

Carlo Lizzani

Un lungo viaggio nel cinema

a cura di Vito Zagario



saggi Marsilio

Carlo Lizzani

Un lungo viaggio nel cinema

a cura di Vito Zagarrìo

Marsilio

Il presente volume viene pubblicato in occasione del 24° Evento Speciale, all'interno della 46ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro 20 – 28 giugno 2010, www.pesarofilmfest.it), organizzato con la Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia



La 46ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (www.pesarofilmfest.it) è stata realizzata con il contributo di

Regione Marche
Provincia di Pesaro e Urbino
Comune di Pesaro
Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale per il Cinema



DIREZIONE GENERALE
PER IL CINEMA

Coordinamento editoriale
Pedro Armocida
con la collaborazione di Christian Uva, Pierpaolo De Sanctis e Chiara Micol Schiona.

© 2010 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia (per il volume nel suo complesso)
© 2010 by Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus (per i singoli saggi)

Prima edizione: giugno 2010

ISBN 978-88-317-0619-3

www.marsilioeditori.it

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione,
anche parziale o a uso interno didattico,
con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia

INDICE

INTRODUZIONE

- 13 Professione cineasta. Lizzani autore multitasking
di Vito Zagarrio
- 24 Tre volte nella polvere, tre volte... Intervista a Carlo Lizzani
di Vito Zagarrio

L'INTELLETTUALE

- 49 Lo storico come testimone
di Gian Piero Brunetta
- 55 Il teorico: cinema e altro
di Bruno Torri
- 61 Tra impegno e disincanto. L'autobiografia
di Simonetta Fiori
- 64 Dal cineclub al mondo. La FICC internazionale
di Paolo Minuto
- 69 I predatori dell'arca perduta. Lizzani a Venezia
di Emanuela Martini

IL CINEMA

- 77 La varietà dei contenuti, la diversità delle forme
di Vittorio Giacci
- 90 Dagli amici mi guardi Iddio... Carlo Lizzani e la critica
di Lorenzo Pellizzari
- 112 Da "realista" a "falsario". Appunti stilometrici sul cinema di Lizzani
di Simone Starace
- 132 Il punto di congiunzione. L'incontro con la letteratura
di Gualtiero De Santi
- 139 Il cinema meridionalistico. Lizzani nel Paese del neorealismo
di Antonio Vitti

INDICE

- 151 La stella polare della Storia
di Pasquale Iaccio
- 157 Da *L'oro di Roma* a *Hotel Meina*. La Shoah secondo Lizzani
di Millicent Marcus
- 167 Militante di lungo corso
di Callisto Cosulich
- 170 Con-fusioni del neorealismo
di Stefania Parigi
- 181 La memoria, la storia, la nostalgia. Il passato prossimo nei film di Lizzani
di Emiliano Morreale
- 192 Gravi indizi di realtà. Il paradigma dell'inchiesta
di Anton Giulio Mancino
- 205 La realtà al microscopio. Il poliziesco
di Domenico Monetti
- 212 Nelle vene della terra. Il western
di Luca Pallanch
- 220 Teatro di guerra. La Milano "nera" tra Scerbanenco e Diabolik
di Gianni Canova
- 226 Cronache dagli anni di piombo
di Christian Uva
- 234 La commedia agra
di Ennio Bisपुरi
- 252 Corpi politici. Lizzani e il gender
di Piera Detassis
- 255 I pezzi insostituibili dell'alfabeto. Gli attori
di Laura Delli Colli
- 261 Tra modello cinematografico e genere televisivo
di Franco Monteleone
- 269 Paradigmi dal secolo breve. Il documentario
di Marco Bertozzi
- 281 Il comunismo in contropiede. *La muraglia cinese*
di Pier Marco De Santi

I FILM

- 293 Da *Achtung! Banditi!* a *La vita agra* (1951-1964)
di Silvio Grasselli
- 305 Da *Thrilling* a *Crazy Joe* (1965-1973)
di Pierpaolo De Sanctis
- 317 Da *Mussolini ultimo atto* a *Un'isola* (1974-1986)
di Roberto Curti
- 329 Da *Caro Gorbaciov* a *Hotel Meina* (1988-2009)
di Raffaele Meale

INDICE

LAVORARE CON LIZZANI

- 343 Il direttore
di Giorgio Gosetti
346 Il maestro
di Gianfranco Pannone
351 Il professionista
di Daniela Ceselli

STRUMENTI

- 355 Biografia
a cura di Christian Uva
357 Filmografia essenziale
a cura di Valentina Vincenzini
360 Bibliografia selezionata
a cura di Valentina Vincenzini

ANTON GIULIO MANCINO

GRAVI INDIZI DI REALTÀ IL PARADIGMA DELL'INCHIESTA

L'esser considerato o meno un fatto storico dipende [...] da un problema d'interpretazione. Ciò vale per ogni fatto della storia.
Edward Hallett Carr, *What is History?*¹

Oggi parole come verità o realtà sono diventate per qualcuno impronunciabili a meno che non siano racchiuse tra virgolette scritte o mimate.
Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce*²

Per quanto impronunciabili, parole come realtà o verità esistono. Bisognerà pur farsene una ragione. Perché sono parte integrante dell'«ideale vocabolario cinematografico italiano», di cui Cesare Zavattini è stato «l'artefice e il depositario»³. C'è da crederci, se a dichiararlo è stato Carlo Lizzani, uno che di realtà e verità se ne intende, e che nella storia del cinema italiano ritroviamo ovunque e al momento giusto, con continui passaggi di consegne e di testimone, preannunciando eventi e tendenze, conseguendoli o recuperandoli a posteriori: ad ogni modo lasciando immaginare nell'insidioso e ambiguo gioco di una Guerra Fredda, che si stenta a credere conclusa, un ruolo troppo complicato per essere ridotto alla semplice militanza cinematografica o, anche all'interno di questa, a una banale separazione delle carriere. La realtà e verità, con buona pace delle parole, vengono da lui sottoscritte come principi ispiratori di una parabola critica, teorica, storiografica e artistica, senza soluzioni di continuità. Svoltesi tra continui auspici di recupero pieno della realtà e denuncia di quella che lui stesso ha chiamato, premurandosi di usare il corsivo, «*stanchezza di verità*»⁴. Rinunceremo per comodità a blindare con prudenti virgolette queste due vaghe parole in disuso, forse perché inadeguate a designare alcunché di concreto, quantunque indispensabili per comprendere il senso di tutto un progetto di vita: di chi, come Lizzani, sulla falsariga zavattiniana, ha da sempre concepito ogni intervento – in ogni campo si sia trovato ad agire, forma e ambito espressivo si sia cimentato – un atto di ricognizione permanente sulla realtà. Sì, la realtà. Un'idea di realtà, talvolta anche un dogma di realtà. Comunque, una realtà scompaginata, dinamica, frantumata, da ricucire e riscrivere per molte, magari troppe ragioni, tutte da approfondire. Esattamente come la verità processuale dei codici penale

