

Magni racconta la storia un po' dissimulata di un modesto caporale che al ritorno a casa e trova che la sua ragazza, credendolo morto, si è fatta un altro. Anche in questo caso, con rapide inquadrature e squarci realistici, Magni dirige lo spettatore in una ricostruzione aderente al mondo da cui scaturisce il suo apologo malinconico.

Si conclude con **Nemici d'infanzia** (1995) in cui, nel raccontare la storia di un bambino orfano di madre nella Roma del 1944 alla vigilia della sua liberazione da parte degli americani, ricostruisce un mondo corale, con tocco leggero e una pregevole qualità di scelta dei luoghi, degli umori e le paure di un'intera generazione allo sbando, stremata dalla guerra, dalla paura e dalle sofferenze, ma che è però ancora capace di lotta e di speranza.

CARLO
LIZZANI

Anton Giulio Mancino

Ho cominciato a fare cinema - scrive Carlo Lizzani - quando la realtà era un libro aperto, pieno di grandi temi e grandi protagonisti, con il male e il bene chiari e divisi in due campi netti. Ma poco a poco, tutto è diventato più complesso, enigmatico, ambiguo. Dietro i fatti e le figure a tutto tondo, si scopre a poco a poco - come nel disegno grosso di un tappeto - che c'è una trama di punti sempre più piccoli e sfuggenti. Basta un giallo all'apparenza anonimo all'interno della sua variegata filigrana, come **La casa del tappeto** (1983), per consentire al versatile e sorprendente ed eclettico autore di produrre nella logica del discorso una pura simbolica, il tappeto, quindi la sua anima. Si può dire che la filmografia di Lizzani - dove contigua è la libertà di critico, teorico e storico del cinema, direttore di festival - assomiglia a una unica, fitta "trama", fatta di "tanti punti sempre più piccoli e sfuggenti". Il particolare e l'insieme, il fatto e il contesto si rispecchiano e si richiamano a vicenda mediante un ricorso pressoché costante allo strumento conoscitivo che da sempre il regista predilige: l'inchiesta. Le ragioni dell'uso insistente non di rado esibito dell'inchiesta, fino alla massima e diretta enunciazione all'interno di **Banditi a Milano** (1968) e **Barbagia. La società del malessere**

(1969), corrisponde a un dilemma di fondo o piuttosto - per dirla con lo storico Casarrubea - a un "deficit di verità" che l'Italia ha scontato in maniera più insidiosa negli anni successivi alla Liberazione. E con cui Lizzani ha imparato anche a interagire, a fronte dell'iniziale entusiasmo legato alla stagione storica del Neorealismo, di cui egli stesso in più di una occasione si è dimostrato precursore, assertore e promotore. Una situazione deficitaria divenuta un fattore permanente di quel Paese - secondo Sciascia - "senza verità" che l'Italia è e si conferma essere per definizione, e per quella fitta rete di riscontri concreti che si protraggono puntualmente ormai dal dopoguerra, quasi con le stesse modalità. Tanto da richiedere un modello altrettanto permanente di ricerca di una verità - quello che ritroviamo in tutti i film di Lizzani, talvolta anche attraversati dall'esigenza di corrispondere a impianti di genere codificati - che assume spesso i contorni di una contro-verità, una verità che necessita in continuazione di allargarsi alla miriade di frammenti sparsi che vanno a comporla giorno dopo giorno, e dunque perennemente *in fieri*. Tale elasticità finisce per coincidere con l'elasticità di Lizzani, il quale nelle maniere più svariate ha cercato di far luce su fatti, circostanze, connessioni non tanto in vista di risultati stabili e incontrovertibili, ma piuttosto per ribadire l'esigenza permanente e assoluta. Il fare inchiesta, nel contesto giudiziario italiano in cui il codice penale e quello di procedura penale restano sostanzialmente inalterati dal 1930 (i codici Rocco di epoca fascista) al 1988, consentendo così alla prima fase del processo misto, la fase istruttoria, di restare segreta, per Lizzani diventa una priorità e un filo rosso della sua lunga e variegata carriera. A qualsiasi condizione, in ogni occasione e a qualsiasi livello, alto o basso, è rimasto un imperativo programmatico il venire a capo di fatti, documenti inediti, testimonianze raccolte sul campo, secondo il principio del film neorealista che prescriveva l'inchiesta come punto di partenza e di approvvigionamento: un'idea pura rimasta per l'autore di **Il processo di Verona** (1963) - il suo maggiore capolavoro, costruito sul valore testimoniale conteso dei diari segreti di Ciano - prima di tutto un'assunzione di responsabilità, una mozione d'ordine, un pungolo intellettuale che in forme e

