

La Rai e le coproduzioni internazionali. La produzione de *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* e l'assetto transnazionale rosselliniano

Margherita Moro*

ABSTRACT

Il contributo intende indagare le modalità produttive adottate da Roberto Rossellini in televisione a partire dalla metà degli anni Sessanta fino alla seconda metà degli anni Settanta. Grazie alla consultazione di preziosi materiali d'archivio rinvenuti nel corso della ricerca, come budget e contratti di coproduzione, è possibile identificare una sorta di modello produttivo a cui il regista cerca di dare forma nel 1964 e che riesce a consolidare nel 1966 con la produzione delle dodici puntate de *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*. Attingendo a mercati diversi, come scuola e industria, e muovendosi tra paesi differenti, come Italia, Francia e America, Rossellini spera di costruire un modello di produzione transnazionale che gli consenta una maggiore autonomia nella resa finale dei suoi progetti televisivi legati alla diffusione del sapere.

Parole-chiave. Produzione; Rossellini; Rai, Televisione; Transnazionale

The following contribution wishes to investigate the modes of production adopted by Roberto Rossellini in television from the mid-1960s until the second half of the 1970s. Thanks to the consultation of valuable archival material found in the course of the research, such as budgets and co-production contracts, it is possible to identify a kind of production model to which the director tried to give shape in 1964 and which was consolidated in 1966 with the production of the twelve episodes of *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*. By drawing from different markets, such as schools and industries, and moving between different countries, such as Italy, France, and America, Rossellini hopes to build a transnational production model that will allow him more autonomy in the final output of his television projects related to the dissemination of knowledge.

Keywords. Production; Rossellini; Rai, Television; Transnational

* Margherita Moro, Sapienza Università di Roma, margherita.moro@uniroma1.it.

La Rai e la svolta internazionale

La produzione televisiva di Roberto Rossellini inizia poco prima di due momenti fondamentali, il primo dei quali consiste nella realizzazione delle otto puntate dei *Promessi Sposi* (Sandro Bolchi, 1967). Tale produzione rappresenta qualcosa di definitivo che chiarisce la necessità di rimodellare le forme dello sceneggiato tradizionale, proprio perché ormai se ne erano già raggiunte le massime potenzialità artistiche e culturali, «nonché di successo popolare, toccando una soglia oltre la quale un cambiamento, una svolta, si rendeva indispensabile per assicurare le prospettive di crescita del dramma domestico»¹. La svolta infatti arriva l'anno dopo, nel 1968, quando viene prodotto il primo sceneggiato 'cinematografico': l'*Odissea*, diretto da Franco Rossi, rappresentando un momento decisivo nella produzione televisiva di fine anni Sessanta.

In tal senso è Ettore Bernabei a giocare un ruolo fondamentale in quanto «la svolta cinematografica della televisione maturò, nel corso degli anni Sessanta, nel contesto dei processi attraverso i quali la Rai riaggiustò le proprie strategie e ridefinì il proprio ruolo nello spazio nazionale e internazionale»². L'*Odissea* infatti viene coprodotta, non a caso, dalla Rai, dalla ORTF, dalla Bavaria Film e da Dino De Laurentiis³. A influire su tale processo furono anche la creazione di un secondo canale, che permise il lancio di un palinsesto aggiuntivo, e l'ideazione di nuovi programmi incentrati sull'informazione che forniscono il contesto per l'introduzione di «modelli della rubrica culturale, dell'indagine sociale, della ricostruzione storica, della riflessione di attualità, della divulgazione scientifica»⁴. Ma a incidere più di ogni altra cosa, nel fervente periodo televisivo in cui Rossellini consolida molte scelte produttive, è, come anticipato, la produzione dell'*Odissea*. Con alle spalle un produttore come Dino De Laurentiis che, accettato l'invito della Rai, si avvale di capitali europei per la produzione, «l'*Odissea* rompeva clamorosamente con i modelli dello sceneggiato, e a solo un anno di distanza da *I promessi sposi* inaugurava nell'ambito del dramma televisivo un nuovo corso mar-

¹ M. BUONANNO, *La fiction italiana. Narrazioni televisive e identità nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 28.

