

Any 2005. Programa especial. Suplement del núm. 9

11 abril – 19 juny 2005



Roberto Rossellini

Roberto Rossellini

► Els orígens

Roberto Rossellini procedeix d'una família de creadors. El seu pare era l'arquitecte que va dissenyar el traçat de la Roma actual. Roberto, el més gran dels quatre germans, va tenir una infantesa còmoda i sense història, marcada per una passió: la mecànica. Va construir pel seu compte un taller per experimentar-hi els seus, de vegades enginyosos, invents. Els resultats sembla que pertanyen ja a la llegenda. Per exemple, Massimo Mida, un dels ajudants de Rossellini, explica que abans de la guerra va intentar vendre a la Bugatti la patent d'un motor que funcionaria amb una barreja d'aigua i gasolina, una història que Rossellini rebutja com a falsa. Això no obstant, l'empremta d'aquesta primera passió és evident en els accessoris que ha ideat des de 1959 per rodar les seves pel·lícules. Un és la seva versió del *pancinor*, un *zoom* modificat 25/250 mm amb control remot –que maneja ell mateix– i dos motors en *interlock* la funció dels quals és evitar les oscil·lacions de l'objectiu; des d'ERA NOTTE A ROMA (1960) l'ha utilitzat en totes les seves pel·lícules. Un altre és una barreja especial de sals de plata i glucosa per estanyar parcialment un vidre i convertir-lo en mirall amb la finalitat de combinar l'acció real amb maquetes; constitueix una modificació del mètode Shuftan, que fa possible l'ús del *zoom*, posada en pràctica a partir de LA PRISE DE POUVOIR PAR LOUIS XIV (1966). Últimament Rossellini ha ideat unes làmpades d'alta intensitat que es troben en fase d'experimentació.

Només més tard, després de la mort del seu pare i la ràpida dissolució de la fortuna familiar, el jove Rossellini es va interessar pel cinema. Llavors ja estava familiaritzat amb les pel·lícules, perquè el 1918 el seu pare havia construït un cinema, el «Corso», al centre de Roma, i més tard un altre, el «Barberini», els quals solia freqüentar. Posteriorment ha declarat que el van impressionar les pel·lícules de King Vidor THE CROWD (1928) i HALLELUJAH! (1929), «potser les úniques pel·lícules 'clàssiques' que vaig poder veure llavors». Com que els diumenges el seu pare acostumava a rebre molts artistes a casa seva, Rossellini va conèixer molta gent que treballaven al cinema. Va decidir provar-hi sort i va començar a treballar durant un breu període en muntatge i doblatge. Després va escriure, anònimament, nombrosos guions. Per al seu aprenentatge va utilitzar uns quants diners de la família per muntar un petit estudi a la seva vila de Ladispoli, prop de Roma, on va fer uns quants curtsmetratges com a afeccionat. En va destacar l'anomenat PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE, «que no és un ballet visual com podria suposar el qui no hagi tingut l'ocasió de veure'l. És un documental sobre la naturalesa». La censura feixista el va prohibir per impudic. També va realitzar FANTASIA SOTTOMARINA, en un aquari que va fer construir i on es va veure obligat a moure els peixos per mitjà de fils. Poc temps després va atraure també la seva atenció un rierol, que va ser el tema d'IL RUSCELLO DI RIPASOTTILE. «En aquests curt-



Europa '51 de Roberto Rossellini

metratges es poden trobar les meves divagacions de joventut, el descobriment de la vida que s'encarna en una vespa que zumbeja i els peixos que naden en una bassa d'aigua». Ja des del començament Rossellini sembla més inspirat pel seu amor a la naturalesa que no atret pel cinema mateix.

