellini va realitzar diversos viatges als Estats Units amb la intenció de poder treballar en el seu projecte Science a la Universitat de Houston. Volia que diversos científics i algunes figures intel·lectuals s'apropessin al seu projecte. La fundació De Menil va organitzar a Los Angeles unes jornades sobre els Drets de l'home que havien de ser una trobada entre homes de ciència i de fe. Entre les persones que van assistir a les jornades hi havia la figura del Pare Patrick Peyton, un capellà d'origen irlandès que va aconseguir una gran popularitat als Estats Units gràcies a diversos programes religiosos de ràdio en els anys quaranta i diverses sèries de televisió en els anys seixanta. En aquell moment, el Pare Peyton treballava en les emissions anomenades Family Theater i estava molt ben connectat amb l'associació Hollywood Catholics, dins de la qual hi tenia un paper destacat Gene Kelly. Rossellini era a l'Hotel Beverly Hills de Los Angeles, amb la seva nova companya sentimental Sílvia d'Amico, quan el Pare Peyton se li va acostar i li va dir que ell parlava habitualment amb la verge Maria i que aquesta li havia demanat que produís una pel·lícula sobre ella. Rossellini va quedar perplex i va consultar el tema amb Sílvia d'Amico, la qual li va suggerir que li parlés al Pare Peyton d'un projecte sobre la vida de Jesús. El cineasta va trobar el Pare Peyton i li va suggerir que el millor monument que es podria fer a la Verge era la realització d'una pel·lícula sobre el seu fill. Pare Peyton va consultar el tema a la Verge i aquesta va acceptar.³³⁷ El contracte d'Il Messia va ser signat a l'interior de la basílica de Sant Pere de Roma, davant de l'estàtua de La Pietà de Michelangelo, assistint-hi en representació de la família Rossellini, el seu fill Renzo. La producció va ser aprovada a partir d'una sinopsi inicial de dotze pàgines escrita per Luciano Scaffa i el Pare Carlo Maria Martini, que havia estat assessor d'Atti degli Apostoli. La companyia del Pare Peyton va realitzar una col·lecta i va acabar invertint-hi dos milions de dòlars, els quals van ser tramesos en forma de lletres de crèdit. Per poder rodar el film,

³³⁷ Declaracions de Sílvia d'Amico a l'autor. Roma, 6 de febrer de 1995.

Rossellini necessitava buscar un avalador d'aquestes lletres de crèdit i trobar algun canal de distribució a Itàlia.

La mala carrera comercial que havia tingut Anno Uno, frenava els inversors i a Itàlia ningú no volia acceptar les lletres del Pare Peyton. A més, la RAI, amb el suport de multinacionals americanes, havia començat a promoure la realització d'un gran film espectacular sobre la vida de Jesús, dirigit per Franco Zeffereilli³³⁸. Rossellini va pensar que un projecte com Il Messia podia interessar al vaticà i va escriure una carta al Papa Paolo VI:

*<<Come già ebbi occasione di comunicare alla Santità Vostra, sto procedendo alla preparazione del film Il Messia. Sto tentando di farlo in tempo perché possa già circolare durante l'Anno Santo. Forse ci riuscirò. Nella mia intenzione dovrebbe essere un'opera utile a noi uomini "moderni", lacerati, obnubilati, dimentichi, smarriti. Nell'affano che ci opprime ricerchiamo tumultuosamente idee, ideologie, credenze e fedi. Nell'ansia, l'inquietudine e la confusione che si sono diffuse potrà essere illuminante per molti la rilettura attenta dei Vangeli così come lo è stata per me ed i miei collaboratori. C'è nel Vangelo tutto quello che noi uomini di ora ricerchiamo per altra strada>>*³³⁹

Rossellini va ser rebut pel Papa, al qual va manifestar quina era la seva visió de Jesús i el seu punt de vista sobre la religiositat. Es considerava una persona laica, no creient, però molt respectuosa amb el fet religiós. Ell volia fer un Messia per a no creients, que no fos ortodox. El director va definir d'aquesta manera els resultats de la seva visita:

<<Je lui ai dit que je n'étais pas croyant. Mais que j'avais lu les Evangiles. Vraiment. Pas pour oui-dire ou par catéchisme interposé. Et que j'allais m'effacer devant Jésus comme je l'ai fait déjà devant Socrate,

³³⁸ El film Jesús de Nazareth (Jesus of Nazareth, 1977) de Franco Zeffereilli es va rodar a Tunísia aprofitant alguns sets del film de Rossellini. Les escenes del procés de Jesús es van filmar utilitzant les mateixes construccions.

³³⁹ Carta de Roberto Rossellini a Paolo VI. Roma, 12 de novembre de 1974. Reproduïda a: Virgilio Fantuzzi, "Rossellini e la religione". A: Edoardo Bruno Ed. Roberto Rossellini, il cinema, la televisione, la storia, la critica. p.178-179.

*Garibaldi, Louis XIV. Pour que le spectateur puisse lire sur écran, et de façon compréhensible, la vie du Christ. Sans reconstitution de miracles, étant quand même et toujours néo-réaliste>>*³⁴⁰

El Papa va mostrar-se interessat pel projecte i durant el rodatge a Tunis va enviar un missatge al President del govern d'aquest país, Habib Bourguiba. Beppe Cino, que va ser l'ajudant de Rossellini en el projecte ho especifica:

*<<J'étais au bureau à attendre. Cette rencontre servait à officialiser le projet mais aussi à faciliter l'écoulement des fameuses lettres de crédit. Le Pape apprécia le projet, le scénario respectait les Evangiles...Et de cette entrevue sortit le miracle: les lettres furent acceptées par la Banco di Santo Spirito, qui est une banque, je crois, liée au Vatican>>*³⁴¹

La companyia del Pare Peyton exigia una versió anglesa del film i la garantia de disposar dels drets per al mercat americà. El principal problema va ser trobar una empresa de distribució a Itàlia. Inicialment la companyia Italnoleggio va exigir una versió completa del guió, però va desinteressar-se del tema. Finalment, Rossellini va decidir rodar Il Messia sense tenir cap companyia que volgués distribuir el film un cop acabat.

En una primera fase del guió, Rossellini va demanar als seus col·laboradors que escrivissin un tractament de dotze pàgines. La seva nova companyia sentimental, Silvia d'Amico, no estava d'acord amb els mètodes d'escriptura de guió amb què treballava habitualment el cineasta. Silvia d'Amico és filla de Susso Cechi d'Amico i s'havia format en la tradició de considerar el guió com una estructura tancada, bàsica en la construcció d'un film. Silvia d'Amico va decidir assumir l'escriptura d'un guió detallat per Il Messia i fer-se també càrrec de la producció executiva del film. Una de les seves principals obsessions va ser d'intentar ordenar la forma anàrquica de treballar de Rossellini, planificant la producció a partir d'estructures de treball més estandarditzades. Malgrat que el

³⁴⁰ Michel Dalain, "L'apôtre Rossellini". L'Express, 16-22 de febrer 1976.

