

INGRID BERGMAN

GEORGE SANDERS

VIAGGIO IN ITALIA

di

ROBERTO ROSSELLINI

Proiezione ufficiale

Mercoledì 23 maggio 2012 – ore 19.30 – sala Buñuel

PROGETTO ROSSELLINI

Promosso e realizzato da

**Istituto Luce Cinecittà, Cineteca di Bologna,
CSC-Cineteca Nazionale e Coproduction Office**

Ufficio stampa Istituto Luce Cinecittà - Marlon Pellegrini

T: +39 06 72286407 – m.pellegrini@cinecittaluce.it

Ufficio stampa Cineteca del Comune di Bologna – Andrea Ravagnan

T: +39 0512194833 – cinetecaufficiostampa@comune.bologna.it

Ufficio stampa internazionale

Coproduction Office - Claire Brunel

T : +33 (0)1 56 02 60 00 - M.:+33 672 88 06 99

press@coproductionoffice.eu - www.coproductionoffice.eu

PROGETTO ROSSELLINI

**In 10 grandi film in una nuova versione restaurata
il tesoro di un genio del cinema, restituito alle platee del mondo**

Prosegue il percorso di **PROGETTO ROSSELLINI**, l'iniziativa voluta e realizzata da **Istituto Luce Cinecittà, Cineteca di Bologna, CSC-Cineteca Nazionale e Coproduction Office**, per riscoprire e mostrare nella sua più meritata veste l'opera di un autore, punto cardinale dell'arte cinematografica: **Roberto Rossellini**.

Tre grandi istituzioni del cinema italiano e un autorevole distributore internazionale uniscono le loro forze in un piano di restauro digitale complessivo di una parte centrale, e fondamentale, della filmografia del cineasta, e nella sua promozione e diffusione a livello mondiale.

Sono 10 i titoli che scandiscono il Progetto Rossellini, il cuore pulsante del suo cinema: Roma città aperta, Paisà, Germania anno zero, L'amore, Stromboli terra di Dio, La Macchina ammazzacattivi, Viaggio in Italia, La paura, India, La forza e la ragione.

Dieci straordinari film che si avvarranno di un'opera di restauro digitale effettuato dalla Cineteca di Bologna presso il Laboratorio l'Immagine Ritrovata, con interventi specifici di stabilizzazione e pulizia delle immagini e sul suono, per riportare, al meglio delle possibilità tecniche odierne, la fotografia ed il sonoro alla brillantezza e ricchezza del loro stato originale, ed eliminare le imperfezioni causate dall'usura delle pellicole. Probabilmente, gli unici segni di usura che il tempo ha lasciato su questi film.

In seguito, grazie a Progetto Rossellini, i titoli verranno presentati con eventi speciali e dedicati nei più importanti Festival e rassegne internazionali, per restituirli nel loro splendore alle platee del mondo.

Con Progetto Rossellini si colma un vuoto, quello che in anni di grandi ritrovamenti e restauri, di edizioni critiche e cofanetti DVD, vedeva la non sempre agevole reperibilità di copie, la mancanza di un progetto complessivo di restauro digitale, in una frase: il cinema di Roberto Rossellini come un grande disperso a livello di aggiornamento tecnologico.

Ora, grazie al Progetto – che dopo i restauri delle pellicole negli anni '90 con i classici processi analogici, impreziosisce e arricchisce i film con le più avanzate tecnologie digitali - questo cinema non solo viene nuovamente restaurato, ma ritrovato e restituito come una novità, ossia una delle qualità peculiari dei film di Rossellini, ogni volta che li si rivede.

Film che non solo hanno segnato la nascita e la consacrazione del Neorealismo, e ispirato cinematografie di Paesi diversi e generazioni successive, ma che hanno dato alla settima arte un'autonomia che non aveva prima, e la voglia e la capacità di somigliare alla vita.

Terza tappa di Progetto Rossellini – dopo il debutto a Cannes lo scorso anno con *La macchina ammazzacattivi*, e *India* all'ultimo Festival di Venezia - che Istituto Luce Cinecittà, Cineteca di Bologna, CSC-Cineteca Nazionale e Coproduction Office sono orgogliosi di annunciare, è la presentazione alla 65ma edizione del Festival di Cannes di *VIAGGIO IN ITALIA*, film che come pochissimi altri merita il titolo di *fondamentale* per l'intera Storia del Cinema, segnando un confine visibile ancora oggi e per il futuro di ciò che si definisce “moderno”, e per cui un altro maestro come Jacques Rivette poté dire, a ridosso dell'uscita del film in Francia “Con l'apparizione di *Viaggio in Italia*, tutti i film sono improvvisamente invecchiati di dieci anni”.

IL RESTAURO

Il restauro digitale della versione inglese di *Viaggio in Italia* è stato realizzato a partire dai negativi originali scena e suono conservati presso Cinecittà Digital Factory. I titoli di testa inglesi sono stati restaurati a partire da una copia positiva conservata presso la Cinémathèque Royale de Belgique.

L'immagine è stata scansionata a una risoluzione di 2K. Dopo la scansione, le immagini sono state stabilizzate e pulite digitalmente eliminando i segni del tempo: spuntature, righe, graffi e segni visibili di giunte.

La posa ha cercato di restituire la lucentezza e la ricchezza della fotografia originale. Per il suono, dopo l'acquisizione si è potuta effettuare la pulizia digitale e la riduzione dei rumori di fondo causati dall'usura del tempo, mantenendo però la dinamica e le particolarità del suono originale.

Il restauro è stato effettuato dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2012.

VIAGGIO IN ITALIA

di Roberto Rossellini

Regia	Roberto Rossellini
Soggetto e sceneggiatura	Vitaliano Brancati, Roberto Rossellini
Fotografia	Enzo Serafin, A.I.C.
Montaggio	Jolanda Benvenuti
Operatore alla macchina	Aldo Scavarda
Musiche	Renzo Rossellini
Suono	Eraldo Giordani
Scenografia	Piero Filippone
Costume Design	Fernanda Gattinoni
INTERPRETI	Ingrid Bergman, George Sanders, Maria Mauban, Anna Proclemer, Paul Müller, Leslie Daniels, Anthony La Penna, Natalia Ray, Jackie Frost
Prodotto da Rossellini	Adolfo Fossataro, Alfredo Guarini, Roberto
Una produzione	Sveva-Junior, Italiafilm-S.E.C
Distribuito da	Titanus Distribuzione

1954, Italia-Francia
Durata: 97'

**RESTAURO EFFETTUATO DALLA CINETECA DI BOLOGNA PRESSO IL LABORATORIO
"L'IMMAGINE RITROVATA" NEL 2012**

VENDITE INTERNAZIONALI

COPRODUCTION OFFICE

24, rue Lamartine - 75009 Paris - France
T +331 5602 6000 - F +331 5602 6001
sales@coproductionoffice.eu

DISTRIBUZIONE

ISTITUTO LUCE CINECITTÀ

Comunicazione
Istituto Luce Cinecittà

Maria Carolina Terzi
mc.terzi@cinecittaluce.it

SINOSSI

Una coppia di ricchi coniugi inglesi, Katherine e Alexander Joyce, si reca in Italia per una questione di eredità. I rapporti fra loro sono tiepidi e convenzionali, soprattutto perché Alex, preso solo da se stesso, appare completamente indifferente nei confronti della moglie. È evidente che i due coniugi non hanno più nulla da dirsi e anche il viaggio a Napoli costituisce un'esperienza molto diversa per entrambi. Lontani da casa l'equilibrio si rompe definitivamente e i due sembrano avviati a un divorzio. Se il marito è totalmente assorbito dai suoi affari e non interessato al paesaggio circostante, le peregrinazioni della moglie finiscono per avere su di lei un effetto perturbante. Quando tutto sembra perduto e la separazione tra i due ormai inevitabile, durante una processione Katherine e Alexander si ritrovano l'una nelle braccia dell'altro, forse destinati a rimanere uniti.

