

*Roberto Chiesi*

Il racconto della sconfitta  
Il cinema di Carlo Lizzani e la Storia



Testo & Senso

n. 14

[www.testoesenso.it](http://www.testoesenso.it)

## Abstracts

Fin dal debutto con *Achtung! Banditi!* (1951), la Storia è stata una delle dimensioni privilegiate dal cinema di Carlo Lizzani, in particolare la storia italiana del Novecento, negli anni che hanno coinciso con la giovinezza e l'adesione del cineasta alla Resistenza e poi al Neorealismo.

Lizzani ha tentato di analizzare le tragedie, i drammi, le lacerazioni che travagliano il Paese durante e dopo la dittatura fascista non in modo unilaterale, ma secondo l'angolazione di classi sociali differenti, dai palazzi del potere, alle fila della Resistenza e dell'opposizione al fascismo, dal mondo contadino a quello popolare, alle comunità degli ebrei perseguitati.

Depuis ses débuts avec *Achtung! Banditi!* (1951), l'Histoire a été une des dimensions privilégiées du cinéma de Carlo Lizzani, en particulier l'histoire italienne du XXe siècle, au cours des années qui ont coïncidé avec sa jeunesse et l'adhésion du cinéaste à la Résistance, puis au Néoréalisme.

Lizzani a tenté d'analyser les tragédies, les drames, les déchirements qui mettent à l'épreuve son Pays pendant et après la dictature fasciste, non pas de façon unilatérale, mais selon le point de vue de classes sociales différentes, des palais du pouvoir, aux rangs de la Résistance et de l'opposition au fascisme, du monde paysan au monde populaire, aux communautés juives persécutées.

## La verità del “paesaggio”

Abbiamo sempre saputo che la nostra volontà di tuffarci nella verità del nostro paesaggio, il nostro desiderio di aria libera, non era masochismo, autolesionismo e superficialità. Rendiamoci conto soprattutto di un fatto: noi siamo appena all'inizio della nostra strada di ricerca e di scoperta. Il nostro Paese è ancora più vergine e inesplorato di quanto noi non crediamo<sup>1</sup>.

Carlo Lizzani scrisse queste parole nel 1949, due anni prima dell'esordio come regista di lungometraggi e tre anni dopo avere già conquistato un certo credito come sceneggiatore di Aldo Vergano, De Santis, Rossellini e quale autore di cortometraggi 'militanti' del PCI, per non parlare dell'intensa attività di critico e pubblicista iniziata già durante il fascismo. Queste parole racchiudono un intendimento che accompagnerà - con discontinuità e contraddizioni ma sotto il segno di una sostanziale integrità etica - l'intero, lunghissimo percorso della sua opera: affrontare la “verità del paesaggio” italiano in un itinerario di “ricerca e di scoperta”, intendendo “paesaggio” sia in senso letterale – mostrare con il cinema i luoghi, i diversi ambiti sociali e quindi i connotati concreti della penisola – sia in un'accezione estesa e metaforica che comprende anche la Storia del Paese.

La Storia che, fin dal debutto con *Achtung! Banditi!* (1951), è stata una delle dimensioni privilegiate dal cinema di Lizzani, in particolare la storia italiana del Novecento, negli anni che hanno coinciso con la giovinezza e l'adesione del cineasta alla Resistenza e poi al Neorealismo.

I tre decenni compresi fra la presa del potere del fascismo in Italia (il 1922, anno della nascita di Lizzani) al dopoguerra, costituiscono il quadro storico in cui il regista ambienta buona parte dei suoi film, oltre all'esordio anche *Cronache di poveri amanti* (1953), dal romanzo di Vasco Pratolini, *Il gobbo* (1960), *L'oro di Roma* (1962), *Il processo di Verona* (1963), *Mussolini ultimo atto* (1974), *Fontamara* (1980), dal romanzo di Ignazio Silone, *Celluloide* (1996) dal libro di Ugo Pirro e *Hotel Meina* (2007) dal romanzo di Marco Nozza; i film televisivi *Un'isola* (1986), dall'autobiografia di Giorgio Amendola e *Maria José – L'ultima regina* (2001); i documentari *C'era una volta un re e il suo popolo*, *Vittorio Emanuele III* (1983), *Antologia del cinema italiano. Neorealismo 1949-1954* (1993) e *Gli anni del dopoguerra e*

---

1 CARLO LIZZANI, *Pericoli del conformismo*, «Cinema», 15 aprile 1949, poi in ID., *Attraverso il novecento*, Biblioteca di Bianco e Nero – Scuola Nazionale di Cinema, Torino-Roma, Lindau 1998.

della *Guerra fredda* (1995). A questi film vanno affiancate le diverse ambientazioni di *Caro Gorbaciov* (1988), sul periodo angoscioso vissuto da Nikolaj Ivanovic Bukharin e sua moglie Larina, prima dell'arresto da parte degli stalinisti nel 1937, e *Cattiva* (1991), rievocazione della vicenda di una paziente di Carl Gustav Jung nella Svizzera dei primi del '900. Il quadro storico dell'Ottocento, invece, ispira a Lizzani soltanto *L'amante di Gramigna* (1968), dalla novella di Giovanni Verga, e il televisivo *Le cinque giornate di Milano* (2004), uno dei suoi film meno riusciti.