³⁴¹ Declaracions de Beppe Cino a: Alain Bergala i Jean Narboni, ed. Roberto Rossellini, p.47.

cineasta va anar depurant el seu estil d'escriptura, Il Messia és una de les poques obres on va dedicar-se a seguir, gairebé de forma detallada, el guió. Silvia d'Amico va escriure Il Messia a partir de dues línies d'investigació bàsiques. Per una banda, va utilitzar una versió dels Evangelis comparats, d'on va seleccionar tots els diàlegs del film i va fer una recerca iconogràfica sobre les formes de representació de la vida de Crist, inspirant-se sobretot en quadres del Manierisme i Barroc italià.³⁴² El seu propòsit no era establir un joc de referències pictòriques, sinó utilitzar els quadres com a informació per tal de establir, a partir de les imatges, una reflexió sobre la representació de la Història i les transformacions que aquesta pateix, a partir del llegat iconogràfic. El cineasta va definir així el procés de treball en l'escriptura del guió:

<<Per Il Messia si trattava di operare una scelta tra i Vangeli, confrontare la cronologia, scegliere quella più diretta, più esplicitiva; poi, perché questo messaggio, che è verbale, prenda tutto quanto il suo valore bisogna procedere a una ricostruzione archeologica, a un documentario dell'epoca e quindi scegliere i luoghi, decidere quali ricostruzioni si devono fare, i costumi, l'attrezzatura, etc. Fatto tutto questo enorme, lunghissimo lavoro, bisogna nel corso del film sintetizzare i materiali, conglomerare. In concreto sul set noi facciamo sette-otto minuti di montaggio utile al giorno. Facciamo prove, naturalmente, ma a questo punto il lavoro cresce facile, non è più molto complicato>>³⁴³

Il Messia es va rodar durant 42 dies entre els mesos de juny i juliol de 1975 a Tunísia. L'elaboració del film va comptar amb la col·laboració en la producció de Tarak Ben Ammar, figura que tindria un paper clau durant la dècada dels vuitanta per la creació d'un centre de rodatge en el seu país, on es filmarien produccions hollywoodianes com En busca del

³⁴² Silvia d'Amico a l'autor. Roma, 6 de febrer de 1995. El guió d'Il Messia està publicat a: Silvia d'Amico Bendicò, "Sceneggiatura di Il Messia", Rivista del cinematografo, a. 50, n. 7-8, juliol-agost 1977. p.328-372. En aquesta versió del guió hi falten les deu primeres escenes, on Rossellini fa una breu incursió a la història d'Israel en el mileni que precedeix la conquesta romana de Palestina.

³⁴³ E. Bruno, A. Cappabianca, E. Magrelli, M. Mancini, "Conversazione con Roberto Rossellini". Filmcritica, maig-juny 1976. p.135.

arca perduda (Raiders of the lost ark, 1981) de Steven Spielberg. Rossellini va disposar dels mitjans propis d'una superproducció però va rodar seguint el seu mètode tradicional, intentant destruir tot allò que fos espectacular i que desviés l'atenció del missatge. L'ajudant de direcció Beppe Cino comenta, per exemple, que per filmar les escenes del pròleg corresponents a l'arribada dels hebreus a Canaan, va disposar de milers d'extres, però que va voler situar la càmera en una posició baixa per tal d'evitar els plans generals espectaculars característics del cinema hollywoodià i rodar, amb la utilització del *zoom*, escenes més intimistes que reforcessin la sensació de desplaçament.³⁴⁴

El cineasta volia realitzar una biografia laica de Jesucrist que sintonitzés amb els seus treballs biogràfics anteriors. La seva primera preocupació va ser constatar la presència humana d'un profeta anomenat Jesús en un moment determinat de la història, quan el poble jueu estava sota la dominació romana. Com en els seus treballs televisius anteriors, el cineasta mostrava un fet que havia tingut una influència considerable en la història i en el pensament de la societat occidental. Jesús era vist com un personatge que apareixia en un moment de caos absolut per tal de dur a terme una revolució del pensament que ajudaria a la creació d'un nou ordre. La fidelitat a la història humana va obligar a despullar el film de tota referència als aspectes miraculosos i de qualsevol omnipresència de l'aspecte diví, simbolitzat per la Paraula de Déu pare.

Il Messia no es presenta només com una crònica de la vida de Jesucrist, des del seu naixement fins a la seva mort, sinó com una exploració de la idea hebraica del Messies, des de la seva concepció fins a la seva materialització amb l'arribada de Jesús. La profecia de l'arribada del Messies provoca a un conflicte entre la idea del reialme diví i la del reialme terrenal. L'espera, després de l'arribada a la terra promesa, d'un rei alliberador del poble jueu serà l'origen de nombrosos malentesos entre els hebreus i donarà lloc a nombroses guerres. A Atti degli Apostoli, Rossellini ja va posar aquest conflicte en evidència, en mostrar com la idea d'un Messies que predicaven els primers cristians s'oposava a la idea d'un Messies poderós que esperaven els hebreus. La intenció inicial

³⁴⁴ Beppe Cino a l'autor. Roma, 11 de febrer de 1995.

era fer un film de dues hores més sobre el desenvolupament del mite del Messies en l'Antic Testament, seguit d'un altre de dues hores sobre la arribada del Messies a la terra i sobre com imposava el seu reialme diví. Tal com recull Virgilio Fantuzzi, en un text de l'any 1974:

<<Il suo prossimo film avrà come titolo Il Messia e dovrebbe durare quattro ore. Due ore per descrivere lo sviluppo del messianismo attraverso i passi più significativi de l'Antico Testamento a cominciare dal momento in cui gli ebrei chiedono a Samuele di poter essere guidati da un re. Alcuni episodi saranno dedicati ai Profeti che si oppongono, parlando in nome di Dio, allo strapotere della monarchia assoluta voluta dagli uomini. Poi ci sarà l'esilio di Babilonia, l'oppressione degli innocenti che soffrono a causa di colpe che non hanno commesso, e di nuovo la voce di un Profeta che si leva a consolare il popolo promettendo la Salvezza. Sarà descritta l'origine dell'ordine sacerdotale, cioè di coloro che poi perseguiteranno Gesù. Questa è la prima parte del film che Rossellini ha in mente fare>>³⁴⁵

Com que la realització d'aquesta idea no era possible, Rossellini es va limitar a filmar un pròleg de deu escenes que resumien la formació del mite messiànic. Així, Il Messia s'obre l'any 1.050 abans de Jesucrist, quan, enmig, de les batalles dels hebreus contra els fariseus, Samuel profetitza la propera arribada del Messies com la d'un Rei que ha de portar la justícia a la terra jueva. Aquesta figura només pot ser el fill de Déu, ja que té poder per redimir el poble. En la primera part veiem com aquesta idea provoca batalles i crea la gelosia d'Herodes, que, en assabentar-se del naixement d'un altre rei, ordena matar tots els nens innocents. Herodes és vist com el representant del poder terrenal que està atemorit per la possible encarnació del poder diví. A Il Messia, no mostra la imatge del naixement a Betlem, però mostra l'adoració dels Reis de l'Orient, considerada com l'adoració que els reis pagans de la terra fan al rei diví.

