

*Stromboli* è tanti film in uno. È anzitutto un film circolato in almeno tre versioni diverse: la prima è messa a punto dalla casa di produzione hollywoodiana rko e disconosciuta dal regista; le altre due sono approntate dallo stesso Rossellini, rispettivamente per il mercato internazionale e per quello italiano. All'interno di ognuna di esse, e in particolare in quella italiana, convivono inoltre due distinti snodi narrativi non sempre amalgamati, anzi, spesso in disaccordo.

Il primo snodo narrativo si sviluppa intorno al nucleo originario proposto da Rossellini a Ingrid Bergman prima che intervenissero forze esterne a comprometterne l'autonomia: di natura produttiva, nel caso della versione americana; di natura ideologica, nel caso della versione italiana. Il centro del progetto, nelle intenzioni di Rossellini per come emergono da una lettera all'attrice svedese, è rappresentato dalla vicenda di una «ragazza lettone, così alta e bionda» catapultata su un'«isola di fuoco e cenere, tra i pescatori piccoli e bruni» (in Ingrid Bergman, Alan Burgess, *Ingrid Bergman. La mia storia*, Milano 1990, pp. 15-16). Tutto avrebbe dovuto girare intorno a questo confronto, secondo una linea drammaturgica destinata a riproporsi coerentemente anche nei successivi film con Ingrid Bergman, in cui una radicale differenza tra il personaggio e il contesto ha la funzione di isolare la donna, che non capisce il mondo circostante e da esso non è capita.

Il secondo snodo narrativo deriva dalla consulenza religiosa del padre domenicano Félix Morlion, che sia nella versione americana sia in quella internazionale è esplicitamente indicato nei titoli di

testa come ispiratore del tema religioso. Quale peso dobbiamo assegnare al ruolo di "ispiratore" svolto da Morlion? Il successivo film di Rossellini, *Francesco giullare di Dio* (1950), fornisce utili indicazioni al riguardo.

Nell'inviare a Pacifico Pierantoni (ministro generale dei frati minori) il trattamento di *Francesco giullare di Dio*, Morlion specifica che è sua intenzione intervenire sul testo per «aggiungere scene più mistiche». L'accordo tra Morlion e Pierantoni prevede, tra le altre cose, anche la necessità che Rossellini espliciti la propria sottomissione al controllo dei consulenti religiosi, cosa che il regista puntualmente fa con la seguente lettera: «Caro Padre Morlion, con la presente le confermo il mio accordo di assicurare la perfetta fedeltà all'ispirazione cristiana del film su S. Francesco dando il diritto a Lei personalmente e a quei collaboratori dell'Istituto cinematografico internazionale Pro Deo di partecipare a tutte le fasi della realizzazione del film fino all'ultimo montaggio con la facoltà di togliere le scene che creerebbero delle giustificate critiche. È bene inteso che il film [...] sarà preceduto da una introduzione per il testo della quale accetterò le proposte da Lei concordate con gli interessati. Suo Roberto Rossellini». Nel frattempo, Rossellini è raggiunto da due pagine di note stese da Morlion, con tutta evidenza quelle «scene mistiche» (in tutto sei) che il domenicano ha voluto aggiungere al copione e che il film farà effettivamente proprie.

Si tratta di documenti di straordinaria importanza, recentemente rinvenuti presso l'Archivio storico generale dell'Ordine dei frati minori (Storico, SM194, 227-230), che suggeriscono la necessità di inquadrare l'analisi di *Stromboli* in una prospettiva negoziale. La premessa con cui l'abile Morlion sottopone la proposta di *Francesco giullare di Dio* all'Ordine dei frati minori fa leva, infatti, proprio sul precedente di *Stromboli*: «Avendo sperimentato che l'indirizzo religioso che ho potuto dare all'ultimo film *Terra di Dio* (*Stromboli*) è stato seguito onestamente dal regista, ho la speranza che nel suo film su S. Francesco che inizia in dicembre sarà possibile far entrare alcune scene». Le note di Morlion per *Francesco giullare di Dio* indicano vere e proprie integrazioni al testo. È plausibile che siano esistite equivalenti note anche per *Stromboli* e che

anche in quell'occasione Rossellini abbia accettato di «far entrare alcune scene».

