

## Colloqui sul nostro tempo

## Carlo Lizzani

Intervista di Maria Jatosti

**P**assare una mattinata con Carlo Lizzani, strappando un'isola di quiete alla vana gazzarra prenatalizia che ingombra gli stradoni del quartiere dei Prati, significa ripercorrere sessant'anni di storia. Di una storia che ci riguarda tutti e che ha inizio con quel grande movimento civile, epico che fu l'insurrezione popolare culminata con la cacciata del nazifascismo. Significa ricordare quegli anni: la liberazione, la ricostruzione e la rinascita del paese dalle macerie di una guerra rovinosa. Ricordare come eravamo, i libri che leggevamo, i film che vedevamo, gli amici, i luoghi che frequentavamo... Il senso di appartenenza, l'entusiasmo, le battaglie, la consapevolezza di vivere una stagione irripetibile che coincideva con la nostra giovinezza... Quando lo conobbi, lui di qualche anno più grande di me, aveva già sceneggiato i primi film importanti, girato dei documentari che avevo visto e stava scrivendo una storia del cinema che io copiai a macchina dai suoi fogli scritti a mano. Fu il mio primo lavoro di dattilografa e il mio primo approccio teorico al mondo del cinema. E non si può parlare di cinema prescindendo da Carlo Lizzani e da quella stagione, breve ma intensa, che va sotto il nome di neorealismo. Il neorealismo incarnò il bisogno di libertà, la voglia e il coraggio, tra mille difficoltà e censure nostrane, di guardare al mondo dalla parte del popolo, senza tema di "esibire i panni sporchi". Il cinema, spazzando via una tradizione di frivolezze, ne fu la massima espressione creativa. In quel momento i veri narratori della nuova realtà furono proprio i cineasti. Ma il cinema come entra nella vita di Lizzani?

*Dagli anni quaranta fino al film che stai girando oggi, sei stato una presenza attiva, costante, fortemente connotata nel cinema italiano. Hai cominciato giovanissimo come sceneggiatore, poi come aiuto, infine come regista, e, parallelamente, storico, critico, teorico. Ma come nasci al cinema? Perché proprio il cinema e non, per esempio, la letteratura? È questo che hai voluto sempre fare?*

No. Da ragazzino sognavo di diventare scrittore. Era il tempo delle letture avventurose: Salgari, Verne, London: la grande letteratura venne dopo. Verso i diciotto, vent'anni, capii che c'era una strada che poteva comunque portarmi alla scrittura. Essendo appassionato di cinema - andavo al cinema due tre volte alla settimana - cominciai a scriverne sul settimanale dei Guf, "Roma Fascista", dove c'era gente come Vito Pandolfi e Ruggero Jacobbi, che si occupavano di teatro, e poi anche Alfonso Gatto e tanti altri. Non mi dilungherei sulla natura dei Guf. È noto che certi spazi di riflessione che essi promuovevano tra i giovani hanno portato alla fronda e addirittura all'antifascismo. I Guf hanno rappresentato uno di quei processi, di quei momenti di modernizzazione che, insieme alla mistificazione, alla repressione, al razzismo e a tutti gli aspetti odiosi e negativi, hanno caratterizzato il regime.

*Dunque hai iniziato come critico cinematografico.*

Sì, ma sempre in vista di diventare scrittore. Facendo

quel lavoro mi rendevo conto che dietro il film c'era la scrittura e così la mia aspirazione divenne quella di diventare soggettista e sceneggiatore. Nel frattempo, e comunque per entrare in questo orizzonte, scrivevo sui film che uscivano. I miei giudizi, certe critiche positive rispetto a film come *Teresa venerdì* o *Il garibaldino al convento* di De Sica, o anche quelle negative, come le stroncature al cinema cosiddetto dei telefoni bianchi, mi imposero all'attenzione del gruppo che faceva capo a "Cinema", la rivista diretta da Vittorio Mussolini, alla quale già collaboravano Antonioni, De Santis, Visconti, i fratelli Puccini, Pietrangeli, ecc., tutta gente un po' più grande di me. Allora, come tutti sanno, "Cinema" aveva un ruolo importante perché, sulla scia del linguaggio di un certo tipo di fascismo, indicava come strada vincente per il nostro cinema l'avvicinamento alla realtà popolare.

*Che fu poi in qualche modo il motore, la spinta innovativa del neorealismo...*

Fu il fascismo, in fondo - con quelle ambiguità che gli erano proprie -, attraverso il suo linguaggio demagogico, il "sociale", ad avviare molti giovani come me addirittura al marxismo. Infatti Beppe De Santis, Gianni e Massimo Puccini erano stati notati e avvicinati da Ingrao, da Alicata, e portati verso il Partito comunista clandestino proprio grazie a quel linguaggio. A loro volta, i De Santis e i Puccini facevano la stessa cosa adocchiando i giovani "potenziali" frondisti; fu così che mi contattarono e, valorizzandomi al tempo stesso come critico, mi aprirono gli occhi, indicandomi certi libri e avvicinandomi al Pci.

*Siamo negli anni quaranta. In Italia c'è la guerra, l'occupazione, la Resistenza. Qual è stata la tua esperienza clandestina?*