Durant aquest període, els feixistes procuraven guanyar-se els joves de la classe mitjana. Rossellini, finalment, es va incorporar al cinema oficial com a col·laborador en el guió de LUCIANO SERRA PILOTA (1938), dirigida per Goffredo Alessandrini; sembla que Rossellini va tornar a rodar novament la major part de les seqüències dirigides per Alessandrini. Poc després, Rossellini es va interessar per les idees de Francesco De Robertis, oficial de marina i escriptor preocupat pels problemes de la dramaturgia cinematogràfica. De Robertis serà el portaveu d'un cinema directe que utilitzarà exclusivament actors no professionals, més realista i més pròxim al documental que no a les pel·lícules de ficció. UOMINI SUL FONDO (1940), que De Robertis va rodar totalment a bord d'un submarí, va causar una profunda impressió als joves cineastes italians de l'època, incloent-hi Rossellini. Quan De Robertis va ser nomenat cap de l'oficina cinematogràfica del ministeri de Marina, va encarregar a Rossellini la realització d'un documental sobre l'activitat en una nau-hospital que en el curs del rodatge es va convertir en un llargmetratge: LA NAVE BIANCA. Després de l'èxit d'aquesta pel·lícula, es va establir en el cinema professional i va dirigir UN PILOTA RITORNA I L'UOMO DALLA CROCE.

José Luis Guarner (Roberto Rossellini, *Editorial Fundamentos, Madrid, 1972*) ►

► Una lluminosa mirada a l'infern

Hi ha una prehistòria submergida de Roberto Rossellini –els anys d'aprenentatge sota el feixisme i més tard durant la guerra– que pocs coneixen i que probablement no importa conèixer. Sí que interessa, en canvi, saber que aquesta etapa existeix i que, precisament perquè existeix, un dels grans cineastes de la llibertat va néixer i créixer en la servitud. És una vella història. Quan anys després aquest cineasta va penetrar –i ho va fer amb una lluminositat i un coratge desconeguts fins que ell va arribar– en la fetor de la més gran catàstrofe de què tenim notícia, ja coneixia, no tan sols la cara visible del desastre, sinó també la tortuosa naturalesa d'aquella Europa, una obscura rèplica de l'infern que la va engendrar.

D'una altra manera seria inexplicable que el cinema de Rossellini brotés amb l'energia i la perfecció amb què ho va fer el 1945 en el seu ROMA, CITTÀ APERTA i que es prolongués a través de PAISA, GERMANIA ANNO ZERO, STROMBOLI, FRANCESCO, GIULLARE DI DIO i, com a últim tram de l'espiral del pessimisme, EUROPA '51. Un europeu arxidotat per a la creació de pau –d'aquest do van néixer els seus films didàctics finals: L'ETÀ DEL FERRO, LA LOTTA DELL'UOMO PER LA SUA SOPRAVVIVENZA, SOCRATE, LA PRISE DE POUVOIR PAR LOUIS XIV– va respirar fins a la náusea el clima de la seva Europa generadora de guerra. Així es comprèn la seguretat del seu traç en exposar les conseqüències d'un esdeveniment les intimitats del qual ja havien estat explorades en silenci per la seva retina, on es va gravar un desesperat coneixement del que hi havia rere l'Europa arrasada que va filmar més tard.

Entre el 1940 i el 1950, civilitzacions, ciutats i caràcters



Roberto Rossellini amb Anna Magnani

es van enfonsar o van sobreviure –potser només nominalment– entre ruïnes apocalíptiques, i l'obra de Rossellini és el reflex desolat d'aquesta desolació. El secret d'aquesta paradoxa consisteix en l'enorme intensitat subjectiva del no menys enorme esforç objectivador de Rossellini: l'Europa enfonsada era en ell indistintament un terratrèmol històric i un sisme personal, un esdeveniment de proporcions inabastables i un acord intimista. D'aquí prové la facilitat, encara en part inexplicable, amb què en l'obra de Rossellini es fonen fins a confondre's idees i passions, emocions i coneixements, fe i raó, duresa i tendresa, crueltat i pietat, allò humà i allò abominable.

Això fa de Rossellini un dels escassos cineastes –es podrien comptar probablement amb els dits d'una mà– que fan realitat el somni clàssic de la recerca d'unitat entre l'artista i l'intel·lectual. Altres variants d'aquesta rara trobada apunten com matisos oblics en la recta evident d'aquesta singularitat: en Rossellini hi ha una estreta cohesió entre l'home commogut i l'home commovedor o, dit d'una altra manera, entre el lluitador i el narrador, el descobridor de realitats i el creador de mons, l'investigador de veritats i el constructor de ficcions.