Come si vede, anche nel caso del regista romano, la matrice di vari film deriva dalla letteratura, in modo non casuale e che si ricollega coerentemente con le medesime istanze cui si accennava in precedenza:

La stessa scelta dei testi letterari è mirata a portare avanti questa nostra scoperta, la scoperta del nostro paese, paese che era stato occultato prima da una cultura aristocratica e poi dalla retorica fascista, quindi anche la scelta dei libri era mirata a rafforzare questo spirito del neorealismo<sup>2</sup>.

La Storia viene privilegiata da Lizzani per tentare di analizzare le tragedie, i drammi, le lacerazioni che travagliano il Paese durante e dopo la dittatura fascista non in modo unilaterale, ma secondo l'angolazione di classi sociali differenti, dai palazzi del potere (i Savoia e la famiglia Mussolini), alle fila della Resistenza e dell'opposizione al fascismo, dal mondo contadino a quello popolare, dalle comunità degli ebrei perseguitati fino addirittura alla troupe cinematografica di uno dei film più importanti del Neorealismo (*Roma città aperta*, la cui lavorazione è rievocata, con esiti non molto felici, in *Celluloide*).

Lizzani ha spesso cercato e trovato una giusta distanza da cui evocare la materia storica. Una distanza che implicava l'assunzione dei dubbi e degli interrogativi che un'operazione del genere necessariamente implicava:

È lecito affrontare un'indagine storicistica (...) quando ancora questo tessuto storico, che si vorrebbe prendere a base per l'indagine, è così denso di oscure pieghe, di ombre, di zone infuocate e inavvicinabili? È lecito tentare un'interpretazione del genere, quando il terreno di esplorazione si presenta così accidentato e disordinato come quello costituito dall'epoca contemporanea?<sup>3</sup>

“Problematicità” e “complessità” sono parole che ritornano spesso nelle riflessioni di Lizzani sul proprio lavoro:

Realismo è (...) quella visione cinematografica che sia o si sforzi di essere studio e interpretazione poetica della realtà che ci circonda, nella profondità e complessità dei suoi conflitti e delle sue contraddizioni. Questa realtà è fatta non solo di presente, ma anche di passato, di storia recente e lontana. Ho sempre pensato che gli ultimi cinquant'anni della nostra storia, proprio perché i più dibattuti e in fondo meno conosciuti e studiati, potessero essere, in particolare, un territorio fertilissimo di ricerche per tutti coloro che si sforzano di orientarsi secondo un principio realistico nella selva della nostra attuale problematica<sup>4</sup>.

Uno degli aspetti più interessanti delle ricostruzioni storiche di Lizzani risiede appunto nella problematicità e nella complessità che - in film quali *Il gobbo*, *L'oro di Roma*, *Il processo di Verona* e in *Mussolini ultimo atto* - è riuscito a conferire ad eventi e fenomeni della Storia che viene incarnata attraverso personaggi concreti, protagonisti anche di film dove domina l'epica (*Achtung! Banditi!*) o l'elegia (*Cronache di poveri amanti*):

La suggestione a ricavare dal cinema, e dalle sue opere più significative, una immagine della

---

2 EMILIO POZZI, *Varenna 1994. Quattro chiacchiere con Carlo Lizzani*, in *Carlo Lizzani. Cinema, storia e storia del cinema*, a cura di Gualtiero De Santi e Bernardo Valli, Napoli, Liguori 2007, p. 147.

3 CARLO LIZZANI, *Linee e premesse di una breve storia del cinema*, «Bianco e Nero», n. 2, febbraio 1949, poi in Id., *Attraverso il novecento*, Biblioteca di Bianco e Nero – Scuola Nazionale di Cinema, Lindau, Torino-Roma 1998.

4 CARLO LIZZANI, *Il film e il dibattito sul realismo*, *Cronache di poveri amanti*, fascicolo di presentazione del film, a cura dell'Unuri, Firenze 5-6 febbraio 1954, poi in Id., *Attraverso il novecento*, Biblioteca di Bianco e Nero – Scuola Nazionale di Cinema, Torino-Roma, Lindau 1998.

evoluzione storico-culturale, sia pure sommaria e sintetica, di questi ultimi anni, ci viene dall'aver davanti a noi degli organismi vivi, che in modo vivo ci rifanno presenti le voci dei tempi, le passioni degli uomini, la crisi di un'umanità lacerata da contraddizioni e da conflitti interni.<sup>5</sup>

Lizzani ha deliberatamente realizzato un cinema dalla narrazione semplice e lineare, caratterizzato sul piano narrativo dalla sintesi didattica di alcuni delicati e fondamentali snodi storici e da un ritmo sostenuto, che tende alla spettacolarità e al coinvolgimento emotivo dello spettatore, nella migliore tradizione del cinema popolare:

Io personalmente ho sempre cercato di fare un cinema popolare. (...) Non mi sono ritenuto né inquinato né integrato. E se ho fatto errori e ho preso cantonate, accanto a qualche altro risultato, è stato sempre per aver cercato di rimanere in contatto col pubblico<sup>6</sup>.