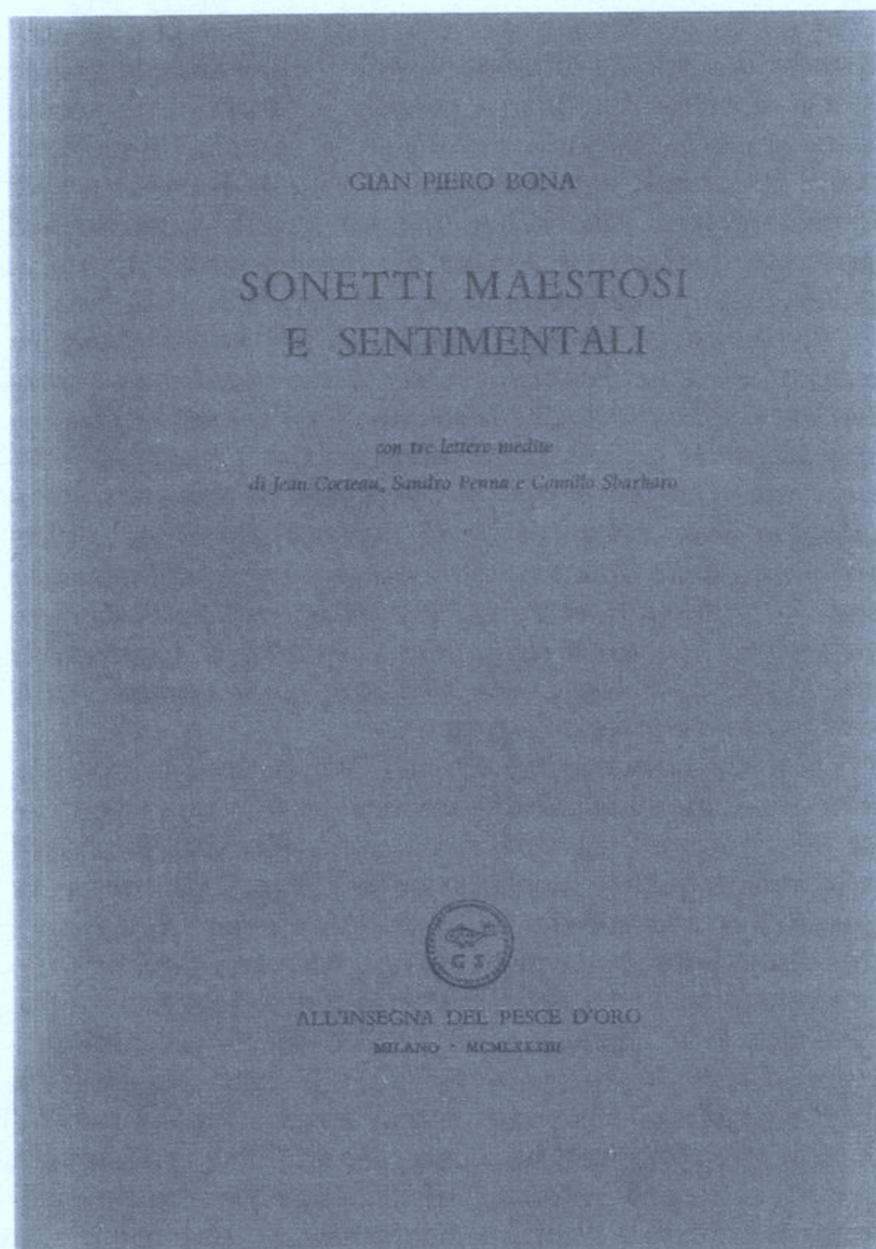
Durante la resistenza cittadina nei Gap - e più tardi, accanto a Berlinguer, che era venuto dalla Sardegna -, avevo lavorato nel Movimento giovanile comunista, che poi, dopo il 25 aprile, quando tutta l'Italia fu liberata, si chiamò Fronte della gioventù. Allora collaboravo a "Gioventù Nuova" dove c'erano Gianni Toti e tanti altri giovanissimi, tra cui Mario Socrate, e dove anche tu ti avvicinasti, ricordo. A quel tempo il mio orizzonte era cambiato, non pensavo più al cinema e nemmeno alla scrittura: volevo diventare, come si diceva allora, un rivoluzionario di professione. Ma poi, proprio grazie alla vicinanza con Berlinguer e con Michele Rossi, e tanti altri come Pajetta, Velio Spano, il quale, in quanto direttore de "L'Unità", supervisionava il nostro giornale, ecc., mi resi conto che la politica non faceva per me: esigeva doti troppo eccezionali di dedizione, di pazienza, di ostinazione che io, pur amandola, non possedevo.

*Dunque lasciasti la politica, o meglio il mestiere della politica, per dedicarti completamente al cinema. Qual è stata la tua prima esperienza concreta, a parte l'apparizione come attore ne *Il sole sorge ancora*, vestito da prete, lungo lungo, magro magro?*

Già, nel film di Aldo Vergano debuttai come attore, ma soprattutto come secondo assistente e sceneggiatore. È in quell'occasione che finalmente tocco con mano che cos'è davvero il cinema, il cinema di realtà di cui parlavamo. Fu bellissimo. Per un anno, durante tutta la lavorazione, vissi a Milano un'avventura straordinaria.

*Il film fu ambientato a Milano? Che rapporto hai con Milano?*

Milano è una città che amo, ci ho girato diversi film e ci torno sempre con emozione, anche se è tanto cambiata. *Il sole sorge ancora* fu girato lì perché aveva l'ambizione di



essere il *Roma città aperta* del Nord. L'iniziativa del film era stata promossa dall'Anpi e da Giorgio Agliani, un capo partigiano che, incautamente, avrebbe dovuto anche dirigerlo. Poi, altrettanto incautamente, avevano dato l'incarico a Goffredo Alessandrini...

*Alessandrini? Il regista del regime.*

Appunto. Naturalmente, pur stimandolo come grande professionista - tra l'altro figura come attore in uno dei miei film, *La Celestina* -, noi ritenemmo impropria quella scelta. Avevamo pensato subito a Rossellini, ma Roberto in quel momento stava concludendo le riprese di *Roma città aperta*. Allora consigliamo Vergano e diventammo così i protagonisti di quell'impresa.

*Eravate un po' dei pionieri. Che mezzi, che prospettive avevate? Qual era la situazione del cinema italiano nell'immediato dopoguerra?*

Mezzi, prospettive, zero. Finché non si affermò ed ebbe successo all'estero, si aveva la sensazione che il cinema italiano fosse morto, soffocato dalla concorrenza americana, francese, sovietica, ma soprattutto americana. Nessuno avrebbe scommesso una lira sul nostro futuro. Comunque, l'esperienza di Milano fu esaltante per molte ragioni che non riguardavano soltanto le riprese del film. Per noi fu la scoperta e la conoscenza di un gruppo di giovani intellettuali, letterati, artisti, pittori che frequentavano gli stessi nostri luoghi. In verità, fummo noi cineasti ad appoggiarci ai loro ambienti: Brera, la latteria delle sorelle Pirovini, luoghi mitici di quella città e di quell'epoca, che tu conosci molto bene. Fu un periodo fantastico: pochissimi soldi in tasca e tanto entusiasmo.

*Di che periodo si tratta esattamente?*

Dalla primavera del '45, dopo la liberazione, fino all'autunno del '46. Purtroppo a Milano il cinema non decollò e lo stesso Agliani, che aveva promosso il film e sognava di avviare un'attività di produzione nella capitale lombarda, si rese conto che il cinema, comunque, si faceva a Cinecittà. Quando, alla fine del film, rientrammo a Roma eravamo piuttosto sfiduciati e depressi. Però, nel '46, si comincia a sapere del successo internazionale di *Roma città aperta* e riprendiamo fiato. Nel '47, De Santis realizza il progetto di cui si parlava già da qualche tempo e finalmente, con il contributo dell'Anpi e di Arrigo Boldrini, si gira a Ravenna *Caccia tragica*. Avevamo scelto di proposito una storia che potesse svolgersi in quelle zone, dove Boldrini era stato grande protagonista. Il film, del quale fui sceneggiatore e aiuto regista e che segna l'inizio del mio lungo sodalizio con Beppe De Santis, fu realizzato tra le solite difficoltà: a metà delle riprese vennero a mancare i fondi per pagare le comparse e dovemmo sopprimere delle scene di massa; ma, grazie alla nostra fantasia, quello che sembrava un ripiego si rivelò poi la scena più bella, più epica del film.

