

ALBERTO BOSCHI

Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*. Milano. LED – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto. 2005. pp. 478. ISBN -88-7916-281-4

Al fenomeno tutt'altro che raro e già di per sé affascinante della collaborazione durevole fra un regista e un'attrice (valga per tutti il caso classico di Sternberg e Dietrich) il connubio professionale e amoroso fra Roberto Rossellini e Ingrid Bergman aggiunge almeno tre motivi di interesse supplementari. In primo luogo l'apparente incongruità del sodalizio creativo fra due personalità dello schermo provenienti da universi produttivi ed estetici che è difficile immaginare più distanti; poi i risvolti scandalosi (almeno secondo la morale dell'epoca) della loro relazione; infine la pessima accoglienza riservata a suo tempo dalla critica – con qualche nota eccezione francese – ai frutti di tale collaborazione. Tre elementi sufficienti a conferire potenzialmente a ciascun episodio del ciclo “bergmaniano” di Rossellini le stimmate del “film maledetto”, favorendo la promozione di alcuni di essi a oggetti di culto cinefilo e spianando la strada alla loro piena rivalutazione da parte della critica e della storiografia “ufficiale” – fenomeno che ha interessato soprattutto i primi tre, *Stromboli*, *Europa 51* e *Viaggio in Italia*, giudicati come altrettanti capitoli di una virtuale trilogia definita da Rondolino “della solitudine” – ma che hanno probabilmente agito nello stesso tempo come freno inibitore nei confronti di una stima complessiva del valore di questa esperienza all'interno della carriera del regista. In tal senso il bel libro di Elena Dagrada, colmando una clamorosa lacuna presente nella bibliografia rosselliniana, si presenta indipendentemente dai risultati come un lavoro indispensabile.

Optando per un approccio critico piuttosto che biografico, vale a dire ponendo in secondo piano le vicende professionali e private della coppia Rossellini-Bergman per analizzarne le opere, il saggio di Dagrada solleva immediatamente alcuni seri problemi di metodo. In primo luogo ci si deve chiedere se sia legittimo estrapolare dalla filmografia rosselliniana tali opere come parti di un corpus omogeneo e coerente, o comunque non accomunate dalla sola coincidenza di ospitare la medesima attrice. Domanda a cui risponde persuasivamente l'autrice definendo il ciclo dei film con la Bergman un “polittico” i cui sei capitoli appaiono dotati di tratti comuni che li differenziano dal resto della produzione di Rossellini. A partire dal modo in cui il regista sceglie di “usare” l'attrice, che consiste nell'accentuare la sua estraneità rispetto agli spazi e agli intrecci in cui viene immessa di volta in volta, ponendo il suo corpo di bellezza nordica e di star hollywoodiana «a confronto con luoghi e ambienti dove il contrasto scaturisce con forza» (p. 21) e facendole interpretare

costantemente ruoli di donne «fuori luogo e fuori posto» (p. 25), isolate e in conflitto con il resto del mondo, letteralmente o metaforicamente straniere. Ma Dagrada si spinge anche oltre, individuando nei film analizzati una serie di scelte stilistiche ricorrenti, tra cui soprattutto le lunghe riprese continue, girate nel totale disprezzo delle regole del montaggio classico, con le quali il regista accompagna i continui spostamenti dell'attrice, che costituiscono a suo avviso «la caratteristica più significativa del polittico assieme all'uso modernissimo degli stacchi netti e delle soggettive, dove i personaggi vedono se stessi, trovandosi al centro del loro stesso sguardo» (p. 27).

