

*Quanto la critica si divide.*

*A proposito degli “anni Bergman”*

di Elena Dagrada

1. In una lunga intervista rilasciata a Gian Luigi Rondi, registrata negli ultimi anni della sua vita, Ingrid Bergman rievoca le difficoltà professionali che dovette affrontare appena giunta in Italia da Hollywood, in special modo nel recitare a fianco di interpreti dilettanti. Subito Rondi la incalza sostenendo che anche in quell'occasione, come già in passato, era comunque stata ripagata dal successo; ma l'attrice immediatamente ribatte: «No, il successo no. Adesso, quando fanno vedere quei film di Roberto in televisione, sono dei classici e tutti li esaltano, ma allora non piacevano a nessuno». Rondi prova a replicare che forse non piacevano in America, dove si erano risentiti per il suo abbandono e Rossellini era invisibile poiché aveva sottratto a Hollywood una diva tanto amata; ma in Italia... Ingrid Bergman però non demorde e lo interrompe: «Sì, anche in Italia»<sup>1</sup>, lasciando intendere di ricordare assai bene l'accoglienza critica negativa ricevuta all'epoca dai film interpretati nel nostro Paese. A Rondi non resta che riportare la conversazione sul terreno delle difficoltà professionali, in particolare quelle di *Viaggio in Italia*, relative all'interpretazione del personaggio di Katherine Joyce.

Naturalmente Ingrid Bergman ricordava bene: l'accoglienza riservata dalla critica italiana ai suoi film diretti da Rossellini era stata largamente negativa, in un crescendo di chiusure e incomprensioni che ne avevano decretato il fallimento. È però probabile che anche Rondi a modo suo ricordasse bene, ma parlasse essenzialmente per sé, essendo stato fra i pochissimi critici italiani a recensire positivamente quasi tutti i film del-

<sup>1</sup> Si veda il capitolo *Ingrid Bergman. Anche a lei la parola*, in Gian Luigi Rondi, *Il cinema dei maestri*, Rusconi, Milano, 1980, pp. 448-449, che oltre alle interviste registrate il 30 novembre 1975 e il 26 giugno 1979 riprende pure – non senza divergenze – parte delle interviste televisive a Ingrid Bergman realizzate da Rondi a Londra nel giugno del 1980, poi trasmesse dalla Rai.

la coppia<sup>2</sup>, se non proprio tutti i film realizzati da Rossellini in quell'arco di tempo che, alla maniera francese, possiamo chiamare i suoi “anni Bergman”<sup>3</sup>. Un arco di tempo importante, non solo perché mentre si consuma la sua parabola bergmaniana Rossellini dirige anche altri film di rilievo (basti fra tutti *Francesco giullare di Dio*); ma anche per il progressivo deteriorarsi, per l'appunto, dei suoi rapporti con la critica.

Gli anni Bergman di Rossellini cominciano infatti molto presto, in un certo senso già nel 1948, quando il regista riceve la celebre lettera dell'attrice che si dichiara pronta a lavorare con lui. E si concludono quasi dieci anni dopo, tra il '55 (anno d'uscita in Italia del loro ultimo film insieme, *La paura*) e il '57 (anno del loro “divorzio” ufficiale), a cui segue nel 1958 la riedizione de *La paura* con il titolo *Non credo più all'amore*.

È infatti il maggio del '48 quando Rossellini riceve la lettera di Ingrid Bergman, scritta nella primavera del 1947 ma consegnatagli un anno dopo, esattamente l'8 maggio – giorno del suo compleanno – stando allo stesso regista<sup>4</sup>, che le risponde inizialmente con un telegramma, poi con la prima stesura del soggetto di *Stromboli*. Realizzato nel corso del 1949, quel loro primo film insieme viene presentato a Venezia nel 1950<sup>5</sup> ed è seguito, nel 1952, da *Europa '51*, nel 1953 dall'episodio *Ingrid Bergman* incluso nel film a più voci *Siamo donne*, nel 1954 da *Viaggio in Italia* e *Giovanna d'Arco al rogo*, infine nel 1955 da *La paura*, girato in Germania (dove esce già nel novembre del 1954 con il titolo *Angst*) e che in Italia viene rieditato tre anni più tardi, notevolmente modificato e con il nuovo titolo già ricordato.

<sup>2</sup> Quasi tutti perché anche Rondi recensisce in modo ambivalente proprio *Viaggio in Italia*: cfr. *infra* la nota 78.

<sup>3</sup> Ovvero i suoi *années Bergman*; cfr. Elena Dagrada, *Le peur de l'Europe vue d'Allemagne par l'Italie: à propos de Angst (La Peur, 1954) de Roberto Rossellini*, «1895», AFRHC, numero fuori serie dedicato a *Les cinémas européens des années Cinquante*, a cura di Jean-Pierre Bertin-Maghit, 2000.

<sup>4</sup> Non possiamo sapere se gli fu consegnata davvero quel giorno, ma Rossellini rispose all'attrice proprio l'8 maggio scrivendole che la sua lettera era stata per lui «il dono più prezioso». Per la possibilità di far risalire con esattezza la lettera scritta da Ingrid Bergman alla primavera del 1947, grazie al ritrovamento della documentazione relativa a un incendio che distrusse gli uffici della Minerva presso cui era indirizzata, si veda Alberto Anile, Maria Gabriella Giannice, *La guerra dei vulcani*, Le Mani, Genova, 2000. La stessa Bergman ha raccontato in più sedi di aver scritto a Rossellini presso la Minerva, dietro suggerimento di un ammiratore italiano conosciuto a Hollywood. Smarritasi a causa dell'incendio suddetto, la lettera fu ritrovata e consegnata al suo destinatario circa un anno dopo.

<sup>5</sup> A proposito dell'uscita ufficiale di *Stromboli* nelle sale italiane si veda qui la nota 34.

Ma nel 1948, a distanza di un mese l'uno dall'altro, escono anche *L'amore* (il 30 ottobre a Bologna) e *Germania anno zero* (il primo dicembre a Milano), entrambi maltrattati dalla stampa di settore. E il 1955 è l'anno in cui André Bazin pubblica su «Cinema Nuovo» la celebre *Difesa di Rossellini*, in forma di lettera indirizzata a Guido Aristarco<sup>6</sup>, per perorare la causa del regista agli occhi della critica italiana e ribadire l'autenticità del Neorealismo rosselliniano, la coerenza del suo linguaggio e del suo stile, la continuità della sua ispirazione e della sua tensione morale; anche nei film interpretati da Ingrid Bergman.

Nel mezzo, tra il '49 e il '54, oltre ai film interpretati dall'attrice svedese escono anche *Francesco giullare di Dio* (1950), *L'invidia* (episodio del film a più voci *I sette peccati capitali*, 1952), *La macchina ammazzacattivi* (1952), *Dov'è la libertà?* (1954) e *Napoli '43*<sup>7</sup> (episodio di *Amori di mezzo secolo*, 1954), accolti per lo più negativamente; e si dipana il tracciato di una parabola discendente durante la quale Rossellini vive difficoltà sempre maggiori nel relazionarsi con il mondo della critica. Proprio tra il 1954 e il 1955, in occasione dell'uscita italiana di *Viaggio in Italia* e *La paura*, c'è chi si spinge fino a esortare il regista e l'attrice a cambiare mestiere. Un'esortazione che lascia il segno al punto da essere ricordata da Ingrid Bergman nella sua autobiografia. Ma anche François Truffaut racconta di aver conosciuto Rossellini proprio in quegli anni, quando «tutti i suoi film da *L'amore* (1948) in poi erano stati dei fallimenti commerciali e dei fallimenti agli occhi della critica italiana» e il cineasta «pensava seriamente di abbandonare il cinema»<sup>8</sup>.

La testimonianza di Truffaut figura opportunamente in apertura di un saggio importante, scritto nella seconda metà degli anni '80 da Pietro

<sup>6</sup> André Bazin, *Difesa di Rossellini*, «Cinema Nuovo», IV, 65, 25 agosto 1955; in francese pubblicato postumo con il titolo *Défense de Rossellini* nel tomo IV (*Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*) di *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, Paris, 1962; assente dalla traduzione italiana della raccolta di scritti baziniani, il saggio è ora in Giovanna Grignaffini (a cura di), *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, Temi, Trento, 2006.

<sup>7</sup> Si tratta di un titolo attribuito dalla critica, che non compare in nessuna copia del film dove ogni episodio segue il precedente senza essere introdotto da alcun cartello.

<sup>8</sup> François Truffaut, *Les films de ma vie*, Flammarion, Paris, 1975 (tr. it. *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia, 1978, p. 214). In questo testo Truffaut scrive di aver conosciuto Rossellini nel 1955, ma lo aveva già incontrato prima almeno una volta, in occasione di un'intervista rilasciata ai «Cahiers» nella primavera del 1954; cfr. Maurice Schérer [Eric Rohmer], François Truffaut, *Entretien avec Roberto Rossellini*, «Cahiers du Cinéma», 37, luglio 1954 (tr. it. in Roberto Rossellini, *Il mio metodo*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia, 1987).

Pintus<sup>9</sup>, che attraverso il racconto del regista francese mette a fuoco due dati di rilievo: la maggior capacità della critica “autorialista” d'oltralpe nel cogliere l'unitarietà dell'opera di un regista controverso come Rossellini; e la “divisione di campo” che ne seguì tra Italia e Francia, emblemizzata dalla lettera di Bazin ad Aristarco e ripresa da Pintus nel titolo del suo saggio: *Quando la critica si divide*.

Oggi, a vent'anni di distanza, possiamo finalmente andare oltre e chiederci anche *quanto* la critica si divide, ovvero come lo fece e soprattutto perché. Grazie al progredire della ricerca è infatti possibile delineare con maggior precisione il panorama critico – italiano ma anche francese – e circostanziare meglio le molte battaglie, figlie di un'unica guerra, che si combatterono sul campo dei film di Roberto Rossellini.

Durante i suoi anni Bergman, infatti, le divisioni di campo furono più d'una. E Rondi, mentre intervistava l'attrice, lo sapeva bene.

2. La prima divisione di campo fu quella consumatasi in seno alla critica cattolica, in occasione dapprima della presentazione veneziana, poi dell'uscita nelle sale, di *Stromboli*, *Francesco giullare di Dio* ed *Europa '51*; ovvero dei tre film di Rossellini scritti anche dal padre domenicano Félix Andries Morlion<sup>10</sup>. Solo *Stromboli* ed *Europa '51* sono interpretati da Ingrid Bergman, ma sembra che l'attrice svedese dovesse recitare anche il ruolo di Santa Chiara in *Francesco*; era però da poco nato Robertino e quel ruolo fu affidato ad Arabella Lemaître<sup>11</sup>.

Rossellini e Morlion si erano conosciuti a Bruxelles nel giugno del 1947, durante il Festival Mondial du Film et des Beaux Arts, dove *Paisà* era stato premiato dal governo belga e il Neorealismo italiano aveva otte-

<sup>9</sup> Cfr. Pietro Pintus, *Quando la critica si divide*, «Bianco & Nero», XLVIII, 3, luglio-settembre 1987.

<sup>10</sup> Sul ruolo, nella scrittura dei film di Rossellini, del domenicano belga Félix Andries Morlion – noto anticomunista giunto in Italia al seguito degli alleati in qualità di agente dell'Office of Strategic Service (la futura Cia), fondatore dell'Università Internazionale di Studi Sociali Pro Deo (oggi Luiss) e della prima Sezione Universitaria di cinematografia – si veda Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini* [2005], Led, Milano, 2008<sup>2</sup>. Sul domenicano e i suoi rapporti con Rossellini si veda anche Elena Dagrada, Tomaso Subini, *Félix Morlion e Roberto Rossellini*, in Ruggero Eugeni, Dario Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. 2, EdS, Roma, 2006.

<sup>11</sup> Cfr. Ermanno Contini, *Ingrid per devozione farà la parte di Santa Chiara*, «La Settimana Incom», 28 gennaio 1950.

nuto un'importante consacrazione internazionale<sup>12</sup>. Si reincontrano l'anno dopo, a Venezia, dove il domenicano è membro della giuria e Rossellini presenta in concorso *L'amore*.

Sono anni di profondo mutamento nel panorama politico e culturale italiano. Dopo gli sforzi di pacificazione post-bellica suggellati dai governi di coalizione, durante i quali un'Assemblea Costituente elabora la Costituzione entrata in vigore il 1° gennaio 1948, le successive elezioni di aprile – le prime a suffragio universale della neonata Repubblica, già stretta nelle maglie della Guerra Fredda – si svolgono in un clima di scontro ideologico durissimo, che il trionfo della Democrazia Cristiana contro il Fronte della sinistra unita inasprisce ulteriormente. La contrapposizione si ripercuote anche nella gestione politica della cultura, dove il fenomeno cinematografico di maggior rilievo è il Neorealismo, politicamente vicino alla sinistra; perciò quel cinema è guardato con sospetto negli ambienti cattolici. Ma quando Morlion, a Bruxelles, assiste al trionfo di *Paisà* e del Neorealismo capisce che la “nuova scuola cinematografica italiana” non può più essere ignorata, e in aperta sfida con le gerarchie ecclesiastiche (particolarmente accanite contro tale “scuola” proprio a partire dal 1948)<sup>13</sup> si adopera per promuovere un'azione di politica culturale volta a sottrarre l'elogio del Neorealismo al monopolio della critica marxista<sup>14</sup>. Colui che lo aveva reso celebre nel mondo – e inaugurato ufficialmente nel 1945 con *Roma città aperta* – era infatti un cineasta difficilmente classificabi-

<sup>12</sup> Oltre a *Paisà*, viene premiato anche *Vivere in pace* di Luigi Zampa (dalla giuria dell'Ocic) e Turi Vasile scrive sulla «Rivista del Cinematografo» (XX, 7-8, luglio-agosto 1947, p. 5) che critica e pubblico «hanno parlato di una nuova scuola cinematografica italiana, di cui vedono l'iniziatore in Roberto Rossellini».

<sup>13</sup> La fine dei governi di coalizione coincide di fatto anche con la fine di una sorta di *pax cinematografica*. Pensiamo in particolare all'operato delle *Segnalazioni cinematografiche* del Centro Cattolico Cinematografico, ma anche alla linea editoriale di una testata come la «Rivista del Cinematografo» (cfr. fra gli altri ciò che scrive Marcello Vazio nella rubrica *Ritagli*, «Rivista del Cinematografo», XXI, 8-9, agosto-settembre 1948; e lo studio di Tomaso Subini, *Nel segno di una continuità sostanziale. Il dopoguerra e gli anni Cinquanta*, in Elena Mosconi [a cura di], *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della “Rivista del Cinematografo”*, EdS, Roma, 2008). Per l'atteggiamento complessivo della stampa cattolica nei confronti del Neorealismo si veda Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. III, *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959* [1982], Editori Riuniti, Roma, 1993<sup>11</sup>, in particolare il paragrafo *L'attacco*.

<sup>14</sup> Cfr. Elena Dagrada, Tomaso Subini, *Félix Morlion e Roberto Rossellini*, cit.

le<sup>15</sup>, comunque non un comunista, semmai da più parti ritenuto vicino alla Democrazia Cristiana<sup>16</sup>. Morlion punta perciò a fare di Rossellini il «pioniere [...] del neorealismo cattolico, correttivo dell'altro che non sembrava abbastanza cristiano»<sup>17</sup>, adoperandosi su più fronti e ritagliando per sé il ruolo di “consigliere religioso” (ovvero di sceneggiatore occulto ma non troppo), alleandosi fra l'altro con Rondi<sup>18</sup> nella realizzazione e promozione di pellicole neorealiste cattoliche.