ROSSELLINI IN VIAGGIO

di Gianni Amelio

HO VISTO CON DIECI ANNI DI RITARDO UN FILM CHE ERA STATO FATTO CON DIECI ANNI DI ANTICIPO. Perciò l'ho visto al momento giusto e con un effetto bizzarro: a sembrarmi datato non era *Viaggio in Italia* ma gli altri film, anche molto belli, che uscivano in prima visione. Negli anni '60 era di moda l'alienazione e verso certi temi Rossellini fu sempre guardingo; parlava, a torto o a ragione, di lamento ingiusto e noioso. Rifiutava all'epoca anche i propri film passati, quelli che erano stati il latte da succhiare per Truffaut, Godard e tanti giovanotti francesi. Loro per primi avevano fatto ritirare dalle sale *La divorcée de Naples* (sconcia versione transalpina di *Viaggio in Italia*), proiettando il film originale e integrale.

Una faccenda di eredità è il pretesto che porta a Napoli una coppia di inglesi in piena crisi d'affetto. Ma Ingrid Bergman e George Sanders troveranno forse alla fine la spinta per tentare ancora. Soggetto lineare e assenza (pare) di sceneggiatura, secondo le abitudini del maestro, che gli incompetenti hanno sempre bollato di scarso "professionismo". Ma *Viaggio in Italia* ha in realtà una sceneggiatura di ferro, perché la sua forza sono i personaggi e il contesto nel quale si muovono. Estranei l'un l'altro nei sentimenti, sono stranieri in un'altra città, hanno di volta in volta rigetto o attrazione per i luoghi e la gente che non conoscono. Non servono in questo caso lunghe dialoghesse, non serve riempire ogni sequenza di bozzetti e figurine. Nel caso specifico la "modernità" del film - spontanea, non programmata a tavolino - nasce dalla vita dei suoi artefici e di riflesso anima i personaggi. Come in tutti i film con la Bergman (fa eccezione il più complesso *Europa '51*), si potrebbe parlare di una sorta di cinema-verità drammatizzato controvolgia, di un diario personale in cui la finzione è un prezzo da pagare al mercato.

Le storie di Rossellini nascono dalla vita non in senso retorico e rassicurante. Il suo cinema non ha scopi di "impegno" o missioni da compiere (il Rossellini "didattico" e televisivo dell'ultimo periodo è un altro dei suoi giochi di prestigio); nasce da bisogni concreti, si confronta col piacere di vivere e con l'impossibilità di farlo come e quanto si vorrebbe. Rossellini non sgrana gli occhi di fronte alla realtà, non forza la sua visione delle cose; anche i luoghi esotici (l'India, poniamo, ma anche il folclore napoletano...) gli sono familiari.

Limpido ed essenziale, *Viaggio in Italia* è il vero film che insegna il cinema. Ci dice anche che i grandi attori recitano non solo con il loro temperamento, ma con i loro malumori. Sanders soffrì per il non-metodo rosselliniano. La Bergman vi si adeguò da martire. Tutti e due sono magnifici.

Viaggio in Italia e la “trilogia della solitudine”

Stromboli, terra di Dio è il primo film che Rossellini gira con Ingrid Bergman ed è il riflesso, come spesso è stato nel cinema del regista, della nuova esperienza di vita che si accinge a vivere con l'attrice. Un sodalizio che da umano diventa artistico e che invece di esaurirsi in una sola esperienza si riverbera in altri sei film. Sono solo tre però quelli per cui si parla strettamente di “trilogia della solitudine”: *Stromboli, terra di Dio*, *Europa '51*, *Viaggio in Italia*. Il tempo che trascorre tra l'una e l'altra opera, i diversi lavori che si alternano nella carriera di Rossellini in questi primi anni Cinquanta non evidenziano una pianificazione precisa in merito, ma d'altra parte tutta la sua filmografia, fin dall'inizio, è un susseguirsi di film che viaggiano paralleli o che vengono realizzati molto dopo, idee inseguite e mai concretizzate, progetti lasciati a metà e soppiantati da altri. Un caos ordinato in cui il regista rimane fedele a se stesso e segue solo le sue intuizioni. Proprio per questo non si è certi che i tre film fossero stati concepiti a priori per costituire un discorso unitario (ognuno è infatti compiuto e indipendente). Proprio per questo Rossellini tra le mille difficoltà produttive con cui da sempre doveva combattere potrebbe avere portato avanti più o meno consapevolmente l'idea di un gruppo di film in cui un solo personaggio sviluppava in maniera differente un tema comune. Per la precisione quello dell'isolamento, che emerge prepotentemente nei film citati e, come aveva già notato una parte della critica di allora, anche nei successivi *Giovanna d'Arco al rogo* e *La paura*. Ingrid Bergman diventa dunque il simbolo di una condizione femminile vissuta con sofferenza, attraverso una figura di donna dolente, vittima di una violenza frutto di una società prevalentemente maschilista. Una donna che incapace di reagire rimane schiacciata dalla sua stessa frustrazione. L'ultima parte di questa trilogia, *Viaggio in Italia*, Rossellini comincia a girarla nel 1953. Anche dietro a questo lavoro c'è una serie di progetti che si accavallano e scandiscono l'attività frenetica del regista; tra questi il film con Totò *Dov'è la libertà*, girato nel 1952, il mai realizzato *Italia mia*, da un'idea di Cesare Zavattini, un episodio di *Siamo donne*, la regia teatrale di *Otello* di Giuseppe Verdi e finalmente, in collaborazione con Vitaliano Brancati, *Duo*, che rivisto e semplificato sarà la versione iniziale del film con Ingrid Bergman e George Sanders.

