

## UNA ATENAS DE DIMENSIONES HUMANAS EN EL *SÓCRATES* DE ROSSELLINI

Francisco Salvador Ventura

Universidad de Granada

*Creo que hoy ha llegado el momento de volver a apreciar y dar valor a los hombres; no nos sirven ya las máscaras, no debemos hablar ya por alegorías. Debemos hablar de cosas que son concretas y que son reales; esto es, debemos ser más científicos<sup>1</sup>.*

### IL CINEMA È MORTO

El director italiano Roberto Rossellini alcanzó las mieles de un reconocimiento casi unánime como maestro del Séptimo Arte gracias a una excelente película, *Roma città aperta* (1945), considerada como el acta fundacional de uno de los movimientos más influyentes de la historia del cine, el neorrealismo italiano. Tras algunos éxitos más siguiendo idénticos senderos creativos, no se aprovechó de la fórmula mágica descubierta, sino que se internó por otros vericuetos llevado por una marcada curiosidad y un insatisfecho espíritu de experimentación. Como resultado de esa continua agitación se le encuentra a mediados de los años sesenta profiriendo la rotunda afirmación que encabeza este apartado, convencido como estaba de que el medio cinematográfico había agotado sus posibilidades expresivas. La ficción había llegado a invadir los filmes de tal manera que había conseguido borrar las trazas de verismo, de búsqueda de la verdad, que pretendía con sus trabajos. Frente a ese panorama poco halagüeño se alzaba una nueva realidad que servía potencialmente para suplir y profundizar las capacidades a las que el cine había renunciado, realidad que no era otra que la del medio televisivo<sup>2</sup>. La capacidad de la televisión de llegar a un elevado número de público le hacía acariciar la posibilidad de ser utilizada como medio didáctico. En opinión de Rossellini, este nuevo medio comportaba además la ausencia de los condicionamientos económicos determinados por el consumismo que atenazaban al cine, reflexión en la que desgraciadamente no estuvo demasiado acertado a juzgar por lo que ha podido verse con posterioridad y, sobre todo, durante los últimos años.

Ya desde sus primeros trabajos mostró un acentuado interés por la historia, como se puede comprobar en los filmes que había dedicado a las figuras de

Francisco de Asís y de Juana de Arco. En este contexto nuevo, en el que la televisión asumía el cometido de ilustrar a las masas, la historia adquirió un protagonismo esencial, al incorporar esa ambición, ya expuesta en la Antigüedad, de formar a los ciudadanos para un mejor conocimiento y diálogo con el mundo circundante: la concepción de la historia como *magistra uitae*. Concibió Rossellini un proyecto que no se podría calificar sino con el epíteto de utópico por sus aspiraciones, y por ello de irrealizable, precisamente, por la imposibilidad física de llevarlo a término en su totalidad. No obstante ser consciente de ello, se puso manos a la obra de pergeñar ese trabajo de *enciclopedismo audiovisual*<sup>3</sup> y el resultado fueron una serie de filmes en los que se ocupó de situaciones históricas significativas en algunos de los casos y de personajes de gran trascendencia para la posteridad en el resto, es decir, en la mayoría de ellos. Todas las películas presentan el común denominador de que huyen de una historia en tonos grandilocuentes, construida con abundantes recursos retóricos, presidida por una tendencia a subrayar lo monumental. Todo ello para optar por internarse en una reconstrucción que podría definirse como arqueológica y, al mismo tiempo, como antropológica, en el sentido de que se ocupaba de reconstruir el pasado a partir de las situaciones cotidianas, de los gestos individuales de los personajes, de la dimensión más humana tanto de los individuos concretos como de las coordenadas históricas en las que se desarrollaron sus vidas. En el tintero fílmico se quedaron proyectos que para nuestro infortunio no llegaron a ver la luz en la pantalla, que, siguiendo sus afirmaciones, habrían tenido por objeto a figuras de todos los momentos históricos, con ejemplos de la relevancia del emperador Calígula en la Antigüedad, del aventurero Marco Polo en el Medioevo, del pensador Tomás Moro en el Mundo Moderno, o de personajes de la más rabiosa actualidad tales como Carlos Marx y Mao Tse Tung<sup>4</sup>. Aunque no llegaran a buen puerto esos proyectos, sí lo hicieron otros de extraordinario interés, como el que ha sido objeto de este trabajo, la película dedicada a su admirado filósofo de la época clásica griega Sócrates.