³⁴⁵ Virgilio Fantuzzi, "Rossellini al lavoro". La civiltà cattolica, any 125, n.2967, 2 de febrer de 1974, p.270.

Il Messia parteix de la fidelitat a la paraula dels Evangelis. Tots els diàlegs van ser construïts a partir d'un treball de síntesi dels textos evangèlics. Com a Atti degli Apostoli, la utilització dels textos entra en contradicció amb la seva utilització com a crònica. Els evangelis no són documents sinó una fabulació de caràcter doctrinari. La dicció de la paraula és sempre que sigui possible, despullada de tota emfasització. La interpretació dels actors no queda afectada per cap mena de dramatisme, fins al punt que en determinats moments semblen gairebé estàtues que reciten l'Evangeli. Les grans frases de l'Evangeli són dites com si formessin part de la quotidianitat. Al llarg del film, Rossellini acata l'enunciat de la ficció -la paraula-, però la va despulant per fer aparèixer, de forma progressiva, la representació històrica. La paraula és respectada en la seva essència i es converteix en un pilar clau d'informació, però a diferència de Cartesius, on tenia el deure d'explicar una experiència intel·lectual desconeguda per l'espectador i necessitava concentrar tot el discurs en la paraula, a Il Messia la reconstrucció de l'entorn esdevé un factor primordial. El cineasta considera la història explicada en els evangelis com una història coneguda. Allò desconegut és la descripció/reconstrucció de l'entorn on va viure Jesús. La reconstrucció de l'entorn va ser feta prenent com a referència la rica història de la tradició pictòrica occidental, però aquesta generalment s'ha caracteritzat per la seva ahistoricitat, la seva voluntat de representar un mite o per tenir un caràcter simbòlic. A Il Messia, el gran repte és veure com a partir d'un text doctrinari i d'una imatge filtrada per una forta càrrega simbòlica, es pot realitzar una aproximació històrico-informativa a la vida d'un mite clau de la cultura occidental.

Il Messia és un film que posa en dubte les altres reproduccions que de Jesucrist ha realitzat el cinema. Bona part de les primeres versions, han prescindit de la tradició de l'art occidental, per inspirar-se en el *kitsh* iconogràfic religiós de les cromolitografies pintades que van començar a aparèixer a finals del segle XIX. Aquesta iconografia va marcar profundament la majoria d'adaptacions de la vida de Crist realitzades per Hollywood.³⁴⁶ En un altre extrem se situa Il Vangelo

³⁴⁶ El tema de la representació icònica de Crist en el cinema ha estat tractat a: Román Gubern, "La imagen religiosa". A: La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas. Madrid, Akal Comunicación, 1989, p.23-48.

secondo Matteo, (El evangelio según San Mateo, 1964) de Pier Paolo Pasolini, on el director va proposar un replantejament iconogràfic de la figura de Crist a partir del respecte a la paraula evangèlica, en aquest cas el text de Sant Mateu que li donava títol. Pasolini també va dur a terme una reconstrucció realista de la vida de Crist, però la concepció de la realitat difereix entre els dos cineastes. Pasolini va voler fer una recerca de la sacralitat laica per tal d'explorar el sentiment d'irracionalitat que desperta la figura de Crist com a mite. Pasolini va construir un món, filtrat per la seva concepció poètica de la realitat i va intentar depurar les imatges per crear una plàstica. En canvi, Rossellini volia fer una aproximació antropològica a les formes de vida de l'època. La depuració que va fer de les imatges té com a finalitat principal trobar el didactisme i provocar un distanciament no emotiu en l'espectador. Quan va exposar els seus propòsits a Filmcritica, Rossellini s'apartava del discurs de Pasolini, posant de nou en dubte la noció de l'artista cinematogràfic d'herència romàntica:

<<Non c'è che da fare una ricostruzione storica molto accurata, una ricostruzione, dico, della vita quotidiana, di quelli che sono i dati più normali e in questo contesto calare l'avvenimento. Tutto diventa allora di una estrema semplicità. Certo non bisogna pensare di fare il poeta, il creatore: ce ne sono tanti in giro. Si scende così su un terreno estremamente concreto e pratico>>³⁴⁷.

Rossellini retorna al model de recerca antropològica basat en la imatge que va explorar a Atti degli Apostoli, però ho fa de manera més depurada, com si els avenços realitzats en el seu mètode li haguessin permès anar més còmodament cap a la síntesi. Mentre a Atti degli Apostoli s'interessava per les circumstàncies sòcio-polítiques dels orígens del cristianisme i les lluites dialèctiques entre els primers cristians d'origen jueu i els gentils, ara la seva mirada se centra en els petits detalls que formen la quotidianitat, en intentar convertir la Història sagrada en Història. A les possibles representacions icòniques del mite, Rossellini contraposa fragments de realitat. A partir d'una exploració dels diferents

³⁴⁷ E. Bruno, A. Cappabianca, E. Magrelli, M. Mancini, "Conversazione con Roberto Rossellini". p.134.

treballs manuals que s'hi duien a terme, ens mostra com era la vida en el temps de Crist. Així, a Il Messia acaben prenent tant de relleu les tasques dels pescadors amb les seves xarxes o la confecció diària del pa, com els missatges doctrinaris.

En suggerir a l'espectador una mirada nova davant d'uns esdeveniments coneguts prèviament, Il Messia du fins al límit la recerca didàctica de Rossellini. Aquest procés d'observació porta de forma implícita un camí cap al coneixement i permet al cineasta realitzar un pas important envers la recuperació de la innocència de la mirada com la forma més pura d'observar el món. La mirada innocent és, en definitiva, la forma d'observar dels orígens. L'intent de depurar el passat iconogràfic occidental per oferir nous camins d'informació, suposava una destrucció de l'il·lusió per afirmar el coneixement. Superar la tensió entre il·lusió i coneixement ha estat sempre una de les fites claus del recorregut didàctic de Rossellini.

