

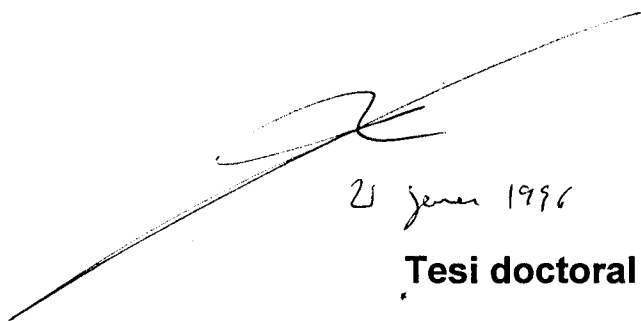
DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL

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

4.3. Els projectes

4.3.1. Introducció

Tal com hem anat veient, durant els anys en què Roberto Rossellini elabora les seves obres televisives no para d'impulsar i concretar projectes de naturalesa molt diversa, d'establir complicades relacions amb les cadenes de producció i els grups que col·laboren en el mecenatge de la seva obra. Les nombroses entrevistes que Rossellini va concedir entre 1963 i 1977 son plenes de referències a projectes que el cineasta mai no acabaria desenvolupar. Molts d'aquests projectes van quedar-se a l'estadi d'un simple títol -les obres que integraven el projecte FIDEC-, d'altres van anar acompanyats d'algunes idees simples sobre la importància de la figura històrica com a justificació del projecte - Niepce i Daguerre o Denis Diderot³⁶⁴ -, alguns van ser objecte de sinopsis i d'un breu tractament filmic que va facilitar l'inici del procés de producció -La rivoluzione americana, The Civilizzazione of the conquistadores, L'Islam- i altres, els projectes sobre els quals es van dur a terme gestions més avançades per a la seva producció, van ser objecte d'un desenvolupament acurat del guió -Pulcinella, Caligola i Lavorare l'Umanità-.

En aquest apartat, ens limitarem a descriure les característiques dels projectes sobre els quals hi ha documents escrits, ja sigui un tractament avançat del guió, com l'existència d'un guió complet. Alguns d'aquests projectes han estat publicats en revistes o com a apèndix d'alguns treballs sobre l'obra de Rossellini, d'altres son inèdits, però han pogut ser consultats per a aquesta tesi. En el moment, d'analitzar els projectes s'ha tingut en compte la concepció particular que el cineasta

³⁶⁴ En la carta de Rossellini enviada l'any 1973 a Peter Wood, historiador que havia de participar en el projecte de The American Revolution, Rossellini parla dels projectes Denis Diderot i Niepce i Daguerre, però es limita a parlar de la importància històrica dels personatges, justificant la necessitat de realitzar dos treballs al voltant d'aquests personatges. En cap moment dona pistes sobre com articularia la serie i quin punt de vista utilitzaria. La carta està publicada amb el títol "Programa per un'educazione permanente" a: Adriano Aprà, Ed. Il Mio Metodo, p.430.

tenia del guió filmic. Per a ell, un guió era només una eina de treball. La seva elaboració consistia sobretot en la recerca de materials de documentació històrica. Rossellini no escrivia els diferents projectes de guió, sinó que es limitava a encarregar una recerca documentada als seus col·laboradors. A partir de l'instrumental que li oferien els seus guionistes, establia la dramaturgia, retreballant moltes vegades el material la nit anterior al rodatge. Cap dels documents escrits, ni els guions amb diàlegs, pot considerar-se com un certificat del que podrien arribar a ser els films no nascuts del cineasta. En tota la seva obra, entre les diferents versions dels guions inicials i el resultat final, hi ha hagut sempre considerables diferències. L'única cosa que mai no variava era el punt de vista a partir del qual el director s'aproximava cap als fets o cap al període històric.

La descripció dels projectes de Rossellini no ens donarà pistes sobre el possible resultat final del producte qualsevol especulació en aquesta direcció és inútil sinó sobre el punt de vista a partir del qual s'aproximava a cada tema. En treballar els projectes no materialitzats, ens situem davant d'una curiosa paradoxa, explicitada admirablement per Wim Wenders en la introducció del número especial de la revista Cahiers du cinéma, coordinat pel director alemany, dedicat a la publicació de guions no materialitzats, on especificava que al costat de la Història general del cinema de pel·lícules encarnades, existia una altra Història de pel·lícules avortades que podia haver canviat el sentit de la pròpia Història:

<<La paradoxe: le cinéma, ça commence toujours avec des mots, ce sont les mots qui décident si les images auront le droit de naître. Les mots, c'est le cap qu'un film doit passer pour que les images puissent exister. C'est là que beaucoup de films échouent. Pour toutes sortes de raisons (dont le manque d'argent est la plus bête): ils restent enfermés dans les scénarios qui ne se tourment pas. L'histoire du cinéma, de ce point de vue-là, se présente comme un iceberg dont on ne voit que le sommet qui représente les dix pour cent qui sont les films réalisés, les

images libérées; sous l'eau, il y a encore le grand corps des images pour toujours enfermées dans la glace>>³⁶⁵

4.3.2. Pulcinella

Entre els projectes no filmats, Pulcinella o le passioni, le corna e la morte va ser un dels que va tenir més probabilitats de poder-se materialitzar en pel·lícula. En dues ocasions, Rossellini va estar a punt de rodar el film. La primera va ser abans d'iniciar la seva experiència televisiva i la segona quan, després de Cartesius, el seu projecte didàctic havia fracassat. La versió que es conserva del guió complet, publicada a la revista Filmcritica³⁶⁶, va ser realitzada l'any 1961, després que el productor alemany Henry Deutschmeister decidís contractar al guionista Jean Gruault perquè escrivís un film sobre el segle XVII napolità i sobre els ambients de les representacions de la Commedia dell'Arte. La idea de Pulcinella va néixer uns anys abans, arran de les impressions i dubtes que el film de Jean Renoir La Carrose d'or (La carroza de oro, 1952) va suggerir a Rossellini. El director volia fer amb Ingrid Bergman una pel·lícula sobre el món de la Commedia dell'arte, ambientada a Nàpols. Rossellini podia arribar a recuperar alguns elements de l'exploració estilística de La macchina ammazzacattivi, pel·lícula rodada en 1948 i no estrenada fins al 1952, on contínuament qüestionava la frontera que separa la natura i l'artifici. El cineasta va encarregar a Anton Giulio Bragaglia que dugués a terme una recerca sobre Nàpols al segle XVII. El projecte no va poder transcendir l'estadi de les idees fins al 1959, quan es va encarregar un primer projecte a la novel·lista Dominique Aubier. El guió de Pulcinella va ser refet per Jean Gruault, el qual hi va treballar durant els mesos de rodatge d'Anima nera.

L'any 1973, quan Rossellini va intuir que la seva experiència televisiva havia arribat a un carreró sense sortida, va decidir reprendre

³⁶⁵ Wim Wenders "Lettre a Alain Bergala et Serge Toubiana". Cahiers du cinéma, n.400, octubre 1987, p.6.

³⁶⁶ Roberto Rossellini i Jean Gruault "Pulcinella o le passioni, le corna e la morte" Filmcritica, n.374-375, maig-juny 1987. p. 257-376.

Pulcinella amb l'ajut de la companyia estatal Italoleggio. En no trobar-se producció i en rebre l'encàrrec directe d'Edilio Rusconi per fer Anno Uno, el projecte no va materialitzar-se. Pulcinella va ser plantejat sempre com un llargmetratge pel cinema, amb una estructura absolutament marcada pel desenvolupament de la ficció i per l'espectacularitat de les situacions, en el qual hi haurien d'haver certs punts de referència de caràcter didàctic. La primera versió cinematogràfica havia de ser interpretada per Charles Aznavour i Ana Karina; la segona per Jean Louis Barrault. Malgrat que a les entrevistes, Rossellini no esmenti Pulcinella, diversos col·laboradors coincideixen a afirmar que era una de les obsessions secretes del director. Així, Beppe Cino, responsable de la recuperació i posterior publicació del text, afirma:

<<Rossellini sognava con Pulcinella de riuscire a fondere il suo rifiuto del cinema spettacolo e di fiction con il suo lavoro didascalico, che era stato la sua totale, concreta ribellione a quello che chiamava: il vecchio cinema". Con Pulcinella, Roberto pensava di poter mescolare "spettacolo e storia" al di fuori di ogni pregiudizio e di ogni stereotipo>>³⁶⁷

En el guió de Pulcinella hi intervenien molts elements de l'imaginari rossellinià i es posen en evidència algunes de les preocupacions essencials del cineasta com la dialèctica entre el mite i la història, la recerca de l'ordre a partir de la fugida del desordre, el joc entre el món exterior i interior. Pulcinella volia mostrar un univers caòtic del qual fugien diversos personatges a la recerca de la veritat. El film proposava un desplaçament per la història del segle XVII, durant el qual apareixien alguns personatges cabdals del moment com Molière o Lluís XIV. No deixa de ser curiós que, entre els diversos personatges de la Commedia dell'arte, Rossellini hagi escollit Pulcinella, que es caracteritza per ser el símbol de la veritat, per ser un personatge que no pot mentir. En el fons, el text era com una paràbola idealitzada sobre la pròpia existència del cineasta i sobre el seu trajecte físic i moral. Edoardo Bruno

³⁶⁷ Declaracions de Beppe Cino a: Giovanna Grassi, "In teatro il "Pulcinella" ritrovato di Rossellini". Corriere della sera, 4 de setembre de 1986.

defineix d'aquesta manera les correspondències que troba entre el text i l'obra de Rossellini:

<<Un testo che respira di Rossellini, del suo immaginario, dei suoi fantasmi, dove la storia si presenta come rappresentazione, e tutto è reale e al tempo stesso simbolico come lo stesso viaggio, questo tracciato che ritorna costante nei suoi film come sentimento del tempo e del paesaggio>>³⁶⁸.

El personatge, que havia inspirat la història a Rossellini, havia viscut veritablement a Nàpols cap a la meitat del segle XVII. El seu nom real era Michelangelo Fracanzani i era conegut per haver introduït el personatge de la Commedia dell'Arte, Polichinelle -o Pulcinella-, a França. El pare i l'oncle de Michelangelo van participar en la trenta-cinquena revolució de Nàpols, coneguda amb el nom de la revolta de Masaniello, on un jove pescador va encapçalar una insurrecció contra el virrei espanyol. Segons afirma Jean Gruault³⁶⁹, per a la confecció del guió es va partir de l'obra d'Alexandre Dumas, Le Corricolo, on es descrivien impressions de viatge i alguns relats un xic fantasiosos sobre la història de Nàpols.

El guió començava durant la revolta de Masaniello i mostrava el paper actiu dels còmics que, des de l'interior del teatre, desemmascaraven les grans hipocresies de la societat italiana de l'època. Degut al fracàs de la revolta, Michelangelo Fracanzani va haver de fugir amb els comedians en direcció cap al Nord, França, un país que havia lluitat contra els enemics espanyols i des d'on arribaven nous aires de llibertat. El film seguia el viatge dels comedians per Roma, el nord d'Itàlia, el sud de França, Lió, París, la cort de Lluís XIV i finalment, Anglaterra. Prop de Roma, els còmics es trobaven amb una criatura de gran bellesa, una dona disfressada com a castrat, Caterina. El personatge és un ser violent, gelós i intrigant, símbol de la dona dura, exclusiva i inabastable. En les escenes finals, coincidint amb la descoberta de París, apareixia el

³⁶⁸ Edoardo Bruno, "Prefazione a "Pulcinella o le passioni, le corna e la morte" Filmcritica, 374-375. p.257.

³⁶⁹ Jean Gruault, Ce que dit l'autre, p.221.

personatge de Molière, amb qui Pulcinella no va trigar a contactar-hi rapidament ja que tots dos es consideraven cornuts: <<*Sono nostri sogni che ci fanno cornuti*>>³⁷⁰. L'apropament a la cort de Lluís XIV, on Pulcinella acaba entenent que si es ven no podrà ser ell mateix, resulta curiós, ja que en el guió s'esbossaven algunes escenes que tant Rossellini com Gruault recuperarien a La prise du pouvoir, com per exemple l'exhuberant banquet reial.

Al Teatro Argentina de Roma es va estrenar, el 16 de febrer de 1987, un muntatge, de Pulcinella dirigit per Maurizio Scaparro, a partir d'un treball de dramaturgia de Manlio Santanelli, i protagonitzat per Massimo Ranieri i Mariella Valentini. La intenció inicial de Maurizio Scaparro era poder transformar el seu muntatge en un film o sèrie televisiva, tal com havia realitzat amb Don Chisciotte (1984)³⁷¹. D'arribar-se a fer el projecte, Pulcinella hauria retornat als seus orígens cinematogràfics, encara que fos a partir d'unes altres mans i una altra visió de les coses.

4.3.3. Calígola

L'any 1962, després del rodatge d'Anima nera i abans de començar a planificar el seu projecte didàctic, Rossellini va entendre que no podia dur a terme el projecte de Pulcinella degut que el productor Henry Deutschmeister no va aconseguir arribar a cap acord amb cap empresa de producció italiana. Immediatament va decidir encarregar a Jean Gruault l'escriptura d'un guió sobre Calígula, el qual havia de ser interpretat per Alberto Sordi. També, immediatament, va adonar-se que

³⁷⁰ Roberto Rossellini i Jean Gruault, "Pulcinella o le passione, le corna e le morte". p. 266.

³⁷¹ Don Chisciotte va ser una coproducció entre els organismes públics Luce/Italnoleggio amb la RAI i el Teatro Popolare di Roma. En el guió del film hi va intervenir Rafael Azcona -juntament amb Tullio Kezich i Maurizio Scaparro- i entre els intèrprets va participar el grup de teatre, els Comediants.

era impossible aplicar els seus mètodes de fidelitat històrica al rodatge d'un film que hauria de descriure la situació de l'imperi Romà l'any 32 després de Crist, durant el govern de Tiberi. El retrat del món romà exigia la recreació d'un clima de permissivitat sexual que, donades les restriccions morals presents a la televisió a començaments dels anys setanta, era impossible de reproduir. El mateix Rossellini ho deixa entreveure:

<<En Roma había 180 días de fiesta al año; prácticamente se trabajaba un día sí y otro no. El bienestar era gigantesco y esta opulencia llevó a una corrupción enorme. Pero esto es una materia difícil de tratar en televisión. Por ejemplo, Calígula fue amante de su hermana y si se quita esto, se pierde todo el sabor y todo el rigor histórico>>³⁷²

L'única sortida viable per al projecte era en el món del cinema, però calia esperar uns anys fins que comencés a entreveure's un clima més elevat de tolerància sexual a la pantalla cinematogràfica. La majoria d'entrevistes en les quals Rossellini comença a parlar de Caligola són de l'any 1970 i majoritàriament corresponen al període del rodatge de Socrate³⁷³. La intenció del cineasta era que el seu film tanqués la trilogia sobre el món antic iniciada amb Atti degli Apostoli i Socrate. Rossellini va voler moure el projecte dins la gran indústria americana, però a Hollywood volien imposar-li un dels actors de moda, Dustin Hoffman. Jean Dominique de La Rochefoucauld explica les raons de la seva renúncia:

<<Il avait la force de caractère de ne plus transiger lorsque étaient ainsi en jeu des questions essentielles pour son projet et son art. Il n'y a

³⁷² José Luis Cuerda, Antonio Drove, Francisco Llinas, Miguel Marías i Miguel Rubio, Rossellini entre nosotros. Entrevista inèdita realitzada originàriament per la revista Film Ideal.

³⁷³ Algunes de les entrevistes que tenen més informació sobre Caligola són: Francisco Llinás i Miguel Marías, "Una panorámica de la historia". Nuestro cine i Victora Schultz, "Interview with Roberto Rossellini, Film Culture."

pas d'autre explication à l'abandon de Caligulla: les États Unis exigeaient qu'il prenne Dustin Hoffman. Il a fermement refusé et a préféré ne pas faire le film>> ³⁷⁴

L'any 1972, després que Rossellini decidís renunciar a tirar endavant el projecte va aparèixer publicat, sense especificar quins eren els seus autors, el guió de Caligola com a apèndix al llibre monogràfic que Pio Baldelli havia fet sobre el cineasta³⁷⁵. Segons Edoardo Bruno, la publicació del guió en un llibre extremadament crític i contrari a l'obra de Rossellini, no va complaure gens al cineasta i al llarg de la seva vida sempre va mantenir distàncies entre el projecte que ell havia volgut dur a terme i l'existència d'aquest guió³⁷⁶. Segons Jean Gruault, Rossellini no va donar mai per perduts els projectes de Pulcinella i de Caligola:

<<Nous n'avons jamais cessé de vouloir reprendre Pulcinella, Caligola. etc. Mais aucun producteur ne voulait entendre parler de Roberto>> ³⁷⁷.

El guió de Caligola té un fonament més didàctic que el guió de Pulcinella. En ell, Rossellini realitza una interpretació, del context històric, introduint-hi una rigorosa observació de la vida en la Roma de l'època, els seus costums i la corrupció interna que es va generar en una societat

³⁷⁴ Declaracions de Jean Dominique La Rochefoucauld a Michel Serceau a: Michel Serceau, Roberto Rossellini, p.167.

³⁷⁵ La versió del guió de Caligola està publicada a: Pio Baldelli, Roberto Rossellini, p.341-384. La versió és un tractament complert del guió sense diàlegs i sense cap crèdit que especifiqui qui és el seu autor. Es suposa que el guió és el que Rossellini va encarregar a Jean Gruault. En l'arxiu particular de José Luis Guarner, l'autor ha trobat una còpia ciclostilada en anglès del mateix guió. Guarner també posseïa un tractament més reduït en Itàlia de 28 pàgines, que diferia lleugerament amb algun aspecte respecte l'original. El tractament reduït no és un resum de l'anterior, sinó un primer material de treball, abans de l'elaboració del guió definitiu.

³⁷⁶ Declaracions d' Edoardo Bruno a l'autor. Roma, 2-2-1995.

³⁷⁷ Carta de Jean Gruault a l'autor. Paris, 21-8-1995.

dominada per l'oci. El que més sorprèn del guió és, però, el tractament donat a la personalitat de Calígula que s'aparta completament de la interpretació existencialista d'Albert Camus o de la imatge prototípica, consolidada per Robert Graves a Yo Claudio, els quals veuen Calígula com un tirà que porta fins al límit l'absurditat de la seva pròpia tirania. Rossellini contempla Calígula com una persona lúcida que representa davant dels ciutadans romans el paper d'un tirà, amb l'afany d'aconseguir que el poble romà acabi prenent consciència dels seus propis abusos. Per a Rossellini, el punt de reflexió no era tant la constatació dels límits de la bogeria de Calígula sinó observar com la massa podia acceptar les extravagàncies a què estava sotmesa.

<<He went with a big army from Rome to the North Sea. Where reached the beach he asked the soldiers to collect shells and that is how he defeated the north Sea. And the people accepted everything very peacefully. Why did they accept it, if he was crazy? I don't know that he was, perhaps he wasn't but the others who accepted his acts they were even more crazy....All the time there were the circus games, free for everybody. It was a way to dominate, a real alienation, and how could you stop it? Maybe Caligula tried to show in front of the eyes of the Romans that the Empire was really a horrible thing. That is what he tried to achieve, but it didn't succeed>>³⁷⁸

El guió de Caligola sembla voler explicar la història d'una presa de poder -Calígula puja al poder després d'acostar-se al republicanisme de Tiberi, convertint-se en deixeble seu i assassinant-lo- i el paper de la representació dins la mecànica del poder, en un moment en què la societat viu en la més absoluta alienació.

³⁷⁸ Victoria Schultz, "Interview with Roberto Rossellini". p.11 i 12.

<<Caligola, en cambio, muestra como la corrupción puede llegar a un punto en que la gente no sepa identificar sus intereses. Creo que es un asunto serio>>³⁷⁹

Roberto Rossellini va cedir la idea de fer Caligola al seu nebot Franco Rossellini. L'any 1979, Franco va aconseguir coproduir, en col·laboració amb la revista Penthouse, per 15 milions de dòlars, el film Caligula (1979) de Tinto Brass. El guió de la pel·lícula estava signat pel novel·lista Gore Vidal i no tenia res a veure amb el guió que Jean Gruault havia escrit per a Rossellini. Tinto Brass havia estat antic ajudant de direcció de Rossellini a Il Generale della Rovere. La producció Penthouse volia ser la primera superproducció eròtica de la història del cinema, en la qual es combinaven els mètodes característics de les grans superproduccions hollywoodianes dels anys seixanta amb la moda del cinema eròtic dels anys setanta. En el film, hi van intervenir destacats actors anglesos com Malcolm Mc Dowell, Hellen Mirren, John Gielgud o Peter O'Toole, que semblaven espectres perduts en l'univers del mal gust de Tinto Brass.

4.3.4. The Industrial Revolution

Finalitzat el rodatge de Socrate, Rossellini volia tornar a coordinar grans obres divulgatives de caràcter enciclopèdic, però les televisions europees consideraven poc rendible l'operació d'invertir grans diners en una sèrie de divulgació. La intenció del cineasta era aconseguir la coordinació d'una sèrie de 12 hores de durada anomenada The Industrial Revolution, que, com L'età del ferro i La Lotta dell'uomo per la sua

³⁷⁹ Francisco Llinás i Miguel Marías, "Una panorámica de la historia". p.46.

sopravvivenza, havia de ser dirigida pel seu fill Renzo. Com que els camins de la RAI s'orientaven cap a producció de sèries cinematogràfiques, va intentar establir contactes amb el financer texà Bob Lawrence, el qual no va trobar una sortida dins del mercat americà als projectes divulgatius. El projecte The Industrial Revolution va ser definit pel director en la carta que va enviar a Peter H. Wood, responsable del Pacific Film Archive de Berkeley:

<<La rivoluzione industriale mostra ovviamente, lo sviluppo tecnico e scientifico, oltre alla nuova organizzazione urbana e sociale costituitasi con le fabbriche e le macchine, e l'arrivo di tutte le nuove idee politiche e sociali: liberalismo, socialismo, fascismo, marxismo>>³⁸⁰

Una còpia en castellà del guió inèdit de The Industrial Revolution es troba als arxius de José Luis Guarner³⁸¹. Com la majoria de projectes de caràcter enciclopèdic no es pot parlar d'un guió, sinó d'una síntesi de documentació sobre els principals temes, que serveix per donar una idea general dels temes que Rossellini volia tractar. En cap moment hi ha una mínima dramatúrgia, ni indicacions sobre el tractament de la posada en escena. El manuscrit de The Industrial Revolution consta de 122 pàgines i està complementat per dos Annexos, construïts com una cronologia. L'Annex A s'anomena "Inventos y descubrimientos de la física, matemática, astronomía, química, electricidad y sus aplicaciones

³⁸⁰ Roberto Rossellini, "Carta a Peter H. Wood". A: "Programma per un'educazione permanente". Il mio metodo, p.430.

³⁸¹ José Luis Guarner va treballar en el rodatge de Socrates, com ajudant de direcció de Rossellini. La majoria de guions que es troben en els seus arxius -Socrate, The Industrial Revolution, The Civilization of Conquistadores- són projectes que el cineasta volia moure després de Socrates. L'existència d'una versió castellana del guió, amb el segell de la productora de Rossellini, Orizzonte 2000, es degut a que en aquells anys Rossellini va realitzar també un intent per promoure i rodar una part important de la sèrie a Amèrica del Sud, concretament a Xile.

industriales de 1800 a 1859. L'Annex B porta el mateix títol i la seva periodització s'estén entre els anys 1859 i 1940.

Les úniques indicacions generals sobre el tractament general de la sèrie apareixen incloses al començament:

<<Nos proponemos la realización de una serie de espectáculos filmados, para difundir, primero por medio de la televisión y después del cinematógrafo e ilustrar con gran rigor de la manera más espectacular, los aspectos técnicos, científicos, económicos, políticos, morales, religiosos y culturales de ese fenómeno histórico que se conoce con el nombre de Revolución Industrial y que, bien o mal, ha construido en menos de 200 años esta civilización nuestra... Nosotros dividiremos nuestra historia de la revolución industrial en tres partes: la primera que empieza en el siglo XVIII nos narrará las causas, los aspectos, los beneficios, las consecuencias, los fenómenos y los problemas de la expansión de esa revolución hasta mediados de 1800. La segunda tratará de los acontecimientos acaecidos entre los años 1850 y 1945. En la tercera examinaremos la historia de estos últimos veinte años que indudablemente han abierto nuevas perspectivas y ya nos dejan entrever nuevos desarrollos>>³⁸².

El tractament recull una àmplia documentació per a l'elaboració de les tres parts bàsiques de la sèrie. Un dels aspectes més curiosos és que Rossellini construeix la tercera part com una reflexió sobre les conseqüències que la revolució industrial ha tingut en les transformacions de l'art, la literatura i la pedagogia. Les darreres pàgines del tractament gairebé poden considerar-se com un manifest de la seva filosofia humanista, com una reflexió sobre la necessitat de trobar un nou mètode

³⁸² Roberto Rossellini, The Industrial Revolution (guió inèdit). p.1-2.

de recerca audiovisual i com apunts del que serien els llibres Utopia, Autopsia i Un espíritu libre:

<<Es preciso que los seres humanos de todas la edades, dejen de entregar-se a la prensa, al cine, a la radio, a la televisión, a los licores y a las distracciones. Los mass-media pueden servir para divertir y educar: lo único que hará falta será idear los métodos. Hay que desenmascarar todas las formas contemporáneas de idolatría. Es preciso que los hombres captando el sentido sepan como han de darle su participación activa y fecunda a la vida>>³⁸³

4.3.5. The Civilization of the Conquistadores

El rodatge a l'Estat Espanyol de Socrate i els contactes que Renzo tenia amb Xile, van fer que Rossellini pensés en la possibilitat de dissenyar una sèrie de divulgació enciclopèdica sobre la conquesta d'Amèrica central i d'Amèrica del sud. A diferència de The Industrial Revolution, el projecte The Civilization of the Conquistadores no és documentat en la majoria d'entrevistes que el director va concedir a començaments dels anys setanta³⁸⁴. Tag Gallagher assenyala que The civilization of the Conquistadores havia de formar part d'una sèrie de projectes que Rossellini volia realitzar a Xile. L'experiència de Salvador Allende li resultava molt atractiva pel seu contingut humanista, i el seu fill Renzo, mitjançant la productora San Diego Films, havia començat a dur a terme una política d'apropament cap a el govern socialista d'aquell país. Rossellini creia que una sèrie de divulgació històrica sobre el naixement de la civilització a Amèrica llatina, dirigida pel seu fill Renzo, podria ser absolutament factible. Segons Gallagher existia un primer guió anomenat

³⁸³ The Industrial Revolution (guió inèdit). p.122..

³⁸⁴ En la carta que l'any 1972 Rossellini escriu a Peter H.Wood, on exposa les característiques generals dels seus projectes principals, no esmenta en cap moment The civilization of Conquistadores.

The Conquest of America by Cortes o La via dell'argento en el qual Rossellini jugava enterament amb elements de ficció³⁸⁵. El film descrivia les aventures de Cortez, focalitzat en la figura de Malinche, una seductora dona índia que guiava el conqueridor espanyol³⁸⁶. Les notes del guió de The Civilization of the Conquistadores, que curiosament porten el subtítol de Notes for a story, s'aparten completament d'aquesta idea i no són més que apunts i documentació per a la confecció d'una sèrie de divulgació. A diferència dels apunts de The Industrial Revolution, a les notes hi ha més dades sobre l'orientació que Rossellini volia donar a la sèrie³⁸⁷.

La sèrie The civilization of the conquistadores parteix de la constatació que la descoberta d'Amèrica va obrir a Occident una part de planeta que els homes mai no havien imaginat, va doblar el territori. La pregunta clau que es planteja Rossellini és: Com la civilització europea va respondre a aquesta ocasió històrica?. Perquè la resposta pugui acabar assolint una veritable dimensió didàctica, la sèrie es proposa observar la realitat d'una àmplia regió del món -compresa des de Centre Amèrica fins a la Tierra del Fuego-, que pateix constantment la lluita pel seu desenvolupament. The civilization of the Conquistadores volia moure's entre la història i l'antropologia. L'estudi dels diferents corrents de població que conflueixen en la constitució de les diferents civilitzacions d'Amèrica del Sud pot permetre conèixer la realitat del present i els greus problemes de subdesenvolupament que pateixen els principals països de l'àrea. La sèrie volia estar focalitzada al voltant de l'experiència de la civilització occidental, ja que constitueix la base de tota la documentació que existeix sobre els fets del passat.

³⁸⁵ Tag Gallagher. The Adventures of Roberto Rossellini (en premsa).

³⁸⁶ Giuliana Bruno esmenta també aquest projecte afirmant: <<Il film, di cui Rossellini scrive un lungo soggetto, avrebbe dovuto trattare la Storia da un punto di vista particolare, quello della leggenda. La storia del film si concentra su una figura femminile, Malinche, una seducente e perversa indiana, cui Cortez si lega e che lo guida attraverso la conquista>>. A: Giuliana Bruno, "America". Filmcritica, n. 374-375. maig- juny 1987, p.253.

³⁸⁷ El guió, escrit originalment en anglés, de The civilization of the conquistadores ha estat trobat per l'autor als arxius de José Luis Guarner. El guió està datat com : "Television series in episodes in 35/mm color. Directed by Roberto Rossellini".

The civilization of the Conquistadores estava dividida en quatre parts que revelaven els diferents processos de mestissatge cultural que han acabat confluint en l'actual civilització d'Amèrica del Sud. La primera part estava centrada en l'arribada dels conqueridors -Cortés, Pizarro, Quesada, Belalcázar, Cabeza de Vaca- els quals van fundar les primeres colònies d'uropeus en aquelles terres. El segon capítol s'anomenava "The epic of the mineros" i parlava de l'arribada de milers de miners atrets per les mines de plata i or. La tercera part narrava els problemes dels negres africans que van arribar com a esclaus dels colonitzadors blancs per treballar a les plantacions. L'arribada dels nadius africans en un context format per Indis i colonitzadors va crear una nova entitat estrangera de persones incapaces de comunicar-se amb el nou entorn, degradades per la pobresa i l'esclavitud. La darrera part de la sèrie volia documentar el precari itinerari practicat per la civilització a les terres colonials, la imposició de la llengua castellana i les conquestes culturals i espirituals. La sèrie s'havia de cloure amb un cant d'esperança, en el qual es constata que, després d'uns quants segles en què els conqueridors havien disposat dels principals privilegis, havia arribat l'hora d'establir una nova forma de convivència entre les tres cultures presents a Amèrica del sud: la indígena, l'africana i l'espanyola.

En els apunts per al possible guió de la sèrie, Rossellini dona algunes pistes sobre el tractament del context:

<<The scenic background we will cover the same ground as the conquistadores; we will reconstruct the life of the mineros and the Negroes on the plantations: we will bring to life an extremely rich poetical, literary and musical world, we will shoot on the summits of the Andes and inside the precarious monumental remains of pre-Colombian civilization, with a commitment not only to historical research but also anthropological. The narrative structure will avoid anonymous encyclopaedian, centering each episode of the series on the nodal historical phases and characters by means of an essential and realistic dramatization of events. The documentary sources from which we will draw historical inspiration and narrative richness for the program will be first of all the original ones offered by Spanish-American literature based on the chronicles of the

*time, as well as the critical works produced by the soundest historical research>>*³⁸⁸

Les notes del guió són complementades amb una exhaustiva bibliografia sobre els principals llibres que recullen l'experiència dels conqueridors. Sota el títol de "From the conquest to the revolution", el guió es proposa ordenar els principals esdeveniments històrics que van tenir lloc des de l'arribada dels conqueridors fins a les primeres revolucions que, a partir del segle XVIII, van anar proclamant la independència de les diferents colònies. Els apunts es clouen amb una cronologia essencial dels esdeveniments situats entre 1498, amb el retorn de Colom de Santo Domingo, fins a l'any 1824, amb la revolta de Simon Bolivar a Mèxic.

4.3.6. Science

Entre els anys 1969 i 1973, Rossellini va assumir la Presidència del Centro Sperimentale de Cinematografia on va intentar portar, inútilment, a la pràctica, una transformació dels plantejaments generals de l'escola de cinematografia de Roma, que estava estructurada a partir de l'especialització en les diferents tècniques del cinema. Rossellini volia que tots els estudiants aprenguessin ràpidament les diferents matèries tècniques i que traslladessin les seves inquietuds cap a la formació humanista.³⁸⁹ La Presidència de Rossellini al Centro va estar marcada per nombroses lluites polítiques. Fernando Gialmatteo, que va desenvolupar el càrrec polític de vicepresident del centre durant el període, afirma que, a part de la despreocupació de Rossellini per la gestió de l'escola, el clima post-68 que es vivia entre els estudiants va impedir que es pogués dur a terme una planificació racional de l'ensenyament.³⁹⁰ La nombrosa activitat que Rossellini desenvolupava

³⁸⁸ The civilization of the Conquistadores, (Document inèdit) p.6.

³⁸⁹ Sobre els anys que Rossellini va presidir el Centro Sperimentale de cinematografia veure: Beppe Cino, "Il cinema? Un mestiere da imbecilli!>>"; Mario Garriba, "Cinema anno zero" i Beppe Mangano, "Gli specchi di Rossellini". Filmcritica, n. 374-375. maig, juny 1987. p.230-247.

durant aquells anys en els seus projectes televisius i els viatges continuats que va començar a realitzar cap als Estats Units van impedir que pogués desenvolupar-se qualsevol possible projecte pedagògic.

Les seves idees sobre l'ensenyament del cinema van trobar una via pràctica molt més clara a la Rice University de Houston -Texas-, on, l'any 1970, Jean i Dominique De Menil -que com hem vist havien intervingut en la política de mecenatge de la seva empresa Orizzonte 2000- el van convidar per fundar un "Media Center". Jean De Menil no volia crear una escola de cinema que servís d'aliment a la indústria hollywoodiana, sinó una escola útil per animar els estudiants a realitzar pel·lícules que estimulessin la pràctica del cinema com a instrument de difusió de la cultura. Rossellini va establir contacte amb els científics de la Rice perquè participessin en diversos projectes i discutissin amb ell sobre la possibilitat de traslladar els complicats conceptes científics al terreny de la imatge per trobar les vies de divulgació al públic de les descobertes científiques. Tot allò que no va poder desenvolupar a Itàlia, en el Centro Sperimentale ho va poder fer -malgrat el seu desordre i contradiccions- a Texas.

A l'interior del "Media Center" de la Rice University, Rossellini va dur a terme dues activitats: el treball amb els estudiants, estimulant-los a realitzar pel·lícules didàctiques en Súper-8, i l'elaboració del projecte d'una sèrie de deu hores nomenada Science que volia divulgar les grans descobertes dutes a terme en el terreny científic. Els treballs en Súper-8, amb un pressupost inferior a 500 dòlars, que Rossellini va encarregar als alumnes, poden considerar-se representatius de la concepció que tenia de la imatge com a instrument de visió directa, no important-li ni el format, ni el procediment. Els alumnes podien realitzar amb un format domèstic tot un ampli camí per desenvolupar recerques didàctiques.³⁹¹

³⁹⁰ Fernaldo di Giammatteo, "Il prestigio e la burocrazia". Rivista del Cinematografo, , any 50, n. 7-8, juliol-agost 1977. p.300-301.

³⁹¹ L'experiència al Media Center està documentada en l'article: Edward Hugetz i Brian Huberman, "Il ricordo di Rossellini nel Texas". A: Roberto Rossellini, Rossellini in Texas, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema. Houston. Octubre/novembre 1987. p. 107-115.

Per a Rossellini, el projecte Science era una de les peces claus de la seva enciclopèdia. La Rice University de Huston era, en els anys seixanta/setanta, un lloc privilegiat, ja que s'hi estaven duent a terme algunes recerques de gran transcendència tant en cosmonàutica -la universitat va jugar un paper destacat en les recerques que van acompanyar la carrera espacial-, com en el terreny de la biologia. En un article al diari Paese Sera, després d'intentar definir què era la cultura per a l'home del segle XX, va plantejar que per al desenvolupament de la racionalitat era bàsic orientar el coneixement cap a la comprensió de les descobertes de la ciència:

<<Ora dobbiamo chiederci: qual è la novità culturale che stiamo vivendo? È quella della Scienza. Essa rappresenta una riforma molto più sconvolgente di tutte quelle che l'hanno preceduta. La scienza, il metodo scientifico, è un nuovo modo mentale di procedere per analisi>>³⁹²

El projecte Science proposava un diàleg entre el saber científic i el paper del cinema com a mitjà de transmissió de saber. El punt de partida era el reconeixement del desconeixement del tema, fet que permetia tant a l'espectador com al científic participar en una recerca i anar descobrint un àmbit nou de coneixement. Tal com afirma Giuliana Bruno³⁹³, Rossellini va començar la seva investigació amb el biòleg Clark Read. Junts van intentar explicar les diferències entre ciència i tecnologia, el funcionament del DNA del cervell, de les cèl·lules i d'algunes formes de vida. La seva intenció era trencar amb el documental didàctic tradicional, basat en l'explicació a partir de la demostració, per intentar que l'espectador vegi i descobreixi amb els seus propis ulls, utilitzant la màquina de filmar com un cinema/ull. Per poder tirar endavant el projecte, va fer construir un zoom telescòpic i un zoom microscòpic que li permetia veure tant allò llunyà, com allò petit que l'ull humà no pot contemplar. Rossellini va filmar nombroses imatges per al projecte "Science", però aquest mai no es va poder acabar de materialitzar. Malgrat això, queda com a testimoni del projecte, el film Rice University,

³⁹² Roberto Rossellini, "Scienza e Società". Paese Sera, 26 d'agost de 1973.

³⁹³ Giuliana Bruno, "America". Filmcritica, n. 374-375, maig, juny 1987, p.253.

post-produït pel col·laborador de Rossellini, Beppe Cino, en el qual es recullen entrevistes als mecenes Jean i Dominique De Menil i als científics Clark Read, Dieter Heyman, Donald Clayton, acompanyades d'algunes demostracions científiques.

Del possible guió del projecte Science, Adriano Aprà va trobar un tractament en anglès, en el qual Rossellini exposava en una primera part les característiques generals de la sèrie i posteriorment recollia informacions, probablement realitzades pel científic Clark Read, sobre els principals àmbits que es tractarien a la sèrie. El text introductori, signat pel propi Rossellini, definia així el projecte:

*<<The programs we propose are concerned with science. We intend to present them in the most spectacular manner possible. We want to accompany the viewers on a voyage that will seem to be a real one and which will permit them to actually see everything that is known to man: the Cosmos, inanimate and animate matter. This program will be done on a rigorously scientific basis and will avoid the traditional forms of dialectics. It will not consist of diagrams, drawings, animation, demonstrations, etc. In other words it will be devoid of all the traditional ingredients of the so-called documentary film. Little by little, however, the spectator will see the phenomena that occur in the cosmos in matter -both on an immensely large and on an immensely small scale -and he will see all this just as though he were present while it is happening. There will be little need for explanation because the viewer will see everything with his own eyes>>.*³⁹⁴

En la introducció del projecte Science, Rossellini recordava que la investigació havia d'anar orientada tant cap al coneixement de l'univers, com al coneixement dels microelements que integren els éssers vius visibles, per tal de crear una nova consciència de la realitat. El projecte de sèrie estava dividit en tres grans àmbits: la cosmologia -on hi hauria un sub-apartat destinat al funcionament del sistema solar-, la física i l'estudi dels elements que integren la vida i la no-vida, és a dir l'estudi dels microorganismes que integren les coses vives. La sèrie aniria acompanyada d'un apèndix anomenat "la tercera fase de la ciència", en

³⁹⁴ Roberto Rossellini, "Science". A: Rossellini in Texas, p.170-171.

el qual s'intentaria plantejar el problema de la situació de la ciència dins la composició de la racionalitat del segle XX. El projecte Science volia ser com la culminació dels somnis enciclopedistes de Rossellini i estava dissenyat com una empresa ambiciosa, durant la qual s'haurien d'acabar formulant moltes de les preguntes fonamentals que preocupen als científics contemporanis. La dimensió i la desmesura de l'empresa van impedir la seva materialització.