² *Ivi*, p. 29.

³ G. IOVANE, *La fiction televisiva*, Carocci, Roma 2009, p. 113.

⁴ F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia: costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 2020, p. 349.

cato dall'inconfondibile impronta del cinema»⁵. Non a caso il ritrovamento dei budget per gli estratti cinematografici dell'*Età del ferro* (Roberto Rossellini, 1964) e della *Lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (Roberto Rossellini, 1967-1969), così come le tracce rinvenute presso l'ACS per quanto concerne l'estratto cinematografico degli *Atti degli Apostoli* (Roberto Rossellini, 1968) dal titolo *Da Gerusalemme a Damasco*, restituiscono con precisione la tendenza dell'epoca di lavorare in un'ottica di duplice sfruttamento: in puntate per la televisione e in film per il cinema⁶.

Rossellini, dunque, pur non seguendone alla lettera i caratteri distintivi, si inserisce, con anche un po' di anticipo, in quel contesto che di lì alla metà degli anni Settanta porterà all'ondata delle importazioni americane (bisogna tenere a mente che molte miniserie di quel periodo sono caratterizzate da produzioni *mainstream* con cast celebri e coproduzioni importanti che non possono essere affiancate ai modelli esecutivi qui presi in analisi). In tale contesto però, la relazione che Rossellini instaura con la Rai non è sempre lineare e senza intoppi. Infatti, anche a causa dei diversi scandali e delle non poche discontinuità lavorative cui era solito il regista, tra ente e cineasta i dissapori risultano essere all'ordine del giorno. In una lettera che Rossellini indirizza a Umberto Delle Fave⁷, nella quale viene menzionata la produzione del *Cartesio* (Roberto Rossellini, 1973), il regista afferma che senza l'aiuto di Bernabei e senza l'appoggio di Delle Fave non sarebbe riuscito a realizzare nessuno dei programmi televisivi da lui confezionati. Il documento è utile a precisare le limitazioni che Rossellini incontra nel corso degli ultimi anni di carriera mostrando come queste ultime contribuiscano, di conseguenza, alla creazione di modi di produzione "fuori norma"⁸. Nel documento, infatti, il regista manifesta disappunto per gli impedimenti di carattere burocratico e per l'atteggiamento assunto dall'ente televisivo nei confronti dei suoi lavori – nello specifico per quanto riguarda la chiusura dei contratti per le coproduzioni –, chiarendo la sua posizione sin dalle prime righe, affermando che «un ente pubblico ha l'obbligo, assai più di ogni corpo giuridico di comportarsi

⁵ BUONANNO, *La fiction italiana*, cit., 2012, p. 32.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Presidente Rai dal 1970 al 1975.

⁸ Cfr. V. ZAGARRIO, *Modo e modi di produzione. Cinema mainstream e cinema fuori norma 1949-1976*, in «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», n. 7, 2021.

secondo criteri di grande probità»⁹. Inoltre, Rossellini afferma che

I programmi che ho fatto fin'ora [sic] nascono dal mio impegno che è arrivato fino a coinvolgere degli amici che, senza pensare a profitti, investendo del loro denaro hanno permesso la realizzazione di questi prodotti. Non vedo perché questi amici debbono se-
guitare a spendere sempre più denaro anche per riparare ai danni che i capricci o l'inca-
pacità dei vostri funzionari creano¹⁰.

Ad aggiungersi alla lettera qui citata, solo per menzionare un altro aspetto legato alle imposizioni della Rai in fase produttiva, sono stati rinvenuti il contratto per la produzione degli *Atti degli Apostoli* e una lettera che Rossellini indirizza a Luigi Beretta, nominato vicedirettore generale della Rai nel 1969. Non vi è lo spazio necessario per descrivere l'intero contratto per la produzione degli *Atti*, ma dalla lettura di quest'ultimo e dalla consultazione della lettera si evincono con chiarezza le richieste rigide che la Rai impone a Rossellini, che in alcuni casi costringono il cineasta a non poter esercitare alcuna scelta, neanche sugli eventuali titoli degli episodi che, alla fine, non saranno presenti. Rossellini afferma di non sentirsi libero a causa delle richieste da parte della Rai, arrivando al punto di comunicare che, se le condizioni non fossero cambiate, il suo contributo si sarebbe limitato alla strutturazione del progetto e alla sceneggiatura, ma non alla regia. Rossellini, per vecchia esperienza, è consapevole che seguendo i criteri produttivi dell'ente sarebbe incapace di lavorare¹¹. Tuttavia, la lettura del contratto firmato a quasi un anno di distanza dall'invio della lettera a Beretta, certifica che Rossellini accettò le condizioni imposte dalla Rai.