e di procedura penale Rocco del 1930. Codici «fascisti», che protraendosi in epoca repubblicana senza sostanziali modifiche fino al 1988, e recependo quindi con ritardo, parzialità e difficoltà le direttive costituzionali, hanno contribuito in Italia a rendere i film e le inchieste dai primi anni cinquanta in poi strumenti congiunti di acquisizione e ipotesi di verità nuove. Lo sostiene Lizzani già nel suo cortometraggio d'esordio, *Togliatti è ritornato* (1948), nel cui tripudio propagandistico comunista non mancava di far dire alla voce narrante – su testo scritto da Felice Chilanti – che su uno dei carri allegorici sfilava «l'allegoria della magistratura con l'Italia e la Costituzione come imputati». Questa volontà di occuparsi di questioni processuali prosegue nella filmografia di Lizzani con cadenza decennale, con la puntuale denuncia di numerosi casi in cui verità ingiuste, lacunose e mistificatrici vengono raggiunte nel corso dell'istruttoria, la prima, segreta e più determinante fase di un processo misto complicato dalla perdurante logica inquisitoria: film come *Ai margini della metropoli* (1952), *Il processo di Verona* (1963), *Torino nera* (1972) e *Mamma Ebe* (1985) quasi sempre intervengono con prontezza di riflessi prima o a ridosso dei tentativi parziali e insufficienti, principalmente quelli del 1955 e del 1970, di riforma del processo penale in Italia per ristabilire criteri di parità tra accusa e difesa, istruttoria e dibattimento. L'istruttoria sommaria che rende Galeazzo Ciano un condannato a morte senza scampo ne *Il processo di Verona* (come di volta in volta fanno presentire le scariche di mitra che chiudono molte sequenze) si presenta nella sostanza equivalente a quella tendenziosa che in *Ai margini della metropoli* e in *Torino nera* penalizza e consente la carcerazione preventiva dell'imputato: una condanna di fatto. Se ne *Il processo di Verona* questa prima fase processuale viene mostrata, onde denunciarne l'impianto autoritario al servizio del regime fascista, *Ai margini della metropoli* e *Torino nera*, tanto negli anni cinquanta quanto negli anni settanta, cominciano a istruttoria già conclusa. Agli imputati non resta che tentare di fuggire di prigione, mentre ad occuparsi di nuove inchieste e a cercare nuovi testimoni, non più «a carico» come quelli precedentemente ascoltati dal giudice istruttore, devono provvedere avvocati volenterosi: quello che difende l'imputato di *Ai margini della metropoli*, con riferimento al caso Egidi, viene addirittura rimproverato da un altro avvocato, di parte civile, di svolgere una disdicevole e probabilmente illegale «inchiesta privata in fase di dibattito»; quello meridionale di *Torino nera* si attiva invece quando due bambini intraprendenti, figli dell'imputato, gli unici a saper leggere tra le righe di un giornale, avviano l'inchiesta para-giudiziaria e lo affiancano a proprio rischio e pericolo. Parlare quindi di verità extra-processuale in film che rientrerebbero *di diritto* nella categoria epistemologica del «politico-indiziario»³, poiché costruiti in antitesi o in aggiunta contro-informativa, ipotetica e indiziaria alle risultanze di processi altrettanto indiziari, è pur sempre un modo di sottrarre

al rischio di astrazione la verità. Che acquista una sua ragion d'essere concreta, logica, storica e politica, squarciando il velo che offusca la realtà:

Ho cominciato a fare cinema quando la realtà era un libro aperto, pieno di grandi fatti e grandi protagonisti, con il male e il bene chiari e divisi in due campi netti. Poi, a poco a poco, tutto è diventato più labirintico, 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 tanti punti sempre più piccoli e sfuggenti.⁶

Basta un giallo all'apparenza anomalo all'interno della sua variegata filmografia, come *La casa del tappeto giallo* (1983), per consentire a Lizzani di introdurre nella logica del discorso una figura simbolica, il tappeto con la sua trama. Ove 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 prediletto: l'inchiesta. Quanto alla componente indiziaria del metodo, di derivazione neorealista, l'autore l'aveva già segnalata all'epoca di *Mussolini ultimo atto* (1974):

La sceneggiatura del film era disseminata d'indizi inequivocabili – attraverso alcuni flash back e dialoghi – sulle responsabilità di Mussolini nella condotta disastrosa della guerra, e nella colpevole arrendevolezza dei tedeschi... Il pubblico era dunque stimolato, *doveva* essere stimolato a giudicare senza l'ausilio di indicazioni troppo didascaliche. Era ancora la lezione del Neorealismo. Rossellini, De Sica, Zavattini, Visconti avevano disseminato nei loro film indizi, solo indizi, immagini, emozioni. Non ricette didascaliche. Il successo nel mondo di tanti film di quella stagione aveva forse fatto dimenticare a tutti quanto fosse stata invece difficile, lenta, faticosa, la loro penetrazione, la comprensione dei loro messaggi tra le masse del nostro paese?⁷