4.3.7. The American Revolution

Durant els anys de treball en el "Media Center" de la Rice University, Rossellini va intentar promoure, a part de la sèrie Science, la pel·lícula de reconstrucció històrica The American Revolution, en la qual volia exposar de forma detallada les diverses passes que van conduir a la independència dels Estats Units d'Amèrica de la corona anglesa i a la redacció de la Constitució de 1787. Rossellini va pensar el projecte l'any 1970, poc temps després de començar a treballar a la Rice University, va començar-lo a moure l'any 1972 abans de L'età di Cosimo de Medici, i va voler rodar-lo inútilment un any després, acabada la filmació de Cartesius mentre intentava promoure el projecte de Pulcinella per la companyia Italnoleggio. Rossellini comptava amb el suport de Jean i Dominique De Menil, va fer establir contactes amb l'American Film Institut, però donada l'amplitud del seu projecte de reconstrucció històrica volia obtenir també l'ajuda de la fundació privada Rockefeller. Per això va contractar l'historiador Peter H. Wood, que treballava a la fundació Rockefeller, perquè l'assessorés com a consultor històric de la sèrie. En una carta adreçada a l'historiador definia d'aquesta manera el seu projecte:

<<La rivoluzione americana è forse l'unica vera rivoluzione socio-politica compiuta dall'uomo dal tempio di Babilonia. Altre rivoluzioni (per esempio quella francese e quella sovietica) portano al potere una nuova classe sociale che schiacciò e cancellò quella che era prima al governo. La rivoluzione americana determinò il successo di nuove idee. Il potere e l'obbedienza hanno sempre caratterizzato l'ordine sociale. La rivoluzione americana porta una nuova concezione dell'idea del potere. Thomas

Paine, exprimendo l'opinione del suo mondo e del suo tempo, confermò questo concetto quando disse: <<Lo stato è un male necessario>>. Invece di istituzionalizzare le più moderne idee del suo tempo -da Locke a Rousseau ecc- la rivoluzione americana si preoccupò di ridurre al minimo il male dello stato. Si sforzò di ridurre il potere dello stato fino a garantire il rispetto di alcune regole fondamentali dell'organizzazione sociale. Il pubblico vedrà quale profonda differenza vi è tra l'idea di democrazia che ha lasciato la rivoluzione americana e l'ideale greco, descritto accuratamente in Socrate. In La rivoluzione americana il mio eroe è Jefferson>>³⁹⁵.

Rossellini no va poder materialitzar el projecte perquè cap fundació americana veia clar que el director es fiqués en la producció d'un film de gran pressupost, de caràcter didàctic i de difícil distribució a les televisions americanes. El projecte The American Revolution, va ser trobat entre les cartes que Rossellini tenia a casa seva i Marcella De Marchis va cedir-lo a l'historiador Adriano Aprà, el qual el va realitzar una síntesi entre elements de la versió anglesa i italiana del projecte de guió i va publicar-lo el 1987, dins un volum editat a Houston amb motiu d'una retrospectiva de la seva obra³⁹⁶. El tractament del guió està distribuït en dinou escenes plenes d'informació sobre el desenvolupament dels fets històrics, en els quals s'apunta una mínima idea de tractament dramàtic. The American Revolution havia de tenir una durada de dues hores i l'interès principal no se centrava tant en les lluites militars que es van originar durant la revolta -que només eren apuntades- sinó en la forma com les idees promogudes a Europa per pensadors com Locke o Montesquieu van començar a prendre cos en una sèrie d'intel·lectuals americans, 'especialment en la figura de Thomas Jefferson. L'acció se situava entre l'any 1775, quan el rei d'Anglaterra Georges III havia establert diverses taxes que afectaven el comerç amb les colònies, i l'any 1787, després de la constitució. Els tres personatges principals són Thomas Jefferson, Georges Washington i Sam Bouthoul. Jefferson és vist com la persona que introdueix les idees de la il·lustració en la nova societat americana i forja la base ideològica

³⁹⁵ Carta a Peter Wood. A: "Programma per un'educazione permante". Il Mio Metodo, p.430.

³⁹⁶ Roberto Rossellini, "American Revolution, a project by Roberto Rossellini". A: "Rossellini in Texas", p. 139-158.

del nou Estat, basat en la divisió del poder legislatiu i executiu. Georges Washington és vist com un *gentleman/farmer* de Virgínia, molt poc brillant, poc preocupat per la situació d'Europa i per les noves idees lliberals i molt capficat, en canvi, que Amèrica trobi un camí cap a la independència. Finalment, apareix el personatge de Sam Bouthoul, un periodista que decideix fugir de la vella Europa i s'embarca cap al nou món convertint-se en una mena de cronista dels diferents esdeveniments. La sèrie s'obria amb l'embarcament, des d'un port d'Anglaterra, de Sam Bouthoul i l'arribada al nou món. Aquest procediment dramàtic permetia a Rossellini explicar quines eren les característiques essencials de la vida americana durant el segle XVIII.

En una carta enviada a Tony Vellani, col·laborador de la Rice University, Rossellini insistia sobre quin era per a ell el concepte de revolució que es va aplicar als Estats Units i en com l'interès principal de la sèrie consistia a explicar de quina forma la humanitat havia assolit una fita important en el terreny de l'ètica política. En un fragment de la carta afirmava:

<<The so-called modern democracy, as yet imperfect, is the result of three revolutions: the English, the American, and the French. But the American Revolution differs from the other, even from the French Revolution and the subsequent Russian revolution, because it does not strip one social class to another's advantage, without in effect changing the structure of power and therefore of society, but because although it did not strip classes -at the outset it did not even abolish slavery- it was carried out in the field of political ethics, fixing ideals than even if they have not been completely attained are identified and therefore attainable>>³⁹⁷

³⁹⁷ Carta a Tony Vellani. A: Rossellini in Texas, p. 160.

4.3.8. Islam

L'any 1973, mentre veia que els projectes als Estats Units no acabaven d'avançar i era conscient que Cartesius s'havia convertit en un camí sense retorn dins la carrera televisiva a Itàlia, Rossellini va intentar obrir noves vies de finançament en d'altres països del món, en particular en els països àrabs. Tal com havia fet amb Jawaharlal Nehru durant l'etapa del rodatge d'Índia, volia acostar-se a una personalitat de gran influència en el món àrab i va aprofitar els contactes que tenia amb el Sha d'Iran per tal de realitzar una sèrie sobre l'Islam. En aquest cas, el projecte no consistia en una exploració geogràfica, sinó en una sèrie historiogràfica que analitzava el llegat que la civilització àrab havia aportat en el desenvolupament de l'humanisme. En la justificació del projecte, Rossellini argumentava que per arribar a la utopia, a l'home occidental li calia conèixer els fonaments de les altres cultures mil·lenàries:

<<Ora noi in occidente, per colpa della struttura della nostra educazione, ma anche per presunzione e per sciovinismo, non conosciamo affatto il mondo Musulmano. Non sappiamo quanto ha contato per la nostra stessa cultura; non sappiamo quanto è stato fondamentale anche per lo sviluppo della scienza e della tecnica di cui siamo tanto orgogliosi>>.³⁹⁸

Com The civilization of the Conquistadores, Islam no forma part dels projectes esmentats en les entrevistes que Rossellini va concedir durant aquells anys. Silvia d'Amico comenta, però, que en el moment de la seva mort, Rossellini continuava amb l'esperança de ressuscitar el projecte, dividint-lo en vint capítols que havien de ser dirigits per alguns joves directors.³⁹⁹ El material que es conserva sobre el projecte va ser cedit a l'autor per Fiorella Mariani, filla de Marcella Mariani, guionista habitual dels projectes didàctics de Rossellini. Entre les pàgines del projecte hi ha dues versions, aparentment contradictòries. Una primera

³⁹⁸ Roberto Rossellini, "Islam" (Document inèdit), p.2.

³⁹⁹ Silvia d'Amico, "L'abecedario di Rossellini". Filmeritica, n.289, 290, novembre/desembre 1978. p.362.

versió és una introducció de vuit pàgines, plena de correccions, en la qual s'exposen algunes idees sobre el tractament de la sèrie i s'estableix una divisió en cinc capítols. Una segona versió ampliada, que porta el subtítol de "Un programa di Roberto Rossellini", consta d'un text introductori signat pel director en el qual intenta situar L'Islam dins del context general de les seves recerques didàctiques. El projecte és complementat pel que Rossellini anomena "Schema analitico della articolazione di argomenti", on exposa un ampli resum dels principals temes tractats al llarg de la sèrie. En aquesta versió del projecte, on no apareixen indicacions sobre les característiques de la seva realització, la divisió temàtica s'articula en tres parts: el paper del món àrab en el naixement de la civilització humana, les conquestes realitzades durant l'edat mitjana i el present. Al final de la introducció, Rossellini afirma que per poder-lo tirar endavant era absolutament imprescindible trobar una aportació econòmica dels països àrabs:

<<Voleva fare una serie di programmi sul mondo Mussulmano secondo i metodi che sto applicando da una decina d'anni...Ma è impensabile mettere in piede un'impresa del genere senza la collaborazione di paesi Musulmani, senza un loro apporto materiale e ideale-culturale>>⁴⁰⁰.

Les notes sobre el tractament filmic de la sèrie donen algunes pistes sobre la voluntat de buscar una mínima dramatització que permetés establir un fil conductor de cada capítol, que havia de servir d'introducció als diversos temes. La intenció de Rossellini era dividir la sèrie en cinc capítols que equivaldrien a cinc pelegrinatges en direcció cap a la Meca. Els cinc pelegrinatges permetrien conèixer la civilització islàmica en tota la seva extensió i dinàmica. Els cinc viatges no se centrarien només en les condicions de vida del pelegrí en el seu respectiu lloc d'origen i en la descripció de la gent trobada en el camí cap a la Meca, sinó que voldrien seguir l'evolució històrica del món islàmic des del temps de Mahoma fins avui. Els cinc itineraris són especificats d'aquesta forma en el projecte:

⁴⁰⁰ Roberto Rossellini, "Islam" (Document inèdit). p.4.

<<Il primo periodo é simile a quello della vita di Maometto camelliere nel deserto con le suggestioni delle ispirazione mistiche.

Il secondo periodo é l'espansione dell'Islam nel mondo che ha avuto inizio alla morte del Profeta.

Il terzo priodo é quello in qui nei territori conquistati floriscono le arti e le scienze.

Il quarto periodo é quello del mondo arabo di questo secolo nelle sue trasformazioni sociali.

Il quinto periodo é quello del mondo islamico d'oltre oceano al giorno d'oggi e i viaggi che, con i mezzi piú diversi raggiungono la Mecca>>⁴⁰¹.

En la descripció detallada de cadascun dels viatges, el projecte té molta cura de definir la personalitat dels diferents pelegrins que han d'acabar convertint-se en l'autèntic fil conductor de la sèrie. En el primer episodi Mahoma és vist com un nòmada del desert que deixa les tendes per unir-se a les caravanes cap a la Meca. En els altres episodis, els protagonistes havien de ser un musulmà dels emirats àrabs de l'Àfrica oriental, un jove d'un poble de l'Himàlaia, un jove estudiant d'una universitat del Marroc, mentre que en el darrer episodi els protagonistes serien un col·lectiu que simbolitzaria la gent dels països situats més enllà de l'oceà.

4.3.9. Lavorare per l'umanità

Mentre treballava en el rodatge de Il Messia, Rossellini va pensar que el pas lògic que havia de fer en la seva carrera era l'elaboració d'un film sobre Karl Marx. Durant el rodatge d' Il Messia, va mantenir bones

⁴⁰¹ Roberto Rossellini, "Introduzione a Islam". (Document inèdit) p.2.

relacions amb Daniel Toscan du Plantier, dirigent de la Gaumont que va començar a forjar una política Europea de promoció del cinema de qualitat. Toscan du Plantier va encarregar-se de distribuir Il Messia a França. Inicialment, Lavorare per l'umanità havia de ser un llargmetratge per al cinema que s'inserís plenament dins la política de prestigi de la Gaumont. La producció havia de comptar també amb l'ajuda financera de la RAI. Els dirigents de la cadena italiana no veien amb bons ulls tornar a participar en un projecte de Rossellini, però la presència de la Gaumont els va fer canviar d'idea. El guió de Lavorare per l'umanità va ser escrit per Silvia d'Amico, la qual va intentar fer un producte que s'ajustés a una certa idea d'obra de prestigi -seguint la tradició dels treballs que la seva mare Susso Cechi d'Amico havia dut a terme en els films per a Visconti-. El guió final mantenia pocs punts de contacte amb altres treballs escrits per Rossellini. Silvia d'Amico va jugar amb una dramaturgia més tancada, amb recursos que el cineasta mai no havia utilitzat, com la presència d'una veu *en off* extradiegètica i va enfatitzar la relació amorosa entre Karl Marx i la seva esposa Jenny.⁴⁰²

En un primer moment, Silvia d'Amico va voler establir una biografia completa de la vida de Marx, però no semblava gaire viable trobar finançament per a la realització d'un llargmetratge sobre el tema, per la qual cosa Rossellini va pensar de centrar el film en la Comuna de París i mostrar la influència que aquesta va exercir en la creació de la mentalitat del futur Marx. La solució semblava massa fàcil i no acabava de satisfer el cineasta. Finalment, el mes de març de 1975, van trobar una solució, tal com explica Silvia d'Amico:

<<A marzo del 75 finalmente l'uovo di Colombo: Marx ed Engels dal 1835 al 1848; in una parola: chi erano Marx ed Engels, come sono diventati Marx ed Engels, e perché. Il trattamento -un centinaio di pagine molto dettagliate e in cui erano già accennati i dialoghi fondamentali- (tutti rigorosamente tratti dalle "Opere e dalle lettere dei protagonisti)-, preceduto da una prefazione di Rossellini, fu pronto in sei mesi. Via via che lo scrivevo venivo ad accumulare, oltre i brani che avrebbero

⁴⁰² El guió de Lavorare per l'Umanità està publicat a Filmcritica, n.289-290, novembre/desembre, 1978. p.367-420.

costituito il "collage" dei dialoghi, anche tutto il materiale fotografico reperibile, nonché i documenti>>⁴⁰³

El guió de Lavorare per l'umanità s'obre l'any 1835, en el moment en que el jove Karl Marx -17 anys d'edat- deixa amb la seva família la ciutat de Trier per traslladar-se fins a Bonn. Durant el viatge coneixerà la jove Jenny, que esdevindrà la seva futura esposa. A partir d'aquest moment el guió recorre diferents etapes de la vida sentimental i intel·lectual de Marx. La vida sentimental del filòsof és marcada per la relació amorosa que manté amb Jenny i pel dolor que li suposa la mort del pare, un pensador liberal que influenciarà considerablement el jove Marx. En el terreny intel·lectual el guió relata el trasllat de Bonn a la universitat de Berlín, on comença a actuar contra el pensament filosòfic d'Hegel. Més tard veiem com abandona la universitat, on li és impossible desenvolupar el seu pensament liberal i comença la seva activitat periodística en el *Rheinische Zeitung*, arrel de la qual estableix els primers contactes amb Engels. El guió trenca la focalització en la figura de Marx per mostrar l'experiència d'Engels a Manchester, on pren consciència de les condicions inhumanes de treball a l'interior de les fàbriques i comença a enviar textos a Marx, documentant-lo sobre les difícils condicions de vida del proletariat. L'estada de Marx a París, després del seu casament amb Jenny, serveix al filòsof per prendre consciència de les idees del socialisme utòpic i per comprovar com estaven mancades de bases científiques. A París, també coneix Heine, amb qui discuteix sobre la idea que la naturalesa humana és fruit de la història. El guió s'acaba en el moment en que Marx i Engels forgen els seus llaços d'amistat i comencen a dissenyar projectes conjunts dels quals naixerà, el gener de 1848, el Manifest del Partit Comunista.

Rossellini, que es considerava una persona contrària a tota forma d'ortodòxia, tenia un respecte considerable per les idees de Marx. En els seus llibres d'assaig, havia utilitzat Marx per tal de parlar del fenomen de l'alienació i de la manera com la societat industrial ha anat allunyant als individus de la recerca de mètodes d'educació permanent⁴⁰⁴. Per a ell, el

⁴⁰³ Silvia d'Amico, "L'abecedario di Rossellini", *Filmcritica*, n.289-290, novembre/desembre, 1978. p.362-363.

materialisme dialecte tenia una importància clau ja que constituïa un esforç notable per el desenvolupament d'una consciència racional del món. Darrera els postulats de la doctrina de Marx sobre la història, hi veia la figura d'un humanista que lluita perquè la humanitat prengui consciència del saber en termes científics. El cineasta definia d'aquesta manera la importància del llegat filosòfic de Marx:

<<Marx, infatti, esprime una visione d'assieme della natura e dell'uomo ed il suo atteggiamento promuove un'azione più ampia ed attiva di quella che deriva tradizionalmente dal "pensiero filosofico". Egli dice e ripete che per agire bisogna prendere coscienza, "sapere" in termini scientifici. Il marxismo è il tentativo di esprimere un pensiero che sintetizzi, connetta ed unifichi tutti i dati>>⁴⁰⁵.

Rossellini creia que hi havia una mala interpretació de l'obra de Marx, que s'associava amb el concepte de revolució. El problema de fons és que s'havia creat una ortodòxia al voltant d'un pensament que era absolutament desconegut de les masses:

<<Marx non è mai un dogmatico. Nel mondo esistono leghe, associazioni, coalizione politiche, statali, economiche che dogmaticamente sono volte ad affermare oppure a distruggere il marxismo. Ma Marx è poco, e spesso niente affatto, conosciuto dalle masse che si agitano per le sue idee o da quelle che si muovono contro di esse. Inoltre egli è anche strumentalizzato, in molti sensi da certi gruppi che "fanno politica". Marx nel suo procedere intellettuale ha sviluppato un metodo atto ad approfondire una analisi minuziosa della società umana: un vero e proprio metodo "anatomico". Egli ha voluto dare all'uomo, sia esso tirano o schiavo, il mezzo per far emergere la sua autentica qualità d'uomo e per fondare una società umana di uomini eguali e liberi>>⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ El primer capítol de Un espíritu libre no debe aprender como esclavo que porta per títol, "El nacimiento del mundo contemporáneo", està ple de referències a Marx i la seva teoria sobre l'alienació. p.21-52.

⁴⁰⁵ Roberto Rossellini, "Riepilongando", Paese Sera, 6 de maig 1976.

⁴⁰⁶ Roberto Rossellini, "Premessa al trattamento del progetto di film Lavorare per l'umanità", Paese Sera, 5 de juny de 1977.

En el moment de la mort de Rossellini, el projecte Lavorare per l'Umanità es trobava en un estadi molt avançat tant pel que fa a la producció, com a nivell de guió. El mateix matí de la seva mort, el 3 de juny de 1977, el cineasta havia estat realitzant gestions amb Toscan de Plantier i tenia prevista una reunió amb els dirigents de la RAI. La seva intenció era convertir Lavorare per l'umanità en un llargmetratge que pogués donar continuïtat a una sèrie televisiva sobre de Marx. El film havia de rodar-se a Holanda, Bèlgica i París. El seu protagonista era l'actor belga Claudee Koerner i l'actriu Isabelle Huppert, que en aquells anys, gràcies a La dentellière (La encajera, 1977) de Claude Goretta, havia començat a triomfar. Les condicions de producció no tenien res a veure amb els procediments amb què habitualment treballava el director italià. Tant el guió, com les característiques de producció de Lavorare per l'umanità, plantegen nombrosos dubtes sobre la forma com en cas de rodar-se el film, s'hauria ajustat al mètode de treball de Rossellini.

Després de la mort del director, Silvia d'Amico va fer diverses gestions per aconseguir que alguns cineastes es fessin càrrec del projecte. Hi va haver un primer intent de convèncer François Truffaut, i un altre per tal que els germans Taviani, que havien guanyat la palma d'Or a Cannes amb Padre Padrone (1977) gràcies a la intervenció de Rossellini que actuava com a President del jurat, assumissin la direcció del film. Els germans Taviani van escriure una carta a Edoardo Bruno, com a responsable de la revista Filmcritica, en la qual explicaven com després de reflexionar sobre el tema havien decidit abandonar el projecte perquè la trobada amb Karl Marx pertanyia a <<*un momento preciso e particolare della vita di Rossellini*>>.⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ Paolo e Vittorio Taviani, "Carta a Edoardo Bruno". Filmcritica, n.274, 275, juliol/agost 1977.

4.3.10. Conclusions

L'anàlisi dels projectes no realitzats planteja de forma constant una sèrie d'interrogants sobre els camins que podia haver seguit l'obra de Rossellini. Segurament la cartografia de la seva obra hauria canviat, però en cap cas s'hauria perdut la coherència ideològica que l'impulsava a la realització de cadascuna de les seves obres. Tal com afirmàvem en la introducció d'aquest capítol, qualsevol mena d'especulació a partir de les dades que ofereixen els diferents projectes, sobre com podien haver estat les obres no realitzades, és inútil. Rossellini és un cineasta per a qui el rodatge és un moment essencial de la creació cinematogràfica i els guions són només una sèrie d'apunts/documentació de treball que contenen una veritat anterior que sempre acaba essent transformada per la veritat de l'escena. Els projectes no realitzats ens confirmen la idea, que havíem plantejat quan intentaven contextualitzar les obres de Rossellini en el context de la RAI, que la utopia del cineasta va estar sempre subjecta a nombrosos imperatius pragmàtics que van anar condicionant els diferents camins que el director va seguir al llarg de la seva carrera. Els projectes confronten una utopia amb la realitat d'uns sistemes de producció que no estaven disposats a assumir els plantejaments humanistes del cineasta, els quals eren vistos com excessivament radicals i poc rendibles.

Si ens centrem en el camp estricte de la producció, veurem que l'existència documentada dels diferents projectes revela que la utopia de Rossellini no quedava limitada al camp estricte de la televisió, ni molt menys al terreny exclusiu de la RAI i la ORTF. Quan l'any 1963, anuncia que abandona el cinema per dedicar-se a la televisió, en el fons està realitzant un discurs possibilista per tal de sortir del carreró sense sortida en què es trobava dins del terreny de la producció cinematogràfica italiana. En aquell moment, la intenció real era promoure un projecte enciclopèdic ampli i continuar en el cinema realitzant el llargmetratge Pulcinella. L'existència d'un projecte com Caligola, pensat per ser dut al cinema, ja que el seu contingut no hagués estat acceptat per televisió, revela que al cineasta no li importava tornar a la gran pantalla, sempre que pogués continuar amb la coherència del camí que s'havia marcat.

Els projectes no materialitzats de Pulcinella i Calligola serveixen per verificar la idea que per al director allò veritablement important no era el mitjà per al qual que es treballava sinó la possibilitat de poder mantenir-se fidel a un mètode i a una línia de recerca. L'única diferència que existia entre el cinema i la televisió es trobava en la difusió del producte. La televisió li oferia la possibilitat d'arribar a públics més amplis i estar més a prop del somni de l'educació permanent de l'individu. Rossellini, però, no establia diferenciacions de llenguatge entre els dos mitjans. El seu mètode estava pensat per ser aplicat en qualsevol tecnologia de l'àmbit audiovisual.

La majoria de projectes no realitzats per Rossellini havien estat pensats per anar més enllà de l'estricta terreny de l'audiovisual europeu. A partir del moment que comença a treballar per la televisió, s'adona que, malgrat augmentar la difusió en el mercat interior, els seus productes són més efímers i que difícilment poden anar més enllà de les fronteres marcades per les cadenes de televisió que produeixen els seus treballs. Així, mentre en determinats cercles dels Estats Units, podia començar a forjar-se un cert culte per les seves obres cinematogràfiques, tots els seus treballs televisius eren completament desconeguts. Rossellini entén que el seu projecte ha de sortir de les fronteres europees i gràcies a la col·laboració que li ofereixen Jean i Dominique De Menil pot començar a pensar a promoure obres per al mercat americà. Els projectes no realitzats de Rossellini testifiquen que el cineasta va intentar moure inútilment la producció d'obres als Estats Units, als països sud-americans i als països àrabs. Tots els seus projectes van fracassar i Rossellini no va poder anar més enllà de les fronteres europees. Per poder articular la seva obra va haver de confiar sempre amb el suport dels organismes estatals del seu país, la RAI i Italoleggio.

Finalment, cal constatar que els diferents projectes també posen en evidència el fracàs de la visió enciclopèdica que Rossellini tenia de l'audiovisual. El cineasta volia continuar amb la coordinació de grans sèries de divulgació que fossin útils per a la formació de l'espectador, camí que havia iniciat amb L'età del ferro i La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza. Tots els projectes que va voler articular en aquesta direcció no van trobar producció. Els seus costos eren massa elevats per

la poca rendibilitat que s'hi podia treure dins les cadenes televisives, les quals havien començat a situar els programes de divulgació en un segon terme. Rossellini va haver de conformar-se a dirigir personalment grans sèries històriques i oblidar tots els projectes d'àmbit més general. Malgrat els successius fracassos, mai no va decidir abandonar els projectes i els possibles contactes amb fonts de finançament que no fossin italianes. Fins i tot en el moment de la seva mort, continuava pensat de realitzar, després de Lavorare per l'umanità, projectes com Islam, en el qual només havia d'actuar com a coordinador. Els nombrosos contratemps no van fer-lo desistir de la intenció de desenvolupar la seva utopia enciclopèdica i el seu mètode. Encara que un guió com Lavorare per l'umanità no parteixi dels procediments metodològics clàssics del cineasta i deixa entreveure alguns recursos narratius contraposats al seu estil, en el seu interior hi ha prou elements perquè pugui acabar essent una obra tan coherent i radical, malgrat el *handicap* que suposava haver de treballar en sistemes de producció estandarditzats, com els seus anteriors treballs biogràfics.

Capítol 5: El mètode

5.1. Introducció

Tal com hem anat apuntant, el factor fonamental que permet que el projecte didàctic de Rossellini transcendeixi el simple marc de la utopia és la creació d'un mètode filmic que proposa un replantejament de les formes institucionals de l'escriptura filmica. Si el projecte didàctic de Rossellini té una vigència permanent -malgrat l'oblit a què és sotmès actualment- és degut que darrera cada obra s'articula un mètode filmic que posa en dubte els procediments retòrics que dominen les diverses manifestacions de l'audiovisual en el món actual. Si en l'antiga Atenes, la saviesa de Sòcrates resultava perillosa perquè posava en dubte la pressumpció de saber dels sofistes que dominaven la imperfecta democràcia, dins de l'actual univers de les imatges, els treballs de Rossellini resulten perillosos perquè porten implícit un qüestionament dels fonaments del llenguatge filmic. Rossellini vol que les imatges recuperin els valors informatius dels orígens i que ajudin a promoure el pensament dels espectadors. El mateix sintetitza així els seus objectius:

<<Lo scopo ultimo è di promuovere il pensiero, quel pensiero che ha sempre fatto tanta paura, al punto che chi ha avuto il coraggio di pensare liberamente, ha sempre corso il rischio di essere fucilato, impiccato, garrottato, ghigliottinato>>¹

¹ Roberto Rossellini, "La storia in fotogrammi". Taula rodona amb Adriano Aprà, Ugo Baduel, Libero Bizzarri, Italo Moscati, Ermanno Olmi, Roberto Rossellini, Calsito Cosulich. Paese Sera, 23 de febrer de 1975.

Darrera la constitució d'un mètode, proposa un replantejament ètic de l'audiovisual, tant de la seva essència com a fet de llenguatge, com de la seva funcionalitat social. Al llarg del capítol 4, hem vist com a mesura que l'obra del director italià evolucionava, s'anava constituint i perfeccionant una forma particular d'escriptura orientada a la recerca d'un ideal: trobar una veritat i mostrar-la a partir d'una mirada objectiva. La constitució d'un mètode acaba esdevint, forçosament, la constitució d'un estil. Tal com afirma Virgilio Fantuzzi, al final de l'obra de Rossellini allò veritablement important no és tant el conjunt d'obres realitzades, enteses com una globalitat, sinó la constitució d'un mètode teòric:

<<Si deve dire, comunque, che il progetto concepito da Rossellini, preso nella sua globalità, vale più di quanto non valga la somma dei film realizzati. Questi, a loro volta, non si impongono tanto per la maggiore o minore qualità stilistica, propria di ciascuno, quanto piuttosto per la loro aderenza a un metodo teorico, elaborato dal regista, e successivamente applicato con più o meno rigore>>²

En aquest capítol, descriurem i analitzarem els fonaments del mètode de Rossellini a partir de la descomposició dels diferents elements del seu discurs filmic. Com que el mètode es concreta en la recerca d'uns objectius ideals, abans de la separació dels elements definitoris del mètode hem cregut convenient definir, en un primer apartat, els ideals que actuen de motor del mètode: la recerca de la veritat i la imatge essencial.

A l'hora d'establir una categorització que ens ajudés a realitzar l'anàlisi global dels elements constitutius del mètode, hem partit de la consideració de la globalitat de les obres didàctiques del cineasta com un

² Virgilio Fantuzzi, "Rossellini e la religione". A: Edoardo Bruno, ed. Roberto Rossellini, il cinema, la televisione, la storia, la critica. Actes del congrés. San Remo, 1980. p.185.

espai textual -o més ben dit pluritextual- on es plantegen una sèrie de problemes generals que afecten la representació, la narració i la presència de l'espectador en el text fílmic. La intenció d'aquest capítol no és realitzar un anàlisi textual del projecte didàctic sinó plantejar problemes teòrics concrets. Deixarem de banda les consideracions que afecten l'exterior de les obres -estudiades de manera detallada en capítols anteriors- per aprofundir en la seves estructures i acabar definint les característiques generals del mètode.

La distribució dels diferents apartats s'ha realitzat a partir d'una categorització pròpia, inspirada en algunes categoritzacions realitzades en obres divulgatives sobre l'anàlisi fílmica.³ Així, després del primer apartat sobre els objectius del mètode, hi haurà un segon apartat on ens proposem analitzar els pretextos que intervenen en l'escriptura de Rossellini, en especial els documents que condicionen l'escriptura del guió. El problema clau que es planteja és com es poden transformar els documents històrics, en documents útils per al discurs cinematogràfic. El tercer apartat se centrarà en els components fílmics, incidint en la planificació, la fotografia i el zoom òptic. El problema fonamental d'aquest apartat es troba en la utilització que fa Rossellini realitza del *pancinor* com a dispositiu bàsic, com a element de subjectivitat i com a factor bàsic de l'enunciació. El quart apartat seria destinat a l'anàlisi dels elements de la posada en escena: el tractament de l'espai, el decorat, el vestuari i la interpretació. En aquest capítol, el problema a debatre és com els referents que integren el perfilmic s'articulen en funció de la creació d'una impressió de realitat i com la transparència esdevé el factor clau per a la transmissió d'informacions. El cinquè apartat estudiarà la narració analitzant els problemes de punt de vista, focalització i l'estructura narrativa. El problema plantejat es concreta

³ Per la divisió de les categories del text fílmic s'ha consultat: Ramon Carmona, Como se comenta un texto fílmico, Madrid, Cátedra, 1991 i Francesco Casetti i Federico di Chio, Como analizar un film, Barcelona: Paidós, 1994. També s'han tingut en compte altres obres com Jacques Aumont i Michel Marie, Análisis del film, Barcelona, Paidós, 1990

en la manera com en els films didàctics s'articula la tensió entre narrar i informar. L'últim apartat es proposarà definir la posició de l'espectador en les pel·lícules de Rossellini i ens permetrà descobrir la intencionalitat i la funcionalitat didàctica de les seves obres.

5.2. La recerca de la veritat i la imatge essencial

Entre les diferents obres que integren el projecte didàctic, Socrate adquireix una significació especial, ja que en ella Rossellini intenta establir una correspondència entre la maièutica socràtica i un possible mètode cinematogràfic que permeti establir un diàleg amb l'espectador i li plantegi interrogants sobre el propi present. En un article sobre el cinema didàctic de Rossellini, Harry Lawton considera Socrate com una obra fonamental, ja que en ella es planteja quina és la funció de l'oralitat com a forma de difusió del coneixement:

<<So, with Socrates, language becomes enquiry and teaching, in theory becomes an intellectual prove into the future, not the memorising of existing knowledge>>⁴.

Si per a Sòcrates el llenguatge és una nova forma de transmissió de coneixement, per a Rossellini, el llenguatge cinematogràfic pot ser també una nova forma de transmetre informació que ajudi l'espectador a plantejar-se el perquè de les coses, proposant-li mantenir una actitud activa davant l'objecte fílmic. La màxima socràtica "conèixer-te a tu mateix", que constitueix la base del seu mètode maièutic, és tant un coneixement de les aptituds de caràcter i de les imperfeccions de l'home, com un coneixement

⁴ Harry Lawton, "Rossellini's didactic cinema". Sight and sound, vol. 47, n.4, tardor 1978, p.251.

de tot allò que hi ha de veritable en l'home, de l'essència humana com a esperit. Aquest coneixement de l'esperit no té valor si no va acompanyat d'un coneixement d'allò general. Tal com especifica Jean Brun:

<<Le connais-toi-même est, en effet, une invitation à approfondir la condition humaine dont une connaissance encyclopédique des choses de la nature, ou les différentes techniques du savoir-faire, risquent constamment de nous détourner>>⁵

La màxima de "conèixer-te a tu mateix" s'oposa de forma oberta a l'activitat dels sofistes, professors de retòrica i d'eloqüència, que pretenen saber tot allò que l'home ha de conèixer. Els sofistes tenen la pressumpció de saber-ho tot, sense aprofundir en el coneixement de l'esperit. Rossellini busca en les imatges una materialització de l'ideal socràtic que s'oposi als sofistes del món de l'espectacle i dels mitjans de comunicació. L'objectiu suprem és la recerca de la veritat. El problema fonamental del cinema és que demostra i no mostra. Per aconseguir que el cinema deixi de demostrar li cal trobar abans la veritat de les imatges, i per arribar a aquesta fita cal buscar una imatge essencial que privilegi allò visual i permeti d'ensenyar a partir d'una mirada objectiva. Tot el mètode de Rossellini s'orientarà cap a la consecució d'aquest ideal.

Per entendre la dimensió utòpica de la fita que es proposa Rossellini, cal partir d'un replantejament inicial de la funcionalitat ètica de les imatges cinematogràfiques. L'any 1961, en la crítica del film Kapo (1961) de Guillo Pontecorvo, Jacques Rivette va demostrar com la utilització efectista d'un *travelling* es convertia en una qüestió moral⁶.

⁵ Jean Brun, Socrate, Paris. PUF.1960, p.64.

⁶ Jacques Rivette, "De l'abjection", Cahiers du cinéma, n.120, juny 1961, p.54-55. El mateix tema ha estat reprès a: José Luis Guarner, "Las gafas de Parménides". Film Ideal, n.104, setembre 1962 i Serge Daney, "Le travelling de Kapo". Trafic, n.4. p.5 -20.

Rivette va deixar clar que el problema moral del cinema no era allò que mostrava o no mostrava, sinó com s'articulaven els recursos de llenguatge utilitzats en la mostració. La utilització d'un *travelling* per enganyar l'espectador es convertia en un procediment retòric que desvirtuava la veritat de les imatges mostrades. Si partim de la idea, defensada al llarg d'aquest treball, que per a Rossellini l'ètica cinematogràfica és sobretot una qüestió de llenguatge, ens caldrà situar-nos en una perspectiva fenomenològica i plantejar-nos el problema de si el cinema pot arribar a ser només la descripció del món -si és possible mostrar amb les imatges- o si, per contra, el fet de que el cinema pugui ser un fet de llenguatge, ja porta implícita una demostració.

Per comprendre el problema, podem partir dels estudis de Roland Barthes sobre la fotografia on planteja com qualsevol imatge fotogràfica implica un haver-hi estat -un *avoir-été-là*-, és a dir la presència en un temps passat d'un subjecte davant l'objecte fotografiat⁷. Malgrat que, tal com ha demostrat Christian Metz, la dimensió del cinema és diferent de la fotografia, ja que el poder projectiu del moviment dins el cinema és molt fort i remet cap un ser allà en present⁸, s'ha de considerar que tota imatge cinematogràfica porta implícit un referent, la presència d'un món anterior a l'objecte filmic. Tota imatge cinematogràfica revela un fenomen, però s'ha de tenir en compte que també pot revelar un pensament. Darrera qualsevol espai captat pel dispositiu de la càmera cinematogràfica hi ha sempre un acte de pensament que condiciona el procés d'ordenació del món. A diferència de la fotografia, en el cinema aquest pensament es manifesta mitjançant la temporalitat. El pensament modifica la realitat, implica la

⁷ El concepte d'haver-hi estat -*avoir-été-là* - apareix a diversos textos de Barthes. Entre ells són significatius: Roland Barthes, "Réthorique de l'image". *Communications*, n.4, 1964, p.40 a 51. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós. 1993

⁸ Christian Metz, "A propos de l'impression de réalité au Cinéma". *Essais sur la signification au cinéma*, vol 1. París: Klincksieck, 1991. p.13-34

presència d'una subjectivitat i impedeix que qualsevol imatge cinematogràfica pugui ser només una descripció. En el cinema, la realitat del món referencial es transforma en escriptura i aquest fet condiona la seva funcionalitat fenomènica. Tal com assenyala Lucie Roy, el cinema, com la literatura, no pot trobar una neutralitat descriptiva, ja que està subjecte a les transformacions subjectives imposades pels límits del propi llenguatge. El cinema no pot ser ètic, ja que no pot transmetre la veritat del món:

<<Or, ne pouvant être pas purement descriptif le langage cinématographique n'est évidemment pas pour autant éthique. Malgré le fait qu'il se moule, par son matériau, sur le monde, malgré le fait qu'il en joue l'immanence, le film n'est pas garant de la vérité du monde>>⁹

És evident que, des del moment que el film es transforma en discurs, les imatges deixen de ser la realitat per passar a ser una impressió de la realitat. La recerca de la veritat, però, pot funcionar com un ideal. Amb el dispositiu cinematogràfic es poden articular una sèrie de recursos que permetin que el discurs no acabi per anular la presència del referent. La mostració, tal com l'entén Rossellini, s'articula a partir d'una voluntat de vectorització de tots els components del llenguatge filmic cap una redescrípció de la realitat que autoritzi que el referent es pugui situar en un primer terme. La veritat de les imatges es troba en el món que la càmera capta. El dispositiu filmic ha d'intentar condicionar al menys possible la presència d'aquest referent, evitant esdevenir un objecte de significació. Tota la significació del film ha d'estar sintetitzada en les informacions del referent. Tal com afirmava Pascal Kané:

⁹ Lucie Roy, "Langage cinématographique et faillibilité". A: "Questions sur l'éthique au cinéma". Cinéma, vol 4, n.3, primavera 1994, p. 111.

<<Chez Rossellini, le signifié s'identifiera exactement au référent de la fiction (réputé plein) sans jamais constituer une production autonome>>

10

Si tota imatge amaga un pensament, aquest ha d'estar despul·lat al màxim i projectat en els elements visuals i sonors que integren el camp. L'objectivitat cinematogràfica exigida per Rossellini no és més que un intent de reforçar la impressió de realitat del cinema per anular la força del discurs. Si tenim present que la impressió de realitat és una il·lusió representativa -reforçada en el cinema per la força que té el moviment com a índex de realitat suplementari-, l'estratègia consisteix a transformar la il·lusió en reivindicació del món visible. Així, Rossellini se situaria prop d'una òptica fenomenològica segons la qual existeix una mediació en el procés de reconeixement de la representació, però també existeix una transparència en els objectes representats¹¹. El propi director reafirma aquesta creença quan assenyala:

*<<The reality of the thing going on is important not the reality of the scene>>*¹²

La transparència fenomenològica rosselliniana, cal desmarcar-la de la forma com el cinema clàssic ha utilitzat el concepte de transparència com a dissimulació de l'enunciació del discurs ficcional. La transparència en el cinema clàssic és un efecte més de la il·lusió provocada pel món

¹⁰ Pascal Kané, "L'effet d'étrangeté". *Cahiers du cinéma*, n.254-255, desembre 1974-gener 1975.