#### LA FILMACIÓN

La determinación de realizar una película sobre la figura del pensador griego no apareció en el contexto de las biografías realizadas a propósito de su ingente *enciclopedia visual*, sino que se pueden encontrar sus trazas tiempo atrás. Cuando poco después de finalizado el rodaje de su *Francesco giullare di Dio*, realizó en 1952 una entrevista para la revista *Bianco e Nero* en la que se refiere a los proyectos futuros, dentro de los que figura un film que llevaría por título *Socrate: processo e morte*, dado que sentía una atracción especial por este personaje que, a su juicio, representaba sin duda *l'uomo d'oggi*<sup>5</sup>. Como queda documentado en varios testimonios a lo largo de los años siguientes, la idea se tornó recurrente, de manera que, cuando se presentó la ocasión propicia en el nuevo contexto, firmó un con-

trato en Julio de 1969, según el cual los costes de producción correrían a cargo de la productora del director con el concurso de tres televisiones públicas: la RAI italiana, la ORTF francesa y la RTVE española. Aún así un nuevo impedimento se cruzó en el camino y retrasó su filmación unos cuantos meses más. El recién nombrado director de la televisión italiana, Angelo Romanó, se mostraba bastante reacio al proyecto filmico-pedagógico de Rossellini y, por esa razón, propuso la creación de un comité de filósofos, expertos encargados de supervisar la fidelidad del film a la figura histórica y al pensamiento del sabio ateniense. La contrariada reacción del director no se hizo esperar y se suscitó una intensa polémica que llegó a trascender a los medios, de manera que el resultado final fue el autoexilio a Francia de un airado Rossellini, quien se manifestaba por entonces en unos términos tan drásticos y elocuentes como los siguientes: *Io non trovo in Italia la possibilità di lavorare, e poichè per sopravvivere è necessario lavorare, mi trovo costretto a tornare all'estero ...*<sup>6</sup>.

Las aguas tornaron al cauce primigenio poco tiempo después y de este modo el proyecto pudo continuar adelante como estaba previsto. En principio, el lugar idóneo para llevar a cabo el rodaje era el territorio griego, que, si bien, muy alterado en relación con el antiguo, al fin y a la postre había sido el lugar original en el que vivió el filósofo. Sin embargo, la reciente instauración de un nuevo régimen tras el golpe de estado de los coroneles le disuadió de su proyecto inicial. Fue en esa coyuntura cuando dirigió su mirada hacia el otro extremo del Mediterráneo, hacia España. La elección para emplazar la Atenas antigua recayó en un pueblecito situado al noreste de la provincia de Madrid, en las faldas del Sistema Central, llamado Patones de Arriba, que reunía a los ojos de Rossellini las características idóneas para recrear una Atenas antigua, en la que lejos de la monumentalidad le interesaba resaltar la contextualización de la acción dentro de unas dimensiones más asequibles para los hombres. Las casitas bajas y sobrias agazapadas en las faldas de una colina junto al río Jarama le cautivaron para decantarse por esta opción. Además, contaba con un factor añadido para favorecer la elección *madrileña*, la posibilidad de contar para el rodaje de los interiores con la infraestructura que ofrecían los estudios creados por Samuel Bronston en las afueras de la capital algunos años antes. La filmación se llevó a cabo durante un corto periodo de seis semanas, que tuvo, por otra parte, como era de prever un importante eco en la escasamente cosmopolita vida intelectual de la España de la época, ante la expectativa de verse enriquecida de un modo notable con la presencia de tan reputado como polémico director de cine.