Ipotizziamo dunque che nel film vi siano momenti riconducibili, nella loro relativa autonomia, alla totale responsabilità intellettuale, e dunque per certi versi anche artistica, di Morlion; e che vi siano momenti di cui, al contrario, sia pienamente responsabile Rossellini: sicuramente la stragrande maggioranza, ma questo in fondo conta poco. È altrettanto ipotizzabile l'esistenza di momenti in cui le due prospettive risultino così sovrapposte e accavallate da non poter più essere separate e distinte; una confusione che, nell'impianto metodologicamente «orale» (Adriano Aprà, *Promemoria per Rossellini*, in *Rossellini. Dal Neorealismo alla diffusione della conoscenza*, a cura di Pasquale Iaccio, Napoli 2006, p. 22) del cinema coevo di Rossellini, si configura a tratti come una vera e propria contraddizione. Rossellini e Morlion perseguivano infatti scopi diversi, mettendo in gioco visioni del mondo diverse, dalle quali scaturisce alla fine un film doppio: un film che Rossellini chiama *Stromboli (Terra di Dio)* e che invece Morlion, come visto, preferisce chiamare *Terra di Dio (Stromboli)*. Parrebbe solo una questione di accenti, ma è una differenza tutt'altro che trascurabile.

Nella consapevolezza che il loro contributo muta da una versione all'altra del film, è possibile fare delle ipotesi in merito a ciò che è ascrivibile a Morlion e a ciò che è da attribuire a Rossellini? In estrema sintesi, si possono ricondurre al domenicano l'esergo (che ha la stessa funzione del testo introduttivo di *Francesco giullare di Dio*, chiave ideologica di accesso al testo) e il finale, sul quale Morlion interviene, come dimostrato da Elena Dagrada (*Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Milano 2008), girando di persona alcune inquadrature inserite nella versione italiana. E con tutta probabilità appartengono al domenicano anche le sequenze in cui Karin si confronta con il prete del luogo, e in genere tutti gli elementi narrativi che fanno di Karin una peccatrice, chiamata, al termine del film, a convertirsi.

Su base stilistica, sono invece riconducibili al solo Rossellini la sequenza della tonnara e quella dell'attesa in mare dopo l'eruzione del vulcano. Nella prima, a Rossellini bastano poche inquadrature di Ingrid Bergman schiaffeggiata dagli schizzi d'acqua per trasformare

un documentario sulla pesca del tonno nell'incisiva, e per sintesi fulminante, rappresentazione dei rapporti di forza tra Karin e un ambiente con cui, suo malgrado, la donna è costretta a interagire. Nella seconda, anziché amplificare la spettacolare esplosione del vulcano, Rossellini dilata l'attesa in mare, quando ormai non succede più nulla: domina la sospensione, cadenzata dalle litanie recitate dai fedeli e dal canto rassegnato delle donne. Si ha la certezza di essere di fronte all'espressione pura dello stile rosselliniano laddove le scelte di regia mirano a evidenziare l'alterità dell'attrice rispetto all'ambiente, attraverso l'uso spregiudicato della soggettiva e della ripresa in continuità che, anziché isolare il corpo di Karin dal contesto, lo includono all'interno dello spazio rappresentato. Come nel caso della sequenza in cui la donna si perde nel dedalo di viuzze del paese: il campo lungo e la ripresa in continuità fanno sì che la sensazione di essere intrappolata, vissuta da Karin, nasca direttamente dal profilmico, ovvero dalla conformazione del paesaggio, e non da una manipolazione operata dal linguaggio cinematografico. Più in generale, a Rossellini possono essere ricondotti tutti gli elementi narrativi che fanno di Karin/Bergman una "diversa" (per aspetto, cultura, professionalità).

In cima al vulcano si determina non solo il destino di Karin ma anche il conflitto tra le due prospettive narrative: per Morlion, il vulcano rappresenta l'incontro della peccatrice con Dio; per Rossellini, la definitiva presa d'atto da parte di Karin/Bergman della conflittualità della relazione con il contesto circostante. Mentre per Morlion deve esserci necessariamente una soluzione (la conversione), per Rossellini il finale può anche restare aperto.

Da queste differenti prospettive scaturiscono i due diversi titoli. Quello di Rossellini, *Stromboli (Terra di Dio)*, pone l'accento sul contesto, perché è sul conflitto tra personaggio e ambiente che ruota la vicenda. Meno ovvia è l'interpretazione del titolo di Morlion. È plausibile che nelle intenzioni del domenicano non sia senza significato la contrapposizione tra la «terra di Dio» che invita Karin a convertirsi e la sua terra di origine, la Lettonia, dalla fine della seconda guerra mondiale nuovamente parte dell'URSS. Se si accosta la citazione biblica in esergo al film («Hanno chiesto di me quelli che prima non mi cercavano, mi hanno trovato coloro che

non domandavano di me») allo scopo ultimo cui ogni attività del domenicano è riconducibile, ovvero la penetrazione delle idee religiose negli ambienti indifferenti e in particolare in quelli sottoposti alla propaganda marxista, si intende il senso del titolo *Terra di Dio (Stromboli)*. Quella del personaggio di Karin è una parabola esemplare, pensata per coloro che non sono soliti cercare Dio e domandare di lui. È a loro che nelle intenzioni di Morlion è rivolto il film, perché si convertano come Karin e scelgano di vivere nella terra di Dio.