Proprio nel 1948, a Venezia, *L'amore* viene stroncato duramente e il domenicano si unisce al coro di critiche negative, giudicandolo un film «di impostazione sbagliata riguardo alla sua ispirazione religiosa»<sup>19</sup>; ma con-

<sup>15</sup> Cfr. Alberto Farassino, *I rapporti con la critica*, in Edoardo Bruno (a cura di), *Roberto Rossellini. Il cinema, la televisione, la storia, la critica*, Atti del convegno, San Remo, 16-23 settembre 1978, Tipolitografia Casabianca/Assessorato per il turismo e le manifestazioni – Convegni San Remo per il Cinema, San Remo, 1980.

<sup>16</sup> Luigi Chiarini, per esempio, lo afferma apertamente in un significativo editoriale che inaugura la nuova serie di «Bianco e Nero», nel quale fa pure riferimento a «un dotto padre domenicano» (*Avviso*, «Bianco e Nero», IX, 1, gennaio 1948, p. 5), ovvero a Morlion, il quale non a caso citerà a sua volta l'editoriale di Chiarini nel suo *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano*, «Bianco e Nero», IX, 4, aprile 1948.

<sup>17</sup> Giovan Battista Cavallaro, *Bilancio di un Festival*, «Rivista del Cinematografo», XXV, 9-10, settembre-ottobre 1952, p. 6.

<sup>18</sup> Nonché con Giulio Andreotti, che aveva iniziato la propria carriera a fianco del domenicano, a cui rimane legato per tutto il periodo in cui è sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei ministri con delega in materia di spettacolo, dal IV governo De Gasperi (31 maggio 1947) alla fine del I governo Pella (12 gennaio 1954) – ovvero per quasi tutti gli “anni Bergman” di Rossellini. Verosimilmente, nelle intenzioni del domenicano avrebbe dovuto trattarsi di una sorta di “triplice alleanza” in cui lui avrebbe scritto, Andreotti “prodotto” (ovvero agevolato i contatti in tal senso) e Rondi recensito: cfr. Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti*, cit.

<sup>19</sup> Cfr. A. Mary Brady, *Come si sgonfia una grossa montatura giornalistica*, «L'Ora dell'Azione», 25 febbraio 1950, che riporta una lunga dichiarazione di Morlion contenuta in un lancio dell'agenzia Cip dell'11 febbraio 1950: «Conobbi Rossellini al Festival Internazionale di Bruxelles nel giugno 1947, ove il suo film *Paisà* destò una profonda impressione di sincerità e di umanità. Come fondatore della prima agenzia cattolica di critica cinematografica (DOCIP, Bruxelles) e della prima Sezione Universitaria di cinematografia (nella nostra Università a Roma), ho accettato di elaborare, secondo il desiderio del grande regista [...] un tema religioso per il suo prossimo film, iniziando tale lavoro al Festival Internazionale di Venezia, nel settembre del 1948. In questo Festival Rossellini aveva presentato un film di impostazione sbagliata riguardo alla sua ispirazione religiosa e né io né gli altri membri della giuria demmo voto favorevole. L'impostazione del tema religioso elaborato da me per il film *Stromboli*, dive-

testualmente “accetta” di elaborare il tema religioso del successivo film di Rossellini, che in quell’occasione tocca con mano quanto può costargli la disapprovazione del mondo cattolico<sup>20</sup>.

Il successivo film di Rossellini è appunto *Stromboli*, ovvero il primo dei sei titoli rosselliniani interpretati da Ingrid Bergman. Approda all’XI Mostra d’arte cinematografica di Venezia preceduto dai clamori dello scandalo scatenato dal legame tra il regista e l’attrice<sup>21</sup>, ma anche dall’assegnazione del premio Roma, attribuitogli in Campidoglio il 12 marzo del 1950 da una giuria composta, fra l’altro, anche da Rondi<sup>22</sup>. Un premio avvertito da più parti come «uno strano verdetto a porte chiuse»<sup>23</sup>, che

nuto poi *Terra di Dio*, era già terminata da tempo quando Rossellini conobbe Ingrid Bergman». Il film «di impostazione sbagliata» cui qui si fa cenno è appunto *L’amore*. È inesatto, invece, che all’epoca dell’«impostazione del tema religioso» Rossellini non avesse ancora conosciuto Ingrid Bergman.

<sup>20</sup> Non solo a Venezia, per la mancata premiazione de *L’amore*, ma anche in seguito, per l’esclusione dei suoi film dalle sale parrocchiali. Contemporaneamente, fra l’altro, il regista vede venir meno il sostegno dell’ambiente marxista che lo accusa di tradire il Neorealismo e di abbandonare il film corale a sfondo sociale in favore di una svolta bollata come “involuzione” proprio da *L’amore* e *Germania anno zero*.

<sup>21</sup> Nonché da articoli di giornale – di vario orientamento ideologico – che riportano le reazioni poco lusinghiere della critica americana: *Stromboli*, infatti, negli Stati Uniti esce il 15 febbraio 1950, rimontato dalla Rko. Si vedano, fra gli altri, *Crudi giudizi americani alla prima di “Stromboli”*, «Momento sera», 17 febbraio 1950; *Critica grigia per la prima di “Stromboli”*, «Corriere d’informazione», 16 febbraio 1950; *Il film “Stromboli” non entusiasma gli americani*, «Il Messaggero», 17 febbraio 1950; *Fischiate Ingrid in sottoveste*, «Paese Sera», 23 febbraio 1950.

<sup>22</sup> Gli altri componenti della commissione giudicatrice sono Antonio Baldini, Emilio Cecchi, Piero Gadda Conti, Mario Gromo, Filippo Sacchi e Gino Visentini. La consegna dei premi avviene in Campidoglio, nella Sala degli Orazi e Curiazi, alla presenza, fra gli altri, di Alcide De Gasperi e Giulio Andreotti. Rossellini è assente e si scusa con una lettera, mentre sono presenti gli altri due premiati (da commissioni diverse): Giuseppe Ungaretti per la poesia e Ugo Betti per il teatro.

<sup>23</sup> Vittorio Bonicelli, *Finalmente “Terra di Dio”*, «Tempo», 25 marzo 1950. Anche Pietro Bianchi su «Il Tempo di Milano» del 14 marzo 1950 sottolinea che gli italiani non hanno ancora visto il film e usa il titolo *Terra di Dio*. Mentre su «Spettacolo» (II, 5, 15 marzo 1950) a p. 1 si legge: «La commissione giudicatrice per il Cinema [...], in seguito all’esame dei film italiani apparsi o compiuti (anche se inediti) nel periodo tra il 1° luglio 1948 e il 30 settembre 1949, si è trovata a dover scegliere tra *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica, “ormai mondialmente riconosciuto”, *Cielo sulla palude* di Augusto Genina, *Terra di Dio (Stromboli)* di Roberto Rossellini, ed ha assegnato il premio di un milione a questo ultimo», ma poco oltre si legge anche il dispiacere di «non poter manifestare il nostro compiacimento per l’assegnazione del premio a

però sulla stampa ottiene una notevole risonanza – e procura al film le recensioni più lusinghiere: pensiamo a quelle di Ennio Flaiano e di Alberto Moravia<sup>24</sup> –, non solo per le insolite modalità della sua assegnazione. Scrive su «Hollywood» Italo Dragosei:

Prima ancora di essere presentato al pubblico, il film *Stromboli* di Roberto Rossellini comincia a guadagnarsi dei premi. È questa, forse, la prima volta che un film inedito viene premiato “per sentito dire” e, a sentire quelli che lo hanno visto, pare che sia davvero un buon film, degno del Rossellini della prima maniera. Evidentemente, mentre girava *Stromboli*, Rossellini era in Grazia di Dio, per questo i suoi amici cattolici padre Morlion e G.L. Rondi insistono perché il film riprenda l’antico titolo *Terra di Dio* mutato, evidentemente, su istigazione dei noleggiatori americani che in casi del genere badano più alla “cassetta” che all’ispirazione divina<sup>25</sup>.

Certo, *Terra di Dio* è in questo frangente il titolo preferito dai cattolici, nonché il più usato un po’ ovunque<sup>26</sup>. Tanto che dalle colonne di «Sipario»

*Terra di Dio* poiché non abbiamo ancora visto il film». Su «Film» (15 aprile 1950), invece, si ironizza apertamente sul sistema ingegnoso che ha permesso di premiare un film la cui “prima europea” è prevista addirittura in ottobre. Anche Ugo Casiraghi, da Venezia, su «L’Unità» del 27 agosto 1950 stigmatizzerà la premiazione avvenuta senza che il film sia stato presentato al pubblico; e Guido Aristarco, dapprima in *Alla ricerca di Dio*, «Cinema», 46, 19 settembre 1950, poi nuovamente su «Cinema», 58, 13 marzo 1951 (nella rubrica *Film di questi giorni*), insinuerà senza mezzi termini che *Stromboli* abbia ottenuto il premio Roma ingiustamente, essendo un film fatto su misura per Ingrid Bergman e per sottostare a compromessi che, per l’appunto, gli hanno fruttato il premio.

<sup>24</sup> Cfr. Ennio Flaiano, *L’isola di Rossellini*, «Il Mondo», 25 marzo 1950 (ora in Id., *Lettere d’amore al cinema*, Rizzoli, Milano, 1978); e Alberto Moravia, *Ingrid Bergman resiste anche a Stromboli*, «L’Europeo», 26 marzo 1950 (ora in Adriano Aprà, Stefania Parigi [a cura di], *Moravia al/cinema*, Associazione Fondo Alberto Moravia, Roma, 1993). Al momento della prima romana un’altra firma illustre, di Aldo Palazzeschi (*Stromboli*, «Epoca», 24, 25 marzo 1951), recensirà *Stromboli* rintracciandovi, nonostante tutto, qualche elemento positivo.

<sup>25</sup> Italo Dragosei, «Hollywood», VI, 237, 1 aprile 1950.

<sup>26</sup> Mario Gromo su «La Stampa» del 14 marzo 1950 scrive che *Terra di Dio* è il titolo per l’Europa, mentre *Stromboli* per l’America. Si veda anche Piero Gadda Conti, che elogia il finale con parole che saranno più tardi di Rondi (cfr. qui la nota 38) e usa a sua volta il solo titolo *Terra di Dio* scrivendo su «Il Popolo» del 14 marzo 1950: «Il film premiato, dopo le discusse e discutibili prove di *Germania anno zero* e di *Amore*, riporta Roberto Rossellini



Guido Aristarco ironizza pesantemente sugli «inni» che alcuni critici «da qualche tempo vanno intonando in gloria di Roberto Rossellini: il Rossellini di una “terra” che non “trema” ma che è, almeno nel titolo, di Dio»<sup>27</sup>, polemizzando così sul fatto che dalla giuria del premio Roma *La terra trema* (1948) di Visconti non sia neppure stato preso in considerazione.

Nonostante la premiazione preventiva, tuttavia, a Venezia *Stromboli* viene proiettato fuori concorso, il 26 agosto 1950 – lo stesso giorno di *Francesco giullare di Dio*, pure fuori concorso –, nella versione internazionale<sup>28</sup> i cui titoli di testa riportano l’insolita dicitura: «*Religious theme inspired by FATHER FELIX MORLION O.P.*». E sebbene sulla copia campeggi il solo titolo *Stromboli*, viene presentato alla stampa con quello che infine sarà il titolo ufficiale della versione italiana, *Stromboli terra di Dio*, accompagnato da un comunicato in inglese dove quel titolo è tradotto come *Stromboli God’s Earth*<sup>29</sup>. Tutto è orchestrato, insomma, affinché quella che viene subito battezzata come la “giornata di Rossellini”<sup>30</sup> convogli l’attenzione della critica sulla centralità delle tematiche religiose negli ultimi due film del cineasta. Ciò nondimeno *Stromboli* riceve un’accoglienza contrastata anche in seno alla critica cattolica, ai cui rilievi si unisce quella di area marxista, benché da prospettive opposte.

Le principali testate politicamente schierate a sinistra parlano di involuzione, stigmatizzano il misticismo del film e non perdonano al regista

alla pienezza espressiva ed alla concretezza narrativa di *Paisà*, superandolo per l’unità del tema e la maggiore profondità dello scavo interiore».

<sup>27</sup> Guido Aristarco, «Sipario», 48, aprile 1950, p. 38. Usa il titolo *Stromboli* anche «L’Unità» (14 marzo 1950) in un trafiletto non firmato; mentre «Avanti!» usa *Terra di Dio*, in un pezzo di cronaca non firmato uscito il 14 marzo 1950.

<sup>28</sup> Sulle diverse versioni e relative varianti si rimanda a Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti*, cit. Si noti che all’epoca Rossellini pensava di distribuire anche in Italia questa versione, una volta doppiata in italiano, a lungo sbandierata come “originale” rispetto a quella mutilata dalla Rko; e anche Morlion ne era persuaso, come risulta da ciò che dichiara prima della presentazione veneziana (quando la versione del film doppiata in italiano non esisteva ancora), contrapponendo alla versione mutilata dalla Rko quella montata in Italia definendola “autentica” e “italiana”, pur riferendosi alla versione in cui compare il suo nome nei titoli di testa; cfr. A. Mary Brady, *Come si sgonfia una grossa montatura giornalistica*, cit.

<sup>29</sup> Documento datato 24 agosto 1950 e riprodotto in Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti*, cit. Si noti che il titolo *God’s Earth* è usato anche da Lauro Venturi in *Roberto Rossellini*, «Hollywood Quarterly», 1, vol. 4, autunno 1949.

<sup>30</sup> Una definizione che il 27 agosto del 1950 adottano diverse testate, quali il «Corriere della Sera», «Avanti!», «La Nuova Stampa».

la sua supposta “svolta intimista” o “spiritualista”, che per di più appare viziata da un’ispirazione filoclericale. In qualche caso si coglie l’occasione per fare il bilancio di un’opera che si ritiene già entrata in crisi con *Germania anno zero* e con *L’amore*. «L’Unità» arriva addirittura a titolare *Predica di Rossellini in un’aria di sacrestia*, denunciando apertamente il declino di Rossellini e accusando la Mostra veneziana di essere «sempre più clericale»; mentre l’«Avanti!», pur elogiando l’interpretazione dell’attrice fin dal sommario, vi aggiunge che il «regista italiano sembra aver perduto [...] tutto il vigore poetico di cinque anni fa»<sup>31</sup>.

Per parte sua la critica cattolica, non meno militante di quella marxista, si mostra insoddisfatta e ancor più puntigliosa nell’esprimere le proprie perplessità. In particolare attacca il film per il finale miracolistico, dove la conversione della protagonista appare troppo rapida, priva di sufficienti motivazioni psicologiche<sup>32</sup>. Piero Regnoli, su «L’Osservatore Romano» del 30 agosto 1950, scrive che

il film miseramente cade proprio là ove la vera ispirazione avrebbe potuto portarlo nelle alte sfere della spiritualità e dell’arte: la redenzione di Karin, sbrigata in cinque minuti di frettolose inquadrature, costituisce il lato più falso del film. Tutto è risolto, per intenderci, all’“americana”, secondo gli schemi semplicistici del lieto fine che han fatto ridere spesso anche *chi è oggi deciso a sostenere la pretesa spiritualità del miracolo finale*.

Karin si addormenta maledicendo e si sveglia benedicendo: la redenzione, la Grazia è penetrata nella donna nottetempo; e sta bene. Ma cosa ce lo fa presupporre? Le sue parole, dinanzi al sole nascente, sono già una conclusione, una esemplificazione della Grazia avvenuta. Ma prima? Rossellini se l’è cavata con un cielo stellato, interposto tra i due volti, maledicente e benedicente, di Karin. Ma, basta davvero tanto? [corsivo mio]

<sup>31</sup> Ugo Casiraghi, *Predica di Rossellini in un’aria di sacrestia*, «L’Unità», 27 agosto 1950; Luigi Fossati, ‘*Stromboli*’ e ‘*Francesco giullare di Dio*’, «Avanti!», 27 agosto 1950. Si veda anche, da Venezia, Guido Aristarco, *Alla ricerca di Dio*, «Cinema», 46, 19 settembre 1950.