Una de les escenes que il·lustren millor les intencions de Rossellini és la no mostració del tradicional via-crucis al calvari. Ponç Pilat es renta les mans i Jesús és condemnat. Rossellini talla l'acció i, mitjançant una el·lipsi, ens condueix dalt del Calvari. Una colla de nens juguen i entonen una cançoneta. En un segon terme veiem tres creus, en una de les quals hi ha Jesús agonitzant. El *pancinor* s'acosta a les creus. L'escena ens evidencia la voluntat rosselliniana de destruir totes les representacions de la passió i verifica el seu desig de convertir els grans moments de la història en fets de la vida quotidiana. La mort per crucifixió es transforma en un fet comú en el Jerusalem de l'època que no altera ni el joc dels nens. En observar el calvari, l'espectador no veu un esdeveniment transcendental per a la història de la Humanitat, sinó un fet perfectament inscrit dins la quotidianitat. Per veure la divinitat en la imatge cal realitzar una epifania, transformar la realitat en una imatge simbòlica. Segons la guionista Silvia d'Amico, Rossellini va decidir convertir el via-crucis en una el·lipsi perquè no aportava cap informació suplementària a la vida de Jesús. Ponç Pilat l'ha condemnat a mort i en la propera escena el veiem moribund. La doctrina cristiana ha utilitzat el via-crucis per reforçar la idea de sofriment i sacrifici del fill de Déu convertit en home. En la proposta de

Rossellini el que importa són els fets i, per tant, aquest sofriment no aporta cap informació complementària al discurs.³⁴⁸

Un altre punt de controvèrsia és la imatge que el director dóna de la verge Maria. Mentre, Pier Paolo Pasolini a Il Vangelo secondo Matteo va utilitzar dues actrius per representar el personatge de la mare de Jesús i al peu de la creu va mostrar el rostre transformat pel dolor d'una Maria notablement envellida -paper que interpretava la pròpia mare del cineasta-, la Maria de Rossellini no canvia i és considerablement més jove que l'actor que interpreta el paper de Jesús. L'actriu que fa el paper de Maria és Mita Ungaro -filla de Arabella Lemaître, l'actriu que interpretava el paper de Chiara a Francesco, giullare di Dio-, que en el moment de rodar la pel·lícula, tenia disset anys. En preservar la joventut sembla voler salvaguardar la idea de la virginitat i de la puresa de la verge. Rossellini ho va justificar dient que un dels punts de partida del film era la imatge de la Pietà de Miquel Àngel, reproduïda en una de les escenes finals com si fos un *tableau vivant*. Rossellini argumentava que en l'escultura de Miquel Àngel, la Verge apareix com una dona jove que conserva l'eterna joventut davant del seu fill. Silvia d'Amico afirma que, repassant imatges de les diferents representacions de Maria en la tradició pictòrica occidental, Rossellini va adonar-se que la Verge era sempre representada molt més jove, fins i tot en les escenes del calvari. Al cineasta, li interessava conservar la imatge de les representacions pictòriques per atemptar contra la il·lusió de realitat que persegueix el cinema, captivat per exemple en els efectes de maquillatge, però no en el realisme bàsic de les situacions. Curiosament, la major part de la crítica va ressaltar el no envelliment de Maria. El procediment no era nou, en el cinema de Rossellini. En totes les seves pel·lícules didàctiques no es produïa l'envelliment de l'actor. Malgrat els seus viatges i els anys que han transcorregut des de la seva conversió, Paolo di Tarso manté sempre el mateix aspecte; Pascal no evoluciona, té el mateix aspecte físic al començament del film quan té 17 anys que al final quan en té 39; Descartes tampoc evoluciona físicament entre els 16 i els 45 anys. Els

³⁴⁸ Silvia d'Amico a l'autor. Roma, 6 de febrer de 1995.

personatges dels films de Rossellini sempre tenen l'edat dels actors que els representen.

A nivell de la posada en escena, l'estil d'Il Messia, es diferencia dels altres films, ja que les seqüències són més curtes i més nombroses. En la planificació, hi té un paper més destacat el muntatge i la càmera no busca els personatges des d'una posició estàtica, sinó que es troba contínuament en moviment, generalment realitzant cercles al voltant de l'acció. Sembla com si la càmera gravités, com si busqués l'espiritualitat en un discurs basat en la realitat i en la fixació dels personatges a la terranialitat.

Un cop acabat el rodatge, el 25 d'octubre de 1975, es va realitzar la presentació del film a Montecatini per tal d'accelerar el procés de trobar distribuïdora. Cap companyia italiana no es va interessar per la pel·lícula. Mentrestant, Rossellini va aprofitar per presentar-la a França el 19 de febrer de 1976, a l'església de la Trinitat de París, on Daniel Toscan du Plantier -a qui Rossellini començava a festejar, degut a la nova política cultural que seguia la Gaumont- va decidir estrenar-la en cinc cinemes de París. A Itàlia, finalment Rossellini va aconseguir un pacte amb la companyia lligada al Partit Comunista italià ARCI, que disposava de la cooperativa Nuova comunicazione especialitzada en cinema militant per tal que li distribuís el film. Malgrat la benedicció papal, Il Messia va haver de ser distribuïda per una cooperativa d'acció marxista. Ni a França, ni a Itàlia, la pel·lícula no va funcionar comercialment. Als Estats Units, la distribuïdora catòlica The De Rance Corporation of Milwaukee -associada al Pare Peyton- va rebutjar-la un cop acabada. No van considerar-la com un film religiós a causa de l'absència de la *veu en off* de Déu pare i d'alguns fets sobrenaturals com els miracles. Tampoc no entenien l'aposta realista practicada per Rossellini, tan allunyada dels esquemes del cinema hollywoodià. La companyia va intentar canviar el film, suprimint-ne trenta minuts i col·locant-hi la *veu en off* de Déu pare. Rossellini s'hi va oposar i finalment van decidir no distribuir-la als EUA.