Una lavorazione difficile

Il 15 marzo del 1953 su *Cinema Nuovo* Federico Frascani racconta le riprese del nuovo film di Rossellini, *Viaggio in Italia*. «Tra gli sceneggiatori del film - dichiara - c'è Vitaliano Brancati. La sua presenza è in un certo modo una garanzia perché Brancati è uno scrittore in cui è sempre viva l'istanza della critica, magari amara e mordente, al costume»¹. Queste parole esprimono perfettamente la considerazione che larga parte della critica italiana dell'epoca ha per Rossellini e il suo metodo. Il fatto che un romanziere come Brancati lo affianchi è visto come un elemento rassicurante che fa ben sperare in un film strutturato e lontano dalle sperimentazioni così indigeste ai recensori. La lavorazione faticosa e problematica della pellicola sottolinea invece, ancora una volta, l'esigenza che il regista ha di rimanere ancorato al proprio percorso personale e di battere, all'interno di questo, strade sempre nuove. Ai soliti problemi dovuti al metodo d'improvvisazione, si aggiungono questa volta quelli relativi alla lingua (il film è di fatto recitato in inglese) e quelli riguardanti i continui conflitti fra Sanders e il regista. In un famoso articolo pubblicato nello stesso anno sulla rivista *Cinema* Riccardo Redi riporta, con dovizia di particolari, i contrasti intercorsi fra i due. Uno scontro che è prima di tutto l'espressione di un enorme divario fra due concezioni di cinema completamente agli antipodi. Sanders accusa Rossellini di pressapochismo, arrivando a sostenere che il tanto elogiato neorealismo non esiste, essendo questo, secondo lui, il banale risultato della mancanza di soldi da investire in una vera produzione. E a film non ancora uscito aggiunge: «Ho sentito che il film si chiamerà *Vino nuovo*. È il titolo che gli conviene: il vino nuovo è sempre cattivo»². Rossellini, dal canto suo, va dritto per la sua strada rimproverando all'attore di essere una prima donna e avere un carattere impossibile. Effettivamente il regista spinge oltre gli abituali confini la propria ricerca, il suo metodo libera ancora di più il personaggio dai vincoli dettati dal racconto, arrivando, si dice, a fare a meno completamente della sceneggiatura. Un procedimento che estremizza ulteriormente quel bisogno di realtà proprio della poetica rosselliniana, su cui insiste anche Gianni Rondolino, che, nella sua biografia di Rossellini, scrive: «[...] Enzo Serafin, che del film fu direttore della fotografia (con al fianco Aldo Tonti e Luciano Trasatti) ricorda che *Viaggio in Italia* fu girato realmente senza sceneggiatura, seguendo le indicazioni contenute nei foglietti di appunti di Rossellini, con l'aiuto quotidiano di Vitaliano Brancati, che curava i dialoghi. Era la Bergman che si faceva da tramite fra Rossellini e Sanders, in grande parte inventando e improvvisando a sua volta, perché Roberto non le diceva nulla»³. Prova di ciò è anche la poca pellicola utilizzata per le riprese. Non più di 15.000 metri. Ma il risultato ancora una volta è sorprendente: il personaggio della Bergman diventa il centro del film, trasformandosi, con la sua tragicità, nella summa delle due precedenti figure femminili di *Stromboli*, *terra di Dio* e *Europa '51* all'interno di un'opera in cui Rossellini porta al massimo livello il suo stile asciutto e aderente alla realtà, tutto incentrato intorno alla drammaticità dell'azione.

1 Federico Frascani, *De Santis e Rossellini alla scoperta di Napoli*, «Cinema Nuovo», n. 7, 15 marzo 1953, p. 172.

2 Riccardo Redi, *Buono o cattivo il vino nuovo?*, «Cinema», n. 124, 30 dicembre 1953, p. 359.

3 Gianni Rondolino, *Rossellini*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1989, p. 200.

Rossellini affondato dalla critica italiana

Viaggio in Italia esce sul grande schermo dopo più di un anno dalla fine delle riprese. Com'era stato per *Stromboli, terra di Dio* e *Europa '51*, anche questa volta, la critica italiana parla di fallimento, di arroganza, d'involuzione. Il paragone è sempre lo stesso: *Roma città aperta* e *Paisà*, che agli occhi dei recensori sembrano essere gli unici veri film riusciti del regista. Rifiutandosi di vedere gli sviluppi continui del cinema rosselliniano, gli intellettuali parlano di tradimento del neorealismo, dimostrando di aver voluto cristallizzare l'opera del regista all'interno di quello che più che un movimento cinematografico si è presentato fin da subito come un fenomeno contingente ed effimero. La rivista *Cinema Nuovo*, che riguardo a Rossellini si esprime in maniera particolarmente severa, quando esce *Viaggio in Italia* non ne fa nemmeno menzione, limitandosi a citarlo addirittura l'anno successivo in occasione delle recensioni di *Giovanna d'Arco al rogo* e *La paura*. Giulio Cesare Castello, critico per *Cinema*, mette invece in relazione la pellicola con quelle precedenti interpretate dalla Bergman arrivando a parlare di un "trittico infelicamente percorso da una tormentata volontà messianica"⁴. Ancora più duramente si esprime Fernaldo di Giammatteo sulle pagine della *Rassegna del film*: «*Viaggio in Italia* reca semmai un'altra sicura e definitiva conferma: che Rossellini è andato man mano sviluppando - dal giorno in cui ha cominciato a battere la sua nuova via - le qualità negative che all'epoca della "trilogia della guerra" apparivano non solo rigorosamente sorvegliate, ma addirittura piegate ai fini di un'espressione nel complesso positiva (la quale anche di certe trattenute compiacenze aveva bisogno). In altre parole: la personalità del regista allora aveva raggiunto il punto esatto della espressione, la pienezza della forza e della comunicatività, e poteva mostrare allo spettatore tutto di sé, perché ogni cosa aveva - nell'equilibrio conquistato - un proprio insostituibile valore. Ora no, e lo diciamo soprattutto per quella tendenza al macabro che anche nella "trilogia della guerra" esisteva (ed aveva una propria funzione) e che in *Viaggio in Italia* ritroviamo ingigantita e isolata. Si veda, esempio tipico, la visita alle Fontanelle. L'ambiente diviene un particolare esornativo, di cui il regista si compiace, il macabro è fine a se stesso. E si osservi adesso un'altra cosa: tutto l'ambiente del film - i luoghi macabri come quelli archeologici, come quelli caratteristici - si compongono in un quadro che vorremmo dire mediocrementemente documentario; il film sembra trasformarsi in un volgare espediente turistico, al quale è stata sovrapposta una complicazione psicologica che - il fatto è evidentissimo - non lo tocca affatto. Davvero si potrebbe dire che *Viaggio in Italia* è soltanto quello che promette il titolo: una passeggiata turistica per Napoli e dintorni. Con la compagnia - inutile - di due personaggi che si torturano. Il passaggio dal Rossellini "umano" al Rossellini raffinato formalista (e raffinato, poi, in modo del tutto particolare, con le ingenuità e le insistenze di chi per queste cose non è nato) è ormai compiuto»⁵.

Le parole dello studioso torinese riassumono la linea in cui si muove, come detto, la critica italiana del periodo. Poche sono le eccezioni. Ma per chi si schiera a favore di Rossellini il giudizio è incondizionatamente positivo. Tra questi c'è Edoardo Bruno che in *Filmcritica* parla di *Viaggio in Italia* come del film «più intimista»⁶ del regista e a distanza di dieci anni, sempre sulla stessa rivista scriverà: «Rossellini con *Viaggio in Italia* ha dato inizio al secondo tempo di un cinema antiletterario, moderno nella

4 Giulio Cesare Castello, *Viaggio in Italia*, «Cinema», n. 146-147, 10 dicembre 1954, p. 738

5 Fernaldo Di Giammatteo, *Viaggio in Italia, La pattuglia sperduta*, «Rassegna del film », n. 24, ottobre 1954, pp. 48, 49.

6 Edoardo Bruno, *Viaggio in Italia*, «Filmcritica», n. 42-43, novembre-dicembre 1954, p. 225

prospettiva operante del neorealismo inteso come rappresentazione aperta della realtà»⁷. Le recensioni italiane di *Giovanna d'Arco al Rogo* e *La paura* decreteranno la definitiva condanna di Rossellini da parte della critica.

