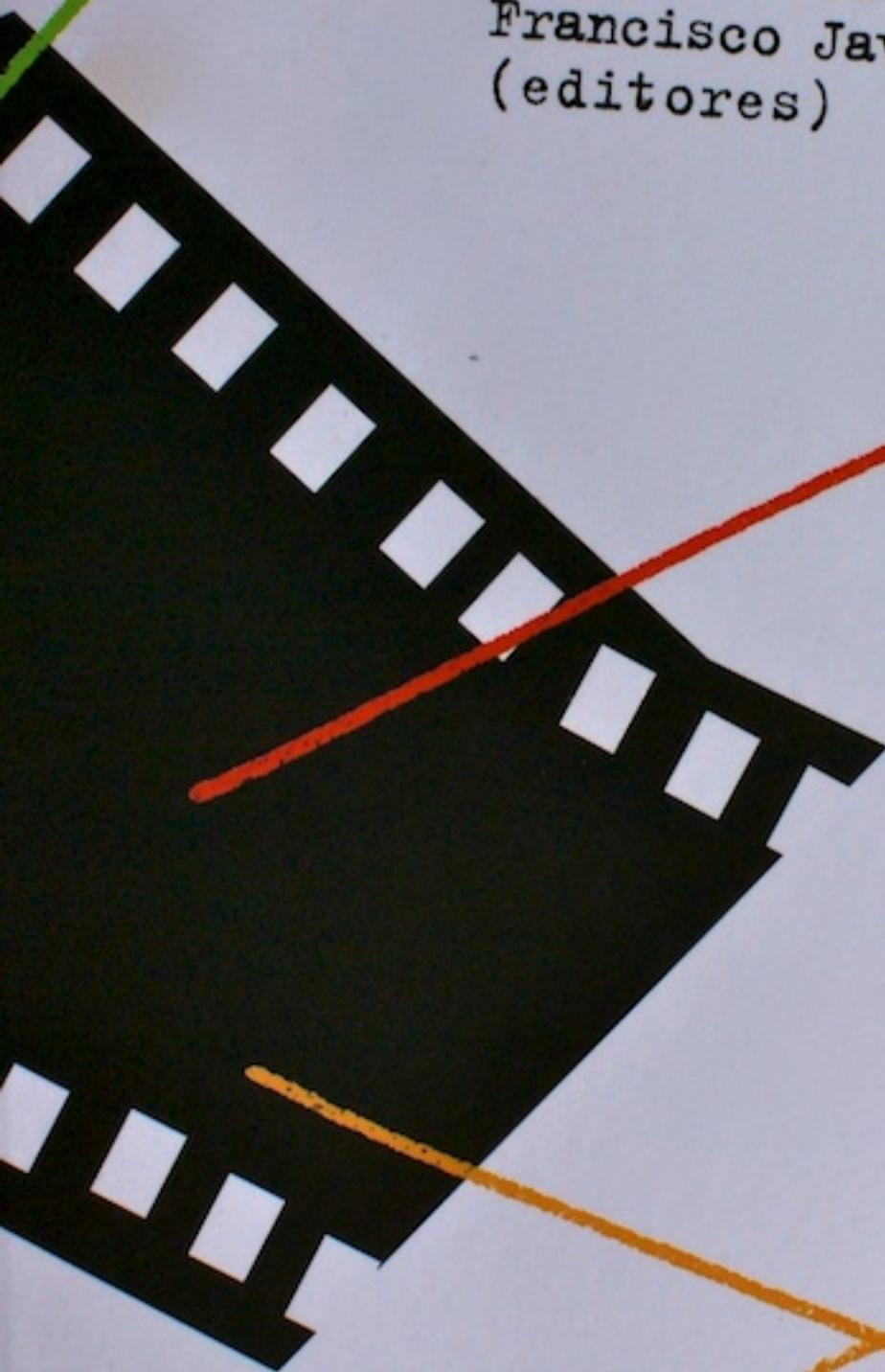


2

metodologías  
de análisis  
del film

Javier Marzal Felici  
Francisco Javier Gómez Tarín  
(editores)