Un secondo problema di metodo riguarda l'approccio dell'autrice, che utilizza concetti di matrice filologica quali "variante", "versione" o *Urtext* e, avvalendosi di documenti talora del tutto inediti, ricostruisce con ricchezza di dettagli la genesi di ciascun episodio. A prima vista la critica delle varianti può non apparire la metodologia più adeguata per indagare un fenomeno che eccede ampiamente i confini del testo come quello del connubio professionale e privato fra Roberto Rossellini e Ingrid Bergman. La liceità (per non dire la necessità) di un simile approccio emerge tuttavia – prima ancora che dalle argomentazioni dell'autrice – da un semplice esame dei dati raccolti nel libro. Infatti, se l'esistenza di due o più versioni, talora fortemente discordanti, di uno stesso film è tutt'altro che infrequente nella storia del cinema muto e sonoro, nel caso del polittico rosselliniano il fenomeno assume proporzioni di portata eccezionale sia in relazione alle consuetudini produttive del cinema italiano dell'epoca che se commisurato all'opera precedente e successiva del regista. Innanzi tutto Rossellini ha sempre realizzato di ogni titolo una versione italiana e una versione destinata al mercato internazionale, doppiata dalla Bergman in inglese. Inoltre in alcuni casi, riesumando una prassi diffusa soprattutto nell'ultimo decennio del muto, ha utilizzato per tali edizioni riprese interamente diverse, in modo da ottenere un doppio negativo (per esempio la versione di *Stromboli* distribuita in America dalla RKO contiene ciak che non sono gli stessi della versione italiana o inquadrature riprese simultaneamente da una seconda macchina da presa; ugualmente l'edizione tedesca de *La paura*, girata a Monaco in presa diretta, presenta inquadrature differenti dalla versione internazionale, recitata in inglese, da cui è ricavata mediante doppiaggio l'edizione italiana). Infine ulteriori divergenze fra le copie messe in circolazione sono motivate talora da successivi ripensamenti dell'autore (le implicazioni religiose del finale di *Stromboli*, meno evidenti nelle edizioni per il mercato estero, vengono esplicitate maggiormente in quella italiana per volontà dello stesso Rossellini, talmente preoccupato di ingraziarsi la critica cattolica da avvalersi addirittura della consulenza di un sacerdote, padre Morlion), talora da decisioni dei produttori prese con o senza la sua autorizzazione (come nel caso de *La paura*, ridistribuito nel 1958 con il titolo *Non credo più all'amore* in una versione abbreviata di una decina di minuti, diversamente montata e addizionata di una voce narrante). Ecco allora che per procedere

a un'analisi testuale sufficientemente fondata dei singoli film del polittico occorre prima di tutto cercare di fare chiarezza, utilizzando la bussola della filologia per evitare di perdersi nel labirinto delle varianti e trovare la strada verso le versioni più sicure e attendibili di tali testi. Ma il terreno si presenta sdruciolevole e le suddette varianti risultano – se non del tutto opache – assai meno trasparenti di quanto promette il titolo del libro. Infatti, come ammette la stessa Dagrada, quasi nessuna delle versioni esaminate può essere identificata con l'edizione originale del rispettivo film, almeno secondo i tre principali criteri – cronologico, quantitativo e “autorale” – usati comunemente a questo scopo dalla filologia cinematografica. In primo luogo è quasi sempre impossibile stabilire una vera e propria *editio princeps* di ciascun episodio per via della sua natura fin dal principio plurale, dovuta alla distribuzione pressoché simultanea delle diverse versioni. Inoltre, sebbene alcune appaiano più lunghe e quindi più complete, quasi nessuna può essere identificata con l'edizione integrale, dal momento che anche la più breve contiene sequenze assenti da tutte le altre o riprese e montate in maniera diversa. Infine risulta difficile applicare al fenomeno la comoda e manicheistica dicotomia fra *intentio auctoris* e interferenze dell'“istituzione”, isolando una presunta *director's cut version* e bollando come apocrife tutte le altre. Infatti, nella maggior parte dei casi, i tagli e i rimaneggiamenti effettuati in un secondo tempo non ubbidiscono a *diktat* dei produttori o dei censori e sembrano piuttosto motivati da liberi ripensamenti in corso d'opera dello stesso regista (presentandosi quindi come varianti d'autore). Del resto, fatta eccezione per i tagli apportati all'edizione americana di *Stromboli* senza il consenso di Rossellini, che fece causa alla RKO, tutte le versioni inventariate nel libro possono considerarsi autorizzate dal regista.

