



Elena Dagrada

**Le varianti trasparenti**  
 I film con Ingrid Bergman  
 di Roberto Rossellini

# ROSSELLINI

## TRA FILOSOFIA E CRITICA

di TOMASO SUBINI

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, LED, Milano 2005.

La prospettiva metodologica di questo libro dal titolo "continiano" si inserisce in quella tradizione di studi filologici ormai consolidatasi anche in ambito cinematografico. Non è certo un caso che il cinema rosselliniano abbia suscitato l'interesse di una studiosa proveniente da esperienze di filologia applicata al cinema delle origini come Elena Dagrada: il cinema di Rossellini, esattamente come il cinema delle origini, pone infatti una serie di problemi "preliminari" nella definizione dell'oggetto di studio, dal momento che dei suoi film esistono spesso più versioni. Nello specifico dei sei film (definiti da Dagrada un "politico") girati da Rossellini durante il suo sodalizio con Ingrid Bergman la matassa da dipanare è particolarmente intricata: tre versioni per

*Stromboli*, otto per *Europa '51*, quattro per *Ingrid Bergman* (episodio del collettivo *Siamo donne*), due per *Viaggio in Italia*, due per *Giovanna d'Arco al rogo*, quattro per *La paura*; in tutto ventitré testi incolonnati da Dagrada in tabelle sinottiche, in modo che la variante salti immediatamente all'occhio.

Dopo dieci anni di ricerche, i cui esiti erano stati parzialmente presentati su rivista e in occasione di convegni italiani e internazionali, con questo libro Dagrada mette ordine nella complessa filmografia rosselliniana attraverso la collazione delle numerose varianti destinate al mercato nazionale e internazionale dei rispettivi film del politico, evidenziandone l'estrema omogeneità stilistica: «perché dallo studio di ciò che cambia, e dal confronto di ciò che

note:

<sup>1</sup> Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Led, Milano 2005, p. 9.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>3</sup> Giulio Andreotti in Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti cit.*, p. 462.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 464.

<sup>5</sup> 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 del 16-23 settembre 1978, Città di Sanremo 1980, p. 162.

<sup>6</sup> Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti cit.*, p. 30.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 32.





invece non cambia, da versione a versione, emerge la specificità dell'uso libero e spregiudicato del linguaggio che caratterizza questa fase della sperimentazione rosselliniana<sup>1</sup>. La variante è definita "trasparente" per il fatto che il senso più profondo e spesso disturbante del discorso rosselliano si dimostra tutto sommato resistente anche alle manomissioni più violente, come nel caso di *Europa '51* dove, «malgrado le non poche modifiche inflitte al film di versione in versione, non solo quel che vi è di scomodo rimane scomodo, ma anche quel che vi è di inquietante, di eversivo e di conturbante continua ad esserlo; fino a rendere inefficaci i cambiamenti apportati»<sup>2</sup>. Di tali cambiamenti Dagrada indaga origini, fini e responsabilità (spesso riconducibili allo stesso Rossellini), gettando luce in particolare sulle partecipazioni che consulenti religiosi e politici ebbero nel cinema rosselliniano di questo periodo.

Dal peso tutt'altro che irrilevante furono, in primo luogo, i suggerimenti del domenicano Félix Morlion. La constatazione, ad esempio, del fatto che il finale "mistico" di *Stromboli* non sia stato soltanto "ispirato" (come recitano i titoli di testa della versione internazionale), ma anche in parte "diretto" dal domenicano, pone la questione di cosa sia autenticamente rosselliniano, e cosa no, anche nel resto del film.