La Orizzonte 2000 e l'asse produttivo transnazionale rosselliniano

Le vicende descritte nel paragrafo precedente, seppur dimostrino le problematiche che Rossellini fronteggia sino alla conclusione della sua carriera, permettono quantomeno di comprendere i motivi che portano il cineasta verso la creazione

⁹ Roma, archivio privato Renzo Rossellini. Lettera datata 17.05.1973 redatta da Rossellini e indirizzata a Delle Fave.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Roma, archivio privato Renzo Rossellini. Lettera datata 14.07.1967 redatta da Rossellini e indirizzata a Beretta.

di un assetto produttivo il più autonomo possibile.

Quando si indagano i modi di produzione di norma adottati da Rossellini, sia per il cinema che per la televisione, non si possono tralasciare alcuni aspetti che sembrano essere ricorrenti nella pratica produttiva del regista, come la presenza di coproduttori esteri e la fondazione di case di produzione¹². In tal senso, affrontando i lavori televisivi del regista, è necessario ricostruire la nascita della Orizzonte 2000, casa di produzione che a partire dalle dodici ore de *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, coprodurrà la quasi totalità dei progetti di Rossellini fino al 1977. La casa di produzione nasce nel 1966 da una costola della Fondazione Horizon 2000, nata dalla volontà di Jean Riboud, presidente della Schlumberger Limited nella quale figura, come presidente, anche John de Menil¹³. La fondazione ha il chiaro obiettivo filantropico di promuovere progetti di natura culturale con la volontà di contribuire alla realizzazione dei lavori televisivi di Rossellini legati alla diffusione della conoscenza. John de Menil fonda, nel medesimo anno, la società Logos Film, che a pochi mesi di distanza dalla sua nascita costituisce la sua filiale italiana: la Orizzonte 2000. Nel giro di pochi mesi prende forma il modello produttivo che vede la Orizzonte 2000 produrre su commissione della Logos Film che poi cede i diritti di sfruttamento dei film alla fondazione americana Horizon 2000 che diviene responsabile della distribuzione nei paesi in via di sviluppo. I finanziamenti con enti nazionali e internazionali devono dunque essere rintracciati dalla Orizzonte 2000, che a seguito della stipula dei contratti per le coproduzioni, raggiunge la cifra preventivamente calcolata del budget attingendo dai fondi messi a disposizione dalla fondazione americana. Stando a ciò che riporta Tag Gallagher la “Horizon Two Thousand Inc.” viene fondata a Houston il 22 aprile del 1966. Pochi mesi dopo, il 21 luglio, viene invece

¹² Si pensi all'Aniene Film s.r.l., fondata nel 1948, che risulta tra i coproduttori di lavori come *La paura* (1954) o *India Matri Bhumi* (1958). O ancora alla casa di produzione Berit (Bergamn-Rossellini), fondata nel 1949 e presente tra i coproduttori di *Stromboli*. L'assetto è simile a ciò che accade con la Orizzonte 2000, e anche le persone spesso lo sono, tanto che Giulio Mauro, assistente di Rossellini sia per questioni lavorative che private e che acquisirà una quota della casa di produzione Orizzonte 2000 nel 1966, nel 1954 risulta essere l'amministratore unico dell'Aniene Film s.r.l.