Come si spiega allora per l'autrice la proliferazione anomala di varianti e versioni che accomuna su piano testuale tutti i film del polittico? Da una parte con la loro natura di produzioni internazionali, intenzionate a sfruttare la popolarità di Ingrid Bergman sul mercato straniero, soprattutto anglosassone, dall'altra con l'insuccesso commerciale e il vero e proprio linciaggio critico che è seguito alla loro apparizione e che ha spinto qualcuno, non di rado con il consenso e la collaborazione del regista, «a trasformarli, a piegarli, a cambiarli in ciò che non volevano, né potevano essere» (p. 9). Ma forse anche – si potrebbe aggiungere – come effetto di quella “incompiutezza” che Rossellini attribuisce lucidamente al proprio linguaggio in una celebre intervista e che si manifesta tanto a livello narrativo (insofferenza per i “nessi logici” del racconto e per quelli che chiama gli «episodi cronachistici») quanto a livello stilistico (rifiuto del *découpage* classico). Caratteristiche che rendono i suoi film irriducibili alle regole della sintassi tradizionale e quindi – secondo Dagrada – difficilmente “snaturabili”, ma anche facilmente modificabili (eliminando o spostando interi blocchi di inquadrature, introducendone altre girate ex novo,

sopprimendo o modificando porzioni di dialogo, aggiungendo o togliendo voci narranti) senza che tutto sommato l'insieme ne venga a soffrire gravemente.

Il saggio di Elena Dagrada è suddiviso in capitoli dedicati all'analisi dei sei film del politico, alla fine dei quali è possibile leggere la trascrizione delle versioni e delle varianti esaminate, disposte su più colonne parallele allo scopo di evidenziarne meglio le discordanze (si può obiettare, al riguardo, che tali trascrizioni contengono soltanto le battute di dialogo corredate da descrizioni sintetiche dell'azione visiva e non una lista numerata delle inquadrature, cosicché le differenze nel *découpage* sono ricostruibili soltanto in maniera approssimativa). Ricchi di spunti interpretativi, tali capitoli ripercorrono accuratamente l'intero processo produttivo di ciascuno dei film analizzati, soffermandosi in particolare sulla genesi della sceneggiatura ma focalizzando anche l'attenzione sulla sua accoglienza da parte della stampa, e ci rendono inoltre partecipi di interessanti "scoperte", alcune delle quali consentono di ridimensionare una serie di luoghi comuni biografici e critici legati tradizionalmente alla figura di Rossellini. Prima di tutto la convinzione diffusa, accreditata dal regista, circa la sua abitudine di effettuare le riprese senza basarsi su una sceneggiatura in senso stretto. Dagrada infatti dimostra che il plot di *Viaggio in Italia* – indicato dallo stesso Rossellini come applicazione esemplare di questo metodo – segue in realtà piuttosto fedelmente una sceneggiatura di 357 pagine scritta insieme ad Antonio Pietrangeli e ispirata a un romanzo breve di Colette. Il libro ci mostra inoltre un regista più incline ai compromessi ideologici ed estetici con l'establishment politico e culturale dell'epoca di quanto ci si potrebbe aspettare, come attestano il caso citato di *Stromboli* e i rimaneggiamenti a *Europa 51* effettuati probabilmente su consiglio di Giulio Andreotti (la cui corrispondenza col regista è pubblicata qui per la prima volta). Corredato di un ricco apparato di note e di un'appendice contenente documenti prevalentemente inediti (benché stranamente privo di una sezione bibliografica), *Le versioni trasparenti* rappresenta insomma un contributo originale – e d'ora in poi imprescindibile – allo studio di questo importante periodo della carriera rosselliniana.

Alberto Boschi

Università di Ferrara

Dipartimento di Scienze Umane

Via Savonarola, 27

I – 44100 Ferrara

alberto.boschi@unife.it