Tutte le strade conducono alla realtà e alla verità, confluendo e assumendo valore in una pratica analitica, capillare, condotta a piccoli passi. Che richiede tempo e pazienza. Ma soprattutto curiosità e capacità interpretative. Il saper connettere i dati raccolti sul campo è tutto nella pratica dell'inchiesta, o dello «spirito d'inchiesta»⁸, espressione con la quale Zavattini volle sfumare i contorni dell'inchiesta, renderla un traguardo sempre di là da venire, una soglia difficile se non impossibile da raggiungere. Non si trattava, allora, nel 1953, di una semplice formula. L'inchiesta preliminare era alla base o rientrava già da tempo nella *routine* di molti film che gravitavano nell'orbita del neorealismo⁹. Nel 1953 Zavattini, dopo averne reclamato la necessità nei film altrui (si veda la posizione assunta nel desantisiano *Roma ore 11* basato su un'inchiesta del giovane Elio Petri), tentò di passare dalla teoria alla prassi del «film-inchiesta». Non più per interposto autore. Il risultato, variamente giudicato – si sa – fu *L'a-*

more in città, di cui Lizzani, immediatamente arruolato nella squadra di volenterosi *kinoki* italiani, diresse il segmento *L'amore non si paga* sul mestiere di vivere delle prostitute. Tema ricorrente della sua filmografia. Una filmografia inserita dentro un'opera tentacolare e multiforme, un sistema di vasi comunicanti governato dall'esigenza di procedere di inchiesta in inchiesta. Che però, al di là di temi come la prostituzione o il banditismo, l'immigrazione interna nelle grandi città del nord, i conflitti di classe, la condizione femminile, i ritardi o le inefficienze della macchina giudiziaria, la corruzione, le organizzazioni criminali mafiose e paramafiose, il terrorismo, il fascismo, la Resistenza e la Shoah, trova nella pluralità ordinaria e straordinaria dell'inchiesta, giudiziaria, giornalistica, statistica, parlamentare, amministrativa, audiovisiva, un suo centro di gravità permanente. Diciamo pure una costante d'autore. Una dichiarazione di poetica. Più che nella metodologia, Lizzani crede nell'atto in sé. L'atto dell'«inchiestare», per dirla con Zavattini:

Certamente che al fondo del nostro *inchiestare* [corsivo nostro] c'è un desiderio più o meno chiarito dialetticamente di cambiare molte cose che insieme si chiamano la morale corrente. Ma queste *molte cose* non le vogliamo cambiare per intuizione, vogliamo percorrerle a una a una, prima, per conoscerle. Come intuizione abbiamo già risolto tutto, con l'intuizione viviamo già da parecchio in un mondo migliore, ma i fatti sociali continuano a svolgersi come su un antico pianeta.¹⁰

Scelta molto indicativa quella zavattiniana nel 1956 del verbo *inchiestare*, che significa fare inchieste, in luogo di *inchiedere*, cioè chiedere minutamente e attentamente (da cui deriva il participio passato *chiesto*, radice del termine *inchiesta*). Indicativa di come egli considerasse ancora l'inchiesta nel film un semplice mezzo, non un fine. È importante distinguere a livello lessicale l'inchiedere dall'inchiestare. Il primo si colloca a monte dell'inchiesta, il secondo a valle. La distinzione permette di stabilire un rapporto di continuità e indissolubilità tra il momento particolare e presente dell'*in-chiedere* (dove il prefisso «in», legandosi all'infinito presente «chiedere», si riferisce a un'azione di tipo durativo), e la pratica generale dell'*in-chiestare* (dove il prefisso «in» è seguito sempre da un infinito presente, «chiestare», che invece contiene la radice data dal participio passato, «chiesta», e rimanda perciò all'azione compiuta), ossia il concepire l'inchiesta come qualcosa di già fatto. Ebbene, Lizzani, sviluppando questa sua propensione per l'inchiesta negli anni cinquanta, decennio cruciale in cui ebbero luogo i lavori delle Commissioni parlamentari d'inchiesta sulla disoccupazione del 1952 e la miseria in Italia del 1953, ha mantenuto l'iniziale concezione zavattiniana dell'inchiestare, che lo stesso Zavattini avrebbe rivisto in seguito alla pubblicazione delle maggiori inchieste palermitane di Danilo Dolci, *Fare presto (e bene) perché si muore* (1954), *Ban-*

diti a Partinico (1955) e *Inchiesta a Palermo* (1956), che insistevano molto sull'ortodossia del metodo:

Particolare attenzione – scriveva Dolci proprio nel 1956 – ci ha richiesto il metodo. Si è cercato: costantemente la più staccata casualità; di comunicare con solo una persona alla volta: la presenza di altri intorno avrebbe provocato risposte facilmente retoriche; di avere le *ultime* risposte, non le prime, le più istintive e ancora, si direbbe, superficiali; e si sono cercate alle risposte le possibili verifiche. Ma ci è cresciuto dentro man mano come il rimorso di non essere potuti stare di più, con ciascuno. Non si voleva esaminare, giudicare: ma riuscire a sentire, come attorno a un grande tavolo, le notizie e le opinioni di ciascuno, uno per uno, per schiarirci l'uno con l'altro. Se nell'aritmetica $10 + 10$ fa 20, quando sono uomini che si mettono insieme, si sa, può succedere che queste somme diano molto, molto di più 13.¹¹

A Lizzani anche in seguito l'inchiesta sarebbe bastata come principio attivo, simulacro provocatorio, gesto ostentato, spettrale e quasi simbolico di rivendicazione di realtà o di verità occultate, assurte al rango di entità fantasmatiche o invisibili. A proposito de *Il processo di Verona* scrive:

Qual è il rischio fondamentale per gli autori che vogliono arrischiarsi su questa strada? È possibile *interpretare* [corsivo nostro] a distanza di pochi anni momenti storici e personaggi complicati, discussi e tante volte ancora inaccessibili per l'invulnerabilità dei segreti di Stato o dei diritti alla riservatezza della vita privata?¹²