D'aquí procedeix l'impuls revolucionari que, si més no en el sentit formal, va representar el seu cinema a la seva època: Rossellini va combatre el principi cinematogràfic –fixat en un codi de ferro per les tradicions de Hollywood– del predomini de l'acció i va buscar un contrapès capaç de generar un nou estil en el reforçament del principi de coneixement i de la indagació, considerades com absències d'acció, com a passions. No va ser un simple joc químic de formes: els temps en què va incrustar les seves ficcions li ho van imposar.

En aquest aspecte Rossellini es va avançar i es va situar fins i tot per damunt d'aquells cineastes posteriors que van intentar portar a les seves últimes conseqüències aquesta mateixa idea destronadora del despotisme de l'acció –Antonioni i Godard, entre d'altres– i que, això no obstant, no van aconseguir desvelar amb la soltesa i la precisió del seu mestre el misteri de *la vida dels temps morts*, o dels moviments fílmics sense acció, que Rossellini va portar a un punt àlgid en algunes de les seves pel·lícules més complexes, com ara *STROMBOLI* i *VIAGGIO IN ITALIA*. A l'hegemonia de l'acció, Rossellini va oposar-hi la idea de passió, considerada aquesta en un sentit radical, i la seva arrel cristiana no és, ni podia ser-hi, aliena.

Rossellini va ser, i el seu cinema és una indagació cristiana i torturada d'això, la demostració irrefutable que la condició de revolucionari és, més que no l'adopció deliberada d'un aparell ideològic que busca fabricar una revolució, una manera escandalitzada i humil de mirar el món i de reaccionar èticament davant les agressions d'aquest. Rossellini va furgar en les seves vísceres cristianes i va separar de les gangues ideològiques eclesials les arrels pertorbadores del cristianisme originari, rescatat intacte com a utopia –suprema consciència entre la carn i el mite, és a dir entre la veritat i la ficció, que és la gran recerca formal del seu cinema–, i les va fer baixar a l'alcària de les ruïnes d'Europa, que va ser precisament l'alcària exacta de la mirada de la seva càmera.

Aquest i no un altre és el sentit de la seva recuperació per al cinema de la poesia i la moral franciscanes, que

Rossellini va assumir com a comportaments revolucionaris, capaços d'obtenir un inexplicable caire de tendresa fins i tot d'allò abominable. Si és que es pot parlar avui dia d'un ecumenisme que no sigui una argücia tàctica de supervivència de les burocràcies religioses, cal mirar de front la, en aquest sentit inquietant, obra de Rossellini, que va saber extraure del seu nucli de creences les comptades veritats i realitats ecumèniques que William Faulkner va evocar com a últim reducte de la veu humana: la pietat, la dignitat i el sentit de l'honor de l'espècie.

La resta del seu equipatge de creences, la ideologia catòlica en un sentit estricte, li va sobrar completament a Rossellini i se'n va desprendre quan va haver de reordenar l'embrollada geografia de la tomba d'Europa. És per això que el seu cristianisme pot ser assumit, en els racons de l'esperit on encara brota la vergonya, com una actitud revolucionària primordial, prèvia a tota configuració prefabricada i dogmàtica, tant en el sentit religiós com polític. Només el seu amor a l'home és comparable en Rossellini a la seva passió per eliminar la violència que l'home exerceix sobre l'home.



Il generale Della Rovere de Roberto Rossellini

L'obra de Rossellini sobre la postguerra europea és avui dia una part inseparable de la identitat de l'Europa que va investigar. Unes poques imatges convertides en icones de la intel·ligència d'aquest temps, com ara la d'uns frares franciscans que canten balbs, apallissats, malmenats i famolencs; la generositat de Déu sota la pluja, el metralament d'una dona que corre pels carrers de Roma darrere el camió on s'emporten pres el seu marit, el procés de mutació d'un soldat invasor nord-americà de la mà d'un nen famolenc als carrers de Nàpols, el lent descens pels camins del desconeixement –i en el seu cas, de l'expiació– d'una dama de la burgesia enriquida per la guerra, la fugida cap al tens silenci de les fal·des d'un volcà d'una dona amb el cervell eixordat pel soroll de la història i, sobretot, un atroç document, una simple imatge trossejada en mitja dotzena de plans, que sintetitza amb una inconcebible senzillesa les dues dècades d'Europa que van bressolar la matança de desenes de milions d'homes: aquella esgarrifosa seqüència de la veu de Hitler a les ruïnes de la cancelleria del Reich, que és l'eix del cinema contemporani titulat *GERMANIA ANNO ZERO*.