<sup>32</sup> Il finale è in assoluto l’elemento più criticato, non solo sulle testate cattoliche militanti: si vedano per esempio Mario Gromo su «La Nuova Stampa», 27 agosto 1950; Arturo Lanocita sul «Corriere della Sera», 27 agosto 1950; Giulio Cesare Castello su «Bianco e Nero», XI, 11, novembre 1950.

Non si tratta di un rilievo casuale. Infatti, «chi è oggi deciso a sostenere la pretesa spiritualità del miracolo finale» è Gian Luigi Rondi, che tre giorni prima, il 27 agosto 1950, aveva pubblicato sul quotidiano «Il Tempo» un panorama critico dalla Mostra di Venezia dove elogiava apertamente *Stromboli*, in particolare per la conclusione miracolistica<sup>33</sup>. Quella de «L'Osservatore Romano» è dunque una sconfessione in piena regola, tanto più incisiva in quanto riferita a un'opera nei cui titoli di testa compare in veste ufficiale il nome di un religioso, a cui si attribuisce nientemeno che l'ispirazione del «*Religious theme*».

Non si tratta neppure di un rilievo senza conseguenze. Nella versione italiana, distribuita<sup>34</sup> con il titolo *Stromboli terra di Dio* (e senza più il nome di Morlion nei titoli di testa), il finale risulta modificato proprio secondo le direttive espresse da Piero Regnoli su «L'Osservatore Romano»<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Pur senza esprimere un giudizio complessivamente positivo, elogiano il finale anche Ermanno Contini, «*Stromboli*» e «*Francesco giullare di Dio*», «Il Messaggero», 27 agosto 1950; e Vittorio Ricciuti, *Stromboli terra di Dio ha vinto la sua battaglia*, «Il Mattino», 27 agosto 1950, il quale però all'uscita del film inasprisce il suo giudizio e boccia anche la conclusione miracolistica, senza peraltro mostrare di averne colto i cambiamenti (cfr. V[ittorio] R[icciuti], «*Stromboli*», «Il Mattino», 15 marzo 1951).

<sup>34</sup> Secondo le fonti ufficiali, *Stromboli terra di Dio* esce a Torino l'8 ottobre 1950. Un articolo non firmato apparso quel giorno su «La Nuova Stampa», tuttavia, indica che il film verrà proiettato alle 21,30 al cinema Lux nel quadro della Settimana cinematografica internazionale e nella «edizione integrale» (il titolo dell'articolo parla di *Stromboli terra di Dio*, mentre il tamburino a fondo pagina annuncia la proiezione di *Stromboli*). Dopo di che, stando alle recensioni apparse sui quotidiani, il film sembrerebbe tornare nelle sale (nella versione italiana) solo nel marzo del 1951. Non è impossibile, perciò, che il dato ufficiale (usato anche in Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti*, cit.) sia da correggere e in ogni caso da approfondire, visto che il tempo trascorso tra l'ottobre del 1950 e il marzo del 1951 potrebbe essere servito proprio per la messa a punto della versione italiana definitiva, fra l'altro per mano di Morlion. La pellicola proiettata a Torino l'8 ottobre, in ogni caso, non viene recensita, ma solo «annunciata», così come nello stesso trafiletto viene annunciato che il giovedì successivo sarà presentata all'Opéra di Parigi. Si noti che su «Film» (15 aprile 1950) si legge fra l'altro che la Rko ha già annunciato la prima europea di *Stromboli* proprio in ottobre (cfr. qui la nota 23).

<sup>35</sup> Tra il momento più estremo della disperazione di Karin e il suo risveglio nella luce dell'alba sono aggiunte alcune inquadrature, tre delle quali frutto di nuove riprese. Nella prima Karin singhiozza, chinata a terra; nella seconda si placa; nella terza, inquadrata dall'alto, pronuncia la frase: «Dio... se esisti... dammi... dammi un po' di pace... dammi... dammi un po' di pace...». Non sono le sole modifiche apportate: fra l'altro, rispetto alla versione americana, compare qui (e nella versione internazionale, dove pure è aggiunta in un secondo tempo) una frase pronunciata dal parroco al termine del colloquio con

Contiene infatti alcune inquadrature in più, collocate «tra i due volti, maledicente e benedicente, di Karin», supposte correggere l'eccessiva rapidità dell'evoluzione psicologica della donna e quindi fugare l'impressione di una sua conversione puramente fideistica. Contiene inoltre alcune frasi in più, pronunciate sempre da Karin, volte a testimoniare il cambiamento in corso nel suo animo, nonché a esplicitare la sua invocazione della Grazia, mentre chiede a Dio «un po' di pace».

In occasione dell'uscita del film nelle sale, la maggior parte delle testate ignora tali cambiamenti e ripropone per lo più lo stesso giudizio già espresso a Venezia<sup>36</sup>. A sinistra, in particolare, Guido Aristarco<sup>37</sup> torna a parlare di involuzione criticando, fra l'altro, proprio il finale miracolistico, colpevole di ridursi alla conversione arbitraria della protagonista; ma con il pretesto di condannare la conversione di Karin, Aristarco condanna la supposta conversione di Rossellini a un nuovo modo di fare cinema, percepito come il tradimento del Neorealismo.

Karin sulla scogliera («If you do this, merciful God will help you»), che spinge la donna a testimoniare la sua volontà di cambiamento al fine di ottenere l'aiuto di Dio (cfr. Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti*, cit.). Su «La Fiera Letteraria», Rondi accenna apertamente anche a questa frase, precisando che «se [Karin] saprà vincersi – le dice il parroco del paese – non le mancherà di certo l'aiuto di Dio». A rivendicare per sé il ruolo di autore materiale delle nuove riprese è stato padre Morlion, in una testimonianza raccolta nel 1977 da Mario Arosio (*Il figliol prodigo*, «Rivista del Cinematografo», L [nuova serie], 7-8, luglio-agosto 1977), in cui racconta che Ingrid Bergman gli avrebbe espresso la sua insoddisfazione per un finale dove l'evoluzione psicologica di Karin risultava troppo rapida, basata sull'invocazione di un Dio che non risponde all'uomo. Spiega Morlion ad Arosio: «Discutemmo a lungo con Roberto e con Ingrid, che si sentivano, in qualche modo, rispecchiati anche in termini autobiografici nella vicenda dei personaggi del film. Alla fine, soprattutto per la straordinaria sensibilità interiore della Bergman (mi chiese poi di leggere le opere di s. Teresa d'Avila) ci rendemmo conto che bisognava rigirare la scena. Doveva risultare chiaro che, mentre Karin invocava ripetutamente Dio, mutava radicalmente il suo atteggiamento interiore. La risposta di Dio al grido di angoscia, doveva essere non la liberazione dal dolore o la promessa di un risarcimento ma la presa di coscienza da parte di Karin che, per essere in pace con se stessi, bisogna accettare la vita con amore, anche quando essa è sofferenza. E proprio questo che Ingrid cercò di esprimere nella versione definitiva della scena che, con il consenso di Roberto, diressi io stesso» (pp. 306-307).

<sup>36</sup> Cfr. fra gli altri Arturo Lanocita («Corriere della Sera», 3 marzo 1951), che sottolinea di aver riportato «le stesse impressioni, e quindi gli stessi dubbi e gli stessi consensi».

<sup>37</sup> Nella già ricordata rubrica *Film di questi giorni*, «Cinema», 58, 15 marzo 1951. Si veda anche Ugo Casiraghi, «L'Unità» (Roma), 16 marzo 1951. Parla di involuzione a proposito di *Stromboli* anche Chiarini in *Discorso sul neorealismo*, «Bianco e Nero», XII, 7, luglio 1951 (ora in Luigi Chiarini, *Il film nella battaglia delle idee*, Bocca, Milano, 1954).

Anche in area cattolica vengono però riproposte posizioni pressoché identiche. Nonostante le modifiche apportate alla pellicola, cioè, la frattura tra la posizione di Rondi e quella espressa in Vaticano non si ricompono. In occasione della prima romana, Rondi pubblica su «La Fiera letteraria» del 18 marzo 1951 una recensione dal titolo significativo – *In Stromboli una donna chiama Dio in soccorso contro se stessa* – in cui ribadisce quanto scritto in agosto su «Il Tempo», esalta di nuovo le qualità cristiane del film, aggiunge alcuni brani in risposta a «L'Osservatore Romano» e descrive in dettaglio le nuove inquadrature girate per il finale, citando testualmente le frasi pronunciate dalla protagonista. Scrive Rondi:

Giunta sul cratere [...] la donna si sente fisicamente e moralmente mancare: soffocata dalle esalazioni del vulcano, sperduta nella notte e nel buio, si lascia andare con la faccia contro la terra, meditando per un istante di uccidersi: non ne può più e dalla bocca le sfugge, ancora quasi blasfema una frase per lei inusitata: *Dio, se esisti, dammi un po' di pace*, quindi si addormenta e quando si risveglia è giorno alto.

Poi conclude:

Tragedia, dunque; tragedia che, partendo dagli stessi postulati della tragedia greca, propone per la prima volta nel cinema i postulati della tragedia cristiana, quella della lotta dell'anima con la Grazia. Per primo Rossellini l'ha intuita, per primo l'ha espressa, per primo ha saputo darle una solennissima veste poetica. Oggi [...] *chiunque abbia onestà e cuore, sensibilità e intelligenza non può non riconoscere a questo film il merito altissimo di aver segnato per l'arte cinematografica l'ora della sua più sicura vittoria e l'ora del suo ritorno a Dio.* [corsivo mio]

Il messaggio di Rondi non potrebbe essere più chiaro: indicare in Rossellini l'iniziatore di un'arte cinematografica cristiana, concepita come la prosecuzione moderna dell'antica tragedia greca<sup>38</sup>. Così come è chiaro

<sup>38</sup> Una lettura già proposta su «La Fiera Letteraria» del 19 marzo 1950, in occasione del premio Roma, in un articolo non firmato ma plausibilmente scritto da Rondi; lettura rinvenibile anche – certo non a caso – nelle parole di Piero Gadda Conti sul «Popolo» (14 marzo 1950), sempre in occasione del premio Roma («Il senso di catarsi di questo finale fa pensare all'atmosfera dell'antica *tragedia greca*, addolcita dalla consolazione del *messaggio cristiano*» [corsivo mio]); e in Gian Luigi Rondi, *Cinema*

il suo destinatario, ovvero «*chiunque abbia onestà e cuore, sensibilità e intelligenza*». Chiunque – ma qualcuno in particolare – di cui Rondi raccoglie la sfida e che «*non può non riconoscere*» a Rossellini tale primato.

È però chiara anche la risposta del Centro Cattolico Cinematografico (organo ufficiale dell'Episcopato Italiano ed espressione dell'Associazione Cattolica degli Esercenti). Da un lato *Stromboli* viene classificato “per adulti” senza “riserva”<sup>39</sup>: una classificazione migliore di quella riservata in precedenza a *Germania anno zero* e *L'amore*, “esclusi” entrambi dalla programmazione delle sale parrocchiali. Dall'altro, però, questa concessione è bilanciata con fermezza da un giudizio critico inequivocabile, espresso di lì a poco sul mensile del Centro Cattolico Cinematografico, la «Rivista del Cinematografo», che non modifica di una virgola la valutazione negativa del finale miracolistico e attraverso la penna di Giorgio Santarelli afferma:

*italiano oggi*, Bestetti, Roma, 1950 (stampato nel mese di giugno). Si veda pure un ulteriore scritto, firmato da Rossellini ma verosimilmente frutto della collaborazione di Morlion e Rondi, pubblicato su «Film» del 16 agosto 1951 (a dieci giorni dalla presentazione veneziana di *Stromboli*) con un titolo ufficiale e programmatico quanto il tono usato (*Perché ho diretto proprio questo film*), dove si legge: «Così, gli schemi dell'antica tragedia mi parvero i soli possibili a dar vita a questa lotta fra Creatore e creatura. Personaggio-protagonista la donna, cinica ed egoista, che ha contro di sé quel duplice silenzioso corso [*sic*]: gli uomini con la loro gretta incomprendimento, la natura ostile e avversa. Ignorato, invisibile ma onnipresente, il suo antagonista: Dio. È contro di lui che nel suo atteggiamento contraddittorio la protagonista lotta ribellandosi al coro». Sono parole simili a quelle usate poche settimane più tardi da Rondi, nella recensione a *Stromboli* apparsa su «Il Tempo», dove ritorna anche il refuso “corso” (al posto di “coro”), in seguito corretto nella recensione firmata da Rondi su «La Fiera Letteraria» del 18 marzo 1951 dove si legge: «I più nudi elementi dell'antica tragedia intervengono a dar vita a questa lotta fra Creatore e creatura. Contro [il personaggio] è un duplice coro: da una parte gli uomini con la loro sinistra incomprendimento; dall'altra la natura – pietre, case e, soprattutto, vulcano – in cui sembra rinchiusa una sola anima ostile. [...] Nel suo animo, invece, è nascosto un personaggio misterioso e invisibile, Dio; non si dichiara che all'ultimo, quando avrà trionfato sulla protagonista e sul coro [...]. Dio antagonista, il Coro, il protagonista: sono i termini primi della tragicità greca (risolti, tutti, in chiave cristiana, perché al Dio cieco e crudele di cui è vittima l'uomo innocente è costituito [*sic*], qui, il Dio giusto che conquista a sé l'uomo colpevole per volgerlo al bene)». In proposito cfr. Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti*, cit.

<sup>39</sup> Con il calibrato giudizio secondo cui: «Il film è tendenzialmente positivo» ma «l'indole del soggetto, che prospetta problemi delicati, lo fa riservare agli adulti», *Segnalazioni cinematografiche*, vol. XXIX, Roma, Centro Cattolico Cinematografico, 1951. Anche la Legion of Decency americana aveva espresso un'analogha classificazione, con aperta soddisfazione di Morlion.

Anche la soluzione del film, in chiave di miracolo, viene senza una preparazione adeguata e risulta ingiustificata, per non parlare della retorica da cui il regista si è fatto prendere la mano e che lo ha portato ad infarcire di parole e grida il finale, dandogli così sostanza non di monologo interiore, bensì di espressione deteriormente teatrale.<sup>40</sup>

*Stromboli* diviene così il teatro di uno scontro tutto interno alla critica cattolica, che vede schierati da un lato quei fermenti volti a fare di Rossellini il “pioniere del neorealismo cattolico”, dall’altro i vertici delle gerarchie ecclesiastiche che per attribuire tale patente non si accontentano di qualche supplemento d’invocazione a Dio.

Un copione che si ripete pure per *Francesco giullare di Dio*<sup>41</sup>. Ma soprattutto in occasione della presentazione veneziana – questa volta in concorso, il 12 settembre 1952 – di *Europa ’51*, terzo e ultimo film di Rossellini a cui collabora attivamente padre Morlion, senza però più comparire nei titoli di testa<sup>42</sup>.

Anche la presentazione veneziana di *Europa ’51* è preceduta da un’accurata campagna promozionale, analoga a quella del premio Roma attribuito a *Stromboli* nel marzo del 1950. Sia per la messe di elogi preventivi affidati a una produzione critica mirata, orchestrata sempre da Rondi e nuovamente volta a cristianizzare il modello estetico neorealista attraverso l’investitura di Rossellini; sia per l’esplicito intento, attraverso tali elogi, di enfatizzare la presenza di tematiche religiose nell’opera del cineasta romano. Lo stesso Rondi, tra il 1951 e il 1952, pubblica nel contesto ufficiale dei Quaderni della Mostra di Venezia alcuni saggi in cui ribadisce la sua lettura di Rossellini come iniziatore di un Neorealismo cristiano<sup>43</sup>. E nel

<sup>40</sup> Giorgio Santarelli, *Stromboli*, «Rivista del Cinematografo», XXIV, 5, 1951, pp. 25-26.