*Nel '47 sei stato anche a Berlino, a fianco di Rossellini. Com'era la Berlino della sconfitta?*

È vero, nello stesso anno di *Caccia tragica* ci fu anche la grande avventura di *Germania anno zero*. Il film fu girato a Parigi e a Berlino. Berlino era tragica e spettrale, ma entusiasmante: un'esperienza indimenticabile. Quando raggiunsi Rossellini, mi ritrovai sbalzato di colpo in un ambiente internazionale. Rossellini era famoso, amato, corteggiato dalle più grandi star: Marlene Dietrich, Jean Gabin... Quindi, piccolo ma vicino a un grande, ero finito al centro dell'attenzione del cinema mondiale. Una situazione esaltante alla quale arrivavo dopo le ristrettezze degli ultimi anni, la depressione causata prima dall'aver lasciato la politica e poi dalla consapevolezza di fare un cinema che forse non avrebbe mai superato le frontiere.

*Però Caccia tragica ebbe successo all'estero; se non sbaglio vinse un premio a Cannes. Ormai eri lo sceneggiatore di questo nuovo cinema che si affermava anche all'estero. Dunque, il tuo sogno di diventare uno scrittore l'hai conciliato con la scrittura cinematografica.*

In pratica sì. La mia strada era presa; come sceneggiatore avevo alle spalle già numerose esperienze con autori importanti e molto diversi tra loro: De Sica, Zavattini, Blasetti. Comunque anche in seguito, quando ho cominciato a fare quello che non avrei mai pensato di fare, cioè a essere protagonista sul campo, ho sempre partecipato alla sceneggiatura dei miei film. Gli amici, gli autori con cui avevo lavorato fino ad allora, De Santis, Rossellini, Lattuada, mi spingevano, mi incoraggiavano a tentare la regia anche perché mi vedevano attivo e resistente dal punto di vista fisico. Doti indispensabili per fare questo mestiere. Allora il cinema si faceva lavorando dodici, quattordici ore al giorno, tutti i giorni, compresa la domenica, sempre in piedi, in esterno... Ci voleva una bella salute, una bella energia. Si racconta che in una classifica di lavori pesanti compilata a Los Angeles il regista figurò al secondo posto, dopo il minatore.

*Credevo che questa posizione privilegiata spettasse alla dattilografa. Ne so qualcosa... Ma riprendiamo il filo. La tua prima regia porta la data del '51. Cosa hai fatto nel frattempo? Come è nato il tuo primo film?*

Nel '49, avevo partecipato, sia come aiuto regista che come scrittura, a *Riso amaro* di De Santis. Il film fu accolto molto bene e divenne un altro successo mondiale.

Avemmo una nomination all'Oscar come sceneggiatori, assieme ad altri quattro americani. Non ricordo poi alla fine chi vinse. Questa nuova affermazione ci fece sentire ancora una volta co-protagonisti di un cinema che non era più soltanto il cinema italiano, ma il cinema in assoluto. Nel frattempo avevo girato *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* e *Modena città dell'Emilia rossa*. Nel '51 un operatore culturale non romano, un ex partigiano genovese, "Giuliani" De Negri, che aveva visto i miei documentari, mi invitò nella sua città per dar vita a una cooperativa e produrre un film che raccontasse la guerra partigiana combattuta a Genova e nell'Appennino ligure. Così nacque *Achtung! Banditi!*

Con *Caccia tragica a Ravenna*, *Il sole sorge ancora a Milano* e *Achtung! Banditi! a Genova si può parlare di una sorta di trilogia sulla Resistenza nel Nord...* Da tutto il tuo lavoro appare chiara la preoccupazione di documentare, dare testimonianza di fatti, eventi storici e anche di aspetti sociali e del costume del nostro tempo e non soltanto del nostro paese. È la tua cifra, il tuo impegno coerente, fin dall'inizio. A Genova come andò?

Si trattò di un'esperienza particolare perché, a differenza di Milano, di Torino, di Roma stessa, Genova le montagne ce l'ha addosso. *Achtung! Banditi!* mostra il rapporto tra la battaglia aperta sui monti e l'organizzazione clandestina in città, soprattutto nelle fabbriche, quindi il rapporto tra Gap, resistenza di montagna e operai. Mi piace sempre ricordare che in *Achtung! Banditi!* si vede qualcosa che nel cinema italiano appare molto poco: la fabbrica.

Dopo *Achtung! Banditi!*, in cui ricordo un giovane Montaldo fra gli attori, che seguito ebbe l'iniziativa della cooperativa di Genova?

Parlarne qui richiederebbe troppo tempo. Tutte queste

cose e altre le racconto per esteso in un libro che sto ultimando: una specie di lungo viaggio nella storia, la grande storia di tutti e quella mia privata. La storia di un secolo vista da un osservatorio privilegiato: il cinema. Un modo di tirare le somme, di fare i conti con i grandi fatti, i grandi capovolgimenti. Una riflessione sul passato a partire dal presente attraverso la tecnica del flashback che riporta in primo piano tanti "presenti" sepolti nella memoria.

*Torniamo alle origini. Parliamo del neorealismo. In letteratura il neorealismo nasce dalla necessità di combattere il formalismo, l'idealismo e, per quanto riguarda specialmente la poesia, l'ermetismo. C'era questa tensione, l'esigenza, la volontà di cambiare, di trovare un linguaggio e dei contenuti nuovi, alla portata, come si diceva allora, delle "masse", che tenessero conto della "realtà popolare" di cui parlavamo, a partire però dall'esperienza ancora bruciante della guerra e della Resistenza. Nel cinema fu lo stesso. Come scrittura, come cinema, tu ti senti nato da questa esigenza?*