Àngel Fernández Santos (Casablanca, núm. 47, març del 1985) ▶

▶ Roberto Rossellini o la consciència del cinema

El 1958 el teòric francès André Bazin va moderar, a la revista *France-Observateur*, una trobada entre els dos grans fundadors de la modernitat cinematogràfica, Jean Renoir i Roberto Rossellini. Es tractava de discutir de quina manera la televisió, acabada d'arribar a les Il·lars europees, podia transformar el cinema. Per als dos cineastes, el nou mitjà proposava una nova relació amb l'espectador, el cineasta, les imatges i la realitat. Jean Renoir estava a punt de dirigir *EL TESTAMENTO DEL DR. CORDELIER* (*LE TESTAMENT DU DR. CORDELIER*, 1959), una singular adaptació de la popular novel·la de

Robert Louis Stevenson *El doctor Jeckyll i Mr. Hyde*, filmada per al cinema amb diverses càmeres cinematogràfiques a partir de l'esperit de les retransmissions televisives en directe. Aquest mètode permetia a Renoir concentrar-se en la feina dels actors, ja que aquests podien interpretar l'escena d'una manera més continuada. Rossellini acabava d'arribar de l'Índia on havia dissenyat un dels primers projectes que van anticipar la idea general d'audiovisual. *INDIA* consistia bàsicament en un llargmetratge en 35 mm, *INDIA, MATHI BHUMI*, i una sèrie de televisió documental rodada en 16 mm, *L'INDIA VISTA DA ROSSELLINI, J'AI FAIT UN BEAU VOYAGE*.

L'entrevista d'André Bazin amb Renoir i Rossellini es pot considerar com una curiosa cruïlla. Tots dos, per camins diferents, van obrir el seu cinema a la realitat amb pel·lícules tan fonamentals com *TONI* (1935) o *TE QUERRÈ SIEMPRE* (*VIAGGIO IN ITALIA*, 1953), que van representar una ruptura radical amb els mètodes tradicionals de la posada en escena. A la fi dels anys 50, després d'haver viscut greus tensions i frustracions en el si de la indústria cinematogràfica, van trobar una via d'es-



Vanina Vanini de Roberto Rossellini

perança en la televisió. Va ser llavors quan van poder anunciar que el cinema havia arribat en un punt mort com a espectacle. El cinema necessitava buscar nous mecanismes que li permetessin recuperar la seva essencialitat ontològica al servei del coneixement i de l'home. La televisió podia fer efectiva l'esmentada recuperació.

En l'entrevista, els cineastes van coincidir a afirmar que l'autor cinematogràfic no ha de ser la persona capaç d'ordenar el món segons la pròpia ideologia, sinó l'home capaç d'articular la seva mirada partint de la relació directa amb aquest món. La imatge ha de recuperar la seva utilitat primigènica com a instrument per al



Rossellini i Ingrid Bergman amb els seus fills: Robertino i les bessones Isotta i Isabella. El nen més gran és Renzo, fill de Rossellini i la seva primera esposa.



Germania anno zero de Roberto Rossellini

coneixement proposant una nova manera d'acostar-se a l'home, destruint qualsevol forma de fascinació per la tecnologia i aniquilant tots els falsos procediments retòrics que han provocat una manipulació emocional del gust de l'espectador. Renoir i Rossellini creien que el cinema havia de deixar de ser un art de la creació per convertir-se en un sistema de recerca i comprensió dels misteris de la vida. El nou cinema tenia com a obligació recuperar l'esperit dels pioners que es van acostar per primera vegada al món amb una càmera. La televisió, contemplada utòpicament l'any 1958, permetia aquesta nova relació amb el món. L'entrevista s'acabava amb aquesta declaració d'intencions per part de Jean Renoir: «Si Roberto i jo mateix ens acostem a la televisió, és perquè la televisió es troba en un estadi tecnològic bastant primitiu que potser podrà retornar als autors l'esperit del cinema en els seus inicis, quan totes les realitzacions eren bones.» El somni va fracassar davant la crua realitat de la televisió com a mitjà de consum de masses. Renoir va rodar, partint de mètodes televisius i per al cinema, EL TESTAMENTO DEL DR. CORDELIER I LE DÉJENEUR SUR L'HERBE (1959), va tornar als procediments tradicionals del cinema en EL CABO ATRAPADO (LE CAPORAL ÉPINGLÉ, 1961) i curiosament va haver de rodar, d'una manera forçada, sota els esquemes productius de la televisió, el seu últim llargmetratge, LE PETIT THÉÂTRE DE JEAN