Simili premesse si comprendono appieno solo se si guarda all'Italia come al Paese che è rimasto più a lungo ostaggio consenziente della Guerra Fredda, dove anche lo «spirito» d'inchiesta di Lizzani non poteva sottrarsi alle pratiche discorsive di quel «laboratorio» un tempo innominabile, che solo in seguito avrebbe gettato la maschera e assunto una denominazione degna di un dato di fatto: neorealismo. E non appena quella parola, a proposito di parole e delle cose che in un modo o nell'altro designano, nel giro di pochi anni diventò scomoda, troppo impegnativa, una formula, e come tale obsoleta, presupponendo una tendenza nondimeno scomoda nel gioco delle parti imposto – lo ripetiamo – dalla Guerra Fredda, ecco che anche Lizzani si ritrova ad auspicare un più maturo realismo. Purché la realtà ad esso sottesa sopravvivesse, non solo come radice lessicale. A questo punto della storia, che non è necessariamente *la* storia del cinema italiano, il realismo diviene la nuova parola d'ordine: la sponda marxista di cui egli, da perfetto militante, si è fatto portavoce nel corso dei decenni, per poi spingersi oltre le precise direttive politiche e le spinte ideologiche originarie. Quelle, per intenderci, *verso* cui traghettava il neorealismo nell'ultimo capitolo della prima edizione del suo *Il cinema italiano*. Capitolo aperto che intendeva guardare avanti e segnare, come già il precedente

capitolo, una «strada maestra». Questi due capitoli «propositivi», con un taglio più da *pamphlet*¹³, sono stati infatti esclusi a partire dall'edizione del 1961, l'unica intitolata *Storia del cinema italiano*. Le successive, dal 1979 al 1992, hanno infatti recuperato l'originario titolo *Il cinema italiano*. A dimostrazione di come quest'opera si sia presentata sin dal principio come un'inchiesta sul cinema italiano, prima ancora che una storia del cinema italiano¹⁴, riconfermandosi edizione dopo edizione «uno studio – parola dell'autore – che tende ad avere un taglio sociologico»¹⁵. Un'inchiesta dunque: urgente, realizzata a caldo su un fenomeno emblematico dell'epoca e perciò tanto più scottante. Un'inchiesta che ha come oggetto il «Neorealismo» scritto con l'iniziale maiuscola, sinonimo del cinema italiano in pieno svolgimento, portatore di una duplice e inseparabile istanza di *nuovo* e di *realismo*. Laddove un'altra inchiesta dell'epoca, immediatamente precedente, stava cercando di ridimensionare il «neorealismo», trascritto invece con l'iniziale minuscola, proprio sul versante cinematografico: erano questi i risultati cui era pervenuta *L'inchiesta sul neorealismo*, curata da Carlo Bo nel corso di dieci trasmissioni radiofoniche del Terzo Programma della Rai Radio Italiana andate in onda dal 21 ottobre del 1950 al 10 marzo dell'anno successivo. Risultati a stretto giro pubblicati a luglio del 1951: «Proprio perché il tempo del cinema neorealista sembra perfettamente concluso, riesce più semplice metterne a nudo le origini, le ragioni pratiche, contingenti e la funzione rappresentativa»¹⁶. Cosicché Lizzani, avendo frattanto esordito nel lungometraggio con un film sulla Resistenza, *Achtung! Banditi!*, si mobilita con un'inchiesta alternativa. Perché *Il cinema italiano* è dunque un'inchiesta, essendo tali gli obiettivi e le modalità. Ed elevato il numero di domande concentrate soprattutto nell'*Introduzione* della prima edizione:

Che cos'è in sostanza questo nuovo cinema italiano? Cosa vuole? A cosa mirano i suoi autori?

È soltanto una moda, o un fenomeno artistico profondamente rivoluzionario? Quale può essere la definizione più esatta delle sue tendenze? Quali sono le sue origini? Quale sarà la sua strada nel futuro?

Queste e mille altre sono le domande che si pongono oggi molti italiani, e molti uomini di cultura del mondo intero. [...]

E poter leggere in questo libro significherà [...] poter rispondere alle domande che ci assillano: dove va, oggi, il cinema italiano? Qual è la consistenza delle tendenze attuali? Qual è il significato della sua crisi?¹⁷

Di fronte a questo continuo «chiedere» non si fa fatica a immaginare un Lizzani armato di registratore e microfono, accompagnato magari da un cineoperatore, pronto a intervistare per strada persone comuni, critici, autori cinematografici, maestranze, intellettuali. Esattamente, con un balzo in avanti che ci porta alla fine degli anni sessanta, come lo ascoltiamo

fare nel lungo prologo di *Banditi a Milano* (1968), dove rivolge domande a protagonisti diretti e a personaggi del film ad essi mescolati. L'inchiesta che apre il film affidata alla voce fuori campo di Lizzani non aiuta tanto a capire la trama o le gesta scellerate della banda Cavallero, quanto piuttosto a ribadire il principio metodologico dell'inchiestare preventivo. Che è il copyright di ogni tassello della modulare opera omnia lizzaniana, compresi gli unici episodi d'inchiesta, non a caso suoi, all'interno di film collettivi improntati alla *fiction* o alla *non-fiction*: *L'indifferenza in Amore e rabbia* (1969), *Cagliari in 12 registi per 12 città* (1989). Ed è proprio in *Barbagia (La società del malessere)* (1969) dello stesso anno di *Amore e rabbia*, per di più girato in Sardegna, che con una buona dose di autoironia le fasi dell'inchiesta vengono esibite e disseminate nel corso di tutto il racconto. Lizzani si spinge oltre *Banditi a Milano*: decide anche di metterci la faccia, nella parte del giornalista che conduce l'inchiesta. Intervista, a pagamento, l'imprendibile finto bandito sardo Graziano Cassita, il quale rimanda al vero bandito sardo allora in circolazione Graziano Mesina. Il Lizzani-personaggio è inoltre affiancato da un fotografo, e ricorda i tanti, troppi giornalisti che ebbero modo di incontrare, intervistare, fotografare, filmare i banditi Salvatore Giuliano e Gaspare Pisciotta mentre poliziotti e carabinieri sembravano dargli la caccia senza sortire alcun successo.