El film va generar una certa indiferència en la crítica italiana, la qual després d'Anno Uno es mostrava escèptica davant qualsevol nova obra del cineasta. Així, el crític de Il Corriere della Sera va considerar-la com

<<un illustration de paroles logorathées dall'uso convenzionale della storia sacra>>³⁴⁹. Gian Luigi Rondi, a les pàgines d' Il Tempo va defensar-la dient: <<Tutto quello che vi si vede e che si riferisce al Messia e agli apostoli è vero, asciutto, immediato, con sapore di pane, di polvere, di terra>>³⁵⁰. A França, la crítica va ser més amable que la italiana, ja que des del temps de Louis XIV cap treball del cineasta no havia tingut una certa ressonància crítica. Jacques Siclier a Le Monde va dir que la pel·lícula mereixia una atenció especial ja que es tractava d'un <<film de constatation et d'explication>>³⁵¹. François Maurin, crític del diari comunista L'Humanité, va considerar-la com una nova confirmació del rigor de treball del director, <<sans doute la plus aboutie>>³⁵². Una de les crítiques contràries va ser escrita per Henri Chapier a Le quotidien du Paris, el qual afirmava que: <<Le réalisme grossier des scènes involontairement comiques représentant le Sanhédrin des Hébreux comme une poignée de "mafiosi" est choquant, mais assez conforme à une certaine mythologie tolérée par le fascisme, et conspuée par Jean XIII au moment du Concile>>³⁵³. El propi director va contestar aquesta crítica perquè, en ella, considerava que hi havien acusacions polítiques que sobrepassaven les responsabilitats d'un crític cinematogràfic. En la seva contesta afirma: <<Comment pouvez-vous croire que j'ai voulu le retour de l'épouvantail du peuple déicide et son cortège d'interprétations funestes encouragées par le fascisme? Si aujourd'hui on dit que Pinochet a assassiné Allende, comment croyez-vous que ce crime puisse retomber sur tout le peuple chilien lui même martyr. Nous savons par l'histoire qui sont devenus martyrs tous ceux qui ont voulu introduire des idées nouvelles. Nous constatons dans l'histoire qu'il y a beaucoup plus de tolérance pour les criminels que pour ceux qui osent penser librement>>³⁵⁴.

³⁴⁹ G. Grazzini, "Il Messia". Corriere della sera, 29 d'octubre de 1975.

³⁵⁰ Gian Luigi Rondi, "Il Messia". Il tempo, 29 de setembre de 1976.

³⁵¹ Jacques Siclier, "Le Messie". Le Monde, 20 de febrer de 1976.

³⁵² François Maurin, "Montrer, plus que démontrer". L'Humanité, 25 de febrer de 1976.

³⁵³ Henry Chapier, "Un discours jamais entendu". Quotidien de Paris, 18 de febrer de 1976.

³⁵⁴ Roberto Rossellini, "Roberto Rossellini conteste la critique du Quotidien sur Le Messie". Le Quotidien de Paris, 23 de febrer de 1976.

Més tard, al diari Paese Sera va publicar un article on feia un balanç de les seves relacions amb la crítica tot afirmant que, entre els contraris al seu film hi havien personatges d'una certa esquerra que es definien revolucionaris; els personatges de certs ambients del cinema italià lligats a la rutina comercial; els que tenien un concepte mític de l'art i la política i en el cas francès, la burgesia més tradicional tant en l'àmbit polític com econòmic. En el mateix article no dubtava a afirmar: <<*Questo film, stranamente, è quello che amo più di tutti i film che ho fatto*>>. ³⁵⁵

4.2.7. Altres produccions televisives

A més dels treballs geogràfics, enciclopèdics, biogràfics o les dues obres que Rossellini realitza al final de la seva carrera per al cinema, en la seva filmografia didàctica hi ha tres treballs de curta durada que s'aparten dels seus esquemes, malgrat que es caracteritzen per tenir una vocació informativa i per integrar-se plenament en la seva peculiar concepció humanista. Aquests tres treballs tenen caràcter documental, en el seu interior no hi ha cap inclusió d'elements de ficció i són una mena d'encàrrecs fets al marge dels grans projectes. El primer d'ells és una entrevista periodística amb el President de Xile, Salvador Allende, titulada La forza e la ragione. Intervista ad Salvador Allende. No es tracta d'un encàrrec, sinó d'una producció de San Diego Film, una companyia fundada per Renzo Rossellini als Estats Units, que tenia com a finalitat la promoció de productes al tercer món. Concerto per Michelangelo va ser un encàrrec directe de la RAI, realitzat l'any 1976 quan el cineasta ja havia abandonat el mitjà televisiu. El programa és la filmació d'un concert simfònic-coral que va tenir lloc a la Capella Sixtina. Finalment, per encàrrec del Ministeri d'Afers Estrangers francès va rodar el mes d'abril de 1977, un film documental sobre el Centre Georges Pompidou de Paris. La importància d'aquestes obres és menor dins el conjunt del projecte didàctic, però de tota manera aporten algunes dades més sobre els camins seguits pel cineasta.

³⁵⁵ Roberto Rossellini, "Riepilogando". Paese Sera, 6 de maig de 1976.

4.2.7.1. La forza e la ragione

A començaments dels anys setanta, Rossellini va sentir-se atret per Xile com a possible camp d'activitats. Mentre preparava el seu projecte Science, a la Universitat de Houston, va sentir a parlar de l'observatori astronòmic de Tololo, situat a més de tres mil metres d'alçada a Los Andes. També havia pensat rodar en el país algun capítol del seu projecte The Civilization of the Conquistadores, sobre el qual havia escrit un tractament a començaments dels setanta i va aprofitar el rodatge de Socrate a Espanya per trobar finançament per part de TVE. El que més l'atreia, de Xile, era la figura del president Salvador Allende, que havia guanyat les eleccions l'any 1970 al capdavant d'Unidad Popular - coalició de socialistes i comunistes- i s'havia disposat de dur a terme una important revolució social dins del país. Rossellini veia Allende com un home que proposava establir un nou ordre per sortir del caos i estructurava, a partir de la racionalitat, un nou procés de transformació social del país:

<<I miei incontri con lui si sono sempre svolti nella sua casa privata. Egli abitava in via Tommaso Moro e, una sera a cena, gli ho parlato di Tommaso Moro l'utopista, gli ho parlato dell'idea generale di utopia. Allende era molto interessato, conosceva Tommaso Moro, ma non ne aveva letto tutte le opere, non ci aveva ripensato su. Chiamò uno dei suoi segretari e gli chiese di prendere tutto quello che si trovava su Tommaso Moro. Gli premeva approfondire, sapere cosa avesse realmente detto l'autore di Utopia. Era un uomo così, intellettualmente curioso e mai pago. Si sentiva benissimo che questo non era affatto un atteggiamento di civetteria, ma anzi l'affermazione di tutto quanto stava a fondamento del suo pensiero e del suo modo di vedere l'umanità; l'uomo conta per la sua intelligenza, per la sua capacità di intendere, per la sua capacità di essere assolutamente cosciente: di lì il tentativo di uscire dalle passioni>>³⁵⁶

³⁵⁶ Roberto Rossellini, "Un vero uomo", Paese sera, 16 de setembre de 1973. L'article anava acompanyat de la publicació del text de l'entrevista realitzada a Rossellini. El text també està

Rossellini trobava molts punts d'identificació amb la personalitat d'Allende. El president Xilè va convidar-lo, el mes de maig de 1971 en el marc d'una operació anomenada *Verdad*, per a la qual el President de Xile havia convidat a diverses figures intel·lectuals de diversos indrets del món perquè coneguessin la realitat xilena i l'intent democràtic de desenvolupament del socialisme. Rossellini va demanar per rodar una entrevista, la qual va ser produïda per la companyia San Diego Films, propietat del seu fill Renzo. Allende havia mantingut contactes amb Renzo, el qual estava involucrat en diversos grups polítics d'esquerra implicats en l'ajuda al tercer món. La idea inicial del cineasta era que l'entrevista pogués acabar formant part d'un projecte més ampli de films-entrevista sobre la història recent de la humanitat.