<sup>41</sup> Su questo film, realizzato da Rossellini per l’Anno Santo e nei cui titoli compare nuovamente il nome di Morlion con una dicitura non meno insolita di quella presente nella versione internazionale di *Stromboli*, si veda il saggio di Tomaso Subini contenuto in questo volume. Si veda anche Elena Dagrada, Tomaso Subini, *Félix Morlion e Roberto Rossellini*, cit.

<sup>42</sup> Sul ruolo di Morlion nella scrittura e realizzazione di *Europa ’51* si veda Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti*, cit.

<sup>43</sup> «Nato in forma di dialogo per confortare il dolore, il cinema nuovo italiano nacque così anche come discorso di carità. Nonostante le interpretazioni che gli aridi teorici hanno tentato di darci e nonostante le interpretazioni settarie che taluni altri, poco teorizzatori ma molto politici, hanno voluto trarre dalle sue nuove ispirazioni, il cinema chiamato neorealista fu dal suo nascere, appunto per questa sua intima e

febbraio del 1952, quando *Europa ’51* è ancora in lavorazione, il neodirettore di «Bianco e Nero» Giuseppe Sala<sup>44</sup> – fresco di nomina governativa e subito arruolato alla causa rosselliniana – dedica a Rossellini un numero monografico dove l’ultimo film del regista è già indicato come una tappa fra le tante di un percorso da leggersi in chiave religiosa. È Sala ad aprire il numero con uno scritto dal titolo perentorio, *Significato di Rossellini*, in cui affronta, non a caso, il “significato” del cineasta a partire da una disamina del Neorealismo:

L’esperienza del neo-realismo aveva rappresentato, sin dal suo sorgere, l’urgenza di una responsabilità di ordine morale che sollevasse la rap-

interna esigenza di carità, cinema rigorosamente cristiano e cristiani possono dirsi, *lato sensu*, i suoi primi poeti, Rossellini, De Sica, Blasetti. I loro motivi ispiratori furono esteriormente diversi; in essi, però, era presente un sentimento comune: attraverso l’amore del prossimo, l’amore del Trascendente. Spetta a Rossellini il merito di aver seguito questa strada – che in altri è meno scopertamente visibile – in forme più chiare e palesi: da *Roma città aperta* a *Stromboli* e al *Francesco* egli pone un problema solo, quello dell’Apostolo Giovanni: «Se tu non ami il fratello che tu vedi, come amerai il Signore Iddio che tu non vedi?». In Rossellini la denuncia dell’assenza di carità, assenza conseguente all’assenza di una fede, è invito a un reciproco amore fra gli uomini che consenta di riscoprire le vie dell’amore trascendente per la Divinità», Gian Luigi Rondi, *Cinema italiano 1945-1951. Il dopoguerra*, in *Il neorealismo italiano. Documentazioni*, Quaderni della Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia, Roma, 1951, pp. 9-10. Si veda anche Gian Luigi Rondi, *Il soggetto e la sceneggiatura*, in *Venti anni di cinema a Venezia* (a cura della Direzione), Ateneo, Roma, 1952.

<sup>44</sup> Democristiano, ex professore di liceo «del tutto nuovo agli studi cinematografici e d’arte» (Mario Verdone, *Il ruolo di «Bianco e Nero» negli anni Cinquanta*, «La Scena e lo Schermo», 3-4, 1990, p. 242), Sala è nominato direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia alla morte di Pasinetti e direttore di «Bianco e Nero» (al posto di Chiarini) dal primo numero del 1952. Designato da Nicola De Pirro, che con la nomina di Andreotti a sottosegretario ha sostituito Umberto Barbaro alla Presidenza del Centro, Sala si avvale del cattolico Nino Ghelli come capo-redattore e di un comitato di redazione di cui è parte anche Renato May (sui cui legami con Morlion e Rondi si veda Elena Dagrada, Tomaso Subini, *Félix Morlion e Roberto Rossellini*, cit.). Gian Piero Brunetta, pur esprimendo un chiaro giudizio di condanna sul suo operato – peraltro condiviso pressoché all’unanimità dalla storiografia tutta –, indica nel quinquennio di «Bianco e Nero» diretto da Sala «alcuni elementi di novità e altri di continuità», fra cui «l’appoggio incondizionato che offre indirettamente al cinema di Rossellini» (*Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico*, cit., p. 67); alla luce dei risultati di queste ultime ricerche è chiaro tanto il motivo di quell’appoggio, quanto l’origine delle argomentazioni adottate per esercitarlo.



presentazione della realtà da un freddo e distaccato oggettivismo [...] Ma quanti degli artisti del cinema del dopoguerra dovevano rimaner fedeli a questa primitiva condizione?

In alcuni riaffiorava il fattore umanamente emozionale del sentimento a tentare una interpretazione della realtà [...] in altri la realtà costituiva un'occasione a ripensamenti sociologici, in altri ancora si confondeva realtà con verità e documento con poesia.

Rossellini è invece tra quelli che si pongono con animo sgombro di tesi dinanzi alle cose, con un'attesa direi umile e semplice di trovare, scarificandone le contraddizioni apparenti, la rivelazione di una verità.

Quindi prosegue:

Gli sbocchi del realismo sono sempre due: o di natura positivista (e tra questi mettiamo il verismo dell'800 e tutte le forme sociologiche anche recenti) o di carattere religioso.

Il realismo in questo secondo caso si afferma proprio quando riconosce i suoi limiti e la necessità di trascenderli.

Questa religiosità (che non deve essere limitata ad una religiosità di contenuti) è in Manzoni, in Verga, in Pirandello non come un sentimento vago, ma come una posizione di giudizio totale.

Lo stesso atteggiamento ritroviamo in Rossellini, e a noi basta per considerare in lui aperto e concluso l'insegnamento del neorealismo cinematografico italiano<sup>45</sup>. [corsivo mio]

È un'affermazione che vuol essere definitiva, alla cui luce Sala ora può ripercorrere l'opera del cineasta da *Roma città aperta* fino a *La macchina ammazzacattivi* ed *Europa '51* (ancora inediti entrambi), passando per *Paisà*, *Germania anno zero* e *Stromboli* (ma escludendo significativamente *L'amore*)<sup>46</sup>. Mentre i saggi che seguono estendono a ritroso tale let-

<sup>45</sup> Giuseppe Sala, *Significato di Rossellini*, «Bianco e Nero», XIII, 2, febbraio 1952, pp. 3-4.

<sup>46</sup> Scrive Sala (ivi, pp. 5-6): «I partigiani di *Roma città aperta* che muoiono come cristiani antichi, il sacrificio della ragazza siciliana nel primo episodio di *Paisà*, l'espiazione di un mondo distrutto in *Germania anno zero*, la mortificazione di Karina [sic] in *Stromboli*, l'umiliazione come perfetta letizia in *Francesco*, la profonda carità di quel diavolo rinsavito de *La macchina ammazzacattivi*, che s'accorge che non è lecito all'uomo arrogarsi il diritto di giudicare i suoi simili, sono i momenti in cui si esprime

tura dell'opera rosselliniana fino a *La nave bianca*<sup>47</sup>; oppure l'anticipano, appunto, per *La macchina ammazzacattivi*<sup>48</sup> e per *Europa '51*, che Gino Visentini legge in chiave religiosa poiché

a ripassare mentalmente tutta la sua produzione, da *Roma città aperta* fino a *Europa 1951*, ci si accorge che il suo realismo corre sempre verso una certa “costante” ideologica. [...] si sente che il riferimento umano muove un problema generale, vasto, di riflesso religioso, che investe il significato dell'esistenza. [...] È un problema religioso che muove i sentimenti di Irene Girard; e il rifiuto della donna di continuare a vivere secondo le abitudini e le convenzioni di una società divisa in compartimenti stagni le procura la condanna della scienza e della giustizia<sup>49</sup>

omettendo il fatto che in *Europa '51*, fra coloro che condanneranno Irene, assieme ai rappresentanti della scienza e della giustizia – un medico, un giudice e un avvocato – comparirà anche un prete<sup>50</sup>.

Nonostante una tale campagna promozionale, a Venezia *Europa '51* riceve un'accoglienza piuttosto severa, con poche eccezioni<sup>51</sup>. Ottiene,

e prende luce la poetica rosselliniana». Quindi conclude: «Di essi il cinema contemporaneo non può non tener conto, e non tanto per quel che storicamente rappresentano, quanto perché portano il cinema stesso, come le autentiche espressioni d'arte, sulle soglie dell'Assoluto, rappresentando l'unica soluzione valida di una corrente che si è per altri versi inaridita nei rivoli del film dialettale o negli stagni miasmatici del film a tesi sociale» [corsivo mio].

<sup>47</sup> Cfr. Roberto Rossellini, Mario Verdone, *Colloquio sul neorealismo*, «Bianco e Nero», XIII, 2, febbraio 1952.

<sup>48</sup> Cfr. Giovanni Calendoli, *Grottesco e satira nella “Macchina ammazzacattivi”*, «Bianco e Nero», XIII, 2, febbraio 1952. Il film uscirà il 14 maggio 1952.

<sup>49</sup> Gino Visentini, *Rossellini o della trascendenza*, «Bianco e Nero», XIII, 2, febbraio 1952, pp. 18-19. Sempre a p. 19 Visentini afferma pure che *La macchina ammazzacattivi* «apparirà inaspettatamente uno dei migliori film di Rossellini».

<sup>50</sup> Non è impossibile che la ragione risieda nel fatto che Visentini non ne è al corrente: infatti, nelle stesure del soggetto e del trattamento di *Europa '51* a cui collabora attivamente padre Morlion il personaggio del prete riveste un ruolo decisamente più positivo; cfr. Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti*, cit.

<sup>51</sup> Fra cui Arturo Lanocita, «Corriere della Sera», 13 settembre 1952; Mino Doletti, «Film d'Oggi», 23, 24 settembre 1952, che fa allusione alla necessità di apportare modifiche ma non esprime un giudizio troppo negativo; Edoardo Bruno, che critica la sceneggiatura e altri aspetti ma conclude che «anche così com'è, con tutti i suoi grossi difetti ed errori, *Europa '51* resta uno dei più importanti film di questi anni, il più attuale e il più sentito» (*I film della Mostra*, «Filmcritica», 17, ottobre 1952, p. 112);

certo, il premio internazionale della giuria, «per aver voluto affrontare alcuni termini drammatici dello smarrimento spirituale del nostro tempo, facendoli vibrare in una tormentata figura di donna»<sup>52</sup>. Ma è un riconoscimento diviso *ex aequo* con *The Quiet Man (L'uomo tranquillo)* di John Ford e *Saikaku Ichidai Onna (Vita di O'Haru donna galante)* di Mizoguchi Kenji, funestato per di più dal mancato premio a Ingrid Bergman per la miglior interpretazione femminile in quanto l'attrice era stata doppiata – un fatto stigmatizzato da molti<sup>53</sup>.

In particolare, il film è assai criticato a sinistra, dove l'«Avanti!» arriva a titolare *Venezia esprime in “Europa '51” le sue buone intenzioni fallite* e «L'Unità» si spinge fino a parlare di «misticismo deteriore»<sup>54</sup>. Addirittura Guido Aristarco, allontanato da «Cinema» prima di aver completato il suo resoconto critico da Venezia, affida alle pagine di «Rassegna del Film» una recensione dedicata fra l'altro a *Europa '51*, a cui riserva parole durissime criticando soprattutto lo schematico ideologico e la

Lorenzo Quaglietti (*Il Festival cinematografico di Venezia*, «Società», 4, dicembre 1952), che pur criticando superficialità e convenzionalità di certe argomentazioni elogia le buone intenzioni del film. Decisamente negativi sono invece Mario Gromo su «La Nuova Stampa», 13 settembre 1952; Filippo Sacchi, *Bilancio di Venezia*, «Epoca», 103, 27 settembre 1952; o ancora Tullio Kezich, *Alcuni giochi proibiti nel concerto conformista*, «Rassegna del Film», I, 7, ottobre 1952.

<sup>52</sup> «Rassegna del Film», I, 7, ottobre 1952, p. 12, dove si precisa pure che quello internazionale della giuria è un secondo premio. Quell'anno il primo “gran premio”, all'epoca chiamato Leone d'oro di San Marco (o Leone di San Marco), va a René Clément per il film *Jeux Interdits (Giochi proibiti)*, 1952). Si noti che Rondi, invece, al momento dell'uscita, scriverà su «La Fiera Letteraria» (18 gennaio 1953) che il film di Rossellini è stato «premiato l'estate scorsa a Venezia con uno dei premi maggiori»; un premio già segnalato – unico caso, oltre al Leone d'oro di San Marco per Clément – nel sommario della sua recensione apparsa su «Il Tempo» il 13 settembre 1952.

<sup>53</sup> Cfr. fra gli altri Pasquale Ojetti, *Nuova coscienza della produzione nei recenti film italiani*, «L'Eco», 33, 30 settembre 1952, che polemizza con la motivazione del premio internazionale e con l'ambiguo atteggiamento assunto di fronte alla decisione di premiare l'interpretazione di Ingrid Bergman, in ragione del fatto che in italiano è stata doppiata; e [Giuseppe Maria] Lo Duca, *Il cinema italiano in quattro film*, «Rivista del Cinematografo», XXV, 9-10, 1952, secondo il quale «*Europa '51* di Rossellini ha ottenuto *ex aequo* un premio internazionale non ben definito» e «ha pure ottenuto, senza ottenerlo, il premio per la migliore interpretazione femminile a Ingrid Bergman. Perché doppiarla, infatti, perché perpetuare questo malcostume che è il doppiaggio [...] senza arrossire?» (p. 32).

<sup>54</sup> Cfr. Luigi Fossati, «Avanti!», 14 settembre 1952; Tommaso Chiaretti, «L'Unità» (Roma), 14 settembre 1952.

rappresentazione del lavoro<sup>55</sup>, in attesa di uscire con il primo numero di «Cinema Nuovo» dove nel dicembre 1952 pubblicherà nuovamente il giudizio negativo già espresso sul film di Rossellini<sup>56</sup>.

Ma è bacchettato anche dalla stampa cattolica ufficiale, nonostante gli elogi di Rondi dalle colonne de «Il Tempo»<sup>57</sup>, cui fanno eco le affermazioni di Giuseppe Sala secondo cui – pur con i dovuti distinguo – in *Europa '51* il «messaggio dei primi film di Rossellini [...] si completa»<sup>58</sup>, in continuità con quanto scritto in febbraio su «Bianco e Nero»; e quelle di Nino Ghelli, che recensisce *Europa '51* rivisitando la questione religiosa nel cinema rosselliniano e sebbene riscontri nella pellicola non pochi limiti giunge perfino a trovarvi elementi di speranza<sup>59</sup>.

È di nuovo Piero Regnoli, su «L'Osservatore Romano» del 15-16 settembre 1952, che concludendo un breve panorama critico della Mostra veneziana esprime un giudizio velatamente negativo sul film di Rossellini; da un lato loda l'interpretazione della Bergman, il cui «personaggio corona l'opera e la fatica dell'autore e del regista del film»<sup>60</sup>, che viene definito «quanto di meglio Rossellini ci abbia dato in questi ultimi anni», ma dall'altro critica esplicitamente il modo in cui sono rappresentati i perso-

<sup>55</sup> Cfr. «Rassegna del Film», I, 8, novembre 1952, p. 8, che ospita un breve messaggio di Aristarco al direttore («Caro Di Giammatteo, avrei dovuto concludere, nel n. 95 di “Cinema”, il mio servizio da Venezia. Ma, come tu sai, sono stato estromesso [...] La «Rassegna» è, in questo momento, l'unica sede in cui io possa e desidero continuare il mio discorso») e una lunga recensione dedicata a *Rossellini Germi Fellini. Delusioni e speranze del cinema italiano*. Sarà Giulio Cesare Castello a scrivere su «Cinema» (99-100, 15-31 dicembre 1953) una recensione di *Europa '51*, peraltro assai negativa. Mentre su «Rassegna del Film» (II, 10, gennaio 1953) torna a esprimersi negativamente Fernaldo Di Giammatteo, seppur con motivazioni diverse da quelle di Aristarco.