Peccato veniale della sua drammaturgia è l'aver adottato troppo spesso l'inserimento di storie d'amore pretestuose e scontate, per favorire la partecipazione emotiva del pubblico.

La sua filmografia, inoltre, è caratterizzata dalla disinvolture con cui ha sperimentato i generi più diversi, contaminandoli all'interno dello stesso film – un film ambientato negli anni della Resistenza e del dopoguerra come *Il gobbo* è anche un *noir* e un dramma sentimentale - con un'attitudine che egli stesso fa risalire al Neorealismo:

Ho sempre sostenuto che la controprova per capire se il film appartiene alla corrente neorealista è proprio la miscela dei generi che lo animano. Per esempio: *Paisà* è un film di guerra o un documentario? Prendiamo in esame *Riso amaro*: ha un incipit quasi poliziesco in cui si ritrova una storia d'amore imperniata su un dramma sociale<sup>7</sup>.

Un altro carattere stilistico peculiare del suo cinema di matrice neorealista, è la funzione espressiva del paesaggio:

mi è piaciuto sempre realizzare in ogni sequenza una sorta di controcanto, un rapporto tra l'individuo e il paesaggio, tra l'individuo e la coralità. Questo è un elemento che si può ritrovare in tutti i miei film. Un altro elemento è il ritmo sintetico che di solito contiene elementi di dinamismo e di asciuttezza che io faccio discendere dall'esperienza fatta con Rossellini<sup>8</sup>.

Infatti

Con il Neorealismo cambiò infatti la struttura dell'inquadratura che, fino ad allora, si caratterizzava per una imponente verticalità e che, invece, gli autori del movimento fecero tendere ad una misura prospettica che portava verso una linearità e verso il fondo dell'immagine. Cioè l'immagine aveva sempre una profondità: all'azione di primo piano si accostava un'azione sul fondo che a volte era collegata con il primo piano, a volte invece gli si contrapponeva. In ogni caso esisteva sempre una relazione fra i due piani<sup>9</sup>.

---

5 CARLO LIZZANI, *Linee e premesse di una breve storia del cinema*, «Bianco e Nero», n. 2, febbraio 1949, poi in Id., *Attraverso il novecento*, Biblioteca di Bianco e Nero – Scuola Nazionale di Cinema, Torino-Roma, Lindau 1998.

6 CARLO LIZZANI, *Anche oggi è un dopoguerra*, «L'Europeo», agosto 1976, poi in Id., *Attraverso il novecento*, Biblioteca di Bianco e Nero – Scuola Nazionale di Cinema, Torino-Roma, Lindau 1998. Il cinema di Lizzani ha mantenuto un quasi ininterrotto successo di pubblico fino al 1977 (*Kleinhoff Hotel*). Infatti nei primi ventisei anni della sua carriera gli insuccessi commerciali sono stati episodici e nettamente inferiori ai successi (se ne annoverano almeno una ventina). Dal momento in cui ha iniziato a diradare l'attività di regista cinematografico, prima in concomitanza con l'esperienza di direttore della Mostra di Venezia e poi con l'intensificarsi dell'attività televisiva, il favore del pubblico si è dileguato e nessun film di Lizzani dal 1980 al 2007 è più riuscito a conquistare un'indiscutibile affermazione commerciale.

7 VALENTINA INNOCENTI, *Carlo Lizzani. L'ultimo spettatore. La vita, il cinema, le idee*, Datanews, Roma 2012, p. 46.

8 Vito Zagarrìo, *Tre volte nella polvere, tre volte... Intervista a Carlo Lizzani*, in *Carlo Lizzani. Un lungo viaggio nel cinema*, a cura di Vito Zagarrìo, Marsilio, Venezia 2010, p. 26.

9 VALENTINA INNOCENTI, *Carlo Lizzani. L'ultimo spettatore. La vita, il cinema, le idee*, Datanews, Roma 2012, p. 45.

## Storie della collettività

Nei primi film Lizzani privilegia la coralità, che viene sottolineata anche sul piano linguistico, come ha osservato Simone Starace: «nella scala dei piani di *Achtung! Banditi!*, campi medi, lunghi e lunghissimi costituiscono una percentuale importante e insolita (30%) proprio perché lo sforzo del regista è quello di strutturare parallelamente spazio e personaggi»<sup>10</sup>. Inoltre

molto spesso la macchina da presa, per incorniciare più personaggi nel formato 1.37:1, lascia un'ampia porzione di spazio vuoto in alto o ai lati, con un effetto quasi straniante, come se noi spettatori fossimo invitati a leggere l'immagine (e quindi la realtà) al di fuori della retorica tradizionale. All'opposto di questa infrazione "centrifuga", c'è invece l'uso dei primissimi piani, tutt'altro che abituali nel cinema italiano di quegli anni". [...] Combinando opportunamente movimenti di macchina e azione, il film giochi puntualmente sulla tridimensionalità del quadro, costruendo talvolta l'immagine lungo un ideale asse z che ce ne restituisce la profondità<sup>11</sup>.