¹³ Non è questa la sede per approfondire la figura di John de Menil ma la relazione tra Rossellini e il magnate americano fu rilevante per quanto concerne il tentativo del regista di produrre una serie televisiva di dieci ore sul tema della scienza.

fondata la società a responsabilità limitata Logos S.A.R.L. a Parigi¹⁴, mentre il 23 dicembre, sempre del 1966, viene firmato a Roma l'atto costitutivo della casa di produzione Orizzonte 2000 s.r.l., anch'essa società a responsabilità limitata¹⁵. Il primo lavoro a essere realizzato con questo sistema produttivo è *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*¹⁶.

La produzione de *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*

Pensata inizialmente con il titolo *La storia della nostra alimentazione*, la serie televisiva di dodici ore dal titolo *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* può essere presa in analisi come studio di caso per provare a ricostruire i modi di produzione rosselliniani in ambito televisivo, portando alla luce le non poche somiglianze con ciò che il regista ha già fatto nel cinema. Rossellini inizia a ideare la serie nella prima metà degli anni Sessanta riuscendo a realizzarla definitivamente, con la proficua collaborazione del figlio Renzo che la dirige sotto sue indicazioni, tra il 1967 e il 1969. In un promemoria rinvenuto tra le carte conservate presso l'archivio di Renzo Rossellini si legge che

la Soc. Orizzonte 2000 sta producendo una serie televisiva di dodici puntate di un'ora circa ciascuna. Detta produzione avviene con l'aiuto della "Charitable Foundation Horizon 2000" che, dato il carattere strettamente educativo del programma, si incarica della distribuzione di questa serie in tutti i Paesi in via di sviluppo. La Orizzonte 2000 procede alla copertura del costo eccedente per mezzo di contratti di vendita già stipulati con le televisioni italiana e francese e con tutti i possibili apporti derivanti da accordi di collaborazione preventiva con altri Paesi [...] il preventivo spese dell'intero programma, spese che sono quasi completamente sostenute dalla "Charitable Foundation Horizon 2000"

¹⁴ T. GALLAGHER, *The Adventures of Roberto Rossellini. His life and films*, Da Capo, New York 1998, p. 570. Gallagher sostiene che Rossellini possedesse una quota della Logos, ma dalle virgolette impiegate dall'autore nella dicitura "possedere", e in assenza di documenti che permettano la consultazione dello statuto della società, si propende per ritenere che il nome di Rossellini non fosse presente tra i soci fondatori della Logos, così come accade per la Orizzonte 2000.

¹⁵ Roma, Archivio storico, Camera di Commercio, Orizzonte 2000 Produzione Films – Fascicolo del Registro delle Ditte Srl n° 300734.

¹⁶ R. ROSSELLINI, O. CONTENTI, *Chat room Roberto Rossellini*, Luca Sossella, Roma 2002, pp. 104-105. Va quantomeno menzionato che anche il documentario *Idea di un'isola*, sempre del 1967, viene coprodotto dalla Orizzonte 2000.

e da noi [Orizzonte 2000], ammontano ad oltre un milione di dollari¹⁷.

In una lettera inviata da Manolo Bolognini¹⁸, collaboratore di Rossellini, alla Logos film di Parigi, oltre a proporre sin da subito un estratto di circa due ore da sfruttare nelle sale cinematografiche, sembra che la fondazione americana avesse già investito 500.000 dollari, la televisione francese 90.000, la televisione italiana 200.000 e il Centre du Cinéma francese 100.000, per un totale di 890.000 dollari. La differenza da coprire, che stando al documento qui riportato ammontava a 118.305.000 Lire su un budget complessivo per le dodici puntate di poco più di 670 milioni di lire, sarebbe stata sostenuta dagli accordi già in atto con una società spagnola, una afferente ai territori dell'ex-Jugoslavia, con il governo danese e con eventuali altre vendite a reti televisive¹⁹.

Prima di proseguire è necessario fare un breve accenno al fatto che, per quanto concerne il riferimento a una coproduzione danese, non sorprende che tra le carte di Renzo Rossellini vi sia traccia di un tentativo di fondare una casa di produzione con sede nei paesi nordici. Non vi è lo spazio necessario per restituire le informazioni raccolte su tale vicenda, che andrebbe approfondita debitamente, ma per ora i documenti rinvenuti permettono di menzionare la Toga Film, che molto probabilmente avrebbe dovuto rappresentare una casa di produzione svedese che avrebbe contribuito alla realizzazione delle dodici puntate de *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*. Menzionare la Toga Film è importante in quanto i documenti a lei afferenti risalgono al 1964, data che dimostra come Rossellini provi a definire il suo modello produttivo prima del 1966²⁰.