L'entrevista, de 36 minuts de durada, va ser rodada amb una càmera de 16mm i amb un equip reduït a la casa presidencial de Salvador Allende a Santiago de Xile. El propi Rossellini era l'entrevistador, el responsable de la realització era Emilio Grecco i, Renzo, l'encarregat de la producció. En ella, la càmera està sempre concentrada en la figura del President i només ocasionalment apareix Rossellini com a entrevistador.

Al llarg de l'entrevista, Rossellini s'interessa per la trajectòria humana de Salvador Allende, el qual comença explicant com des dels seus anys d'estudiant de medicina va sentir-se compromès amb la lluita política, i com el seu camí fins al poder és fruit d'una coherència ideològica. Al llarg de l'entrevista, Rossellini li demana com ha estat capaç de guanyar unes eleccions sense fer ús de la televisió, quina era la concepció que tenia del marxisme des d'una posició democràtica i vol que parli sobre les difícils relacions que el seu govern pot arribar a establir amb els Estats Units. L'entrevista es mou contínuament entre l'experiència biogràfica d'Allende i la reflexió sobre l'ideari polític i econòmic que pensa posar en pràctica a Xile. En la seva part final, la conversa deriva cap una anàlisi històrica de les raons que han motivat l'empobriment d'Iberoamèrica des de la Primera guerra mundial i sobre el

reproduït a: Don Ranvaud. ed. Roberto Rossellini, British Film Institute, dossier n.8, 1981, p.65-70.

paper que ha jugat l'església catòlica davant dels postulats marxistes d'Unidad Popular. Allende defensa el paper de l'església al seu país i parla d'un desig d'ecumenisme religiós que ell va intentar portar a la pràctica amb motiu de la cerimònia religiosa que es va celebrar quan va ser ordenat President del seu país. Allende també estableix una diferència entre les idees socials no practicades que havia promogut abans la democràcia cristiana i les idees que el socialisme ha dut a la pràctica. L'entrevista finalitza amb una declaració de confiança en l'home per part de Salvador Allende, que ben bé podia haver estat exposada per Rossellini:

<<Pienso que es justo, aquel anelo que habla del hombre del siglo XXI. Un hombre con una concepción diferente, con un nivel de valores distintos; un hombre que no sea fundamentalmente movilizado por el dinero; un hombre que entienda que hay, por suerte, otra medida en donde la inteligencia del hombre puede dar su gran fuerza creadora. Es decir, tengo confianza en el hombre, pero en el hombre humanizado para que vea en el hombre el hermano, pero no en el hombre que vive de la explotación de otros hombres>>³⁵⁷

L'entrevista va ser emesa per la RAI el 15 de setembre de 1973, quatre dies després del cop d'Estat i de l'assassinat de Salvador Allende.

4. 2.7.2 Concerto per Michelangelo

Un dels responsables de la RAI va proposar a Roberto Rossellini la realització d'un film a l'interior de la Capella Sixtina que havia de servir de complement a un concert d'homenatge a Michelangelo, escrit per Domenico Bartolucci i que havia d'interpretar l'orquestra i el cor de la Capella Pontificia. El concert va emetre's per Eurovisió, el dissabte Sant amb motiu de la celebració de la Pasqua. El temps per a la realització era només d'una setmana, partida entre tres dies de rodatge, dos per al

³⁵⁷ En la versió original de l'entrevista, Salvador Allende parla castellà i respón a les preguntes de Rossellini, formulades en italià.

muntatge del material filmat, una part del qual -les escenes de l'actuació del cor- havien de ser filmades en vídeo i la resta en suport cinematogràfic.

Malgrat que l'encàrrec es limita a ser la retransmissió d'un concert, Rossellini vol convertir l'obra de Michelangelo en autèntic fil conductor de la retransmissió, mentre estableix un discurs sobre la relació entre les imatges i la música. Així, a part de la Capella Sixtina mostra altres obres de Michelangelo que es troben a l'interior del Vaticà, com la Pietà o la capella Paolina. El recorregut que realitza per les obres de Michelangelo ha d'intentar resumir alguns dels elements bàsics de l'antropologia cristiana, com el concepte de creació i de caiguda, el de pecat i de redempció, la mort i la resurrecció. L'obra de Michelangelo també hi és present mitjançant alguns dels seus versos. Segons el pare Virgilio Fantuzzi, que va participar en l'elaboració del treball, una de les obsessions de Rossellini va ser la introducció de les Rime de Michelangelo en les quals parla del Judici de Déu sobre els mals del món. Rossellini veia aquests versos com un reflex de les incerteses que envoltaven l'home contemporani.³⁵⁸ Al llarg de l'emissió, el cineasta també utilitza una veu en *off* informativa. Així, a la introducció especifica:

<<Nel maggio del 1508, Michelangelo venne chiamato per la prima volta a un'opera colossale in Vaticano: la decorazione della volta dell'Capella di Sisto. Assunto dell'opera è la rappresentazione dell'umanità decaduta dal suo stato di originaria purezza, e in attesa di quella Redenzione, annunciata da sibili e profeti, che, riscattando l'uomo dal male e dal peccato, lo riconduce all'Assoluto, a Dio>>³⁵⁹.

El film va tenir una durada de 45 minuts i Rossellini va filmar les obres de Michelangelo utilitzant el *pancinor*, en llargs plànols seqüència. En el film, explorava les relacions entre la música i la pintura, mentre reflexionava sobre el fervor místic i espiritual de Michelangelo.

³⁵⁸ Virgilio Fantuzzi, "L'ultimo Rossellini". *Rivista del Cinematografo*, n.7-8, juliol-agost 1977. p.285.

³⁵⁹ "L'ultimo Rossellini". p.292.