#### ATENAS HUMANA

El objetivo de llegar al gran público contaba, pues, con un nuevo medio privilegiado, la televisión, a través de la cual aspiraba Rossellini a transmitir el

conocimiento, entendiendo por conocimiento acepciones de índole muy amplia que incluirían contenidos de tipo cultural, moral y político. La figura del director debería mantenerse dentro de las coordenadas trazadas por una especie de mero intermediario. Su ambición era la de constituirse en una suerte de *medium* que se limitara *solamente* a trasladar a imágenes la verdad de lo que había ocurrido, dejando de lado gran parte del habitual aparato retórico cinematográfico. *Io mostro le cose non le dimostro*<sup>7</sup>, afirmaba en una entrevista aludiendo a sus pretensiones en este tipo de filmes. En concordancia con tales presupuestos, los recursos empleados serán de una extremada sencillez, casi podrían ser tildados de *naïves*, de manera que nada pudiera desdibujar o distraer la atención de la ansiada sencillez y la limpieza del mensaje que pretendía a la postre transmitir.

En el caso concreto de este film se podría traer a colación en primer lugar el parentesco con una tragedia clásica que suscita su visión, si bien no se trata en modo alguno de una adaptación fílmica de un poema trágico antiguo. El elemento más destacado de esta asociación es la existencia en ambos casos del anunciado final dramático, conocido de antemano por el espectador. Sin embargo, las distancias están presentes en todo momento, porque, a diferencia de lo que ocurre en las tragedias, se trata aquí de un drama de dimensiones humanas, en el que las figuras de los dioses no se asoman en ninguna circunstancia. Se trata de una historia con final trágico cuyos protagonistas son única y exclusivamente los hombres. En el desarrollo de la cinta se aíslan sin dificultad los componentes propios de las tragedias griegas, pero siempre atravesados por esa médula de humanidad omnipresente. La acción gira en torno al protagonista, cuyo perfil se identifica con claridad en oposición al resto, si bien dentro del grupo tímidamente asoman ciertos personajes de cierto relieve como su esposa y su discípulo predilecto Critón. Su soledad se ve acompañada, como cabría esperar, de una amplia incompreensión en su entorno, que parece conducir irremisiblemente al fatal final. El necesario coro de las tragedias se identifica también con claridad, aunque en esta ocasión no se presenta con homogeneidad. Varias son las vertientes que ofrece, porque de un lado toma la forma de su grupo de discípulos que lo acompañan todo el tiempo y no le abandonan ni siquiera en la tesitura de la ingestión de la cicuta; de otro, se encuentra el grupo de ricos conciudadanos que, a modo de exordio, comentan al inicio del film el contexto de la vida ateniense; y de otro el tribunal popular, que sin relieve personal alguno —en manifiesta contraposición con el perfil ofrecido por el filósofo—, toma la decisión que le conduce a la muerte. El imprescindible momento del conflicto que da lugar al desenlace final, el necesario *agón* de toda tragedia, también se encuentra presente, pero en este caso adopta la peculiar forma de un juicio en la plaza pública, en el que las argumentaciones de Sócrates se erigen como el clímax del film.

Desde los primeros tiempos Rossellini contó con frecuencia en sus filmes para el apartado de la interpretación con actores no profesionales, algo que en cierta

medida se convirtió en una de las señas de identidad del neorrealismo italiano y de su estilo personal de hacer cine. Tal componente le resultaba asimismo de gran utilidad en este nuevo periodo creativo donde primaba lo didáctico, y, además, en esta película concreta para subrayar precisamente la dimensión humana y anónima del colectivo de personajes. Tan sólo los papeles de Sócrates y su esposa Jantipa son realizados por actores profesionales<sup>8</sup>, quizá porque la densidad actoral de los personajes –sobre todo del primero– necesitaba de una gama de habilidades interpretativas difíciles de encontrar de forma casual. No fue el único caso, porque también se identifica un grupo de actores poco conocidos para el gran público –sobre todo de allende los Pirineos–, pertenecientes al panorama de la España de la época, entre los que destaca el que representa a su discípulo Critón, un joven Ricardo Palacios, actor que desarrolló una irregular carrera en las décadas sucesivas y alcanzó un cierto nivel de éxito. En cualquier caso, resulta abiertamente perceptible que la mayor parte de los participantes en el rodaje pertenecen a un grupo de personas empleadas *ad hoc*, o lo que es lo mismo, sin experiencia alguna previa a la realización de este film.