RENOIR (1969), que es va estrenar finalment a la petita pantalla i que es va convertir per a molts en una autèntica obra mestra desconeguda.

Roberto Rossellini va anunciar la seva retirada definitiva del cinema l'any 1963 i va començar a dissenyar una àmplia proposta enciclopèdica per a la televisió estatal italiana –la RAI– que tenia per objectiu principal educar amb les imatges. Les seves produccions televisives van ser sempre rodades com si fossin pel·lícules per al cinema. La seva filmografia, considerada per alguns com contradictòria, es caracteritza per establir un camí de recerca partint d'una clara voluntat d'humanitzar el cinema aproximant la càmera a la realitat. Rossellini va ser també un dels primers cineastes que van parlar d'ells mateixos en les seves pel·lícules. La seva obra es pot considerar com una llarga reflexió, gairebé autobiogràfica, sobre el seu entorn –familiar i social– i la seva concepció del món.

El camí recorregut el va portar, en l'etapa final, a voler convertir les imatges en un vehicle útil per a la informació. La seva evolució estilística el va conduir cap a una nova definició de la realitat i dels instruments vàlids per atrapar-la o reconstruir-la. Fins a la seva mort l'any 1977, després de presidir el Festival de Cannes que va premiar el film PADRE, PADRONE (1977) dels germans Taviani, Rossellini va establir una nova metodologia de la visió.

A mesura que Rossellini va anar depurant el seu cinema, la seva càmera va filmar el món com un nen que observa les coses per primera vegada. Quan un nen mira els objectes, la seva mirada porta implícita una pregunta sobre el perquè de les coses. El seu cinema va anar evolucionant fins a plantejar preguntes sobre el món i la seva història. La seva intenció va ser recuperar la vocació originària del cinema, és a dir el moment màgic en què els espectadors es van sorprendre en veure en una pantalla el moviment de les fulles dels arbres. Les primeres pel·lícules dels germans Lumière oferien al públic la possibilitat d'observar el món en plans generals i escollir els elements que més els interessaven de l'enquadrament. Malgrat que en cada pla de les seves pel·lícules hi ha una selecció de la realitat a partir de les opcions preses en el moment d'enquadrar, la mirada dels espectadors no estava guiada per les exigències de la narració i el muntatge. El públic, com el qui veu una fotografia, volia observar més d'una vegada les pel·lícules per poder reconèixer els nombrosos elements que les componien. Les reflexions ontològiques el van conduir cap a una obsessió per la recerca d'allò que ell mateix va definir com a «imatge essencial», que va irrompre en el seu cinema després de l'estada a l'Índia. Les imatges havien de posseir tots els elements informatius bàsics per a un coneixement sintètic. Considerava que la literatura tenia com a finalitat principal el descobriment de la pròpia personalitat partint d'un procés de descripció. La literatura veu el món des d'una posició absolutament analítica. Aquest fet es contraposa al cinema, el principal objectiu del qual és la síntesi.

Les imatges tenen el poder de sintetitzar nombrosos aspectes informatius del món i poden revelar la seva gran complexitat. L'esmentada confiança absoluta en el poder de la mirada com a base per al descobriment de l'entorn va ser la clau que va permetre situar Rossellini dins l'anomenada modernitat cinematogràfica.