Rossellini e la “Nouvelle Vague”

Mentre in Italia la critica lancia strali avvelenati sul cinema di Rossellini, che secondo alcuni dopo *Roma città aperta* e *Paisà* non ha più avuto nulla da dire, un gruppo di giovani intellettuali francesi rivivifica il dibattito culturale intorno al regista pubblicando sulle pagine dei *Cahiers du cinéma*, nel luglio del 1954, la prima importante intervista a Rossellini. I due giovani baziniani⁸ sono François Truffaut e Eric Rohmer, futuri maestri del cinema della cosiddetta *Nouvelle Vague*⁹. Sono loro i primi a cogliere il profondo rinnovamento del cinema rosselliniano e a lanciarsi in una strenua difesa di quello che considerano a tutti gli effetti un maestro. Un'accoglienza positiva era stata riservata già a *Stromboli, terra di Dio* e a *Europa '51*, non fa eccezione *Viaggio in Italia* che infervora gli animi dei giovani recensori. Spinti da questo film si avvicineranno al regista, formando attorno a lui quel gruppo destinato a proseguire il proprio percorso artistico dietro la macchina da presa. Rossellini passa circa due anni e mezzo a Parigi (a brevi intervalli si muoverà fra Roma, Barcellona Stoccolma, Monaco). È un periodo di apparente inattività che cela però un grande fermento artistico e personale: grazie alla vicinanza dei giovani critici francesi Rossellini riceve nuovi stimoli, diventando a sua volta un punto di riferimento per i futuri cineasti. L'atmosfera positiva in cui s'immerge, le continue discussioni culturali sono un humus prezioso per i suoi progetti futuri e gli consentono di chiarire molte cose anche sul fronte della vita privata. Non è un caso che proprio alla fine del 1956 si decida finalmente a realizzare il suo film indiano, chiudendo per sempre anche il suo rapporto sentimentale e artistico con Ingrid Bergman. Dopo il volontario “esilio” italiano l'attrice tornerà in America, riassorbita definitivamente dallo star system hollywoodiano, mentre Rossellini proseguirà ancora una volta sui sentieri impervi di un cinema mai uguale a se stesso e di un metodo sempre affamato di sperimentazione e di realtà.

Riportiamo di seguito due testimonianze personali, rispettivamente di Roberto Rossellini e François Truffaut, riguardo all'incontro fra il regista italiano e l'allora critico francese, seguite da brani del lungo intervento di Jacques Rivette in difesa di *Viaggio in Italia*. L'articolo viene pubblicato nell'aprile del 1955 sulle pagine dei *Cahier du cinéma* e mette a confronto l'opera di Rossellini con quella di Matisse. Il paragone sarà ripreso in un altro importante contributo firmato da André Bazin e intitolato *Difesa di Rossellini*.

⁷ Edoardo Bruno, *Cinema di tendenza*, «Filmcritica», n. 143-144, marzo-aprile 1964, p. 144

⁸ André Bazin è lo storico fondatore della rivista di critica francese *Cahiers du cinéma* e padrino artistico di Truffaut.

⁹ Con il termine *Nouvelle Vague* si fa riferimento a quel movimento cinematografico che si forma, sul finire negli anni '50, con il passaggio dietro alla macchina da presa di alcuni tra i principali collaboratori dei *Cahiers du cinéma*: Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol, Rivette.

Roberto Rossellini e François Truffaut

Io stavo in Germania e un giorno ho ricevuto una lettera da un signor Truffaut che non conoscevo assolutamente. Avevo girato *Viaggio in Italia* e il distributore francese, che era anche coproduttore, aveva modificato completamente il film, gli aveva cambiato il titolo chiamandolo *La divorcée de Naples* e ne aveva rimanipolato persino la storia. Nella lettera il giovane Truffaut mi informava di aver promosso un'azione della critica francese al fine di bloccare il film e di farne mettere in circolazione una copia non doppiata ma fornita di sottotitoli. E vi riuscì. Da questo fatto è nata l'amicizia per questi ragazzi che mi sono stati sempre vicini con amore forse esagerato. Ora cosa ho cercato di fare con loro? Ho cercato di promuovere quello che poi in realtà si è verificato in quell'esplosione che è stata la *Nouvelle Vague*. Io predicavo infatti una cosa a questi ragazzi che mi aveva sempre assillato e che io stesso avevo cercato in un certo senso di rendere effettiva: di liberarsi dalle grandi strutture industriali e di fare dei film a bassissimo costo, anche attraverso l'impiego dei mezzi tecnici meno costosi [...] Credo che in fondo quello che loro vedevano nei miei film era appunto il disprezzo per la forma tradizionale del cinema. Io ricordo che c'è stato un periodo in cui non c'era critico che non accusasse i miei film di essere girati male, o me di essere disattento addirittura distratto. Ebbene questo, che era un'accusa per una certa critica molto legata a forme più tradizionali, eccitava invece questi ragazzi. Quindi io credo che il loro entusiasmo non fosse tanto dovuto alla materia artistica quanto al modo col quale le cose erano espresse e poi anche all'atteggiamento mentale di libertà, vera libertà totale che porta insomma a non legarsi a niente.

(Roberto Rossellini in «Bianco e Nero», n. 1, gennaio 1964, cit. in Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 339.)

François Truffaut e Roberto Rossellini

Quando ho conosciuto Rossellini il suo scoraggiamento era totale; aveva terminato di girare in Germania *La paura* di Stefan Zweig e meditava seriamente di abbandonare il cinema; tutti i suoi film dopo *Amore* erano stati dei fallimenti commerciali e dei fallimenti per la critica italiana. L'ammirazione che i giovani critici francesi avevano per i suoi film - e precisamente i più "maledetti": *Francesco*, *Stromboli*, *Viaggio in Italia*, - fu per lui un conforto. Che un gruppo di giovani giornalisti che si proponevano di darsi alla regia l'avessero scelto come maestro in cinema, interruppe la sua solitudine e risvegliò il suo immenso entusiasmo. È a quest'epoca che Rossellini mi propose di lavorare al suo fianco; ho accettato e, pur continuando il mio lavoro di giornalista, sono stato suo assistente durante i tre anni in cui non impressionò un metro di pellicola! Ma il lavoro non mancava e ho molto appreso dal suo contatto. [...] Quando Rossellini scrive una sceneggiatura non si pone nessun problema di narrazione; il punto di partenza basta. Dato questo personaggio, la sua religione, il suo cibo, la sua nazionalità, la sua attività, esso non può che avere certe necessità e certi desideri. Se i bisogni e i desideri non combaciano, questo basta a creare il conflitto che si svilupperà naturalmente, da sé, se si tiene conto delle realtà storiche etniche, sociali, geografiche in cui è cresciuto. Nessun problema neanche per finire il film: il finale verrà dettato dalla somma, ottimista o pessimista, di tutti gli elementi del conflitto. Si tratta insomma, per Rossellini, di ritrovare l'uomo che tante indebite finzioni ci hanno fatto perdere di vista, di ritrovarlo innanzitutto attraverso un approccio strettamente documentario, poi di gettarlo nel soggetto più semplice possibile, raccontato nel modo più semplice possibile. Rossellini sapeva benissimo, nel '58, che i suoi film non erano come gli altri ma giudicava sanamente che toccava agli altri cambiare e somigliare ai suoi. Diceva ad esempio: «L'industria del cinema in America è basata sulla vendita degli apparecchi di proiezione e sul noleggio; i film hollywoodiani costano troppo caro per rendere, e costano troppo caro coscientemente, per scoraggiare la produzione indipendente.

Dunque è una follia in Europa imitare i film americani e se i film realmente costano troppo caro per essere ideati e realizzati liberamente, allora non facciamo più dei film, ma degli schemi di film, degli schizzi». È così che Rossellini è diventato, secondo un'espressione di Jaques Flaud, "il padre della *Nouvelle Vague* francese". Tutti quei nomi che, nel 1959, sorprendevo i produttori francesi quando li scoprivano ogni settimana nella rubrica dei film in preparazione erano noti a Rossellini da molto tempo: Rouch, Reichenbach, Godard, Rohmer, Rivette, Aurel. In effetti Rossellini è stato il primo lettore delle sceneggiature di *Le beau Serge*, e dei *Quattrocento colpi*. È lui che ha ispirato *Moi, un noir* a Jean Rouch, dopo aver visto il suo *Les maîtres fous*.