<sup>56</sup> Cfr. Guido Aristarco, «Cinema Nuovo», I, 1, 15 dicembre 1952.

<sup>57</sup> Cfr. Gian Luigi Rondi, «Il Tempo», 13 settembre 1952.

<sup>58</sup> Giuseppe Sala, *Parabola a Venezia*, «Bianco e Nero», XIII, 9-10, settembre-ottobre 1952, p. 6. Sala afferma pure che «*Europa '51*, se esteticamente non può essere giudicato il miglior film apparso a Venezia, da un punto di vista storico-critico è senza dubbio il più interessante» (p. 5).

<sup>59</sup> Cfr. Nino Ghelli, *Europa 51*, «Bianco e Nero», XIII, 9-10, settembre-ottobre 1952. Si noti che Ghelli ripropone una lettura religiosamente positiva del cinema precedente di Rossellini (in particolare di *Stromboli* e *Francesco*), precisando che in questa chiave *L'amore* rappresenta al contrario la tappa più evidente dell'involutione di Rossellini.

<sup>60</sup> Indicando separatamente regista (Rossellini) e autore, con quest'ultimo termine Regnoli potrebbe alludere a Morlion, che aveva collaborato molto attivamente alla prima stesura del trattamento – ma non solo – di *Europa '51* (cfr. Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti*, cit.).

naggi del sacerdote, del giudice e del medico psichiatra, nonché l'intera trama giudicata falsa e poco credibile «in quanto non è pensabile tanta poca scienza, tanta mancanza di sensibilità in chi ha la cura del corpo e delle anime». E Giovan Battista Cavallaro, in un articolo dedicato alla Mostra veneziana sulla «Rivista del Cinematografo», si dice deluso da Rossellini, il quale anziché confermarsi un «pioniere [...] del neorealismo cattolico, correttivo dell'altro che non sembrava abbastanza cristiano», con *Europa '51* realizza un film «tutt'altro che bello»<sup>61</sup> e si mostra incapace di vedere, nell'ordine sociale attuale, le aperture a una solidarietà propriamente cristiana, mettendo in scena personaggi assai discutibili.

Anche *Europa '51* è modificato tra la presentazione veneziana e l'uscita nelle sale, in una versione emendata secondo indicazioni contenute, fra l'altro, proprio in queste due recensioni<sup>62</sup>, in particolare per quanto riguarda la rappresentazione del sacerdote, del giudice e dello psichiatra. Ma evidentemente non abbastanza, visto che pure in questo caso la critica ripropone i medesimi verdetti<sup>63</sup> – con l'eccezione di poche letture originali degne di rilievo, come quella di Moravia<sup>64</sup>.

Rondi, in particolare, torna a recensire il film positivamente su «La Fiera Letteraria»<sup>65</sup>. Ma diversamente da *Stromboli*, il Centro Cattolico Cinematografico classifica *Europa '51* “per adulti con riserva”. E in un articolo di quattro pagine pubblicato sulla «Rivista del Cinematografo»,

<sup>61</sup> Giovan Battista Cavallaro, *Bilancio di un Festival*, cit., p. 6, che con questa frase dimostra di essere al corrente degli obiettivi – a suo avviso evidentemente non raggiunti – della politica culturale morlioniana nei riguardi del Neorealismo in generale e di Rossellini in particolare. Cfr. anche Elena Dagrada, Tomaso Subini, *Félix Morlion e Roberto Rossellini*, cit., per lo scontro aperto tra Cavallaro e Morlion che avrà luogo anni dopo a proposito dei cineforum.

<sup>62</sup> E in una lettera di Andreotti a Rossellini, per la quale si rimanda a Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti*, cit.

<sup>63</sup> Cfr. Mario Gallo, «Avanti!», 9 gennaio 1953; Tommaso Chiaretti, «L'Unità», 9 gennaio 1953; Antonello Trombadori, *Troppi conflitti senza un'idea*, «Vie Nuove», 3, 18 gennaio 1953; Arturo Lanocita, «Corriere della Sera», 22 gennaio 1953. Si noti che decisamente positiva è una recensione non firmata apparsa su «Il Mattino» del 22 gennaio 1953.

<sup>64</sup> Cfr. Albero Moravia, *Simone Weil ispirò Rossellini*, «L'Europeo», 379, 22 gennaio 1953 (ora in Aprà e Parigi [a cura di], *Moravia al/nel cinema*, cit.); lo stesso giornale (362) aveva ospitato il 24 settembre 1952 una recensione di Gian Carlo Fusco dal titolo e sottotitolo significativi: *Ingrid salva il film del marito. “Europa '51” è un capolavoro mancato tuttavia se ne parlerà per molto tempo*.

<sup>65</sup> Cfr. Gian Luigi Rondi, *Europa '51*, «La Fiera Letteraria», 19 gennaio 1953.

intitolato *Europa '51 è un messaggio cristiano?*, Renato Buzzonetti spiega perché. Buzzonetti si chiede appunto se *Europa '51* trasmetta un messaggio cristiano, e risponde che sebbene cerchi di farlo non ci riesce appieno. In primo luogo perché condanna tutta la società contemporanea, le cui strutture fondamentali vi appaiono votate alla negazione del cristianesimo. Poi perché Irene abbandona la sua famiglia; e siccome il matrimonio è un legame indissolubile non può essere assimilata a una santa. Inoltre Irene definisce il lavoro come una condanna, per parlarne evoca la “Bibbia” (dopo l'esperienza di lavoro in fabbrica, infatti, cita ad Andrea il noto passo: «Guadagnerai il pane col sudore della fronte») ma ne interpreta il messaggio come una punizione, anziché vedervi un mezzo di redenzione; e qui «l'errore è grosso», scrive Buzzonetti, fra l'altro perché priva il film di speranza<sup>66</sup>. Il personaggio del prete è debole, confuso, finanche vigliacco. Pertanto, Buzzonetti conclude che

lo studio della edizione definitiva di *Europa 51*, alquanto modificata rispetto a quella veneziana, motiva ampiamente il meditato e prudente giudizio del CCC, che ne ha riservata la visione agli adulti di piena maturità, intendendo così non dimenticare i fermenti positivi del tema del film, né sottovalutare le lacune, le contraddizioni, le deviazioni di esso e della sua realizzazione<sup>67</sup>.

È un verdetto preciso, anche nel sottolineare di riferirsi all'edizione «modificata» rispetto a quella veneziana e nel citare il peso del Centro Cattolico Cinematografico. Un verdetto che neppure questa volta rimane senza conseguenze. Se ne trova traccia, infatti, in alcuni cambiamenti ulteriori apportati alle versioni distribuite all'estero, che non a caso in paesi come Stati Uniti, Francia o Canada francofono, sono classificate solo “per adulti”, senza più “riserva”<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> Sconfessando, così, sia il precedente giudizio di Ghelli apparso su «Bianco e Nero» (XIII, 9-10, ottobre-novembre 1952), sia Rondi che da Venezia su «Il Tempo» (13 settembre 1952), e in seguito su «La Fiera Letteraria» (19 gennaio 1953), aveva scritto che nel film di Rossellini il lavoro «così come lo intende il marxista – disperato, duro, livellatore – è quello che la “Bibbia” prospetta all'uomo come una punizione».

<sup>67</sup> Renato Buzzonetti, *Europa '51 è un messaggio cristiano?*, «Rivista del Cinematografo», XXVI, 1, gennaio 1953, p. 13.

<sup>68</sup> La versione che esce a Parigi il 5 maggio 1953, e quella che esce a New York il 13 gennaio 1954 con il titolo *The Greatest Love*, subiscono infatti ulteriori modifiche. In Francia la Centrale Catholique du Cinéma (organo dell'Office Catholique Français

*Europa '51* è l'ultimo film di Rossellini a cui collabora padre Morlion, che nonostante l'impegno profuso non è riuscito a fare del cineasta romano il pioniere di un Neorealismo autenticamente cattolico. Ma è anche l'ultimo film di Rossellini con Ingrid Bergman presentato alla Mostra di Venezia. Da questo momento, per il regista hanno inizio gli anni più difficili e bui.

3. Tanto quanto questo primo scontro è sotterraneo, interno a una stessa area ideologica e perciò combattuto a colpi di stilette inflitte in sordina, altrettanto è clamoroso e conclamato quello che si consuma nell'ufficialità delle riviste italiane e francesi più prestigiose e altisonanti del tempo, schierate su fronti contrapposti come «Cinema Nuovo» e i «Cahiers du Cinéma»<sup>69</sup>.

È questa la “divisione di campo” più nota e comunemente evocata. Sia perché abitualmente indicata come la svolta che ha restituito dignità e consenso critico ai film più “maledetti” di Rossellini – quelli usciti nella prima metà degli anni '50 – grazie alla loro strenua difesa proveniente da oltralpe. Sia per l'importanza dei nomi coinvolti, fra cui quelli di André Bazin e di Guido Aristarco, ma anche di François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Pierre Kast. Se tuttavia non si tratta della prima divisione di campo, non si tratta neppure della seconda, perché anche in Francia a quel tempo la critica è divisa. Fuori e dentro i «Cahiers», dove non tutti condividono l'entusiasmo dimostrato dai “giovani turchi” per il regista italiano<sup>70</sup>. Tanto che la discesa in campo di Bazin, più che ufficializzare la

du Cinéma) classifica il film “per adulti”, semplicemente. Mentre negli Stati Uniti la Legion of Decency, organo dell'Episcopato cattolico americano, classifica *The Greatest Love* come “Unobjectionable for Adults” (come già *Stromboli*). Diversamente dalla scheda italiana, inoltre, quella francese si conclude con una sorta d'invito a vedere il film, che affronta «problèmes qui intéressent ou devraient intéresser au premier chef le public chrétien» (Centrale Catholique du Cinéma, *Répertoire général des films. 1953-1954*, Editions Pensée Vraie, Paris).

<sup>69</sup> Cfr. Antoine De Baeque, *Les Cahiers du Cinéma. Histoire d'une revue*, Cahiers du Cinéma/Ed. De l'Etoile, Paris, 1991 (tr. it. parziale, *Assalto al cinema*, Il Saggiatore, Milano, 1993).

<sup>70</sup> Oltre a De Baeque (*Les Cahiers du Cinéma. Histoire d'une revue*, cit.), che tuttavia non valuta adeguatamente la posizione di Bazin su Rossellini, si veda Tomaso Subini, *Rossellini secondo i «Cahiers du Cinéma»: genio del cristianesimo?*, in Elena Dagrada (a cura di), *Roberto Rossellini e la Francia*, atti del convegno, di prossima pubblicazione; si vedano anche Alice Motti, *La fortuna critica di Roberto Rossellini in Francia. Da Roma città aperta a Il Generale della Rovere*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2006-2007, relatrice Elena Dagrada; e Rosa Pavone, *Come la critica si divide. Il dibattito su Viaggio in Italia in Italia e in Francia tra il 1954 e il*

frattura tra Italia e Francia, sembra voler soprattutto negoziare una tregua tra Rossellini e il nostro paese per ricucire, nel contempo, una frattura consumatasi in precedenza proprio in seno ai «Cahiers». E lo fa contrapponendo simbolicamente una Francia idealmente unita, che non esiste<sup>71</sup>, a un'Italia che invece esiste eccome: quella in cui la critica cinematografica è dominata dall'ideologia.

Una prima avvisaglia di tale contrapposizione aveva già fatto capolino per *Europa '51*, di cui sul primo numero di «Cinema Nuovo» compare una foto di scena accompagnata dalla didascalia: «Con questo film conformista Roberto Rossellini, arrivato a una preoccupante fase involutiva, accusa l'Europa del dopoguerra di conformismo»<sup>72</sup>. Pochi mesi dopo, infatti, André Bazin pubblica un panorama critico della produzione italiana dove riserva a *Europa '51* l'appellativo di “capolavoro maledetto”, con una fotografia di Ingrid Bergman e Giulietta Masina accompagnata dalla didascalia: «Ingrid Bergman sauve presque *Europe 51* aux yeux de qui n'y découvre pas ce qu'y a lu André Bazin»<sup>73</sup>.

Il vero film del contendere, tuttavia, non è *Europa '51* e neppure il successivo *Ingrid Bergman*, episodio di *Siamo donne*, che anzi è fra i pochi a non suscitare particolari clamori. In Italia, addirittura, pure la «Rivista del Cinematografo» ne dà un giudizio positivo<sup>74</sup>. E se non sempre la critica coglie i pregi della pellicola, anche quando infierisce lo fa con moderazione, riservando elogi unanimi alla bravura di Ingrid Bergman<sup>75</sup>.

1955, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2002-2003, relatrice Elena Dagrada.

<sup>71</sup> Scrive Bazin ad Aristarco: «Lei mi parla del vostro sbalordimento dinanzi al relativo successo di *Viaggio in Italia* a Parigi e soprattutto dinanzi all'entusiasmo pressoché unanime della critica francese» (cfr. André Bazin, *Difesa di Rossellini*, cit., p. 147), dando così della critica francese un'immagine compatta assai lontana dal vero – si veda *infra* la nota 88 – ma riuscendo appieno nell'intento, visto che ottiene una risposta (seppur non di Aristarco) preceduta dal seguente sommario: «È noto il giudizio critico favorevole espresso dalla critica francese sull'ultimo Rossellini» («Cinema Nuovo», IV, 69, 25 ottobre 1955, p. 306).

<sup>72</sup> «Cinema Nuovo», I, 1, 15 dicembre 1952, p. 22.

<sup>73</sup> Si veda il capitolo «En Italie», in André Bazin et al., *Cinéma 53 à travers le monde*, Cerf, Paris, 1953; le pp. 86-89 dedicate a *Europa '51* sono ora ripubblicate con il titolo “*Europe 51*” in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tomo IV, *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*, Paris, Cerf, 1962 (tr. it. *Che cos'è il cinema?*, a cura di Adriano Aprà, Garzanti, Milano, 1973).

<sup>74</sup> Cfr. Giorgio Santarelli, «Rivista del Cinematografo», XXVII, 1, gennaio 1954.

<sup>75</sup> Sono positive anche le recensioni di Morando Morandini, «La Notte», 12 otto-



Lo scontro aperto avviene a partire da *Viaggio in Italia*. Che non solo a Venezia non è presentato neppure fuori concorso, ma addirittura esce nelle sale italiane quasi un anno e mezzo dopo la fine della lavorazione<sup>76</sup>. Un’attesa lunghissima durante la quale su «Bianco e Nero», sempre diretto da Giuseppe Sala, si assiste di nuovo a un’operazione promozionale, benché assai più timida delle precedenti e limitata alla pubblicazione di alcuni dialoghi del film, accompagnati da un commento teso a sottolineare gli aspetti spirituali dell’intera trama<sup>77</sup>. All’uscita della pellicola nelle sale, del resto, una delle rare recensioni positive esce proprio sulla «Rivista del Cinematografo», nelle pagine della rubrica “Prima visione” firmata da Rondi, il quale peraltro dedica a *Viaggio in Italia* un’altra recensione sulla «Fiera Letteraria», decisamente meno elogiativa<sup>78</sup> ma non meno tesa

bre 1953; Gian Luigi Rondi, *Siamo donne*, «La Fiera Letteraria», 6 dicembre 1953; Fernaldo Di Giammatteo, *Siamo donne*, «Rassegna del film», II, 19, novembre-dicembre 1953; Giulio Cesare Castello, «Cinema», 124, 30 dicembre 1953. Persino «Cinema Nuovo», II, 23, 15 novembre 1953, esprime un giudizio sull’episodio di Rossellini che non può definirsi negativo; e Tullio Kezich, nella rubrica *I film del mese*, «Sipario», 91, novembre 1953, pur senza elogiare l’intero film e senza rinunciare a criticare l’atteggiamento aneddotico di Rossellini (definendolo «il meno impegnato fra tutti i registi», p. 30), ugualmente riconosce all’episodio *Ingrid Bergman* un certo garbo. Per una volta non si registra alcun attacco violento, solo qualche giudizio moderatamente negativo come quelli di Filippo Sacchi, *Siamo attrici*, «Epoca», 162, 8 novembre 1953; Arturo Lanocita, «Corriere della Sera», 20 ottobre 1953; Leo Pestelli, «La Stampa», 1° novembre 1953, Angelo Solmi, «Oggi», 5 novembre 1953; Ezio Colombo, «Festival», 46, 14 novembre 1953.