*Achtung! Banditi!* è stato realizzato a breve distanza di anni dalla guerra partigiana e ne restituisce con vigore e immediatezza la drammaticità e la condizione di precarietà in cui viveva e agiva una brigata di combattenti, senza escludere il clima di sospetto e il timore di delazioni e tradimenti. Colpisce la naturalezza con cui il film inserisce la presenza degli operai di una fabbrica di Genova e quindi il mondo industriale nei suoi strati più umili, raramente presenti nel cinema italiano dell'epoca. Purtroppo per mostrare l'unità nazionale, Lizzani ricorre ad una falsificazione della Storia mostrando che, nel finale, alcune truppe alpine intervengono in soccorso dei partigiani e così costringono i tedeschi alla ritirata. In realtà l'incontro fra alpini e partigiani non avvenne mai. In compenso, come ricorda Vittorio Giacci<sup>12</sup>, il film non è reticente nel mostrare le diversità di intenti fra truppe alleate e partigiani (tema che ritornerà in *Mussolini ultimo atto*). Un altro dei motivi di maggiore interesse di *Achtung! Banditi!*, oggi, al di là dell'epica partigiana e dell'efficacia delle scene d'azione, risiede nella scoperta del paesaggio: la campagna ligure dove i partigiani si nascondono e trovano la solidarietà dei contadini, la zona del porto e della fabbrica, i vicoli devastati dai bombardamenti, le strade desolate della periferia.

Un evidente sarcasmo è riservato alla figura del diplomatico che viene sequestrato dai partigiani mentre si sta recando ad un appuntamento galante adulterino, ma i tratti di opportunismo e ignavia che lo caratterizzano non sono mai disgiunti da una certa umanità. Attraverso questo personaggio secondario, Lizzani, a pochi anni dalla fine della guerra, traccia quindi un ritratto di quella borghesia connivente con il fascismo, il cui contraltare è rappresentato dalla figura dell'ingegnere (Andrea Checchi) che invece si schiera accanto agli operai e paga con la vita il proprio coraggio.

Un altro racconto corale, ma incentrato sui primi anni del regime, è *Cronache di poveri amanti* (1953) dove il regista evidenziò:

gli aspetti propriamente storici del romanzo di Pratolini. Cioè le azioni dello squadristico fascista, la vita di una piccola strada di Firenze, di una tipica città italiana nel momento in cui la tempesta politica, dopo la marcia su Roma, si va calmando, si va sistemando, si va conformizzando<sup>13</sup>.

La via del Corno di Pratolini (ricostruita negli studi De Paolis) è un piccolo palcoscenico di

---

10 SIMONE STARACE, *Da "realista" a "falsario". Appunti stilometrici sul cinema di Lizzani*, in Carlo Lizzani. *Un lungo viaggio nel cinema*, a cura di Vito Zaggarro, Venezia, Marsilio 2010, p. 116.

11 *Ivi*, p. 117.

12 VITTORIO GIACCI, *Carlo Lizzani*, Milano, Il Castoro cinema 2009, p. 70.

13 *Tra cronaca e storia*, intervista a cura di Fernaldo Di Giammatteo, «Rinascita sarda», 1-15 marzo 1968, poi in Id., *Attraverso il novecento*, Biblioteca di Bianco e Nero – Scuola Nazionale di Cinema, Torino-Roma, Lindau 1998.

voci e volti dove la maggior parte degli abitanti della strada subiscono gli abusi del regime mentre altri prendono progressivamente coscienza della necessità di lottare contro il fascismo: la storia racconta anche il romanzo di formazione di due giovani, il fruttivendolo Ugo (Marcello Mastroianni) e l'artigiano Mario (Gabriele Tinti) che maturano il proprio antifascismo proprio negli anni che vedono il consolidarsi trionfale del regime. I movimenti della macchina da presa esemplificano la dialettica fra l'alto e il basso, fra le finestre del ricco appartamento della Signora e le condizioni modeste degli altri personaggi. La splendida fotografia in bianco e nero di Gianni Di Venanzo conferisce una qualità pittorica alle inquadrature di questo quartiere dove brulica un'umanità popolare ma anche figure inquietanti come la Signora (di cui Lizzani e i suoi sceneggiatori Sergio Amidei, Massimo Mida e Giuseppe Dagnino, eliminano la connotazione omosessuale che ha nel romanzo, per timore di incorrere nel veto della censura). È particolarmente significativa la rievocazione del clima di opprimente intimidazione e violenza instaurata dal fascismo, in particolare nella notte in cui le squadre imperversano per Firenze, violandone la bellezza con la loro brutalità, per aggredire e uccidere tutti coloro che sospettavano di attività antifascista. È la notte in cui viene ucciso l'eroe-gigante buono del film, il maniscalco antifascista "Maciste", in una sequenza che attenua l'effeatezza della violenza squadrista così com'è descritta nel romanzo (dove i fascisti infieriscono sull'uomo agonizzante, mentre nel film gli sparano e gli danno fuoco solo dopo morto).