4.2.7.3. Le Centre Georges Pompidou

El 31 de gener de 1977 es va inaugurar a París el Centre de Cultura Georges Pompidou, conegut popularment com el Beaubourg. El centre, de disseny arquitectònic sofisticat, va ser pensat com un aparador del saber modern. El Ministeri d'Afers Estrangers de França va encarregar a Rossellini la realització d'un documental sobre el centre. La pel·lícula, que va començar a filmar una setmana després de Concerto per Michelangelo, havia de ser un document de prestigi per fer promoció del centre als visitants. Rossellini, però, no estava massa d'acord amb el centre, ja que considerava que promocionava el refinament i no la cultura.³⁶⁰ Amb tot, va acceptar el projecte ja que li interessava observar el Beaubourg com a fenomen.

El film va ser rodat a un ritme esgotador, en una setmana. Rossellini va tenir com a director de fotografia a Néstor Almendros, el qual va quedar molt sorprès per la utilització que Rossellini feia del *zoom*, cap al qual Almendros tenia una certa animadversió:

*<<Cada movimiento de zoom singularizaba algo que el maestro Rossellini quería señalar al espectador. Al combinarse el travelling i el zoom, por otra parte, se sumaban algunas de las ventajas de ambos: con el travelling se obtenía una sensación de tercera dimensión, desplazándose paredes y objetos a derecha y izquierda del cuadro; con el zoom se estrechaba o ampliaba el campo de visión, eliminando o englobando lo relevante>>*³⁶¹

Le Centre Georges Pompidou conté un punt de vista crític cap el centre. El film és un documental sense veu en *off*, sense entrevistes i sense música. Tota la informació sobre el *Beaubourg* s'articula a partir de les imatges i per una intel·ligent utilització del so directe. El film és una descripció del centre, situant-lo en l'entorn urbanístic de París i fent una

³⁶⁰ Roberto Rossellini, "Entretien". Ecran 77, n.60, juliol 1977, p.46.

³⁶¹ Néstor Almendros, Días de una cámara, Barcelona: Seix Barral, 1982. p.225.

passejada detallada pel seu interior i les seves estructures arquitectòniques. La càmera es passeja per cada pis, per cada departament per mostrar com funciona la biblioteca, com es col·loquen les pintures, i per establir una relació entre el públic visitant i l'espai. <<Es como si el propio Rossellini llevase de la mano al espectador para mostrarle el lugar>> -afirma Néstor Almendros.³⁶² La primera imatge ens mostra els teulats del vell Paris, enmig del qual sorgeix la singular silueta del Pompidou. L'última imatge és un llarg zoom en què el centre es perd definitivament en mig de la ciutat. Entre aquestes dues imatges, la mirada de Rossellini resta envoltada d'ironia, vol mostrar-nos com la cultura pot arribar a ser un aparador.

4.2.8. Conclusió

Si comparem l'esquema del projecte enciclopèdic que Roberto Rossellini va articular per a la seva empresa de producció la FIDEC l'any 1962, el qual preveia la realització de vint-i-cinc treballs audiovisuals per any, amb els resultats quantitatius de les obres que integren el *corpus* didàctic que hem descrit al llarg del present capítol -fent esment als principals problemes que plantejen-, arribarem a la conclusió que la utopia del cineasta va estavellar-se contra la realitat. La idea de la realització d'un projecte enciclopèdic globalitzador fundat en la concepció que calia divulgar el saber dipositat al llarg de la història mitjançant un nou mitjà de comunicació de masses com la televisió, no s'ajustava als paràmetres del procés d'institucionalització que va convertir la televisió en un instrument bàsic de poder al servei de la societat de l'espectacle. En els moments en què Rossellini va començar a dissenyar les directrius globals del seu projecte didàctic s'havia produït una esclatxa en el món de la imatge -provocada pel naixement d'una nova alternativa audiovisual: la

³⁶² Días de cámara, p.224.

televisió- que va permetre el replantejament de la funció social de les imatges. Rossellini, que no trobava sortida en el camp de la producció cinematogràfica, va aprofitar-se de la situació d'incertesa provocada per aquesta escletxa per tal d'introduir, a l'interior de les institucions de l'audiovisual, un projecte de renovació que no tindria mai ni el ressò esperat per part dels organismes oficials, ni una acceptació global de l'audiència -encara que hi ha algunes excepcions com La prise du pouvoir par Louis XIV-, ni se li acabaria donant, des de la crítica i la historiografia, la importància que mereixia.

En el fons, l'obra didàctica de Rossellini és el reflex d'una lluita quixotesca constant contra els procediments imposats per la institució televisiva, els quals no són més que una extensió de la lluita que el cineasta va dur a terme uns anys abans amb els mitjans de producció cinematogràfica. Rossellini va decidir orientar els esforços a donar rellevància al projecte, malgrat que això l'obligués a posar-se sota els paràmetres de les principals institucions televisives europees, a acceptar algunes obres que li arribaven com a encàrrec o a buscar formes d'esponsorització privades en destacades figures del mecenatge americà. Els camins que segueix per realitzar les seves obres didàctiques acaben essent tant contradictoris com els que va seguir en l'àmbit de la producció cinematogràfica, i en la majoria dels casos l'oblit que obté es és considerable. Una prova definitiva d'aquest oblit és l'escassa projecció que actualment té l'obra didàctica de Rossellini, la qual no és reposada sistemàticament per cap televisió, ni distribuïda en vídeo -a Itàlia només ha estat comercialitzada en el mercat videogràfic la sèrie Atti degli Apostoli-, ni objecte de retrospectives en les filmoteques.

Un cop admès el fracàs pragmàtic de la utopia didàctica de Rossellini, cal preguntar-se si aquesta obra disposa d'una coherència interna i quina relació pot establir-se entre les obres televisives i els

principals treballs cinematogràfics que integren la filmografia de Rossellini. Mentre que, en les obres per al cinema, les difícils circumstàncies de producció el van obligar a realitzar encàrrecs que s'allunyaven de la seva concepció personal del fet cinematogràfic, en les obres didàctiques per a televisió, l'encàrrec no va suposar mai una claudicació. Malgrat els rocambolescos esforços de Rossellini per dur a terme les obres televisives i els diversos camins que va seguir el seu projecte -obres de caràcter geogràfic, obres divulgatives amb voluntat enciclopèdica i biografies de caràcter historiogràfic-, existeix una coherència interna entre els treballs. Aquesta coherència es posa de manifest pel manteniment d'un equilibri constant entre els objectius proposats -convertir la imatge en una font de comunicació útil per a l'educació permanent- i el mètode utilitzat per assolir-los -articular tots els recursos de la imatge per privilegiar la mostració per sobre la demostració-. A l'interior de les obres televisives també hi ha una coherència temàtica que es caracteritza per la voluntat de recórrer constantment a la història -fins i tot en les obres enciclopèdiques dedicades a demostrar el desenvolupament científic- per tal d'acabar realitzant una apologia de la racionalitat i de la lluita de l'home contra el caos de la història. La temàtica de les seves obres trobaria una correspondència directa amb les idees dels seus textos d'assaig. Moltes vegades els treballs didàctics -sobretot els biogràfics- estableixen també una correspondència entre les idees dels personatges biografats i les del propi Rossellini o entre la situació històrica de crisi descrita i el present que vivia el cineasta.