¹¹ Allan Casabier, *Film and Phenomenology. Toward a realist theory of cinematic representation*. Nova York: Cambridge University Press, 1991, p.63.

¹² Victoria Schultz, "Interview with Roberto Rossellini, February 22-25, 1971 in Houston, Texas". *Film Culture*, p.15

diegètic¹³. En el cinema de Rossellini, en canvi, la imatge no ha d'afegir més coses a la realitat, sinó que s'ha d'avaluar a partir d'allò que revela. L'efecte de realitat ha de servir per anular de forma progressiva tots els elements il·lusoris.

Si articulem la reflexió des del terreny de l'estètica, en voler anular els elements il·lusoris, Rossellini no fa més que mantenir-se dins una de les grans tradicions heretades del neorealisme, definida per José Enrique Monterde com "*estética del rechazo*", en la qual, a partir del rebuig dels elements que conformen l'estilística del cinema clàssic, s'intentava conduir el cinema cap un grau zero -el desig de recuperació del model Lumière-. Per a Monterde, aquesta estética del rebuig, però, no duia forçosament a l'anul·lació del discurs:

<<El rechazo no es más que una vía ascética, una depuración de lo estilístico que, en el fondo, deviene en una nueva forma de retórica>>¹⁴

En el fons, la constitució d'un mètode filmic que permeti al cineasta anar cap a l'ideal de la veritat del món, porta implícita la creació d'un estil estètic basat en la constància d'una sèrie de trets que funcionen a partir d'un rebuig que condueix cap a una depuració ascètica i cap una nova forma de retòrica que s'oposa al discurs institucional. Tal com veurem més endavant, Rossellini tampoc no amaga els procediments d'enunciació, com tampoc amaga en els seus films històrics la presència d'elements que revelin l'existència d'una construcció del món. El zoom òptic o *pancinor* determina el punt de vista i es converteix en una marca de subjectivitat que

¹³ David Bordwell, Janet Staiger i Kristin Thompson, "Classical narration" a The classical Hollywood cinema, p.24 a 41.

¹⁴ José Enrique Monterde, "Bases estéticas para la definición del Neorrealismo". A: Joan M. Miguët i Julio Pérez Perucha, eds. El paso del mudo al sonoro en el cine español, Vol. II. Madrid: AEHC. p.53.

organitza allò visible i actua com a presència de l'autor del discurs. La desdramatització crea una distància conscient a l'espectador impedit-li entrar en els mecanismes il·lusoris de la diègesis. Tots aquests recursos metodològics són, en el fons, els trets definitoris d'un estil.

El coneixement del món per visió directa, que el pedagog txec Comenius establia com una de les fites fonamentals de l'aprenentatge, pot articular-se, en el cinema, a partir de la impressió de realitat. En el moment d'identificar el referent amb el significat, la imatge adquireix un grau important de transparència, que la despulla de tots els elements accessoris i la converteix en un vehicle útil per transmetre la possible veritat. Rossellini afirma:

<<The image is the offer of data in its pure essence, with no sophistications and no dialectic terms around it. My movies are data. I do not show what I think, only data>>¹⁵.

És en aquest punt on sorgeix un altre dels objectius bàsics del mètode de Rossellini: la imatge essencial. En una de les entrevistes més reveladores sobre el tema, Rossellini va definir d'aquesta manera el concepte d'imatge essencial:

<<All knowledge begins with the eyes, although the freshness of our earliest preceptions is soon clouded. Language and ideas are always preceded by our perceptual structuring of existence. My primary aim is to recapture the tremendous innocence of the original glance, the very first image that appeared to our eyes. I am always searching for what I call the "essential image". Such an image may be considered to be a truly materialist one, for it places itself beyond the reach of conceptual or verbal

¹⁵ G. Di Bernardo, "Rossellini talks about Marx, Freud and Jesus". *Cineaste*, n.1. Estiu 1977. p.32.

expectations. With the exception of Godard and a few others, this materialist type of cinema is an unexplored territory. Most films are made up of what I call "illustrations". The "essencial image" is totally opposed to the "illustration", which is an image that is determined by various conscious and unconscious preconceptions. Even at 66, I am still excited by the mystery of the "essencial image">>. ¹⁶

En un altre text del mateix període, Rossellini aportava més dades sobre la seva concepció de la imatge essencial. Afirmava que no la considerava com una teoria, sinó com una recerca, com un ideal cap al qual havia de dirigir tots els esforços com a cineasta. No es tractava d'una imatge que pertanyia al món del subconscient, sinó d'una imatge que se situava més enllà de les paraules, de les coses preconcebudes:

<<Ho capito improvvisamente che ciò che chiamiamo immagini sono illustrazioni di un modo di pensare che è puramente verbale. Ora, se potessimo tornare indietro a quella che era per noi essere umani l'immagine prima dello sviluppo della parola, certamente le immagini avrebbero un altro valore. Perché attraverso le immagine ti si rivela tutto, capisci tutto. Il problema è di sbarazzarsi del sistema puramente verbale. La nostra dialettica è puramente verbale. Possiamo teorizzare quanto vogliamo ma in pratica facciamo illustrazioni di un processo mentale che è puramente verbale. Si riusciamo a sbarazzarci di questo, molto probabilmente potremmo trovare un'immagine che sia essenziale. Risucire a vedere le cose come sono, questo è il punto principale. Non è facile riuscirci, io sto tentando, non si sono ancora riuscito>> ¹⁷

¹⁶ John Hughes, "Rossellini on Rossellini. In search of the essencial image". *The Village Voice*, 10 de maig de 1973. p.89.

¹⁷ Tag Gallagher i John Hughes, "Roberto Rossellini, Where are we going", *Changes*, n.87, abril 1974. (Traducció italiana a: Adriano Aprà, ed. *Il Mio Metodo*, p.448).

Per a Rossellini, la imatge essencial és la imatge de la innocència, la imatge que conté els elements informatius visuals bàsics. És la imatge anterior a la paraula, la imatge despallada del discurs, la imatge fenomènica, en estat químicament pur, que situa allò visible en primer terme. El gran poder de la imatge essencial radica en la seva capacitat de superar la immanència que implica la simple il·lustració de pensaments verbals, per revelar l'ambigüitat de la pròpia realitat i obrir-se cap el misteri d'allò visual, cap a la transcendència. És una imatge que permet a l'espectador observar les coses tal com són i que converteix la mirada en un factor absolutament determinant dins el procés d'adquisició de coneixement.

El concepte de la imatge essencial com a imatge capaç d'aportar un gran nombre d'informacions a partir d'allò visual, té el seu origen en la imatge pictòrica. Les seves arrels les podríem trobar en la concepció grega de les imatges. Régis Debray en el seu llibre Vie et mort de la image afirma, referint-se a la concepció de l'art dels grecs, que per a ells tota imatge havia de ser sobretot testimoni d'una veritat. Com més seductora era una imatge més mal feta estava. En descobrir la veritat, la bellesa hi apareixia com a conseqüència lògica d'aquesta trobada¹⁸.

Si examinem les obres de la seva etapa didàctica, on moltes vegades per transmetre les idees bàsiques d'un filòsof el coneixement s'articula mitjançant l'oralitat, el fort contingut visual de la idea d'imatge essencial pot semblar contradictòria. Rossellini és conscient que per transmetre les informacions bàsiques que determinen un pensament filosòfic, ja sigui de Sòcrates, Pascal, Alberti o Descartes, ha de partir forçosament de l'oralitat, ja que aquesta forma part de la realitat que vol descriure. Tot raonament filosòfic s'expressa mitjançant paraules i la

¹⁸ Régis Debray, Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident, París: Gallimard, 1992. p.186.

preocupació del cineasta ha d'orientar-se en com filmar de la manera més simple les paraules. En totes les obres biogràfiques de Rossellini existeix una tensió constant entre la informació verbal que dóna dades sobre el pensament del personatge biografiat i la informació visual que dóna dades sobre la vida del període representat.

Dins la història del cinema, nombrosos cineastes s'han sentit preocupats per la recerca de la imatge essencial. En l'obra d'autors com, per exemple, Ozu, Bresson, Murnau, Eisinger o Syberberg, tots els elements plàstics que intervenen en la composició de cada imatge tenen una rellevància primordial. Més enllà dels condicionaments que implica la posada en sèrie narrativa, cada pla ha de tenir una forta coherència com a singularitat. Aquests cineastes van rebutjar el rodatge en sèrie característic del cinema clàssic, en el qual el director es cobreix en el moment de rodar una escena, oferint al muntador diverses possibilitats de planificació i de *raccord*. En donar una importància fonamental al pla, Rossellini manifesta la mateixa preocupació que aquests cineastes. Encara que totes les seves obres estiguin plenes de troballes estètiques, la seva inquietud, però, no se situa en el terreny de la recerca plàstica. Per a ell, els plans funcionen de forma aïllada per privilegiar la capacitat informativa de les imatges. Per a Rossellini, les imatges essencials han de recuperar el valor cognitiu de les imatges unipuntuals¹⁹ elaborades pels Lumière als orígens, és a dir, han de situar el cinema en una ideal perspectiva ètica.

Si tenim en compte que la recerca de la veritat i la imatge essencial actuen com a ideals que impulsen el mètode, hem de concloure que no existeix per a Rossellini una veritat absoluta de cap mena. En tot cas, el

¹⁹ El terme unipuntual ha estat utilitzat per André Gaudreault per anomenar les pel·lícules Lumière compostes d'un sol pla i caracteritzades per estar elaborades per un punt de vista únic amb càmera fixa. Veure: André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Systeme du récit*. Paris/Québec: Méridiens/Klincksieck /PUL, 1988, p.19.

que existeix és un sistema de coneixement/aproximació a la realitat, un sistema que no pot funcionar a partir de la reducció esquemàtica. Paolo Valmarana creu que, per a Rossellini, el coneixement de la realitat constitueix la clau per entendre el camí cap a la veritat. Les seves reflexions sintetitzen molt bé els objectius ideals del cineasta:

<<Quanta maggior conoscenza del reale si può acquistare, di tanti più strumenti si disporrà nella ricerca de la verità. E il massimo di verità che si può raggiungere consiste nell'impiegare la vita a ricercare la verità. Il compito che Rossellini si prefigge è appunto quello di fornire quanti più strumenti possibile, impegnandosi allo spasimo perché questi siano veri e propri strumenti e non siano già usati e manipolati dalla mediazioni, del cinema o di altri mezzi e di altri interessi>>²⁰

5.3. Els pre-textos: el guió, els documents i la Història

En el capítol d'anàlisi de les diferents obres que han configurat el corpus didàctic de Rossellini hem donat una especial rellevància a l'estudi dels materials i les fonts que va utilitzar com a punt de partida i als complexos processos que van envoltar l'escriptura de cadascun dels guions. En la majoria de les seves obres didàctiques, el cineasta va treballar amb equips reduïts de guionistes, formats per alguns col·laboradors més o menys fixos, especialment la seva germana Marcella Mariani i el tècnic de la RAI Luciano Scaffa i alguns guionistes puntuals com Jean Gruault, Jean Dominique De La Rochefoucauld i Silvia d'Amico.

²⁰ Paolo Valmarana, "Cinema adulto". A Roberto Rossellini. Il cinema, la televisione, la storia, la critica, p.40-41.

El fet de treballar amb un grup limitat diferencia els procediments del treball d'escriptura dels films didàctics del treball realitzat amb les seves obres pel cinema. En la majoria dels seves pel·lícules, Rossellini va treballar amb grups menys fixos de guionistes -malgrat la constància d'alguns col·laboradors com Sergio Amidei- i, fins i tot, tal com hem vist en el cas de Viva l'Italia o Vanina, Vanini, amb col·laboradors d'ideologies contraposades. La seva intenció era la de confiar un projecte a diversos equips, per confrontar-ne les possibilitats i acabar realitzant, durant la posada en escena, allò que veritablement desitjava. El guió no tenia mai el poder d'autèntica guia per a l'execució del film, sinó que era considerat com un simple instrument que facilitava materials útils per a la posterior realització del film.

Tal com hem vist en l'anàlisi dels documents que es conserven dels projectes no realitzats de Rossellini, la preocupació essencial del cineasta no va ser mai realitzar guions tancats on s'haguessin treballat prèviament els elements fonamentals de l'estructura narrativa del film, de la seva dramaturgia i, fins i tot, algunes possibles anotacions sobre el *decoupage* i la posada en escena. Al llarg de tota la seva carrera, Rossellini va considerar el guió com una base de documentació. En la seva etapa didàctica, aquesta funcionalitat es va incrementar, ja que el cineasta va haver d'afrontar dos nous problemes: la representació històrica i el didactisme. La representació històrica transformava la idea de la utilització del món com a referent i obligava a un treball de reconstrucció d'una època per a la creació d'un nou referent històric. La confecció del guió s'articulava com a recerca dels elements que poguessin fer possible un possible passat o un possible esdevenint. El didactisme obligava que els instruments utilitzats per a la reconstrucció d'aquest possible esdevenint no fossin contemplats només com un decorat de fons, sinó que tinguessin una certa materialització física dins l'escena. En tot el cinema didàctic, el guió no és més que el punt de partida d'una recerca orientada a trobar documents que

autentifiquin la veritat d'uns fets i que possibilitin una segona recerca: el treball de visualització i de posada en escena. La confecció del guió és una de les característiques fonamentals del mètode de Rossellini. Un dels seus guionistes, Jean Gruault, ha definit de manera simple i efectiva la particular concepció que el cineasta tenia del guió:

<<...pour qui le scénario n'est qu'un matériel de base, un collection de renseignements divers sur le sujet traité, sans le côté sacro-saint qu'il revêt pour un cinéaste hollywoodien ou un Alain Resnais, per exemple>>²¹

La idea del guió com a procés de documentació obert no s'ajusta als paràmetres que han configurat la tradició clàssica. És evident que tot guió és subjecte a un procés de recerca prèvia de materials, però en el model clàssic, tot el material s'ordena cap a l'establiment d'una dramaturgia tancada que condiciona la posada en escena del film. L'autor del guió parteix d'una veritat prèvia que desenvolupa en el procés d'escriptura, l'element fonamental del seu treball és la imaginació amb la qual dissenya un món concret que serà materialitzat en la posada en escena, entesa com a simple execució, mai com a camí d'una possible recerca. Si prenem una de les moltes definicions representatives de la idea de guió clàssic, veurem com aquesta es troba en les antípodes de la concepció de Rossellini:

<<Consacré par l'usage, le scénario a pris aujourd'hui le sens extensible de document écrit développant, sous quelque forme que ce soit, une histoire ou un récit composés en vue d'une réalisation cinématographique. C'est un terme générique qui convient à toutes les formes de présentation que peut revêtir le développement d'un sujet au fil de traitements successifs jusqu'à l'étape finale de la continuité dialoguée, qui, sous sa forme la plus accomplie, tend à se présenter comme une

²¹ Carta de Jean Gruault a l'autor, 21 d'agost de 1995.

simulation ou comme une sorte de maquette écrite du film tel qu'il doit être réalisé. Ainsi le scénario désigne-t'il davantage une forme de processus d'élaboration qu'un stade déterminé à l'intérieur de ce processus>>²².

En el cinema de Rossellini, el guió no és mai una simulació d'allò que ha de ser realitzat, ni pot mostrar la forma d'un procés d'elaboració. En tot cas, el guió ha d'estar més a prop del concepte d'estadi del procés. L'estadi ha de ser la recollida d'informació. La realització ha de ser el moment clau de la creació fílmica, on les informacions es reciclen i on s'estableix la dramàtúrgia a partir de les característiques que impliquen les necessitats d'espai i temps de la pròpia escena. Tampoc no hi ha una renúncia de la narrativitat -els films de Rossellini sempre expliquen una història-, la diferència essencial respecte al model clàssic es troba en el fet que el director no contempla la narrativitat com un joc de causes i efectes, sinó a partir de paràmetres visuals i auditius.

A partir de Roma città aperta, Rossellini va renunciar al model clàssic d'escriptura del guió. Així l'any 1952 afirmava:

<<Se pensiamo a un film di trattenimento, può essere giusto che si tratti di una sceneggiatura di ferro. Se pensiamo al film realistico come quello che è fiorito in Italia, se pone dei problemi e cerca la verità, non si può procedere con gli stessi criteri. Qui è la ispirazione che giuoca la parte preponderante. Allora non è più la sceneggiatura di ferro, ma lo stesso film. Lo scrittore stende un periodo, una pagina, poi cancella. Il pittore adopera un colore carminio, poi passa sopra una pennellata di verde. Perché anch'io non dovrei cancellare, e rifare, e sostituire? Ecco perché la sceneggiatura, per me, non può essere di ferro: Se la considerassi tale, mi

²² Jean Paul Torok, Le scénario. L'art d'écrire un scénario, Paris: Henri Veyrier, 1976. p.98.

*riterrei uno scritotre, non un registra. Ma io non sono uno scrittore. Io realizzo dei film>>*²³

En els anys del seu projecte didàctic, les idees globals que el director tenia sobre el guió eren una clara perllongació de les idees exposades l'any 1953. La diferència es trobava que els objectius finals s'havien modificat lleugerament degut a l'interès per convertir el film en un instrument didàctic. A la particular concepció que el director tenia de la reconstrucció de la història vista en present, s'hi afegia el problema de la recerca d'un angle de punt de vista a partir del qual poder orientar el discurs del film. En el cas dels treballs històrics i enciclopèdics, Rossellini buscava una distància d'observació que li permetés ressaltar els fets no viscuts com a fets probables. El guió havia d'establir la base d'aquesta recerca. El cineasta definia així el seu mètode:

*<<Well, when you have found the angle, you need a great deal of documents because I don't like to have a script and prewritten dialogue. I do the dialogue the last thing in the evening and I work with people who are used to working with me. I have my own ideas, I follown them and I chose things thant make it more clear>>*²⁴

Si un cop escollit l'angle, a partir del qual s'ha d'observar la història, el document es transforma en l'element bàsic del qual s'articularà tot el posterior treball de creació d'un món, el guió adquireix la funcionalitat d'autèntica síntesi dels pretextos del text filmic. Per entendre el singular paper que en l'obra de Rossellini adquireix el guió com a síntesi de pretextos, podem utilitzar com a instrument les categories establertes per

²³ Mario Verdone, "Colloquio sul neorealismo". *Bianco e Nero*, n.2, febrer 1952, p.12.

²⁴ Victoria Schultz, "Interview with Roberto Rossellini". *Film Culture*, n.52, primavera 1971.

Gérard Genette per definir les obres de l'art i veure a on situem la relació entre l'obra acabada -el film- i el guió- la seva reducció-.

Segons Genette, les obres d'art alogràfiques -aquelles en les quals l'objecte d'immanència no és material i no és manifesta per ell mateix- parteixen d'un procés de reducció, mitjançant el qual la constitució de l'objecte artístic abstracte és fa a partir d'una manifestació anterior, on s'estableixen les bases de la seva immanència, i d'una altra manifestació posterior, on s'estableixen les seves bases materials²⁵. Així, una composició musical com a forma artística abstracta és objecte d'una reducció mitjançant una partitura i d'una materialització mitjançant la interpretació de l'orquestra. Una posada en escena teatral com a concepte abstracte disposa del text escrit de l'obra com a reducció i de la interpretació com a materialització. Malgrat que en les categoritzacions establertes per Genette hi ha un oblit sistemàtic del fet cinematogràfic, és evident que el cinema és un art alogràfic -a diferència de la fotografia que gràcies al valor que li dona l'empremta de la realitat, la situa més a prop de les arts autogràfiques, com la pintura- on el film, com a text abstracte, parteix d'una reducció prèvia -el guió- i d'una materialització -a partir de la pel·lícula en celuloïde-. En tota obra cinematogràfica de ficció, l'operació de reducció sempre es duu a terme mitjançant el guió.

Tal com havíem vist en el capítol anterior, dins l'obra de Rossellini, el referent és l'element de significació del film. L'ideal del cineasta seria transformar el cinema en una obra autogràfica, tal com ho és la fotografia, on l'element fonamental és l'empremta de la realitat en el celuloïde.

²⁵ Gérard Genette, *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, París: Seuil, 1994. En la classificació que Genette realitza de les obres d'art, l'autor pràcticament no parla del cinema i no estableix la relació triangular entre guió, text filmic i pel·lícula de celuloïde. Hem cregut convenient confrontar el cinema dins les categories de Genette, per veure de manera més clara el funcionament del guió de Rossellini.

Rossellini, però, realitza un procés de ficcionalització de les obres i la ficció en el cinema -com en el teatre o en la música- es materialitza mitjançant el procés de reducció marcat pel guió. Per arribar a l'ideal d'un cinema en el qual el referent sigui l'element bàsic, la funció del guió no ha de ser actuar com a element constitutiu de l'engranatge de l'obra artística, sinó com un instrument útil que serveixi per catalogar les diferents referents. Quan Rossellini va rodar Viaggio in Italia, el guió estava format només per vuit pàgines on es contemplaven les principals localitzacions, sense cap mena d'anotació dramàtica que pogués determinar el camí de l'obra²⁶. La ficció naixia de la trobada del dispositiu cinematogràfic -la càmera, els actors- amb el referent -el món-.

En el moment en què s'enfronta al problema de representar la Història, el guió s'ha de transformar en una guia que proporcioni, de forma sintetitzada, les dades bàsiques que ajudin a dur a terme una reconstrucció fidedigna del passat. Si tenim present que, per al director italià, la realitat veritablement important és la de la cosa cap a la qual el cineasta es dirigeix i no la realitat de l'escena, el guió no pot ser pensat en el sentit clàssic com un objecte de reducció d'una posada en escena dramàtica, sinó com un objecte útil per a la reconstrucció aproximada dels referents del passat. El cineasta tampoc no pot filmar el passat des de la distància que li marca la història, sinó que s'ha d'aproximar a ella com si fos un esdeveniment viscut en el mateix instant de la filmació, deixant al marge qualsevol forma de coneixement sobre el curs que han seguit els esdeveniments històrics. Rossellini és conscient que el cinema només es conjuga en present i que totes les reconstruccions del passat s'han d'expressar des d'aquest present. L'ideal de la reconstrucció històrica ha de ser dissenyar un referent que sigui el màxim de fidel possible a la realitat esdevinguda i que acabi revelant una possible realitat. Stefano Roncoroni creu que el motor de la

²⁶ Les vuit pàgines del guió de Viaggio in Italia estan publicades com annex del text: Stefano Roncoroni, "Pour Rossellini". L'avant scène cinema, n.361, juny 1987.

representació històrica en el cinema de Rossellini és sobretot la fidelitat a l'esperit dels fets esdevinguts, és a dir la fidelitat als documents que certifiquen l'existència d'aquests fets:

<<Una idea mi sembra sostenere la visione storica di Rossellini: la obiettività e soprattutto una fedeltà mai vista alla lettera ed allo spirito di fatti accaduti, unita ad una capacità sintetica di racconto lucida e precisa; la capacità di poter fare del cinema, dello spettacolo, anche solo con la storia, ossia lasciando come struttura fondamentale non l'invenzione ma il rispetto dei dati storici e solo di quelli>>²⁷

Si partim de la hipòtesi que tota representació històrica proposa a l'espectador el reconeixement d'algunes figures que són estrangeres al seu univers, creant un efecte d'estrangeritat, veurem que en el cinema tradicional els cineastes han intentat convertir la representació d'un món no idèntic al present en punt de partida d'un treball d'interpretació de la Història. Aquest recurs els ha permès buscar moltes vegades un probable efecte artístic o la complicitat de l'espectador. La preocupació essencial no ha estat sempre la de la fidelitat. En el seus films didàctics, Rossellini no vol interpretar la història, tal com proposen les ficcions tradicionals i vol evitar expressar tesis que forcin la significació. El seu objectiu és reconstruir documents, que proporcionin una sèrie d'informacions a l'espectador i li donin la possibilitat de formar el seu judici sobre el passat. La voluntat de Rossellini consisteix destruir l'efecte d'estrangeritat, a partir del coneixement. Tal com afirma Pascal Kané:

<<Il s'agit, pour Rossellini, de retrouver une vérité historique absolue -puis de l'enseigner- et cela à travers un regard qui serait son déchiffrement par le spectateur, n'est donc ici que le produit d'une insuffisance de lecture,

²⁷ Stefano Roncoroni, "La storia, oggetto e soggetto". *Cinema & Film*, any 1, n. 2. p.214.

d'une manque de connaissances du contexte. Le sentiment d'étrangeté n'a pas d'autres sources, il n'appartient en aucun cas à un fait de narration, il n'est (en tout au moins ne devrait être), le support d'acune jouissance>>²⁸

El món no viscut no pot ser creat a partir d'una recerca confrontada a la capacitat d'imaginació del guionista, del decorador o del cineasta, ni a partir de la elaboració d'un versemblant. La realitat d'una època passada s'ha transmès a la humanitat mitjançant uns documents, els quals constitueixen la font d'una possible veritat anterior. La història tradicional, com el cinema clàssic, ha intentat interpretar els documents convertint-los en una narració. La història moderna en canvi ha preferit convertir la lectura dels documents en informacions d'allò passat. Rossellini es proposa anar cap aquesta segona direcció, abandonant qualsevol efecte retòric, per acostar-se més cap a l'explicació informativa. Mino Argentieri considera Rossellini com un cineasta documentalista que interpreta la història a partir dels arxius:

<<Rossellini propugna e incarna un tipo di film-maker, interprete della storia, divulgatore nella più modesta delle applicazioni, talpa di archivi e biblioteche, spigolatore di documenti e statistiche, testi filosofici e scientifici, discorsi e decreti, verbali e gazzette, cronache e resoconti, memoriali e biografie: non un cineasta di vecchia e muffita schiatta umanistica, ferrato unicamente nella letteratura, nel teatro e nelle arti. Rappresentare una congiuntura storica nei suoi uomini, nelle sue idee e nella sua base sociale è il percorso attraversato da Rossellini con ineguali profitti>>²⁹

Tal com han plantejat alguns dels representants de la nova història, els documents, però, no sempre han estat testimoni d'una veritat i sempre

²⁸ Pascal Kané, "L' effet d'étrangeté". p. 79

²⁹ Mino Argentieri, *Il film Biografico*, Roma: Bulzoni Editori, 1984, p.122.

han estat subjectes a un ordre, un sistema, en definitiva a una ideologia. Tal com apunta Marc Ferro:

<<Les sources qu'utilise l'historien consacré forment, à cette date, un corpus qui est aussi soigneusement hiérarchisé que la société à qui il destine son ouvrage. Comme cette société, les documents sont divisés en catégories où l'on distingue sans effort des privilégiés, des déclassés, des roturiers, un Lumpen>>³⁰

De nou, apareix en l'obra de Rossellini una contradicció, ja que la seva confiança en els documents com a possible veritat de la història es presenta com una nova utopia que s'estavella contra la realitat. En el moment d'enfocar el problema de la interpretació del guió es torna a crear una forta distància entre l'ideal -la veritat de la història pot ser reconstruïda amb els documents- i la realitat -els documents són sempre reflex d'una ideologia-. El problema de fons que ens planteja el mètode de construcció del guió en l'obra de Rossellini és saber quins són els documents que el cineasta utilitza per a la confecció del guió i cap a quina concepció de la història ens remeten aquests documents.

En les seves pel·lícules històriques, Rossellini planteja contínuament una tensió entre la possibilitat de representar la història des de baix i l'explicació de la transformació de les mentalitats a partir d'una sèrie d'individualitats que són vistes com a agents de la història. Rossellini se situa en un terreny de curiosa ambigüitat entre la nova història que parteix d'un concepte multidimensional de la realitat social, en el qual cada nivell de la història pot trobar punts de contacte amb altres per constituir el moviment conjunt d'una societat i una història tradicional basada en els

³⁰ Marc Ferro, *Analyse de film, analyse de sociétés*. París: Hachette, 1975. p.7.

grans textos i documents de certes individualitats. Alguns estudiosos veuen en els plantejaments de Rossellini una certa aproximació a l'esperit de la nova història de l'escola francesa *Les Annales*. Stefano Turon, en un treball sobre les relacions entre la història i el didactisme intenta establir relacions amb les propostes sobre la història de les mentalitats de l'escola francesa i arriba a la següent conclusió:

<<Rossellini dunque sottolinea come elementi costituenti un'epoca, accanto alla rappresentazione del quotidiano, anche le manifestazioni di mentalità. Questa visione rende del tutto moderna l'esposizione storica del regista, nella stessa direzione di quanto proposto dalle Annales>>³¹

És evident que les idees sobre la història que proposa Rossellini són en molts d'aspectes modernes, però no hi ha una relació clara amb l'esperit del grup *les Annales*, que Rossellini no cita en cap dels seus textos. Ni es pot establir la preocupació que el cineasta té sobre la transformació de les mentalitats amb les recerques dutes a terme pel grup. Per a Rossellini, qui transforma les mentalitats són sempre individualitats, personatges innovadors que en un moment de crisi plantegen noves alternatives. Per als estudiosos de *les Annales*, l'objecte de l'historiador de les mentalitats és sempre allò col·lectiu. Així, Jacques Le Goff afirma:

<<La mentalidad de un individuo histórico, siquiera fuese la de un gran hombre, es justamente lo que tiene en común con otros hombres de su tiempo>>³²

³¹ Stefano Turon, L'Utopia didattica di Roberto Rossellini: I Fil televisivi tra storia ed educazione permanente. Tesina de Història i crítica del cinema. Universitat de Padova. Curs 1993-1994.

³² Jacques Le Goff, "Las mentalidades. Una historia ambigua". A: Jacques Le Goff i Pierre Nora, Hacer la historia, Barcelona: Laia, 1974, p.83.

Els protagonistes dels treballs històrics de Rossellini es caracteritzen per situar-se més enllà del seu temps per la seva excepcionalitat enfront de la mentalitat de l'època, la qual en tot cas és descrita per les nombroses informacions que el cineasta dona de la vida de l'entorn. En el fons, el que li interessa és una nova història centrada en la descoberta de l'home i en els avenços de la col·lectivitat:

<<Perché la storia che conosciamo è una storia di battaglie, di grandi avvenimenti, ma la storia degli uomini l'hanno fatta gli uomini, e non sono quelli che ci raccontano abitualmente i libri di Storia. Quello di andare a ricostruire, a rivedere, a costituire gli ambienti, a ricostituire i modi di sentire, quello che si credeva quella che era la morale, quelli che erano gli atteggiamenti, gli atteggiamenti psicologici, permettono proprio di andare a riscoprire l'uomo nella sua storia, questa è una cosa importante>>³³

En realitzar una tria a partir de personatges històrics concrets - Pascal, Sant Agustí, Descartes, els Apostols, Lluís XIV- el que li interessa és veure com les seves idees van transformar un període determinant de la història. La sèrie enciclopèdica, La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza, on descriu els grans períodes de la història de la humanitat des de la vida primitiva fins a l'època actual, es mou entre la descripció de la individualitat com a motor de la Història i la descripció de formes de vida. Així, per exemple, en un capítol ens informa sobre els mètodes d'educació a l'antic Egipte intentant representar la vida quotidiana en l'època i en un altre ens parla de figures històriques concretes com Rabelais, Galileu i Harvey, que són utilitzats d'exemple per mostrar els problemes de la ciència enfront del poder de la inquisició. En algunes sèries de caràcter biogràfic la personalitat individual s'imposa en la narració perquè el que

³³ Ugo Gregoretti i Enzo Tarquini, "Un'Ora con Roberto Rossellini". Transcripció d'una emissió televisiva. Entrevista fotocopiada per la SACIS -Società per Azioni Commerciale Iniziative Spettacolo-. p.26.

més interessa Rossellini són les idees, i en altres s'imposa la descripció de les formes de vida d'un món -els treballs artesanals, la situació de la medicina, la vida en societats agrícoles -. Aquestes descripcions de formes de vida, però, no actuen mai com a simple decorat de fons, sinó que volen transmetre un saber.

L'elecció de documents s'articula cap a la recerca d'obres -textos, pintures, gravats. etc.- que apuntin característiques de la vida quotidiana, i cap a la recerca dels textos canònics que li serveixin per aprofundir en les idees del personatge. Els guions es mouen contínuament entre l'acumulació de dades sobre uns fets i la ressenya bibliogràfica de material que li pot ser útil per aprofundir en el període i el personatge. La base més important de totes les recerques és de caràcter bibliogràfic i és concebuda com si es tractés de recerca de material per l'elaboració d'un assaig. Rossellini sempre intenta rebutjar qualsevol presència d'un imaginari que ajudi a establir una possible ficcionalització. La vida quotidiana no pot ser inventada, ha de ser reconstruïda a partir del material resultant dels estudis sobre l'època, i els diàlegs que pronuncien els personatges del film han de ser al més fidels possibles als textos originals, els quals poden ser reinterpretats a partir d'unes mínimes exigències de dramaturgia, que en molts de casos no han d'alterar excessivament el contingut global del producte. En l'elaboració dels guions els diàlegs eren el que menys preocupava Rossellini, el qual articulava una dramaturgia a partir del "collage" de textos no dramàtics³⁴.

Mentre en les adaptacions tradicionals del cinema històric s'acaba privilegiant el document per sobre la documentació, en les obres de

³⁴ Sobre aquest punt és interessant veure com dos dels seus ajudants de direcció, José Luis Guarner a Socrate i Andrea Ferendoles a Blaise Pascal coincideixen a afirmar que a partir del material construït pels guionistes, Rossellini articulava la dramaturgia i els diàlegs definitius. Veure: José Luis Guarner. Roberto Rossellini, p.218 i Andrea Ferendoles, "Diario di lavorazione del Pascal". Filmcritica, n.218, octubre 1971.

Rossellini, darrera el treball de recerca de documents per a l'elaboració del guió, hi ha una voluntat final de convertir el text filmic tant en document històric, com en una obra útil per a la documentació. Si seguim la lògica plantejada en els nombrosos estudis sobre cinema i història respecte de les ficcions filmiques, les obres de Rossellini poden ajustar-se al paràmetre establert pels historiadors segons el qual tot treball cinematogràfic sobre el passat en lloc de ser un document sobre el passat és també un document sobre el present que l'ha produït³⁵. Rossellini utilitza la història per comprendre millor el present i, en aquest sentit, Atti degli Apostoli pot ser vist com un film sobre la contestació o Agostino d'Ippona sobre la decadència de la civilització occidental. En voler transcendir la idea que el film funcioni com a simple document per passar a ser també una obra de documentació, les obres didàctiques acaben transformant-se també en instruments útils per conèixer el passat. El mètode de treball que Rossellini estableix mitjançant els diferents pretextos permeten que el text filmic acabi tenint aquesta doble ambigüitat i transcendeixi les formes tradicionals de representació de la història a la pantalla.

5.4. Els components fílmics

En els treballs del projecte didàctic, com en la majoria d'obres que Rossellini va realitzar per al cinema, allò que veritablement sorprèn és la simplicitat de la seva escriptura, la recerca d'una certa objectivitat en l'anàlisi dels fets i la concentració de tots els esforços cap a la recerca de l'essencialitat. Per aconseguir que la visió directa de les coses, mitjançant la mediació de la imatge fílmica, sigui un camí cap la transmissió d'idees,

³⁵ Veure entre d'altres: Marc Ferro, Analyse de film, analyse de sociétés, París: Hachette, 1975 i o José Enrique Monterde, Cine, historia y enseñanza, Barcelona: Laia, 1986.

és important que els diferents components que integren el dispositiu filmic i que participen en la producció de sentit de la obra cinematogràfica, tinguin una actitud funcional en relació amb el poder referencial de les imatges. Mentre els pretextos serveixen al cineasta per elaborar una ampla documentació sobre els elements que es posaran en escena -mai no porten indicacions sobre com utilitzar els components filmics-, el rodatge és bàsicament un treball de síntesi en el qual tant els elements filmics -el treball de la càmera, el muntatge, la utilització de la fotografia-, com els elements de la posada en escena -la composició del perfilmic, el tractament de l'espai i el tractament de la interpretació- han d'aconseguir que les imatges acabin tenint una funcionalitat didàctica.

Per arribar a l'ideal de l'objectivitat i de la veritat de les imatges, Rossellini procura que el dispositiu filmic sigui un simple mitjancer entre la realitat i la pel·lícula, però en cap moment no es planteja donar a la camera una invisibilitat absoluta, sinó convertir-la en una mirada que observa i selecciona allò que vol mostrar de la realitat. La selecció d'allò que s'ha de mostrar, generalment no s'articula mitjançant el muntatge -excepte L'età del ferro on hi havia una consciència clara de fer servir el *collage* de documents per transmetre la informació-, sinó mitjançant la utilització del *zoom òptic* o *pancinor* que esdevé una perllongació de l'ull del cineasta, és a dir en un objecte determinant de l'enunciació. José Luis Guarner no creia que existís una ruptura entre el mètode filmic utilitzat del Rossellini cinematogràfic en relació amb el Rossellini televisiu, sinó una evolució vers la depuració. Així, creia que una de les característiques claus del didactisme consistia en:

<<...una stilizzazione progressivamente sofisticata della messa in scena, ridotta a ll'essenziale per mezzo di una dialettica della continuità,

*concretata dall'uso sistematico del pancinor, cioè l'obiettivo a focalizzazione in movimento>>*³⁶

L'estudi de la utilització dels components fílmics dins el mètode de Rossellini ens ha de dur forçosament a plantejar-nos les característiques d'aquesta estilització/depuració, fet que ens permetrà aproximar-nos cap alguns temes claus, com la concepció de la síntesi com a procediment per a l'anulació de qualsevol forma de treball analític en la planificació, l'elecció d'un punt de vista de la càmera i el paper que juga el *pancinor* com a instrument de l'enunciació. En la part final de la nostra anàlisi tractarem els referents estètics derivats de l'ús que el cineasta fa de la llum i del color.

En una entrevista realitzada durant el rodatge de *Il Messia* -una de les obres on més lluny duu la recerca de la imatge essencial-, Rossellini explicava el seu mètode de treball a partir dels conceptes de documentació i de síntesi. La documentació partia de la tria de textos evangèlics i d'una posterior reconstrucció arqueològica a partir de la tria de llocs, personatges, escenografia i vestuari. La idea final era aconseguir que el film pogués acabar adquirint l'aire d'un documental sobre l'època. Un cop fet el treball de recerca, Rossellini definia la fase del rodatge com una fase de síntesi:

<<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,

³⁶ José Luis Guarnier, "Note per un accostamento al cinema didattico". A: Edoardo Bruno, ed. *Roberto Rossellini, il cinema, la televisione, la storia, la critica*, p.110

naturalmente, ma a questo punto il lavoro cresce facile, non è più molto complicato>>³⁷

Per tal que el procés del rodatge pugui transformar-se en una autèntica operació de síntesi, el treball de planificació del film ha d'estar subjecte a un replantejament dels paràmetres analítics tradicionals i el muntatge no ha de ser vist ni com a fragmentació, ni com a element expressiu, ni com un procediment de manipulació de la veritat de l'escena. La solució que Rossellini decideix aplicar passa per l'anul·lació del clàssic procediment analític basat en la descomposició entre plans generals com a elements útils per a la percepció de l'espai global de l'escena, plans mitjos com a elements definitoris de l'acció narrativa i la dialèctica pla/contraplà per introduir els diàlegs i com a recurs per subjectivar la càmera posant-la en els ulls dels personatges. En les seves obres cinematogràfiques dels anys cinquanta Rossellini ja havia trencat amb la imatge-moviment introduint el que Deleuze ha anomenat sensacions visuals i sonores pures, donant una importància fonamental a la mirada dels protagonistes i a la seva incapacitat de reacció davant un món que els sobrepassa³⁸. En les seves obres didàctiques, en canvi, destrueix la importància perceptiva de la mirada subjectiva. La càmera se situa fora de l'escena en una posició ideal objectiva i molt poques vegades s'introdueix a l'interior d'allò representant per assumir la posició del punt de vista d'algun dels seus personatges. L'escena és contemplada a partir de la mirada externa del director, generalment frontal, però no és vista de manera estàtica, com si volgués reforçar una certa teatralitat. Rossellini busca un distanciament davant allò explicat i en situar la càmera a l'exterior anul·la la majoria de processos d'identificació de l'espectador amb els personatges o

³⁷ Edoardo Bruno, Alessandro Cappabianca, Enrico Magrelli i Michele Mancini, "Conversazione con Roberto Rossellini". *Filmcritica*, n.264-265, maig/juny 1976. p.135.

³⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987. p.13.

amb els fets narrats. La distància li serveix per reforçar el poder de la mirada externa al món diegètic.

El mètode fílmic es va depurant a mesura que evolucionen els seus treballs didàctics i pot assolir un important grau d'austeritat i estilització. Cartesius, un film basat en l'oralitat i format íntegrament per plans seqüència en el qual la camera capta els diàlegs dels personatges, és exemplar a propòsit d'aquest aspecte. Malgrat la radicalització de Cartesius, la pel·lícula es troba lluny de les experimentacions de Jean Marie Straub i Danielle Huillet -on la camera fixa i l'enquadrament intenten alterar el mínim possible els efectes d'allò real posat en escena-, ja que contínuament s'estableix una coreografia entre el *pancinor* i el moviment dels personatges dins l'espai fílmic. En una de les seves primeres obres històrico-didàctiques com Viva l'Italia, Rossellini dubtava entre utilitzar la càmera com una mirada exterior dels fets o convertir-la en instrument de subjectivització de la mirada. En algunes de les escenes de batalla, hi ha una identificació entre la mirada de Garibaldi que observa des d'una distància i la càmera. El *pancinor* reemplaça l'operació selectiva de la mirada de l'heroi i selecciona allò que aquest vol veure. A La prise du pouvoir par Louis XIV, Rossellini ressalta la mirada subjectiva del Rei en l'escena de la detenció del ministre Fouquet, resolta mitjançant un contrapicat que es correspon amb la posició de Lluís XIV, que observa els esdeveniments des d'una finestra. En altres escenes d'aquest film, la càmera ocupa la posició dels súbdits per ressaltar el poder del rei com a epicentre de les mirades de la cort.

Per entendre millor el treball de planificació de Rossellini és interessant recórrer al testimoni d'alguns dels seus col·laboradors. Per al guionista Jean Gruault, l'ideal de Rossellini passa per la recuperació de l'esperit dels Lumière, tema que ja havíem exposat en el capítol dedicat a la concepció humanista de Rossellini i a la seva voluntat de fer renéixer el

cinema. Per arribar a Lumière necessita trencar amb els procediments analítics clàssics:

<<L'esthétique rossellinienne, je le répète, renoue directement avec le cinéma d'Auguste Lumière. Le montage, le champ-contre-champ..., ne l'intéressent absolument pas...Alors que en réalité chaque plan filmé par Rossellini est très très long et donc nécessite une préparation extrêmement minutieuse. Comme d'autre part, il connaît parfaitement bien son métier, il travaille beaucoup plus rapidement que bien d'autres>>.³⁹

Beppe Cino, col·laborador durant els darrers anys de la seva carrera de Rossellini, destaca la importància que per al cineasta té l'elecció del punt de vista. En un text sobre el seu mètode de rodatge, explica clarament quin és el paper que per al director juga la camera durant el rodatge:

<<Dopo aver scelto gli ambienti dove una scena sarà girata, Rossellini decide in quale punto deve essere messa la macchina da presa (una Mitchell munita di caricatore da 300 metri di pellicola) col relativo carrello. In base a questo punto di riferimento vengono disposte le luci, gli elementi della composizione scenografica, le comparse. Si può dire che la collocazione della macchina nel punto giusto è l'operazione più delicata che compie il regista, anche se, data l'esperienza, non ha bisogno di attardarsi in calcoli. La scelta di questo punto determina l'angolazione dell'intera scena che, nella maggior parte dei casi, si risolve in un piano-sequenza, cioè in un brano filmico girato senza soluzione di continuità, a volte fino all'esaurimento dell'intero caricatore di pellicola. Si tratta, in genere, del punto ottimale secondo un criterio di prospettiva geometrica, quello dal quale si può abbracciare la più grande porzione dello spazio disponibile,

³⁹ Declaracions de Jean Gruault a: "Roberto Rossellini: Je sais bien que le monde moderne est plein de gens inquiets, pourquoi irais-je grossir leurs rangs". Transcripció de l'emissió de l'ORTF, "L'invité du dimanche". *Téléciné*, n.168, març/abril 1971. p.39.

*entro il quale verranno ricavati i settori pertinenti alla scena da girare. La macchina si muove secondo una combinazione, molto calibrata, di panoramiche, carrello e zoom; lo zoom è azionato personalmente dal regista mediante un dispositivo, da lui brevettato, che gli permette di agire a distanza. Dalla perfetta concertazione di questi movimenti, in accordo con il movimento degli attori, dipende la fluidità del brano narrativo del film>>*⁴⁰

La importància que Rossellini dóna al punt de vista contrasta amb algunes de les seves reflexions, en els quals, en parlar de la diferència entre mostrar i demostrar, afirma que la demostració té com a principal inconvenient el fet d'establir un punt de vista persuasiu. A l'hora de situar la càmera, el punt de vista que Rossellini busca és un punt de vista no persuasiu, que no intenta provocar l'emoció, ni influir en el caràcter de l'espectador. És un punt de vista d'observació, des d'on el zoom actua com un ull que mostra els esdeveniments, dirigint la mirada cap a allò que és essencial des d'una perspectiva informativa. La tria del punt de vista neix de la intuïció i de la improvisació davant l'escena. No és mai prefixada per cap material previ. El propi director matisa aquesta idea:

*<<This improvisational spontaneity involves simple methods that have taken me thirty years to learn. I use the remote-control zoom camera as a kind of eye-on-history that relates unpredictably -though there is a great logic to chance- to the events I am staging>>*⁴¹

En aquestes declaracions, Rossellini manifesta com, per a ell, el món del perfilmic que se situa davant de la càmera és un univers on tot allò que es pot preveure entra en contradicció davant les lleis de l'atzar. El

⁴⁰ Declaracions de Beppe Cino a: Virgilio Fantuzzi, "Rossellini al lavoro". La civiltà cattolica, a. 125, n.2967. 2 de febrer de 1974. p.267.

⁴¹ John Hughes, "In search of the essential image". The village voice, p. 89.

pancinor actua com a dispositiu que permet al cineasta d'anar cap allò imprevist, captar una expressió efímera, poder ressaltar el valor d'un gest o des d'una posició més pragmàtica, eliminar les nombroses deficiències del treball dels actors -generalment no professionals- o de la composició de l'escena. El *pancinor* és un element d'ordenació de l'escena, tal com el director va declarar en una altra ocasió:

<<Rodamos siempre planos-secuencia y, por tanto, el montaje se reduce al mínimo. Esta gran movilidad óptica me permite basar todo en la organización de la escena, y para ello se debe conocer el ambiente en que se sitúa. Ante todo, hay que establecer este ambiente. Normalmente, se hace un plano de lejos, en el que se ve el decorado; luego entra el actor, se corta más de cerca el actor, se le sigue.etc. Con el travelling óptico no son necesarios todos estos cambios de plano. Todo esta ligado y nace en el contexto de la escena, que debe tener un cierto desarrollo y un cierto significado>>⁴²

La posició del *zoom* com a observador distant que penetra i surt de l'escena revela de forma implícita dues altres qüestions essencials: la seva funcionalitat com a instrument de l'enunciació que delata la presència d'un subjecte de la mirada i el joc de canvi de focal que proposa el *zoom* aplanant la imatge i creant un joc constant entre la tridimensionalitat de l'escena -on pot prendre una rellevància una certa profunditat de camp- i la bidimensionalitat de la imatge aplanada per l'efecte del tele-objectiu incorporat en el *zoom*.

L'enunciació és l'acte mitjançant el qual el text filmic deixa entreveure unes marques que revelen la presència d'una activitat

⁴² Francisco Llinás, Miguel Marías, Antonio Drove y Jos Oliver, "Una panorámica de la historia". p.57.

discursiva al seu interior. Francesco Casetti l'ha definit com el fet d'apoderar-se de les possibilitats expressives ofertes pel cinema per donar cos i consistència al film⁴³. Santos Zunzunegui, referint-se a un àmbit global d'allò visual, defineix l'enunciació com un acte de llenguatge mitjançant el qual una estructura referencial produeix un discurs⁴⁴. L'enunciació ens revela les formes discursives que utilitza el film i, en el cas de Rossellini planteja problemes, sobretot si reprenem la idea que un dels objectius del seu cinema és la consecució d'un règim de transparència mitjançant el qual les imatges rebutgen o amaguen qualsevol pista que pugui explicitar la seva construcció. En les obres didàctiques, però, mitjançant el *pancinor*, el narrador realitza una tria dels diversos elements que componen el profilmic per establir un cert ordre, amb la qual cosa estableix un discurs. Mitjançant el *pancinor* el narrador proposa a l'espectador que miri uns fets o uns objectes determinats i, a partir d'aquesta tria, fa avançar el relat. Des d'aquesta perspectiva podríem considerar el *pancinor* com un instrument revelador del que Christian Metz, en la seva categorització dels trets definitoris de l'enunciació fílmica, considerava com a marques objectives orientades. És a dir, marques enunciatives que moltes vegades no tenen valor pròpiament de signatura del discurs, però que assenyalen una intrusió de la narració en allò narrat:

<<Lorsqu'un opportun déboîtement de caméra nous signale avec quelque insistance un détail utile à l'intelligence de l'histoire, il n'a pas valeur de signature, mais d'intrusion de la narration dans le narré>>⁴⁵

⁴³ Francesco Casetti, *El film y su espectador*, Madrid: Cátedra, 1989. p.41-42.

⁴⁴ Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra, 1992, p.81.

⁴⁵ Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, París: Meridiens Klincksieck, 1991, p.155.

Metz afirma que aquestes marques objectives orientades poden confondre's moltes vegades amb marques estilístiques, en elements definitoris de l'estil del director, malgrat que la seva funcionalitat sigui diferent. Per a Metz, l'estil defineix la hipòtesi d'un autor, mentre les marques d'enunciació són impersonals i defineixen un narrador. L'enunciació és una operació, una manera de fer, i l'estil una manera de ser⁴⁶. En el cas de Rossellini, el *pancinor* és un dispositiu instrumental bàsic tant del mètode del narrador com del mètode del director, el qual provoca una determinada idea de la visió que incideix considerablement en la configuració de l'estil i de l'estètica de les obres.

El *pancinor* té una focal variable de 25 a 250 mm i pot filmar la imatge en profunditat de camp o aplanar-la mitjançant el seu efecte telescòpic. Encara que José Luis Guarner consideri que la finalitat del *pancinor* és, sobretot, de clarificació de la posada en escena i rebutgi les possibilitats del dispositiu com a factor estètic, és evident que aquest hi juga un paper destacat, ja que constament proposa un desplaçament òptic que incideix en l'estètica de les imatges projectades. En parlar d'algunes obres com Atti degli apostoli o Agostino d'Ippona, vèiem com en diverses escenes de cerimònies religioses l'efecte telescòpic del *zoom* permetia a Rossellini anar d'allò concret -els fets materials- cap allò espiritual, donant a l'escena un valor transcendental. En parlar de l'Età di Cosimo de Medici, citàvem un text de Roger Mc Niven en el qual afirmava que existia una tensió constant entre l'espai representant i la geografia de l'entorn. En aquest text, Mc Niven posa diversos exemples mitjançant els quals l'efecte telescòpic del *zoom* fa que la relació dels personatges amb l'entorn deixi de ser concreta per esdevenir irreal i acostar-se cap a la imatge pictòrica:

⁴⁶ Christian Metz, L'énonciation impersonnelle, p.158-159.

<<Yet the very fact of zooming contributes directly to the film's status as historical inscription through its "flattering effect" upon the images. This "effect" has on occasion been discussed in metonymic terms such as the resemblance between the "flattened" image and a historical fresco>>⁴⁷.

El problema plantejat per Mc Niven ens porta a tractar una altra qüestió clau que afecta la utilització del material filmic per a la recerca d'un efecte estètic que el propi cineasta sempre ha negat. Rossellini volia que la mirada de l'espectador no es trobés condicionada per la recerca d'uns valors pictòrics, sinó estrictament pels valors informatius de la imatge. Entre els nombrosos elements de documentació utilitzats pel cineasta, hi representen un paper destacat els quadres, que fa servir com a punt de referència per obtenir informacions visuals sobre la vida del període i construir la posada en escena. Rossellini no vol omplir el profilmic de possibles cites pictòriques, ni pretén que la fotografia ressalti els valors plàstics. El treball d'il·luminació dels seus films sol ser planer i no vol tenir, a priori, cap incidència estètica. De totes maneres, en moltes de les seves obres -sobretot a Agostino d'Ippona i L'età di Cosimo de Medici- hi ha una interessant utilització dels valors cromàtics. Fins i tot en els anys en què la televisió era en blanc i negre, Rossellini va rodar tots els seus treballs didàctics -a excepció de L'età del ferro- en colors. Rossellini admet que utilitza els valors del color, però rebutja les seves possibilitats estètiques:

<<Perché non usare il colore? Abbiamo il linguaggio del colore. Io uso il colore. Non ho alcun problema estetico. E una ricerca... Non è un atto creativo. Rifiuto di fare qualsiasi atto creativo. L'unica creazione possibile è fare un figlio. È tutto. Quello è un atto creativo>>⁴⁸

⁴⁷ Roger Mc Niven, "Rossellini's Alberti: Architecture and the Perspective System versus the Invention of the Cinema". *Iris*, 1991. p.17.

⁴⁸ Tag Gallagher i John Hughes, "Roberto Rossellini: Where are we going". p. 450-451.

La fidelitat i el respecte cap als documents, provoca, però, que moltes vegades apareguin nombrosos referents pictòrics i que aquests impregnin els documents filmics d'una estètica i d'un fort valor plàstic. John Hughes ha establert una certa classificació de possibles referents pictòrics en el cinema didàctic. El crític americà considera que, a La prise du pouvoir par Louis XIV, el cineasta experimentava amb Rembrandt i Vermeer; a Socrate, amb els frescos greco-romans; a Agostino d'Ipona hi han nombroses cites tretes d'icones bizantins, i a L'età di Cosimo de Medici, a part de referències concretes a Masaccio o Tizziano, també s'hi poden trobar gràcies a l'ús que fa de la bidimensionalitat a través del *zoom*, referències sobre algunes recerques pictòriques de Matisse i Braque⁴⁹. Malgrat que la classificació pot ser molt discutible, sobretot pel que fa a les influències d'un model de pintura contemporània que Rossellini sempre havia rebutjat per principi, posa en evidència que l'esforç de documentació d'imatges dut a terme per a la preparació del film s'acaba traduint moltes vegades, gràcies al *zoom*, en un joc de cites pictòriques. A diferència d'altres cineastes, les cites no volen tenir mai un valor estètic que condicioni el discurs, ni volen establir un joc amb l'espectador il·lustrat, la pintura forma part dels documents informatius del film.

5.5. La posada en escena

Si en el moment d'utilitzar el dispositiu filmic, la principal preocupació del cineasta és d'aconseguir que els recursos tecnològics siguin uns simples mitjancers entre la realitat del profilmic i el film; en el moment de treballar amb els elements constitutius de la posada en escena, la seva

⁴⁹ John Hughes, "Recent Rossellini", Film Comment, vol. 10, n.4, any 1974.

preocupació és de replantejar-se la idea tradicional de la representació mimètica. Si situem el cinema en el terreny de les arts de la representació icònica, veurem que una de les característiques de la tradició mimètica radica el fet en que l'artista imita i ordena un món. Segons Romà Gubern, una representació pot ser anomenada realista, mimètica, imitativa o il·lusionista quan incorpora:

<<Aquella técnica que rige la producción de representaciones icónicas de acuerdo con las leyes de la perspectiva central y que dispone sus formas y colores de tal manera que evoquen en el observador el modo como la visión humana monocular (o binocular, en los sistemas de reproducción tridimensionales) percibe las apariencias ópticas externas de los seres y de las cosas desde un punto dado del espacio>>.⁵⁰

Des d'una perspectiva semiòtica, tota representació mimètica es caracteritza per crear una il·lusió referencial. Si, tal com hem anat veient, una de les obsessions fonamentals de Rossellini és la creació d'una obra en la qual el significat sigui el referent, és lògic que en el moment de tractar el tema de la representació visual parteixi d'una reconsideració de la il·lusió referencial, per buscar una alternativa que sigui més propera a un posicionament fenomenològic i que permeti despullar la veritat del referent.

Tota l'obra didàctica de Rossellini apareix contínuament travessada per una interessant tensió entre la il·lusió i el coneixement. Tota representació és inicialment il·lusió, però aquest miratge pot transformar-se, gràcies a un mètode capaç de reciclar els efectes il·lusoris vers el desenvolupament de la capacitat cognitiva de l'espectador. El mètode ha d'evitar la anul·lació del posicionament crític de l'espectador davant la

⁵⁰ Román Gubern, *La mirada opulenta, exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992, p.72.

ficció. En els seus films, Rossellini es proposa crear una distància entre el subjecte espectador i l'objecte representat. Els procediments utilitzats en el treball interpretatiu dels actors posen en dubte la dramaturgia tradicional d'inspiració aristotèlica. Així, s'acaba generant un cert estranyament que impedeix la identificació il·lusionista i l'espectador pot establir un reconeixement reflexiu dels elements presents dins la representació. Totes aquestes circumstàncies, van fer que un sector de la crítica parlés d'una clara influència del teatre èpic de Bertolt Brecht en el treball de posada en escena de Rossellini. És cert que, entre Brecht i el cineasta, hi ha alguns punts de contacte, però, tal com intentarem demostrar, el mètode de Rossellini no busca l'establiment d'elements anti-il·lusionistes o un joc continuat de marques d'enunciació que permetin realitzar un procés de deconstrucció de la ficció. Rossellini és un cineasta de la transparència, i el didactisme no neix, com en el teatre de Bertolt Brecht a partir d'una crítica dels dispositius il·lusoris de la posada en escena, sinó d'un reconeixement dels elements informatius del perfilmic.

Per entendre la posada en escena de Rossellini, resulta interessant partir de les diferències i similituds que estableix amb Bertolt Brecht. Aquesta comparació ens permetrà polir moltes de les interpretacions i malentesos que van sorgir als anys seixanta. Arran de l'estrena de La prise du pouvoir par Louis XIV, van aparèixer alguns textos periodístics que parlaven d'una evident inspiració brechtiana.⁵¹ Així, són representatives les reflexions de James Roy Mac Bean, que després d'analitzar el tractament dels actors a La prise du pouvoir par Louis XIV, va acabar afirmant que aquesta obra, com la majoria de treballs del projecte didàctic, era un exemple de posada en escena materialista de la història. Rossellini

⁵¹ Com a text representatiu en el que es recull la influència brechtiana sobre La prise du pouvoir par Louis XIV hi han: A. Savioli, "Una lezione brechtiana sul dramma del potere". L'Unità, 23 d'abril de 1967 o Stefano Roncoroni, "Situazione 66, La prise du pouvoir par Louis XIV". Cinema e Film, n.1, hivern 1966-67, p.44.

descrivia un període històric en termes socials, i tant temàticament com estilísticament semblava inspirar-se en el Galileo de Bertolt Brecht⁵². Molt més interessant és l'anàlisi realitzada per Martin Walsh de La prise du pouvoir, en la qual constata que els mecanismes brechtians de Rossellini es trobaven en la forma com, a partir del propi argument del film -la denúncia dels procediments de l'espectacle-, desemmascara les pròpies estratègies il·lusionistes de la representació.⁵³ La teoria cinematogràfica dels setanta no considerava només a Rossellini com un autor brechtia, sinó que aquest adjectiu podia fer-se extensible a molts autors vinculats als nous cinemes i representatius de la modernitat. Tal com reconeix Thomas Elsaesser, els paral·lelismes resultaven moltes vegades excessivament forçats:

<<Not all the Brechtianisms in postwar cinema, furthermore, are true to the spirit of Brecht, and among those who have claimed him for their work, fewer inherited his questions than copied his answers, which, of course, were by then no longer answers>>⁵⁴

És evident que, en el cas de Rossellini, hi ha certes coincidències amb alguns dels postulats de Brecht, però moltes vegades no traspassen el nivell de la simple coincidència d'objectius. El mètode de Rossellini es realitza al marge de les recerques teatrals de Brecht. Malgrat incloure la figura de Galileu a La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza, el cineasta italià no cita el dramaturg alemany en cap dels seus textos.

⁵² 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. p.20-29.

⁵³ Martin Walsh, "Re-Evaluating Rossellini," Jump Cut, n.15, 1977. (Text publicat a: Dan Ranvaud. Ed. Roberto Rossellini, BFI, dossier n.8, p.51-56).

⁵⁴ Thomas Elsaesser, "From anti-illusionism to hyper-realism: Bertolt Brecht and contemporary film". A: Re-interpreting Brecht, his influence on contemporary drama and film, Cambridge: Cambridge University Press, 1990. p.171.

Rossellini, però, coincideix amb Brecht en una idea bàsica que actua com a punt de partida. Tots dos creuen que la principal finalitat de l'art ha de ser el didactisme. Per aconseguir aquest objectiu, els dos autors consideren que no s'ha de intentar captivar l'espectador amb un sentiment de caràcter estètic o mitjançant alguns estímuls emocionals. En un dels seus textos teòrics programàtics, Brecht, després d'exigir que el nou teatre que es proposa trencar amb els esquemes aristotèlics ha d'intentar apropiarse cap als organismes pedagògics i cap als mitjans de difusió de la cultura, afirma:

<<Necessitem un teatre que no solament faciliti les sensacions, les visions i els impulsos que permet el camp de les relacions humanes en el moment històric corresponent, on es produeixen les corresponents accions, sinó un teatre que utilitzi i provoqui idees i sentiments que juguin un paper en la transformació d'aquest mateix camp>>⁵⁵

Si comparem aquest text amb les nombroses reflexions teòriques que Roberto Rossellini ha anat plantejant al llarg de la seva vida, podrem trobar-hi una síntesi de les idees principals que acosten i separen els dos autors. Brecht i Rossellini coincideixen en el fet d'articular els esforços cap a la transmissió d'idees mitjançant el teatre o el cinema i rebutgen qualsevol forma dramàtica que només estigui pendent de mostrar els impulsos interiors o les preocupacions de l'autor. La divergència que els separa rau en la concepció de la forma com l'espectador ha d'utilitzar l'obra i en les actituds de l'artista per crear el món representant. Mentre el posicionament de Brecht respecte l'espectador és clarament marcat per la ideologia marxista i creu que allò important és aconseguir una autoconsciència de classe a partir de l'adquisició d'uns criteris de judici -per això anomena el seu mètode "crític"-, Rossellini vol destruir tota demostració per potenciar

⁵⁵ Bertolt Brecht, "Petit Organon per al teatre". A: Bertolt Brecht, Teatre, Barcelona: Edicions 62, 1988, p.26.

el coneixement. L'objectiu de Brecht és la transformació de la societat a partir de la consciència de classe i el de Rossellini, la recerca d'una nova dimensió humana que restitueixi la funció de l'home a l'interior de la societat.

Si, per continuar establint probables coincidències i divergències, analitzem els mètodes de posada en escena utilitzats per Brecht i Rossellini, estarem obligats a demanar-nos de quina forma la posada en escena del cineasta estableix un cert paral·lelisme amb la idea del distanciament crític que proposa el dramaturg alemany. En aquest cas, Brecht i Rossellini tornen a coincidir en el punt de partida: tots dos busquen un mètode en el qual la llibertat de l'espectador sigui un objectiu prioritari. Brecht s'oposa al model del teatre naturalista burgès perquè aquest crea la il·lusió de trobar-se en un lloc real. Brecht creu que l'art ha de sacrificar aquesta il·lusió, destruint tots els processos d'identificació amb els personatges principals, anul·lant l'artifici de la recitació i reduint il·lusió teatral de recreació d'una realitat, mitjançant una escenografia que no amagui l'espai de la representació. Els actors no han d'interpretar de forma naturalista fent-nos creure que són uns personatges, ni han de posar l'actor en primer terme anul·lant el personatge. Els actors han de mantenir-se en un estadi intermig entre la simulació d'una possible realitat i el manteniment d'una consciència crítica cap a aquesta. Aquest estadi intermig és el que acaba provocant un procés d'estranyament al públic. Brecht expressa d'aquesta forma les seves idees sobre el treball dels actors:

<<No hem de veure uns personatges que només siguin actors de llurs actes, és a dir, que facin possible simplement l'escena, sinó uns éssers humans: una primera matèria en transformació, no totalment formada ni definida, uns éssers que ens puguin sorprendre. Només davant uns personatges així serà possible de practicar un autèntic pensament, vull dir un pensament vinculat a uns interessos, suscitat i acompanyat per uns

*sentiments, un pensament en tots els estadis de la consciència, la claredat, l'efectivitat>>*⁵⁶

Rossellini es diferencia de Brecht en què la seva preocupació no és centrada a revelar a l'espectador els mecanismes de l'artifici, sinó a la recerca de la forma més pràctica que li permeti acostar-se, mitjançant la representació, a una certa veritat final. Per aconseguir la transparència, el cinema ha de ser al màxim de fidel als documents que descriuen l'època representada, però a vegades aquesta fidelitat implica assumir una certa falsedat. La representació pot provocar il·lusió mentre aquesta vagi encaminada cap al coneixement. Quan, en algunes de les seves pel·lícules didàctiques, decideix utilitzar trucatges per crear l'efecte que el Duomo de Florència es troba en procés de construcció o fa servir un sistema de miralls per col·locar una maqueta del Partenon sobre el paisatge de l'Atenes reconstruïda a Patones de Arriba, no intenta exaltar l'artifici. Ni es pot dir que la poca qualitat dels seus trucatges òptics tingui la voluntat d'actuar com un efecte de distanciament d'arrel brechtiana. El seu propòsit és que els trucatges ajudin a augmentar una sensació de veritat que el simple poder reproductor de la imatge no pot arribar a assolir. Si el poder de veritat dels trucatges revela un cert artifici -especialment en el cas de Socrate- és perquè el pressupost de la sèrie va ser baix i el cineasta va intentar resoldre la reconstrucció de la forma més pràctica possible, sense plantejar-se en cap moment una possible traïció a la veritat. Rossellini sintetitza d'aquesta forma el seu propòsit:

*<<Ma per ottenere il realismo ci vogliono dei trucchi. Altrimenti non si ottiene mai la realtà>>*⁵⁷

⁵⁶ Bertolt Brecht, Quatre converses sobre teatre, Barcelona: Edicions 62, 1986. p.93.

⁵⁷ James Blue, "An interview with Rossellini". Opuscle May 1-20 1979: Rossellini, Nova York. (Entrevista publicada a Adriano Aprà, ed. Il Mio Metodo, p. 410).

Rossellini no és, però, un cineasta que cregui en el poder d'allò fals i quan ha de plantejar-se la funció de la representació dins del seu mètode parteix sempre d'un rebuig cap una concepció de l'il·lusionisme entès com un procés d'encanteri davant la ficció. Per això, en el seu cinema didàctic, cada cop va sentir-se més a prop d'un model de cinema desdramatitzat, en el qual tenia lloc un procés conscient de depuració de tots els efectes seductors de la dramaturgia. Aquest procés, el torna a acostar cap a Brecht:

<<La dramatización, la búsqueda de efectos, aleja de la verdad. Ahora bien, si nos mantenemos próximos a la verdad, es difícil buscar efectos. Si queremos hacer algo lo más útil posible, debemos eliminar cualquier falsificación e intentar libramos de las tentaciones de falsear la realidad>>⁵⁸

Les dues declaracions de Rossellini no són contradictòries i responen a la seva voluntat d'acostar-se cap a la realitat com a ideal. Els trucatges -o la tècnica del *collage* en el muntatge que utilitza a *L'età del ferro*- poden ser útils per arribar a la veritat final si aquests s'integren amb coherència en el discurs del film. El cineasta juga amb materials propis de l'il·lusionisme, però acaba tenint sempre consciència que aquest il·lusionisme no pot modificar l'efecte de transparència final que l'obra ha d'oferir a l'espectador. Per això, tot allò fals que anul·la la transparència, com la dramatització interpretativa, ha de ser depurat.

Peter Brunette va intentar desmarcar Rossellini de la influència brechtiana, tot arribant a la conclusió que la transparència buscada pel

⁵⁸ Francisco Llinás, Miguel Marías, Antonio Drove i Jos Oliver, "Una panorámica de la historia", p.50.

cineasta responia a una reivindicació del poder il·lusionista de la representació. Mentre Brecht busca contínuament efectes anti-il·lusionistes, Rossellini no els busca, ja que el seu objectiu és que la tècnica interfereixi al menys possible a la impressió de realitat. Brunette no creu que en l'obra de Rossellini hi hagi una autoconsciència del poder il·lusori del mitjà, ja que l'únic que el preocupa es trobar les tècniques per arribar a la realitat. Aquesta manca d'autoconsciència l'allunyaria definitivament de Brecht. Brunette arriba a les següents conclusions:

<<It is clear that Rossellini did not follow the technical extravagances of Brecht because he never felt a real need to call illusionism or his very medium into question, as did Brecht and his cinematic protege, Godard. Rossellini talks about getting back to reality, about making films which will instruct and liberate man through the use of his reason, but he never really interrogates his own role in all of this... Rossellini is an illusionist through and through. It follows, then, that despite the current dilution of the term to encompass the slightest departures from nineteenth narrative modes, Rossellini cannot finally be called "Brechtian" in any meaningful sense>>⁵⁹

És evident que Rossellini no pot ser considerat brechtia, ja que les seves preocupacions enfront de l'efecte il·lusori de la representació es situen en una altra direcció. Pel fet de ser un cineasta de la transparència, però, pot ser considerat de forma simplificadora com a il·lusionista. La seva posada en escena té com preocupació substituir la il·lusió davant les imatges pel reconeixement.

Per entendre el mètode de posada en escena i clarificar millor el concepte de reconeixement partirem del treball teòric que el filòsof americà Noël Carroll argumenta quan intenta contraposar les teories

⁵⁹ Peter Brunette, "Just how brechtian is Rossellini?", *Film Criticism*, vol 3, n.2, 1979.

semiològiques dels anys setanta amb una perspectiva teòrica més propera a la fenomenologia. Carrol posa en dubte que la percepció de la representació mimètica de les imatges -de la qual el cinema és una perllongació- generi un efecte d'il·lusionisme, mitjançant el qual es posen en joc una sèrie d'elements -entre ells la perspectiva, concepte molt debatut en els anys setanta- que acaben provocant una impressió de realitat. A partir de les teories de la percepció, Carrol afirma que el terme il·lusió és despectiu i incorrecte, ja que denota que el referent de la cosa representada no ha existit i no ha tingut lloc. Carrol arriba a la conclusió que la relació que els espectadors mantenen amb les imatges és la de reconeixement:

<<Instead of using the concept of illusion to explicate our relationship to the visual arrays of mimetic representation, I would prefer to speak of recognizability. A film image, a photo, or a portrait represents x and, when it is succesful, the spectator recognizes x in the representation, i.e., recognizes that the representation is a representation of x>>⁶⁰

Davant la representació, el que busca Rossellini mitjançant la transparència és privilegiar l'efecte perceptiu de reconeixement del referent. El reconeixement implica un mirar "a través de". En aquest cas el subjecte cineasta mira, a través del dispositiu filmic, una realitat persistent. L'efecte de reconeixement pot implicar, segons Carrol, una activitat emocional, estètica o intel·lectual. D'aquestes tres activitats, que conviuen en totes les obres didàctiques, Rossellini privilegia sempre l'activitat intel·lectual, ja que considera els elements representatius com a dades útils per a la formació d'un coneixement.

⁶⁰ Noël Carrol, *Mystifying movies. Fads and Fallacies in Contemporary film theory*, Nova York: Columbia University Press, 1988, p.102-103.

El mètode de posada en escena de Rossellini parteix de la idea general que tota representació implica un reconeixement. Per entendre millor aquesta idea i un cop superat el debat sobre les influències brechtianes, cal revisar quin paper juguen tant l'escenografia, com el treball interpretatiu.

En el moment de construir l'escenografia de cadascuna de les obres didàctiques, Rossellini es va preocupar perquè tingués el mínim de veracitat possible i ajudés l'espectador a acabar construint l'autèntic esperit del temps representat. En la fase de preparació del film, els documents que el director manipula li serveixen per realitzar un acurat treball de reconstrucció dels escenaris, els quals han d'acabar tenint tanta importància informativa com els fets i les accions representades. Rossellini no és un cineasta manierista preocupat per aconseguir un alt grau d'exactitud en la reconstrucció de l'escenografia històrica, ni està preocupat pel detallisme en l'ambient, més aviat al contrari. Des dels anys del neorealisme va menysprear el que anomenava "realisme del primer nivell"⁶¹, és a dir un realisme superficial que no anava a l'essència de les coses. La destrucció d'aquest realisme del primer nivell, el porta a utilitzar mètodes poc realistes, com miralls, transparències o una interpretació no dramatitzada dels actors.

La seva principal preocupació és establir una superfície de realitat en la qual hi apareguin els elements necessaris perquè l'espectador pugui fer-se una idea concreta, gens distorsionada, de l'entorn històric on es desenvolupa la posada en escena. En totes les produccions didàctiques, el director estableix una dialèctica entre els mitjans de producció que han estat destinats al rodatge de cada obra i el grau de versemblança que es

⁶¹ Aquest terme apareix en l'entrevista: Mario Verdone, "Colloquio sul neorealismo", Bianco e Nero, febrer 1952.

pot arribar a obtenir a partir d'aquests mitjans. Tant pel que fa al temps material invertit en el rodatge de les pel·lícules, com pel que fa als mitjans utilitzats, les obres de Rossellini són un exemple de com, a partir d'uns mínims de producció, es pot obtenir una posada en escena que no reflecteixi la pobresa de la producció. Les reconstruccions no són exemplars pel seu perfeccionisme, sinó per l'equilibri assolit entre els resultats i els diners invertits per a la seva realització. Malgrat que l'ideal final sigui aconseguir el màxim de veracitat, el cineasta sempre acaba conformant-se amb els elements mínims, donant importància al detall revelador de formes de vida històriques i a la síntesi visual dels elements representats -el punt de vista extern de la càmera permet donar rellevància als objectes dins del conjunt de l'escena-. Aquesta preocupació per l'ambient queda reflectida en les declaracions que va fer durant el rodatge de Socrate:

<<Hay una reconstrucción ambiental fidelísima, siempre parto de la vida cotidiana. Por ejemplo, en Grecia comenzaban a circular las monedas y las túnicas no tenían bolsillos. Entonces, las llevaban en la boca y cuando alguien tenía que hablar, escupía las monedas en la mano, hablaba y, cuando acababa, se las volvía a meter en la boca. Esto es muy concreto, pero está cargado de significado. De esta forma, se hace espectáculo y se cuentan cosas totalmente ignoradas, al mismo tiempo que se da una información válida>>⁶²

Aquest mínim de veracitat que destrueix el realisme de primer nivell no ha de provocar una il·lusió a l'espectador sobre una època, com els decorats pintats d'un teatre, sinó que ha de permetre el reconeixement, gràcies al pes que acaben adquirint tots els components que intervenen en

⁶² Francisco Llinás, Miguel Marías, Antonio Drove i Jos Oliver, "Una panorámica de la historia". p.46.

la posada en escena. En les obres de Rossellini, existeix de forma implícita una voluntat de trencar amb les citacions que acostin el cinema cap un cert cal·ligrafisme i un rebuig radical de tota forma de formalisme que relacioni les imatges amb els fonaments de l'art burgès. Tenint en compte, el pes de la cultura burgesa en la constitució de la Historia, Rossellini podia haver caigut fàcilment en el perill d'un esteticisme. Malgrat que és innegable que en els films didàctics hi ha una estètica, aquesta estaria més a prop del que Giuseppe Turrone anomena com a "arte povera" -idea que no seria contradictòria amb l' "estética del rechazo" que José Enrique Monterde considera com una de les característiques estètiques del neorealisme-. L'"arte povera" partiria de la recerca d'una forma artística a partir de la força de la visió, no pas del referent estètic. Paolo Valmarana, compara el Jesu di Nazareth (Jesús de Nazareth, 1976) de Zefferelli amb Il Mesia de Rossellini com a exemple de dues opcions estètiques:

<<Ma Zefferelli, nelle sue immagini, sembra, a quella cultura borghese, fare cultura, mostra di aver visto tanti quadri e tante opere d'arte. Rossellini, al massimo, guarda (non "si ispira") ai primitivi, agli artigiani poveri, a una oleografia (dando al termine il suo senso buono) il più possibile liberata dal "colto" e dal "raffinato". Ma i suoi azzurri non vogliono, grazie al cielo, sembrare ed essere giotteschi. Essi saranno nei fatti e nelle materie del suo operare>>⁶³

Si comparem el tractament de decorat, vestuari i la reconstrucció de l'època duta a terme a La prise du pouvoir par Louis XIV amb la que Stanley Kubrick va utilitzar per Barry Lyndon (Barry Lyndon, 1975), una obra rodada amb grans mitjans de producció, veurem que els camins són diferents. Kubrick va donar una gran importància al detallisme i va articular

⁶³ Giuseppe Turrone, "R.R. e l'arte povera". Roberto Rossellini. Il cinema, la televisione, la storia, la critica, p.126.

tot un joc de referències culturals i pictòriques. Rossellini, amb menys mitjans i sense caure en el cal·ligrafisme, aconsegueix un efecte de fidelitat històrica de gran rigorositat que no queda desmerescut davant l'espectacularitat de Kubrick⁶⁴.

En el moment de buscar les localitzacions de rodatge de les seves pel·lícules i d'establir tant el disseny de l'*atrezzo*, com del vestuari, l'objectiu prioritari consistia a aconseguir un règim de fidelitat molt aproximat a les descripcions realitzades en els documents -escrits o pictòrics- que van ser utilitzats com a pre-textos per a la reconstrucció. La fidelitat en les localitzacions no implicava rodar en els mateixos escenaris on van tenir lloc les accions -Socrate va ser rodat a Patones de Arriba, Atti degli Apostoli a Tunísia i Blaise Pascal als afores de Roma, -sinó l'establiment de semblances entre l'hipotètic espai real i l'espai filmic per provocar el reconeixement. En el cas de Descartes, el rodatge de la sèrie a Roma i no en els escenaris naturals situats a França i Holanda, va provocar un fort conflicte amb els dirigents de l'ORTF francesa. Un altre aspecte que va aixecar una certa polèmica van ser els trucatges i maquetes que es van fer servir per donar credibilitat a algunes escenes. La utilització dels trucatges pel procediment de miralls inventat per Eugene Schéfftan no era tant un recurs per forçar una espectacularitat il·lusòria, com un recurs d'estalvi per crear la aparença de versemblança. El trucatge provocava una aparent sensació de continuació entre unes bases reals i la part superior de l'enquadrament, absolutament simulada. En alguns casos, els recursos eren aplicats amb certa brillantor -la construcció del castell de Versailles a La prise du pouvoir par Louis XIV- i en d'altres, eren més rudimentaris degut a la falta de mitjans o a la manca d'habilitat de l'operador -la reconstrucció del Partenó a Socrate-.

⁶⁴ Segons Marcella de Marchis, responsable de vestuari dels films didàctics de Rossellini, els directors artístics de Barry Lyndon, van connectar amb ella perquè havien vist el treball realitzat a La prise du pouvoir.... Marcella de Marchis no va poder treballar amb Kubrick perquè tenia altres compromisos amb Rossellini. Marcella de Marchis a l'autor. 30 de gener de 1995.