(François Truffaut cit. in Mario Verdone, *Roberto Rossellini*, Paris, Seghers, 1963, tr. it. in Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di) *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 339-341.

Lettera su Rossellini di Jacques Rivette

«*L'ordinanza sana. L'ordine regna*». Voi non stimereste affatto Rossellini; non vi piace, mi si dice, *Viaggio in Italia*; tutto sembra in ordine. Ma no: il vostro rifiuto non è tanto saldo da non spingervi a cercare il parere dei rosselliniani; i quali vi irritano, vi inquietano, come se non aveste una così buona coscienza del vostro gusto. Che strano procedimento!

Ma lasciamo questo tono scherzoso. Sì, ammiro in maniera particolare l'ultimo film di Rossellini (l'ultimo almeno che abbiamo visto). Per quali motivi? Ah, ecco che la cosa diventa subito più difficile; non posso invocare davanti a voi il trasporto, l'emozione, la gioia: è un linguaggio che non ammettete affatto come prova; lo capite almeno, spero (e se no, che Dio vi metta sulla buona strada).

Ancora una mossa. Cambiamo di tono per farvi piacere. La padronanza, la libertà, ecco parole che potete capire; è questo infatti il film in cui Rossellini afferma meglio la sua padronanza, e come in ogni arte, col più libero esercizio dei suoi mezzi; ci tornerò sopra. Ho di meglio da dire adesso, e che deve toccarvi di più: se c'è un cinema moderno, eccolo. Ma avete ancora bisogno di prove.

1. Se considero Rossellini il cineasta più moderno, non è senza ragioni; non è neppure a ragione. Mi sembra impossibile vedere *Viaggio in Italia* senza sentire con l'evidenza di una sferzata che questo film apre una breccia, e che il cinema intero deve passarvi sotto pena di morte, (sì, che non c'è ormai altra possibilità di salvezza per il nostro miserabile cinema francese che una buona trasfusione di questo giovane sangue). Non è, come si vede, che un sentimento personale. E vorrei prevenire subito un malinteso: ci sono infatti altre opere, altri autori senza dubbio non meno grandi di questo; ma, come dire, meno *esemplari*: intendo dire che, arrivati a questo punto della loro carriera, la loro creazione sembra chiudersi su se stessa, ciò che fanno vale per essa e nelle sue prospettive. Ecco certamente il punto di arrivo dell'arte, che non deve più rendere conto che a se stessa e, passati i brancolamenti e le ricerche, scoraggia i discepoli isolando i maestri: il loro campo (*domaine*) muore con loro, come le leggi, i metodi che vi avevano corso. Riconoscerete qui Renoir, Hawks, Lang e, in un certo senso, Hitchcock; *Le Carrosse d'Or* potrà provocare delle copie confuse, non può suscitare scuola; le prime non sono possibili che per presunzione e ignoranza, e i veri segreti sono così ben nascosti sotto il gioco delle scatole cinesi che ci vorranno senza dubbio per districarli altrettanti anni di quanti ne conta adesso la carriera di Renoir; si confondono con le mutazioni e i progressi da trent'anni a oggi di un'intelligenza creatrice eccezionalmente curiosa ed

esigente. L'opera di gioventù, o della prima maturità, conserva nel suo slancio, i suoi salti, l'immagine dei movimenti della vita giornaliera; traversata da un'altra corrente, essa è legata al tempo e mal se ne distacca. Ma il segreto di *Le Carrosse* è quello della creazione, e dei problemi, delle prove, delle scommesse che essa s'impone per portare a compimento un oggetto e dargli l'autonomia e la raffinatezza di un mondo ancora non abbordato. Che esempio, se non quello di un lavoro ostinato e discreto, che cancelli infine ogni traccia del suo passaggio? Ma che potranno mai prendere pittori o musicisti dalle ultime opere di Poussin o Picasso, Mozart o Strawinsky se non una disperazione salutare?

A questo punto puro, è consentito pensare che anche Rossellini saprà salire (e abituarsi) fra un lustro o due; non vi si trova ancora, osiamo dire per fortuna; e ancora tempo di seguirlo, prima che lui stesso a sua volta l'eternità lo cambi;¹⁰ mentre l'uomo d'azione vive ancora nell'artista.

2. Moderno, affermavo; è così che fin dai primi minuti di proiezione di *Viaggio in Italia* un nome che, sembra, non c'entrava niente, non cessava d'ingombrarmi la mente: Matisse. Ogni immagine, ogni movimento, confermava in me la segreta parentela del pittore e del cineasta. [...] Basta per prima cosa vedere: lungo tutta la prima parte, notate quel gusto delle larghe superfici bianche, fatte appena spiccare da un tratto netto, da un dettaglio quasi decorativo; se la casa è nuova e di aspetto del tutto moderno, è naturalmente perché Rossellini si occupa innanzitutto delle cose contemporanee, della forma più recente del nostro abito e dei nostri costumi; è anche per semplice diletto visivo. La cosa può sorprendere da parte di un *realista* (e addirittura neorealista); perché, gran Dio? Realista lo è anche Matisse, che io sappia: l'economia di una materia agile, l'attrattiva della pagina bianca e carica di un solo segno, della pagina vergine aperta all'invenzione del tratto esatto, tutto ciò mi sembra di un realismo di miglior lega che non le esagerazioni, le smorfie, il pompierismo pseudorusso di *Miracolo a Milano*; tutto ciò, lungi dall'essere al servizio del proposito del cineasta, gli dà un accento nuovo, attuale, che ci colpisce nella nostra sensibilità più recente e più viva; tutto ciò tocca l'uomo moderno, e già testimonia dell'epoca con altrettanta precisione del racconto; tutto ciò tratta già dell'onest'uomo del 1953 o 1954; è già il soggetto.

[...]

12. Niente infatti di meno letterario o romanzesco; Rossellini non ama affatto raccontare, ancor meno dimostrare; che se ne fa della disonestà dell'argomentazione: la dialettica (*le dialectique*) è una ragazza che va a letto con la profusione del pensiero, e si offre a tutti i sofismi; e i dialettici sono delle canaglie. I suoi eroi non provocano niente, essi agiscono; per Francesco d'Assisi la santità non è un bel pensiero. Se capita a Rossellini di voler difendere un'idea, non ha altro mezzo per convincerci che agire anche lui, creare, filmare; la tesi di *Europa 51*, assurda ad ogni nuovo episodio, ci sconvolge cinque minuti dopo, e ogni sequenza è prima di tutto il Mistero dell'incarnazione di questo pensiero; ci rifiutiamo allo svolgimento tematico dell'intrigo, capitoli davanti alle lacrime della Bergman, davanti all'evidenza dei suoi atti e della sua sofferenza; ad ogni scena il cineasta completa il teorico moltiplicandolo per la più grande incognita. Ma qui niente più ostacoli: Rossellini non dimostra più, mostra.

10 Allusione al verso con cui si apre *Le tombeau d'Edgar Poe* di Mallarmé: «Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change». [N.d.T.].

[...]