<sup>76</sup> Realizzato tra il febbraio e l’aprile del 1953, il film esce nelle sale solo il 7 settembre 1954. Ottiene il nulla osta in maggio, quindi il mese di settembre è comunque il più adatto per scongiurare i danni di un’uscita estiva, evocati da Pietro Pintus in *Benefico per due inglesi un breve viaggio in Italia*, «Gazzetta Sera» (Torino), 13-14 agosto 1954, secondo cui *Viaggio in Italia* è «un film girato lo scorso anno che doveva esser messo in circuito nella corrente stagione e che ha corso il rischio, pur non meritandolo, delle saltuarie e misteriose programmazioni toccate a *La macchina ammazzacattivi*».

<sup>77</sup> Cfr. *Viaggio in Italia di Roberto Rossellini (Frammenti di dialogo)*, «Bianco e Nero», XIV, 11, novembre 1953. Si tratta dei dialoghi della cosiddetta “scena comica”, eliminata dalla versione italiana; cfr. Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti*, cit.

<sup>78</sup> Diversamente da quanto scritto (ma non firmato, se non in riferimento alla rubrica) sulla «Rivista del Cinematografo» (XXVII, 11, 1954), Rondi scrive su «La Fiera Letteraria» del 24 ottobre 1954: «Fra le opere che, nonostante le nobili intenzioni, non possono essere considerate fra le più felici di Rossellini, bisogna comprendere anche la sua ultima *Viaggio in Italia*, poiché se «non si possono disconoscere al film sequenze separate di innegabile valore e profondità», si tratta di brani che «non legano insieme: non si raccolgono mai in compiuta unità estetica, faticano a consistere intorno a un logico filone drammatico».

a sottolineare l’orientamento spirituale del cinema di Rossellini in chiave cristiana – e per ciò stesso realista, secondo la linea più volte espressa a proposito del Neorealismo e del suo iniziatore<sup>79</sup>. Mentre su «Filmcritica» Edoardo Bruno coglie la dimensione intimista e poetica della pellicola, senza rinunciare a trovarvi a sua volta tracce di realismo e «l’asciutezza di un narratore moderno»<sup>80</sup>, evocando Hemingway.

Ma si tratta di eccezioni. Ovunque altrove, infatti, si registra un vero coro di attacchi, unitamente alle prime esortazioni a cambiare mestiere indirizzate tanto al regista quanto all’attrice, nonché ai primi apprezzamenti negativi rivolti alla recitazione di Ingrid Bergman. Dalle colonne di «Cinema», Giulio Cesare Castello scomoda addirittura il senso del ridicolo e dopo aver ironizzato sul finale ancora una volta miracolistico – definito «in conformità con i gusti del Rossellini di *Stromboli*» – conclude così la sua recensione:

Ormai su Rossellini [...] abbiamo da tempo fatto una croce. Ma quello che comincia a seccare è che egli non solo sia riuscito a rovinare se stesso, ma stia mandando in malora colei che fu un giorno, non troppo indegnamente, chiamata a succedere a Greta Garbo<sup>81</sup>.

Gli fanno eco, fra gli altri<sup>82</sup>, Fernaldo Di Giammatteo, secondo cui

Che entrambe le recensioni siano state scritte da Rondi è provato anche dalla ricorrenza di alcune espressioni (per esempio, «Di là» per indicare il mondo dell’oltretomba), ma evidentemente – dopo le intemperanze dimostrate da Rossellini per *Europa ’51* – Rondi sceglie di firmare apertamente solo quest’ultima, il cui sommario recita: «Nonostante le nobili intenzioni, questo film, così impegnato in ardui problemi, è fra le opere meno felici di Rossellini».

<sup>79</sup> Rondi, infatti, intende il termine cristiano «anche in senso realistico (perché nonostante il contrario parere di idealisti e marxisti, solo il cristiano ha della realtà una conoscenza integrale e solo il cristiano, quindi, è compiutamente realista)» («La Fiera Letteraria», cit.), come già Morlion nel saggio *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano*, cit.

<sup>80</sup> Edoardo Bruno, *Viaggio in Italia*, «Filmcritica», 42-43, 1954, p. 226. Un’altra recensione positiva, che legge il film in chiave spiritualista e cristiana, è quella di Luigina Borrano, *Viaggio in Italia*, «Vita verità e vita» (rivista per catechisti edita dalle edizioni Paoline), dicembre 1954.

<sup>81</sup> Giulio Cesare Castello, «Cinema», 146-147, 10 dicembre 1954, p. 739.

<sup>82</sup> Si vedano anche Vinicio Marinucci, «Teatro Scenario», XVIII, 9, novembre 1954, che giudica insufficienti gli sforzi dell’attrice; «Intermezzo», 31 ottobre 1954, dove a p. 5 si legge che nel film «non c’è nessuna, letteralmente nessuna scena che riesca

«mai come questa volta l'interpretazione della Bergman è apparsa sfocata, velleitaria, talvolta persino dilettantesca»<sup>83</sup>; e Marino Onorati, secondo cui l'unica «possibilità che ancora resta a Rossellini di farsi considerare un grande regista è quella di ritirarsi definitivamente dallo schermo e di far togliere dalla circolazione i suoi ultimi quattro o cinque film»<sup>84</sup>. Mentre su «Sipario» si legge che se «il regista di *Viaggio in Italia* dovesse scivolare ancora lungo la china dell'ozio e dell'indifferenza, rappresenterà presto per il cinema italiano un capitolo chiuso»<sup>85</sup>. Su «Cinema Nuovo» non si legge nulla: ma si tratta di un silenzio più oltraggioso di un insulto<sup>86</sup>.

*Viaggio in Italia* è però anche il film di Rossellini per cui in Francia si registra una vera e propria mobilitazione della giovane (culturalmente) critica emergente: sia contro una distribuzione sciagurata che ha manomesso la pellicola e ne ha cambiato il titolo in *La divorcée de Naples* (poi mitigato in *L'amour est le plus fort*)<sup>87</sup>, sia contro un'accoglienza critica mediamente nega-

non diciamo a superare, ma neppure a raggiungere la mediocrità»; Ezio Colombo, «Festival», 96, 30 ottobre 1954, secondo il quale in «questo film non c'è soggetto, non c'è dialogo, non c'è sceneggiatura, non c'è regia [...] *Viaggio in Italia* è più che un brutto film: è un vero e proprio insulto all'intelligenza degli spettatori».

<sup>83</sup> Fernaldo Di Giammatteo, «Rassegna del Film», III, 24, ottobre 1954, p. 48. Un giudizio duro contro l'interpretazione di Ingrid Bergman è espresso anche in Francia da Claude Martine, «*Voyage en Italie*» de Roberto Rossellini. *Autant ne pas voyager*, «Arts», 27 aprile 1955. In Italia, prima d'ora, era accaduto solo in casi sporadici e particolari (si veda la recensione negativa di Aida Marchetti dedicata a *Stromboli*, apparsa su «Oriente» [Il Cairo] e ripubblicata da «Intermezzo», 31 marzo 1951).

<sup>84</sup> Marino Onorati, «Film d'Oggi», 41, 14-21 ottobre 1954.

<sup>85</sup> Articolo non firmato (forse scritto da Tullio Kezich), «Sipario», 102, ottobre 1954, p. 34.

<sup>86</sup> Analogamente, molti quotidiani italiani affidano la recensione alla penna di un “vice” (si vedano «Avanti!», 8 settembre 1954; «Il Tempo di Milano», 8 settembre 1954; «La Notte», 8-9 settembre 1954) o a estensori anonimi («Corriere della Sera», 8 settembre 1954; «Corriere d'Informazione», 8-9 settembre 1954; «L'Unità» [Roma], 3 ottobre 1954). Si veda anche la recensione apparsa sul quotidiano di Napoli «Il Mattino», 25 settembre 1954 (siglata V[ittorio] R[icciuti]), che pure giudica il film negativamente, al pari di quella siglata M[ario] G[allo], «Avanti!», 2 ottobre 1954. Ma si vedano anche Ermanno Contini, «Il Messaggero», 3 ottobre 1954; e Mario Gromo, «La Nuova Stampa», 23 settembre 1954, che ha il pregio di attribuire alle qualità di Ingrid Bergman la capacità di catturare lo spettatore e conquistarlo al film nonostante i suoi molti difetti. Si noti che la rivista di Aristarco si occuperà di *Viaggio in Italia* solo nel 1955, in margine alla recensione – oltremodo negativa – di *Giovanna d'Arco al rogo* e *La paura* (cfr. «Cinema Nuovo», IV, 54, 10 marzo 1955).

<sup>87</sup> Cfr. in proposito Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti*, cit.

tiva, che ha trovato spazio pure sui «Cahiers»<sup>88</sup>. È contro quest'accoglienza negativa che Jacques Rivette parte al contrattacco con la sua celebre *Lettre sur Rossellini*, pubblicata sul numero di aprile del 1955 (il 46) dei «Cahiers du Cinéma». Seguì pochi mesi dopo dalla discesa in campo di Bazin, che sul numero di agosto di «Cinema Nuovo» pubblica in italiano una vera e propria arringa – anch'essa in forma di lettera, indirizzata ad Aristarco – in cui identifica apertamente il suo interlocutore con la «critica italiana di sinistra» e mette sul tavolo veri i termini del contendere, con queste parole:

La mia “arringa” toccherà il nocciolo della questione. Rossellini è stato veramente ed è tuttora neorealista? Mi pare che lei gli riconosca di esserlo stato. Come negare infatti la parte avuta da *Roma città aperta* e *Paisà* nell'affermazione e nello sviluppo del neorealismo? Ma lei scopre la sua “involuzione”, sensibile già in *Germania anno zero*, decisiva a partire da *Stromboli* e dai *Fioretti*<sup>89</sup>, catastrofica con *Europa '51* e *Viaggio in Italia*. Ora, cos'è che si rimprovera essenzialmente a questo itinerario estetico? Di abbandonare sempre più, apparentemente, la sollecitudine del realismo sociale, della cronaca d'attualità, a beneficio di un messaggio morale sempre più sensibile; messaggio morale che si può tendere anche a far coincidere con una delle due grandi correnti politiche italiane.

Io rifiuto senz'altro di lasciar scendere il dibattito su questo terreno troppo contingente. Anche se avesse delle simpatie democristiane (di cui io non conosco alcuna prova pubblica o privata), Rossellini non sarebbe per questo escluso a priori, come artista, da ogni possibilità neorealista. Lasciamo da parte ciò.

<sup>88</sup> Si veda Pierre Kast, *Petit journal intime du cinéma*, «Cahiers du Cinéma», 43, 1955. Va rilevato che spesso chi attacca Rossellini sui «Cahiers» vuol colpire anche l'approccio con cui i colleghi più giovani (Rivette, Truffaut, il meno giovane Rohmer) lo esaltano; in proposito si veda Tomaso Subini, *Rossellini secondo i «Cahiers du Cinéma»: genio del cristianesimo?*, cit. Si vedano anche Claude Martine, «*Voyage en Italie*» de Roberto Rossellini. *Autant ne pas voyager*, cit. (polemico con l'elogio di Truffaut pubblicato sul numero precedente di «Arts»); Georges Charensol, *L'amour est le plus fort*, «Nouvelles Littéraires», 28 aprile 1955 (polemico nei confronti della *politique des auteurs*); François Vinneuil [Lucien Rebatet], *Le cas Rossellini. Voyage en Italie (L'amour est le plus fort) au Studio de l'Etoile*, «Dimanche Matin», 30 aprile 1955 (polemico verso Rivette). Si noti che Bazin recensisce positivamente *Viaggio in Italia* (*L'amour est le plus fort*, *Rossellini aussi!*) su «Le Parisien libéré» del 21 aprile 1955.

<sup>89</sup> Titolo francese di *Francesco giullare di Dio*.

Quindi prosegue proponendo anch'egli una disamina del Neorealismo, individuandone però l'essenza nella volontà di andare oltre la mera adesione a contenuti di ordine sociale, affermando appunto che il Neorealismo

s'oppone alle estetiche realiste che l'hanno preceduto, e segnatamente al “naturalismo” ed al “verismo”, nel fatto che il suo realismo non si fonda tanto sulla scelta del soggetto quanto sulla modalità della sua presa di coscienza. Quel che vi è di realista in *Paisà* è la Resistenza, ma ciò ch'è neorealista è la regia di Rossellini, il suo modo di volta in volta ellittico e sintetico di presentare gli avvenimenti. In altri termini ancora, il neorealismo rifiuta per definizione l'analisi (politica, morale, psicologica, logica, sociale e tutto ciò che vorrete) dei personaggi e della loro azione. Considera la realtà come un blocco, non certo incomprendibile, ma indissociabile.

E poiché Rossellini, secondo Bazin, considera «la realtà come un blocco», il suo amore per essa «gli vieta di dissociare ciò che la realtà ha unito: il personaggio e il suo ambiente», alludendo a una specificità del montaggio rosselliniano che illustra poco oltre facendo ricorso alla stessa metafora dei sassi usata felicemente a proposito di *Paisà*<sup>90</sup>, secondo cui «blocchi di pietre sparpagliati in un guado sono e rimangono delle pietre, la loro realtà di pietra non è alterata dal fatto che, saltando dall'una all'altra, me ne servo per guardare il torrente», così come nel film neorealista il senso della singola inquadratura è dato «a posteriori, nella misura in cui permette alla nostra coscienza di passare da un fatto all'altro, da un frammento di realtà al seguente». In conseguenza di ciò, scrive Bazin:

Il neorealismo non esiste di per sé, ma esistono dei registi più o meno neorealisti, siano essi materialisti, cristiani, comunisti e tutto quel che si voglia. Visconti è neorealista in *La terra trema*, che chiama alla rivolta sociale, e Rossellini è neorealista nei *Fioretti* che illustrano una realtà puramente spirituale. *Non rifiuterò l'epiteto che a colui che dividerà, per convincermi, ciò che la realtà ha unito.*

Io affermo dunque che *Viaggio in Italia* è neorealista e di gran lunga

<sup>90</sup> Cfr. André Bazin, *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération*, «Esprit», gennaio 1948, ora in Id., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tomo IV, *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*, cit.

più che *L'oro di Napoli*, a esempio, che ammiro molto ma procede da un realismo psicologico [...]. Dirò di più: tra tutti i registi italiani quello che ha spinto più lontano l'estetica del neorealismo è Rossellini. [corsivo mio]

Infine conclude, confessando di non scrivere solo per sé:

Non spero, caro Aristarco, di averla convinta. Non si convince con semplici argomentazioni. Il calore che vi si mette conta spesso di più. Non di meno sarei felice se la mia convinzione, in cui lei troverà l'eco dell'ammirazione di altri critici miei amici, potesse almeno scuotere la sua<sup>91</sup>.