a



x

---

# Epifanías de la realidad (Aproximaciones a la trilogía de la guerra de Roberto Rossellini)

Pablo Ferrando García  
*Universitat Jaume I. Castellón.*

## LA LÓGICA DE VIDA

Quisiera comenzar citando unas declaraciones de Abbas Kiarostami hechas para el sello MK2 con motivo del lanzamiento comercial en DVD de *El Chico* (1921) de Charles Chaplin. Son muy oportunas pues nos permiten comprender de forma sintética el cine de Rossellini. Dicen así:

Hay una similitud entre mis filmes y los de Chaplin, pero no por eso he manejado la cámara de la misma manera. Las similitudes son inevitables porque hay en nuestro cine una lógica de vida y no una lógica de imagen.

Esta lógica de vida a la que alude Kiarostami corresponde a una mirada generosa y paciente de la realidad reflejada. Es sobre todo, en su película *El viento nos llevará* (2000) donde se nos permite hallar, a través de la vastedad del entorno cotidiano, una serie de instantes en los cuales se produce la emergencia de una *revelación*. Por medio de un relato fenomenológico apreciamos un proceso de conocimiento gracias a la experiencia del espectador sobre la visión de la película. Se trata de un fluir subterráneo del mundo que aflora en las imágenes capturadas sin un aparente control fílmico predeterminado. La modernidad cinematográfica de Kiarostami y de Rossellini radica en una puesta en escena al servicio de la realidad y no de la narración. De este modo, el público ya no opera sobre unas expectativas construidas en la narración sino sobre el saber inferido por la vivencia de las imágenes que ofrece el entorno real.

El mismo afloramiento de la verdad se deriva, según Kracauer, de una «calidad cinematográfica» (1989: 320) o sea, de esa permeabilidad entre el mundo real con aquello que es mostrado en la representación visual. Por tanto, el cine de Kiarostami y de Rossellini tienen una explícita voca-

ción ontológica por adherirse a la literalidad de las cosas y sólo a ella. En este sentido cabe hablar de un cine en primer grado, es decir, de las cosas en su desnudez. Así, tanto Abbas Kiarostami como Roberto Rossellini procuran mostrar imágenes que transpiren verdad al ser testigos de una realidad emergente y literal a la que puedan dotar de sentido como forma de experiencia.

## EL REFERENTE COMO EXPRESIÓN SIMBÓLICA

El apego a la realidad emergente invita a pensar en un proceso mimético, en recoger una mirada «objetiva» del entorno. Como consecuencia de este punto de partida se ha llegado a formular el concepto de referente como una alusión directa y especular de las propias circunstancias reales. Pero se trata, más bien, de la capacidad que tiene para sustituir el mundo real por medio de unas imágenes expuestas de forma metonímica, metafórica o simbólica (según sea el caso). En este sentido cabe hablar de la *estética de la contigüidad* (Company, 1986: 69) como el procedimiento mediante el cual se manifiesta el referente. La sustancia expresiva de la plástica visual obliga a estudiar su naturaleza ontológica y de ahí que pretenda reflexionar en torno a la naturaleza específica de la imagen vinculándola con la realidad. Así llegué a la inferencia de las representaciones icónicas. Tras la lectura o consumo de éstas por el receptor / espectador, puede darse o no el proceso de la retroalimentación o de *feedback*. Cuando ocurre este fenómeno es porque se ha logrado una adecuada interpretación, es decir, se ha racionalizado y, por tanto, las imágenes se integran en la sociedad como nuevos iconos-objetos dentro de paisaje real. Si esto ocurre así, puede decirse que el referente sigue manteniéndose con el paso del tiempo. En caso contrario la imagen se agota o caduca en el instante de consumirse. Puede suceder que no se haya logrado una decodificación adecuada y entonces el bucle comunicacional se interrumpe, por lo cual la imagen deja de ser reinterpretada o integrada en la realidad.