¹⁷ Roma, archivio privato Renzo Rossellini. Promemoria senza data nel quale vengono riportati gli accordi stipulati per la realizzazione della serie.

¹⁸ Manolo Bolognini è stato un produttore cinematografico. Ha lavorato, tra i molti, con Fellini, Pasolini e Luigi Zampa. Con Rossellini, in veste di assistente e di produttore esecutivo, ha preso parte a *Il generale della Rovere* (1959), *Vanina Vanini* (1961) e all'episodio *Illibatezza* della pellicola *Ra.Ga.Pa.G.* (1962).

¹⁹ Roma, archivio privato Renzo Rossellini. Si veda nota 18.

²⁰ Roma, archivio privato Renzo Rossellini. Presso l'archivio privato di Renzo Rossellini sono presenti sei copie, rispettivamente in italiano, in inglese e in svedese del Programma generale Toga. I dattiloscritti sono privi di data ma è stato possibile, grazie alla consultazione di alcuni articoli di giornale conservati nel medesimo archivio e in cui viene menzionata la Toga film, fissare al 1964 il tentativo di fondare la casa di produzione.

L'internazionalità di Rossellini, da sempre presente ma amplificata sin dagli inizi della parabola televisiva, ha il preciso scopo di coprire più mercati commerciali che possano usufruire dei suoi programmi televisivi, tenendo sempre chiara la vocazione didattica del prodotto. Infatti, la serie *La lotta* viene infine coprodotta, oltre che dalla Rai e dalla Logos Film di Parigi, dalla Romania Film di Bucarest e dalla Copro Film de Il Cairo. Visto da un altro punto di vista, lo scenario fin qui descritto, non sembra poi essere così distante da ciò che descrivono Stefano Baschiera e Francesco Di Chiara, riprendendo le riflessioni di Goffredo Lombardo del 1956²¹, quando affermano che,

Italian cinema – then in the middle of a short-lived but deep crisis – could no longer rely just on the domestic market, but should try to conquer foreign audiences through three types of production formulas: while lowbrow pictures were to be made just for Italian spectators with Italian funds, medium-sized productions should instead be made in partnership with European investors and should be aimed at the European market; eventually, Italian cinema should also attempt large productions in partnership with some American studios, with the goal of reaching a global market²².

Inoltre, esattamente come accade in quasi tutta la produzione televisiva di Rossellini, un contratto di coproduzione permette a più società di partecipare alla realizzazione di un film fornendo, oltre alla quota economica, attori nazionali, luoghi per le riprese e componenti della troupe. Di contro le società si impegnano a fornire aiuti governativi, a mantenere i diritti di distribuzione per i propri mercati e a usufruire di una quota dei profitti²³. In quest'ottica, è utile menzionare il tentativo, da parte di Rossellini, di fondare una società a responsabilità limitata con sede a Parigi denominata Synthesis France. Lo statuto della società, rintracciato anch'esso presso l'archivio privato di Renzo Rossellini, è databile al novembre del 1966 e consiste nella volontà da parte di Claude Baks, già collaboratore della

²¹ G. LOMBARDO, *Tre direttrici convergenti per il cinema italiano e mondiale*, in *Modi di produzione del cinema italiano: la Titanus*, a cura di G. Barlozzetti, S. Parigi, A. Prudenzi, C. Salizzato, Di Giacomo, Roma 1986, pp. 70-71.

²² S. BASCHIERA, F. DI CHIARA, *Once Upon a Time in Italy: Transnational Features of Genre Production 1960s-1970s*, in «Film International», vol. VIII, n. 6, 2010, p. 32.

²³ *Ivi*, p. 33.