Aristarco non risponde<sup>92</sup>. Solo un paio di mesi dopo, in ottobre, Aldo Paladini firma un lungo articolo intitolato *Il caso Rossellini*, in cui si mette in discussione l'interpretazione del Neorealismo proposta da Bazin (quindi pure che l'ultimo Rossellini ne abbia spinto più lontano l'estetica) e soprattutto si nega che il giudizio negativo espresso da «Cinema Nuovo» sui film del regista successivi a *Roma città aperta* e *Paisà* sia dettato da motivazioni ideologiche. Salvo poi affermare che

quando noi diciamo che soltanto *Roma, città aperta* [sic] e *Paisà* sono dei veri film neorealistici, vogliamo dire che tutta la successiva produzione di questo autore risente, in più o meno larga misura, dei danni inevitabilmente connessi a un errato apprezzamento dei dati offerti dalla realtà del nostro tempo. [...] per Rossellini non si è trattato soltanto di allontanarsi dal realismo sociale o dalla cronaca d'attualità, come si limita a rilevare il Bazin: bensì di esporre falsi problemi con un linguaggio speciosamente realistico, che appunto perciò risulta così spesso applicato a freddo, e in un modo tanto meccanico. Sembra chiaro che non si possa usare lo stesso

<sup>91</sup> André Bazin, *Difesa di Rossellini*, cit. pp. 148-149. I critici amici di Bazin sono naturalmente Rivette, Truffaut e Rohmer.

<sup>92</sup> O meglio: risponde idealmente molti anni dopo, ripubblicando interi brani della missiva critica di Bazin, a cui contrappone la propria posizione precisando tuttavia di “ammirare” Rossellini, pur rivendicando il diritto di non amarlo e di rifiutare l'ideologia a suo avviso sottesa ai film del regista, di cui ricorda – fra l'altro – il ruolo di rappresentante della Dc (insieme con Vergano e Guarini, rappresentanti del Partito d'azione e del Pci) nel Sindacato lavoratori del cinema ai tempi del Comitato di Liberazione Nazionale (Guido Aristarco, *Sulla lettera di Bazin a proposito del neorealismo*, «Cinema Nuovo», XXIV, 237-238, settembre-dicembre 1975).

tono di voce per annunciare la morte d'una persona cara, e quella del proprio canarino; così come non sarebbe forse conveniente che Edith Piaf si mettesse in testa di cantare la parte di Boris nell'opera di Mussorgskij. Ma Rossellini non ha cambiato registro. E dopo aver fatto risonare gli accenti profondamente nitidi e veri del dolore e della speranza di tutti, in due film indimenticabili, ha poi modulato la propria voce nella medesima chiave per i casi di povere dementi che sognano di partorire il Redentore, o di straniere che risolvono i loro problemi d'acclimatazione assistendo al risveglio d'un vulcano; di fraticelli che ballano in tondo piuttosto che opporsi a Innocenzo III e al cardinale Ugolino per l'approvazione della Regola originaria; di donne che inseguono la saggezza tra i muri d'una clinica invece che in mezzo ai propri simili o tra le battaglie del lavoro umano; di ex carcerati che in un certo modo buffonesco e gaglioffo rifiutano di misurarsi con gli obblighi severi della libertà; di turiste misticizzanti o di adultere pungolate dalla paura di non passarsela liscia<sup>93</sup>.

Un dialogo tra sordi. Ovvero tra prospettive critiche così distanti da rendere impossibile persino un incontro a metà strada, tanto è rigidamente incentrata sui soli contenuti quella aristarchiana, diversamente da quella baziniana che si rifiuta di separarli da considerazioni sulla forma. Non solo a proposito di *Viaggio in Italia*, ma anche delle altre pellicole del regista, fra cui *La paura*, già evocato tanto da Paladini quanto da Bazin. Questa ulteriore divisione di campo, infatti, riguarda fin da subito pure gli ultimi titoli bergmaniani di Rossellini, *Giovanna d'Arco al rogo* e *La paura*, già usciti entrambi e rispetto ai quali in Italia si consuma l'affondo.

*Giovanna d'Arco al rogo*, peraltro, ottiene pochissime recensioni, tutte assai negative. Nel migliore dei casi lo si accusa di essere unicamente del «teatro filmato»<sup>94</sup>, mentre dalle colonne di «Cinema Nuovo» ci si stupi-

<sup>93</sup> Aldo Paladini, *Il caso Rossellini*, «Cinema Nuovo», IV, 69, 25 ottobre 1955, p. 308.  
<sup>94</sup> «Corriere della Sera», 30 gennaio 1955, dove si commenta anche «una battuta nel testo: “La realtà è il diavolo”, che avrebbe dovuto far meditare il regista a cui dobbiamo Roma città aperta e Paisà» e dove si salva solo l'interpretazione di Ingrid Bergman, non senza aggiungere di ritenere un «peccato che a lungo andare si avverta con un certo fastidio il suo accento straniero». L'interpretazione della Bergman è elogiata anche da «L'Unità», 30 gennaio 1955, che ugualmente ne lamenta l'accento straniero; e da «La Nuova Stampa», 30 gennaio 1955, dove invece all'attrice si perdona la pronuncia imperfetta e dopo aver precisato che nel film «il cinematografo propriamente detto ci sta più da inquilino che da padrone di casa» gli si riconosce di essere «in complesso un inconsueto e lodevole saggio di cinema “sacro”».

sce che «una casa di produzione e una ditta di noleggio abbiano accettato di produrre e di distribuire un tal genere di film»<sup>95</sup>, di cui si decreta il totale insuccesso artistico, accanto a quello commerciale.

A proposito de *La paura*, invece – anche in virtù della trama ben congegnata, da qualcuno elogiata come accattivante –, si registrano pure alcune recensioni positive, in qualche caso lungimiranti, come quella di Attilio Riccio apparsa su «Il Mondo», secondo cui «Rossellini non è mai stato così disinvolto, così simile a se stesso», offrendo «una dimostrazione compiuta del suo stile: che è lo stile propriamente moderno»<sup>96</sup>; o quella di Pasquale Ojetti su «Cinema», che non manca di denunciare i preconcetti dei critici a proposito di Rossellini in generale e di quest'ultimo film in particolare<sup>97</sup>. Ma sono recensioni che sembrano cadere nel vuoto, sia presso il pubblico, sia presso la stampa di settore, che non ne tiene conto se non per prenderne le distanze (lo fa Paladini, per esempio, nel suo intervento su «Cinema Nuovo»). Certo è che la maggior parte della critica si dimostra ostile<sup>98</sup>, denigrando il film e attaccando Rossellini, o esortando nuovamente il regista ad abbandonare il mondo del cinema. Come Angelo Solmi in un articolo dal titolo divenuto celebre – *Crolla il mito Rossellini-Bergman. Il film “La paura” conferma la decadenza del regista e dell'attrice* – apparso sulle colonne di «Oggi» del 3 febbraio 1955, in cui fra l'altro si legge che «il regista e l'attrice hanno dato ragione a quelli che da tempo vanno loro suggerendo che è necessario cambiare radicalmente strada e metodi di lavoro oppure ritirarsi in dignitoso silenzio».

<sup>95</sup> «Cinema Nuovo», IV, 54, 10 marzo 1955, p. 191.

<sup>96</sup> Attilio Riccio, *Un regista moderno*, «Il Mondo», 9 agosto 1955, p. 15. Sono positive anche le recensioni di V[ittorio] R[icciuti], «Il Mattino», 19 febbraio 1955; e G[ino] V[isentini], «Il Giornale d'Italia», 26 luglio 1955.

<sup>97</sup> Cfr. Pasquale Ojetti, *Un discorso su Rossellini e due parole su “La Paura”*, «Cinema», 149, 25 agosto 1955, che conclude affermando che non Rossellini ma i tempi «debbono maturare e poi capiremo che Europa '51, Viaggio in Italia, Dov'è la libertà, e La paura sono film più interessanti di quanto non siano stati giudicati» (p. 803).

<sup>98</sup> Si veda soprattutto «Cinema Nuovo», IV, 54, 10 marzo 1955 (dove ci si chiede se il regista de *La paura* possa essere davvero lo stesso di Paisà e persino di *Germania anno zero*); o la condanna senza appello di Aldo Paladini, *Il caso Rossellini*, cit. Ma si vedano anche Filippo Sacchi, «Epoca», 226, 30 gennaio 1955; la recensione non firmata sul «Corriere della Sera», 22 gennaio 1955; U[go] C[asiraghi] su «L'Unità» (Milano), 23 gennaio 1955; un oscuro “vice” su «L'Unità» (Roma), 26 luglio 1955; «Intermezzo», 15 agosto 1955 (che pure registra un miglioramento rispetto a *Viaggio in Italia*); «Festival», 110, 5 febbraio 1955.



Citato nell'autobiografia di Ingrid Bergman<sup>99</sup> – a dimostrazione di quanto l'attrice ricordasse bene –, l'articolo di Solmi suscita una dura reazione di Giuseppe Sala, che su «Bianco e Nero» stigmatizza la leggerezza con cui si pretende di distruggere una reputazione costruita con leggerezza forse maggiore, e scaricando ogni responsabilità sulla critica “sinistreggiante” accusa:

Il qualunquismo italiano rimproverò a Rossellini di essere conformista, il gallismo di essersi presa come donna oltre che come interprete l'unica attrice che potesse degnamente succedere alla Garbo, il comunismo di essere anticomunista e il fascismo di essere – senza pentimenti – antifascista. [...] I produttori che vanno dicendo che «costa troppo», che «lavora senza sceneggiatura», i critici che non gli perdonano di essersi distaccato dai canoni scontati del realismo post-bellico e la sua non appartenenza né alle file comuniste né a quelle che servono i comunisti hanno potuto – a lungo andare – creare un'atmosfera di stanchezza nello stesso Rossellini. [...] l'isolamento può condurre a involuzioni, a incertezze, a deviazioni.

Mi sembra che ciò stia avvenendo con Rossellini, costretto a girare il mondo con uno spettacolo lirico<sup>100</sup>, interessante ma che nulla aggiunge ai suoi meriti, costretto a fare dei film in Germania in un ambiente che – come tutti sanno – non riesce a produrre da tempo alcunché di rilevante [...]. Poiché non si tratta di un santo che sta nei calendari dello snobismo sinistreggiante nessuna voce si è levata a deprecare questo esilio non sappiamo quanto volontario del maggiore regista italiano vivente e molti con malcelata soddisfazione ne puntualizzano la decadenza<sup>101</sup>.

<sup>99</sup> Cfr. Ingrid Bergman e Alan Burges, *Ingrid Bergman. My Story*, Delacorte Press, New York, 1980 (tr. it. *Ingrid Bergman. La mia storia*, Mondadori, Milano, 1981, p. 308) dove sono riportate tra virgolette nove righe attribuite a Solmi, che in realtà rappresentano una sintesi degli argomenti usati dal critico, il quale su «Oggi» accusa Rossellini altresì di aver «coinvolto nella sua decadenza – di anno in anno più drammatica – anche Ingrid Bergman, cioè colei che, non dimentichiamolo, fino a qualche anno fa era, dal punto di vista artistico e commerciale, l'attrice numero uno del cinema mondiale, l'indiscussa erede di Greta Garbo» e più oltre, fra l'altro, aggiunge che «pellicole come *Viaggio in Italia* o *La paura* sono colpi mortali per qualunque attrice» e *La paura* «è un deplorabile esempio di “approssimazione cinematografica”» («Oggi», 3 febbraio 1955, p. 51).

<sup>100</sup> L'allusione è all'allestimento teatrale dell'oratorio di Paul Claudel musicato da Honegger, *Jeanne au bûcher*, di cui il film *Giovanna d'Arco al rogo* è una sorta di registrazione.

<sup>101</sup> Giuseppe Sala, *Variazioni e commenti. Su Rossellini*, «Bianco e Nero», XVI, 1-2, gennaio-febbraio 1955, p. 100.

Sala, tuttavia, dimentica di aggiungere che anche in Vaticano Rossellini era stato accusato di non essere abbastanza cristiano. E soprattutto dimentica di spendere qualche parola in difesa de *La paura* – se non di *Giovanna d'Arco al rogo* – anziché sottoscrivere implicitamente la constatazione secondo cui Rossellini, pur definito «il maggiore regista italiano vivente», “a lungo andare” sia stato vinto dalla stanchezza e sia perciò caduto ancora una volta preda di involuzioni, incertezze e deviazioni di sorta.

Parole in difesa dell'ultimo film della coppia, del resto, non ne scriverà neppure nel 1958, quando viene distribuito *Non credo più all'amore*. All'epoca Rossellini è in esilio davvero, è separato da Ingrid Bergman già da qualche mese e presso la stampa di settore ben più clamore suscita la fine del legame tra il regista e l'attrice, il ritorno di Rossellini dall'India con la nuova compagna Sonali Sen Roy Das Gupta, il rientro a Hollywood di Ingrid Bergman, accolta a braccia aperte ma con lo spirito di rivincita di chi può asserire di aver previsto un tale triste epilogo fin dall'inizio. È la stessa stampa che riserva all'attrice compassione, solidarietà e ammirazione autentica per la forza che dimostra nel prendersi cura in prima persona dei numerosi figli; ma si concede attacchi durissimi contro il fedifrago Rossellini, definito nel migliore dei casi un «irrequieto»<sup>102</sup>. Per il regista sembra davvero giunta la fine.

4. Le divisioni di campo, però, non sono ancora finite. Anche in casa marxista di lì a poco se ne consuma una, benché tardiva, sottile e dall'esito paradossale. Proprio quando gli anni Bergman si sono conclusi e Rossellini prova a riannodare con l'ambiente del cinema italiano<sup>103</sup>. Quando accetta di abbracciare nuovamente i temi affrontati in *Roma città aperta* e *Paisà*, recuperando il respiro civile delle lotte partigiane abbandonato dai tempi di *Germania anno zero*. In altre parole, quando accetta di ritornare all'ovile delle tematiche resistenziali, realizzando *Il Generale della Rovere* (1959), non a caso presentato in concorso alla XX Mostra d'arte cinematografica di Venezia: non accadeva dai tempi di *Europa '51*.

A Venezia *Il Generale della Rovere* è finalmente premiato con il Leone

<sup>102</sup> Nantas Salvalaggio, *Hollywood ha vinto una vecchia scommessa*, «Epoca», 372, 17 novembre 1957, p. 49. Nello stesso numero di «Epoca» si vedano anche Giorgio Vecchietti, *Ora per me viene l'autunno*; e Alba de Céspedes, *Ingrid*.

<sup>103</sup> Cfr. Roberto Rossellini, *Quasi un'autobiografia*, a cura di Stefano Roncoroni, Mondadori, Milano, 1987, dove il regista sostiene la propria estraneità rispetto all'ambiente del cinema italiano.

d'oro, *ex aequo* con *La grande guerra* di Mario Monicelli, a sua volta dedicata a tematiche belliche e post-belliche. Ma soprattutto è insignito del premio Ocic, attribuito dall'Office Catholique International du Cinéma<sup>104</sup>; per l'occasione, la «Rivista del Cinematografo»<sup>105</sup> dedica al film la copertina.

È la canonizzazione ufficiale. Il primo vero traguardo di un progetto culturale giunto infine in porto, grazie alla politica di acquisizione tenacemente perseguita da quella parte della critica cattolica che pur non essendo riuscita a fare di Rossellini il pioniere del Neorealismo cattolico, «correttivo dell'altro che non sembrava abbastanza cristiano»<sup>106</sup>, ne ha comunque fatto un regista cattolico<sup>107</sup>: ovvero un regista i cui film – anche quelli resistenziali – traboccano di tematiche spirituali che la cultura cattolica può leggere come proprie.