15. [...] vi avrei voluto dire infatti ben altre cose ancora. Una basterà: la novità sorprendente della recitazione, che è qui come spenta, uccisa sempre di più da un'esigenza più alta, tutti i gesti, gli slanci, tutti gli sfavillii devono cedere a questa costrizione intima che li obbliga a cancellarsi e a scorrere via nella stessa umiltà affrettata, come pressata di arrivare al termine e di finirla. Questa maniera di svuotare gli attori deve spesso farli ribellare, ma c'è un tempo per ascoltarli e un altro per farli tacere. Se volete la mia opinione, credo che sia questa la vera recitazione del cinema di domani. Eppure come abbiamo amato la commedia americana, e tanti piccoli film il cui fascino era quasi tutto nell'invenzione continua dei movimenti e degli atteggiamenti, le trovate spontanee di un attore, le smorfie graziose, i piegamenti di palpebra di un'attrice svelta e piacente; che uno dei fini del cinema sia questa ricerca deliziosa del gesto, questo che era vero ieri, che lo era ancora fino a due minuti fa, non lo è forse più dopo questo film; vi è in esso un'assenza di ricerca superiore ad ogni riuscita, c'è un abbandono più bello di qualsiasi slancio, uno scioglimento ispirato più alto della più sconvolgente performance di qualsiasi diva. Questa andatura stanca, quest'abitudine così profonda di tutti i gesti che il corpo non li esalta più, ma li trattiene e li conserva in sé, ecco la sola recitazione che potremo gustare per un bel pezzo; dopo quest'acre sapore, ogni gentilezza è ormai scialba e senza memoria.

[...]

16. Con l'apparizione di *Viaggio in Italia*, tutti i film sono improvvisamente invecchiati di dieci anni; niente di più impietoso della giovinezza, di questa intrusione categorica del cinema moderno, in cui possiamo finalmente riconoscere ciò che attendevamo confusamente. Non spiaccia agli spiriti tristi, è *questo* che li colpisce o li importuna, questo che ha ragione oggi, è questo che è vero nel 1955. Ecco il nostro cinema, noi che ci prepariamo a nostra volta a fare dei film (ve l'ho detto, è ben presto forse); vi ho già fatto all'inizio un'allusione che vi ha incuriosito: ci sarebbe una scuola Rossellini? E quali sarebbero i suoi dogmi? Non so se c'è scuola, ma so quello di cui c'è bisogno: si tratta prima di tutto di intendersi sul senso della parola *realismo*, che non è una tecnica di sceneggiatura, un po' semplice, né uno stile di regia, ma uno stato d'animo: *che la linea retta è il tragitto più breve da un punto a un altro* [...]. Secondo punto: basta con gli scettici, i lucidi, i circospetti; l'ironia e il sarcasmo hanno fatto il loro tempo; si tratta in definitiva di amare abbastanza il cinema per non gustare più ciò che passa oggi sotto questo nome, e per volerne dare un'idea un po' più esigente. Lo vedete, tutto ciò non fa un programma, ma può bastare a darvi il coraggio di agire.

(Jaques Rivette, *Lettre sur Rossellini*, «Cahiers du cinéma», n. 46, 1955, pp. 14-24 tr. it. *Lettera su Rossellini*, in Giovanna Grignaffini (a cura di) *La pelle e l'anima*, Firenze, S.E.S., 1984, pp.109-119)

Rossellini parla di *Viaggio in Italia*

A distanza di undici anni dall'uscita di *Viaggio in Italia*, Rossellini racconta quell'esperienza mettendola in relazione a parte del suo cinema. A intervistarlo sono Adriano Aprà e Maurizio Ponzi. Riportiamo di seguito uno stralcio di questa intervista che esce sulle pagine di *Filmcritica* nel 1965.

Intervista con Roberto Rossellini

(a cura di Adriano Aprà e Maurizio Ponzi)

Che cosa pensa, oggi, di Viaggio in Italia, un film di cui si dice molto ma di cui lei dice molto poco?

Non ne ho parlato quasi mai, perché che si può dire? Non è che uno può fare l'auto difesa, e lì era proprio il caso di fare l'auto difesa, perché l'aggressione era stata tale... D'altra parte è un mestiere, questo, in cui uno deve prender tutti i rischi, no?

Qual è secondo lei il significato del finale, in cui molti hanno voluto vedere, secondo noi a torto, del misticismo?

Senta è difficile ricordarsi queste cose dieci anni dopo, sono ormai cose dietro le spalle, le cose fatte uno se le deve dimenticare. Ma il finale..., mi ricordo, sì, c'era stata un sacco di polemica, ma lì era, mi pare, una cosa abbastanza semplice. C'erano 'sti due bisteconi lunghi lunghi, e tutti quei nanetti intorno erano ancora più nani perché si erano inginocchiati. Questo è il finale, cioè, è questo isolamento improvviso, assolutamente completo. Allora si può dire: «ma questo non è chiaro», mi ricordo le cose che mi dicevano allora, «perché allora lì ci voleva un campo lungo nel quale si vedesse...». Ma io non volevo fare il campo lungo...Capisce.sono cose che sono implicite dentro le cose. Tutti gli atti che noi compiamo nella nostra vita, disgraziatamente, dico disgraziatamente, non è che appartengano tutti al raziocinio; io credo che tutti noi agiamo tanto sotto l'impulso delle emozioni, quanto sotto l'impulso dell'intelligenza. Ora, siccome c'è sempre una certa casualità nelle cose della vita - in fondo la vita poi è bella e affascinante per questo - è inutile andare a fare le tesi. Questa è stata la cosa che mi ha colpito. Cioè come, da che cosa poteva rinascere un riavvicinamento? Dal fatto di essere completamente estranei a tutti. Terribilmente estranei si rimane quando uno si ritrova solo in un mare di gente che è di un'altra misura, no?in tutti i sensi. È come se uno fosse nudo. Beh è logico che uno che è nudo si copra un poco.

Dunque si tratta di un falso lieto fine?

Certo, è un film amarissimo, no? In fondo. Si rifugiano l'uno nell'altro con lo stesso atteggiamento di chi è sorpreso nudo e si stringe, si stringe all'asciugamano, si stringe a chi gli sta vicino, si copre, in un certo senso. Questo è il valore che doveva avere il finale.

E che ha.

Forse ho avuto il torto di non farlo «completamente chiaro», con delle «trovate». Ma siccome a me le trovate non mi vanno... Questa è una cosa abbastanza normale, credo, nella vita moderna: una gran quantità di matrimoni sono delle vere e proprie società che, invece di essere anonime, hanno dei nomi, ma sono delle società in accomandita. Cioè ci si sposa perché uno ha la possibilità di fare un certo determinato lavoro, l'altro ha un certo numero di relazioni, allora la moglie funziona da «public relations», il marito funziona da operatore economico, per usare dei termini di mestieri attuali. Non è soltanto questo la vita. E quella di *Viaggio in Italia* era proprio una coppia assortita così. Gente che fuori dal lavoro, fuori del loro «job», fuori del loro dovere quotidiano non

sanno che dirsi. La vacanza è ciò che li ammazza., soprattutto la vacanza; il fatto di diventare proprietari di una bella villa, in uno dei posti più belli del mondo non conta niente, perché non sanno più che dirsi, se non parlano delle quotazioni in borsa, se non parlano della possibilità di montare questo o quell'affare, beh, è finito proprio il rapporto fra di loro.

C'è nel film una scoperta di sentimenti segreti...

Sì, però c'è anche l'Italia, che è anche quello un sentimento, abbastanza importante, cioè tuta quanta la roba documentaria che passa davanti agli occhi di Katherine come se niente fosse... però è un altro tipo di vita, sono dei gruppi etnici differenti, un incontro anche etnografico...