Ya se ha mencionado la coyuntura que, tras desechar la primigenia ambientación en la Grecia gobernada entonces por los coroneles, le condujo a España. El lugar elegido fue Patones de Arriba, pequeño pueblo que, a su juicio, era susceptible de evocar la fisonomía de la Atenas antigua. Pareciera un tanto aventurado en principio, dado que son de sobra conocidos los referentes arquitectónicos de la ciudad griega, que, por otra parte, tampoco se debe olvidar que no aparecían en la Antigüedad con los componentes arqueológico-museístico-turísticos de la actualidad. Rossellini estaba más interesado por poner en evidencia los aspectos de sencillez y de intemporalidad, que quedarían resaltados merced a un tortuoso urbanismo configurado a partir de calles excavadas directamente sobre la roca original, con un núcleo de casas que se apiñaban unas junto a otras en la ladera suave de una montaña. Tales resonancias ambientales eran proporcionadas a los ojos del director italiano por esta localidad madrileña. Las escenas en las que el maestro pasea acompañado del grupo de discípulos fijos y ocasionales, en continua demanda de respuesta a las preguntas del filósofo de la mayéutica, serían resueltas en las vecinas orillas del río Jarama. La orografía cercana proporcionó igualmente la cueva que desempeñó la función de la cárcel en la que fue recluso tras su condena y en la que también acontece finalmente el suicidio, así como la colina en la que se sitúan los individuos torturados por el régimen ateniense de la época. Podría adoptarse una postura renuente a aceptar como adecuada esta elección para recrear la Atenas antigua, actitud que, en principio, estaría justificada si se adopta la inflexible posición de constatar la casi inexistencia de referentes visuales identificables de un modo inequívoco con la ciudad. En cualquier caso, no debe obviarse que las pretensiones del director italiano caminaban por derroteros no sólo diferentes, sino totalmente contrapuestos, quería evitar a toda costa

cualquier elemento susceptible de apuntar en un sentido contrario al de retratar la grandeza humana de este filósofo.

A pesar de sus intenciones no podía escapar a la obligación de situar, aunque fuera de manera breve y aleatoria, algún referente visual que se identificara con Atenas, forzado por ese casi inevitable mandamiento de los filmes históricos de aludir visualmente a elementos imprescindibles que el espectador asocia con un personaje, lugar o época, algo que en este caso correspondía inexcusablemente a la reconocida Acrópolis ateniense. En escasos momentos se alcanza a ver la imponente imagen de la colina sobre la que se emplaza el Partenón, y los también reconocibles Propíleos y escultura de Atenea, si bien materializado el conjunto con decorados tan sencillos —no sólo por cuestiones de recursos económicos— que podrían llegar a parecer inverosímiles. También determinados componentes urbanísticos de las ciudades griegas antiguas resultan imprescindibles cuando se filman escenas de exteriores. La obligatoria ágora, emblema, por otra parte, de la vida ciudadana griega antigua, había de ser reconstruida. En este caso se utilizan también decorados de gran sencillez, construidos en las cercanías del pueblo, en los que, si bien con ciertas libertades cronológicas, se erige una amplia zona porticada, al modo de una antigua *stoa*; un podio lateral, sobre el que se colocan al modo antiguo algunas esculturas de atletas; y se deja libre una amplia zona descubierta en la que se desarrolla el juicio contra Sócrates. Igualmente sirven las afueras para levantar una muralla, de factura bastante rudimentaria, que mediante el uso de la cámara, como en el caso de los espacios anteriores, da la impresión de estar integrada con el pueblo de Patones. La impresión del conjunto es la de una ciudad amurallada, en cuyo interior se encuentra una especie de barrio en pendiente, que corresponde a la imagen urbana de la pequeña población. Así pues, cuando se produce el derribo de la muralla, se observa a través del hueco una imagen conjunta que parte en primer plano con una muralla derribada, con un interior en el que, gracias al artificio visual, se integran el núcleo de las casas del pueblo y el conjunto destacado de la Acrópolis al final.