Por otro lado, el estudio del referente ha servido para analizar la formalización plástica de las imágenes con la teoría psico-perceptiva de la *Gestalt*. Esto me ha llevado a una perspectiva más formalista mediante la aplicación de la *ley de inclusividad*. Por este motivo he destacado la operación expresiva de Roberto Rossellini, en la cual la correspondencia *figura-fondo*, a través del empleo sistemático de planos medios y generales, ha contribuido a conformar un importante y eficaz gesto semántico. Frente a la supuesta literalidad visual que se ha concebido con las imágenes neorrealistas, de forma tópica y un tanto apresurada por parte de algunos críticos e historiadores, defiendo el argumento contrario, es decir, que existe, más bien, un trabajo meditado de selección de la realidad sobre la cual se ha tomado como referente una serie de paisajes (urbanos o rurales) donde se integra simbólicamente la figura humana. Esta cohesión espacial con las figuras humanas permite establecer la construcción de sentido del discurso fílmico. Y una ilustración de tal aserto podemos constatarla con una escena visual de *Roma, ciudad abierta*. Me refiero a la liberación de los detenidos del inmueble de Pina, entre los que se encuentra Francesco, que acaba de ver cómo mataban a Pina (su novia). Asistimos al rodeo de los convoyes alemanes, por parte de los miembros del Comité de Liberación Nacional, para rescatar a los ciudadanos del barrio humilde. Entre los organizadores de la emboscada apreciamos a Manfredi. No es casual que durante la acción se aprecie, al fondo de la imagen, el *Palazzo de la Civiltà del Lavoro* (hoy se encuentra en la zona de la *Esposizione Universale di Roma*). Este edificio es considerado uno de los más emblemáticos del fascismo italiano. Fue diseñado por Marcello Piacen-

tini en 1938 anticipando la arquitectura posmoderna de diseñadores tales como Louis Kahn<sup>1</sup>. Está rodeado con ventanas en forma de arcos en un intento de evocar las ruinas romanas. Sin embargo, en el inmueble también podemos encontrar estatuas de dudoso gusto (efigies humanas con rostros inexpresivos y cuerpos fornidos y tratando de evocar los tiempos del Imperio Romano) y monumentales escalinatas que eran muy propias de la estética fascista. Este edificio es considerado uno de los más emblemáticos del fascismo italiano y su confrontación directa con la figura del comunista, arriesgando su vida por obtener la libertad, ejemplifica de forma clara el planteamiento esgrimido arriba: el sacrificio de su vida va a contribuir a la causa, que es la conquista de la libertad.

Por último, el referente ha servido, también, para aludir, en la trilogía de la guerra, a un repertorio iconográfico de raíz cristiana: la *pietá* y la crucifixión de Cristo (en la significativa secuencia de la tortura del comunista Manfredi). Tales motivos visuales ayudan a condensar el discurso de los relatos posbélicos rossellinianos. Pero sobre todo, se presentan a modo de constantes para identificar la posición que tiene el narrador implícito en el interior del texto fílmico. Esto significa, pues, la voluntad personal de Rossellini por alejarse de un discurso político para otorgarle una dimensión ética más humanista ante estas imágenes de impronta más profana con objeto de aproximar el motivo al espectador.

A lo largo de la trilogía de la guerra puede rastrearse el tema de *La Pietá* de Miguel Ángel como una operación intertextual: *Roma città aperta* al morir Pina sobre los brazos de Don Pietro, en medio de una calle; *Paisá* presenta el mismo tema visual al final del episodio de Florencia: un partisano muerto en brazos de la enfermera Harriet. Por último, *Germania Anno Zero* ofrece igualmente la representación iconográfica de *La pietá* durante las últimas imágenes de la película. La exiliada ha sido testigo del suicidio de Edmund y acude a él comprobando su muerte. Por tanto, se remite a una manifestación iconográfica cuyo valor semántico ha propiciado una nueva lectura del mismo.