*Cronache di poveri amanti* che (come *Achtung! Banditi!*) era nato da un'originale e coraggiosa formula di produzione indipendente con la Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici (che purtroppo verrà ostacolata dal governo e avrà vita breve) e rappresenta la prima occasione, per Lizzani, di raffigurare un'identità popolare, in questo caso urbana, fra artigiani, operai, domestici, venditori al dettaglio e prostitute (Elisa, un personaggio la cui dignità contrasta con quella dei fascisti). È un mondo popolare visto senza idealismi ma con un'evidente simpatia ereditata dalle pagine di Pratolini.

Quasi trent'anni più tardi, Lizzani evocherà nuovamente un microcosmo popolare, descrivendo un mondo ancora emarginato e diseredato come quello dei contadini abruzzesi di *Fontamara* (1980), dal romanzo di Silone del 1933, che aveva risentito dell'ostracismo riservatogli dal PCI dopo le prese di posizione dell'autore contro lo stalinismo. Non pochi registi avevano pensato di adattarlo per lo schermo (fra questi Soldati e Rossellini) ma si dovette attendere il successo di *Padre padrone* (1977) dei fratelli Taviani e di *L'albero degli zoccoli* (1978) di Olmi perché i produttori concedessero fiducia al progetto di un film calato nel mondo rurale.

Di *Fontamara* esistono due versioni, una cinematografica di poco più di due ore e una televisiva di tre ore e cinquanta minuti, che è la più organica e articolata. L'adattamento di Lizzani (che scrisse la sceneggiatura con Lucio De Caro e i dialoghi con Guido Celano) si affidava anche alle semplificazioni: elimina la cornice narrativa dei tre contadini che raccontano a Silone la storia di Berardo Viola e dei contadini di Fontamara e così elimina una serie di affabulazioni e divagazioni della memoria concentrando il racconto sul personaggio di Viola, sul suo trasferimento a Roma e la sua presa di coscienza che ne precede di poco la morte. Lizzani ha mantenuto la voce narrante e una narrazione di stampo naturalistico, con la cadenza di un racconto popolare che aderisce interamente al punto di vista dei contadini. Fontamara (paese abruzzese immaginario della Marsica, modellato su Pescina, il borgo natio di Silone) nel 1927 è un piccolo mondo separato dalla penisola, chiuso in una miseria atavica (evidente dai ruderi delle case diroccate dopo il terremoto di Avezzano, dove vivono gli abitanti), soffocato dagli imbrogli e dallo sfruttamento dei proprietari – che quando occorre si servono della violenza dei carabinieri o dei fascisti per imporre l'ordine. «A capo de tutto ce sta' Dio, padrone de lo cielo, questo tutti ce lo sanno, poi venne lo principe Torlonia, padrone della terra, poi vengono le guardie de lo principe, poi vengono li cani de le guardie de lo principe, poi niente, poi ancora niente, e poi ancora niente, poi vengono li cafoni, e se po' di' finita»: così esclama, programmaticamente, un contadino all'inizio del film e infatti gli abitanti di Fontamara sono gli ultimi degli ultimi, tanto che quando si ribellano ai fascisti dopo aver scoperto che questi hanno appena stuprato una delle loro donne, gli squadristi rimangono attoniti dalla sorpresa, scoprendo che quelli che ritenevano assimilabili a bestiame remissivo, sono invece

uomini in grado di agire e reagire. Anche la sequenza dello stupro, di cui rimane vittima una povera ragazza del borgo, Maria Grazia, è di particolare efficacia: Lizzani evita lo spettacolo voyeuristico e mostra soprattutto l'angoscioso inseguimento che lo precede (non previsto nella sceneggiatura) e si snoda dalle stradine all'interno della povera casa della ragazza al cortile sottostante. L'azione è serrata, brutale e silenziosa, esemplificando così la sottomissione di una classe sfruttata e angariata che sembra condannata all'isolamento e alla miseria. La speranza di una palingenesi di Berardo (Michele Placido) che può avvenire solo lontano dal paese, nell'altrove della capitale dove si reca col figlio di un amico, è spietatamente compromessa da dinamiche di sopraffazione e sfruttamento che proteggono il benessere di chi non lavora e che impediscono al 'cafone' di lavorare anche un solo giorno.

### ***Il gobbo, da dramma storico a mélo***

Nel 1960, dopo sette anni in cui si cimentò con generi diversi (e intraprese anche, per primo in Italia, un lungo viaggio in Cina dove realizzò il documentario *La muraglia cinese*, 1957), Lizzani ritornò a misurarsi con la storia del Novecento con un progetto inconsueto che assunse un valore paradigmatico rispetto a varie scelte successive: *Il gobbo*, un film su un personaggio realmente esistito, Giuseppe Albano, soprannominato “il gobbo del Quarticciolo” (che nel film diviene Alvaro Cosenza), un giovane nativo di Reggio Calabria e trasferitosi a Roma dove, appena sedicenne, compì una serie di azioni resistenziali. Dopo la liberazione della capitale, non accettò di consegnare le armi agli Alleati e intraprese una deriva delinquenziale che lo condurrà ad essere ucciso a tradimento, in circostanze mai chiarite, a soli diciotto anni nel gennaio del 1945, quando la guerra non era ancora finita. Rendendo protagonista un personaggio che appare fugacemente in *Roma città aperta* di Rossellini, *Il gobbo* è significativo nel cinema di Lizzani perché costituisce la prima occasione in cui si misura con la dimensione della violenza, con un personaggio i cui impulsi viscerali convivono con l'astuzia e le contraddizioni di un'indole utopistica e generosa. Quella stessa violenza, che nel periodo dell'Occupazione nazista, era una forma eroica di ribellione contro la ferocia dell'occupante e degli schierati fascisti, divenne dopo la Liberazione una forma di *hybris* suicida. Questo aspetto, irrazionale e oscuro, diviene un elemento problematico di numerosi film di Lizzani, dove affronta la rappresentazione della Storia – da *Mussolini, ultimo atto* a *Hotel Meina*:

Non è paradossale che io auspichi un certo cinema, un certo tipo di personaggi (...) e poi continui a occuparmi di personaggi abietti e negativi (Mussolini, le prostitute<sup>14</sup>, i sanbabilini), privilegiando (...) il “nemico”, e rimanendone, in fondo, affascinato? Forse qualcuno me lo obbliga? (...) No, la realtà è che si può anche veder chiaro con la testa, ma poi c'è tutta un'eredità, culturale o paraculturale, e una mancanza di reattività interiore che paralizza e tiene ancorati a modelli che un rifiuto della ragione non basta a disintegrare<sup>15</sup>.

Nel caso di Albano/Cosenza, il personaggio e il contesto della sua storia avrebbe potuto essere ben altrimenti complesso e lo stesso Lizzani, nel testo introduttivo alla sceneggiatura - che in seguito rielaborò nella sua autobiografia - chiarisce e ammette che avrebbe voluto raccontare il denso intreccio di complicità e connivenze in cui si trovò imbrigliato il giovane Albano dopo la liberazione della capitale. In *Il mio lungo viaggio nel secolo breve* Lizzani scrive:

Quando io e Ugo Pirro ci accingemmo alla stesura della sceneggiatura, non era del tutto ancora chiara la vita e la fine del gobbo.

Il gobbo del Quarticciolo, dopo la Liberazione, aveva goduto della fiducia – come ex partigiano – dei servizi segreti francesi e della polizia italiana. Ma, in seguito, la sua presenza era divenuta scomoda

---

14 Lizzani allude al film *Storie di vita e di malavita* (1975), ispirato alla cronaca nera, quindi con i “sanbabilini” ai neofascisti di *San Babila, ore 20: un delitto inutile* (1976).

15 CARLO LIZZANI, *Anche oggi è un dopoguerra*, «L'Europeo», agosto 1976, poi in Id., *Attraverso il novecento*, Biblioteca di Bianco e Nero – Scuola Nazionale di Cinema, Torino-Roma, Lindau 1998.

per troppe persone. E la sua fine fu segnata.

Nell'intrigo che lo aveva portato alla morte in maniera così fulminea (aveva appena 18 anni, dominava come un re nelle borgate di Roma, mentre al nord la guerra non era ancora finita) avevano giocato un ruolo fondamentale non soltanto la sua ingenuità ma anche il conformismo, la paura, la doppiezza di molti personaggi ufficiali che con lui avevano avuto contatti compromettenti; insomma, i fattori di conservazione di quei gruppi di potere che volevano a ogni costo ricomporsi e trasmigrare nei nuovi poteri, appena passata la tempesta. Si poteva, dunque, realizzare, attraverso la vicenda del gobbo, il ritratto di un momento essenziale della nostra storia contemporanea.

Scartata a priori la possibilità di riprodurre in racconto corale l'ambiguità di tutto un ambiente, questa ambiguità finiva per rovesciarsi, come elemento portante del racconto, sullo stesso gobbo e sui personaggi che lo attorniavano.

Il procedimento diventava tanto più provocatorio quanto più il fuoco dell'obiettivo si spostava dall'ambiente per concentrarsi sull'individuo.<sup>16</sup>

Rispetto a quanto aveva scritto nel 1960, Lizzani nel 2007 eliminò la definizione di «società sfasciata e corrotta»<sup>17</sup> con cui si riferiva polemicamente alle istituzioni poliziesche riciclate da fasciste in organi democratici. Infatti è probabile che il Gobbo avesse rapporti con la questura (il capo della squadra politica, il commissario De Luca, dovette addirittura dimettersi per i sospetti sul suo conto).

Nel film, purtroppo, questi risvolti sono completamente scomparsi, obliterati da una 'semplificazione' melodrammatica che fu appunto l'effetto di un'autocensura.