Per a Rossellini, mostrar les coses va significar reconstruir el temps necessari dels esdeveniments per descobrir-ne la raó profunda. El film es va transformar, d'aquesta manera, en una prolongació de la mirada, una invitació a veure més enllà de la realitat material exterior. Va voler mostrar i es va oposar a qualsevol forma de demostració: l'espectador no pot ser manipulat per les exigències de la dramàturgia interpretativa, pels mètodes del muntatge ni per les claus d'un relat tancat; l'espectador ha de poder contemplar el film amb una llibertat absoluta. Una concepció radical d'aquests plantejaments el va portar a afirmar que en el cinema les idees són més importants que les imatges i que aquestes s'han d'articular al servei de les idees. Això no obstant, en analitzar la seva obra aquest concepte es pot posar en dubte ja que, des dels seus primers treballs sota el feixisme fins a les experiències televisives, s'observa la força d'una estètica pròpiament rosselliniana. En una entrevista recent sobre la influència de Rossellini en el seu cinema, el director francès Eric Rohmer va precisar aquesta idea: «Si Rossellini és un



Atti degli Apostoli de Roberto Rossellini



Viaggio in Italia de Roberto Rossellini



L'amore de Roberto Rossellini



Paisà de Roberto Rossellini



Roma, città aperta de Roberto Rossellini



La macchina ammazzacattivi de Roberto Rossellini

gran cineasta, és perquè les seves imatges són grans; si en el seu cinema no hi haguessin grans imatges, les idees no tindrien la força que tenen actualment». En privilegiar les idees, Rossellini no fa altra cosa que situar les concepcions estètiques en un se-

gon terme. L'objectiu de la imatge cinematogràfica va deixar de ser, per al director, la recerca de la bellesa per acostar-se a les diferents formes de veritat epistemològica. El cinema tampoc no podia ser un vehicle per al simple entreteniment de les masses. Rossellini va ata-

car, des de l'arrel mateix, l'esmentat concepte i el va posar continuament en dubte.

Àngel Quintana (Roberto Rossellini, *Càtedra, Madrid, 1995*)

BIBLIOGRAFIA: ROBERTO ROSSELLINI

Llibres

- *Anthologie du cinéma, vol. XI*. Paris: L'Avant-Scène, 1983
- Aprà, Adriano. *Roberto Rossellini: India*. Roma: Cinecittà Estero, 1991
- Aprà, Adriano; Rossellini, Roberto. *Il mio metodo: scritti e interviste*. Venezia: Marsilio, 1987
- Berriatúa, Luciano... [et al.]. *Camino del cine europeo: siete miradas*. Pamplona: Artyco; Madrid: Ocho y medio, 2004
- Bondanella, Peter. *The films of Roberto Rossellini*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- Bourgeois, Nathalie; Bénoliel, Bernard. *India: Rossellini et les animaux*. Paris: Cinémaèque Française. Martigues: Cinéma Jean Renoir, 1997
- Gallagher, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: his life and films*. New York: Da Capo, 1998
- Guarner, José Luis. *Roberto Rossellini*. Madrid: Fundamentos, 1973

Edició en anglès: Guarner, José Luis. *Roberto Rossellini*. London: Studio Vista, 1970

- Jean Vigo, Aldofo G. Arrieta, Roberto Rossellini. [Madrid]: FilMOTECA Nacional de España, 1973
- Masi, Stefano. *I film di Roberto Rossellini*. Roma: Gremese, 1987
- Mechini, Piero; Salvadori, Roberto. *Rossellini, Antonioni, Buñuel*. Padova: Marsilio, 1973
- Mida, Massimo. *Roberto Rossellini*. Parma: Guanda, 1953
- Millicent, Marcus. *After Fellini: national cinema in the postmodern age*. Baltimore. London: The Johns Hopkins University Press, 2002
- Oliver, Jos; Guarner, José Luis. *Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini*. Barcelona: Anagrama, 1972
- Pirro, Ugo. *Celuloide*. Madrid: Libertarias/Prodhufo, 1990
- *La Política de los autores: entrevistas con Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Orson Welles, Carl T. Dreyer, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni*. Madrid: Ayuso, 1974
- *Projet Rossellini*. Bruno, Edoardo; Scaffa, Luciano (cord.). Roma: Cinecittà estereo, 1990 (2 volums)
- Quintana, Àngel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Càtedra, 1996
- *Roberto Rossellini*. Madrid: FilMOTECA Nacional de España, 1958
- *Roberto Rossellini*. Bergala, Alain; Narboni, Jean (ed.). Paris: Cahiers du cinéma. Cinémaèque Française, 1990
- *Roberto Rossellini, José Buchs, Julien Duvivier*. [Madrid]: FilMOTECA Nacional de España, 1973
- *Roberto Rossellini: magician of the real*. Forgacs, David; Lutton, Sara; Nowell-Smith, Geoffrey (ed.). London: British Film Institute, 2000
- *Roberto Rossellini, Marcel Carné, Aleksandr Dovjénko, Jacques Rozier*. [Madrid]: FilMOTECA Nacional de España, 1972
- *Roberto Rossellini, Robert J. Flaherty, Miklós Jancsó, Edward G. Robinson*. [Madrid]: FilMOTECA Nacional de España, 1973
- *Roberto Rossellini's Rome open city*. Gottlieb, Sidney (ed.). Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2004
- *Roberto Rossellini: un realizador a debate*. Valladolid: Sever-Cuesta. Conversaciones Internacionales de Cine de Valladolid, 1971
- Rondì, Gian Luigi. *Italian cinema today: 1952/1965*. London: Dennis Dobson, 1966
- Rossellini, Roberto. *El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000