Miguel Ángel esculpió *la Pietà* (1498-1500) para la Basílica de San Pedro del Vaticano. Todos sabemos que se trata de una magnífica escultura en mármol que aún se conserva en su emplazamiento original. Es, sin duda, una de sus obras de arte más conocida<sup>2</sup>. Sentada majestuosamente, la juvenil Virgen María sostiene a Cristo muerto en su regazo y proviene su iconografía del norte de Europa. En la escultura podemos advertir que, en lugar de aparentar dolor, María se contiene con una expresión en el rostro de total entereza y serenidad. Lo que importa, sin embargo, es que en esta obra, Miguel Ángel, resume las innovaciones escultóricas de sus predecesores en el siglo XV, como Donatello, a la vez que introduce un nuevo criterio de monumentalidad (característico del estilo renacentista del siglo XVI). Y, significativamente, se le ha calificado como el escultor - maestro de la piedra viva<sup>3</sup>, dada la enorme fuerza, el dinamismo y detalle que proporcionaba a la materia prima:

La verdad es que no nos presenta adorables objetos naturales, como Leonardo ni Ticiano, sino solamente el sombreado más frío y más elemental de la roca o del árbol; ningún ropaje adorable ni los atractivos gestos de la vida, sino solo las austeras verdades de la naturaleza humana; «personas sencillas» —como replicó con sus maneras rudas a la crítica lastimera de Julio II, para quien faltaba oro en las figuras de la Capilla Sixtina—, «personas sencillas que no visten oro sino sus vestidos», pero nos penetra con el sentimiento de esa fuerza que nosotros asociamos con la calidez y la plenitud del mundo, esa sensación que nos hace pensar en enjambres de pájaros, de flores y de insectos. Estamos en presencia del espíritu germinante de la vida; y el verano puede estallar en cualquier momento. (Walter: 1982, 65)

Rossellini utiliza este motivo escultórico precisamente por su función simbólica y no para referirse directamente a la obra de Miguel Ángel. Los planos citados arriba pretenden sustituir el objeto estético con el fin de que satisfaga la operación de sentido a través del fácil reconocimiento de las formas externas de *La Piedad*. En los términos de Garroni, el contexto implícito es el valor semántico (o sea aquello de lo que decimos) que se da al contexto explícito (el lugar mismo desde donde producimos sentido: la obra de Miguel Ángel) (Garroni: 1977). El significado que se da a *La Piedad*: la que siente la Virgen Madre por el cuerpo muerto de Cristo, la extendía a todas las madres por todos sus hijos muertos mediante la representación de la escultura del dolor, de la lástima de la Virgen María al sostener el cadáver de Jesucristo descendido de la cruz. El hecho de haber sacrificado su vida por la salvación de los hombres supone también el dolor de una madre que sostiene en sus brazos al hijo muerto. La austeridad y sencillez de las figuras retratadas están compartidas con la intensidad emocional que expresan las mismas. El sacrificio permite salvar vidas pero también va a reportar misericordia y sufrimiento. Este es, pues, el referente que pretende transferir en imágenes cinematográficas Rossellini. Cada una de las situaciones narrativas tendrá una significación plástica diferente. Estas matizaciones se corresponderán a la forma en que se hayan organizado los elementos figurativos y lo que puedan representar cada uno de éstos. Pero, a pesar de las modificaciones, no se nos impide reconocer las cualidades referenciales del motivo plástico y su significado. Y todos ellos envueltos en unas imágenes que están articuladas entre dos aguas: el documental y la ficción cinematográfica. Pero estas orillas ya serán el tema del siguiente punto.