Lizzani e gli sceneggiatori Ugo Pirro e Luciano Vincenzoni aggiunsero quindi alla storia del Gobbo una vicenda sentimentale che lo vedeva legato alla figlia di un fascista, Ninetta, che egli stesso aveva violentato ma di cui si era innamorato. Una storia artefatta e anodina che si conclude in riva al fiume dove il giovane viene ucciso dai carabinieri mentre tenta di scappare (in realtà venne ucciso a tradimento nell'androne di un palazzo ma la notizia ufficiale fu che era stato colpito dalle forze dell'ordine *sic*). È un finale che non manca di una sua plateale efficacia, anche per gli echi del Realismo poetico francese che furono notati già all'epoca da Adelio Ferrero<sup>18</sup>. Del resto lo stesso Lizzani, fin dalla giovinezza, aveva già dichiarato l'importanza avuta nella propria formazione da:

i film di Duvivier, di Carné, di Renoir, opere d'arte o documenti che fossero, erano espressione di un mondo morale ben complesso, di una società angosciata da problemi ben profondi, da lotte ben serie e accanite. (...) Il cinema francese faceva affiorare un vasto paesaggio di figure umane (...). Costituiva nel suo insieme un insegnamento utile per tutti gli uomini civili d'Europa.<sup>19</sup>

Pur con tutti questi compromessi, va riconosciuto che:

nessun regista, fino ad allora, aveva avuto il coraggio di vedere che nella Resistenza, affrontata sempre con uno sguardo rispettoso, ci fossero state delle sacche di inutile e riprovevole violenza. Momenti di trasgressione che furono totalmente estranei a quello che era l'ideale dell'antifascismo. È indubbio che alcuni fatti inaccettabili siano accaduti<sup>20</sup>.

Inoltre la vicenda raccontata ne *Il Gobbo* si teneva discosto dalle regole del film resistenziale delineando un caso di delinquenza banditesca insorta sul ceppo della guerra di liberazione: un caso, si sarebbe potuto dire dopo, di deviazione che offriva però materia di riflessione se non al revisionismo storico certo a una diversa considerazione di quegli eventi in sede anche storiografica<sup>21</sup>

---

16 CARLO LIZZANI, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Torino, Einaudi 2007, p. 175.

17 CARLO LIZZANI, *Prefazione*, Id., *Il gobbo*, Salvatore Sciascia Edizioni, Caltanissetta 1960, p. 14, dove aggiungeva, fra l'altro: «Ma per fare questo, ripeto, ci sarebbe voluto – e a priori – il benessere di una censura almeno come quella americana, che non considera offesa allo stato la critica ai funzionari corrotti e ai sistemi non ortodossi di tutela della legge».

18 A.F. (Adelio Ferrero), (Senza titolo), «Cinema nuovo», n. 149, gennaio-febbraio 1961.

19 CARLO LIZZANI, *Vita paradossale del cinema francese*, «Cosmopolita», 18 novembre 1944, poi in Id., *Attraverso il novecento*, Biblioteca di Bianco e Nero – Scuola Nazionale di Cinema, Torino-Roma, Lindau 1998.

20 VALENTINA INNOCENTI, *Carlo Lizzani. L'ultimo spettatore. La vita, il cinema, le idee*, Roma, Datanews 2012, p. 78.

21 GUALTIERO DE SANTI, *Lizzani tra i film sulla storia e la storia del cinema*, in *Carlo Lizzani. Cinema, storia e storia del cinema*, a cura di Gualtiero De Santi e Bernardo Valli, Napoli, Liguori 2007, p. 6.



Da notare il ruolo drammatico che viene ad avere nel film il personaggio di Leandro detto “er Monco”, un complice del Gobbo che diviene menomato ad una mano dopo che è stato torturato dalla polizia fascista. Questo personaggio (interpretato da Pier Paolo Pasolini, che collaborò anche ai dialoghi del film) è una sorta di 'doppio' in negativo del Gobbo: anche lui 'diverso', anche lui ribelle e deciso a non lasciare le armi al momento della liberazione, anche lui concupisce la stessa donna, Ninetta, ma avido e mosso esclusivamente dall'interesse personale.

Nonostante i compromessi e le omissioni di argomenti scomodi, il film fu accusato dalla censura di apologia di reato e questo non gli impedì di diventare uno dei maggiori successi commerciali nella carriera del regista (fu il nono maggior incasso fra i film italiani del 1960).

### **Nel Palazzo: dal *Processo di Verona* a *Maria José – L'ultima regina***

Un'altra storia di sconfitti, stavolta rievocata da Lizzani con scrupolo storico, è quella di Galeazzo Ciano e Edda Mussolini, sua moglie, figlia del duce, in *Il processo di Verona* (1963), che costituisce probabilmente il suo miglior film, il più rigoroso. La sua regia è asciutta e incisiva come non sarà, paradossalmente, quando invece racconterà la lotta contro il fascismo di Giorgio Amendola e della moglie Germaine, nel mediocre *Un'isola* (1986), realizzato per la televisione.