Lei sa che molti hanno preso il miracolato del finale come il centro drammatico dell'azione?

Ma si vede appena, sì, esiste un miracolato, ma completamente confuso, isterico... però, però è anche una certa misura umana, di fede nel senso di buona fede. Cioè, questi due personaggi che cosa vogliono essere? Vogliono essere due esseri perfettamente razionali, e lo vogliono essere essendo banali, non essendo dei geni, essendo degli esseri più «normali» che ci possono essere, ma sono razionali perché la loro vita si basa su delle cose alle quali vogliono credere a qualunque costo. [...]

Anche il finale di Stromboli è stato molto criticato.

Esattamente per le stesse ragioni di *Viaggio in Italia*. Una che è passata attraverso la guerra attraverso il collaborazionismo, attraverso i campi di concentramento, con l'astuzia ha trovato tutte le soluzioni e a un certo punto si è trovata dentro a un labirinto. Che fa? Si mette a piangere come un qualunque bambino, ed è l'unica cosa sana che potesse fare, l'unica piccola, piccola accensione di una cosa viva e umana, no? Che cosa fa un bambino che piange, che cosa fa se gli danno una martellata su un piede? «Oh, Dio, Dio, Dio», no? Non è che si strilla in un'altra maniera. O «mamma» o «Dio».

[...]

Non crede che Viaggio in Italia fosse un film sull'alienazione «ante litteram»?

Sì, sì, certamente è un film sull'alienazione. Ma per questo le dico che non mi piacciono neppure i miei film, perché quando io ho cominciato a fare quel tipo di roba era, logicamente, una certa ricerca per ritrovare l'orientamento di tutti quanti, e la ricerca la fanno tutti quanti, diventa un atteggiamento, l'atteggiamento di chi si lamenta.

Sì, ma né Viaggio in Italia, né Europa' 51, p.es., sono dei lamenti. E poi sono stati fatti dieci anni prima...

Questo è terribile, io mi sento gravemente responsabile. Adesso il mondo ormai ha preso questo andazzo. Oggi come si giustifica tutto l'atteggiamento dell'arte in generale? Usciamo dal cinematografo. Prendiamo la pittura, un'arte di una evidenza così assoluta. Beh, che cos'è tutta questa deformazione? Non è soltanto rompere gli schemi, non è soltanto movimento rivoluzionario. Lo è stato, però poco alla volta è diventato questa specie di scatenamento per cui ci si rifiuta di vedere il mondo. È questo l'aspetto drammatico. Ora, dagli intellettuali, dagli artisti in particolare, il mondo si dovrebbe aspettare qualche cosa. Cioè, se l'artista non ha una certa funzione di bussola, di compasso, se non ha la capacità di tirare le coordinate e dire: «oggi, in questo momento della storia, dello spazio, ci troviamo chiusi in quest'orizzonte», beh, la funzione dell'artista scompare; che l'artista sia artista per conto suo è una cosa che ci può fare

grandissimo piacere ma che da un punto di vista sociale non ci interessa assolutamente. Allora, è inutile andare a vedere l'opera di un artista con curiosità per dire: «vediamo quanto è

curioso quel tale che si sente sradicato, ch si sente alienato...». Va bene, sono fenomeni che si possono benissimo andare a osservare...se uno si vuole documentare basta che vada in una clinica. Di documentazioni di questo tipo, lì ne può tirar fuori di ben più importanti, di ben più curiose, di ben più impensate.

[...]

Che cosa pensa dell'improvvisazione?

Siamo sempre lì, se le idee sono solide uno può permettersi il lusso di qualsiasi improvvisazione. Perché quando si passa a realizzare qualche cosa e questo qualcosa deve colpire, deve avere un tale sapore, un tale profumo di autenticità che, se è premeditato non può avere. Ecco dove l'improvvisazione diventa valida, ma ci deve essere l'improvvisazione dell'uomo civile, non quella dell'uomo selvaggio.

[...]

E Viaggio in Italia era un film improvvisato?

La sera non si sapeva quello che avremmo fatto la mattina. Le cose poi maturarono in mano., c'è una certa logica delle cose che non si può calcolare. Uno sta lì, ha l'ambiente, gli attori, beh, la obbligano a seguire una certa strada, gliela tracciano quasi i personaggi stessi. ma con questo non c'è bisogno di star lì, buttare un soldo per aria per vedere se si deve andare a destra o a sinistra.

[...]

Qual è il suo rapporto con gli attori?

Dipende dal carattere che si ha di fronte. George Sanders piangeva sempre durante il film. si lamentava in un modo terribile e io dicevo: «Ma che ti disperi a fare, il massimo che può succedere è che avrai fatto un brutto film, non è che può succedere più di questo. Quindi non mi pare che ci sia da piangere, da disperarsi. Tutti quanti ne abbiamo fatti di brutti e di belli e ne faremo un altro brutto. Che vuoi fare? Non c'è da strapparsi i capelli, non c'è da morire per questo». No, no bisogna proprio metterseli sotto, diciamo le cose come stanno. Lei può anche adoperare il capriccio; se vede nel capriccio, o in un certo atteggiamento, in una certa faccia, in una certa espressione un qualche cosa che le serve come elemento, l'adopera, perché no? Io non credo assolutamente all'arte fatta di collaborazione, non ci posso credere. Non pretendo di essere un artista ma ho sempre sognato di fare un lavoro artisticamente valido. Non è che si può scendere a compromessi, si deve arrivare allo scopo a qualunque costo, a costo delle liti, delle risse, dei cattivi umori, degli insulti delle blandizie, di tutto quello che le pare.

A cosa è dovuta la scelta di Sanders?

Era così evidente come tipo, no? È il suo cattivo umore che ha combaciato con il personaggio del film, più che il suo carattere.

[...]

(Adriano Aprà e Maurizio Ponzi, *Intervista con Roberto Rossellini*, «Filmcritica», n.156-157, aprile-maggio 1965.)