Otro motivo icónico cuyo referente es menos concreto pero que posee igualmente una tradición cristiana es la crucifixión de Cristo. En este caso sólo ha sido reflejado en *Roma città aperta*. El legado iconográfico se corresponde a la escena de la tortura a Manfredi. El cuerpo desnudo y lacerado de Manfredi desprende una imagen descarnada y de espanto. De forma simultánea a los severos golpes que infligen a Manfredi, cuya acción está sugerida en fuera de campo, la cámara permanece con el subalterno que está sacando punta a su lápiz para reflejar su insensibilidad ante la brutal violencia. Luego nos muestran a Bergmann impaciente en su propia mesa. Justo en ese momento es cuando vemos un primer plano frontal del comunista semidesnudo, para pasar a un encuadre más abierto donde nos lo presentan crucificado en una pared. En contraste al cuerpo sangriento y dolorido del comunista, aparece el militar nazi con su ordenado uniforme empleando un soplete<sup>4</sup> sobre el pecho del torturado: Manfredi lleva los brazos en cruz y grita de dolor. Desde una perspectiva iconográfica podemos apreciar dos formas de representación visual totalmente opuestas. Ángel Quintana plantea esta composición plástica a través de dos formas extremas de mostrar el cuerpo humano en el cine italiano. Por un lado supone un referente a la iconografía fascista donde se evidencia la «artificialidad de las representaciones hieráticas del cuerpo visto como estatua [...] La vieja imagen retórica de la estatua fascista se quiebra ante la representación ficcional de los actos de su propia barbarie» (Quintana: 1997, 73). Por otro, hay una manifestación explícita del horror, de la tortura, no como exhibición espectacular de la violencia, sino como expresión de una denuncia, de una toma de conciencia ante el profundo silencio que hasta entonces el cine había hecho con la barbarie. Además, debemos señalar al respecto que en casi todos los libros de historia del cine aparece dicho plano como ejemplo visual de la película. Sin embargo a principios de los setenta en España no pudo verse la versión íntegra<sup>5</sup> (Orts: 1994, 220). El plano que nos ocupa fue censurado durante el franquismo. Dicha manifestación icónica nos remite simétricamente a la muerte de Pina, el anterior mártir de los héroes civiles. Esta coincidencia contribuye a la conformación de un repertorio iconográfico

de raíz católica que ha sido integrado en el universo narrativo como gesto semántico del discurso fílmico. Así pues los dos personajes sociales, una obrera y un comunista, son mostrados como figuras mesiánicas. Son equiparados a la figura de Cristo.

Así hemos podido comprobar cómo Roberto Rossellini ha desarrollado una serie de operaciones basadas en la mencionada estética de contigüidad. Como señala Ángel Quintana, uno de los mayores expertos sobre este cineasta, la transferencia entre el objeto y su expresión ha consistido en la «elaboración de un trabajo de construcción del mundo que debe privilegiar la importancia del “espacio de realidad” como impulsor de una determinada estética realista» (2003, 66).

## LAS MODALIDADES DEL CINE ROSSELLINIANO

En cuanto a la segunda línea de investigación se puede señalar que la mezcla de las modalidades cinematográficas (la ficción y el documental) ha contaminado las estrategias técnicas y narrativas de cada una de ellas. Si *Roma, ciudad abierta* todavía ofrece una explícita vocación de narrar, en las otras dos películas posteriores (*Paisà* y *Alemania, año cero*) se diluyen las expectativas dramáticas. Sus filmes van radicalizándose a medida que minimiza el relato para centrarse exclusivamente en las conductas de los personajes. Entre otras razones porque la cámara se libera de las exigencias narrativas para trabajar como un aparato que captura las circunstancias aleatorias de los intérpretes en el marco de un espacio y tiempo concretos. Esta naturaleza documental, en el seno de la reducida vertebración ficcional, ha sido básicamente llevada a cabo a través de una serie de aplicaciones narrativas y técnicas. Veamos las más sobresalientes:

### Los recursos narrativos:

- Hay un uso más frecuente de los *tiempos muertos* en *Paisà* y *Alemania, año cero*. Esta figura es importante en el cine de Rossellini porque tales momentos se erigen en un devenir visual cuyo proceso sirve para transferir al espectador, a través de la *espera* (o *atensa*), la revelación de una verdad o la emergencia del horror mediante la muerte. El mismo abandono del control fílmico hace que las películas sean testimonio o documento de la época en que fueron rodadas.
- La naturaleza episódica<sup>6</sup> de sus películas anula su estructura lineal. Esto permite una construcción narrativa a base de una acumulación de hechos o acciones. Al mismo tiempo hay una firme intención de borrar la lógica causal. Conforme vamos siguiendo el trayecto de la trilogía he constatado una progresiva desaparición de la relación causa-efecto. El interés dramático se alimenta a través de la forma en que se nos presentan los acontecimientos: el conocimiento de los mismos es transmitido simultáneamente por el narrador. Asistimos y sufrimos en el mismo instante en que se nos presentan los hechos. Esta operación narrativa también permite acercarnos al documental.
- La ruptura de la estructura lineal también se corresponde al empleo de una serie de elipsis. Todas, ya sean éstas abultadas, bruscas o discretas, obligan al espectador a participar activamente en la lectura de la narración para reflejar la ambigüedad y vastedad del mundo real. Las elipsis no cumplen el papel de agilizar el relato sino que propician un mayor acercamiento a la realidad al sugerir lo imposible de su acotación.

- La trilogía rompe con una de las convenciones tradicionales del relato clásico, esto es, la clausura del relato no expone un *happy end*. Los tres filmes presentan una resolución abierta. El pesimismo y la denuncia discursiva se configuran en los ejes fundamentales de un imaginario cuyas dimensiones son estrictamente humanistas. Los filmes de la trilogía no presentan ninguna resolución del conflicto dramático planteado.
- Las tres películas están inspiradas en hechos y personajes reales. Por tanto, el material del que parten proviene de la experiencia vital. Así, la ficción sirve para movilizar la conciencia a través de la memoria histórica. Los protagonistas encarnan las figuras narrativas que lucharon contra la opresión fascista. Los protagonistas principales representan a la clase popular y a la Iglesia. La burguesía es conscientemente omitida por su tácita colaboración con los nazis y los fascistas italianos. Sin embargo, los personajes son presentados como antihéroes: con sus contradicciones, sus debilidades (físicas y morales), sus cualidades positivas e incapaces de dominar su destino.
- Los puntos de vista tomados para conducir los tres filmes son similares a los empleados en el documental. Por un lado, el recurso de la voz en *off* se convierte en figura intermediaria entre el espectador y el narrador implícito cuyo tono enfático remite a la Historia. El tiempo verbal del pasado histórico servirá de contraste con aquellos sucesos cotidianos expuestos bajo el abrigo de la ficción en el presente continuo. Los avatares narrativos son mostrados ininterrumpidamente y sin solución de continuidad con objeto de transmitir la fugacidad temporal que se da en nuestra propia existencia. Por otro lado, se adopta un distanciamiento sobre los hechos mostrados a partir de una *focalización externa* (Jost: 1987, 23), la cual nos impide conocer el mundo interior de los personajes. El narrador ya no se constituye en un *демиurgo* capaz de leer las mentes de los personajes y adivinar las futuras reacciones. En la trilogía sólo se aprecia una mirada distante sobre los hechos mostrados. Hay un esfuerzo por *mostrar* (y no demostrar o justificar la historia) las conductas, los comportamientos de unos personajes en situación de crisis vital. Por esto mismo, considero que el relato fílmico rosselliniano es estrictamente *fenomenológico*. Las inferencias se dan a través de una narración «objetiva» donde la cadena de significantes va a favorecer la construcción de sentido a través del significado y el referente. Así pues, sólo a través de los elementos objetivos, igual que hiciera Hemingway en *Els primers quaranta-nou contes* (1989), puede conocerse parcialmente el correlato interior de los personajes: la mirada de los objetos y espacios *projecta* los sentimientos y afectos pero se evitan las explicaciones psicológicas de los personajes.