Per aconseguir que la informació sobre les formes de vida d'una època tingués un pes específic, era molt important la fidelitat històrica en la reconstrucció dels interiors i dels exteriors, tenint una cura gairebé filològica en la presentació dels objectes decoratius i dels utensilis que es troben presents dins de l'espai. En moltes de les seves pel·lícules, Rossellini va fer construir màquines que fossin al màxim de fidels a la maquinària artesanal de l'època representada. Així, els objectes que són presents estudi d'Alberti a L'età di Cosimo de Medici aporten nombroses informacions sobre la vida als tallers dels mestres renaixentistes, els nombrosos aparells que fa servir Blaise Pascal per als seus experiments de física o biologia van ser reconstruïts segons els gravats de l'època; els objectes artesans presents a nombroses escenes d' Il Messia o Atti degli Apostoli són utilitzats per fer una acurada descripció de l'artesanat. A totes les obres didàctiques hi ha una voluntat de donar una rellevància especial a l'objecte com a element bàsic dins del discurs informatiu. Aquesta importància dels objectes per expressar el context posa en dubte moltes vegades, tal com ha afirmat José Luis Guarner⁶⁵, el propi concepte clàssic de biografia. En molts films, la vida del personatge central serveix de pretext per a la reconstrucció de la vida de l'època, la qual pot arribar fins i tot a centrar l'atenció del film. L'exemple més representatiu d'aquesta opció és Il Messia, on la reconstrucció de la vida quotidiana esdevé molt més important que la construcció narrativa d'una història que és coneguda pels espectadors, a abans de veure el film.

Els objectes adquireixen una rellevància especial gràcies a l'ús que Rossellini fa del pla seqüència com a figura clau de l'organització de l'espai i del temps del film. Segons les reflexions teòriques elaborades per André

⁶⁵ José Luis Guarner, "Note per un accostamento al cinema didattico". p.110

Bazin⁶⁶, el pla seqüència permet una unitat temporal i espacial, mentre proposa un trencament de la tirania de la fragmentació i el muntatge. El pla seqüència permet donar més rellevància al treball de constitució de l'espai de l'escena a partir dels elements arquitectònics o objectuals i anul·la qualsevol intent de creació d'un espai filmic il·lusori a partir dels efectes de muntatge. Beppe Cino recorda, a partir de l'experiència de diferents rodatges, com el pla seqüència era, per a Rossellini, la figura estilística clau:

<<Nell'unità linguistica del piano-sequenza egli tenda a conglobare la maggiore quantità possibile di dati storici, economici, politici o culturali. Allo steso tempo questi dati non si sovrappongono gli uni agli altri, non si incastrano a vicenda gli uni dentro gli altri, ma vengono esposti, per così dire, in una successione naturale, determinante ai fini del rapporto non emotivo, ma razionale, che il regista intende stabilire con lo spettatore⁶⁷ >>

Rossellini destrueix la concepció tradicional de l'escenografia cinematogràfica com a decorat al servei d'una construcció dramàtica. Per donar rellevància als elements informatius implícits en el decorat, ha d'intentar que la dramaturgia no desviï l'atenció de l'espectador cap a els personatges, en detriment del valor informatiu d'allò que mostra l'escena. La clau del mètode resideix a rebaixar la dramaturgia i buscar una harmonia entre l'actor i els elements presents a l'escena. En certa manera, l'objectiu de Rossellini no és excessivament allunyat -malgrat que no arriba a un alt grau de radicalisme- del que proposa Robert Bresson quan parla de reconversió dels actors en models. Per a Bresson, l'absoluta destrucció de la dramaturgia permet que l'actor se situï en el mateix nivell que el

⁶⁶ André Bazin, "Montage interdit". A: Qu'est-ce que le cinéma?. Éditions du Cerf. Paris, 1981. p.49-61.

⁶⁷ Virgilio Fantuzzi, "Rossellini al lavoro". p.268.

decorat. El cinema ha d'intentar despullar-se de les convencions del teatre naturalista per recuperar la seva essència de cinematògraf, com a art de les imatges en moviment i dels sons. Els models han de ser, no han de semblar que són. La funció de l'actor ha de deixar de ser dramàtica per passar a ser essencialment pictòrica. Els actors són un volum més de l'espai del film⁶⁸. Per a Rossellini, els actors no poden ser un volum més de l'espai, ja que parteix d'un rebuig explícit contra les possibilitats expressives de la imatge. Els actors són un element útil per forçar el reconeixement de l'espectador.

Rossellini treballa amb actors no professionals o amb actors professionals provinents del món del teatre, però poc coneguts pel públic televisiu o cinematogràfic. El treball amb actors professionals destrueix qualsevol possible efecte referencial cap a l'època descrita. Si un actor conegut interpreta el paper de Leon Battista Alberti, l'espectador veurà sempre l'actor real amagat sota la màscara del personatge que representa. En el moment d'elaborar el *casting* de les seves obres didàctiques allò que preocupa Rossellini es trobar personatges que recordin lleugerament els personatges que representaran. Així, la majoria d'actors de les biografies televisives van ser triats gràcies a la semblança que podien tenir amb alguns retrats dels personatges biografiats. La semblança física és, per al director, més important que una bona interpretació. Alguns actors van ser escollits a l'atzar, com Marcello Di Falco, que interpreta el paper de Cosimo di Medici, el qual era porter d'una discoteca i va ser seleccionat pel propi Rossellini perquè físicament li recordava molt la imatge que apareixia en alguns retrats renaixentistes de la figura de Cosimo. La semblança permet el reconeixement i, per altra banda, l'aparença física és sempre reveladora d'una psicologia.

⁶⁸ Sobre la teoria cinematogràfica de Bresson veure: Robert Bresson, Notes sur le cinématographe, París: Gallimard, 1975.

Rossellini veia el seu treball amb els actors com una forma més de trucatge per arribar a l'ideal d'un cinema de la transparència. El sentimentalisme emocional, la dramaturgia convencional i el recitat naturalista d'un text són formes de trucatge que alteren la realitat, ja que en el seu interior porten explícit un règim de demostració. Rossellini expressa d'aquesta manera les seves preocupacions interpretatives:

<<Sa, sentimenti e recitazione non sono mai reali. È qualcosa di sempre un po' sopra le righe, no? Perciò è impossibile ottenere qualcosa di realistico. In teatro puoi provare una grande emozione, ma sai benissimo che tutto è sempre un po' sopra le righe, sopra la verità. È sempre un'esagerazione della verità, un'enfasi di ciò che pensi sia vero. Col cinema è il contrario. Poiché la macchina da presa è un microscopio, bisogna sempre andare sotto e non sopra>>⁶⁹

Rossellini no anul·la completament el treball dels actors, sinó que intenta rebaixar-lo al màxim, convertint-lo en un treball gestual. Pierre Arditi, un actor professional reconegut actualment a França, va interpretar en els primers anys de la seva carrera, quan era desconegut pel gran públic, el personatge de Blaise Pascal. Arditi explica d'aquesta manera quin era el seu treball sota la direcció de Rossellini:

<<Le rapport que j'ai eu avec Rossellini n'a pas été un rapport d'acteur à metteur en scène. Ça n'est pas une légende: Rossellini n'aimait pas les acteurs. Il les trouvait sophistiqués, chiants, fatigants avec leur cirque. Il m'a dit un jour: "Je peux faire jouer une chaise". D'ailleurs, je suis une chaise dans le film, une bonne chaise, mais une chaise tout de même. Je n'ai jamais eu le pouvoir sur ce que je faisais. Il m'a donné la becquée

⁶⁹ James Blue, "An interview with Rossellini" (Il Mio Metodo, p.410).

comme on la donne à une pintade à qui on dit d'aller à droite, à gauche: je suis allé à droite, à gauche, j'ai mis la main comme ça...au moment du mémorial...la découverte de Dieu...Il fallait que ma main descende comme ça, et ensuite que ma tête tombe comme ça, et puis je devais m'écrouler parce que j'avais enfin la révélation de Dieu...Il basait tout son travail sur une gestuelle qui était tellement précise qu'elle finissait par vous donner des indications intérieures>>⁷⁰.

En l'estratègia que Rossellini utilitza per a la direcció d'actors, hi intervenen tres elements fonamentals: la recerca d'una psicologia a partir de l'exterior, el treball del pancinor per corregir les deficiències interpretatives i el treball de doblatge. El cineasta estava convençut que el rostre de tot personatge era sempre el reflex d'una psicologia. L'opció de privilegiar els fets i anul·lar tota forma de psicologisme, li permetia tenir molta cura dels moviments físics, dels gestos, de la manera de caminar, els quals serien reconvertits en matèria dramàtica de primer ordre i en elements definitoris del personatge. Sobre aquest punt, el cas més exemplar és la manera com el cineasta utilitza el físic de l'actor Jean Marie Patte, a La prise du pouvoir par Louis XIV, per treure-hi tot allò amagat en el seu interior. En el rodatge de la majoria de pel·lícules, els actors no tenien temps -i a vegades capacitat- per aprendre's els diàlegs. Rossellini escrivia els diàlegs en unes pissarres, i en el moment de recitar, aquests es limitaven a llegir els textos que tenien al davant. La posició externa davant l'escena que adoptava el cineasta i la utilització que realitzava del zoom li permetia fer una selecció de tot allò que tenia lloc davant dels seus ulls. Podia ressaltar els gestos imprevistos de l'actor, els quals eren reveladors del personatge i podia corregir les deficiències interpretatives, desviant el pancinor del personatge. Entre les obres didàctiques, només La prise du

⁷⁰ Declaracions de Pierre Arditi a: Alain Bergala i Jean Narboni, ed. Roberto Rossellini, París: Cahiers du cinéma/La cinémathèque française. p.45.

pouvoir par Louis XIV va ser filmada utilitzant so directe. A la resta de treballs, el so va ser doblat per professionals, mai pels propis intèrprets. El doblatge -un mètode que alterava també el realisme de primer nivell- li permetia corregir els problemes de dicció i neutralitzar la interpretació.

En el tractament de la posada en escena, hi ha un darrer aspecte fonamental del mètode: la composició frontal dels personatges. El rebuig del sistema de pla/contraplà -que en alguns casos es continua mantenint- obliga Rossellini a buscar una composició frontal en les nombroses escenes de diàleg. En la majoria d'obres la frontalitat no resulta forçada, ja que la dramàtúrgia del film s'articula a partir de discursos, trobades, cerimònies, demostracions públiques, prèdiques, conferències acadèmiques, etc. Per tal de justificar l'exposició pública del pensament del personatge, sense haver de recórrer a procediments de *veu en off* extradiegètica -un procediment que Rossellini rebutja-, contínuament mostra els personatges biografiats en el moment d'ensenyar als seus deixebles o als estudiosos de l'època les descobertes científiques o en el moment en què exposen públicament el seu pensament. Tota l'obra didàctica és, en el fons, un joc de representacions que s'articulen a l'entorn de la pròpia representació cinematogràfica i que privilegien la utilització d'una perspectiva frontal.

L'estudi del mètode de posada en escena eñs torna a plantejar la discussió sobre el paper que té el treball de construcció artística que emergeix en totes les obres davall la voluntat de fidelitat i de respecte al document històric. La posada en escena dels films de Rossellini revela un mètode útil per captar una certa versemblança històrica i, per altra banda, un sistema de construcció artística, darrera el qual acaba emergint una opció estètica. El cineasta Paul Schrader, en un article que va realitzar sobre La prise du pouvoir par Louis XIV, especifica molt bé aquest dilema que travessa tot el projecte didàctic, en afirmar que, en el seu treball de

posada en escena, Rossellini va ser capaç d'establir una perfecta simbiosi entre l'historiador i l'artista, entre l'home que respecta el passat i l'home que el recrea:

<<On the one hand Rossellini, like a philosopher and historian, has a firmly rooted understanding of and respect for man's past, on the other hand, like an artist, he has the ability to recreate it>>⁷¹.

5.6. La narració

En voler privilegiar la “mostració” per sobre de la “demostració”, les obres del projecte didàctic parteixen del supòsit que la situació ideal ha de passar per l'anul·lació de tot procediment que posi en evidència l'existència d'un discurs. Rossellini busca contínuament un règim de transparència que suposi una reivindicació del món visible, del paper de la mirada del creador davant les coses i de l'espectador enfront de l'obra. La destrucció dels efectes il·lusionistes de la representació i l'exaltació del valor referencial dels objectes o situacions històriques mostrades són dues accions encaminades a privilegiar el poder cognitiu de la mirada. El cinema, però, no és només un sistema de representació i tant bon punt les imatges mostrades es posen en sèrie dins d'una temporalitat definida, la mostració dona pas a una narració. Malgrat que, en el moment d'elaborar els pretextos, Rossellini parteixi de cròniques històriques i anul·li tota construcció tancada del guió, no pot eludir el fet que totes les seves obres televisives són relats, en les quals, mitjançant les matèries pròpies de l'expressió del discurs fílmic, algú enuncia una història destinada a un

⁷¹ Paul Schrader, “Roberto Rossellini: The Rise of Louis XIV”. *Cinema*, vol 6, n.3, 1971.

hipotètic espectador. En el moment de rodar les seves obres didàctiques, realitza el pas de transformar una història -construïda a partir de les cròniques i materials que pretenen evidenciar una realitat- en un discurs. Si partim de la definició que Christian Metz dóna del relat com <<*discurs clos venant irréaliser une séquence temporelle d'événements*>>⁷², veurem que en les obres de Rossellini es compleixen totes les característiques essencials del relat. Qualsevol film és una ficció, ja que crea un espai i un temps particular que no són els mateixos del perfilmic.

Per entendre millor la definició articulada per Christian Metz, podem partir de la classificació dels trets definitoris del relat que André Gaudreault i François Jost estableixen a partir de la definició de Metz⁷³. Si comprovem com s'articulen aquestes característiques en les obres de Rossellini, veurem que aquestes funcionen com a relats, com a ficcions tancades. Com tots els relats, les obres didàctiques tenen principi i fi, fet que les diferencia del món real, on la realitat no actua mai com un tot tancat. Les produccions televisives també posen en joc dues temporalitats, la de la cosa narrada i la de l'acte narratiu. Així, els esdeveniments sintetitzats en el film poden arribar a resumir en un acte narratiu de dues hores, un ampli període de temps sobre la vida d'una persona determinada.

Si tota narració és sobretot un discurs on es presenten una sèrie d'enunciats que remetent a un subjecte de la narració, en les obres didàctiques es posa sempre en evidència la presència d'un subjecte de la narració - anomenat, segons diferents teòrics, com a meganarrador, narrador implícit, mostrador d'imatges, etc- que visualitza els fets, els

⁷² Christian Metz, "Pour une phénoménologie du narratif". A: Essais sur la signification au cinéma, vol 1, p.35.

⁷³ André Gaudreault i François Jost, Le récit cinématographique, París: Nathan, 1990. p.17-21. (Versió Castellana: El relato cinematográfico, Barcelona: Paidós, 1995).

selecciona, els interpreta i els ordena. Com hem vist, la utilització del zoom òptic proporciona una sèrie de marques a l'interior del text que poden servir per revelar la presència d'aquest enunciator. Si la percepció de tot relat irrealitza la cosa representada, ja que aquest no pot evidenciar mai un aquí i un ara dels fets explicats, en les obres televisives és evident que els fets explicats no poden convertir-se en present de l'espectador, ni en una realitat possible. Malgrat que, des de la teoria, l'efecte de la irrealitat que proporciona el relat parteixi d'aquests supòsits, és evident que Rossellini - com veurem més endavant- intentarà trencar la barrera de la irrealitat temporal de la cosa representada, establint com a estratègia narrativa un efecte de contemporaneïtat. Finalment, Metz considera tot relat com un conjunt d'esdeveniments. Les obres de Rossellini són construïdes, com tot relat, per un conjunt d'esdeveniments, però el cineasta contínuament intenta posar en dubte que la noció d'esdeveniment funcioni com a principal unitat narrativa del film. Les obres didàctiques no s'articulen només com un seguit d'esdeveniments, entesos com a accions, sinó com un seguit de descripcions o propostes, en les quals el motor és sempre la informació.

En el moment d'afrontar el problema de la narració en les obres didàctiques de Rossellini, la nostra preocupació principal no es pot centrar en una classificació d'aquestes com a relats de ficció, sinó a intentar definir les estratègies que el cineasta segueix per trencar amb les característiques tradicionals del relat clàssic i aconseguir trobar un règim de transparència - buscat també en la utilització dels materials filmics en els processos representatius- que ajudi que finalment pugui dissimular-se l'efecte discursiu del relat. En analitzar les estratègies narratives del cinema de Rossellini, no hem de deixar tampoc de considerar que els seus treballs volen tenir un caràcter didàctic. El didactisme no implica només que hi hagi d'haver diversos procediments d'exposició i de delimitació de continguts, sinó l'establiment d'una certa relació amb el saber.

Si abans de tractar els elements pròpiament didàctics del relat, estudiem les estratègies pròpies de la ficció existents en els treballs de Rossellini, veurem que la idea de la qual parteix és que, per a ell, totes les ficcions només tenen sentit en relació amb la realitat. Allò que veritablement li interessa és el món. Les ficcions tenen com objectiu ajudar a comprendre aquest món. En una entrevista de l'any 1971, Rossellini reconeixia que les ficcions no eren més que un petit problema enmig d'un gran problema, el problema que suposa tot allò que veiem. En aquesta entrevista admetia que una possible definició vàlida dels ses relats seria la de documentals històrics, ja que malgrat articular una sèrie d'estratègies discursives, darrera les imatges hi havia sempre el testimoni d'una veritat històrica i una voluntat de trencar amb les barreres de la temporalitat:

<<These films are not fiction in the way they are conceived. Fiction is pure invention, arbitrary invention and I don't want to do anything arbitrary. Invention must be the understanding of the inside of a thing with intelligence. By the way, etymologically intelligence means the capacity to read inside of a thing. So if you take things as they are and try to interpret them, to understand, to read inside them, that is the most exciting experiment you can do instead of going on with your own fantasy>>⁷⁴

Per Rossellini, darrera tota invenció i tota ficció no hi pot existir solament l'arbitrarietat, sinó alguna cosa que estimuli la intel·ligència i ajudi a comprendre el gran problema global del món real. L'estructura narrativa de les obres didàctiques parteix de la voluntat de situar la ficció en un segon terme per imposar la realitat viscuda que ha servit de matèria per compondre la història i, a partir d'aquesta, articular el discurs audiovisual. Rossellini pretén que el relat no s'estructuri com a ficció tancada basada en

⁷⁴ Victoria Schultz, "Interview with Roberto Rossellini" p.5.

la casualitat, sinó com a crònica en present d'allò que ha succeït, per intentar d'aquesta manera recuperar la realitat de les coses.

Per entendre la diferència entre crònica i relat, ens poden resultar clarificadors alguns aspectes exposats en els estudis narratològics realitzats per l'americà Seymour Chatman⁷⁵. El narratòleg americà considera que si partim d'un enunciat com "El rei es va morir i després la reina es va morir", aquest s'estructura com a crònica dels fets. Si a aquest enunciat el transformem per "El rei es va morir i després la reina es va morir de pena", la crònica es transforma en trama, perquè s'hi afegeix una causalitat que es troba remarcada. En el primer enunciat, podríem afirmar que la causalitat està implícita en el text i que el lector pot utilitzar la intel·ligència per arribar a unes determinades conclusions. És evident que en aquest enunciat hi ha un discurs, perquè expressa un pensament i reflecteix el caràcter intencional de la parla. En el segon enunciat, en canvi, s'intenta remarcar la intencionalitat, per la qual cosa se situaria en el terreny de la trama. La crònica mostra uns fets, no els demostra. Per a Rossellini, en el moment de construir un relat, allò veritablement difícil és trobar el grau de coherència que permeti no sobrepassar el primer nivell d'intencionalitat característic de la parla: el relat ha d'evitar anar més enllà de la simple exposició informativa d'uns fets. Per això, insisteix contínuament a rebutjar tota invenció que sigui fruit d'un imaginari, a buscar la fidelitat en els documents reveladors d'una veritat i intentar donar, sempre que sigui possible, l'efecte de crònica.

Les narracions televisives parteixen d'una estructura lineal. Hi ha sempre una evolució temporal que es correspon amb l'evolució del personatge o del període històric representant. Mentre en el relat tradicional els esdeveniments són el centre absolut de l'acció i aquests

⁷⁵ Seymour Chatman, Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine. Madrid: Taurus, 1990, p.48.

tenen lloc mitjançant una sèrie d'agrupacions que permeten vincular-los segons una cadena de causes i efectes que culmina en l'efecte final, les cròniques de Rossellini parteixen d'un qüestionament dels esdeveniments. Tal com assenyalava Piero Spila, els fets històrics no funcionen en el film com a conjunt d'esdeveniments articulats vers la demostració d'una determinada tesi, sinó com a propostes informatives:

<<Mentre si el cinema di R., in definitiva, tende alla proposta invece che alla dimostrazione, è evidente nell'ambito di una narrazione storiografica R., anche per la sua particolare dimensione culturale, rimane sensibile soprattutto nei riguardi del fatto storico -ancora inteso come proposta- più che della Storia (interpretata già come dimostrazione)>>⁷⁶

Tal com havíem vist quan plantejàvem els trets de la modernitat cinematogràfica, la forma de narrar de tot el cinema de Rossellini s'ha caracteritzat per establir un rebuig a la idea de la casualitat. En les pel·lícules anteriors al projecte didàctic, allò important no és el que passarà. Per poder arribar a marcar un final, la narració no exigeix que hi hagi una solució que doni sentit a la trama: allò fonamental del relat és l'exposició. En els seus films amb Ingrid Bergman, la narració no funcionava a partir de la resolució dels esdeveniments, sinó a partir de revelar un determinat estat de les coses. El relat s'orientava cap a una exposició de la situació d'uns personatges, d'un entorn físic o cap a la mostració dels detalls presents en la realitat. Era un cinema en el qual es trencava el vincle de la causa/efecte per reivindicar la percepció i mostrar les dificultats que tenen els personatges per poder actuar davant les coses que perceben. L'estructura narrativa funcionava entorn del concepte de

⁷⁶ Piero Spila. "Una metodologia della realtà". *Cinema & Film*, any 1, n.2. p.223.

l'espera i de la recerca d'una possible revelació que transformava la posició que tenien els personatges protagonistes a l'interior del relat.

En les obres didàctiques, la narració continua funcionant a partir de la ruptura de la causa/efecte, però l'exposició dels fets s'articula en una sèrie de propostes d'informació de formes de vida. El context històric pot arribar a tenir molta més importància que els fets relatats. L'espera pot continuar essent el motor narratiu de moltes obres -tota la primera part de La prise du pouvoir... se centra al voltant de l'espera de la mort del cardenal Mazzarin-, però ja no és el valor essencial. La revelació, en canvi, com a figura que acaba donant coherència narrativa als fets narrats, no serà mai abandonada. La percepció de la realitat pels personatges tampoc continua essent un factor clau, allò important és de quina forma s'orienten les diferents informacions del relat cap a la creació d'un espectador implícit.

El fet que la informació, el valor de crònica i la descripció d'un entorn des d'un posicionament exterior marquin les estratègies narratives de la majoria d'obres didàctiques de Rossellini no implica, però, que els relats del cineasta siguin només una simple exposició d'informacions. Malgrat que Rossellini persegueixi aquest ideal, en les obres de caràcter biogràfic es veu obligat a establir una mínima arquitectura dramàtica que permeti donar una certa coherència als fets i una certa lògica a les opcions narratives. En les seves obres didàctiques intenta buscar una emotivitat, però aquesta ha de ser generada pels fets descrits, mai no ha de ser vista com a efecte discursiu. En tots els relats de Rossellini hi ha sempre una mena de força invisible que emergeix de forma progressiva i es revela al final donant coherència absoluta als fets narrats. Així, per exemple, en una pel·lícula marcadament neorealista com Paisà, darrera les accions mostrades anava emergint algun factor misteriós que es revelava en el darrer moment i transformava per complet el sentit del discurs. En un film absolutament fred com Cartesius, l'obra més austera i més marcada per la voluntat de

sintetitzar i transmetre un discurs filosòfic, Rossellini va donant coherència al relat a l'entorn d'un tema principal -la recerca que Descartes realitza per tal de trobar un mètode- i un tema secundari -la seva incapacitat per viure i estimar-. El primer tema es posa en evidència al llarg de tota la pel·lícula, mentre el segon ens és revelat en els darrers moments, sense cap mena d'efecte dramàtic i a partir d'una calculada utilització de l'el·lipsi i del poder de la síntesi. En la darrera escena, ens assabentem que Descartes ha perdut la seva filla Francine, que les seves relacions amb la seva esposa Helena no són òptimes i que l'activitat intel·lectual li ha impedit viure. Aquesta informació que s'ha anat apuntant, a partir de petits indicis en el decurs del relat, i que es revela en els darrers moments, canvia absolutament el sentit de l'obra. Aquesta estratègia, també la podem trobar en la majoria d'obres: Pascal és un film sobre un personatge turmentat per trobar un equilibri entre la raó i la fe, però de forma progressiva es va convertint en un film sobre el dolor. La pel·lícula avança de forma coherent a partir de les invencions de Pascal, la relació amb els seus familiars i les seves recerques científiques. La presència del dolor apareix de forma progressiva i esclata en els moments finals atorgant un nou sentit als fets narrats.

L'exigència informativa provoca que el relat s'obri cap a diverses situacions que semblen tenir una funcionalitat dramàtica aparentment marginal, però que resulten essencials per entendre el període. Així, totes les obres són plenes d'escenes que mostren formes de vida, moments en que apareixen personatges secundaris que no tenen cap mena de funció dins del conjunt del relat, però que actuen com a narradors delegats i que proporcionen informacions sobre la vida de l'època, els costums o la situació política. A Socrate, dos personatges anònims expliquen de forma didàctica com funcionen els processos d'elecció dels tribunals a l'antiga Atenes. A L'età di Cosimo de Medici, seguim les passes d'un mercader anglès que travessa Europa fins a Florència i un cop allà visita la ciutat. La

visita d'aquest personatge no té una funcionalitat diegètica, però serveix per informar sobre l'estructura social de Florència i actua de guia informatiu de l'espectador. En lloc d'utilitzar una veu en *off* extradiegètica, pròpia del documental tradicional, que situï l'espectador dins del període, Rossellini utilitza la figura d'un narrador delegat que es troba inserit a l'interior de la diègesi. En l'escena d'obertura d'Atti degli Apostoli, es repeteix el procediment a partir de la figura d'un escriba grec. En tots dos casos, la mirada cap a l'espai de la representació -Florència i Jerusalem- és la mirada d'un estranger. Aquests procediments trenquen amb la versemblança i amb la linealitat del relat, però tenen una gran coherència des d'una perspectiva informativa. Per altra banda, demostren com l'estructura narrativa de l'obra de Rossellini no és mai tancada, sinó que és oberta a múltiples oscil·lacions que tenen com a objectiu privilegiar les informacions que es proporcionen a l'espectador. Edoardo Bruno creu que les obres didàctiques es mouen sempre entre l'exigència narrativa i la informativa, creant una interessant tensió interna:

<<Recorre lo spazio dell'opera una doppia esigenza, la necessità di restare fedele ad un modulo narrativo e l'inseguimento del verosimile, che risolve lo scontro dialettico con quella moderna capacità di "inchistare" il reale diegetico, che è propria di Rossellini, sino ripercorre il nodo tra società e religione. 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 o del tesere a mano, che anticipano la metafora oggettuale del Messia sono per Rossellini mezzi per ritrovare la dimensione storica agli avvenimenti e riportare il discorso sul dato concreto>>⁷⁷.

⁷⁷ Edoardo Bruno, "Rossellini e i procedimenti della visione". A: Il Film e l'oggetto. Roma: Bulzoni, 1984, p.23.

Les nombroses disgregacions informatives obren el relat i el posen en tensió permanent amb les exigències de la ficció i la voluntat de retrobar la dimensió històrica dels esdeveniments. Malgrat aquestes disgregacions - que en un relat clàssic serien considerades com un trencament de la lògica imposada pel conflicte central-, en totes les obres didàctiques hi ha sempre una important voluntat de síntesi i de selecció de les escenes. L'estructura en plans seqüència és dissenyada per provocar una concentració i reforçar el caràcter sintètic de les imatges, per forçar constantment l'essencialitat i evitar qualsevol mena de descripció que trenqui amb el poder informatiu de les imatges. La voluntat de síntesi no es manifesta només en els recursos tècnics i de muntatge, sinó també en la depuració que el cineasta realitza al voltant dels diferents personatges biografiats. Aquest procés de depuració comença amb la destrucció de tots els tòpics i mitges veritats a l'entorn del personatge, del període o els fets. El propi Rossellini ho especifica:

<<Per ritrovare la realtà dell'evento occorre fare un lavoro pazzesco di liberazione dai luoghi comuni, dalle incrostazioni accumulati dai secoli e abitudini codificate>>⁷⁸

Un cop realitzat aquest procés de depuració, el cineasta es planteja dur a terme un nou procés, consistent a seleccionar una sèrie de temes fonamentals a partir dels quals pugui articular-se la visió biogràfica del personatge. Així, per exemple, en un film com Agostino di Ippona, on la vida de San Agustí podia donar lloc a l'exposició d'una visió global del personatge, busca una perspectiva a partir de la qual articularà el relat. Aquesta perspectiva passa pel rebuig de tot el període anterior de l'estada de San Agustí a Ippona -el procés de revelació que va donar lloc a les

⁷⁸ E. Bruno, A. Cappabianca, E. Magrelli, M. Mancini, "Conversazione con Roberto Rossellini". p.137.

Confessions-, per centrar-se en el ressorgir de l'Església en el moment de la destrucció de l'imperi romà. Louis Norman especifica aquest procediment:

<<Although the films on genius are historically accurate, they are not intended to be exhaustive compilations. Rossellini leaves out important and interesting material: he never mentions Loui's religious intolerance or Augustine's fervid persecution of the Donatists and the Aryans during his later years. But since it is the structure of a particular problem wich takes his full interest, the selectivity of the films does not limit their significance>>⁷⁹

Quan hem itentar ajustat les obres didàctiques dins la definició teòrica del relat suggerida per Metz, hem apuntat dues possibles derivacions de la teoria: el fet de posar en dubte el concepte d'esdeveniment com a unitat i el propòsit de trencar la barrera de la irrealitat temporal. Si, anteriorment, hem vist com substituïa el poder de l'esdeveniment per la informació, ara examinarem com, a partir de la voluntat de contemporaneïtzar els fets narrats, pot arribar a alterar la irrealitat temporal. Tota cosa filmada revela les marques d'uns fets passats que ens són transmesos, dins del relat, en el present de la projecció. El relat manté una irrealitat temporal -el temps descrit no es correspon al present percebut-, però dóna sempre senyals d'alguna cosa que ha estat. Si tenim present que l'obra de Rossellini revaloritza l'efecte referencial, procurant donar una certa sensació de transparència i d'objectivitat documental, comprovarem com la dialèctica temporal del relat es transforma. Aquella cosa que ha estat -allò que la pel·lícula ha filmat-, malgrat que remeti a uns fets històrics del passat, ha de simular un

⁷⁹ Louis Norman, "Rossellini's Case Histories for Moral Education". Film Quarterly, n.4, estiu 1974. p.16.

present. Per aconseguir aquest efecte, el narrador ha d'anul·lar un seguit d'estratègies que pressuposin que no hi ha un saber anterior de l'espectador davant dels fets i que trenquin momentàniament les barreres imposades per la Història.

El problema de la temporalitat ens obre les portes a un problema fonamental del funcionament narratològic de les obres de Rossellini: Quins són els punts de vista cognitius i visuals utilitzats pel narrador? Si partim de la distinció establerta per François Jost, inspirada en Gérard Genette, entre focalització -entesa com a perspectiva cognitiva que domina el relat- i ocularització -entesa com a selecció del punt de vista visual-, veurem que en les obres didàctiques s'estableix una focalització externa, que implica una restricció del saber de l'espectador enfront del saber del personatge⁸⁰. L'espectador sap menys que els personatges, perquè el narrador respecta el present de l'acció i perquè el narrador no penetra en el seu interior, només n'observa els actes. Aquest efecte narratiu és fruit de l'intent d'establir un equilibri entre la focalització i la temporalitat del relat. El fet de voler filmar la història com un documental implica haver de concentrar les estratègies del saber a les accions, anul·lant la descripció de la psicologia dels personatges. Si existeix una psicologia, aquesta estarà determinada per la conducta externa. La focalització externa permet a Rossellini de mantenir l'objectivitat de caràcter *behaviorista* en el plantejament del desenvolupament del relat.

Aquesta focalització externa, fins i tot es conservaria en les nombroses escenes informatives presents en cadascuna de les obres didàctiques. En construir, en la majoria de casos, un narrador delegat i

⁸⁰ François Jost, *L'oeil-caméra. Entre film et roman*, Lió: PUL, 1987. La classificació de François Jost parteix de la classificació realitzada per Gérard Genette en el terreny de la literatura. Veure: Gérard Genette, *Figures III*, París: Seuil, p.203-210.

filmar-lo mentre descobreix la vida a la ciutat, Rossellini continua mantenint l'exterioritat. L'espectador comença a descobrir la vida d'una ciutat determinada al mateix temps que els personatges que assumeixen la informació d'informador. Si Rossellini utilitzés una veu *en off* extradiegètica, aquesta trencaria l'equilibri de la focalització externa, ja que serviria per igualar el saber de l'espectador sobre una època determinada.

El punt de vista ocular des d'on es contemplen els fets correspondria al que Jost qualifica com a "grau d'ocularització zero", el qual respecta l'exterioritat del punt de vista des d'on es narren els fets. L'ocularització zero adoptada per Rossellini s'oposaria, però, al procediment clàssic segons el qual la càmera narra des d'una posició no establerta, intentant fer oblidar al màxim la seva presència com a instància narrativa. En les obres didàctiques, el punt de vista adoptat per la càmera serveix per assenyalar un determinat grau d'autonomia del narrador en relació amb els personatges de la diègesi. La utilització del *pancinor* com a procediment d'enunciació delata la presència del narrador. En alguns casos, aquesta exterioritat es trencaria en intentar subjectivitzar la mirada. Aquest procediment és freqüent en les primeres obres didàctiques, com Viva l'Italia, on moltes vegades s'utilitza el que Jost anomena "ocularització interna primària", mitjançant la qual la càmera es correspon amb la mirada de l'espectador. En molts d'aquests casos, Rossellini estableix falsos *raccords* -tal com havia articulat a Viaggio in Italia entre la mirada i l'objecte de la mirada, trencant tot possible sentiment d'harmonia- i dissolvent l'efecte d'una possible focalització interna.

En el relat històric clàssic les estratègies del saber s'articulen al voltant d'una focalització espectral, mitjançant la qual l'espectador coneix més coses que el personatge. Aquest recurs pressuposa que l'espectador té consciència històrica i, per tant, coneix el destí del personatge. El narrador és conscient d'aquesta perspectiva i ressalta determinats

moments del present, el qual és mostrat, dins del relat, en funció dels esdeveniments futurs que ja són coneguts. En la majoria de les obres filmiques de caràcter hagiogràfic, la focalització espectral serveix per forçar una interpretació de la història com a passat, marcant una barrera respecte el present des d'on es realitza l'acte de l'enunciació.

5.7. La imatge didàctica i el públic

Les estratègies que utilitza el narrador a l'hora d'establir el punt de vista cognitiu del relat posen en joc un saber de l'espectador, la funcionalitat del qual és d'ajudar a comprendre millor els esdeveniments narrats. Si, tal com hem plantejat anteriorment, l'esdeveniment no és la substància fonamental dels relats de Rossellini, ja que moltes vegades el discurs narratiu s'articula en funció de les informacions que es poden arribar a transmetre, lògicament ens trobarem que el didactisme implícit posa en joc, a l'interior de la ficció, una altra mena de saber propi de la funcionalitat informativa de les obres. Si tot acte didàctic es basa en la transmissió d'un saber, aquest fet implica l'existència d'un receptor a qui va adreçat el discurs. L'estudi de les estratègies didàctiques dels films de Rossellini ens pot ajudar a comprendre millor com construeix l'espectador al qual transmet les informacions.

Un dels treballs més rigorosos de definició de les estratègies didàctiques que es poden dur a terme amb les imatges cinematogràfiques i televisives ha estat elaborat per Geneviève Jacquinot. La seva preocupació ha estat enfrontar-se davant d'una àrea marginal del fet cinematogràfic per establir una taxonomia dels missatges audiovisuals d'intenció didàctica i comprendre el funcionament del dispositiu que origina que un film pugui

transmetre un coneixement. Segons Geneviève Jacquinot, quan el film articula l'esquema clàssic de comunicació pedagògica:

<<Il fait de l'acte didactique un acte de transmission d'un savoir constitué (le message) de quelqu'un qui sait (l'émetteur/professeur) vers quelqu'un qui ne sait pas (le récepteur-élève) selon un itinéraire étroitement balisé>>⁸¹.

El model clàssic consideraria l'educació com a conducció. L'emissor del saber portaria l'alumne cap a la direcció que més li convé. Aquest, seria justament el model rebutjat per Rossellini, quan afirma que, per a ell, allò fonamental no és l'educació entesa com un fet de propaganda i d'establiment d'un discurs, sinó la instrucció.

Quan des de la pedagogia s'ha plantejat utilitzar l'audiovisual per transmetre un saber, ha aparegut un nou problema: quins procediments utilitza per a la transmissió?. En el model clàssic, les imatges solen servir com a simples complements d'un discurs verbal preestablert que és enunciat mitjançant la *veu en off*. La importància de les imatges és sempre considerada secundària i, en la majoria de casos, aquestes no són més que simples il·lustracions. Geneviève Jacquinot planteja el problema en els següents termes:

<<En faisant cela, ce que j'ai finalement montré, c'est qu'il y avait des structures spécifiques aux audiovisuels didactiques que dans la mesure où ces documents, dans leur grande majorité, ne faisaient qu'imprimer, dans les procédés signifiants cinématographiques élaborés par le cinéma narratif, les contraintes d'un modèle didactique hérité de la tradition de la

⁸¹ Geneviève Jacquinot, *Image et Pédagogie*, Paris: PUF, 1977, p.113.

médiation verbale; et ce jusqu'à faire, de cette matière de l'expression, et de ces codes, une utilisation contre-nature>>⁸².

Rossellini posarà contínuament també en dubte aquest procediment contranatural, utilitzant com a model teòric el concepte de visió directa, present a l'obra de Comeni. La visió directa de les coses -visió que actualment estableix la televisió i que Rossellini intenta aconseguir a partir de la contemporaneïtzació de la narració històrica- permet anul·lar el procés descriptiu de les transmissions verbals i conèixer les coses en la seva immediatesa. En l'acte perceptiu podem aprehendre gran quantitat d'informacions de forma separada, després d'haver conegut el sentit de la totalitat. L'ull rep gran quantitat d'informacions i realitza posteriorment un procés de selecció. La imatge essencial, que Rossellini converteix en un dels objectius del mètode, ha de poder mostrar el poder de la imatge. El poder de la imatge no és només el poder d'allò visual, ja que aquesta posa en joc diversos codis tant visuals com auditius. En les biografies centrades en filòsofs, hem vist com el diàleg era un element bàsic d'informació. Per anar cap a la imatge essencial, el cineasta ha de despendre's de nombrosos conceptes preestablerts per la tradició del coneixement verbal i reivindicar el poder de síntesi de les imatges. Rossellini ho exposa d'aquesta manera:

<<Il nostro occhio è mobilissimo e riceve una grande quantità di messaggi. In questo si fonda la non-seduazione. I noltre, liberarsi dalle abitudine è uno sforzo gigantesco (la "forza" delle abitudine): in effetti mi sono accorto che poiché il nostro modo di concepire le cose è sempre verbale, noi non facciamo tanto immaginie quanto "illustrazione". L'illustrazione "illustra" il verbale e tende quindi ad essere "dimostrativa".

⁸² Geneviève Jacquinot, "Une théorie pour une province marginal du cinéma". *Iris*, n.10, abril 1990, p.160.