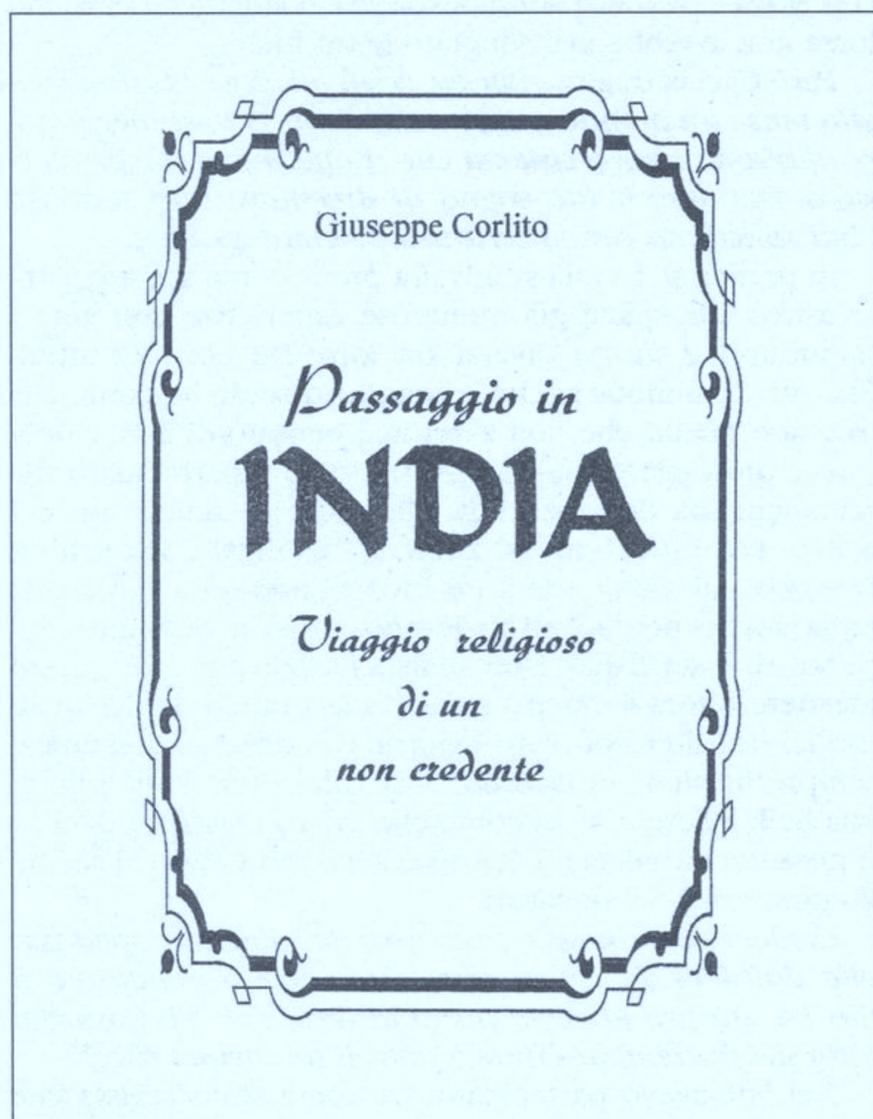
Direi soprattutto come cinema. Il discorso è complesso. Il neorealismo cinematografico non fu solo una rivoluzione di contenuti, fu una rivoluzione formale, forse più profonda di quella che effettuarono i pittori o i letterati, in quanto loro avevano dei riferimenti da cui partire. C'è tutta una discussione, nella quale ora non vorrei entrare, sul valore rivoluzionario del neorealismo in pittura e in letteratura. Ci si chiede se e in che senso, in che misura sia stato davvero un movimento innovativo o se invece, rifacendosi a un linguaggio vecchio, comunque non nuovo, già esistente, non sia stato piuttosto, come si è arrivati a dire almeno in certi casi, conservatore. Conosci il famoso dibattito centrato su Turcato e Guttuso, ecc. Lo stesso avvenne per la scrittura; ricorderai la polemica su Pratolini. Per quanto riguarda il cinema, invece, il neorealismo sfondò in tutto il mondo perché rappresentò una novità proprio rispetto al linguaggio. Il neorealismo nel cinema non rinnovava i contenuti, non faceva riferimento al già fatto, ma cambiò radicalmente il linguaggio...

*Il modo di muovere la macchina...*

Esatto, il modo di muovere la macchina: l'inquadratura, il piano sequenza. Su questo tema ho scritto un libro in cui racconto perché e come, partendo da *Riso amaro*, il linguaggio cambiò. Secondo André Bazin, il grande critico francese, i massimi innovatori del linguaggio cinematografico sono Renoir, Rossellini e Orson Welles. Tutti e tre, e in seguito anche Hitchcock, cambiarono il modo di raccontare. Per me gli elementi innovatori sono l'inquadratura, il montaggio, la confusione dei generi, che non si verifica in nessun altro linguaggio. Per esempio: a che genere appartiene un film come *Roma città aperta*? Cos'è, un film di guerra? un film d'amore? un film comico? un film drammatico? Questa è la confusione dei generi, ed è un dato comune e ricorrente in tutti gli autori. Naturalmente, tra De Santis e Rossellini c'è un abisso. Qualche volta De Santis è stato definito perfino barocco, però queste modalità di discorso nuovo sono praticate da entrambi, così come da Visconti, da Germi, da De Sica e altri. In letteratura, in pittura, anche in architettura, ma qui il discorso ci porterebbe troppo lontano, questa rivoluzione di linguaggio non è stata, secondo me, altrettanto violenta e forte.

*Vogliamo parlare un po' di oggi? Che cosa accade nel nostro cinema? Che cosa manca? Qual è il suo stato di salute?*

Il nostro cinema sta poco bene. Come direbbe Woody



loredana magazzeni

## CANTO ALLE MADRI E ALTRI CANTI

DARS

Edizione del 2005

Allen: Dio è morto, Marx pure e anch'io sto poco bene. Parlare genericamente di crisi non è esatto e non basta. La situazione è molto complessa. Oggi non è che manchino i talenti, i talenti ci sono. Però non si aggregano, non fanno massa, non hanno un'ideologia comune. Un cinema ha un'identità ed è riconoscibile quando c'è un movimento. La "nouvelle vague", i "cahiers du cinema"... Il neorealismo aveva "Cinema" e poi "Cinema d'Oggi". Ora mancano i punti di riferimento. I talenti, ripeto, ci sono, ci sono tanti giovani e meno giovani di valore, ma restano casi isolati, anche se straordinari. Un giorno c'è un Nanni Moretti, un altro giorno un Benigni, però non comunicano fra di loro. Anche i grandi della generazione di mezzo, quelli succeduti a noi - generazionalmente, io sono l'ultimo erede del neorealismo classico -, parlo di Bellocchio, Bertolucci, Amelio, sono dei talenti veri, però tra di loro si vedono? firmano un manifesto? hanno la forza di dire "basta con il cinema dei papà?" A noi non ci ha ucciso nessuno. Non sono stati uccisi né i nonni né i padri.

*Direi che è un discorso generale, non solo italiano, e che non investe soltanto il cinema. Ma torniamo ai registi di oggi, ai cinquantenni. Tornatore...*

Infatti, Tornatore anche lui è bravissimo... Ma, come dicevo, non fanno gruppo, non fanno massa, non partecipano, non hanno degli intenti comuni, diciamo di scuola, di movimento. Non c'è un movimento, ecco. Del resto, anche nel cinema americano attuale si registra la mancanza di un movimento, mentre c'era al tempo dei primi Scorsese, Coppola... Oggi il cinema americano regge all'urto della tv sacrificando la ricchezza dei generi, uniformandosi a un modello unico, superspettacolare, concentrando tutti i

mezzi su pochi film sempre più grandiosi, mirabolanti, totali. Anche in Francia manca un movimento. Dappertutto è la stessa cosa.