Rossellini no va poder donar al seu projecte l'amplitud que volia, ni va aconseguir obrir-se al gran mercat internacional, malgrat els infructuosos intents realitzats per imposar els seus productes a la televisió americana. Cadascuna, però, de les obres que va realitzar van acabar ajustant-se perfectament als seus objectius i constitueixen un riquíssim

camp d'exploració d'alguns problemes fonamentals, com la representació de la història, la versemblança filmica, la dialèctica entre la imatge i la paraula per transmetre un coneixement, l'establiment d'un punt de vista exterior o la creació d'uns mètodes interpretatius que trenquin amb els processos tradicionals d'identificació. Totes les obres didàctiques -fins i tot, productes d'encàrrec com Anno Uno- responen als paràmetres d'un mètode filmic que el propi cineasta va consolidant a mesura que va desenvolupant el seu projecte i a mesura que es proposa la superació de nous problemes. L'articulació d'un mètode permet que la seva obra transgredeixi la simple especulació utòpica i que pugui acabar relativitzant el fracàs.

A Francesco giullare de Dio, film que hem definit com a primer precursor del projecte didàctic, Rossellini estableix una tipografia essencial sobre la manera com mostrar la història en present i acaba convertint la crònica d'uns fets exteriors en material bàsic per a l'escriptura del guió. Des de Francesco fins a Il Messia, podem trobar en els diferents treballs de reconstrucció històrica, una preocupació per articular una forma de representació del passat com a possible versemblant i com a possible esdevingut, prenent com a certesa que allò que ha tingut lloc ha de ser representat com un present que encara no s'ha constituït. Quan Rossellini fa aquesta reflexió sobre la representació històrica es proposa anar més enllà del realisme, prenent consciència de la frontera que s'estableix entre les formes de representació del present i la veritat del passat. Rossellini es proposa dur a terme l'establiment d'un versemblant que permeti oferir un elevat nombre d'informacions sobre una època determinada. El cineasta estableix un sistema de codis que acaba provocant a l'espectador una impressió de realitat i li permet de creure en les virtuts de la transparència de les imatges. La impressió de realitat, però, que provoquen les obres didàctiques no s'ajusta a la majoria de paràmetres del cinema clàssic, on s'intenta crear una retòrica a partir

de la creació de processos d'identificació entre l'espectador i el món diegètic. L'estratègia didàctica de Rosellini consisteix a articular els diversos dispositius fílmics i els elements que integren el profílmic cap a la recerca d'un sistema de distanciament emocional que permeti una actitud activa de l'espectador davant el text fílmic.

En el treball que realitza al voltant del projecte Índia, inserit dins la no materialitzada línia d'investigació geogràfica, Rossellini descobreix com a partir de la imatge real pot acabar elaborant un procés de síntesi que acabi privilegiant l'essencialitat informativa de les imatges. Aquesta voluntat de transmetre la informació a partir d'un procés de síntesi visual o auditiva, el condueix a un procés de depuració de les imatges. La idea es transforma en l'element primordial que justifica tota posada en escena. La base de la preocupació didàctica estarà centrada en l'intent de trencar amb els procediments clàssics que utilitza el cinema per provocar una il·lusió, és a dir amb tots els elements constitutius de la retòrica fílmica per tal de provocar un distanciament emotiu, una participació activa de l'espectador i acabar convertint la imatge en un instrument per al coneixement.

Entre les obres fonamentals de la seva filmografia, els títols que van fer que Rossellini fos proclamat com a pare de la modernitat cinematogràfica, i les obres didàctiques hi continua persistint una voluntat de recerca de la veritat i una coherència en el moment d'orientar tots els recursos metodològics cap aquesta direcció. El cineasta continua plantejant-se quina és la seva funció dins la societat, quina és la funció dels films en el món modern i quina és la moralitat del fet cinematogràfic. La diferència essencial respecte de les seves primeres obres és que ha començat a matisar el sentit de les respostes. La funció del cineasta no ha de ser només l'afirmació de la pròpia personalitat mitjançant la independència i la inclusió d'un discurs personal a l'interior de les seves obres, sinó la d'un educador capaç de construir els instruments útils per l'educació permanent de l'individu. La funció dels films ha de continuar

essent trobar i exposar la veritat. Rossellini continua plantejant-se el cinema com un camí de recerca, però aquesta recerca ja no s'articula només a partir de la tensió permanent entre els elements propis de la ficció oposats a una presència de la realitat, sinó a partir de l'establiment d'una tensió entre els recursos que el cinema utilitza per generar la il·lusió i la seva capacitat per transformar-se en vehicle útil per al coneixement. Com en les primeres obres, la moralitat continua essent un factor determinant del fet cinematogràfic, ja que aquesta afecta la pròpia essència del llenguatge. Tal com afirma Lucie Roy, l'ètica al cinema passa per un replantejament de la funció del pensament dins del discurs. << *Le cinéma est un langage et, en tant que langage il demande à être interrogé*>>³⁶³. El veritable problema que es planteja el cinema és com trobar la veritat en un sistema que utilitza el camuflatge d'aquesta veritat per la mentida. Entre Roma città aperta i Viaggio in Italia, la moralitat per a Rossellini deixava de ser només un element d'autoconsciència de l'espectador respecte la realitat, per convertir-se en una qüestió de llenguatge. La moral només pot entendre's com una anul·lació del discurs retòric, com un questionament de les formes de la mentida. Durant els anys de la seva etapa didàctica Rossellini porta més lluny els seus plantejaments, en considerar que l'ètica en el cinema ha de ser sobretot un replantejament de les formes de transmissió de saber pels textos filmics. En els films de la seva etapa didàctica, recicla els plantejaments exposats dins la modernitat, continua plantejant-se les mateixes preguntes claus, però tant la seva obra com el seu pensament han realitzat una important evolució que l'ha conduït a superar els principis de la modernitat, per situar el discurs audiovisual en un nou terreny que el condueixi cap a una conciliació amb els postulats de l'humanisme.

³⁶³ Lucie Roy, "Presentation". A: "Questions sur l'éthique au cinéma". Cinémas, vol. 4, n.3, primavera, 1994, p.9.