*Allora bisogna tornare ad una specie di visione primordiale e innocente. Quando l'uomo è apparso sulla terra non aveva un linguaggio. Abbiamo cominciato a vedere e vedendo ci siamo accorti di una quantità di cose: abbiamo visto che c'erano le giornate, l'anno lunare e l'anno solare, che le stagioni mutavano, che dalle piante nascevano i frutti.ecc. Queste cose le abbiamo viste e per fissarle e ricordarle abbiamo avuto bisogno del linguaggio, che poi ci ha conquistati. Ecco perché Socrate era contro i sofisti e i retori, cioè contro l'arte della seduzione. Osservando le cose come sono, uno ricondiziona l'immagine ad uno stato molto più virginale>>.*⁸³

La declaració, que pot considerar-se com un resum de les idees claus que Rossellini té en relació al poder cognitiu de les imatges, pot ser també programàtica d'una actitud pedagògica absolutament moderna en relació amb la utilitat de les imatges. Rossellini trenca amb la idea d'entendre l'acte didàctic com una simple transmissió de saber per part d'algú que sap cap a algú que no sap, ja que aquesta idea porta implícit un procés de seducció. Per això, reivindica el poder cognitiu d'allò visual. Rossellini s'acosta a una concepció moderna d'utilització de les imatges, exposada per Geneviève Jacquinot amb els següents termes:

*<<L'image, et notamment l'image filmique, est particulièrement propre à servir un autre modèle didactique qui faisait de l'acte didactique un processus de production de sens>>*⁸⁴.

A partir d'aquesta perspectiva moderna, els films didàctics han de ser entesos com una estructura oberta on les informacions contínuament generen qüestions i estimulen el coneixement. La intenció didàctica deixa de ser traduïda pel film per passar a trobar-se implícita en la pròpia

⁸³ E. Bruno, A. Cappabianca, E. Magrelli, M. Mancini, "Conversazione con Roberto Rossellini". p.134.

⁸⁴ Geneviève Jacquinot, *Image et Pédagogie*, p.17.

estructura textual. En les obres didàctiques de Rossellini, aquest didactisme que s'orienta cap a la recerca de la veritat es troba inscrit en els processos d'escriptura, regulats per un mètode que en tot moment es planteja, a partir de la imatge essencial, que la imatge pugui actuar com a vehicle òptim de transmissió del coneixement.

Per dur a bon terme aquesta tasca didàctica, Rossellini, tal com hem anat veient en els diversos apartats que ens han ajudar a analitzar el mètode, fa servir diverses estratègies, com l'establiment d'un pacte entre la il·lusió i el coneixement, que capgiri les velles classificacions que han separat durant anys el didàctic filmic. Si tornem a les propostes de Geneviève Jacquinot, ens trobarem amb una altra de les formulacions clàssiques que Rossellini supera en la seva obra. Jacquinot considera que en el "didàctic filmic" hi ha hagut una separació entre la ficció/art entesa com a diversió i emotivitat poc útil per al coneixement i la ciència/raó entesa com a veritable camí cap al coneixement:

<<Ce qui serait au coeur du didactique filmique, ce serait, en dernière analyse la possibilité enfin offerte d'articuler deux modes d'approche de la réalité que l'école -et depuis, d'autres insititutions de médiation didactique- ont traditionnellement opposés: la science et l'art ou, pour le dire autrement, d'un côté la connaissance, la raison, le didactique, la communication et, de l'autre l'espectacle, l'imagination, le distractif, l'expression>>⁸⁵.

Les pel·lícules didàctiques tradicionals se situarien dins del costat de la tradició del coneixement científic i rebutjarien tota mena de procés de ficcionalització, ja que aquest podria apartar l'espectador del coneixement

⁸⁵ Geneviève Jacquinot, "Une théorie pour une province marginal du cinéma". *Iris*, n.10, abril 1990, p. 164-165.

d'arrel científica basat en la tradició verbal. Aquest motiu faria que la imatge didàctica fos tot sovint associada a l'avorriment, mentre que el cinema de ficció fora associat a la idea d'espectacle, a una recerca de l'emotivitat. Aquesta també seria una de les claus que condicionarien que el gènere predominant en el cinema didàctic fos el documental, ja que la ficcionalització seria contrària a la idea clàssica de coneixement.

Quan Rossellini es proposa dur a terme la utopia de l'educació permanent de l'espectador, posa en dubte aquesta divisió. Si la funció del cineasta és aproximar-se a l'artista renaixentista, aquest ha d'intentar fondre l'art i la ciència. L'artista no pot només expressar els seus desigs i malestars, sinó que ha d'utilitzar la seva matèria de l'expressió per al coneixement. La ciència ha de sortir del nucli de l'especialització per intentar difondre's utilitzant la televisió i el llenguatge de la imatge. Les obres didàctiques han d'intentar, per una banda, expressar un coneixement, destruir les il·lustracions verbals i buscar un camí que posi en dubte la seducció, malgrat que això impliqui pactar amb les estratègies pròpies de la ficció.

En les obres didàctiques de Rossellini, el documental no apareix mai de manera pura i sempre es troba en tensió permanent amb els procediments propis de la ficcionalització. En el projecte geogràfic, el film India partia d'imatges documentals que constataren l'existència d'una realitat, però aquestes eren transmeses a partir d'una mínima ficcionalització, consistent en l'establiment d'una tensió entre la focalització externa del relat -les imatges reflectien només una realitat exterior- i una focalització interna -un personatge explicava, mitjançant la veu *en off*, la seva experiència. Les sèries divulgatives de Rossellini -L'età del ferro i La lotta dell'uomo per la sopravvivenza- partien d'una proposta didàctica clàssica i la pervertien introduint-hi la ficció, ja fos a partir del *collage* -retalls d'altres ficcions anteriors- o a partir de reconstruccions d'escenes

fictícies constituïdes com un micro-relat. En les obres biogràfiques, el didactisme és subjecte, com hem vist a l'anterior capítol, a les estratègies pròpies del discurs narratiu. Es posa en dubte l'estatut d'univers tancat del relat basat en l'esdeveniment; la representació deixa de ser un acte d'il·lusionisme per transformar-se en un reconeixement dels elements del perfilmic, i els dispositius tècnics s'articulen a partir d'un respecte absolut cap el poder referencial de les imatges. El mètode de Rossellini impedeix que la didàctica sigui l'articulació d'un saber a partir d'un discurs verbal, per passar a convertir-se en una recerca d'informació gràcies als elements de producció de sentit que intervenen en la construcció de l'obra filmica.

De quina forma l'espectador, però, es troba present en les diverses obres didàctiques? Tal com hem vist, Rossellini parteix sempre d'un respecte a la llibertat de l'espectador, al qual no considera mai com una simple entitat abstracta, sinó com un conjunt d'individualitats que han de recuperar, mitjançant les imatges, el seu ofici d'home. Les obres didàctiques no impliquen, com molts de treballs pensats per ser difosos a l'aula, l'orientació de les obres cap a un espectador específic seleccionat a partir d'uns paràmetres d'edat o desconeixement . La pedagogia de Rossellini s'orienta cap a l'educació permanent, i a partir del llegat de Comeni, pretén transmetre-ho tot, a tots i en tot. Per arribar a un públic ampli, el mètode filmic ha de partir sempre de la simplicitat. El cineasta expressa d'aquesta forma la seva concepció de l'espectador:

<<Non si può neanche pensare al pubblico, perché se no diventerebbe un discorso assolutamente falso in un altro senso. Cioè, il linguaggio deve essere semplice, deve essere diretto, deve essere intelleggibile. Allora, si raggiunge anche l'emozione, perché la partecipazione diventa assoluta. Se si deve assistere così a delle

*esercitazioni di bravura, di stile, beh, diventa una cosa così arida, così lontana dal pubblico, no? Lontana dal pubblico e lontana da noi stesi>>*⁸⁶.

Quan Rossellini parla de la necessitat de simplificar el llenguatge, fer-lo intel·ligible per tal de transmetre els coneixements complexos de la forma més direct, està declarant la seva vocació pedagògica. L'objectiu principal de la pedagogia és convertir en fàcil tot allò que és difícil, clar allò que és fosc. Per aquest motiu, la finalitat de la pedagogia de la imatge, consistiria a explotar l'efecte referencial del missatge. L'espectador ha de poder veure les coses i entendre-les amb claredat, evitant qualsevol distorsió expressiva. La necessitat de claredat també obliga el cineasta a realitzar constantment un procés de síntesi de les nombroses informacions que ha recollit en el moment de construir els pretextos.

La construcció didàctica suposa, però, l'existència d'un espectador implícit cap al qual s'orienten les diferents informacions del relat. L'espectador és constituït, dins del text filmic, en tant que espectador enunciatari i és qui produeix el sentit del film, en tant que espectador concret. En les obres didàctiques de Rossellini, hi ha nombroses estratègies narratives que posen en evidència una existència constitutiva d'aquest espectador a l'interior del text.

El narrador és el que té el poder absolut de la visió, és qui ordena i selecciona, amb la utilització del *pancinor* les coses que l'espectador ha de mirar. L'orientació de la mirada, però, no té en la majoria de les casos una finalitat estètica, sinó que és simplement funcional, vol acostar-se al procés de selecció de l'ull humà. L'exterioritat des de la qual es contemplen les

⁸⁶ Ugo Gregoretti i Enzo Tarquini, "Un 'Ora con Roberto Rossellini". p.25.

coses ajuda també a crear un procés d'identificació entre l'objectiu de la càmera i l'ull de l'espectador.

La disposició dels personatges dins l'escena, a partir d'una frontalitat -que moltes vegades resta justificada per la mostració d'una representació a l'interior del propi film-, serveix perquè l'espectador pugui veure millor el conjunt, entendre l'escena sense que se li amagui res i pugui construir un sentit sobre les coses representades. Quan, el cineasta contínuament dóna pistes que ajudin a comprendre el context històric on es desenvolupen els fets, posa en evidència de quina forma la narració és constantment subordinada a la transmissió d'informacions a l'espectador perquè aquest doni sentit a la globalitat. Les nombroses escenes en què alguns personatges, sense cap mena de funcionalitat narrativa, ofereixen dades sobre el funcionament de determinants aspectes de la societat representada, poden ser considerades com a reiteracions des d'un punt de vista narratiu, però tenen una lògica si considerem de quina forma el cineasta supedita el sentit del film a l'espectador. Aquests personatges no són més que la representació d'una figura clau en tota obra didàctica: el mitjancer. Els personatges, però, estan perfectament acblats al marc diegètic i en cap moment no intenten interpelar directament l'espectador -mitjançant la utilització de procediments com la mirada a càmera. En les obres divulgatives, la figura del mitjancer és molt més explícita, però molt poques vegades té una presència extradiegètica. A part de la presència del propi Rossellini introduint els diferents capítols de la sèrie, no hi ha mai la figura d'un especialista que interromp la narració per adreçar-se directament al públic per donar-li informacions..

En resum, per concloure, cal afirmar que el didactisme de Rossellini passa sempre per una integració de la informació dins la ficció, per una recuperació dels aspectes cognitius de la imatge fílmica -tant visuals, com sonors-, per un procés de simplificació del discurs i una clarificació a partir

de la síntesi, i per l'establiment d'un espectador implícit en el text, i pel reconeixement d'aquest espectador com a productor de sentit de l'obra i no com a destinatari d'un saber.

5.8. Conclusions

Al llarg de tota la seva obra cinematogràfica, Roberto Rossellini ha anat elaborant un mètode fílmic que ha considerat la càmera com un instrument de recerca i no com un mitjà expressiu. El cineasta sempre s'ha plantejat buscar una veritat a partir de la confrontació entre els elements propis de la ficció i les transformacions del món exterior, contraposant contínuament allò construït amb l'atzar. La confrontació entre allò imaginari i el món real permet crear una estètica fílmica i establir un camí cap al coneixement. El mètode fílmic de Rossellini no aconseguirà concretar-se i perfeccionar-se fins a les obres de la seva etapa didàctica. En buscar una utilitat per les imatges, el cineasta intueix que el problema ja no es troba en la forma com articular la càmera cap al coneixement, sinó a intentar comprendre de quina manera el coneixement de les imatges es troba en tensió permanent amb una sèrie d'elements que generen la il·lusió a l'espectador. Rossellini es proposarà la realització d'un cinema de la transparència en el qual els significats es confonguin amb els referents, però per arribar a aquest ideal està obligat a establir una sèrie de pactes amb els elements il·lusoris i discursius propis de la representació, de la narració i, fins i tot, del dispositiu fílmic.

En les biografies que realitza per a la televisió, aconsegueix que la seva visió humanista del món trobi la seva correspondència amb una utilització humanista dels recursos discursius propis de les imatges. El

mètode funciona com un sistema coherent que permet orientar la utilització de la imatge cap a dos ideals: la recerca de la veritat i la recuperació de l'essencialitat de les imatges. Aquests dos conceptes funcionen com a ideal utòpic cap al qual ha de dirigir-se sempre el cineasta si vol situar el cinema en una ideal perspectiva ètica. L'objectiu del cineasta humanista és retornar a les imatges la utilitat cognitiva que aquestes han anat perdent de forma progressiva. El mètode estableix una clara delimitació entre els ideals utòpics que actuen com a motor i les estratègies pròpies del discurs. Rossellini es planteja continuament com narrar, com mostrar i com informar, respectant al màxim la veritat del món.

El mètode, per altra banda, qüestiona el procés d'institucionalització que s'ha dut a terme en el cinema i la televisió, i la utilitat pràctica del model institucional. Aquest qüestionament es realitza tant a partir d'un replantejament general de la funcionalitat de les imatges audiovisuals en el món contemporani fet que durà el cineasta a qüestionar-se la seva pròpia autoria com a partir de posar permanentment en dubte els elements retòrics que intervenen en tot discurs filmic. En replantejar els procediments expressius del cinema, Rossellini s'oposa a la consideració de la imatge com a atracció. El mètode transcendeix la pròpia idea de modernitat, que en els anys seixanta també va patir un procés d'institucionalització, perquè aconsegueix anar a l'arrel del problema de les imatges. En reivindicar el sentit cognitiu que la imatge fílmica tenia en els seus orígens i oposar-se a tota retòrica, Rossellini acaba preguntant-se per què, en el segle de la imatge, la visió no és utilitzada com a forma de coneixement. En un món dominat per la contaminació audiovisual, on les imatges han perdut qualsevol mena de sentit d'utilitat i on la informàtica ha fet realitat la creació d'imatges sense mirades, el mètode de Rossellini té una clara vigència, ja que ho replanteja tot des de l'inici.

Conclusions generals

El projecte didàctic de Roberto Rossellini és una experiència insòlita dins de l'àmbit de les televisions europees, sense precedents, ni continuïtat. Va ser plantejat com l'obsessió particular d'un cineasta i no va comptar ni amb la implicació, ni amb l'aval directe de cap cadena de televisió. En un primer moment, va ser pensat com una enciclopèdia de la imatge que divulgaria informacions sobre l'evolució de la ciència i de la història per tal d'incidir en l'educació permanent de l'individu i ajudar a configurar una consciència històrica. L'àmbit del projecte no es va reduir mai a les fronteres territorials de les diferents cadenes de televisió. L'enciclopèdia pretenia difondre's per les televisions de tot el món i trobar, per al seu finançament, la implicació de diferents organismes estatals i de diverses institucions implicades en el mecenatge cultural. La major part de les produccions, però, només van trobar el suport condicionat de la RAI i, amb menys freqüència, de l'ORTF. A més, l'aventura proposava una nova forma d'utilització de la televisió com a espai de confrontació d'allò visible i una recerca de l'essencialitat de les imatges, destinada a la recuperació de la instrumentalitat cognitiva que tenien als orígens.

El projecte va tenir un caràcter marcadament quixotesch i va estavellar-se contra les estructures d'unes cadenes de televisió que van viure un procés d'institucionalització que els va fer abandonar la capacitat que inicialment tenien de divulgació d'una certa cultura. Rossellini va fracassar en la seva empresa perquè les cadenes eren poc receptives cap a unes obres que s'oposaven a les formes tradicionals de seducció de l'espectador. A l'interior de les diferents cadenes, el

cineasta va viure la reproducció dels mateixos problemes que va patir dins de la indústria cinematogràfica als anys cinquanta.

Rossellini, però, va dissenyar una utopia que proposava una alternativa humanista orientada a una utilització racionalista dels mitjans de comunicació audiovisuals com a transmissors de saber. La utopia es vàlida, ja que està acompanyada d'un pensament global que qüestiona els mecanismes del món audiovisual. La seva força i interès, però, no es troba només a un nivell estrictament teòric. En les diferents obres que integren el projecte didàctic es van establir els fonaments d'un mètode coherent i vàlid, el qual proposa una forma d'escriptura audiovisual menys retòrica que té com a objectiu donar informacions a l'espectador i respectar les seves capacitats racionals.

A partir de la construcció d'un mètode didàctic, Rossellini qüestiona la moralitat del discurs audiovisual i estableix una reflexió política. El cineasta entén que, en el cinema, l'ètica ha de proposar un replantejament de la funció del pensament dins del discurs, per la qual cosa comença a reflexionar sobre la utilitat que en la societat mass-mediàtica tenen les imatges i posa en dubte la funcionalitat de la imatge com a tributària dels mecanismes propis de la societat de l'espectacle. El mètode no es limita, però, a discutir les línies generals de la representació institucional, sinó que també discuteix el procés d'institucionalització que ens els anys seixanta van seguir els postulats de la "modernitat" cinematogràfica, dels quals el propi Rossellini havia estat un dels seus impulsors. En les obres didàctiques s'oposa a tots aquells que creuen que la màxima utilitat del film ha de ser esdevenir expressió de les angoixes personals i als que veuen la recerca estètica com la raó suprema cap a la qual s'han de dirigir les imatges. Fins i tot, Rossellini trenca amb la idea romàntica de l'autor cinematogràfic i estableix una nova idea del paper que aquest ha de representar.

Les obres didàctiques no suposen, però, una ruptura amb les obres cinematogràfiques que el cineasta va realitzar en els anys cinquanta i que van fer que un cert sector de la crítica el veiés com a pare d'una certa "modernitat". En els anys cinquanta, Rossellini entenia que per anar cap a la recerca de la veritat, el cinema havia d'establir un punt de trobada dels elements ficcionals amb la realitat preexistent i ambigua. La representació cinematogràfica havia de proposar una fusió amb l'atzar. S'havia de constatar la intenció del món, obrir un camí cap a la revelació, a partir d'una ruptura de les tradicionals lleis de la causa/efecte. Amb Viaggio in Italia, Rossellini arriba a la terra promesa de la modernitat, però es troba davant d'una indústria poc receptiva cap als seus mètodes de treball. En aquest film parla de temes com l'alienació, la crisi moral, la ruptura dels vincles entre els personatges i el món, els quals seran recuperats als anys seixanta per nombrosos cineastes adscrits als nous cinemes. L'actitud de Rossellini als anys cinquanta influencia considerablement els cineastes de la "nouvelle vague" i marca el cinema que realitzaran a Itàlia, Federico Fellini i Michelangelo Antonioni. El cineasta, però, es troba amb que ha anat perdent de forma progressiva el tren de la modernitat, mentre treballava per una indústria poc receptiva cap a les seves trobades i que, a més, li demanava que retornés al passat, al model neorealista.

En les obres d'encàrrec, Rossellini comença a evolucionar, supera les seves idees de posada en escena i transforma el seu concepte del fet cinematogràfic. El projecte India/L'India vista per Rossellini li serveix per prendre contacte amb el paper de la televisió com a nou mitjà de divulgació, per debatre el problema de l'essencialitat de les imatges. Algunes obres que realitza durant el període d'incertesa, com Viva l'Italia i Vanina Vanini, el posen en contacte amb la Història i el duen a buscar noves formes de representació del passat a partir de la

contemporanització. A començaments dels anys seixanta, després que, amb un film d'encàrrec com Anima Nera recuperés el problema de l'alienació tractat a Viaggio in Italia, Rossellini es troba enfront d'un replantejament del seu mètode. Continua preocupat per la recerca utòpica de la veritat, però els camins per dur-la a terme han començat a patir lleugeres i representatives modificacions. No hi ha una ruptura respecte de l'etapa anterior, però sí una evolució que li impedeix tornar enrera.

Els conceptes bàsics de la "modernitat" que Rossellini supera i modifica en el anys del seu projecte didàctic són:

-La idea de l'autor. En els anys cinquanta reivindicava la necessitat que l'autor cinematogràfic s'imposés per sobre els paràmetres industrials. Posava en dubte la idea romàntica de la imaginació com a reina de les facultats i el poder semidiví de l'artista. L'autor havia d'articular una mirada personal cap a les coses i fer valer la seva individualitat. En els anys seixanta, veu com la política dels autors ha sobrevalorat la figura de l'artista, exaltant el sentiment i l'expressió individual. A l'artista romàntic oposa la figura de l'artista renaixentista. El cineasta ha de recuperar la seva condició d'artesà, posar els seus mitjans al servei de la claredat expositiva i al servei de la transmissió de coneixement.

-L'idea del cinema com a art. La política dels autors considerava el cinema com a art, ja que mitjançant l'estil es produïa la manifestació transcendent del subjecte. En els anys seixanta, Rossellini arriba a la conclusió que tant l'art contemporani com el cinema han perdut la utilitat, en el sentit de fabricar una nova consciència, i s'han convertit en expressió dels laments de l'artista. El cinema com a art ha de buscar un

equilibri constant entre el coneixement i la intuïció, entre l'historiador i l'artista.

-La idea de la utilitat del film. El projecte didàctic reivindica una utilitat per a les imatges. El cinema i la televisió no poden estar només al servei de l'exploració de l'inconscient, sinó que han d'estar al servei de l'individu, enriquint el coneixement.

-La idea de la realitat. En els anys cinquanta, l'obra de Rossellini proposa una reconsideració del concepte de realitat en el cinema, superant el realisme social a partir de la recerca d'una segona realitat. En les obres didàctiques aquesta preocupació encara és present, però trasllada la discussió sobre la realitat al terreny de la reconstrucció històrica. Assumeix el problema de l'estranyament davant dels fets del passat i proposa la recerca d'una versemblança gràcies a la creació d'una superfície de realitat. Intenta anar més enllà d'un realisme de primer nivell, per la qual cosa incorpora mètodes no realistes -trucatges, miralls- que li permeten crear una aparença de realitat, útil per a l'establiment d'una sèrie d'informacions essencials sobre determinades formes de vida. La realitat de les imatges s'articula en funció de les capacitats perceptives de l'espectador.

Tota aquesta sèrie de reflexions, que tindran una marcada incidència en el procés de depuració estilística del mètode didàctic, s'aniran concretant, després del període d'incertesa situat entre Índia i Anima Nera, en les diverses obres didàctiques. Un altre factor essencial per comprendre per què Rossellini decideix construir el projecte didàctic, és l'escletxa que s'obre en el món de la imatge amb el naixement de la televisió.

Quan, amb la sèrie geogràfica L'india vista da Rossellini, el cineasta s'acosta per primer cop al mitjà televisiu, aquest es troba a Europa en un moment d'indefinició com a mitjà -malgrat que l'experiència de la televisió americana ha començat a establir alguns possibles camins-. La televisió és en aquells moments un mitjà de comunicació depenent de l'Estat i entre els seus objectius hi ha la voluntat de convertir-se en un òrgan de difusió de la cultura. En la televisió dels primers temps, els programes de divulgació cultural sobre temes científics i històrics tenen un pes específic en totes les cadenes europees. La televisió pot ser un instrument vàlid per a l'educació permanent de l'individu. Els mètodes de rodatge utilitzats per a la televisió -gràcies a la implantació del format de 16 mm en els documentals- són més lleugers i permeten una forma més pràctica d'apropar-se a la realitat. Els costos de producció són més baixos i el cineasta no està subjecte a les pressions del dispositiu industrial. Per altra banda, la difusió dels programes televisius, sobretot a partir dels anys seixanta, és considerablement superior a la difusió que tenen bona part de les pel·lícules que no accedeixen als canals de consum del cinema espectacle.

La televisió dels primers temps, però, no va forjar el seu llenguatge a partir de la confiança en les imatges, sinó a partir d'una certa oralitat. La divulgació parteix d'un didactisme clàssic, per al qual les imatges són considerades com a simples il·lustracions d'un procés verbal mitjançant el qual es transmet un saber. No hi ha cap reflexió sistemàtica sobre la capacitat informativa de les imatges, i bona part dels models utilitzats són una extensió dels models radiofònics. Les cadenes de televisió no començaran a establir pactes amb la indústria cinematogràfica fins a la meitat dels anys seixanta.

Tant bon punt es disposa a dur a la pràctica el seu projecte didàctic, Rossellini es troba amb que ha d'ajustar els seus propòsits a la conjuntura de les cadenes de televisió. L'età del ferro, el seu primer treball, li arribarà com un encàrrec. La prise du pouvoir par Louis XIX es rodarà en un moment en què, a l'ORTF, existeix una certa predisposició, gràcies a la política del dirigent Claude Contamine, a iniciar un apropament entre la televisió i el cinema d'autor. El film serà també un encàrrec, al qual Rossellini s'incorporarà de manera casual. La primera sèrie de caràcter biogràfic que realitza per la RAI, Atti degli Apostoli, serà una proposta de la cadena que neix dels nous pactes que aquesta estableix amb la indústria del cinema a partir de l'any 1968. La primera obra que s'ajusta a l'esperit del projecte enciclopèdic dissenyat l'any 1963, és La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza, però aquesta només és pot arribar a dur a terme gràcies a l'existència de diverses figures del mecenatge americà que ajudaran a la creació de la productora Orizzonte 2000. En el moment que dirigeix Socrate, la primera obra biogràfica que neix com a proposta pròpia, la nova direcció de la RAI vol apropar-se cap a la producció d'obres d'autors i rebutja Rossellini, ja que el considera com un cineasta subjecte als vells paràmetres de treball. El director italià pateix, a l'interior de la institució televisiva, els mateixos problemes que va viure a començaments dels seixanta en la indústria del cinema, quan aquesta no l'incloïa dins d'una determinanda modernitat. Durant els anys setanta, el cineasta es troba que no troba finançament per les seves propostes de caràcter enciclopèdic, ja que aquestes són cares i poc rendibles en termes d'audiència. Després de Cartesius, coincidint amb el moment en què es produeix el debat sobre la reforma de la RAI que posarà fi al monopoli d'Estat, abandonarà la televisió. Les obres que realitza per al cinema es poden fer gràcies a la col·laboració de determinats organismes d'Estat, com Italoleggion per Anno Uno, l'aval del Vaticà i dels catòlics americans per a Il Messia, o gràcies a la política de prestigi que està iniciant a

França Daniel Toscan du Plantier amb la Gaumont, per al projecte no realitzat de Lavorare per l'Umanità.

L'examen del recorregut que realitza Rossellini amb la finalitat de trobar sistemes de producció per a les seves obres didàctiques demostra com la primera i ambiciosa proposta enciclopèdica plantejada l'any 1963, consistent en la producció de vint-i-cinc sèries anuals realitzades per diversos equips de cineastes sota el control de Rossellini, no podrà dur-se mai a la pràctica, ni serà mai presa seriosament en consideració. El cineasta fracassa davant les estructures televisives i ha de dur a terme complicats esforços per continuar seguint fent obres didàctiques que siguin coherents amb els seus propòsits. La coherència que adquireixen els seus productes, fins i tot les nombroses obres que li arriben com a encàrrec, és deguda a l'existència d'una reflexió teòrica sobre el seu propi paper com a cineasta i a l'existència d'un mètode filmic que l'ajuda a crear un depurat estil.

L'exposició dels fonaments ideològics de les reflexions que condueixen Rossellini cap a la realització del mètode apareixen exposades en els dos assaigs que realitza a començaments dels anys setanta -Utopia, Autopsia i Un espíritu libre-, en nombrosos escrits publicats puntualment en diaris i revistes, i en nombroses entrevistes. Rossellini no forja en aquests textos una teoria del cinema, però argumenta els principis del seu humanisme. En els seus escrits, recorre un camí que el duu de l'autòpsia a la utopia. L'autòpsia el porta a realitzar una dissecció dels mals de la civilització occidental, caracteritzada per unes formes de vida que no permeten que l'home exerciti una de les característiques fonamentals de la seva naturalesa: la preocupació pel saber. La utopia el condueix a establir els mitjans útils per tal que la humanitat pugui accedir al coneixement. El cineasta creu que els fonaments que mantenen la societat actual només poden ser

posats en dubte a partir del coneixement, mitjançant la utopia de l'educació permanent que ataquí la parcel·lació del saber i els processos d'especialització. La utopia didàctica té com a objectiu fonamental l'establiment d'un camí, a partir de les imatges, que permeti la recuperació del poder racional de l'home. Les bases ideològiques del seu pensament es concreten en els següents punts:

-La Racionalitat. El cineasta creu que la irracionalitat ha creat una fractura entre l'art i la societat, ha conduït l'individu cap a l'alienació i l'ha fet perdre consciència del seu paper dins la Història. L'home ha de recuperar la racionalitat a partir de les imatges. El racionalisme porta el cineasta a explorar, en les seves obres, les bases d'un pensament racionalista clàssic que va des de l'antiga Grècia fins al positivisme del segle XVIII.

-L'Educació permanent. A partir dels ideals de la Pansòfia -tot, en tot i a tots-, exposats pel pensador txec Comeni, Rossellini reivindica l'educació integral permanent, encaminada cap a l'establiment d'un procés de divulgació, a partir de la utilització humanista dels mitjans de comunicació. L'educació integral permanent està contra la idea d'especialització i contra la difusió de la semicultura, entesa com a impressió de saber.

-La utilització de la Història com a vehicle per comprendre el present. El procés d'autòpsia del present passa indubtablement per un camí de reflexió sobre la Història de la humanitat. El coneixement del passat és útil per conèixer els mals del present, per això una de les direccions bàsiques que ha de seguir la imatge és la recuperació de la Història.

-La visió directa. Rossellini trasllada al terreny de l'audiovisual les teories de Comení, que mostraven com una de les grans dificultats de l'aprenentatge provenia del fet que les coses s'explicaven mitjançant llargues explicacions verbals i no mitjançant la visió directa, és a dir, a partir del contacte amb la natura. El poder de síntesi descriptiva que tenen les imatges pot ser fonamental per crear noves formes d'aprenentatge. El cineasta recupera, així, una de les màximes que han guiat el seu comportament durant tota la carrera: el cinema ha de mostrar i no demostrar. La mostració de les coses és útil per comprendre el món, en canvi tota demostració implica l'existència d'un acte enunciatiu que dirigeix la mirada de l'enunciatari.

Rossellini creu que l'alienació ha dut l'home a refugiar-se en les ortodòxies, les quals han anul·lat el desenvolupament de la seva individualitat i la seva capacitat de pensar. L'individu ha d'aconseguir desenvolupar-se a partir de la interrogació constant de les coses del món, ha d'afirmar la seva llibertat davant la crisi de valors de la societat. La Segona guerra mundial va donar lloc a una certa crisi de l'humanisme que esclatarà en els diversos corrents filosòfics que es forjaven als anys seixanta. El genocidi jueu ha fet perdre a molts intel·lectuals la confiança en l'home, Rossellini va denunciar la corrupció moral en bona part de les seves obres dels anys cinquanta -Germania, anno zero mostra una de les visions més desesperades del món durant la postguerra-. En la seva etapa televisiva, recupera l'esperança en l'home i aquest fet el porta cap a una utopia en la qual es restaura la centralitat del subjecte i el poder de la raó. Els mitjans de comunicació han de ser un element important per rehabilitar l'oci com a espai útil per al desenvolupament del pensament.

Les obres que va realitzar Rossellini per a la televisió reflecteixen les bases del seu humanisme. Malgrat que moltes d'elles tenen com a punt de partida un encàrrec, en totes hi ha una coherència temàtica que

es posa de manifest en l'elecció d'un punt de vista, des del qual observa la Història i l'evolució de la humanitat. Les pel·lícules didàctiques es poden agrupar en obres de caràcter geogràfic, obres enciclopèdiques i obres biogràfiques. Les obres de caràcter geogràfic reflecteixen les preocupacions inicials del cineasta a l'hora d'utilitzar la càmera per explorar diversos sistemes de vida. El projecte geogràfic -embrió de tot el projecte didàctic- no va poder-se materialitzar, però la preocupació geogràfica persisteix de forma aïllada en nombroses obres. Les sèries enciclopèdiques volen ajustar-se als programes de divulgació que la televisió realitza a començaments dels anys seixanta, pretenen tractar tota la història de la humanitat i mostrar-ne l'evolució. Bona part del projecte didàctic es concentra, però, en les sèries de caràcter biogràfic sobre algunes figures que tindran una influència decisiva dins la història de la humanitat. La majoria de biografies observen un món dominat pel caos, d'on emergeix la figura d'un personatge -Sòcrates, San Agustí, Pascal, Descartes, etc- que amb les seves idees canviarà el destí de la Història. La presència d'aquests personatges el porta a realitzar una apologia de la racionalitat.

En les obres didàctiques de Rossellini, hi ha una tensió entre la possibilitat de representar la història des de baix i l'explicació de les transformacions de les mentalitats a partir d'una sèrie d'individualitats que són vistes com a agents de la Història. El cineasta se situa en un terreny proper a la nova història, la qual parteix d'un concepte multidimensional de la realitat social, i al d'una història clàssica, evolucionista, centrada en la reivindicació del paper que han tingut determinats subjectes en el canvi de les mentalitats i en el paper de les descobertes científiques en la millora de les formes de vida. Contínuament, Rossellini busca un equilibri entre la reconstrucció de formes de vida quotidiana i les informacions verbals que sintetitzen les idees bàsiques del pensament dels personatges biografiats. El cineasta

busca una certa objectivitat històrica en la representació del passat, a partir de la seva voluntat de filmar els esdeveniments reconstruïts com si fossin un documental. Malgrat això, no dubta a buscar possibles camins d'identificació amb el present o a establir alguns trets definitoris que permetin un apropament entre la personalitat dels personatges biografiats i la del propi cineasta.

El valor del projecte didàctic no pot quantificar-se pel conjunt de les pel·lícules realitzades, ni per les qualitats estilístiques individuals de cadascuna de les obres, sinó per l'existència d'un mètode filmic personal que proposa la recerca d'una nova ètica que permet trobar una funcionalitat racional del paper de la comunicació audiovisual. Rossellini aconsegueix una correspondència entre la seva visió humanista del món i una utilització humanista dels recursos discursius propis de les imatges. En les seves obres depura tot efecte propi de la retòrica filmica per aconseguir que l'espectador pugui mantenir una actitud activa davant l'objecte filmic. El cineasta creu que, en el món audiovisual, la recerca ètica comporta l'establiment d'una reflexió sobre la funció del pensament en el discurs i sobre les dificultats que tenen les imatges per trobar l'objectivitat.

La recerca metodològica parteix de la constitució d'un ideal utòpic cap al qual s'ha d'orientar el treball del cineasta: la recerca de la veritat i de la imatge essencial. La recerca de la veritat és assumida com una utopia i serveix per reforçar el paper de la impressió de realitat. Rossellini despulla la imatge dels elements accessoris i procura que el referent es converteixi en l'autèntic significat. La recerca de la imatge essencial porta a la reivindicació del món visible i a la recuperació del poder cognitiu que tenia el cinema en els seus orígens. Si en les obres cinematogràfiques dels anys cinquanta, la veritat sorgia de l'existència d'una tensió entre la realitat i la ficció -la construcció i l'atzar-, en les

obres didàctiques la veritat neix de la tensió permanent que es planteja entre el coneixement i la il·lusió. Rossellini reforça la transparència, a partir de la utilització d'elements que creen una il·lusió representativa.

El mètode porta implícit la creació d'un estil estètic basat en la simplificació, el rebuig i la depuració. Per arribar a aquesta depuració, el mètode es replanteja la funcionalitat del guió com a pre-text. El guió no pot ser mai garantia d'una veritat, sinó només un material de base, un seguit d'indicacions sobre el tema tractat que permetin conèixer la possible veritat d'uns fets anteriors i escollir l'angle a partir del qual s'orientarà la recerca. En les biografies didàctiques de caràcter històric, el guió és entès com una guia o un recull d'informacions que proporciona, de forma sintetitzada, les dades bàsiques que poden ajudar a realitzar una reconstrucció fidedigna del passat.

Els components de l'escriptura fílmica que participen en la producció de sentit de l'obra han de tenir una actitud funcional en relació amb el poder referencial de les imatges, han de ser uns simples mitjancers entre la realitat exterior i les imatges construïdes. El procés de rodatge és entès com un nou procés de síntesi on tant el dispositiu fílmic, com els dispositius característics de la posada en escena, han d'intentar seduir al menys possible l'espectador. L'escriptura fílmica distribueix el film en plans seqüència, els quals garanteixen un procés de simplificació i destrueixen el muntatge analític. La càmera, equipada amb el zoom òptic o *pancinor*, contempla l'escena des de l'exterioritat i el cineasta estableix una cuidada coreografia entre els desplaçaments de l'òptica de la càmera i el moviments dels personatges. El zoom suposa l'establiment d'un punt de vista visual, però també proposa un joc constant entre la bidimensionalitat i la tridimensionalitat de l'escena. La seva funcionalitat és d'actuar com un element revelador de la presència de l'enunciador del discurs fílmic.

En el treball de posada en escena, el principal problema amb què es troba Rossellini és reciclar els miratges il·lusoris propis de tota representació i evitar l'anul·lació del posicionament crític de l'espectador. El posicionament del cineasta no parteix de la recerca d'una consciència crítica, seguint el model d'inspiració brechtiana de revelació a l'espectador dels mecanismes de l'artifici, sinó de la recerca de fórmules que permetin despullar la veritat del referent. El dispositiu filmic ha de permetre realitzar una mirada *a través de...* per crear un efecte de reconeixement dels elements que integren el perfilmic. Els components representatius de l'espai referencial no han d'estar subjectes a un detallisme manierista, ni han de pretendre obtenir un realisme social de *primer nivell*. Han de crear una superfície de realitat per aconseguir el màxim de versemblança amb els mínims elements.

Tot el treball de reconstrucció escenogràfica, disseny artístic i vestuari, parteix d'una fidelitat als documents que han estat utilitzats com a *pre-textos* per a la reconstrucció. Aquesta fidelitat resta constantment subjecta als condicionaments de producció, als quals Rossellini intenta treure el màxim de rendibilitat. La majoria de les seves obres didàctiques fan la impressió de tenir uns costos de producció més elevats del que realment van ser. L'escenografia no és un simple decorat, sinó que té un valor clarament informatiu. La posada en escena, tampoc no ha de permetre que la dramatúrgia anul·li la seva funcionalitat. Per què l'escena pugui filmar-se en plans seqüència, la seva distribució ha de basar-se en la frontalitat.

Rossellini treballa majoritàriament amb actors no professionals, els quals són escollits per la seva semblança física amb gravats o pintures històriques dels personatges biografiats. El cineasta rebutja tota convenció naturalista en la interpretació, però no anul·la el treball dels

actors convertint-los, com en el cinema de Robert Bresson, en simples models. Els actors són un element útil per forçar el reconeixement de l'espectador i el seu treball dramàtic ha de ser rebaixat al màxim, essent bàsicament un treball gestual que permeti crear una psicologia a partir de l'exterior.

L'estructura narrativa de les obres didàctiques de Rossellini es caracteritza per l'intent de trencar la lògica que converteix l'esdeveniment en motor principal del relat. La informació és el motor que justifica l'estructura narrativa i les estratègies del narrador s'articulen cap a aquesta direcció, trenquen la lògica de la causa/efecte i imposen la realitat viscuda que ha servit de matèria per compondre la història. El relat és una crònica d'allò que ha succeït, el qual vol crear un efecte de contemporaneïtat davant les coses mostrades. La crònica parteix de l'exposició d'una sèrie d'informacions i rebutja el joc de causalitats que condueix el relat cap a una solució final. Rossellini, però, no pot rebutjar els elements propis de la ficcionalització i en les seves obres construeix una dramàturgica interna que funciona a partir de la idea de la revelació. La narració també pateix un procés de síntesi basat en la concentració de les informacions i en la selecció d'un aspecte determinat de la biografia del personatge cap al qual s'estructura tot el relat. El fet de dissenyar el relat com a crònica d'uns fets contemporanis i d'unes accions exteriors provoca que l'espectador sàpiga menys coses que el personatge, distribuint-se el coneixement narratiu a partir d'una focalització externa i el punt de vista ocular a partir d'un grau d'ocularització zero. Aquesta elecció del punt de vista serveix per reforçar la idea de la transparència del relat.