Si bien la película se definiría como un film de exteriores, la mayor parte de la acción transcurre en los espacios públicos de la ciudad o en sus alrededores, hay que considerar igualmente el significativo apartado que constituyen las dimensiones privadas, para las que, como se indicó más arriba, se aprovechó Rossellini de la infraestructura que le ofrecían los estudios creados por Samuel Bronston algunos años antes en las afueras de Madrid. Dos son las circunstancias que se retratan abiertamente diferenciadas, para con ello establecer sendas realidades que convivían en la misma ciudad. Por una parte, estaría la casa humilde del sabio ateniense, cuya reconstrucción no comportaba grandes problemas, porque bastaba sólo con levantar algunos muros, que se retratan descubiertos de decoración alguna, con el único elemento diferencial del brocal de un pozo situado en el patio interior de la vivienda, en un lugar en el que sus moradores llegaban

a convivir con los animales domésticos. Por otra, el contrapunto lo ofrecía la casa de algún adinerado ateniense en la que transcurre la, quizá excesivamente pausada, introducción de la película. En esta ocasión la acción se desarrolla en un patio interior, al modo de un atrio o un peristilo romano, que alude a la elevada ascendencia social de sus habitantes. El espacio está rodeado de columnas y las paredes se encuentran decoradas con el empleo de motivos pintados de ascendencia helénica. Incluso las columnas llegan también a pintarse como fórmula para poner en evidencia los capiteles.

Y decía muy significativo anteriormente porque todo el film se construye mediante el recurso de la continua contraposición de un personaje cuyo perfil dual contribuye paradójicamente a dimensionar su unicidad. Continuamente se confecciona un diálogo entre las secuencias en las que se observa a Sócrates ocupándose de sus enseñanzas junto a sus discípulos dentro de un ámbito público, y aquellas otras en las que se contempla al individuo de carne y hueso en una esfera privada e incluso íntima, en la que, por citar un ejemplo, es recriminado por su mujer a causa de la desatención que brindaba a sus asuntos domésticos. Todo ello contribuye a acrecentar la talla humana de un hombre que, pese a su carácter extraordinario, no despega los pies del suelo, es un individuo de carne y hueso que se ocupa de comprar pescado en el mercado. En ese contexto se abordan las sustanciales cuestiones a las que intenta responder el sabio, cuestiones que van desde asuntos relacionados con el conocimiento, pasando por temas como la verdad y la justicia, definiéndose en los asuntos políticos entendidos a la manera griega, o abordando, en fin, la relación de los hombres con los dioses. Detrás del individuo con perfil de hombre extraordinario de innegable trascendencia y dimensión histórica, se encuentra igualmente la necesaria vertiente humana en la que no sólo se sitúa el sujeto concreto, sino toda una serie de personajes relacionados con él.

El ritmo con el que se articula todo el film es bastante sosegado, casi se podría calificar de lento, incluso en las escenas más propensas a una mayor acción, como en la sublevación de Trasíbulo contra el régimen de los tiranos, o aquellas otras de más alta intensidad dramática, el caso del desenlace final. Y todo ello es el resultado de una explícita intención de subrayar la presentación ante el espectador del personaje y de su filosofía. La manera más evidente de conseguirlo es encumbrándolo a una situación de protagonismo visual absoluto, conseguido con la abundancia de primeros planos, articulados muchos de ellos como planos-secuencia<sup>9</sup>, en los que los movimientos de cámara prácticamente desaparecen casi por completo de los registros de la filmación; estilo narrativo que ha sido también objeto de crítica<sup>10</sup>. El punto de inflexión en el desarrollo de la acción viene marcado por la denuncia contra Sócrates, que permite la llegada del momento, equivalente al *agón* ya señalado, del juicio público. El clímax visual se alcanza sin el concurso de elementos frecuentes en estas situaciones, una música más intensa,

un encuadre enaltecedor del personaje, una alteración del ritmo del montaje, por citar algunos; para optar por la rotundidad directa de la insistencia en primeros planos casi interminables en los que el filósofo se defiende únicamente con las armas de sus argumentos ante las acusaciones formuladas contra su persona. De nuevo, la potenciación de un recurso tan sencillo, y al mismo tiempo tan directo e intenso, ensalza con intensidad la singularidad del personaje. Su sobriedad y su ausencia de vanidad, junto con la rotundidad de su pensamiento, le encumbran en la categoría de hombre fuera de lo común, con una actitud a la vez que ejemplarizante profundamente humana.