#### Los recursos cinematográficos:

- La unidad sintáctica mínima ya no es el plano sino el hecho en sí mismo. Bazin y Deleuze definían este aspecto como *imágenes-hechos*. Ya no hay una relación directa con las imágenes sino que es el carácter centrífugo de éstas el que favorece el sentido del relato. Se busca la esencia pura de la imagen.
- Como derivación del punto anterior otra consecuencia: la materialidad de las imágenes. Éstas pretenden transmitir una cierta frescura o espontaneidad en el propio acto de filmación. Aunque, en la trilogía se procede en bastantes ocasiones a una plástica visual ecléctica (desde el expresionismo alemán pasando por la técnica de los cuatro puntos) con el fin de generar una tensión visual que permita transmitir al espectador la mayor eficacia expresiva de las acciones.

- Hay una clara ruptura en la descomposición analítica de planos para el orden lógico del relato. Esto quiere decir que Rossellini se desentiende del montaje analítico, ya que aquí se da una naturalización del dirigismo de la mirada. El proceso mental “natural” se deriva del mismo deseo del espectador de verlo todo. En la trilogía se procede, en términos de François Jost, a una *ocularización cero* (1987, 25-26): es un *nobody's shot*, o sea, no hay ninguna instancia, dentro de la diégesis, que vea las imágenes expuestas. Los planos remiten a un narrador implícito que sigue, distanciadamente, las acciones. En este sentido, la planificación está concebida para que la cámara siga los acontecimientos al margen de los mismos personajes de la historia. El aparato de filmación figura como testigo presencial de los avatares de los protagonistas. De modo que se presentan planos largos en su duración y en su tamaño (los planos medios, los planos americanos, los generales y grandes planos generales).
- Si en *Roma, ciudad abierta* todavía apreciamos un montaje más analítico y con algunas prácticas comunes al cine clásico (como la *ocularización interna secundaria*: véase alternancia de planos-contraplanos), en *Paisá* y *Alemania, año cero* se recurre definitivamente al montaje sintético. Se evita la fragmentación de planos para crear la sensación de veracidad y la sistemática presentación de los espacios urbanos y rurales, en *Paisá*, con los personajes obliga al espectador a concebir la ficción en un registro más testimonial que imaginario y más metonímico o simbólico que descriptivo o funcional. Por lo cual puedo concluir que se procede a reflejar una proyección del mundo real y especular. Pero también se emplean otras técnicas de montaje completamente alejadas del estilo hollywoodiense: el montaje soviético de los veinte es otro de los recursos. Todas ellas (especialmente el efecto Kulechov y el montaje de atracciones de Eisenstein) componen algunas secuencias con objeto de buscar eficaces efectos para implicar emocionalmente y apelar a la conciencia del espectador.
- El uso constante de panorámicas de seguimiento y de *travellings* son elecciones que buscan compartir las acciones con el espectador. Pese al distanciamiento llevado a cabo, la cámara persigue a los personajes con objeto de tomar constancia de sus propios comportamientos y, sobre todo, implicarnos de forma empática.
- La combinación de intérpretes profesionales con aquellos que no lo son, confiere a las películas de Rossellini un aire de espontaneidad y fresca. Los intérpretes son elegidos por su rostro y su presencia física pero no por la fotogenia o atracción que puedan suscitar en el espectador. La interpretación se rige por la propia naturalidad de los gestos, en ningún caso obedece a un meditado estudio analítico de la caracterización psicológica de los actores.