Lizzani si richiama qui non tanto al caso Giuliano quanto al *Salvatore Giuliano* (1962) dove Francesco Rosi aveva provveduto: 1) a decostruire il racconto in funzione dell'inchiesta; 2) ad assumersi l'onere dell'inchiesta del giornalista che pone domande scomode e non crede alla verità ufficiale sulla morte del bandito (come il Tommaso Besozzi che sull'«Europeo» del 16 luglio 1950 firmò l'articolo-inchiesta *Di sicuro c'è solo che è morto*, titolo trasformato in una battuta chiave del film); 3) ad usare la propria di voce narrante del film. Se nella seconda metà degli anni sessanta, mentre imperversano cine-reportage, lungometraggi pseudo-documentaristici, d'inchiesta vera o presunta (da quelli dello stesso Lizzani, Ugo Gregoretti e Pier Paolo Pasolini a quelli d'altro genere di Alessandro Blasetti, Gualtiero Jacopetti, Vinicio Marinucci e Giuseppe Maria Scotese), all'eredità di *Salvatore Giuliano* egli attinge generosamente perché gli permette di evidenziare e rilanciare le possibilità che il mezzo cinematografico, anche in un film di finzione, ha di veicolare un'inchiesta ortodossa. Con il capolavoro rosiano già *Il processo di Verona* presentava varie analogie: l'assenza o la non centralità dei protagonisti¹⁸, la scelta dei medesimi attori in ruoli o con funzioni simili¹⁹, l'analogo oggetto del contendere processuale contenente rivelazioni pericolose, che in Rosi è il «vero» memoriale di Giuliano, in Lizzani i diari di Ciano. Non sorprende dunque che in *Barbagia* si insista sul richiamo a *Salvatore Giuliano*, rintracciabile nelle battute inaugurali di un giornalista che, come il Besozzi rosiano, al telefono si lamenta, in

tutti i sensi, della confusione circostante: «Non si capisce niente. Aspetta. Non ancora. Un servizio organico non posso dartelo. Le notizie arrivano confuse. Dovrò andarci io lassù. Comunque, lascia uno spazio libero in prima pagina». Ma ad andarci, lassù, tocca al Lizzani dentro il film, professionista dell'inchiestare. Così si rivolge al braccio destro di Cassitta, un giovane spagnolo di estrazione, con annesse crisi e argomentazioni rivoluzionario-borghesi:

LIZZANI: Quali sono secondo lei le cause del banditismo in Sardegna?
BANDITO: Io sono un rifugiato politico.

LIZZANI: Ah, un rifugiato politico. Questa è interessante. Cioè hai avuto guai con la polizia in Spagna? [...] Hai guai di natura politica? [...] Questi tuoi compagni che noi chiamiamo, insomma, «banditi», per te sono dei ribelli?

BANDITO: Sì, sono dei ribelli, sono dei guerriglieri. Combattono per una ragione giusta.

Lo scambio di domande e risposte, strutturato nei modi convenzionali dell'inchiesta, per un autore che si è spesso occupato di banditi, fuorilegge, nei più svariati contesti storici e politici, sottolinea – per bocca del bandito, sedicente rivoluzionario e proto-terrorista – come in un contesto in cui la legge agisce illegalmente i fuorilegge diventano testimoni involontari, patologici, compulsivi di un malessere diffuso. I banditi infatti risultano in generale cartine di tornasole di quella «società del malessere» che non è soltanto il sottotitolo esplicativo di *Barbagia* (nonché il titolo omonimo del libro da cui è tratto), ma il macro-argomento per eccellenza delle inchieste che in Lizzani fungono da infrastruttura, contenitore, sistema operativo nei saggi come nei film. In più l'inchiesta ostentata in *Barbagia* serve anche a scandire o a spezzare l'asse del racconto tradizionale, sulla falsariga di *Salvatore Giuliano* e *Banditi a Milano*. Come del resto le pagine di giornale, espediente presente già in *Svegliati e uccidi* (*Lutring*) (1966), dove inoltre strumenti e criteri di inchiesta cine-giornalistica vengono applicati a una ricognizione notturna parigina effettuata dalla polizia in cerca di malviventi da schedare.

Partendo dal comune denominatore dell'inchiesta, c'è persino un risvolto della medaglia: se il paradigma rosiano è all'origine di *Banditi a Milano* e *Barbagia*, sono questi due film-epigoni di Lizzani a precedere e a contribuire a condizionare la scelta di Rosi di collocarsi anche fisicamente ne *Il caso Mattei* (1972) dove l'autore recita il ruolo di se stesso alle prese con l'inchiesta in corso. Ma a supportare la contiguità tra Rosi e Lizzani provvedono le didascalie che introducono *Torino nera*: «I FATTI RACCONTATI IN QUESTO FILM SONO REALMENTE [corsivo nostro] ACCADUTI», e *San Babila ore 20: un delitto inutile* (1976): «LA VICENDA DI QUESTA GIORNATA A SAN BABILA È STATA SUGGERITA DA MOLTI FATTI ACCADUTI A MILANO MA LE EVENTUALI SOMIGLIANZE CON PERSONAGGI E ACCADIMENTI REALI

[corsivo nostro] SONO DEL TUTTO CASUALI». Esse, al di là di riferimenti più diretti²⁰ e di ogni scorciatoia legale, rimandano a quella celebre de *Le mani sulla città* (1964): «I PERSONAGGI E I FATTI SONO IMMAGINARI, MA AUTENTICA È LA REALTÀ CHE LI PRODUCE». Sebbene, a rigore di cronologia, c'erano già stati due film di Lizzani, precedenti anche a *Le mani sulla città*, ad essersi assunti questa responsabilità nei confronti della realtà e della verità, a partire dalle dichiarazioni di intento e metodo contenute nelle didascalie. Due film, come si è detto, in cui l'inchiesta informava di sé la storia. *L'oro di Roma*: «I FATTI NARRATI IN QUESTO FILM SONO VERI [corsivo nostro]. TUTTAVIA, NON VI È ALCUN RIFERIMENTO A PERSONE REALMENTE [corsivo nostro] ESISTITE». E *Il processo di Verona*: «LA VICENDA, NELLE SUE LINEE ESSENZIALI, È STATA RICOSTRUITA SULLA BASE DI DOCUMENTI STORICI E DI MEMORIE PRIVATE [...]». In entrambi l'impianto storiografico non escludeva le inchieste di base, sorgente viva dei «fatti veri» del primo e delle «memorie private» del secondo. Inchieste tutte condotte dall'aiuto-regista Giovanni Vento e successivamente pubblicate in volume²¹. Ma, indipendentemente da Rosi, perché in *Banditi a Milano* e *Barbagia* Lizzani recita se stesso in una inchiesta dentro un film-inchiesta? *La mise en abîme* c'era già stata ne *Il cinema italiano*. Ci accorgiamo che questa era un'inchiesta oltretutto molto *sui generis* poiché offriva implicitamente spunti per una sorta di auto-inchiesta. Uno strumento di indagine retroattiva e autoreferenziale simile a quella de *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, costruito sulla base di frammenti già pubblicati, lettere recuperate, appunti, diari di bordo. Non è un caso che *Il cinema italiano*, sin dal 1953, contenesse una riflessione sul cinema di argomento resistenziale che chiama Lizzani direttamente in causa. Riflessione conservata anche nelle edizioni successive:

Intanto la realtà bruciava sotto i piedi dei registi italiani e il tema della Resistenza passava rapidamente in secondo piano.

Frutto di improvvisazione e risultato di una serie di sforzi e di entusiasmi «personali» il cinema italiano, forse a torto, non aveva tempo di soffermarsi troppo a lungo su di un aspetto pur così essenziale della nostra vita nazionale, e, prima ancora di averne sfruttato tutti i lati anche commerciali e romanzeschi, si affrettava a voltar pagina alla ricerca di nuove e più contingenti forme di ispirazione. Con una foga che appare più propria del giornalista, del cronista che del creatore, il regista italiano va a caccia di argomenti nuovi, fruga fra le notizie dei giornali, compie quotidianamente, fin nel segreto della vita privata, un lavoro di osservazione, di inchiesta, accumula dati ed elementi, stimola il colloquio e cerca la confessione della gente della strada, approfitta di ogni occasione per visitare ambienti caratteristici, località che in varie parti d'Italia vanno diventando famose per le loro miserie, per il problema sociale che pongono in luce, per il dramma umano che vi si svolge.²²

Il passaggio dalla Resistenza all'allora incipiente «foga» da giornalista d'inchiesta dei registi non riflette anche una scelta già compiuta anche dallo stesso Lizzani? Dal 1951 al 1953 non era passato anche lui per primo dalla Resistenza di *Achtung! Banditi!* al soggetto di *Ai margini della metropoli*, «BASATO – si legge nei titoli di testa – SU UN'INCHIESTA GIORNALISTICA DI MARIO MASSIMI» e all'episodio sulla prostituzione del film-inchiesta zavattiniano *L'amore in città*, che preannuncia vent'anni dopo *Storie di vita e malavita (Racket della prostituzione minorile)* (1975), il cui soggetto, ancora una volta – proclamano i titoli di testa – è tratto «DA UN'INCHIESTA DI MARINA RUSCONI»? Indubbiamente sì, data la «regolamentare» prassi metodologica del neorealismo. Una prassi che risale a Emile Zola per i suoi romanzi, che non è stato esattamente Zavattini – ha spiegato Mino Argentieri – a «introdurre in Italia [...] mentre risponde a verità che Zavattini ne è stato l'assertore e il teorico più tenace»²³. Eppure, coincidenza nella coincidenza, proprio Zavattini, dando manforte a Lizzani, si accorge del superamento del tema cardine della Resistenza nel nuovo cinema italiano e ne offre una spiegazione. Che, guarda caso, troverebbe nel terzo lungometraggio di Lizzani piena dimostrazione:

Ecco, appunto, la Resistenza che porta alla scoperta dell'Italia, che rivela i bisogni, le necessità, le sofferenze del popolo italiano, e che presenta come protagonisti della storia d'Italia le classi cosiddette umili coi loro bisogni. È qua il legame, la parentela tra la Resistenza e il cinema neorealista italiano. Ma non parentela perché il cinema ha parlato della Resistenza, perché l'ha raccontata, ma perché dentro di sé il cinema raccoglieva un motivo fatto delle stesse ragioni, e della stessa forza e della stessa urgenza. [...] Oggi questa urgenza resta ancora, di altra natura forse, ma della stessa qualità della Resistenza. Questa urgenza significa per il cinema: scegliere temi coevi con le esigenze e i bisogni nati nel popolo durante la Resistenza. Un esempio: *Cronache di poveri amanti* che si riferisce a vent'anni fa, a un *allora* che tocca però la nostra coscienza di oggi, e che ci serve a valutare l'umanità di oggi, senza voltarci indietro: questa, appunto, una delle funzioni della Resistenza, farci capire, cioè, il momento in cui viviamo e l'Italia in cui viviamo.²⁴

Questo gioco di rimandi incrociati ci sembra essere la chiave di lettura più suggestiva del paradigma dell'inchiesta in Lizzani, il quale sotto l'ineffabile forma di inchiesta cominciò a ritrarre, sistematizzandolo per iscritto, il «lungo viaggio» *del* ma anche *nel* cinema italiano. Un ritratto che per quasi metà del «secolo breve» si conferma essere un autoritratto. Un autoritratto inseparabile da una professione di fede in una tradizione. Una tradizione «inventata», sia secondo l'altra nota definizione di Hobsbawm, sia come recupero letterale del termine *inventare*, che infatti deriva da *in-venire*, ossia trovare qualcosa che esiste già:

Un testo – scriverà nell'ultima *Prefazione*, quella del 1992 – che mi accompagna da quasi quarant'anni, che ho modificato e ampliato già tre volte, sembrerebbe destinato, da un suo specifico codice genetico, a mutarsi in diario, in giornale di bordo, e la tentazione di assecondare, quindi, questa vocazione del libro a diventare cronaca in progress (in cui verrei a trovarmi continuamente nella condizione dell'*osservatore* e dell'*osservato* [corsivi nostri]) è certamente grande.²⁵