Edició en francès:

- Rossellini, Roberto. *Le cinéma révélé*. Paris: Éditions de l'Étoile. Cahiers du cinéma, 1984
- Rossellini, Roberto. *Un Espíritu libre no debe aprender como esclavo: escritos sobre cine y educación*. Barcelona: Paidós, 2001
- Rossellini, Roberto. *Fragments d'une autobiographie*. Paris: Ramsay, 1987
- Rossellini, Roberto. *Utopia autopsia 10*. Barcelona: Dopesa, 1975
- Serceau, Michel. *Roberto Rossellini*. Paris: Éditions du Cerf, 1986
- Sitney, P. Adams. *Vital crises in italian cinema: iconography, stylistics, politics*. Austin: University of Texas, 1995
- Verdone, Mario. *L'Artefice del film: riflessioni e testimonianze sulla regia*. Roma: Nuova Italia Scientifica, 1993
- Verdone, Mario. *Roberto Rossellini*. Paris: Seghers, 1963
- Verdone, Mario; Tinazzi, Giorgio. *Roberto Rossellini*. Padova: Centro Cinematografico degli studenti de-ll'Università di Padova, 1977

Neorealisme

- Ames, Roy. *Patterns of realism: a study of italian neo-realist cinema*. London: A. Zwemmer. New York: A.S. Barnes, 1971
- Borde, Raymond; Bouissy, André. *Le Néoréalisme italien: une expérience de cinéma social*. Lausanne: Cinémaèque suisse, 1960
- Castello, Giulio Cesare. *El cine neorealista italiano*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965
- Fanara, Giulia. *Pensare il neorealismo: percorsi attraverso il neorealismo cinematografico italiano*. Roma: Lithos, 2000
- Farassino, Alberto. *Neorealismo: cinema italiano 1945/1949*. Torino: Edizioni di Torino, 1989
- Hovald, Patrice G. *El Neorealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp, 1962
- *Introducción al neorealismo cinematográfico italiano*. València: Fundació Municipal de Cine de València; Fernando Torres; Mostra de Cinema Mediterrani, 1983
- *Le Néoréalisme italien*. Prédal, René (ed.). Condé-sur-Noireau: Corlet. Paris: Télérama, 1994
- *Il Neorealismo italiano: documentazioni*. Roma: [s.n.], [1951]
- Quintana, Àngel. *El Cine italiano, 1942-1961: del neorealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós, 1997

Guions

- Bergala, Alain. *Voyage en Italia: de Roberto Rossellini*. Crisnée (Belgique): Yellow Now, 1990
- Rossellini, Roberto. *La trilogia della guerra: Germania anno zero, Paisà, Roma, città aperta*. Bologna: Cappelli, 1972