*Globalizzazione, la chiamano. Ma al di là del talento, non credi che oggi il mestiere della regia sia affidato un po' troppo all'improvvisazione, al dilettantismo? Se in letteratura tutti scrivono, nel cinema ogni giorno nasce un regista.*

Sì, è così. Un'altra debolezza è quella di sottovalutare la scrittura. Al tempo di Rossellini si improvvisava, è vero. Quando iniziammo a girare *Germania anno zero*, avevamo in mano diciassette paginette. Siamo andati sul set con diciassette paginette, una per sequenza, e qualche dialogo l'abbiamo imbastito all'ultimo momento. Però siamo partiti dalle duecento pagine di Basilio Franchina e alle spalle c'erano sei mesi di lavoro, di dibattiti, di consultazioni, di raccolta di dati, di chiacchierate. Quando Marlene Dietrich, appena reduce da una tournée in Germania, si avvicinò a Rossellini - tutti lo cercavano, lo acclamavano, lo corteggiavano -, lui la intervistò facendosi raccontare com'era la vita a Berlino: volle sapere aneddoti, dati... Si favoleggia - allora non ero ancora arrivato - che la Dietrich stesse alla macchina per scrivere ore e ore, a buttar giù materiale. Quindi, non si può dire che mancasse la scrittura.

*Lo stato attuale del cinema italiano si potrebbe imputare, oltre che alla debolezza della scrittura, a una certa crisi di idee, a un certo appiattimento, a una sostanziale mancanza di coraggio da parte degli autori, per non parlare della carenza di leggi, di finanziamenti, dei problemi di mercato, di distribuzione, della concorrenza internazionale, ecc. ecc.? Che possibilità, che prospettive, quali soluzioni vedi?*

Il discorso sugli autori, sulla mancanza di coraggio, ecc., è tutto vero, ma io sostengo che il linguaggio audiovisivo avrebbe oggi enormi possibilità, infiniti sbocchi. Ha perso la sala, ha perso la centralità, ma non è detto che grazie alle nuove tecnologie non possa avere perfino un'espansione maggiore. Quanto alle leggi... Le leggi bisogna guadagnarle con le battaglie, con le lotte, come facemmo noi nel dopoguerra: si scendeva in piazza, si parlava alla gente. Oggi fra gli autori non c'è coscienza collettiva, non c'è solidarietà. Riguardo alla situazione oggettiva, c'è una cosa che va detta e basta da sola a far capire come sta il cinema italiano. Negli anni cinquanta si vendevano novecento milioni di biglietti all'anno, adesso se ne vendono cento.

*Negli anni cinquanta si andava tanto al cinema. Eravamo poveri e affamati di cultura e il cinema era la forma d'arte veramente universale, era l'arte narrativa del secolo, la principale via d'accesso popolare alla cultura. La televisione, con le sue fantastiche potenzialità, e i suoi pericoli, non c'era ancora, o almeno non aveva il potere di penetrazione, di invadenza e di omologazione che ha oggi.*

Il rischio dell'omologazione è sempre avvertito con allarme nel dibattito che si accende ogni qualvolta c'è un grande salto tecnologico. Anche il cinema a suo tempo ha subito lo stesso tipo di critiche. Da parte mia - l'ho detto tante volte -, preferisco guardare alle potenzialità, agli aspetti positivi e di progresso. La televisione non ha ucciso il cinema. Anzi, apre grandi possibilità. Per esempio, offre una varietà assai più ampia in fatto di scrittura. La molteplicità, la duttilità di generi produttivi, la ricchezza di modelli e di metriche ti permettono di spaziare dal saggio, al documento, dal romanzo di ampio respiro di Tolstoj al racconto

breve, fulminante di Čechov o Maupassant. Proprio come in letteratura c'è il romanzo di mille pagine e la poesia di due righe: "m'illumino d'immenso"... La televisione ci ha permesso di capire che l'espressione audiovisiva non è appannaggio esclusivo dei cosiddetti autori di eventi narrativi. In tv si può fare un film di un'ora, e magari se ne facessero! Il mio *Inverno di malato* dura esattamente un'ora. È cinema anche quello.

*Negli ultimi anni ti dedichi anche molto al cinema "non fiction" con la produzione di documentari, audiovisivi, filmati televisivi. Hai diretto serie di documentari di viaggio e d'arte, collane audiovisive, filmati biografici - Visconti, Rossellini, Zavattini - che sono stati venduti dalla Rai in tutto il mondo... promuovi incontri, seminari, convegni... Un impegno infinito.*

Sì, cerco di creare occasioni di incontro e di studio intorno ai problemi del cinema "non fiction" e di quelle tecnologie che sono alla base dei nuovi metodi distributivi del messaggio audiovisivo, come le videocassette, i cd-rom, i nuovi sistemi di catalogazione e di archivio, i telefonini, ecc. È una materia che mi sta a cuore e mi appassiona. Io mi batto per il riconoscimento delle potenzialità del mezzo televisivo e per il cinema in tv. Che poi la televisione italiana faccia per il novanta per cento cose mediocri e peggio, d'accordo, ma questo è un altro discorso. Però anche lì c'è Carolina Invernizio e poi c'è Visconti: il *Ludwig* rimontato in cinque ore è un capolavoro. Quando dirigevo il Festival di Venezia presentai tante di queste opere, come il *Berlin Alexanderplatz* di Fassbinder pensato e realizzato per la televisione in 13 puntate di un'ora più un epilogo. Un altro bell'esempio recente di qualità cinematografica in tv è *La meglio gioventù*. Al cinema film così non si sarebbero mai potuti fare.

*È vero, ma sono ancora casi sporadici affogati in un mare di idiozie. Comunque, ben venga il cinema in televisione. Hai qualche progetto in proposito? Stai preparando un nuovo film? Come ti nasce in testa l'idea di un film?*

Progetti ce ne sono. Vedremo. Non è facile. Quanto alla nascita del film, tra l'idea e la realizzazione c'è una gestazione che a volte dura molto, anche dieci, vent'anni! Comunque, quasi sempre i miei film nascono e si ispirano ad eventi della storia recente. Tutto il mio cinema, come sai, testimonia il mio interesse profondo per la storia o per certe vicende clamorose di cronaca, certi fatti veri.