Anche Lizzani si è dunque *ri-trovato* a essere in ogni istante e in tutte le occasioni possibili *soggetto* e *oggetto* della sua stessa inchiesta sul cinema italiano, sebbene non l'abbia mai chiamata così. Né in quella del 1992 né in nessuna delle edizioni precedenti de *Il cinema italiano* o nell'unica volta in cui il titolo è mutato in *Storia*, preferendo una serie di altre definizioni contigue, sostitutive, talvolta sinonimiche come «studio», «saggio», «indagine», «ricerca», «ricognizione», «esplorazione», «cronaca in progress». È naturalmente «storia», volendo così tentare di *storicizzare* i dati raccolti già nei primi anni cinquanta, attraverso uno sguardo d'insieme o piuttosto un contributo non neutro. Bensì di tipo interpretativo, *indicando* con domande *ad hoc* in più occasioni, precise direzioni o strade di cui ha voluto fornire in prima persona un esempio. Su misura. E se il traguardo *storico* era possibile solo grazie a un supporto interpretativo e dunque all'intervento di uno storiografo – è la tesi di Edward Hallett Carr – Lizzani anche questo compito lo ha assunto dotando tanto la sua «storia» audiovisiva dell'Italia del secolo scorso quanto la sua parallela e potenziale «storia» scritta del cinema e della vita, di tanti, sempre diversi, sempre più corposi apparati, comprendenti indicazioni metodologiche, filmografie, documenti, carte sparse, epistolari, appunti. Con quei proverbiali inviti allargati in ogni nuova stesura²⁶ a proseguire l'opera. *C'est à dire*, d'inchiesta.

²⁵ E. H. Carr, *What is History*, London, Penguin, 1961, trad. it. *Sei lezioni sulla storia*, Torino, Einaudi, 1976, p. 17.

²⁶ C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 15.

²⁷ G. Casadei (a cura di), *Zavattini tra sogno e realtà. Conversazione con Carlo Lizzani*, in C. Coppetelli, G. Giraud (a cura di), *I giovani di Za. Il mondo e il cinema di Cesare Zavattini. Conversazioni e pensieri*, Recco (GE), Le Mani, 2006, p. 82.

²⁸ C. Lizzani, *Pericoli del conformismo*, in «Cinema», n. 12, 15 aprile 1949.

²⁹ Cfr. A. G. Mancino, *Il processo della verità. Le origini del film politico-indiziario italiano*, Torino, Kaplan, 2008, dove il quadro di riferimento viene allargato anche ad altri fondamentali titoli più o meno di impianto processuale e in questo senso strategici quali, nella prima metà degli anni cinquanta, *Contro la legge* (1950) di Flavio Calzavara, *Atto d'accusa* (1950) di Giacomo Gentilomo, *Ombre sul Canal Grande* (1951) di Glauco Pellegrini, *La peccatrice dell'isola* (1952) di Sergio Corbucci, *Le due verità* (1951) di Antonio Leonviola, *Processo alla città* (1952), *Processo contro ignoti* (1952) di Guido Brignone, *Art. 519 codice penale* (1952) di Leonardo Cortese, *Cronaca di un delitto* (1953) di Mario Sequi. Poi, nei primi anni settanta, dopo la seconda riforma, *Detenuto in attesa di giudizio* (1971) di Nanni Loy, *L'istruttoria è chiusa: dimentichi* (1971) e *Girolimoni – Il mostro di Roma* (1972) di Damiano Damiani. Anche Damiani in

GRAVI INDIZI DI REALTÀ. IL PARADIGMA DELL'INCHIESTA

questi due film, come Lizzani, alterna un caso recente, più o meno inventato, ad uno celebre e controverso d'epoca fascista, sostenendone la continuità.

⁶ C. Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Torino, Einaudi, 2007, p. 265.

⁷ Ivi, p. 235.

⁸ C. Zavattini, *Tesi sul neorealismo*, in «Emilia», n. 17, novembre 1953, poi in C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, (a cura di M. Argentieri), Milano, Bompiani, 1979, p. 113.

⁹ Persino Luchino Visconti, per *La terra trema* (1948), avendolo concepito nel 1947, ovvero come una sorta di «film-lampo», zavattinianamente parlando, incentrato sulla strage di Portella della Ginestra, aveva realizzato un'inchiesta rigorosa e politicamente anche molto pericolosa. Sull'argomento in generale e sui retroscena dell'improvviso ripiego verghiano cfr. ancora Mancino, *Il processo della verità*, cit.

¹⁰ C. Zavattini, *Lettera da Cuba*, in E. Petri, *Roma ora 11*, Milano-Roma, Edizioni Avanti!, 1956, p. 14. A conferma dell'importanza di questo testo per comprendere a fondo la rilevanza assunta dall'inchiesta in Lizzani, merita di essere segnalata la riedizione recente dell'inchiesta petriana (E. Petri, *Roma ore 11*, Palermo, Sellerio, 2004), contenente, a differenza della precedente, anche un intervento conclusivo di Lizzani, *Il laboratorio del neorealismo*, sebbene inspiegabilmente da tale nuova edizione sia stata eliminata proprio la fondamentale lettera di Zavattini.

¹¹ D. Dolci, *Inchiesta a Palermo*, Torino, Einaudi, 1956, p. 11.

¹² C. Lizzani, *Un dramma di corte*, in A. Savignano (a cura di), *Il processo di Verona di Carlo Lizzani*, Bologna, Cappelli, 1963, p. 37, testo talmente importante da essere recuperato e inserito nel XVI capitolo di Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, cit., pp. 177-178.

¹³ La definizione di «libro-pamphlet» del resto è usata in S. Masi, *Lizzani*, voce del *Dizionario dei registi del cinema mondiale* (a cura di G. P. Brunetta), vol. II, Torino, Einaudi, 2005, p. 431.

¹⁴ Spesso per errore, persino nella breve biografia dell'autore contenuta sul retro della copertina di Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, cit., si parla di *Storia del cinema italiano* in riferimento a tutte le edizioni de *Il cinema italiano*, dimenticando che questo titolo riguarda esclusivamente l'edizione C. Lizzani, *Storia del cinema italiano 1985-1961*. Firenze, Parenti, 1961.

¹⁵ C. Lizzani, *Nota alla filmografia*, in C. Lizzani, *Il cinema italiano 1985-1979* (filmografia a cura di R. Chiti), vol. II, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 313.