Articles de revista

- Aristarco, Guido. *Bazin, Rossellini, les néoréalistes et moi* dins "CinémaAction", nº 70, p. 92-107
- Beylie, Claude. *Homage à Roberto Rossellini* dins "Avant-Scène Cinéma", nº 361 (juin 1987), p. 4-151
- Brenez, Nicole. *Acting: poétique du jeu au cinéma* dins "Cinémaèque", nº 11 (printemps 97), p. 24-38
- Demeure, Jacques. *Un débutant méconnu: Roberto Rossellini* dins "Positif", nº 198 (oct. 1977), p. 112-126
- Domarchi, Jean; Douchet, Jean; Hoveydan, Feleydoun. *Entretien avec Roberto Rossellini* dins "Cahiers du cinéma", nº 133 (juil. 1962), p. 15-25
- Fieschi, Jean-André. *Dov'è Rossellini?* dins "Cahiers

du cinéma", nº 131 (mai 1962), p. 15-25

- Grant, Jacques. *Roberto Rossellini: je profite des choses* dins "Cinéma", nº 206 (févr. 1976), p. 62-74
- Guevaudan, Frantz; Magny, Joël. *Rossellini: oeuvre ouverte* dins "Cinéma", nº 231 (mars 1978), p. 9-28
- Henderson, Brian. *Bazin defended against his devotees* dins "Film Quarterly", nº 4 (summer 1979), p. 26-37
- *Man's well-being, behavior and the spread of knowledge* dins "Film culture", nº 56/57 (spring 1973), p. 17-23
- *Le néo-Réalisme* dins "Cinématographe", nº 42 (déc 1978), p. 2-24
- Prédal, René. *Roberto Rossellini (1906-1977)* dins "Avant Scène Cinéma", nº 222 (févr. 1979), 19-50
- Quintana, Àngel. *Rossellini en España: proyectos y realidades* dins "Cuadernos de la Academia", nº 2 (enero 1998), p. 293-306
- Rivette, Jacques. *Lettre sur Rossellini* dins "Cahiers du cinéma", nº 46 (mai 1955), p. 14-27
- *Roberto Rossellini* dins "Filmcritica", nº 374-375 (magg.-giugno 1987), p. 227-376
- *Satellites of love* dins "Sight and Sound", vol. 10, nº 12 (dec. 2000), p. 20-24
- Schultz, Victoria. *Interview with Roberto Rossellini* dins "Film Culture", nº 52 (spring 1971), p. 1-43
- Truffaut, François. *Roberto Rossellini* dins "Cahiers du cinéma" nº 410 (juil.-août 1988), p. 12-23

ROSSELLINI I LA TELEVISIÓ

Llibres

- *A propos del film documentario: annali I 1998*. Roma: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1998
- Rossellini, Roberto. *The Civilization of the conquistadores: notes for a story*. [S.l.]: [S.n.], [19??]
- Rossellini, Roberto. *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du cinéma. Auditorium du Louvre, 2001
- Rossellini, Roberto. *La TV di Rossellini*. Roma: Coines, 1972

Articles de revista

- Guarner, José Luis. *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* dins "Film ideal", nº 210 (1969), p. 31-37
- Scarrone, Carlo. *Rossellini pensatore* dins "Filmcritica", nº 393 (marzo 1989), p. 143-147

PEL·LÍCULES (VHS o DVD)

- *Anima nera (Anima negra)*. Itàlia, 1961. **V.O.S.C.**
- *Anno uno (Año uno)*. Itàlia, 1974. **V.O.S.E.**
- *Era notte a Roma (De nit a Roma)*. Itàlia, 1960. **V.O.S.C.**
- *Europa 51*. Itàlia, 1951. **V.O.S.E.**
- *Francesco, giullare di Dio (Francisco, juglar de Dios)*. Itàlia, 1950. **V.O.S.E.**
- *General della Rovere, II (El General de la Rovere)*. Itàlia, 1959. **V.E.; V.O.S.E.**
- *Germania anno zero*. Itàlia, 1947. **V.O.**
- *Paisà*. Itàlia, 1946. **V.E.; V.O.S.E.; V.O.**
- *Paura, La*. Itàlia, 1954. **V.O.S.E.**
- *Pilota ritorna, Un (Un piloto regresa)*. Itàlia, 1942. **V.E.**
- *Roma, città aperta (Roma, ciudad abierta)*. Itàlia, 1945. **V.E.; V.O.S.E.; V.O.**
- *Stromboli, Terra de Dio*. Itàlia, 1949. **V.O.S.E.; V.O.**
- *Viaggio in Italia (Te querré siempre)*. Itàlia, 1953. **V.E.**

V.E.: versió doblada al castellà **V.O.S.C.:** versió original subtítulada al català **V.O.S.E.:** versió original subtítulada al castellà