*Nel tuo lungo percorso di cineasta, così strettamente intrecciato col percorso storico, sociale, politico del nostro paese e non solo, hai visto e vissuto grandi cambiamenti, grandi rivoluzioni... hai viaggiato tutto il mondo, dall'Est all'Ovest, dall'America all'Asia, dall'Africa all'Estremo Oriente, cercando sempre la realtà nei fatti, negli uomini... Insomma, il cinema che racconta la vita, il cinema come osservazione, conoscenza della storia e delle storie di paesi, di popoli e di culture, mezzo per entrare nelle vicende sociali, nei desideri, nelle lotte di donne e uomini, per ascoltare le loro voci, per essere, come dici tu, fra loro, dentro di loro.*

Sì il mio lavoro, il mio interesse, la mia curiosità mi hanno portato in contatto con uomini e donne semplici, comuni, in ogni parte della terra, con le loro lotte, le loro aspirazioni... ma ho anche avuto modo di incontrare grandi personaggi storici, eredi di famiglie famose come i Mussolini, i Ciano, gli Amendola, o boss famigerati della

Luciano Morandini

## sequenze elementari

CAMPANOTTO EDITORE

Edizione del 1979

malavita, non solo italiani come Cavallero, Mesina, ma anche Lutring, Crazy Joe, Jimmy Blue Eyes. Sì, è vero, ho sempre cercato la realtà. Per esempio, in *San Babila ore 20* ho raccontato gli scontri drammatici tra estremisti neri e rossi negli anni settanta; per girare *Storie di vita e malavita*, un film sulla prostituzione minorile, sono partito da un'inchiesta di Marisa Rusconi, apparsa sull'"Espresso".

*Benché film e romanzo si muovano entro dimensioni ben distinte e abbiano linguaggi specifici molto diversi, il cinema ha sempre pescato abbondantemente, con esiti diversi, dalla letteratura. Purtroppo, il più delle volte l'operazione si risolve in un puro e semplice scambio di contenuti. Tu hai tratto parecchi film da romanzi. Com'è stato il tuo rapporto con il testo letterario e con gli autori?*

È vero, ho attinto molto, e felicemente, dalla letteratura, dai romanzi, dai racconti. Penso al *Fontamara* di Silone, nel quale si rivelò un nuovo attore come Michele Placido, a *Nucleo zero*, tratto da un libro di Luce D'Eramo, a *Un'isola*, ispirato all'autobiografia di Giorgio Amendola. Con gli autori ho avuto sempre un ottimo rapporto. Ci siamo sempre capiti, siamo sempre stati d'accordo. Ne ho conosciuti tanti, grandi, come Brecht, Moravia, Vittorini, Calvino, Pasolini, Pavese, Pratolini, Bianciardi. Con Pratolini, per esempio, c'era una grande intesa.

*Cronache di poveri amanti, il film che per te segnò il passaggio dalla cronaca alla storia... So che ebbe una lunghissima e movimentata gestazione. Si parlò addirittura di un'opzione hollywoodiana, con il coinvolgimen-*

to di Gérard Philippe... Per la regia si faceva il nome di Visconti, di De Santis...

Sì. Ma alla fine il film si fece grazie alla Cooperativa produttori-spettatori cinematografici, la stessa di *Achtung! Banditi!* E piacque, ebbe successo, nonostante qualche guaio con la censura. Tutt'oggi molti lo considerano il mio film migliore. Pratolini era contento. Ricordo quell'estate a Firenze, giorno e notte per le strade, la morte di Maciste a San Lorenzo, coi fiorentini tutti intorno che ci guardavano, partecipando a modo loro. Tornando agli autori, Moravia apprezzò molto la mia riduzione sul piccolo schermo di *Inverno di malato*, un suo racconto di formazione. Bianciardi al tempo del film non lo conoscevo. Mi piaceva come scrittore. Avevo letto *Il lavoro culturale* e, naturalmente, *La vita agra*. L'iniziativa del film partì da Ugo Tognazzi che voleva crescere ed era molto attratto dal personaggio. Trovò lui il produttore e fra le proposte di regia fu fatto il mio nome. Accolsi l'invito con entusiasmo, partii, conobbi Bianciardi e subito ci riconoscemmo. Ci affratellava soprattutto un vago sentimento di nostalgia per una certa Milano e l'aver vissuto in quella città un'esperienza, lui più tardi di me, che aveva delle analogie impressionanti. Io a Milano c'ero già tornato nel '55 per *Lo svitato* con Dario Fo e anche allora avevo ripercorso alcuni luoghi mitici: Brera, via Fiori chiari, via Fiori scuri, via Solferino...

*Nel '55, quando giravi Lo svitato, noi eravamo già lì. Bianciardi lavorava nella redazione di "Cinema Nuovo". Ancora il cinema. Strano che non ci siamo incontrati... Capisco la tua nostalgia per una certa Milano. Dopo La vita agra ci sei tornato per Banditi a Milano negli anni della contestazione, e poi per San Babila ore 20 in pieni anni di piombo. Ma il vero cambiamento, la decadenza vera di questa città dovevano ancora cominciare... Torniamo al nostro film. Qualche critico lo accusò di schematismo narrativo, invece Bianciardi lo apprezzò.*

Sì. A Bianciardi piacque. Del resto, anche se non figura nei titoli di testa, lui fu molto vicino al lavoro degli sceneggiatori, sia pure come autore, come esperto, come consulente. Secondo me il romanzo era già di per sé molto cinematografico, specialmente nella essenzialità dei dialoghi, che nel film sono riportati di peso, così come sono scritti sulla pagina. A me il libro era piaciuto moltissimo. Mi aveva colpito la metafora che c'era dentro, la chiarezza, la capacità di vedere la vita italiana nei percorsi nuovi che stava seguendo, il problema dell'integrazione, ecc. Non che molti orizzonti fossero chiusi in un ripiegamento totale, questo no, però colpivano l'onestà e la forza dello scrittore nel cogliere i pericoli di quella condizione del nostro paese.

*In questo senso, a parte la storia privata che si discosta dal racconto, e che in fondo rappresenta un pretesto narrativo, il film coglie abbastanza fedelmente, addirittura accentuandolo semmai, lo spirito grottesco, dissacrante del romanzo e in questo è ancora molto moderno, molto attuale...*

Assolutamente. Attualissimo. Così come il libro. Non si finisce mai di vederne l'attualità. Del resto, d'accordo con Bianciardi, che, come dicevo, ha collaborato alla sceneggiatura e alla ricerca di certe soluzioni di linguaggio, il film accentua alcuni aspetti, alcuni momenti, sottolineando per esempio il traguardo finale del processo di integrazione del protagonista. Infatti, nel film, cosa che lo fa divergere dal romanzo, questo intellettuale di provincia rivoluzionario e dinamitardo finisce per rovesciare la sua weltanschauung e arriva addirittura a propugnare l'ideologia del mercato e