Ora i marxisti non possono più stare a guardare. E sebbene persistano dubbi, incertezze e consolidate diffidenze – come quelle rinvenibili nella lunga recensione di Aristarco dedicata fra l'altro al *Generale della Rovere* su «Cinema Nuovo», dove questo film viene definito addirittura «falso ri-

<sup>104</sup> «Film dalla realizzazione ed interpretazione degne d'elogio», recita la motivazione, «quest'opera ci apporta la testimonianza d'una riabilitazione personale in cui l'elemento spirituale non è assente. È al contatto della fraternità, della sofferenza eroicamente accettata al servizio di una grande causa, che si sveglia nell'anima di un vile profittatore il senso di un ideale che lo condurrà al sacrificio della sua vita». Si veda Joan Bernard (*La «Navicella» al «Generale»*, «Rivista del Cinematografo», XXXII, 9-10, 1959), all'epoca presidente dell'Ocic, che commentò così l'assegnazione del premio: «*Il Generale della Rovere* è un grande film. Un film che farà del bene. Uno di quei film che, come ha detto S. E. il Cardinale Patriarca di Venezia nella sua magnifica allocuzione nel corso della “Messa del Cinema”, sono chiamati a essere “strumenti d'elevazione spirituale, di educazione morale, di civilizzazione cristiana”» (p. 340).

<sup>105</sup> Cfr. «Rivista del Cinematografo», XXXII, 9-10, 1959; il numero contiene, fra gli altri, un commento critico di Ernesto G. Laura nell'articolo dal titolo *I drammi della coscienza al centro dei film in concorso*.

<sup>106</sup> Giovan Battista Cavallaro, *Bilancio di un Festival*, cit., p. 6.

<sup>107</sup> Secondo Mario Arosio (*Il figlior prodigo*, cit.) il «graduale passaggio dal “primo” al “secondo” Rossellini» – quello spirituale – fu in parte dovuto a «uomini che, operando magari nell'ombra, influirono in qualche misura sulle nuove prese di coscienza che caratterizzarono il cinema rosselliniano sul finire degli anni '40» (p. 306). Qui Arosio allude a padre Morlion (il cui “attivismo” in tal senso è esplicitamente evocato in Francesco Russo, *L'attivista cattolico*, «Il Mondo», III, 9, 3 marzo 1951); oggi tuttavia la lettura di Arosio va senz'altro integrata con la figura di Rondi, unitamente alla parte di critica cattolica che questi seppe convogliare nella politica di acquisizione concepita dal domenicano.

torno di Rossellini»<sup>108</sup> – a correggere il tiro ci pensa Massimo Mida. Lo stesso Mida che nel 1953 aveva dedicato a Rossellini la prima monografia interamente consacrata al cineasta<sup>109</sup>, in cui esprimeva posizioni allineate con il credo aristarchiano per quanto riguarda il giudizio sul percorso “involutivo” di Rossellini, da *Germania anno zero* e *L'amore in poi*<sup>110</sup>. Nella seconda edizione di quella monografia, pubblicata nel 1961, pur confermando il medesimo giudizio sulla produzione rosselliniana precedente a *Il Generale della Rovere*, inizialmente Mida ammette che il film «appare realizzato con una certa stanchezza di ispirazione», da un Rossellini «troppo misurato e freddo»; ma poco dopo sostiene che ciò nonostante

Rossellini ha realizzato un film straordinariamente significativo nel cinema italiano di oggi, un film, che, pur non indicando strade e prospettive inedite, è un'opera eccezionale, degna di un cinema veramente civile e impegnato. Soltanto per questo dobbiamo essergli grati, tutto il cinema italiano se ne può avvantaggiare e ritrovare una sua convinta ragione d'essere. Bisogna anche riconoscere che con questo film egli è rientrato da gran signore, e da autore di grande forza quale solo egli può essere, nel cinema italiano, e questo dovrebbe già bastare per considerare il film positivo.

Per Mida, insomma, solo il regista di *Roma città aperta* può realizza-

<sup>108</sup> Guido Aristarco, *I volti e le possibilità astratte*, «Cinema Nuovo», VIII, 141, settembre-ottobre 1959, p. 426.

<sup>109</sup> Massimo Mida, *Roberto Rossellini*, Guanda, Parma, 1953.

<sup>110</sup> Si noti che Morando Morandini (*Che cos'è Rossellini? È veramente un artista o soltanto un dilettante d'ingegno?*, «Sipario», 93, gennaio 1954) recensisce questa prima edizione scrivendo: «Se c'è una chiave che non può aprire, secondo noi, la porta di un regista così esasperatamente individualista come Rossellini è quella marxista [...]. C'è, per esempio, una domanda che nessuno si è ancora posto a proposito di Rossellini: che cosa rappresenta nella sua opera l'elemento religioso?» Quindi prosegue: «Il protagonista dell'*Uomo della croce* [sic] è un cappellano; uno dei personaggi principali di *Roma, città aperta* è un sacerdote; uno dei sei episodi di *Paisà* si svolge in un convento; *Il miracolo* è una parabola profana a sfondo mistico; *Stromboli* è un dramma della fede; *Francesco, giullare di Dio* si ispira ai “Fioretti” e rimane – comunque lo si voglia giudicare – il film più impegnativo che sia mai stato realizzato sulla figura del Santo d'Assisi; *Europa '51* è una narrazione ricca di allusioni religiose. È possibile che un motivo ricorrente con tanto accanimento sia casuale o dettato esclusivamente da circostanze esterne?» (p. 32). Sono parole già significativamente polemiche con la lettura marxista proposta da Mida.

re «la rinascita di quella corrente realistica» e «*Il Generale della Rovere* è senza dubbio una pietra inamovibile, rappresenta le fondamenta di questa rinascita»<sup>111</sup>. Quindi conclude il volume indirizzando a sua volta una lettera ad Aristarco – ancora una missiva critica, dopo quelle di Rivette e di Bazin – apparentemente per rispondere alla richiesta dell’editore di aggiornare il suo studio alle ultimissime prove del regista, uscite tra il 1960 e il 1961; ma nella sostanza per riprendere il discorso proprio a partire dal *Generale della Rovere* e rivolgersi ad Aristarco affermando che Rossellini

con *Il Generale della Rovere* ha saputo avviare di nuovo un discorso che sembrava interrotto; lo ha ribadito, anche se con minor convinzione, con *Era notte a Roma*; con *Viva l’Italia* è andato ancora oltre, ha percorso del prezioso cammino. Il suo impegno culturale, rinnovatore e civile, ha ampliato i suoi confini. Non possiamo non riconoscergli questo merito; se egli non ci ha più offerto un capolavoro, della forza di *Roma città aperta*, o di *Paisà*, può anche essere relativamente importante<sup>112</sup>.

Il paradosso è che, così facendo, Mida produce una divisione di campo che unisce. Perché riesce a mettere tutti d’accordo, a ottenere la pacificazione – seppur temporanea<sup>113</sup> – di Rossellini con entrambi i principali schieramenti della critica cinematografica italiana. Perché Rossellini dispiace a tutti, ma alla lunga nessuno ritiene prudente lasciarlo “usare” solo dai propri avversari. E se Morlion capisce subito che Rossellini è troppo importante per lasciarlo ai comunisti, presto anche Mida capisce che è troppo importante per lasciarlo ai cattolici<sup>114</sup>.

<sup>111</sup> Massimo Mida, *Roberto Rossellini*, Guanda, Parma, [1953], 1961, pp. 96-97 e 101-102.

<sup>112</sup> Mida prosegue: «Quello che però gli chiediamo oggi, e che continueremo sempre a chiedergli, è di non venir meno a quelle che abbiamo visto essere, nel corso del nostro saggio, le sue qualità più genuine e più alte, e cioè ispirazione sincera, forza di sintesi, semplicità narrativa», Ivi, p. 108.

<sup>113</sup> Più che di una riconciliazione duratura, infatti, si tratta di una tregua presto interrotta dall’accoglienza altalenante riservata ai successivi lungometraggi e alla svolta televisiva – quest’ultima segnata soprattutto dal disinteresse e dall’assenza di un riscontro critico puntuale, nella convinzione dominante che si tratti di una produzione minore o addirittura di ripiego, di cui solo la critica televisiva può eventualmente occuparsi, se lo ritiene opportuno. La stessa accoglienza critica italiana a *India Matri Buhmi* (presentato a Cannes nel 1959) fu mediamente positiva perché vi fu colto il ritorno al realismo e al sapore del documento.

<sup>114</sup> A ben vedere ciò fu compreso fin da *Roma città aperta*, ma con dispetto, come ha ben

Perciò le molte battaglie combattute sul campo dei film di Rossellini sono comunque e sempre battaglie dettate dalla volontà di acquisizione – o delegittimazione – di un regista ritenuto strategico, nonostante tutto, per vincere la guerra: quella per l’appropriazione del Neorealismo<sup>115</sup>. Ossia per l’appropriazione dell’unico fenomeno cinematografico italiano di rilievo internazionale, di cui Rossellini è ritenuto l’iniziatore e su cui i marxisti rivendicano il monopolio, costringendo i cattolici a faticose operazioni di recupero<sup>116</sup>.

Stretto suo malgrado fra queste maglie, caricato di un peso simbolico di cui farebbe volentieri a meno<sup>117</sup>, irriducibilmente diverso da come lo

rilevato Alberto Farassino: «L’estraneità e il disappunto di fronte a questo film derivavano soprattutto dal fatto che l’autore del primo vero film neorealista non faceva parte del nucleo storico del neorealismo. Pur avendo avuto rapporti con De Santis, Antonioni, Massimo Mida e anche con Vittorio Mussolini, Rossellini non era nel “gruppo” di «Cinema» [...]. *Roma città aperta* era insomma il film di un “altro”, che si andò a vedere con qualche diffidenza e forse con un po’ di dispetto» (Alberto Farassino, *I rapporti con la critica*, cit., p. 156). Prolungando la metafora calcistica usata da Brunetta (*Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico*, cit.), che nel titolo del paragrafo dedicato a Rossellini evoca il “gioco d’attacco”, potremmo affermare che con Rossellini la critica ideologicamente più schierata adotta una sorta di “strategia della panchina”: l’importante, infatti, in mancanza di meglio è riuscire comunque a sottrarlo agli “altri”. Significativo in questo senso è lo spoglio di due testate come la «Rivista del Cinematografo» e «Cinema Nuovo»: la prima, anche quando prevale la diffidenza, ospita elogi estemporanei e l’intervista strategica di Lonero (Roberto Rossellini, *Incontri: Roberto Rossellini*, intervista a cura di Emilio Lonero, «Rivista del Cinematografo», XXVII, 6, giugno 1954); la seconda, mentre pubblica la risposta di Paladini a Bazin, pubblica anche *Il mio dopoguerra* di Rossellini (sui nn. 70 e 72 del 1955, e sul n. 77 del 1956) o il testo di un episodio non realizzato di *Paisà (Il prigioniero)*, «Cinema Nuovo», 57, del 1955); o ancora, sullo stesso numero che pubblica la critica di Aristarco al *Generale della Rovere* (cfr. qui la nota 107) pubblica anche la celebre lettera di Rossellini all’onorevole Tupini. In tutto questo il ruolo di Mida, legato a Rossellini fin dai tempi di *Un pilota ritorna* (1942), è un po’ quello di un Morlion dei marxisti: la seconda edizione del suo volume, in appendice, raccoglie scritti e interviste di Rossellini già usciti su «Cinema Nuovo», fra cui appunto *Il mio dopoguerra*, *Il prigioniero* o ancora la lettera aperta a Tupini.

<sup>115</sup> Si noti che Mida conclude la seconda edizione della sua monografia interrogandosi sulla presenza – nel 1961 – del Neorealismo nel cinema italiano e rispondendosi che «è ancora vivo anche se è irripetibile. Ecco una constatazione senza la quale non ci potrebbe essere ottimismo per il cinema italiano» (Massimo Mida, *Roberto Rossellini*, cit., p. 100).

<sup>116</sup> Si veda, fra tutti, Antonio Covi, *È possibile un neorealismo cristiano?*, «Rivista del Cinematografo», XXVIII, 4, 1955.

<sup>117</sup> Si riveda in quest’ottica Roberto Rossellini, *Je ne suis pas le père du néo-réalisme*,

vorrebbero a destra e a manca, Rossellini in realtà – lo si è ampiamente visto – scontenta tutti. Scontenta i marxisti, che proprio non riescono a digerire la sua supposta “svolta intimista” o “spiritualista” e si mostrano incapaci di accettare un’evoluzione bollata come involuzione, di cui vedono solo i cambiamenti e non gli elementi di profonda continuità: nella tensione morale, nell’adesione al reale, nella sperimentazione del linguaggio. Ma scontenta anche i cattolici, che pur corteggiando il regista per schierarlo dalla loro parte non sempre e non subito si mostrano soddisfatti di qualche supplemento d’invocazione a Dio (aggiunto, per di più, non da Rossellini ma da Morlion). Né, d’altro canto, in quegli anni è possibile ignorare il clima di scandalo che segue l’unione tra Rossellini e Ingrid Bergman, ossia la condotta di un uomo che vive troppo al di fuori degli schemi imposti dalla morale cattolica, che porta a giudicare il comportamento privato dell’uomo e della donna assieme ai film del regista e dell’attrice, in special modo in Vaticano<sup>118</sup>. Così come è impossibile ignorare – per una critica dominata dall’ideologia com’è quella italiana del tempo, focalizzata unicamente sui contenuti – i temi scomodi che i film di Rossellini realizzati durante gli “anni Bergman” intercettano puntualmente. Temi talvolta scottanti, indigesti su più fronti, che urtano la suscettibilità delle testate più schierate e nel difficile clima politico degli anni ’50 creano imbarazzo, scontentando davvero tutti.

Solo a partire dalla fine degli anni ’60 l’importanza dei film di Rossellini interpretati da Ingrid Bergman verrà riconosciuta anche in

*je travaille dans une solitude morale absolue, je souffre d’être méprisé et insulté de tous côtés, je suis obligé de payer moi-même mes films*, intervista non firmata ma attribuita da alcune fonti francesi a François Truffaut, «Arts», 16 giugno 1954 (trad. it. con il titolo *Non sono il padre del neorealismo* in Roberto Rossellini, *Il mio metodo* cit.). Si noti che se Truffaut è davvero l’autore di questa intervista, è possibile che sia stata realizzata in concomitanza con quella destinata ai «Cahiers» e realizzata con Rohmer (cfr. qui la nota 8), ma che sia uscita prima per i tempi di pubblicazione più rapidi di un settimanale come «Arts».

<sup>118</sup> *Stromboli* è infatti anche il primo film di Rossellini su cui il giudizio critico è fortemente condizionato da eventi privati. A Rossellini e all’attrice non si perdonano molte cose, non solo negli Stati Uniti ma anche in Italia, in special modo in Vaticano. Anche su questo aspetto Morlion interviene, precisando che il «valore del messaggio religioso di un’opera d’arte è sempre stato riconosciuto indipendentemente dalla condotta degli autori, come appare in tutta la storia dell’arte, ove le debolezze personali dei grandi pittori e scrittori non sono state oggetto di campagne di opinione pubblica in modo da ostacolare il bene spirituale che l’opera di ispirazione religiosa può fare alle anime» (in A. Mary Brady, *Come si sgonfia una grossa montatura giornalistica*, cit.).

Italia, senza dover ricorrere a capriole ideologiche o artifici retorici di sorta, anche grazie all’avvento di una nuova generazione di critici e studiosi capaci di vederli con uno sguardo nuovo, finalmente libero da preconcetti<sup>119</sup>. Quando anche il nostro cinema, nelle sue manifestazioni più originali e innovative, seguirà le orme di quelle *Nouvelles vagues* a loro volta approdate al cinema seguendo le orme di Rossellini, in particolare proprio quelle tracciate dai suoi film bergmaniani.

Ma questa è un’altra storia.

<sup>119</sup> Si veda in particolare il dibattito organizzato in occasione di un seminario a Pisa nell’aprile del 1969, il cui testo è pubblicato in Gianni Menon (a cura di), *Dibattito su Rossellini*, Partisan, Roma, 1972, e ora in Adriano Aprà (a cura di), *Dibattito su Rossellini*, Diabasis, Reggio Emilia, 2009.