¹⁶ C. Bo (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951, p. 68. Si noti che nella *Presentazione*, a p. 5, il curatore, pur riconoscendo al fenomeno (cinematografico e letterario) «dimensioni cospicue e potremmo dire imponenti», dedica alla parte cinematografica solo parte di uno dei sette capitoli, *Il neorealismo nel cinema, nel teatro e in pittura*, per un totale di dieci, da 68 a 78, delle complessive 118 pagine del volume. Dunque uno spazio circoscritto, da condividere con il teatro e la pittura, e dove oltre tutto, sul versante cinematografico, il discorso si orienta in prevalenza sui rapporti generali con la letteratura.

¹⁷ C. Lizzani, *Il cinema italiano*, Firenze, Parenti, 1953, pp. 11, 15.

¹⁸ In Rosi, il Salvatore Giuliano del titolo, in Lizzani il Benito Mussolini Duce d'Italia e suo-cero di Galeazzo Ciano.

¹⁹ Frank Wolff è sempre l'imputato di un insidioso processo misto, tanto nei panni di Pisciotta nell'immediato dopoguerra rievocato da Rosi, quanto in quelli di Ciano durante il crepuscolo del fascismo indagato da Lizzani. Salvo Randone invece è nel film di Rosi il giudice, in quello di Lizzani il pubblico ministero, entrambi, nonostante i ruoli, responsabili del giudizio processuale.

²⁰ Inutile sottolineare a quali «fatti realmente accaduti» si faccia riferimento o a quali «somi-glianze con personaggi e accadimenti reali», poiché al di là di quelli diretti, restano quelli più allusivi e indiziari a colpire. In particolare i riferimenti alla morte dell'anarchico Pinelli, su cui molto insistettero le contro-inchieste scritte e audiovisive dell'epoca, sono presenti tanto in *Torino nera* (l'avvocato parla della prostituta che sarebbe stata «suicidata» cadendo dalla finestra) quanto in *San Babila* (uno dei protagonisti dice: «Una volta dalle finestre volavano i sovversivi, adesso volano solo cazzi di gomma»).

ANTON GIULIO MANCINO

²¹ Cfr. *18 anni dopo (Anchiesta sul 16 ottobre 1943)*, in G. Vento (a cura di), *L'oro di Roma di Carlo Lizzani*, Bologna, Cappelli, 1961, pp. 159 ss.; G. Vento, «Non potevamo dire neppure *povaretis*», in Savignano (a cura di), *Il processo di Verona*, cit., pp. 87 ss.

²² Lizzani, *Il cinema italiano*, cit., pp. 145-146.

²³ M. Argentieri, *Anchiesta*, in G. Moneti (a cura di), *Lessico zavattiniano. Parole e idee sul cinema e dintorni*, Venezia, Marsilio, p. 105.

²⁴ C. Zavattini, *Cinema e Resistenza*, in «Patria indipendente», 9 maggio 1954, poi in Zavattini, *Neorealismo ecc.*, cit., p. 134.

²⁵ C. Lizzani, *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. IX.

²⁶ Nell'ordine: «Altri, con altri confronti e più acuta indagine, potrà contribuire al perfezionamento di questi appunti. Ad essi va, fin da ora, la gratitudine degli autori», in Lizzani, *Il cinema italiano*, cit., p. 186; «Ben venga chi ci aiuti a fare un cinema più libero, e a scrivere, domani, una *Storia del cinema italiano* che si occupi più da vicino, e soltanto, delle opere», in Lizzani, *Storia del cinema italiano 1895-1961*, cit.; «Mi sia consentita la presunzione di considerare lo studio ancora aperto e articolato intorno ad un filo di discorso che non si è ancora interrotto» in Lizzani, *Il cinema italiano 1895-1979*, cit., p. 2.

Affrontare l'opera di Carlo Lizzani vuol dire fare i conti con la storia del cinema e la storia d'Italia degli ultimi settant'anni. La sua longevità artistica e la sua poliedricità fanno del suo cinema un serbatoio enorme di temi possibili, tanti fili rossi attraverso cui analizzare le tipologie, le fonti, i modelli produttivi, le dinamiche industriali e culturali del film. Il suo è un eclettismo intellettuale atipico nel cinema italiano. La sua versatilità gli permette di affrontare tutti i gangli della macchina-cinema: i festival, la critica, la teoria, la politica militante e quella culturale. Il rapporto tra cinema e storia, quello tra cinema e letteratura, quello con la televisione, il metalinguaggio, i generi, il *gender*, il lavoro di *mise en scène* e quello con gli attori, sono alcuni dei molti approcci con cui lo si può analizzare.

Il suo lungo percorso "attraverso il novecento" (com'è intitolata una sua raccolta di scritti) permette di fotografare uno spaccato d'Italia dal ventennio fascista all'era del postmoderno, dalla pellicola al digitale. Ma quel che preme di più a questo libro è sdoganare il cinema di Lizzani da certi pre-giudizi critici: quelli che lo hanno spesso confinato - forse proprio per il suo "eclettismo" - al ruolo di bravo professionista e operatore culturale di talento, ma alla fin fine non di Autore. E invece l'intento del volume - e della retrospettiva ad esso legata - è quello di una vasta rilettura analitica del suo cinema, non basata soltanto sull'ideologia e sulla storia, ma anche sul suo stile personale, sulle sue doti creative e sul suo universo narrativo.

Scritti di: Marco Bertozzi, Ennio Bisपुरi, Gian Piero Brunetta, Gianni Canova, Daniela Ceselli, Callisto Cosulich, Roberto Curti, Laura Delli Colli, Pierpaolo De Sanctis, Gualtiero De Santi, Pier Marco De Santi, Piera Detassis, Simonetta Fiori, Vittorio Giacci, Giorgio Gosetti, Silvio Grasselli, Pasquale Iaccio, Anton Giulio Mancino, Millicent Marcus, Emanuela Martini, Raffaele Meale, Paolo Minuto, Domenico Monetti, Franco Monteleone, Emiliano Morreale, Luca Pallanch, Gianfranco Pannone, Stefania Parigi, Lorenzo Pellizzari, Simone Starace, Bruno Torri, Christian Uva, Antonio Vitti, Vito Zagario.

ISBN 978-88-317-0619-3



9 788831 706193