### MODESTIA DEL SÓCRATES

El campo semántico del término modestia presenta tres variables que se ajustan con sorprendente propiedad a las pretensiones de este film de Rossellini, algo que no hace sino elevar la categoría de una película —y unas películas, las dedicadas a la historia— insuficientemente conocida y, por ende, considerada, si se establece una comparación con las alabanzas que concita el primer tramo de su etapa creativa. La primera acepción hace referencia a la escasez de medios, a la pobreza de recursos en general, circunstancia que se corresponde claramente con la factura de la película. Se puede apreciar con rapidez que el film ha contado con un presupuesto muy limitado, desde los decorados hechos con parquedad de medios, hasta el elevado número de actores no profesionales con los que se trabajó, pasando por el breve periodo de rodaje en el que se realizó, tan sólo de seis semanas<sup>11</sup>. En todo caso, de la necesidad se llega a hacer virtud, en el sentido de que tal situación no se convierte en un problema insalvable, sino que, por el contrario, y en consonancia con los métodos habituales de trabajo del director italiano, la exigüidad de los medios no hace sino reforzar la autenticidad y la fuerza del discurso fílmico final.

Con el mismo término se alude en ocasiones a la humildad, a la falta de engrimiento, matiz que estaría también en sintonía con las pretensiones de esta película y de la propia trayectoria creativa del director italiano<sup>12</sup>. El periodo del *enciclopedismo audiovisual* en el que se inserta *Sócrates* viene caracterizado por la atención especial a personajes destacados de la historia de la humanidad, poniendo de relieve en su perfil toda la dimensión ligada a su aspecto cotidiano, sin recurrir al motivo tan frecuente en relatos históricos, y más aún en los de componente biográfica, de situar al personaje por encima del entorno que le rodea, porque sus características singulares lo emplazan en un visible plano superior inabordable para cualquiera de sus coetáneos. Además, tal dimensión de cotidianidad deviene un componente signifiante especial cuando el personaje tratado es un filósofo que huyó de cualquier tipo de reconocimiento público o de las recompensas de las que sus contemporáneos sofistas hicieron su medio de vida.

En otro sentido, se entendería la modestia como aquello propio del ser humano, como la virtud que modera sus acciones conteniendo al hombre dentro de los límites de lo conveniente para él. Tal consideración no sería el resultado gratuito y concedido graciosamente por la madre naturaleza sin ningún esfuerzo previo a cargo del individuo. Al contrario, para llegar a alcanzar tal moderación haría falta una reflexión previa, un comedimiento, que en consonancia con los dos presupuestos anteriores harían del hombre sabio aquel que consigue vivir lo más de acuerdo posible con su humanidad. No en vano, Sócrates sigue la estela trazada por el sofista Protágoras en el principio en el que afirmaba que *el hombre es la medida de todas las cosas*, de forma que dejaba de lado cualquier intervención divina y emplazaba al hombre como centro y objetivo de la reflexión, al proferir la conocida máxima *conócete a ti mismo*.

La exaltación de esta dimensión del personaje es lo que Rossellini quiere a toda costa participar al gran público, gracias al privilegiado púlpito que la televisión pone en sus manos. Quedarían pues postergados, desechados por impropiedades, los recursos retóricos filmicos que con demasiada frecuencia, y de forma casi inconsciente, se asocian a un cine histórico que parece irremisiblemente condenado a transitar unos terrenos marcados por la grandilocuencia y la monumentalidad. En la producción rosselliniana de esta época, y en esta película en concreto, lo oportuno para su filmación y lo coherente con lo que pretende exponer es mantenerse en las coordenadas de la fluidez didáctica, de manera que se facilite a los espectadores la aproximación a una historia expuesta con la normalidad del día a día. La sencillez del discurso sobre un personaje, sobre este personaje en concreto, consiguen, en principio, alejarlo del olimpo relacionado con las dimensiones heroicas de las grandes individualidades. Sin embargo, y de forma paradójica, su desmitificación alcanza a encumbrarlo entre los personajes de mayor relieve de la historia, subrayando precisamente en un film modesto, la modestia de su persona, que sería la manifestación más indiscutible de la grandeza de su humanidad.