Roberto Rossellini

Roberto Rossellini nasce a Roma l'8 maggio 1906 dal costruttore edile Angelo Giuseppe Rossellini (che realizzerà il Cinema Corso di Roma) ed Elettra Bellan. Dopo di lui arrivano anche i fratelli Renzo (futuro compositore di musiche per il cinema e autore di opere liriche) e Marcella, con i quali Roberto avrà sempre un rapporto di profondo affetto e affiatamento. Compie studi regolari fino al liceo, dove instaura le prime e profonde amicizie. Fra i compagni di allora vi sono alcuni nomi noti, come Marcello Pagliero (che Roberto sceglierà per interpretare l'ingegner Manfredi in *Roma città aperta* e che sarà co-regista per *Desiderio*), Giovanni Mosca, scrittore e giornalista, Giorgio Amendola, politico, e Franco Righi, che diventerà direttore di produzione durante il periodo del fascismo. È anche grazie a lui che Roberto riesce ad affermarsi come aiuto regista e sceneggiatore durante il ventennio. Ma l'ingresso di Rossellini nel cinema avviene in maniera molto più casuale. Morto il padre infatti il futuro regista si trova alle prese con una situazione economica familiare alquanto precaria e la necessità di un lavoro si fa sempre più impellente. Grazie ad alcune amicizie nel campo del cinema e del teatro riesce a trovare lavori saltuari come rumorista e per un certo periodo sperimenta tutti i lavori accessori legati alla creazione dei film. È così che comincia a guadagnarsi i primi soldi e una certa esperienza nel settore. Nel frattempo, nel 1936, sposa Marcella De Marchis, scenografa e costumista, con la quale collabora a lungo anche dopo la rottura del matrimonio. Da questa unione nascono i figli Romano (che morirà prematuramente) e Renzo. Anche se vi sono notizie discordanti in merito, pare che sempre nel 1936 Roberto giri uno dei suoi primi cortometraggi, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, a cui seguiranno *Fantasia Sottomarina*, *Il tacchino prepotente*, *La vispa Teresa*, *Il ruscello di Ripasottile*. Nel 1938 collabora alla sceneggiatura di *Luciano Serra pilota* di Goffredo Alessandrini, mentre nel 1941 esordisce dietro la macchina da presa con *La nave bianca*, segmento iniziale di una "trilogia della guerra" più tardi ultimata da *Un pilota ritorna* (1942) e da *L'uomo dalla croce* (1943). Nel 1943 è la volta di *Desiderio*, film che Rossellini dirige con Marcello Pagliero, e che, a causa di grandi difficoltà, vede la luce solo nel 1946. Ma è *Roma città aperta* film che esce nell'autunno del 1945, a rendere celebre Rossellini in tutto il mondo e a costituire nella carriera del regista un vero e proprio punto di svolta (Anche Anna Magnani dovrà a questo film la sua fama e la sua carriera futura). È questa pellicola infatti a segnare la nascita del neorealismo cinematografico, fenomeno intorno al quale si confronterà tutto il cinema italiano del dopoguerra. L'azzeramento dell'industria cinematografica, le limitate possibilità tecniche di quel particolare momento storico consentono a Rossellini di imboccare una strada di totale libertà, in cui, quasi spontaneamente prendono forma gli episodi del film, ispirati a fatti realmente accaduti durante l'occupazione tedesca. Nonostante i fischi che accolgono la proiezione romana del 24 settembre 1945, *Roma città aperta* si classifica al primo posto della stagione cinematografica di quell'anno, arrivando a incassare 162 milioni di lire. Quasi tutta la critica italiana di quel periodo si esprime in maniera favorevole, anche se è a Parigi e negli Stati Uniti che il film consegue il suo successo più grande: nel 1946 ottiene la Palma d'oro al festival di Cannes, mentre gli americani parlano addirittura di una "scuola italiana", una maniera di fare cinema e di veicolare la realtà con cui Hollywood non è in grado di competere. Il film quindi, che ottiene una candidatura agli Oscar di quell'anno per la miglior regia, vince il New York Film Critics come miglior film straniero, il National Board of Review Awards per la miglior attrice (Anna Magnani), mentre in Italia si guadagna un Nastro d'Argento per il miglior regista (ex-aequo con Alessandro Blasetti e Vittorio De Sica), per la miglior sceneggiatura e la migliore interpretazione femminile. Sempre nel 1946 Rossellini continua il suo nuovo percorso artistico con *Paisà*, film che ancora una volta affronta il tema della liberazione dell'Italia dopo la caduta del fascismo e che, insieme a *Germania anno zero* (1948), costituisce la cosiddetta "trilogia neorealista". Più ancora che *Roma città aperta*, sarà *Paisà* a essere considerato dalla critica italiana e straniera il vero capolavoro di Rossellini; la pellicola gli vale un'altra candidatura agli Oscar per la miglior regia, un Nastro d'argento e un National Board of Review Awards. Nell'autunno di quello stesso anno, quando già è terminato il rapporto con la moglie, Rossellini inizia una tormentata storia sentimentale con Anna Magnani, che è anche l'interprete principale del successivo *Amore*, un interessante esperimento cinematografico composto dai due episodi *La voce umana* e *Il miracolo*.

La relazione con l'attrice romana termina pochi anni dopo, quando a rimpiazzare la "Nannarella" nazionale, arriva, direttamente da Hollywood, la star svedese Ingrid Bergman. Partita come una collaborazione professionale – Rossellini la vuole come protagonista del film *Stromboli* – quella con la Bergman si trasforma quasi da subito in una travolgente storia d'amore, che oltre a sfociare in un matrimonio da cui nascono ben tre figli: Robertino, Isabella e Isotta, dà inizio a un lungo sodalizio artistico tra i due. Dopo *Stromboli*, Rossellini e Ingrid Bergman girano diversi film insieme, come *Europa '51*, *Viaggio in Italia*, *Giovanna d'Arco al rogo*.

Il rapporto fra i due artisti va avanti per alcuni anni fino a quando Rossellini, spinto da un inesauribile desiderio di cercare vie sempre nuove per il suo cinema, non decide di partire per L'India, un viaggio che mette la parola fine a una relazione sentimentale già gravemente compromessa. Dall'esperienza indiana infatti Il regista torna con una nuova compagna, Sonali Senroy Das Gupta (di cui adotta il figlio più piccolo, Gil), che sarà anche la madre della sua ultima figlia, Raffaella. Prima di dedicarsi totalmente alla televisione Rossellini firma ancora la regia di alcuni film importanti come *Il Generale Della Rovere*, *Era notte a Roma*, *Viva l'Italia*. Si spegne a Roma il 3 giugno 1977.

FILMOGRAFIA

Daphne (cortometraggio perduto)

Prélude à l'après-midi d'un faune (realizzato probabilmente nel 1936)

Il tacchino prepotente (1939)

La vispa Teresa (1939)

Fantasia sottomarina (1940)

Il ruscello di Ripasottile (1941)

La nave bianca (1941)

Un pilota ritorna (1942)

L'uomo dalla croce (Italia 1943)

Roma città aperta (Italia 1945)

Desiderio (Italia 1946)

Paisà (Italia 1946)

Germania anno zero (1948)

Amore (primo episodio: **Una voce umana** 1947; secondo episodio: **Il miracolo** 1948)

Stromboli, Terra di Dio (1950)

Francesco, Giullare di Dio (1950)

La macchina ammazzacattivi (1952)

I sette peccati capitali (1952. 5° episodio: **L'invidia**)

Europa '51 (1952)

Siamo donne (1953. 3° episodio: **Ingrid Bergman**)

Amori di mezzo secolo (1954. 4° episodio: **Napoli 1943**)

Dov'è la libertà...? (1954)

Viaggio in Italia (1954)

La paura - non credo più all'amore – (1955)

Giovanna d'Arco al rogo (1955)

Le psycodrame (1956, rimasto incompiuto)

L'India vista da Rossellini (1959)
J'ai fait un beau voyage (1959)
India – India, Matri Buhmi- (1959)
Il generale della Rovere (1959)
Era notte a Roma (1960)
Viva l'Italia (1961)
Vanina Vanini (1961)
Torino nei cent'anni (TV, 1961)
Anima nera (1962)
Rogopag (1963. 1° episodio: **Illibatezza**)
L'età del ferro (TV, 1964)
La prise de pouvoir par Louis XIV (TV,1966)
Idea di un'isola (TV, 1967)
La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza (1967)
Atti degli apostoli (TV, 1969)
Socrate (TV, 1970)
Da Gerusalemme a Damasco (1970)
Rice University (1971, documentario rimasto incompiuto)
La forza e la ragione – intervista a Salvatore Allende- (1971)
Blaise Pascal (TV, 1971)
Agostino d'Ippona (TV, 1972)
L'età di Cosimo de' Medici (TV, 1973)
Cartesio (TV, 1974)
Anno uno (1974)
The world population (1974)
Il messia (1976)
Concerto per Michelangelo (TV, 1977)
Beaubourg, centre d'art et de culture Georges Pompidou (1977)