En definitiva, el cine rosselliniano se caracteriza por adoptar una mirada generosa sobre la realidad inmediata y todos los elementos expresivos arriba expuestos son algunos de los dispositivos enunciativos que sirven para destacar la huella de una verdad que es revelada en su propio acto de filmación. De este modo se puede deducir que la experiencia vital del propio autor se impone, al mismo tiempo, como materia viva de una ficción desdramatizada.

## Bibliografía

- COMPANY, J. M. (1986): *La realidad como sospecha*, Madrid, Hiperión.
- FALDINI, F. y GOFFREDO F. (1979): *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, I Milano, Feltrinelli.
- GARRONI, E. (1977): *Ricognizione della semiótica*, Officina Edizioni.
- HEMINGWAY, E (1989): *Els primers quaranta-nou contes*, Barcelona, edicions 62 i "La Caixa".
- JOST, F. (1987): *L'oeil – caméra (Entre film et roman)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- KRACAUER, S. (1989): *Teoría del cine (La redención de la realidad física)*, Barcelona, Paidós.
- MICCICHÉ, LINO (1999): *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venezia, Saggi Marsilio.
- ORTS, E. (1994): *El libro de oro del cine mundial (las películas)*. Ediciones B. Barcelona.
- PIRRO, U. (1990): *Celuloide*, Madrid, Libertarias.
- QUINTANA, Ángel (1997): *El cine italiano. Del neorealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós.
- QUINTANA, (2005): *Fábulas de lo visible*, Barcelona, El Acantilado.
- RAMÍREZ, J. A. (1986): *La arquitectura en el cine (Hollywood, la Edad de Oro)*, Madrid, Hermann Blume.
- RONDOLINO, G. (1989): *Rossellini*, Torino, Utet.
- WALTER, P. (1982): *La poesía de Miguel Ángel*, Barcelona, Icaria, 1982.

## Notas

- <sup>1</sup> Louis Isidore Kahn estudió en la Universidad de Pennsylvania de 1920 a 1924 y allí trabajó con Paul P. Cret (1929-1930), Zantzinger, Boire y Medary (1930-1932). En 1947 ejerció la docencia en la Yale University hasta 1974, año de su deceso. Construyó allí, junto a Douglas Orr, el anexo de la Art Gallery (1951-1953). Kahn fue reconocido no sólo como arquitecto, sino también como filósofo, profesor y diseñador. Su sentido del orden provino de las «bellas artes» y de la idea de una arquitectura pura, simple y espaciosa muy al estilo de Mies y de Le Corbusier. A su vez, se podría decir que, de Sullivan y Wright, adoptó la «arquitectura orgánica», mostrando la esencia interior de la estructura. Por otro lado, no hay que olvidar la influencia en sus obras de la arquitectura griega y romana.
- <sup>2</sup> Casi seguro, según los expertos, la esculpió cuando todavía contaba con 25 años, es decir, entre 1498-99. A modo de curiosidad, se trata de la única obra en la que aparece su firma.
- <sup>3</sup> Atribuciones, por cierto, muy similares a las que podemos emparentar con las vibrantes imágenes rossellinianas que nos ocupan.
- <sup>4</sup> Según el documental *Roberto Rossellini, un prometeo franciscano* (1995) de Claude Jean-Philippe se colocó un cristal a la altura del pecho de Marcello Pagliero. En dicho vidrio se pegó una mata de cabellos con el fin de que fuera más realista.
- <sup>5</sup> Se estrenó en Barcelona el 9 de septiembre de 1969 en el cine Aquitania, según los datos aportados por Edmond Orts en *El libro de oro del cine mundial (las películas)*. Ediciones B. Barcelona, 1994, p. 220.
- <sup>6</sup> *Roma, ciudad abierta* estaba concebida originariamente en varias historias independientes con el título provisional de *Storie di ieri* (Historias de ayer). Sin embargo, tal como hoy la conocemos, su estructura coral hace que aún tenga cierta dispersión narrativa.