circostanze più o meno appropriate e con risultati più o meno proporzionati alle premesse, aveva e ha l'obbligo di fondarsi sulla raccolta e la disposizione di fatti, informazioni, o addirittura di indizi di realtà. Cioè gravi indizi di quella realtà italiana la cui principale "colpevolezza" resta ancora oggi materia proibita, controversa, confesa e segreta, come i preziosi documenti attorno ai quali gravitano i suoi film, compreso **Mussolini, ultimo atto** (1974) incentrato anche sul carteggio Mussolini-Churchill che è poi il vero oggetto del desiderio su cui intenderebbero mettere le mani vincitori e vinti, al di là della cattura e della fucilazione del Duce. Insomma, tutti indizi non immediatamente recepitili, non di rado nascosti o persino stridenti rispetto a un effetto generale di compattezza della singola opera e del suo messaggio finale. Un principio di mobilitazione e di ricerca permanenti che Zavattini, con cognizione di causa, preferì chiamare piuttosto "spirito d'inchiesta", onde non esaurirne la portata nell'esercizio pratico del fare inchiesta o negli stessi film, compresi i massimi capolavori del Neorealismo, che di quello spirito provavano a farsi interpreti, senza riuscirci, o riuscendoci in parte, sempre lasciando aperta una porta, sempre rimettendosi a questa o a quella obiezione, sempre implicando un necessario "ma" o "quasi". Uno spirito d'inchiesta basato su un principio inferenziale indispensabile a tener testa al moltiplicarsi e intrecciarsi delle carenze, delle mistificazioni, dei segreti, dei depistaggi, delle censure, degli insabbiamenti in materia di verità politica e pubblica. In definitiva, l'opera di Lizzani nel suo complesso, è corposa, non dispersiva. Si è distribuita in modo omogeneo e variegato dagli anni '40 ai giorni nostri senza soste, senza ripensamenti, persino senza la preoccupazione di mantenere sempre e comunque la barra dritta seguendo un itinerario d'autore. Cimentandosi con diversi formati, passando dal cartaceo al cinema e alla televisione per poi tornare al cinema e di nuovo al cartaceo, egli ha realizzato film di diverso metraggio e levatura. Questa impossibilità a rendere distinti con cognizione di causa un *prima* e un *dopo* in ogni sua esperienza artistica, documentaristica, critica o storiografica lo ha portato a confrontarsi con diverse tipologie filmiche, agendo sul versante della *fiction* e della *non-fiction*

anche dentro la struttura dello stesso film, come è avvenuto ad esempio in due titoli vicini non soltanto cronologicamente o tematicamente quali appunto **Banditi a Milano** e **Barbagia**, nella convinzione che l'inesausta e inesauribile commistione dentro un sistema di vasi comunicanti rende ogni *reductio ad unum* impresa inutile quanto disperata.



ERMANN
OLMI

Lorenzo Codelli

Lottantenne regista ha presentato all'ultima Mostra di Venezia il film **Il villaggio di cartone**, un ulteriore, accorato "addio al cinema" quattro anni dopo quello espresso in **Centochiodi**. Due parabole bibliche imperniate sulla Fine della Civiltà occidentale. Nel film più recente un vecchio prete accoglie nella sua chiesa in demolizione un gruppo di clandestini africani i quali non sognano tanto di integrarsi nell'Italia che li respinge, quanto di rifondare sul loro continente un nuovo Paradiso. In **Centochiodi**, un irrequieto sosia di Gesù Cristo inchioda letteralmente i tabù della Chiesa cattolica e poi decide di "tornare alla natura". Anche nei suoi recenti documentari, **Terra madre** (2009) e **Rupi del vino** (2010) riemergono le radici bucoliche di questo poeta della natura, incerto tra la sfida contro un Dio assente e la paura di un Dio arcaico. Cattolico *sui generis*, inclassificabile nelle tradizionali categorie invalsi in Italia e nel resto del mondo, Ermanno Olmi anche in vecchiaia, e malgrado gli acciacchi lasciati da una lunga malattia ormai in parte superata, continua a confrontarsi con temi filosofici altissimi. Artigiano autodidatta, abilissimo nel forgiare e nell'utilizzare qualunque tipo di oggetto, macchina da presa, attrezzo tecnologico, Olmi ha attraversato in oltre sessant'anni di carriera diverse fasi. Fasi beninteso non distinte ma fuse una nell'altra, a seconda delle circostanze produttive e creative. Senza mai approdare alla "caput Cinema", cioè a Roma, e restandosene sempre lì, nella pianura padana di cui è originario, o rifugiandosi sull'altipiano di Asiago ove vive se non proprio da eremita almeno da "rara avis" per essere un intellettuale e cineasta così noto.