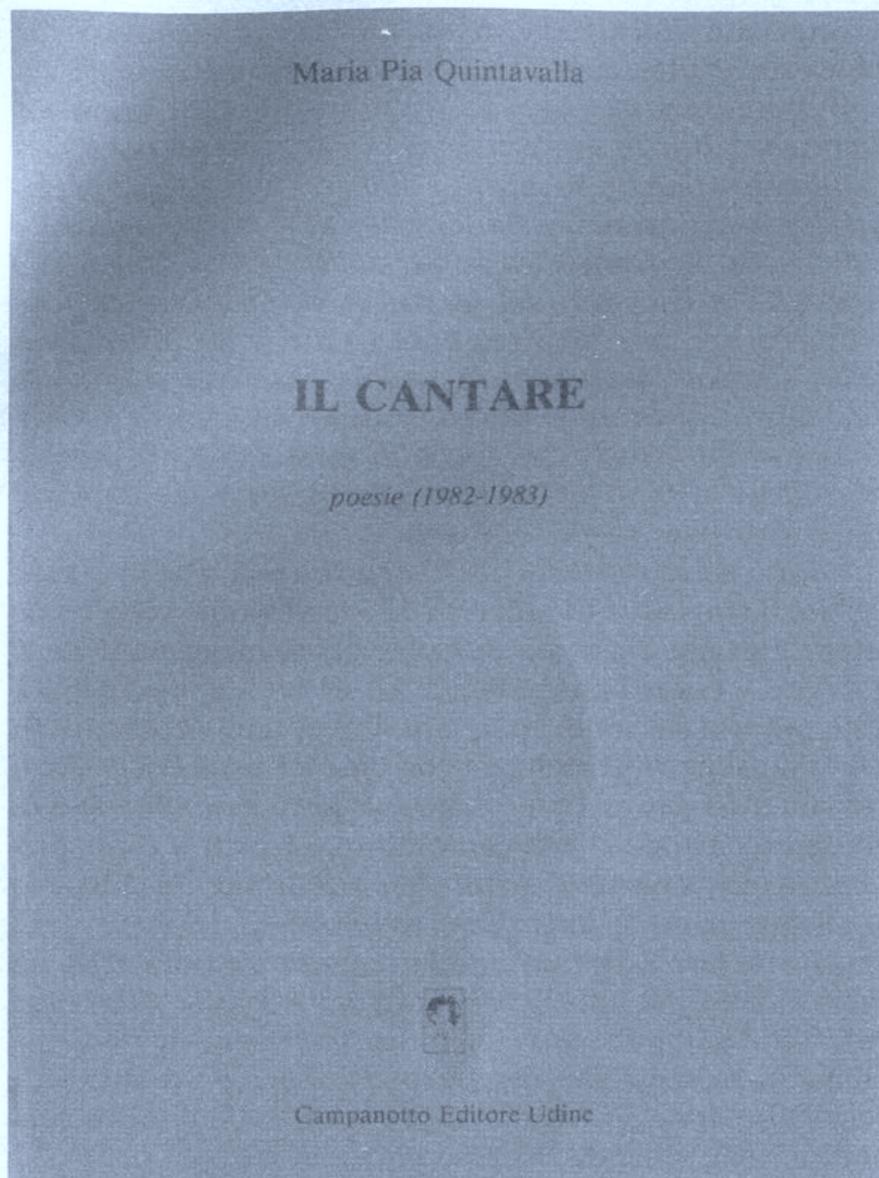
dei consumi, diventando un pubblicitario di successo della stessa società che aveva vagheggiato di far saltare in aria.

*A proposito di capacità anticipatrici, mi viene in mente Pasolini. In un certo senso - sia detto un po' superficialmente perché in realtà i due scrittori sia sul piano del pensiero che su quello formale sono molto lontani - l'ideologia "regressiva" di Pasolini, per alcuni aspetti che riguardano il rifiuto del modernismo ("piange ciò che muta, anche / per farsi migliore. La luce / del futuro non cessa un solo istante / di ferirci..."), o la mitologia nostalgica di un puro mondo rurale, arcaico, si potrebbe accostare a certe tematiche di Bianciardi. Mi interessa conoscere il tuo pensiero su questo scrittore e cineasta che è diventato quasi un'icona.*

Come cineasta lo stimo moltissimo e credo che in questo ambito il consenso sia universale. Io lo ebbi una volta come attore. Pasolini aveva partecipato alla sceneggiatura de *Il gobbo* e - come ha raccontato lui stesso - le ossa se le è fatte proprio sul set del mio film. A quel tempo, infatti, non aveva nessuna dimestichezza con i meccanismi del cinema. Non intendo dire che sono stato il suo maestro, intendo dire che, partecipando al film come attore, lui era lì, sempre presente, e osservava tutto con grande attenzione. Mi chiedevo la ragione di tanto interesse e fu lui stesso a spiegarmela: sperava di fare il suo primo film e gli serviva di capire gli aspetti tecnici, le ottiche degli obiettivi, e così via. Come cineasta Pasolini fa parte - e in questo senso lo apprezzo - di quella generazione dei Bellocchio, dei Bertolucci, dei Ferreri, dei fratelli Taviani che, pur ereditando il meglio del neorealismo, se ne distaccarono nettamente.

*C'è un celebre poema "shakespeariano" di Pasolini in cui l'autore seppellisce il realismo italiano e il suo stile "misto, difficile, volgare"...*

Quello era un gioco retorico. Ma il cinema che fecero quegli autori e anche altri non aveva più assolutamente parentele con il naturalismo. Contro la tendenza e il proliferare di un neorealismo edulcorato, di maniera, loro fecero un cinema di metafora, che offriva una trasfigurazione della realtà, un rimescolamento dei moduli espressivi, degli stereotipi, dei giochi di specchi quali nel nostro cinema non si erano ancora mai verificati. Loro si riconobbero soprattutto in Antonioni, il quale fu il primo a distaccarsi da cadute di tipo naturalistico. Anche se non si aggregarono proprio come movimento - io sostengo che il cinema, che un movimento nasce spesso da una rivista -, possono essere considerati, pur nella totale diversità degli stili, come un vero movimento innovatore. Tornando a Pasolini, io l'ho apprezzato anche come scrittore. Non sono un critico letterario e non sono in grado di dirti se qua ci sono delle cadute naturalistiche, là delle evocazioni nostalgiche o "reazionarie". A me la civiltà contadina non piace e non la rimpiango. D'altra parte, però, era un modo anche quello di praticare la realtà, di vedere nella realtà nuova la decadenza di un tipo di società da cui tutti volevamo distaccarci, considerandola tuttavia come un problema, non ignorandola, non dicendo: tutto quello che si fa oggi va bene. Quindi, sotto questo aspetto, io non butterei completamente a mare la sua nostalgia; il rifiuto come presa di posizione, come posso rifiutare la sua ideologia, ma riconosco che, così come Bianciardi ha posto il problema dell'integrazione, Pasolini ha posto il problema di quello che si poteva anche perdere nel processo di modernizzazione. In questo senso lo considero un testimone e in quanto testimone di un'epoca lo si può ancora studiare e apprezzare.