## NOTAS

- 1 Fragmento incluido en una entrevista realizada por Jos Oliver a Roberto Rossellini durante el rodaje de *Sócrates*, recogida en QUINTANA, A. et alii (eds.): Roberto Rossellini. La herencia de un maestro, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2005, p. 151.
- 2 En un encuentro coordinado con Renoir y Rossellini, el director italiano se expresa en los siguientes términos: *La TV, tutt'a un tratto, offre una libertà immensa. Bisogna approfittare di questa libertà. Il pubblico del cinema ha la psicologia della massa. Alla TV ci si rivolge a dieci milioni di spettatori che sono dieci milioni di individui, uno dopo l'altro. Il discorso diventa quindi infinitamente più intimo, infinitamente più persuasivo*. «Cinema e televisione. Incontro con Renoir e Rossellini. A cura di André Bazin», en APRÀ, A. (a cura di): Roberto Rossellini. Il mio metodo. Scritti e interviste, Venezia, Saggi Marsilio, 1987, p. 164.

- 3 MARALDI, A. (a cura di): Roberto Rossellini, televisione e storia, en Quaderni del Centro Cinema, 20 (1990) y BONDANELLA, P.: The Films of Roberto Rossellini, Cambridge Film Classics, Cambridge University Press, Cambridge (NY), 1993, el capítulo «Cinema as a Didactic Tool: Rossellini's Later Career», pp. 25-31.
- 4 BONDANELLA, P.: The Films of Roberto ..., p. 29.
- 5 Acerca de la intención de realizar una película sobre el filósofo ateniense opina ofreciendo datos ilustrativos acerca de un proyecto ya bastante meditado, «Colloquio sul neorealismo a cura di Mario Verdone», en APRÀ, A.: Roberto Rossellini ..., p. 94.
- 6 CIPRIANI, I.: «Roberto Rossellini dice addio al Centro e alla TV italiana», en Paese Sera, 15 de Novembre de 1969.
- 7 BRUNETTA, G.P.: Storia del cinema italiano. IV, Dal miracolo economico agli anni novanta, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 353.
- 8 SCAFFA, L.: «Roberto Rossellini: dix ans au service d'un nouveau public (du cinéma à la television)», en AAVV: Roberto Rossellini, Roma, Ente Autonomo Gestione Cinema (Promotion du cinéma à l'étranger), 1990, p. 96.
- 9 En una entrevista realizada a su hijo Renzo Rossellini afirma lo siguiente a propósito de este particular: *Il piano-sequenza per papà era diventato lo strumento principe del linguaggio dei suoi film per la televisione. Costruire una sequenza, movimenti e dialogo dei personaggi, e seguirla con la macchina da presa mediante carrello e zoom, gli permetteva di ottenere rapidamente molti minuti di film senza le perdite di tempo dovute allo spostamento di punto di vista della macchina da presa e alle conseguenti modifiche dell'illuminazione. I piani-sequenza erano lo strumento più rapido ed economico durante le riprese, ma anche durante il montaggio ...* En ROSSELLINI, R. y CONTENTI, O. : Chat con Roberto Rossellini, Roma, Luca Sossella Editore, 2002, p. 112.
- 10 Crítica que está encuadrada dentro de un evidente componente ideológico en nada partidario de Rossellini, BALDELLI, P.: Roberto Rossellini (I film -1936-1972- e la filmografia nella più completa analisi del cinema del grande regista. In appendice brani critici di A. Bazin y J. Rivette e la sceneggiatura inedita del Caligola, Roma, La Nuova Sinistra-Edizioni Samonà e Savelli, 1972, p. 194.
- 11 De ello se informa en una introducción que realizan a la publicación del texto del guión del film en SCAFFA, L. y MARINI, M.: Atti degli Apostoli, Socrate, Blaise Pascal, Agostino d'Ippona, L'età dei Medici e Cartesius, Torino, 1980.
- 12 Precisamente en 1970 Beppe Cino elaboró una suerte de decálogo en el que se resumía el pensamiento de Rossellini, cuyo punto noveno dice: *non amo essere conosciuto come regista, quasi preferirei che si dicesse che sono un bravo pilota; il mio mestiere principale è quello di provare ad essere un uomo, un uomo curioso, affascinato dalla Storia, dalla Scienza, dalle Idee: e che uomo sarei, se non mi preoccupassi dei problemi del mondo?*, decálogo recogido en GIAMMUSSO, M.: Vita di Rossellini, Roma, Elleu, 2004, pp. 305-306.