El mètode fílmic de Rossellini a més de forjar un estil, és també un coherent mètode didàctic que aconsegueix establir les bases d'una didàctica que estimula una nova forma d'aprenentatge per part dels

espectadors. Aquesta forma d'aprenentatge s'oposa el mètode tradicional, ja que no s'articula només com la transmissió d'un saber, sinó com un acte de producció de sentit que permet que l'espectador pugui plantejar-se una sèries d'interrogants. També destrueix la idea clàssica del film didàctic, on la imatge es simple il·lustració d'un raonament verbal. La imatge que respecta la realitat és l'element bàsic de la transmissió d'informació i l'aprenentatge es produeix a partir d'un procés de ficcionalització que busca la veritat històrica.

Un cop exposades les característiques generals del projecte didàctic, no voldríem acabar sense realitzar algunes reflexions sobre els nombrosos camps d'estudi paral·lels que ens ha obert aquesta investigació. L'objectiu central d'aquesta tesi ha estat estudiar i definir els objectius del projecte, analitzar les obres que l'integren i definir les característiques principals del mètode filmic, el qual comporta la creació d'un determinat estil estètic. Al llarg de la tesi, però, han aparegut nombrosos terrenys de recerca colaterals a l'objecte central de l'estudi que ens han servit per contextualitzar millor l'obra de Rossellini en el marc de la "modernitat" cinematogràfica, dins la filosofia o l'estètica, i ens ha permès d'observar-la dins l'evolució que experimenten algunes televisions europees entre els anys seixanta i setanta. Algunes d'aquestes vies de recerca haurien de ser objecte d'una investigació més aprofundida en altres treballs.

Entre els diversos temes plantejats, una de les tasques urgents és incrementar els estudis que permetin definir millor la cartografia de les relacions entre el cinema i la televisió en els primers anys d'existència del mitjà televisiu. Malgrat la singularitat de l'experiència de Rossellini, s'hauria d'aprofundir en la recerca d'altres experiències o àmbits que afectin tots dos mitjans audiovisuals. Algunes vies de recerca, apuntades en aquesta tesi, són la recollida exhaustiva de

textos que contemplin des de la teoria cinematogràfica els orígens de la televisió, l'estudi de l'experiència duta a terme per Vittorio Cottafavi, l'estudi de les obres dels cineastes de la Télévision Scolaire francesa, l'anàlisi dels treballs televisius de Marcel L'Herbier a França. En definitiva, és absolutament necessari començar a observar de prop, des dels estudis cinematogràfics, la història de la televisió. En els anys seixanta, la majoria de cadenes europees van jugar un paper fonamental en el procés d'institucionalització dels nous cinemes europeus. A partir dels anys setanta, no pot entendre's la política cinematogràfica de molts països europeus, sense tenir molt present la política de coproduccions o l'adquisició de drets d'antena duta a terme per les cadenes de televisió. Els estudis monogràfics sobre la filmografia de nombrosos cineastes actuals demanen un estudi dels seus treballs televisius. ¿Per què la majoria de monografies sobre Eric Rohmer, Orson Welles, Alfred Hitchcock, Ingmar Bergman, Ermanno Olmi, Jean Luc Godard, Vicente Aranda, Mario Camus, Ken Loach, Stephen Frears s'han centrat en els seus treballs cinematogràfics i han marginat o ignorat les seves recerques en l'àmbit televisiu? Per què la Història del cinema continua considerant la televisió com a una parenta marginal i els estudis sobre televisió descarten la important contribució que el cinema ha tingut dins del mitjà? Malgrat les seves especificitats, la singular experiència de Rossellini ens ha demostrat que no es pot contemplar l'estudi de la seva obra sense tenir present la seva importantíssima contribució televisiva. El principal problema de l'etapa televisiva de Rossellini continua essent el desconeixement de què és objecte tant per part del públic i com per part dels estudiosos del cinema, de la comunicació audiovisual o de la pedagogia. La dificultat que comporta la visió del material i la inexistència de cap política de divulgació de les seves obres didàctiques, continuen essent un greu obstacle per difondre i poder reivindicar un dels pocs projectes seriosos d'instauració de l'humanisme dins els mitjans de comunicació.

Filmografia

La filmografia presentada en aquest capítol no és la filmografia completa de l'obra de Roberto Rossellini, sinó la filmografia del material que ha estat objecte d'anàlisi en el nostre estudi. Només hem col·locat les fitxes filmogràfiques de les obres que integren el projecte didàctic o dels films que hem qualificat de precedents, els quals han estat treballats en el capítol quart d'aquesta tesi.

1950. Francesco, giullare di Dio (Francisco, juglar de Dios)

Director: Roberto Rossellini.

Producció: Angelo Rizzoli por Cineriz en asociación con Giuseppe Amato.

Guió: Roberto Rossellini, Federico Fellini, Félix Morlion i Antonio Lisandrini, inspirat en las obras I Fioretti di San Francesco i La Vita di Frate Ginepro.

Fotografia: Otello Martelli.

Decorats: Virgilio Marchi.

Muntatge: Jolanda Benvenuti.

Música: Renzo Rossellini.

Durada: 82 minuts.

Intèrprets: Aldo Fabrizi (Nicolaio), Arabella Lemaître (Chiara), fra Nazario (Francesco), Peparuolo (Giovanni il Semplice) i la participació d'autèntics frares franciscans de Baronissi i actors no professionals.

1957-1958. L'India vista da Rossellini

Director: Roberto Rossellini

Producció: Roberto Rossellini per a la RAI.

Sèrie de 10 episodis rodats en 16mm.

Durada: 251 minuts

Episodis: 1)India senza miti; 2)Bombay è la porta dell'India; 3)Architettura e costume di Bombay; 4)Varsova; 5)Verso il sud; 6)Le lagune del Malabar; 7)Il Kerala; 8)Hirakud, la diga sul fiume Mahadi; 9)Il Pandit Nehru; 10)Gli animali dell'India. (Emesa per la ORTF francesa con el títol J'ai fait un beau voyage).

1958. India, Matri Buhmi

Director: Roberto Rossellini.

Producció: Roberto Rossellini per Aniene Film (Roma), Union Générale Cinématographique (París).

Guió: Roberto Rossellini, Sonali Senroy das Gupta i Fereydoun Hoveyda, a partir d'una idea de Roberto Rossellini. Comentari en italià escrit per Vincenzo Talarico.

Fotografia: Aldo Toni (Gevacolor/Kodachrome).

Muntatge: Cesare Cavagna.

Música: Giovanni Bross i Philippe Arthuys. Música índia adaptada per Jean Daniélou.

Durada: 90 minuts.

Intèrpretes: No professionals.

1960: Viva l'Italia!

Director: Roberto Rossellini.

Producció: Cineriz/ Tempo Film/ Galatea (Roma) i Francinex (París).

Guió: Sergio Amidei, Diego Fabbri, Antonio Petrucci, Antonello Trombadori i Roberto Rossellini, segons un argument de Sergio Amidei, Luigi Chiarini, Antonio Petrucci i Carlo Alianello.

Fotografia: Luciano Trasatti (Eastmancolor).

Decorats: Gepy Mariani.

Vestuari: Marcella de Marchis.

Muntatge: Roberto Cinquini.

Música: Renzo Rossellini.

Durada: 120 minuts.

Intèrprets: Renzo Ricci (Giuseppe Garibaldi), Paolo Stoppa (Nino Bixio), Franco Interlenghi (Bandi), Giovanna Ralli (Rosa), Tina Louise (La periodista francesa), Attilio Dottesio (Francesco Crispi), Remo De Angelis (Giuseppe Missori), Gino Buzzanca (el pare de Rosa), Leonardo Botta (Menotti Garibaldi), Carlo Gazzabini (Giuseppe Sirtori), Amadeo Girard (general Landi), Luigi Borghese (tinent De Laurentis), Armando Guarnieri (capità d'armes), Gerard Herter (el periodista estranger).

1961: Vanina Vanini (Vanina Vanini)

Director: Roberto Rossellini.

Producció: Morris Ergas para Zebra Film (Roma), Orsay Film (París).

Guió: Roberto Rossellini, Franco Solinas, Antonello Trombadori, Diego Fabbri, Monique Lange i Jean Gruault, adaptat d'un relat de Chroniques italiennes de Stendhal.

Fotografia: Luciano Trasatti (Eastmancolor).

Vestuari: Danilo Donati.

Música: Renzo Rossellini.

Ajudants de direcció: Franco Rossellini, Renzo Rossellini.Jr. i Philippe Arthuys.

Durada: 113 minuts.

Intèrprets: Sandra Milo (Vanina Vanini), Laurent Terzieff (Pietro Missirilli), Martine Carol (comtesa Vitteleschi), Paolo Stoppa (Príncep Asdrubale Vanini), Isabelle Corey (Clelia), Nerio Bernardi (Cardenal Savelli), Leonardo Botta (el jove confessor), Jean Gruault (l'home amb veu femenina), Olimpia Cavalli (la camarera de l'alberg), Evar Maran (Cardenal Rivarola).

1961: Torino nei cent'anni.

Director: Roberto Rossellini (Federigo Valli)

Producció: PROA, Produttori Associati, para la RAI RadioTelevisione Italiana.

Guió: Valentino Orsini.

Comentari: Vittorio Gorresio.

Fotografia: Leopoldo Piccinelli, Mario Vulpiani i Mario Volpi (16 mm).

Durada: 45 minuts.

1961. Torino tra due secoli

Director: Roberto Rosssellini (Federigo Valli)

Producció: PROA, Produttori Associati..

Guió: Valentino Orsini.

Comentari: Vittorio Gorresio.

Fotografia: Leopoldo Piccinelli.

Durada: 11 minuts

Realitzat amb motiu de l'exposició "Italia 61", celebrada a Torí.

1964. L'età del ferro (La edad del hierro)

Director: Renzo Rossellini Jr.

Producció: Instituto Luce amb la col.laboració d'Italsider per a la RAI.

Guió i supervisió: Roberto Rossellini.

Fotografia: Carlo Carlini.

Música: Carmine Rizzo.

Presentador: Roberto Rossellini.

Narrador: Giancarlo Sbragia.

Documental per a la televisió en cinc capítols de 55 minuts.

Durada general: 266 minuts.

Intèrprets: Eva Maran, Franca Bartolemei, Walter Zappolini, Alberto Barberito, Pasquale Campagnola, Walter Maestosi, Arnolfo Dominici, Giulio Biagini, Giovanni Giannotti.

1966. La Prise de pouvoir par Louis XIV

Director: Roberto Rossellini.

Producció: Radiodiffusion Française (ORTF-París).

Guió: Philippe Erlanger.

Adaptació i diàlegs: Roberto Rossellini i Jean Gruault.

Fotografia: Georges Leclerc. (Eastmancolor).

Director artístic: Jean-Dominique de la Rochefoucauld.

Decorats: Maurice Valay.

Vestuari: Christiane Coste.

Muntatge: Armand Ridel.

So directe: Jacques Gayet.

Ajudant de direcció: Renzo Rossellini. Jr.

Durada: 100 minuts.

Intèrprets: Jean-Marie Patte (Louis XIV), Raymond Jourdan (Colbert), Silvagni (Mazzarin), Katharina Rem (Anna d'Austria), Dominique Vincent

(Mme de Plessis), Pierre Barrat (Fouquet), Fernand Fabre (Le Tellier),
Françoise Ponty (Louise de la Vallière), Joëlle Laugeois (Marie-Thérèse),
Jacqueline Corot (Mme Henriette).

1967. Idea di un'isola.

Director: Renzo Rossellini.

Supervisor: Roberto Rossellini.

Producció: Orizzonte 2000 (Roberto Rossellini).

Guió: Roberto Rossellini.

Fotografia: Mario Fioretti (Color per Tecnostampa).

Muntatge: Maria Rosada.

Música: Mario Nascimbene

Durada: 52 minuts.

1967-1969. La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza (La lucha del
hombre por la supervivencia)

Director: Renzo Rossellini, Jr.

Producció: Orizzonte 2000 (Roberto Rossellini), amb la col·laboració de
Cinematografica Burcaresti (Bucarest) i Copro Film (El Cairo).

Guió i supervisió: Roberto Rossellini.

Fotografia: Mario Fioretti (Color per Tecnostampa).

Decorats: Gepy Mariani, amb la col·laboració d' Eugenio Saverio, Giusto
Puri Purini, Virgil Moise, Jurie Vasile, Ennio Michettoni.

Vestuari: Marcella de Marchis.

Muntatge: Daniele Alabiso, Gabriele Alessandro, Alfredo Muschietti.

Música: Mario Nascimbene.

Cançó dels títols de crèdit: Shirley Bassey i els Folk Studio Singers.

Presentador: Roberto Rossellini.

Col.laborador en la direcció: Pitt Popesco.

Sèrie documental per a la televisió, dividida en 12 episodis de 50 minuts.

Durada general: 600 minuts aprox.

Intèrprets: Luigi Barracane, Ernesto Colli, Albertodell'Acqua, Giulio Donini, Beppi Mannaiuolo, Pino Caruso, Florin Scarlatesco, Valentino Macchi i Hans Kraus.

1968: Atti degli Apostoli (Los Hechos de los Apóstoles)

Director: Roberto Rossellini (amb la col.laboració de Renzo Rossellini, Jr.)

Producció: Orizzonte 2000 (Roberto Rossellini) amb la col.laboració de Les films de Carthage, para RAI, TVE, ORTF i Studio Hamburg.

Guió: Jean-Dominique de la Rochefoucauld, Vittorio Bonicelli, Luciano Scaffa i Roberto Rossellini, a partir d'Els Fets dels Apòstols de Sant Lluç i altres textos bíblics.

Fotografia: Mario Moretti. (Color per Tecnostampa).

Decorats: Gepy Mariani, Carmelo Patrono, Elio Costanzi, Alessandro Gioia, Dino Leonetti.

Vestuari: Marcella de Marchis.

Muntatge: Jolanda Benvenuti.

Música: Mario Nascimbene. Sol de flauta: Severino Gazzelloni. Tema cantat per Sonali Senroy.

Assessors teològics: Stanislao Lionnet i Carlo M.Martini.

Sèrie dividida en cinc capítols.

Durada: 58 minuts, 58 minuts, 64 minuts, 64 minuts i 98 minuts.

Durada general: 341 minuts.

Intèrprets: Edoardo Torricella (Pau), Jacques Dumur (Pere), Mohamed Ktari (Marc), Mohamed Kouka (Joan), Renzo Rossi (Zacaries), Ben Reayeb Moncef (Tomás), Beppe Mannaiuolo (Felip), Zignani Houcine

(Esteve), Malo Brass (Aristarco), Enrico Ostermann (Mateu), Missoume Ridha (Jaume, el major), Zouiten (Jaume, el menor), Hedi Nouira (Andreu), Maria Quasimodo (Una dona de Corint), Paul Muller (Sofista grec).

1970. Socrate (Sòcrates)

Director: Roberto Rossellini.

Producció: Orizzonte 2000 (Roberto Rossellini) per a la RAI (Roma), ORTF (París) i TVE (Madrid).

Guió: Marcella Mariani i Roberto Rossellini, a partir dels Diàlegs de Plató i d'altres textos sobre Sòcrates.

Diàlegs: Jean Dominique de la Rochefoucauld.

Fotografia: Jorge Herrero (Color per Tecnostampa).

Decorats: Giusto Puri Purini i Bernardo Ballester.

Vestuari: Marcella de Marchis.

Muntatge: Alfredo Muschietti.

Música: Mario Nascimbene.

Ajudants de direcció: Juan García Atienza i José Luis Guarner.

Durada: 120 minuts.

Intèrprets: Jean Sylèvre (Sòcrates), Anna Caprile (Jantipa), Ricardo Palacios (Critó), Beppi Mannaiuolo (Apolodor), Manuel Angel Egea (Cebes), Julio Morales (Antístenes), Edoardo Puceiro (Simmias), Jesús Fernández (Critóbul), José Renovales (Fedó), Antonio Medina (Plató), Gonzalo Tejel (Anytos).

1971. La forza e la ragione: Intervista a Salvador Allende

Director: Roberto Rossellini.

Producció: Orizzonte 2000 (Roberto Rossellini)

Ajudants de direcció: Emilio Greco i Helvio Soto.

Fotografia: Roberto Girometti (16 mm. Color)

So: Antonio Rusello.

Durada: 36 minuts.

Entrevista amb Salvador Allende.

1971. Blaise Pascal

Director: Roberto Rossellini.

Producció: Orizzonte 2000 (Roberto Rossellini) per a l'ORTF (París), RAI (Roma).

Guió: Luciano Scaffa, Marcella Mariani i Roberto Rossellini.

Diàlegs: Jean-Dominique de la Rochefoucauld.

Fotografia: Mario Fioretti (Color per Staco).

Decorats: Franco Velchi.

Vestuari: Marcella de Marchis i Isabella Rossellini.

Muntatge: Jolanda Benvenuti.

Durada: 125 minuts.

Intèrprets: Pierre Arditi (Blaise Pascal), Giuseppe Addobbati (Etienne Pascal), Teresa Ricci (Gilberte Pascal), Rita Forzano (Jacqueline Pascal), Bepi Mannaiuolo (Florin Périer), Christian Alegny (Adrien Dechamps), Bruno Cattaneo (Jean Dechamps), Mario Bonetti (Artus Goufier, duc de Roannez), Claude Baks (Descartes).

1972. Agostino d'Ippona

Director: Roberto Rossellini.

Producció: Orizzonte 2000 (Roberto Rossellini) /RAI.

Guió: Roberto Rossellini, Marcella Mariani i Luciano Scaffa.

Diàlegs: Jean-Dominique de la Rochefoucauld.

Assessor: Carlo Cremona.

Fotografia: Mario Fioretti (Eastmancolor).

Escenografia: Franco Velchi.

Vestuari: Marcella De Marchis i Isabella Rossellini.

Música: Mario Nascimbene.

So: Carlo Tarchi.

Muntatge: Jolanda Benvenuti.

Ajudants de direcció: Andrea Ferendeyes, Claudio Bondi, Claudio Amati.

Durada: 121 minuts.

Intèrprets: Dary Berkany (Agostino), Virginio Gazzolo (Alipio), Cesare Barbetti (Volusiano), Bruno Cattaneo (Massimo), Leonardo Fioravanti (Milesio), Bepy Mannaiuolo (Severo), Dannuzio Papini (un jutge romà), Livio Galassi (Possidio).

1972. L'età di Cosimo de Medici

Director: Roberto Rossellini.

Producció: Orizzonte 2000/RAI.

Guió: Roberto Rossellini, Marcella Mariani, Luciano Scaffa. Inspirat en l'obra Cronache del Consiglio di Firenze i en textos de Niccolò Machiavelli i Francesco Guicciardini.

Fotografia: Mario Montuori (Eastmancolor).

Escenografia: Franco Velchi.

Vestuari: Marcella De Marchis.

Música: Manuel De Sica.

So: Carlo Tarchi.

Muntatge: Jolanda Benvenuti.

Ajudants de direcció: Claudio Bondi, Beppe Cino, Claudio Amati.

Director de producció: Francesco Orefici.

Durada: 250 minuts.

(La sèrie va ser dividida en tres episodis titulats: L'esilio di Cosimo, Il potere di Cosimo i Leon Battista Alberti, l'umanesimo).

Intèrprets: Marcelo Di Falco (Cosimo de Medici), Virginio Gazzolo (Leon Battista Alberti), Tom Pellegrini (Rinaldo degli Albizzi), Mario Erpichini (Totto Machiavelli), Adriano Amidei Migliano (Carlo degli Alberti), John Stacy (Ilarione de Bardi), Piero Gerlini (Puccio Bracciolini), Ugo Cardea (Niccolò Cusano).

1973. Cartesius

Director: Roberto Rossellini.

Producció: Orizzonte 2000 (Roberto Rossellini) i ORTF (París).

Guió: Roberto Rossellini, Marcella Mariani, Luciano Scaffa.

Assessor: Ferdinand Alquié.

Fotografia: Mario Montuori (Eastmancolor).

Decorats: Giuseppe Mangano.

Vestuari: Marcella De Marchis.

Música: Mario Nascimbene.

So: Tommaso Quattrini.

Muntatge: Jolanda Benvenuti.

Ajudant de direcció: Beppe Cino i Claudio Amati.

Director de producció: Francesco Orefici.

Durada: 150 minuts.

Intèrprets: Ugo Cardea (René Descartes), Anne Pouchie (Elena), Claude Berthy (Guez de Balzac), Gabriele Banchem (Bretagne), John Stacy (Levasseur d'Etioles), Charles Borromel (Marin Marsenne), Kenneth Belton (Isak Beeckman), Renato Montalbano (Constantin Huygens), Vernon Dobtcheff (Ciprus), Bruno Corazzari (Un oficial holandès), Camilo Autore, Bruno Cattaneo.

1973. Rice University

Director: Roberto Rossellini.

Post-Producció: Beppe Cino.

Producció: Orizzonte 2000.

Fotografia: William Colville

Sèrie d'entrevistes a Jean i Dominique De Menil, Clark Read, Dieter Heyman, Donald Clayton i altres científics de la Ryce University (Houston-Texas), acompanyada de demostracions científiques.

1974. The World Population (A question of People)

Director: Roberto Rossellini.

Post-Producció: Beppe Cino.

Ajudants de direcció: Gaimpaolo Santini, Renzo Rossellini, Jr.

Producció: UNESCO.

Durada: 125 minuts.

1974. Anno Uno

Director: Roberto Rossellini.

Producció: Rusconi Films (Italia).

Guió: Roberto Rossellini, Marcella Mariani i Luciano Scaffa.

Assessorament: Maria Stella Sernas.

Fotografia: Mario Montuori (Eastmancolor).

Escenografia: Giuseppe Mangano.

Vestuari: Marcella De Marchis.

Música: Mario Nascimbene.

So: Tomaso Quattrini y Franco De Arcangelis.

Muntatge: Jolanda Benvenuti.

Ajudant de direcció: Beppe Cino.

Director de producció: Sergio Jacobis.

Durada: 125 minuts.

Intèrprets: Luigi Vannuchi (Alcide De Gasperi), Dominique Darel (Romana De Gasperi), Valeria Sabel (Francesca De Gasperi), Rita Forzano (Lucia De Gasperi), Ennio Balbo (Nenni), Luciano Gaudenzio (Longo), Renato Montanari (Secchia), Paolo Bonacelli (Amendola), Francesco Di Federico (Saragat), Francesco Morillo (Fenoaltea), Piero Palermi (Scoccimarro), Consalvo Dell'Arti (Bonomi), Tino Bianchi (Togliatti), Omero Antonutti (Un comunista).

1975. Il Messia (El Mesías)

Director: Roberto Rossellini.

Producció: Orizzonte 2000 (Silvia D'Amico), Procinex-FR3.

Guió: Roberto Rossellini, Silvia D'Amico Bendicò (Primera versió: Carlo Maria Martini i Luciano Scaffa).

Assessorament: Don Ettore Segneri.

Fotografia: Mario Montuori (Eastmancolor, Technospes).

Escenografia: Giorgio Bertolini.

Vestuari: Marcella De Marchis.

Música: Mario Nascimbene. Flauta solista: Severino Gazzelloni.

So: Alain Contrault, Tommaso Quattrini.

Muntatge: Jolanda Benvenuti, Laurent Quaglio.

Coreografia: Giancarlo Vantaggio.

Ajudants de direcció: Beppe Cino, Carlos de Cavarlho i Abdellatif Ben Ammar.

Director de producció: Aloulou Cherif.

Durada: 145 minuts.

Intèrprets: Pier Maria Rossi (Jesús), Mila Ungaro (Maria), Carlos De Cavarlho (Joan Baptista), Yatsugi Khelil (Josep), Jean Martin (Ponç Pilats), Fausto Di Bella (Saul), Vernon Dobtcheff (Samuel), Antonella

Fasano (Maria Magdalena), Toni Ucci (Herodes Antipa), Vittorio Caprioli (Herodes, el gran), Flora Carabella (Herodiada), Cosetta Picheti (Salomé), Moustafa Ferchiou (Jesús, nen).

1977. Concerto per Michelangelo

Direcció: Roberto Rossellini.

Producció: RAI

Fotografia: Mario Montuori (Rodat en vídeo amb imatges color 35 mm. transferides a vídeo).

Ajudant de direcció: Laura Vasile.

Música: Monseñor Domenico Bartolucci.

Intèrprets: Cor de la Capella Musical Pontificia, dirigit per Monsenyor Domenico Bartolucci.

Narrador: Alberto Lori.

Durada: 42 minuts.

1977. Beaubourg. Centre d'art et de culture Georges Pompidou

Director: Roberto Rossellini.

Producció: Creation 9 Information-Film, Jacques Grandclaude.

Fotografia: Néstor Almendros. (Eastmancolor).

Operadors: Emanuel Machuel i Jean Chabaut.

Ajudants de direcció: Christian Ledieu, Pascal Judelewicz

So: Michel Berthez, Philippe Lemenuel.

Muntage: Véritable Silve, Colette Le Tallec, Dominique Taysse.

Durada: 56 minuts.

Bibliografia

Textos de Rossellini

Llibres

-Utopia, Autopsia. Roma: Armando Editore, Roma, 1974.
(Traducció espanyola: Utopia, Autopsia Barcelona: Dopesa, 1975).

-Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave, París: Fayard, 1977. (Traducció espanyola: Un espíritu libre no debe aprender como esclavo, Barcelona: Gustavo Gili, 1979).

-Fragments d'une autobiographie. París: Ramsay, 1977.

-La comunicazione dall'anno uno all'anno zero. (Manuscrit inèdit. Arxiu Adriano Aprà).

Articles generals

-"Il messaggio di Francesco", Epoca, n.6, 18 novembre 1950, p. 59. (Reproduït a: Adriano Aprà. Ed. Il Mio Metodo. Venècia: Marsilio Editori, juny 1977).

- "Non sono stato l'Attila del cinema italiano" L'anno, n.2, 1952, p. 8-9. (Reproduït a: Carlo Lizzani, Storia del cinema italiano (1895-1961). Florència: Parenti, 1961).

- "Dix ans de cinéma", Cahiers du cinéma, n. 50, agost-setembre 1955, p. 3-9 (primera part); n. 52, novembre 1955, p. 3-9 (segona part); n. 55, gener 1956, p. 9-15 (tercera part). (El text ha estat reproduït a les obres: Massimo Mida, Roberto Rossellini. Parma: Guanda, segona edició, 1961, p. 111-113; Edoardo Bruno, ed. R.R. Roberto Rossellini. Florència: Quaderni di Filmcritica, Bulzzoni, 1979; Alain Bergala, ed. Le cinéma révélé. París: Cahiers du cinéma, Editions l'Etoile, 1984).

- "J'ai fait un beau voyage. En dix émissions". Télé-Programme Magazine, 9 novembre 1958: (Reproduït a: Adriano Aprà, Roberto Rossellini. India, Roma: Cinecittà Estero, maig 1991)

- "Lettera a Enrico Fulchignoni". 25 de gener de 1957. (Reproduïda a Filmcritica, n.390, desembre 1988).

- "La lettera integrale di Rossellini", Paese Sera, 8-9 de setembre de 1959. (Reproduïda a: "Responsabilità del governo passate e presenti", Cinema Nuovo, n.141)

- "Non ho fatto di Garibaldi un eroe del west". Tempo, 29 octubre 1960. (Reproduït a Il mio metodo, p. 231-234).

- "Una lettera di Rossellini". Paese Sera, 1 de febrer de 1961.

- "Un nuovo corso per il cinema italiano", Cinema Nuovo, n. 152, juliol-agost, 1961. (Intervenció en la taula rodona: I mezzi audiovisivi e l'uomo della civiltà scientifica e industriale, Milà 1-2 de juliol de 1961).

- "La responsabilità della Biennale". Filmcritica, n.112-113, agost-setembre 1961.

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

- "Cinema: nuove prospettive di conoscenza", Filmcritica, n. 135-136, juliol-agost, 1963 (Reproduït a: Edoardo Bruno, ed. R.R. Roberto Rossellini, p. 35-53).

- "Un cinema diverso per un mondo che cambia", Bianco e Nero, gener 1965. (Reproduït a: Il Mio Metodo, p.311).

- "Una lettera alla II Mostra Internazionale del Nuovo Cinema". Pesaro, juny 1966. (Reproduït a: Il Mio Metodo, p.363-369).

"La ricerca di stile e di linguaggio e il rinnovamento del contenuto". Filmcritica, n.167, juny 1966. (Reproduït a: R.R. Roberto Rossellini, p.55-65).

- "Comprimere nel tempo le esperienze di una vita" en Cinema d'Oggi, 10 de juny de 1968, (Reproduït a: "Un cinema educativo contro l'opresione", Rivista del Cinematografo, juny-juliol 1968, p.384-385; Sergio Trasatti, Rossellini e la televisione, Roma: la Rassegna Editrice, 1978).

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

- "Playdoyer pour la télévision d'Etat", Le Monde, 10 de maig de 1972. (Reproduït a: "Arringa in difesa della televisione di stato", Tempo, 26 de maig 1972; Il mio Metodo, p. 424-432).

- "Rossellini e la riforma della RAI-TV". Paese Sera, 30 de juny de 1972.

- "Scienza e società: isolamento e sordità nelle comunità", L'Osservatore Romano, 22 de junio de 1972. (Reproduït a: Sergio Trasatti, Rossellini e la televisione, p.197-201).

- "Un futuro difficile per la televisione". Paese Sera, 3 de juliol de 1972.

- "Lettera a Peter H. Wood". 20 de juliol de 1972. (Reproduït a: "Programma per un'educazione permanente". Il Mio metodo, p.421-432).

- "Mi'Mma. Lettera Dall'India. Carta de Rossellini a Marcella De Marchis publicada a Linea d'ombra, n. 70, abril 1972. (Reproduït a: Andrea Martini, ed. Utopia e cinema. Venècia: Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Marsilio Editori. 1994; Traducció francesa de la carta publicada a: Traffic n.1, 1992).

- "Un vero uomo". Paese sera, 16 de setembre de 1973.

- "Crisi di una civiltà e mass media" en Paese Sera, 6 de gener de 1974. (Reproduït a: Sergio Trasatti, Rossellini e la televisione. p.205-211).

- "Rossellini e Anno Uno", Paese Sera, 27 de novembre, 1974. (Reproduït a: Il mio metodo, opus cit. p. 463-463).

- "Carta a Paolo VI" (Reproduïda a: Virgilio Fantuzzi, "Rosellini e la religione". A: Edoardo Bruno, ed. Roberto Rossellini. Il cinema, la televisione, la storia, la critica, p.178-179).

- "Il regista Rossellini e la cultura", Paese Sera, 8 de maig de 1975. (Reproduït a: Rossellini e la televisione, p.211-215).

- "La riforma TV nel Paese dei Balocchi", en Paese Sera, 7 de desembre de 1975

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

- "E reazionario parlare di Gesù". Paese Sera, 6 de maig de 1976. (Reproduït a Il mio metodo, p. 468-471).

- "Riflessioni e considerazioni di dati scientifici per tentare di architettare un modo agevole di una educazione integrale", Filmcritica, n. 264-265, maig-juny 1976. (Reproduït a: R.R.Roberto Rossellini, p.65-89).

- "Come giudicherò Cannes", Corriere della Sera, 14 de maig de 1977.

- "Una diagnosi del cinema dopo l'esperienza di Cannes", Paese Sera, 4 de juny de 1977. (Reproduït a: Rossellini e la televisione, p.219-227).

- "Il mio Marx", Paese Sera, 5 de juny de 1977, (Reproduït a Filmicritica, n. 289-290, novembre-desembre 1978, p. 364-366).

- "Programa per un'educazione permanente". Carta ciclostilada escrita per Rossellini. Inclosa en el catàleg de la retrospectiva Rossellini del Pacific Film Archive de Berkley, 1979. (Reproduït a: Il mio metodo, p.425-433).

- "La société du spectacle" en Cahiers du Cinéma, n.395-396, maig 1987, p. 54-56. (Reproduït a: Fragments d'une autobiographie, p.7-27)

"La contestazione" a: Patrizia Pistagnesi, ed. Poetiche delle Nouvelles Vagues. 2. Italia. Venècia: Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Marsilio Editori. 1991.

Guions

-RONCORONI,Stefano.ed. La trilogia della guerra. Bologna: Capelli, 1972.

-AMIDEI, Sergio, PAGLIERO, Marcello, "Il prigionero" Cinema Nuovo, n. 37, Episodi no rodat de Paisà. (Reproduït a: Massimo Mida,

Roberto Rossellini, Milano: Guanda, 1961, pàgs. 138-148; Mario Verdone, Roberto Rossellini, París: Seghers, 1963).

-Dossier Paisà Materiali di sceneggiatura. A: APRÀ, Adriano, ed. Rosselliniana, Pesaro: Di Giacomo Editore, 1987, p. 93 a 130).

-Francesco giullare di Dio a Inquadrature, n. 5-6, octubre 1958, settembre 1959.

-MONTANELLI, Indro, Il generale Della Rovere, Milano: Rizzoli, 1959. (Versió novel·lada del tractament del film).

-"L'India tra il vecchio e il nuovo". Il Contemporaneo, 11 de gener de 1958. (Sinopsi de sis episodis de India).

-RENI, Renzo, ed. Era notte a Roma, Bologna: Capelli, 1960.

-Il ferro, Primer tractament del guió de L'Età del ferro, a Filmcritica, novembre-desembre, 1963. (Reproduït a R.R. Roberto Rossellini, p. 137-176).

-Viaggio in Italia, Filmcritica, n. 156-157, abril-maig 1965 (Transcripció dels diàlegs i de les escenes a càrrec de Adriano Aprà).

ERLANGER Philippe, La prise du pouvoir par Louis XIV, en Télé Sept Jours, octubre, 1966

-Rome, ville ouverte, L'Avant Scène du Cinéma n. 71, juny 1967.

-Caligola, Publicat en un apèndix del llibre: Pio Baldelli, Roberto Rossellini, Roma: Samonà e Savelli, 1972, p. 341-384.

-La TV di Rossellini: Socrate, Pascal Agostino d'Ippona, Coines, Roma, 1972.

-La forza e la ragione a Take One. vol 4, n. 3, maig 1973.
(Reproduït en el Dossier del BFI, p. 65-70)

-MAGRELLI, E. i MANCINI, M. ed. Brani di sceneggiatura da "Il Messia". Filmcritica, n. 264-265, maig-juny 1976, p. 138-146.

-Il Messia a: Rivista del Cinematografo, n. 7-8, juliol-agost, 1977.

-Lavorare per l'umanità a: Filmcritica, n. 289-290, novembre-desembre 1978.

-SCAFFA, Luciano i MARIANI, Marcella, Ed. Atti degli Apostoli. Socrate, Blaise Pascal, Agostino d'Ippona, L'età dei Medeci, Cartesius. ERI, Torino, 1980.

-La décision d'Isa a: Alain Bergala, Le cinéma révélé, p. 153-167.

-Voyage en Italie a: L'Avant-Scène Cinéma, n.361, juny, 1987.

-Pulcinella o le passioni, le corna e la morte, a: Filmcritica, n. 374-375, maig-juny 1987, (La transcripció d'algunes seqüències va ser publicada a: Casablanca, n. 47, març 1985)

-The American Revolution. A project by Roberto Rossellini¹⁰⁰.
A: A.A.V.V. Roberto Rossellini. Rossellini in Texas. Ente Autonomo de
Gestione pel cinema, octubre-novembre 1987.

-Science. A: Roberto Rossellini. Rossellini in Texas. Ente
Autonomo de Gestione pel cinema, octubre-novembre, 1987.

-The Industrial Revolution, (Tractament inèdit del guió. Arxiu
José Luis Guarner).

-The Civilization of Conquistadores. (Tractament inèdit del guió.
Arxiu José Luis Guarner).

-L'Islam (Tractament inèdit del guió. Arxiu Marcella Mariani).

Entrevistes a Rossellini

A.A.V.V. "Colloque Rossellini" Cinéma Québec, núms 51, 52 y
55, anys 1977-1978. (Transcripció del col·loqui L'engagement social et
économique du cinéma, presidit per Roberto Rossellini durant el
Festival de Cannes de 1977).

APRÀ, Adriano i PONZI, Maurizio, "Film vecchi e nuovi orizzonti",
"Filmcritica". n. 156-157, abril/maig 1965, p. 218-234. (Reproduït a Il
mio metodo, p. 333-352).

AURIOL, Jean Georges, "Entretiens romains sur la situation e la disposition du cinéma italien", La Revue du Cinéma, n.13, maig de 1948, p. 61-62.

BAZIN, André i RIVETTE, Jacques "Comment sauver le cinéma?", France Observateur, n. 413, (Reproduïda a Le cinéma révélé, p.141-151).

BAZIN, André, "Cinéma et Télévision, un entretien d'André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini", France Observateur, n. 442, 4 de juliol de 1958. (Reproduïda a Le cinéma révélé, p.151-169).

BEYLIE, Claude, "Brève rencontre avec Roberto Rossellini", Ecran, 1974, març 1975.

BLUE, James, "An Interview with Rossellini", Entrevista realitzada l'any 1972 a la Rice University de Huston (Texas). (Reproduïda a Il mio metodo, p.407-418).

BRUNO, E., CAPPABIANCA, A., MAGRELLI, E. i MANCINI, M., "Conversazione con Roberto Rossellini". Filmcritica, n. 264-265, maig-juny 1976, p. 134-137. (Reproduïda a R.R. Roberto Rossellini, p.125-137).

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

CLOUZOT, C., "L'homme de la clarté", Ecran 77, n. 60, 15 juliol 1977, p. 46.

COLLET, Jean i PHILIPPE, Claude Jean, "La prise du pouvoir par Louis XIV" Cahiers du cinéma n.183, octubre 1966, p.16-19. (Reproduïda a Le cinéma révélé, p.131-139; Il mio Metodo, p.362-369).

CUERDA, José Luis; DROVE, Antonio; LLINÁS, Francisco; MARÍAS, Miguel i RUBIO, Miguel, "Rossellini entre nosotros". Madrid, gener de 1970. (Entrevista inèdita).

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

DE LA CALLE, J.M. "Una entrevista difícil que se hizo a Roberto Rossellini", Tele-radio, 4 de maig de 1977, p. 10-11.

DI BERNARDO, G. "Rossellini talks about Marx, Freud and Jesus". Cineaste, n.1, estiu 1977, p.32.

DOMARCHI, Jean, DOUCHET, Jean i HOVEYDA Fereydoun, "Entretien avec Roberto Rossellini", Cahiers du cinéma, n.133, juliol, 1962, p. 1-16. (Reproduïda a: Le cinéma révélé, p. 91-109).

FANTUZZI, Virgilio."Il Gesù di Rossellini", Rivista del Cinematografo, març 1975, p. 147-150, (Reproduïda a: Rossellini e la televisione, p.169-178).

GALLAGHER, Tag i HUGHES, J.W., "Where are we going" Changes, n. 87, abril 1974. (Reproduïda a Il Mio Metodo, p.459-460).

GRANT, J. "Je profite des choses", "Cinéma 76", n.206, febrer 1976, p. 70.

GREGORETTI, Ugo i TARQUINI, Enzo, "Un'Ora con Roberto Rossellini". Transcripció d'una emissió televisiva. Entrevista fotocopiada per la SACIS. 1969.

HOVEYDA, Fereydoun i RIVETTE, Jacques. "Entretien avec Roberto Rossellini" Cahiers du cinéma n. 94, abril 1959. (Reproduïda a Le cinéma révélé, p. 73-90).

HOVEYDA, Fereydoun i ROHMER, ERIC, "Nouvel Entretien avec Roberto Rossellini". Cahiers du cinéma, n.145, juliol 1963, p.2-14.

HUGHES, John, "In search of the "essential image", The Village Voice, 10 de maig de 1973.

KIRCHNER, Antoni, "Roberto Rossellini año diez". Tele-Expres, 14 de febrer de 1973, p.26.

KOWELL, Francis, "Interview with Rossellini". Sight and Sound, febrer 1951, p. 393-394. (Reproduïda a: "Per un cinema imperfetto", Il mio metodo, p.78-84).