Edizione del 1991

Forse anticipava in qualche modo certe tematiche contro un modernismo indiscriminato, dissennato, che non tiene conto dei rischi per il futuro e per la salute del pianeta e degli uomini e crea dislivelli e disuguaglianza. La saggezza e la lungimiranza non hanno nulla a che vedere con le leggi dell'economia, della finanza e del mercato, con tutto il seguito di ingiustizie, di speculazioni, di corruzioni, di mangiatoie, di camorre. Il carbone, il petrolio, i diamanti, l'uranio: la storia del "progresso" della civiltà o delle civilizzazioni si è fatta così. Ma se ti fermi corri il rischio di fare delle battaglie di retroguardia.

Forse. Però le battaglie vanno fatte comunque.

E tu ne hai fatte. Concludendo: una cinquantina di film, decine di documentari, sceneggiati televisivi, libri, migliaia di articoli, recensioni, sceneggiature, saggi e in più tutto il lavoro che porti avanti da anni per il recupero della memoria del cinema italiano attraverso le immagini - penso al documento sulla genesi di Roma città aperta a partire da un libro di Ugo Pirro. Un bilancio ponderoso. Ora ti chiedo: c'è un film che non hai fatto e avresti voluto fare?

Forse più di uno. Ma uno in particolare c'è. Avrei voluto girare un film su Di Vittorio. Raccontare la storia di Di Vittorio, e della Cgil, significa ripercorrere un secolo di lotte anche sanguinose, di conquiste, di trasformazioni radicali. Un film su un leggendario protagonista della nostra storia come lui andrebbe fatto, va fatto. E chissà... Ne parliamo una sera di quasi cinquant'anni fa, in casa mia. Ma lui, che aveva visto e apprezzato il mio *Cronache di pove-*

*ri amanti*, si schermì, schivo, imbarazzato. Come molti grandi, aveva il dono della modestia.

Ci mancano uomini così. Tanti se ne sono andati. Tanti vuoti si sono fatti. Ma la storia resta. Come recita il titolo, abusatissimo, di una bella canzone di De Gregori, *La storia siamo noi*. Tutti. È Lizzani, con i suoi film, quelli fatti e quelli che farà, le sue convinzioni, le sue battaglie, le sue curiosità, la sua tenacia mite, la sua coerenza di "rivoluzionario di professione" mancato, la sua idea di cinema in movimento... Siamo noi con le nostre scarpe pesanti fitte nel passato, il cuore nel presente - i tanti presenti sepolti nella memoria che tornano a galla - e la testa leggera in un futuro la cui luce non ci ferisce e non vedremo mai. La storia sono tutti questi uomini e donne che ingombrano di un rito assordante senza scampo gli stradoni squadrati dei Prati, che mi affollano, mi circondano, mi spingono, mi assillano, mi inghiottono fino al prossimo buco nero del metrò, Giulio Cesare. Ciao Carlo.

#### Notizie biobibliografiche

Carlo Lizzani nasce a Roma nel 1922. Dal '41 al '43 fa parte come critico e saggista del gruppo di "Cinema". Dal '45 al '50 lavora come sceneggiatore. Nel '51 gira il suo primo film. Dal '76 al '78 e poi dall'88 all'89 è docente di regia e sceneggiatura al Centro sperimentale di Cinematografia. Dal '79 all'83 dirige il Festival di Venezia. Dal '94 al 2002 è presidente dell'Associazione nazionale Autori cinematografici. È stato anche presidente del Comitato scientifico del Museo nazionale del Cinema. È laureato *honoris causa* all'Università di Torino.

#### FILMOGRAFIA

*Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato e Modena città dell'Emilia rossa*, documentari, 1949; *Achtung! Banditi!*, Premio alla regia al Festival di Karlovy Vary, 1951; *Ai margini della metropoli*, 1952; *Amore in città* (episodio: *L'amore che si paga*), 1953; *Cronache di poveri amanti*, 1953; *Lo svitato*, 1955; *La muraglia cinese*, documentario, premiato ai Festival di Bruxelles e di Città del Messico, 1958; *Esterina*, 1959; *Il gobbo*, 1960; *Il carabiniere a cavallo*, 1961; *L'oro di Roma*, 1961; *Il processo di Verona*, 1963; *La vita agra*, 1964; *Amori pericolosi* (episodio: *La ronda*), 1964; *La Celestina P... R...*, 1964; *Thrilling*, 1965; *La guerra segreta*, 1965; *Svegliati e uccidi*, 1966; *Un fiume di dollari* (firmato Lee W. Beaver), 1966; *Requiescant*, 1967; *Banditi a Milano*, 1968; *L'amante di Gramigna*, 1968; *Amore e rabbia* (episodio: *L'indifferenza*), 1969; *Barbagia*, 1969; *Roma bene*, 1971; *Facce dell'Asia che cambia* (documentario Rai), 1972; *Torino nera*, 1972; *Crazy Joe*, 1973; *Mussolini ultimo atto*, 1974; *Storie di vita e malavita*, 1975; *San Babila ore 20: un delitto inutile*, 1976; *Pianeta donna* (documentario Rai), 1976; *Africa nera Africa rossa* (reportage girato per la Rai nelle ex colonie portoghesi), 1977; *Kleinboff Hotel*, 1977; *Fontamara*, premiato al Festival di Montreal, 1980; *Venezia, capitale culturale europea* (documentario Rai), 1982; *Inverno di malato* (Tv), 1983; *La casa del tappeto giallo*, 1983; *Nucleo zero* (Tv), 1984; *Mamma Ebe*, 1985; *Un'isola* (Tv), 1986; *Assicurazione sulla morte* (Tv "Serie noire"), 1986; *Emma* (Tv), 1987; *Caro Gorbaciov*, Premio del Senato al Festival di Venezia, 1988; *Cattiva*, 1991; *Il caso Dozier*, 1993; *Celluloide*, premiato con tre David, 1995; *La donna del treno* (Tv), 1997; *Luchino Visconti* (Tv), 1999; *Roberto Rossellini* (Tv), 2001; *Maria Josè, l'ultima regina* (Tv), 2003; *Cesare Zavattini* (Tv), 2004; *Le cinque giornate di Milano* (Tv), 2004.

#### BIBLIOGRAFIA

*Storia del cinema italiano*, Parenti, Editori Riuniti, giunto alla VI

---

edizione, tradotto in varie lingue, uscito in Francia con la prefazione di George Sadoul; *Il discorso delle immagini. Cinema, TV, quale estetica?*, Marsilio 1995, Premio Barbaro Filmcritica; *Attraverso il Novecento*, Bianco e Nero 1998.