Logos Film di Parigi, di Jules Desurmont, produttore cinematografico, e di Roberto Rossellini di fondare una società che abbia per finalità la realizzazione, la produzione e l'esportazione di programmi audio visivi da destinare al cinema e alla televisione²⁴. Della Synthesis non vi è traccia nella bibliografia di riferimento ma confrontando le date e analizzando con precisione il contenuto dei due atti costitutivi, emergono con chiarezza le similitudini tra la Orizzonte 2000 e la Synthesis. In mancanza di fonti attendibili che permettano una ricostruzione dettagliata della Synthesis, è ipotizzabile che Rossellini, insieme ai collaboratori franco-americani, abbia semplicemente optato per fondare, al posto della Synthesis France, una sede italiana, ovvero la Orizzonte 2000, che garantisca un assetto produttivo basato su differenti mercati europei e globali, in modo tale da poter ottenere più finanziamenti e riservarsi inoltre la possibilità di muoversi internazionalmente. Ad avvalorare l'ipotesi che la Synthesis rappresenti il modello da cui poi prenderà forma la Orizzonte 2000, viene in soccorso un secondo documento, qui preso in analisi tenendo conto che non si tratta di un atto definitivo, bensì di una traccia dell'ipotetico modello produttivo adottato dal regista. Tra le carte rinvenute presso l'abitazione di Renzo Rossellini è stata infatti ritrovata una copia non firmata di una bozza di contratto tra la società Logos di Parigi e la Synthesis che dal documento in questione pare dovesse avere sede a Roma, per la realizzazione di un «programma televisivo della durata di dodici ore di trasmissione sul tema “Storia dell'alimentazione umana” secondo il soggetto e la sceneggiatura che si allegano al presente atto per formarne parte integrante e che la Logos garantisce di una esclusiva proprietà». Nello schema di contratto preso in analisi viene descritto un assetto produttivo quasi identico a quello in seguito adottato dalla Orizzonte 2000. In esso si legge infatti che la Logos commissiona alla Synthesis la realizzazione e l'esecuzione delle dodici ore televisive il cui costo preventivo è di un milione di dollari. La Logos si impegna a corrispondere alla Synthesis una somma complessiva di 787.000 dollari confidando che la controparte provvederà a reperire la differenza di 213.000 dollari. Una volta raggiunto il costo pattuito la Synthesis si impegna a consegnare il prodotto finito alla Logos per avviare la distribuzione nei paesi in via di sviluppo. Per confermare ulterior-

²⁴ Roma, archivio privato Renzo Rossellini. Sono presenti due comunicazioni tra Rossellini, lo studio legale Cabinet A. Fayolle e Monsieur Jules Desurmont, la prima del 30.11.1966 e la seconda del 1.12.1966 in cui viene inoltre inviato lo statuto della società denominata “Synthesis”.

mente tale ipotesi, in modo fortuito, è stato rinvenuto il contratto non firmato tra la Orizzonte 2000 e la Logos Film per la realizzazione della serie che, tralasciando piccole differenze legate al budget, risulta essere pressoché identico a quello tra la Synthesis e la Logos²⁵.

Il tentativo di ricostruzione qui proposto, che non ha la pretesa di esaurire l'argomento, fa seguito al contesto produttivo cinematografico italiano istituito da Giulio Andreotti nel 1949 e rimasto invariato fino al 1965 con l'avvento della legge Corona. In quei quasi venti anni, se è vero che tale assetto offrì un forte impulso alla produzione cinematografica italiana, anche perché la Democrazia Cristiana era impegnata nell'ottenere il maggior consenso dalle categorie in conflitto come produttori e distributori²⁶, dall'altro gli aiuti statali venivano concessi a chiunque senza considerare il valore artistico o culturale. Se questo contesto non favorì un solido assetto industriale è però altresì vero che piccole e medie imprese poterono accedere agli aiuti governativi. Ecco, quindi, che nel modello produttivo rosselliniano, soprattutto televisivo, ritroviamo alcune componenti del *modus operandi* messo in atto già nel cinema dove per un produttore diventa facile fare un film grazie agli incentivi governativi. Senza contare che la vendita anticipata al distributore permette al produttore di utilizzare una quota ridotta del budget stimato e mantenere il resto come proprio compenso²⁷. Il 1966 è dunque un anno importante in cui Rossellini riacquista terreno in Italia, in Francia e in America, consolidando così quel modello produttivo appena descritto che restituisce con chiarezza la capacità transnazionale del regista di dare corpo a una struttura che gli permetta di muoversi con facilità nei diversi mercati.