Non meno significativo fu il ruolo giocato dall'allora sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Giulio Andreotti nella vicenda censoria di *Europa '51*, sebbene sia stato lo stesso regista a sottoporre "preventivamente" al suo giudizio il film. Dagrada pubblica una lettera in cui Andreotti lamenta in special modo la funzione positiva svolta dal comunista Andrea nella guarigione del bambino malato (come se non esistesse anche una tradizione cattolica votata all'esercizio della carità) e si rammarica inoltre che solo il personaggio di Andrea si sbilanci in favore della pace («lasciando l'adito a credere davvero che gli amanti della pace siano gli amici di Andrea»<sup>3</sup>). Ma soprattutto deplora il finale, poiché sotto la finestra dietro la quale è rinchiusa Irene «la povera gente frema per la coscienza dell'ingiusto epilogo mentre la "famiglia" ed il Sacerdote si allontanano soddisfatti o almeno, beati loro, tranquilli»<sup>4</sup>. Sappiamo per certo che in tutte le versioni conosciute il sacerdote si allontana dapprima con la famiglia di Irene, per poi tornare sui suoi passi e fermarsi con i poveri, sotto la finestra della casa di cura. Ciò permette a Dagrada di formulare la suggestiva ipotesi che Andreotti abbia visto una versione differente da quella poi presentata a Venezia, modificata sulla base dei suggerimenti dell'allora sottosegretario.

Ma *Le varianti trasparenti* non è solo un saggio di filologia applicata al cinema: oltre alla genesi delle diverse varianti, il libro istituisce anche un confronto tra l'accoglienza riservata in Italia ai film in esame e quella invece avuta in Francia, mettendo a fuoco le ragioni (spesso ideologiche) della problematicità di una fortuna critica che, annoverando gli elogi più sfrenati e i dinieghi meno motivati, risulta tra le più controverse della storia del cinema italiano.

Parallelamente a tutto ciò *Le varianti trasparenti* segue l'evoluzione della storia d'amore tra il regista di *Roma città aperta* e l'attrice di *Casablanca*, nella convinzione che il politico in esame sia innanzitutto una riflessione sul loro rapporto «biocinematografico, un rapporto biografico sullo schermo e spesso cinematografico nella vita», per usare le efficaci parole di Alberto Farassino<sup>5</sup>. È partendo dalla Bergman che Dagrada giunge a Rossellini, identificando l'estraneità dell'attrice dal contesto del cinema neorealista praticato dal marito con l'estraneità del regista dal contesto del cinema italiano, dalle sue pratiche come dalle sue ideologie (tanto la comunista quanto la cattolica, come insegna l'Irene di *Europa '51*): «L'attrice sembra incarnare una proiezione del regista che esercita su di lei le pressioni avvertite contro di sé. In fondo, nei film del politico Ingrid Bergman è un'esclusa proprio come in quegli anni Rossellini era divenuto un escluso dai favori della critica italiana. È posta in un contesto ostile quanto lo stava diventando sempre più il nostro ambiente cinematografico verso Rossellini. Affronta le difficoltà di una nuova vita in un paese straniero come Rossellini affrontava il nuovo contesto del cinema italiano, se non da straniero, sempre più da estraneo»<sup>6</sup>. Dagrada evidenzia come, a partire da *Stromboli*, diversità ed emarginazione siano le tematiche centrali di tutti i film del politico. Suggerendo come tali tematiche interessino tanto l'attrice quanto il regista, il libro racconta la storia d'amore di due "diversi" che, riconosciutisi tali, si stringono l'uno con l'altro, come nel finale miracoloso di *Viaggio in Italia*: «Insieme conoscono la caduta, l'abbandono del pubblico, l'ostracismo della critica. In fondo, diversità ed emarginazione sono ciò che li accomunava di più»<sup>7</sup>. È questa l'intuizione di fondo con cui Dagrada rielabora i dati raccolti nel corso della ricerca e che i dati stessi finiscono per corroborare.

E allora, a vincere è la filologia o la critica? Le due componenti si equilibrano, anche fisicamente, nella suddivisione dei diversi capitoli in due parti speculari: l'una chiamata a sistemare i "dati" scaturiti dalle ricerche d'archivio, l'altra ad aggredirli in una sintesi criticamente fruttuosa.