LLINÁS, Francisco, MARÍAS, Miguel, DROVE, Antonio i OLIVER, Jos, "Una panorámica de la historia" Nuestro cine, n. 95, març, 1970. (Reproduïda a Il mio metodo, p. 369-402).

MANCINI, Michelle, TOMASINO, Renato i MAIELLO, Lello. "Tre conversazione con Rossellini", Filmcritica, n. 190, agost 1968, p. 349-354. (Reproduïda a: R. R. Roberto Rossellini, p.113-124).

MEKAS, Jonas, "Rossellini on The Rise of Louis XIV", The Village Voice, 5 d'octubre de 1967.

MINUZZI, Nero, "Me ne vado in Francia" L'Europeo, 11 de desembre de 1969.

NATTA, Enzo. "Sette domande a Roberto Rossellini". Appunti del servizio stampa, n. 50, RAI, agost 1972, p. 9.

NAVA, Giuseppe, "Perché Pascal?" Entrevista publicada a: Pascal per la televisione Appunti del servizio stampa, n44, RAI, (Reproduïda a Il mio metodo, opus cit. p. 419-420).

OLIVER, Jos, "Rosellini on Socrates. Madrid, maig 1970 (Entrevista inèdita).

- "Nuestra arma es el cerebro. Conversaciones con Rossellini". El Alcázar, 27 de juliol de 1973, p.27.

- "Testamento de un espíritu libre", Cambio 16, 13-17 de juny de 1977.

- "Un mundo maravilloso", Nuevo Diario, Madrid, 12 d'octubre de 1970.

PHILIPPE, Claude Jean, "Rossellini parle: le cinéma d'aujourd'hui..c'est comme le Tour de France" Télerama, n.1000, 16 de març de 1969, p. 36-41.

SADOUL, Georges, "Rossellini qui vendit ses meubles pour tourner "Rome ville ouverte" a recruté les acteurs de "Paisà" parmi les badauds", L'Ecran Français, n. 72, 12 de novembre de 1946.

SCHULTZ, Vitoria. "Interview with Roberto Rossellini", Film Culture. n.52, 1971. (Reproduïda a Roberto Rossellini, British Film Institute, Dossier n.8, 1981)

SEIXAS SANTOS, Alberto; VASCONCELOS, António; DA COSTA, Joao i CESAR MONTEIRO, Joao, "Roberto Rossellini. Os ossos do oficio". Cinéfilo, n.9, novembre 1973.

SHÉRER, Maurice i TRUFFAUT, François, "Entretien avec Roberto Rossellini", Cahiers du cinéma, n. 37, juliol 1954, p. 1-13. (Reproduïda a AA.VV. La politique des auteurs. París: Champ Libre, 1972; Alain Bergala, ed. Le cinéma révélé, p.59-73).

STRAUB, Jean Marie, "L'oeuvre de Rossellini a-t-elle une signification chrétienne?", Radio-Cinéma-Télévision, n. 265, 13 de febrer de 1955, p.23-29.

STRICK, Philip, "Rossellini 76", Sight and Sound, primavera 1976, p. 88-91.

TORNABUONI, Lietta, "Ventotto domande a Rossellini". A: Rossellini, Socrate per TV, RAI, Appunti del servizio di Stampa. agost, 1970.

TRASATTI, Sergio, "Perché ho scelto la TV?". L'Osservatore romano, 23 i 24 de setembre de 1968, (Reproduïda a Il mio metodo, p. 421-425)

TRUFFAUT, François. "Rossellini 55", Arts, n. 499, 19 de gener de 1955.

VERDONE, Mario, "Colloquio sul neorealismo". Bianco e Nero, n. 2, febrer 1952, p. 7-16. (Reproduïda a Il Mio Metodo, p. 84-94; Dan Ranvaud, Ed. Roberto Rossellini. Londres: British Film Institute Dossier núm. 8, 1981).

Textos sobre Rossellini

Obres i opúscles monogràfics

A.A.V.V. Roberto Rossellini. Freunde der Deutsche Kinemathek, Kinemathek, n. 68, juny 1968.

A.A.V.V. Roberto Rossellini. Berkeley: Pacific Film Archive, 1973.

A.A.V.V. Dossier Roberto Rossellini. Londres, British Film Institute, Dossier, núm. 8, Londres, 1981.

A.A.V.V. Roberto Rossellini. Roma: Ente autonomo de gestione pel cinema, 1982.

A.A.V.V. Roberto Rossellini. Roma: Ente autonomo di gestione pel cinema, 1987.

APRÀ, Adriano, ed, Rosselliniana. Pesaro: Di Giacomo Editore, 1987.

-Roberto Rossellini. Il mio metodo. Venècia: Marsilio Editori, 1987.

BALDELLI, Pio, Roberto Rossellini, Roma: La nuova sinistra, Ediciones Samonà e Savelli, 1972.

BERGALA, Alain, ed. Le cinéma révélé. París: Editions de l'Etoile, 1984.

BERGALA, Alain i NARBONI, Jean, ed. Roberto Rossellini. París: Cahiers du cinéma/ La cinémathèque française, 1990.

BONADANELLA, Peter, The films of Roberto Rossellini. Nova York: Cambridge University Press, abril, 1993.

BRUNETTE, Peter, Roberto Rossellini. Nova York: Oxford University Press, 1987.

BRUNO, Edoardo, ed. R.R. Roberto Rossellini. Roma: Quaderni di Filmcritica, Bulzoni, 1979.

-Roberto Rossellini. il cinema. la televisione. la storia. la critica. Città di San Remo, 1980.

-Rossellini Bergman. Caserta: Casertacinema 87. 1987.

-Rossellini, Bergman. Roma: Cinecittà Estero, Roma, 1990.

D'AMICO, Silvia, ed. Roberto Rossellini. L'abecedario delle Idee. Publicació distribuïda durant el Congrés Questa parte di cinema chiamata televisione. Roma 28-29-30 de juny 1979

DI GIAMMATTEO, Fernaldo, Roberto Rossellini, Florència: La Nuova Italia, 1990.

GALLAGHER, Tag, The Adventres of Roberto Rossellini, (en premsa).

GIBBONS, Dianne, Rereading Rossellini: Cinematic realism neorealm and realist style, Nova York: New York University, Facultat de filosofia, 1983. Tesis doctoral.

GREGOR, E. i GREGOR, U. ed. Roberto Rossellini, Berlin: Freunde der Deutsche Kinemathek, Kinemathek, n. 39, octubre 1968.

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

GUARNER, José Luis i OLIVER, Jos, Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini, Barcelona: Anagrama, 1972.

HOVALD, P.G.. Roberto Rossellini, Brusel·les: Club du Livre de Cinéma, 1958.

LAMET, P.M.i PELAYO,A. Roberto Rossellini, un realizador a debate, Valladolid: XI Conversaciones Internacionales de cine, 1970.

MASI, Stefano i LANCIA, Enrico, I film di Roberto Rossellini, Roma: Gremese Editore, 1987.

MENON, Gianni, ed. Dibattito su Rossellini, Roma: Partisan Edizione, 1972.

MIDA, Massimo, Roberto Rossellini. Parma: Piccola biblioteca de cinema, Núm 4, Parma 1953. (Segona edició ampliada, 1961)

PINEDA, V.A., Homenaje a Roberto Rossellini, Madrid: Instituto Italiano de cultura, 1969.

QUINTANA, Àngel, Roberto Rossellini, Madrid: Cátedra, 1995.

RONDOLINO, Gianni, Rossellini. Florència: Il castoro cinema, La nuova italia, 1977.

-Rossellini. Torí: UTET, 1989.

SERCEAU, Michel, Roberto Rossellini. Paris: Editions du Cerf, 1986.

TRASATTI, Sergio, Rossellini e la televisione, Roma: La Rassegna Editrice, 1978.

TURON, Stefano, L'utopia didattica di Roberto Rosellini: I Film televisivi tra storia ed educazione permanente, Tesina d'Història i crítica delcinema. Universitat de Padova, Curs 1993-1994.

VERDONE, Mario i TINAZZI, G. Roberto Rossellini. Padova: Centro cinematografico degli studenti de ll'Università di Padova, 1960.

VERDONE, Mario, Roberto Rossellini, Paris: Seghers, 1963.

Estudis monogràfics sobre les pel·lícules

A.A.V.V. Pascal per la televisione, Appunti del servizio stampa, N.44. Roma, RAI, maig 1972.

A.A.V.V. Agostino d'Ippona, Appunti del servizio stampa, n. 50, RAI, agost 1972.

APRÀ, Adriano ed., Roberto Rossellini. India, Roma: Cinecittà Estero, maig 1991.

-Rossellini. India 1957, Roma: Cinecittà Estero, maig 1992.

- Roma città Aperta di Roberto Rossellini, Roma: Comune di Roma, Assessorato alla cultura. setembre, 1994.

-Atti degli Apostoli, Appunti del servizio stampa, núm 19, RAI, març 1969.

BERGALA, Alain, Voyage en Italie, Brusel·les: Editions Yellow now.1990.

ERLANGER, Philippe, Louis XIV. La grande émission de Philippe Erlanger et Roberto Rossellini, n. especial "Télé 7 Jours". octubre 1966.

MEDER, Thomas, Vom Sichtbarmachen der Geschichte. Der italienische <<Neorealismus>>, Rossellini's Paisà und Klaus Mann. Munich: Trickster, 1993.

PIRRO, Ugo, Celuloide. Milà: Rizzoli Editore. (Novel·la sobre el rodatge de Roma, ciudad abierta. Traducció espanyola a: Madrid: Ediciones Libertarias, 1990).

ROSSI, Philipp Charles, A Rhetorical Analysis of Italian Neorealism in Roberto Rossellini, Rome open city. Universitat de Michigan, Facultat de filosofia, 1977. Tesi doctoral.

Articles generals

A.A.V.V. "Rossellini-70, "Una mirada humana", Nuestro cine, n. 95, març, 1970, p. 27-43.

ANÒNIM, "Esperando um italiano romântic, o carioca viu chegar um místico". Manchette, Rio de Janeiro, n.333, 6 de setembre de 1958.

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

ALEMANNO, R. "Anno Uno". Cinema Nuovo, n.233, gener/febrer, 1975.

APRÀ, Adriano, "Roberto Rossellini". Film Ideal, n. 77-78, 1-15 d'agost 1961, p. 48-52.

-"Le nouvel âge de Rossellini", Cahiers du cinéma, n.169, agost 1965.

-"Francesco, Giullare di Dio". Cinema e Film, n.4, tardor 1967.

- "Más allá del neorrealismo". A Lino Michiché, ed. Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano, València: Fernando Torres, Ed. 1983.

- "Nouvelle vague e cinema italiano: Da Rossellini a...". A: Roberto Turigliatto, ed. Nouvelle Vague, Torino: Lindau, 1993. p.54-56.

ARISTARCO, Guido, "La presa del potere daparte della TV?". Cinema Nuovo, n.199, maig/juny 1969.

- "L'intelligenza del presente per Roberto Rossellini", en Cinema Nuovo, n. 219, setembre-octubre 1972.

- "Bazin, Rossellini, les néoréalismes et moi", en Cinémaction, n. 70, gener 1994.

AYFRE, Amedée, "Sens et non-sens de la Passion dans l'univers de Rossellini", Etudes cinématographiques, n. 10-11, 1961, p. 169-183.

BALDELLI, Pio, "Falsificazione umana di un giullare di Dio". Cinema, n.55, 1 de febrer de 1951.

- "Les débuts de Rossellini et le cinéma de Saló", Etudes Cinématographiques, n. 82-83, 1970, p. 37-47.

BAZIN, André, "Difesa di Rossellini", Cinema Nuovo, n. 65, 25 d'agost de 1955. ("Défense de Rossellini". A: Qu'est-ce que le cinéma?. París: Édition définitive, Éditions du Cerf, 1981, Traducció espanyola, Barcelona: Rialp, 1991).

BERGALA, Alain, "Rossellini, ou la modernité nécessaire". A: Jacques Aumont, ed. La Modernité en question, París: Conférences du Collège d'Histoire de l'art cinématographique, Primavera 1992, p.13-26.

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

- "L'educazine regressiva di Rossellini". Rivista del cinematografo, n.1, gener 1975.

BERTETTO, Paolo, "L'accademia del conformismo". Sipario, n.294, ocrubre 1970, p.12.

BEYLIE, Claude, "Défenese de Jeanne au bûcher ou la sérénité des abismes". Études cinématographiques, n. 18-19, 1962.

BITSH, Charles, "India", Arts, n.723, 20-26 de miag de 1959.

BOCCONETTI, Giuseppe, "L'Acropoli si specchia sui dirupi della città morta". Radiocorriere TV, 17 de maig de 1970.

BOHNE, Luciana, "Rossellini's Viaggio in Italia: A Variation on a Theme by Joyce". Film Criticism 3, n. 2, 1979.

BONNET, J.C., "Roberto Rossellini, ou le parti pris des choses" en Cinématographe, n. 43, gener 1979, p. 21-23.

BRUNETTE, Peter, "Just how brechtian is Rossellini?", Film Criticism, n.2, 1979.

- "Rossellini and cinematic realism", Cinema Journal, n. 1, tardor 1985.

BRUNO, Edoardo, "Viva l'Italia", Filmcritica, n.106-107, febrer-març 1961.

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

- "Roberto Rossellini: l'età della ragione". Filmcritica, n.154, febrer 1965.

- "Gi atti degli Apostoli". Filmcritica, n.196-197, març-abril de 1969.

- "Pascal e Welles rivistati". Filmcritica, n.224, abril-maig 1972.

- "Rossellini e i procedimenti della visione". A: Il film e l'oggetto, Roma: Bulzoni, 1974.

- "Senso (filmico) del'intrascrivibile". Filmcritica, n.252, març 1975.

- "Prefazione a "Pulcinella o le passione, le corna e la morte". Filmcritica, n.374-375.maig-juny, 1987.

- "Au-delà de l'apparance". A: Edoardo Bruno.ed. Rossellini-Bergman, Roma: Cinecittà Estero, desembre 1990.

BRUNO, G, "America", Filmcritica, n. 374-375. maig-juny 1987.

BUZZOLAN, Ugo, "Austera storia di Pascal". La stampa, 18 de maig de 1972.

- "Agostino, nobile e greve". La Stampa, 2 de novembre de 1972.

CEREDA, Beppe, "La sfida della coerenza e della novità". Rivista del cinematografo, n.1, gener 1975.

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

- "Controcanale". L'Unità, 2 de novembre de 1972.

CIMENT, Michel, "Socrate", Positif, n.121, novembre 1970.

CINO, Beppe, "Il cinema? Un mestiere da imbecilli!". Filmcritica, n.374-375, maig-juny 1987.

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

- "L'età di Cosimo de Medici". Paese Sera, 27 de desembre 1972.

- "Cartesius". Paese sera, 28 de febrer de 1974.

COSTALLAT, Benjamin, "A fome de Rossellini". Jornal do Brasil, 23 d'agost de 1958.

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

CHAPIER, Henri, "Quand le cinéma retrouve sa vocation humaniste". Combat, 10 d'octubre de 1966.

- "Un discours jamais entendu". Quotidien de Paris, 18 de febrer de 1976.

CHAZAL, Robert, "La prise du pouvoir par Louis XIV de Rossellini c'est la naissance du cinéma historico-réaliste". France-Soir, 8 d'octubre de 1966.

CHIARINI, Luigi, "Nota a Francesco". Filmcritica, n.2, gener 1951.

D'AMICO, Silvia, "L'abecedario di Rossellini". Filmcritica, n.289-290, novembre/desembre 1978.

DE NATOLI, "Cartesius". L'Unità, 21 de febrer de 1974.

DEMEURE, Jacques, "Un débutant méconnu: Roberto Rossellini", Positif, n. 198, octobre 1977, p. 29-34.

DI GIAMMATTEO, Fernaldo, "Il prestigio e la burocrazia". Rivista del Cinematografo, any 50, n.7-8, juliol-agost 1977.

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

FANTUZZI, Virgilio, "Rossellini al lavoro". La civiltà cattolica, any 125, n.2967, 2 de febrer de 1974.

- "Un programa televisivo: Cartesius". La civiltà Cattolica, n.2971, 6 d'abril de 1974.

- "Un itinerario spirituale", La Civiltà Cattolica, n. 3055, 1977.

- "L'ultimo Rossellini". Rivista del cinematografo, n.7-8, juliol-agost 1977.

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

FERENDELES, Andrea, "Diario di lavorazione del Pascal". Filmcritica, n.218, octubre 1971.

FERNÁNDEZ SANTOS, Angel. "La busca de la razón perdida". Nuestro cine, n.95, març, 1970.

- "Una luminosa mirada al infierno". Casablanca, n. 47, març 1985.

FIESCHI, Jean André, "La prise du pouvoir par Louis XIV", Cahiers du cinéma, n.13, novembre 1966.

FREIXAS, Ramón, "Te querré siempre", Dirigido, n. 225, juny 1994.

FREZZA, Gino, "Scienza e Poetica", Filmcritica, n.232, gener-febrer 1973.

G.J. "La photo du mois". Cahiers du cinéma, n.10, juny 1961.

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

GALL, Michel, "Louis XIV". Paris-Match, 8 d'octubre de 1966.

GALLAGHER, Tag, "The essential Roberto Rossellini" Changes, n.87, abril 1974.

- "Roberto Rossellini and Historical Neorealism", Artforum, n. 10, estiu 1975, p. 40-49.

- "NR=MC2: Rossellini, Neorealism and Croce". Film History, vol 2, p.87-97.

GARRIBA, Mario, "Cinema anno zero". Filmcritica, n.374-375. maig-juny 1987.

GATO, M. "Un Ferrari a doscientos por hora". Casablanca, n. 47, març 1985.

GEVAUDAN, F. "Rossellini ouvre ouverte, Un dossier de presse", Cinéma 78, n. 231, març 1978.

GOBETTI, Paolo, "TV. Registri dal grande al Piccolo Schermo". Cinema Nuovo, n.203, gener-febrer 1970.

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

- "India". Cahiers du cinéma, n.96, juny 1959.

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

GRASSI, Giovanna, "In Teatro, il Pulcinella ritrovato di Rossellini". Corriere della Sera, 4 de setembre de 1986.

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

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

GUARNER, José Luis, "El cine didáctico de Roberto Rossellini" Casablanca, n.47, març 1985.

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

HALLIDAY, John, "Roberto Rossellini", Monogram, n. 2, 1971.

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

HUGHES, John, "Recent Rossellini", Film Comment, juliol-agost 1974, p.6-11.

- "Rossellini and his contradictions" Changes, n. 87, abril 1974.

JOLLY, Jacques, "Les infortunes de Vanina Vanini". Les lettres françaises, 5 de juliol de 1962.

JOPPOLO, Beniamino, "La scelta assoluta di Roberto Rossellini". Filmcritica, n.96-97.

KELMAN, Ken, "Rossellini's Tragedy of manners". Film Culture, n.47, estiu 1969.

LANGLOIS, Henri, "Henri Langlois présente...Roberto Rossellini" Avant-Scène Cinéma, n. 182, febrer 1977.

LAWTON, Harry, "Rossellini's didactic cinema". Sight and sound, vol 47, n.4, tardor 1978.

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

MANGANO, Beppe, "Gli specchi di Rossellini". Filmcritica, n.374-375, maig, juny 1987.

MARDORE, Michel, "Âge d'or, âge du fer. Notes sur la politique et le cinéma". Cahiers du cinéma, n.175, febrer 1966.

MAURIAC, Claude, "La prise du pouvoir par Louis XIV". Le Figaro Littéraire, 18 de novembre de 1966.

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

MC NIVEN, Roger, "Rossellini's Alberti: Architecture and the Perspective System Versus the Invention of the cinema". Iris. Cinema & Architecture. París: Meridiens Klincksieck. 1991.

MIDA, Massimo, "Roberto Rossellini" Sequenze, n. 4, desembre 1949.

MONTERDE, José Enrique, "Roberto Rossellini, entre el rechazo y la veneración". Dirigido por... n. 124 y 125.

MOSCATO, Alfonso, "Rosellini il didatta televisivo". CM Ricerca e informazione sulla comunicazione di massa, n.27, estiu 1977.

MOURGEON, Jean, "La prise du pouvoir par Louis XIV". Education Nationale, 20 d'octubre de 1976.

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

OMS, Marcel, "Rossellini du fascisme à la démocratie chrétienne", Positif, n. 28, abril 1958.

OVERTON, Sophie, "Les actes d'un apôtre, Le projet télévisuel de Rossellini". Cinéma-Action, n. 57.

PASINETTI, F. "Roberto Rossellini" La Gazzetta del Cinema, 21 de agost de 1948.

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

PERUZZI, G. "L'età di Cosimo de Medici". Cinema Nuovo, n.222, març-abril, 1973.

PINTUS, Pietro, "Quando la critica si divide". Bianco e Nero, Juliol 1987.

PODESTÀ, Aldo, "Congedo dagli Atti". 6 de maig de 1969.

PONZI, Maurizio, "Due o tre cose su Roberto Rossellini". Cinema & Film, any 1, n.2.

QUINTANA, Àngel, "El proceso del conocimiento: Socrate de Roberto Rossellini". Archivos de la Filmoteca, n.20, juny 1995.

- "El camino del cine didáctico de Roberto Rossellini". A: De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. AEHC / Xunta de Galicia, 1995.

- "La modernitat cinematogràfica: Jean Renoir i Roberto Rossellini". A: Àngel Quintana (et al...) Seqüències d'un centenari, Ajuntament de Girona/Universitat de Girona, 1995.

RIVETTE, Jacques, "Lettre sur Rossellini". Cahiers du cinéma, n. 46, abril, 1955, p. 14-24. .

ROHMER, Eric, "Génie du Christianisme". Cahiers du cinéma, n.25, juliol, 1953, p.44-46.

RONCORONI, Stefano, "La storia, oggetto e soggetto". Cinema & Film, any 1, n.2, primavera 1967.

- "Situazione 66, La prise du pouvoir par Louis XIV", Cinema e Film, N.1, Hivern 1966-1967, p.44.

- "Atti degli Apostoli". Bianco e Nero, any 10, n.7 i 8, juliol-agost 1969.

- "Il primo Rossellini", Rivista del Cinematografo, juliol-agost 1977, p. 262-267.

- "Pour Rossellini", L'Avant Scene du cinéma, n. 361, juny 1987.

RONDI, Brunello, "Rossellini e India". Filmcritica, n.83, gener 1959.p.3-5.

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

- "La presa del potere da parte di Luigi XIV". Il Tempo, 14 de febrer de 1969.

- "Il Messia". Il tempo, 29 de septembre de 1976.

RONDOLINO, Gianni, "Come nacque Germania anno zero", en Bianco e Nero, 1977.

ROY BEAN, James, "Rossellini's Materialsit Mise-en-Scène of La prise du Pouvoir par Louis XIV". Film Quarterly, hivern 1971-1972. Vol. XXV, n.2.

RUSELL. L.(Peter Wollen), "Roberto Rossellini", New Left Review, n. 42, març-abril 1967, p. 69-71.

S.C. "Anno Uno". Rivista delcinematografo, n.1, gener 1975.

SALA, G. "Significato di Rossellini", Bianco e Nero, febrer de 1952.

SARRIS, Andrew, "The forgotten film at the New Yorker: Rossellini, Renoir, Ford and others", The Newyorker Film Buletin, n. 4, 27 de març de 1961.

- "Rossellini rediscovered", Film Culture, n. 32, primavera 1964.

SAVIOLI, A. "Una lezione brechtiana sul dramma del potere".
L'Unità, 23 d'abril de 1967.

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

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

SCHRADER, Paul, "Roberto Rossellini: The Rise of Louis XIV".
Cinema, vol 6, n.3, 1971.

SERCEAU, Michel, "Rossellini, le prisme des idéologies ou Un
esprit libre ne doit rien apprendre en esclave", Image et son, n. 371,
abril 1982.

- "Rossellini, le néoréalisme est un humanisme", en Cinémaction,
n. 79, gener 1994.

SICLIER, Jacques, "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.

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

- "Les actes des apôtres". Le Monde, 6 de novembre de 1970.

- "Le Messie". Le Monde, 20 de febrer de 1979.

SILVA, Umberto, "Socrate", Filmcritica, n.210, octubre 1970.

SILVERMAN, Michael, "Rossellini and Leon Battista Alberti, The centring Power of perspective". Yale Italian studies, vol. 1, n.1.

SORGI, Claudio, "Scolptio nel quotidiano". Rivista del cinematografo, n.7, juny 1972.

SPILA, Piero, "Una metodologia della realtà". Cinema & Film, any 1, n.2.

STRAUB, Jean Marie, "L'ouvre de Rossellini a-t-elle une signification chrétienne?", Radio-Cinéma-Télévision, n. 265, 13 de febrer de 1955.

SURCHI, Sergio, "Una lezine da ricordare". Il Popolo, 5 de maig de 1969.

TAVIANI, Paolo e Vittorio, "Carta a Edoardo Bruno". Filmcritica, n.274-275, juliol/agost 1977.

TRASATTI, Sergio, "Socrate", Rivista del cinematografo, agost-setembre 1970.

TROSA, S. "Rossellini dans le texte", Cinématographe, n. 42, desembre 1978, p. 124-125.

TURRONI, Giuseppe, "La colomba e il serpente". Filmcritica, n.231, gener-febrer 1972.

VALMARANA, Paolo, "Ha seguito Socrate come un discepolo". Radiocorriere TV, 13 de Juny-19 de juny 1971.

VICE, "Socrate", L'Unità, 18 de juny de 1971.

WEBERN, H. "Year One". Variety, 4 de desembre de 1974.

WOOD, Ron, "Rossellini", Film Comment, juliol-agost 1974, p. 6-11.

YAGÜE, Francisco, "Un serial dirigit per Rossellini de tipus infantil...pero con rombos". I.P., n.161, 5 al 11 de febrer de 1969.

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

ZAVATTINI, Cesare, "Diario", Cinema Nuovo, n. 137, gener-febrer 1959.

Altres textos

A.A.V.V. Cinema e TV, Venècia: Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venecia, 1953.

AGEL, Henri, Métaphysique du cinéma, París: Petite Bibliothèque Payot, 1976.

ALMENDROS, Néstor, Días de una cámara, Barcelona: Seix Barral, setembre 1982.

ALQUIÉ, Ferdinand, La découverte métaphysique de l'homme chez Descartes. Paris: PUF, 1950.

-Descartes, l'homme et l'oeuvre, Paris: Hatier Bovin, 1956.

ANDERSON, Christopher, Hollywood TV. The Studio System in the Fifties. Houston: University of Texas Press, 1994.

ANDREW, Dudley, Las principales teorías cinematográficas, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

-André Bazin, Paris: Editions l'Etoile, 1983.

-Concepts in Film Theory, Nova York: Oxford University Press, 1984.

ARISTARCO, Guido, L'utopia cinematografica, Palermo: Sellerio editore, 1984.

-"Ma polémique avec Bazin". Cinémaction, n.70, primer trimestre 1994.

ARNHEIM, Rudolph, "Vedere Lontano", Intercine, 2 de febrer de 1935.

- El cine como arte, Barcelona: Paidós, 1971.

AUMONT, Jacques, L'oeil interminable. Cinéma et peinture. Paris: Séguier, 1989,

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

AUMONT, Jacques i MARIE, Michel, Análisis del film, Barcelona: Paidós, 1990.

AYFRE, Amédée, "Neo-realisme et Phénoménologie", Cahiers du cinéma, n.17, novembre 1952.

BAECQUE, Antoine, Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue, París: Editions de l'Etoile, 1991.

BAGET HERMS, Josep Maria, Historia de la televisión en España (1956-1975). Barcelona: Feed Back Ediciones S.L., 1993.

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

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

BALIO, Tino, ed. Hollywood in the age of television. Boston: Unwyn Hyman, 1990.

BARTHES, Roland, La cámara lúcida. Barcelona: Paidós, 1994.

BAUDELAIRE, Charles, "Le peintre de la vie moderne". A: Oeuvres complètes, vol.2. París: Biliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976. (Trad: El pintor de la vida moderna. Murcia: Libreria Yerba. Cajamurcia, 1995

BAZIN, André, Qu'est-ce-que le cinéma? Edition défintive. París: Editions du Cerf, 1981,

- "Pour contribuer a une érotologie de la télévision". Cahiers du cinéma, n.42, desembre 1954.

BAZIN, André i RIVETTE, Jacques, "Comment sauver le cinéma?", France Observateur, n.413, 10 d'abril de 1958.

BETTETINI, Gianfranco i GRASSO, Aldo, Televisione: la provvisoria identità italiana, Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1985.

BIETTE, Jean Claude, BONTEMPS, Jacques i COMOLLI, Jean Louis, "L'ancien et le nouveau. Entretien avec Eric Rohmer". Cahiers du cinéma, n.172. novembre 1965.

BILLARD, Pierre, GILSON, René, MARDORE, Michel i MARTIN, Marcel, "Qu'est-ce que le cinéma moderne? Tentative de réponse à quatre voix". Cinéma 62, n.62, 1962.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet i THOMPSON, Kristin. The clasical Hollywood cinema. Film style & Mode of Production to 1960. Londres: Routledge 1985, p.3.

BRECHT, Bertolt. Quatre converses sobre teatre, Barcelona: Edicions 62, 1986.

- Teatre, Barcelona: Edicions 62, 1988.

BRESSON, Robert, Notes sur le cinématographe, Paris: Gallimard, 1975.

BROCHARD, Christian, Histoire Générale de la RADio et de la télévision en France, vol II. Paris: La Documentation Française, 1994.

BRUN, Jean, Socrate, París: PUF, 1960.

BRUNETTA, Gian Piero, Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta, vol IV. Roma: Editori Riuniti, 1993.

BRUNO, Edoardo, Il film e l'oggetto. Roma: Bulzoni, 1984.

BURCH, Noel, Praxis del cine. Madrid: Fundamentos, 1970.

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

CARMONA, Ramón, Como se comenta un texto fílmico, Madrid: Cátedra, 1991.

CARROL, Noël, Mystifying movies. Fads and Fallacies in contemporary film theory, Nova York: Columbia University Press, 1988.

CASABIER, Alain, Film and Phenomenology, Nova York: Cambridge University Press, 1991.

CASETTI, Francesco, El film y su espectador, Madrid: Cátedra, 1989.

-Teorías del cine, Madrid: Cátedra, 1994.

CASETTI, Francesco, DI CHIO, Federico, Como analizar un film, Barcelona: Paidós, 1994.

CASTELLANI, Renato, "La radio e la lezione del cinematografo". Cinema, 25 de desembre de 1936.

CHANDLER, Charlotte, Yo Fellini, Barcelona: Seix Barral, 1995.

CLAIR, René, "Le cinéma et la télévision". Crapouillot, n.59, gener, 1963.

CLUZEL, Jean, Education, culture et télévision. París: Librairie Général de Droit et de Jurisprudence, 1994.

COMENIUS, Jean Amós, Consulta universal sobre l'esmena dels afers humans. Vic: Eumo Editorial, 1988.

-Didactica magna, Madrid: Akal, 1986.

COTTAFI, Vittorio, "Fenomenologia del telefilm", Filmcritica, n.138, octubre 1963.

COVI, A. "Crisi e promesse del cinema italiano". Cine-Forum, n.3-4, maig-juny 1961.

CREMONA, Carlo, Agostino d'Ippona. La ragione e la fede. Milà: Rusconi, 1986.

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

CHATMAN, Seymour, Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine. Madrid: Taurus, 1990.

DANEY, Serge, "Le travelling de Kapo". Trafic, n.4. tardor, 1992.

DEBORD, Guy, La société du Spectacle, Paris: Gallimard, 1992.

DEBRAY, Régis, Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident, Paris: Gallimard, 1992.

DE FRANCE, Claude, Pour une anthropologie visuelle, Paris: Mouton, 1979.

DELEUZE, Gilles, La imagen movimiento. Barcelona: Paidós, 1993.

- La imagen-tiempo, Barcelona: Paidós, 1987.

DE VINCENTI, Giorgio, Il concetto di modernità nel cinema. Parma: Patriche, 1993.

ELSAESSER, Thomas, "From anti-illusionism to hyper-realism: Bertolt Brecht and contemporary film". A: Pia Kleber i Colin Visser Ed. Re-interpreting Brecht. his influence on contemporary drama and film, Cambridge: Cambridge University Press, 1990,

ERLANGER, Philippe, Louis XIV, Paris: Fayard, 1965.

FALDINI, Franca i FOFI, Goffredo, Il cinema italiano d'oggi. raccontato dei suoi protagonisti, Milà: Mondadori, 1984.

FARASINO, Alberto, Televisione e storia. Roma: Bulzzoni, 1981.

FERRERO. A i OLDRINI, G. Da Roma città aperta alla Ragazza di Bube, Milà: Edizione "Cinema Nouvo", 1965.

FERRO, Marc, Analyse de film, analyse de sociétés. París: Hachette, 1975.

FINOCCHIARO, Beniamino, RAI TV. Ieri e domani, Milà: Sugar Co, 1974.

FUSCO, Giancarlo, "Telemilano", L'Europeo, 13 d'abril, 1952.

GAUDREAULT, André, Du littéraire au filmique. Systeme du récit. París/Québec. Méridiens/Kilincksieck/PUL, 1988.

GAUDREAULT, André i JOST, François, Le récit cinématographique, París: Nathan, 1990.

GENETTE, Gérard, Figures III. París: Seuil, 1972.

- L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance. París: Seuil, 1994.

GILI, Jean A. ed. Mario Soldati, Roma: Cinecittà International, 1992.

GODARD, Jean Luc, "J'ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pesée. Conférence de presse de JLG/JLG". Cahiers du cinéma, n.490, abril, 1995.

GOLDMAN, Lucien, El hombre y lo absoluto. El dios oculto. Barcelona: Península, 1968.

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

GRASSO, Aldo, Storia della televisione italiana, Milà: Garzanti , 1992.

GRAZZINI, Giovanni, Conversaciones con Fellini. Algún día haré una bella historia de amor. Barcelona: Gedisa, 1985.

GRINDON, Leger, The representation of History in fiction film, Tesi doctoral. Departament of Cinema studies, Nova York, 1986.

GRUAULT, Jean, Ce que dit l'autre. Paris: Julliard, 1992.

GUARNER, José Luis, "Las gafas de Parménides". Film Ideal, n.104, setembre, 1962.

GUBERN, Romà, "Due sistemi critici prestrutturalisti". A: Guido Aristarco, ed. Su Antonioni. Materiali per una analisi critica. Roma: La Zattera di Babele, 1988.

-La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas, Madrid: Akal, 1989.

-La mirada opulenta. exploración de la iconosfera contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.

HEREDERO, Carlos F. i SANTAMARINA, Antonio, Eric Rohmer, Madrid: Cátedra, 1991.

HUSSERL, Edmund, Meditaciones cartesianas, Mèxic: Fondo de cltura económica, 1985.

JACQUINOT, Geneviève, Image et Pédagogie, París, PUF, 1977.

- "Une théorie pour une province marginal du cinéma". Iris, n.10, abril, 1990.

JAUBERT-LAURENCIN, Hervé, Pasolini, portrait du poète cinéaste. París: Cahiers du cinéma, 1995.

JOST, François, L'oeil caméra. Entre film et roman. Lió: PUL, 1987.

KANÉ, Pascal, "L'effet d'étrangeté". Cahiers du cinéma, n.254-255, desembre 1974-gener 1975.

LE GOFF, Jacques i NORA, Pierre, Hacer la historia, Barcelona: Laia, 1974.

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

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

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

MARINIELLO, Silvestra, El cine y el fin del arte. Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kulechov, Madrid: Cátedra, 1992.

METZ, Christian, Essais sur la signification au cinéma, vol 1, París: Editions Klincksieck, 1971.

- L'énonciation impresonelle ou le site du film, París: Méridiens Klincksieck, 1991.

MICHICHÉ, Lino, Ed. Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano. Vol II. València: Fernando Torres, ed., 1983.

MONACO, Eitel, L'industria cinematografica italiana, Roma: Anica, 1968.

MONTERDE, José Enrique, Cine, historia y enseñanza, Barcelona: Laia, 1986.

-"Bases estéticas para la definición del Neorrealismo". A: Joan M. Minguet i Julio Pérez Perucha, ed. El paso del mudo al sonoro en el cine español vol II. Madrid: AEHC, 1994.

MORRIONE, Roberto. La RAI nel paese delle Antenne, Roma: Roberto Napoleone, 1978.

MOSCA, Italo, "La TV come mezzo di espressione si apre un dibattito sulle sabbie mobili". Civiltà dell'immagine, n.3-4, settembre/octubre, 1966.

NARBONI, Jean, "Pendant que l'herbe pousse. Stroheim aujourd'hui", Cinémathèque, n.6, tardor 1994.

PASCAL, Oeuvres complètes, París: Seuil, 1963.

PASOLINI, Pier Paolo, L'expérience hérétique, París: Payot, 1976.

PINO, Francesco, BARLOZZETTI, Guido i SALIZZATO, Claver, ed. La televisione presenta...La produzione cinematografica della RAI. 1965-1975. Venècia: Marsilio Editori, 1988.

PISTAGNESI, Patrizia, ed. Poetiche delle Nouvelle VAgues 2, Venècia: Marsilio Editore, 1991.

PLATÓ, Apologia de Sòcrates, Barcelona: Editorial Laia, maig 1988.

QUAGLIETTI, L. Storia economico-politica del cinema italiano (1995-1980), Roma: Editori Reuniti, 1980.

QUINTANA, Àngel, "Renoir et les métiers du cinéma". Nosferatu, n.17-18, març 1995.

- "El río o la armonía con el tiempo de la naturaleza". Nosferatu, n.17-18, març, 1995.

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

RENOIR, Jean, "Pourquoi ai-je tourné Cordelier?". Cahiers du cinéma, n.95, maig 1959.

REVAULT D'ALLONES, Fabrice, Pour le cinéma "moderne". Du lien de l'Art au Monde: petit traité à l'usage de ceux qui ont perdu tout repère. Brusel.les: Éditions Yellow Now, 1994.

RIVETTE, Jacques, "De l'abjection", Cahiers du cinéma, n.120, juny 1961.

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

RONDOLINO, Gianni, ed. Vittorio Cottafavi, Roma: I Quaderni Cinecittà International, 1991.

ROVIRA, Josep Maria, ed. Leon Battista Alberti. Antologia. Barcelona: Ediciones Península, 1988.

ROY, Lucie, ed. "Questions sur l'éthique au cinéma". Cinémas, vol.4, n.3, primavera, 1994.

SPIÈRO, Jean Pierre, "Jean Renoir tourne le Docteur Cordelier". Cahiers du cinéma, n.95, maig 1959.

STENDHAL, Chroniques italiennes, París: Garnier Flammarion, 1979.

TINAZZI, Giorgio, ed. Michelangelo Antonioni. Ecrits, 1936-1985. Roma: Cinecittà Internacional, 1991. p.247.

TOFFETTI, Sergio, Eric Rohmer. Un hommage du Cnetre Culturel Français du Turin. Milà: Fabbri Editore, 1988.

TOROK, Jean Paul, Le scénario. L'art d'écrire un scénario. París, Henri Veyrier, 1976.

TURIGLIATTO, Roberto, ed. Nouvelle Vague, Torí: Festival Internazionale Cinema Giovane, 1993.

VATTIMO, Gianni, La fine della modernità, Milà: Garzanti, 1985.

VIANO, Maurizio, A certain Realism Making use of Pasolini's film theory and practice. Los Angeles: University of California Pres, 1993.

VERTOV, Dziga, El cine Ojo, Madrid; Fundamentos, 1973.

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

WENDERS, Wim, "Lettre a Alain Bergala et Serge Toubiana". Cahiers du cinéma, n.400, octubre 1987.

WINKENHAUSER, Alfred, Los Hechos de los Apostoles, Barcelona: Herder, 1967.

ZUNZUNEGUI, Santos, Pensar la imagen, Madrid: Cátedra, 1992.



Servei de Biblioteques

Reg. 1500492002

Sig. TUAD/3682

Ref. 12500