Rossellini fa seguito, quando può usandola a suo vantaggio, a quella che Francesco Di Chiara e Paolo Noto chiariscono essere una

²⁵ Roma, archivio privato Renzo Rossellini.

²⁶ Si rimanda a S. GUNDLE, *Cinema and Television*, in *The Oxford Handbook of Italian Politics*, a cura di E. Jones, G. Pasquino, Oxford University Press, Oxford 2015, pp. 569-582; D. GAROFALO, *Political Audiences. A Reception History of Early Italian Television*, Mimesis International, Milano-Udine 2016.

²⁷ BASCHIERA, DI CHIARA, *Once Upon a Time in Italy: Transnational Features of Genre Production 1960s-1970s*, cit., p. 31. Seppur si tratti solo di un aneddoto, è interessante segnalare come in un'intervista svolta dalla scrivente nel 2021 a Beppe Cino, aiuto regista di Rossellini, l'autore abbia raccontato che Rossellini era solito spiegare ai suoi collaboratori che su un budget ipotetico di 100.000 Lire, 10.000 dovevano essere destinate al film e 90.000 utilizzate per questioni di carattere privato.

dialectic between the national and the transnational, manifesting itself in the notion that neorealism as a term and concept identifies something inherently Italian and, at the same time, something worthy to be circulated abroad: it is something that represents Italy both in textual/visual/aesthetic and ambassadorial terms²⁸.

In questo senso Rossellini trova il modo non tanto di adeguarsi alla macchina produttiva esistente, ma prova a fare il contrario, adeguando quindi dei modi produttivi, presi dalle esperienze maturate nel cinema, alle sue necessità. Questo almeno ciò che spera di concludere nel 1966, anno in cui prende forma l'assetto produttivo rosselliniano. La sensazione è che per Rossellini, se è certamente vero, su un piano contenutistico, che la televisione rappresenta il mezzo prediletto per la realizzazione dell'utopico progetto di diffusione del sapere, è altresì chiaro, sul piano tecnico, che produrre per la televisione gli permette più libertà di quanto il cinema non gli abbia offerto in termini di controllo del prodotto finale. Tra le risorse che la televisione offre «ci sono la spontaneità che essa permette e la curiosità che essa sollecita»²⁹, e, dunque, seguendo la linea editoriale che Rossellini inaugura verso la fine degli anni Cinquanta, costruire un modello produttivo saldo per la televisione gli permette, di fatto, di poter spaziare nei mercati, attingendo prima dalle industrie, poi dalle scuole e così via. Per un regista come Rossellini, che alla fine degli anni Cinquanta si ritrova in difficoltà con critica e produttori, il quadro appena descritto sembra rappresentare l'opportunità ideale per dare forma a una “macchina produttiva” solida, in cui il regista si autoproduce, unendo il valore culturale dei prodotti a un assetto produttivo stabile, quasi fosse una vera e propria industria dell'intrattenimento privata che rivende poi i programmi alle televisioni pubbliche nazionali e internazionali.

²⁸ F. DI CHIARA, P. NOTO, *Realism Across Borders. The Role of State Institutions in Making Italian Neorealist Film Transnational*, in *Landscapes of Realism: Rethinking Literary Realism in Comparative Perspectives. Mapping realism*, a cura di D. Götsche, R. Mucignat, R. Weninger, vol. I, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2021, p. 698. Cfr. anche M. FADDA, P. NOTO, *La circolazione del cinema italiano: una prospettiva storica*, in *Cinema made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, a cura di M. Scaglioni, Carocci, Roma 2020, pp. 39-54.

²⁹ F. CASETTI, *Introduzione*, in *Tra cinema e televisione. Materiali sul rapporto tra due mezzi di comunicazione di massa*, a cura di G. Bettetini, Sansoni, Firenze 1981, p. 11.