*Il processo di Verona* inaugura un altro sottofilone del suo cinema (e delle sue realizzazioni televisive) dove la mdp entra nei palazzi del potere e mostra, dietro le quinte, i personaggi storici alle prese con gli eventi risolutivi delle loro esistenze e l'esigenza del regista di passare dai personaggi popolari e anonimi ai protagonisti:

Tante volte sono ricorse sui nostri schermi certe date famose: 25 luglio, 8 settembre, 25 aprile, ma erano sempre state raccontate prediligendo il punto di vista degli umili, dei resistenti, dei partigiani, del popolo napoletano o dei pescatori delle valli di Comacchio, degli operai e dei piccoli borghesi. Perché non provare a vederle, queste date, tra le mura di palazzo Venezia o del Quirinale, del Ministero della Guerra o di un moderno Ministero degli Interni, in casa di Ciano o di Badoglio, al comando di Kesserling o di Eisenhower, o alla corte di Vittorio Emanuele III? Le corti dei nostri tempi, d'altro canto, non sono soltanto quelle dei re. Le corti moderne sono anche quelle dei dittatori e dei grandi industriali, sono i partiti e i consigli di amministrazione, gli stati maggiori dei grandi monopoli o della mafia.<sup>22</sup>

Il film è il racconto di un processo di degradazione – Ciano che precipita da 'delfino del Duce' a traditore, portando allo scoperto l'odio e il risentimento di tutti quei fascisti che lo invidiavano ma al tempo stesso lo disprezzavano. È una degradazione che passa attraverso stazioni umilianti, come quando Ciano, condotto nel carcere degli Scalzi di Verona, è costretto a spogliarsi completamente sotto lo sguardo delle autorità. La scena ricorda quella del successivo *Mussolini ultimo atto*, anche se il contesto è opposto: se per Ciano quella mortificazione è un primo passo verso la morte, l'ex duce invece accetta di travestirsi da soldato tedesco per salvarsi la vita. Fu un'altra umiliazione, per Ciano, anche l'accettare la protezione dei tedeschi, sperando, alla fine, in un loro soccorso, nonostante egli si fosse sempre contrapposto ai nazisti.

Come lo ha definito lo stesso Lizzani, il film è un «dramma di corte» ma bisogna precisare che si tratta di una corte di mediocri, gretti e feroci personaggi: la seduta del Gran Consiglio dove fu votata la decadenza di Mussolini, rappresentò per Ciano l'occasione di impadronirsi di quello spazio politico che vedeva soffocato da un suocero troppo ingombrante.

Ma il nucleo drammatico del film è costituito dalla lotta di Edda contro suo padre, sua madre e i tedeschi per salvare il marito: è Edda l'uomo della storia, interpretata da una prodigiosa Silvana Mangano cui la luce conferisce quell'aderenza fisica con la figlia di Mussolini:

in quel periodo lavorava al mio fianco un grande art director che si occupava sia della scenografia sia dei

---

22 CARLO LIZZANI, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Torino, Einaudi 2007, p. 177.

costumi: Piero Gherardi. Fu lui stesso a suggerire a Barboni, direttore della fotografia, di girare i primi piani utilizzando una lampada fuori scena a picco sul capo della Mangano. Il volto di Edda Ciano era caratterizzato da grandi occhi, peculiarità che apparteneva anche alla Mangano. Ma Edda Ciano li aveva infossati, mentre la Mangano no.<sup>23</sup>

Così, illuminando il viso dell'attrice dall'alto, la fotografia di Leonida Barboni le disegnò le occhiaie modificando così la conformazione degli occhi. Di contro, Lizzani modificò alcuni elementi e dettagli storici (eliminò la voce chiocchia del vero Ciano).

Il regista intendeva sottolineare che l'unica preoccupazione – mentre il paese sta subendo da tre anni la catastrofe della guerra - risiede nella vita del marito:

Edda Ciano, nonostante tutti gli scontri con il padre per evitare al marito la condanna a morte, non accenna mai ad alcuno dei drammi che il regime ha provocato nel Paese. Insomma, la sua è una tragica esperienza familiare, totalmente avulsa dal contesto storico. Un personaggio che presenta, dunque, degli evidenti limiti, che mai una volta riflette sulle condizioni dell'Italia, che non è disposta a compiere alcuna autocritica, e che non riesce a rinnegare alcun aspetto del regime.<sup>24</sup>

Lizzani stesso associò il film al successivo *Mussolini ultimo atto* dove:

il Duce è un uomo che pensa solo ed esclusivamente alla sua salvezza, un uomo che tenta di rifugiarsi in Svizzera abbandonando i suoi uomini senza alcuno scrupolo, travestito da tedesco!<sup>25</sup>

Un altro elemento significativo risiede nel fatto che la figlia si misura con un padre che sacrifica un suo legame affettivo al proprio opportunismo politico (per non contraddire Hitler che l'aveva salvato dalla prigionia). Queste dinamiche trovano la loro maggiore intensità nella sequenza dell'ultima telefonata di Edda a Mussolini, resa ancora più allucinata dal fatto di non udire la voce del duce (assente dall'intero film e quindi sempre incombente). In una crescente concitazione, Edda tenta perfino di ricattare il padre, ricordandogli le frasi compromettenti che Ciano aveva riportato nei suoi diari e che, in caso di sua condanna a morte, sarebbero state rese pubbliche.

In un'operazione di condensazione che in questa scena probabilmente raggiunge la più alta efficacia, Lizzani e i suoi sceneggiatori ripresero e rimontarono frasi tratte dalle lettere di Edda Ciano e da altri documenti, in modo che ogni parola corrispondesse a ciò che i personaggi in questione avevano effettivamente pronunciato o scritto.

Un'altra sequenza memorabile, anch'essa ispirata agli eventi reali, è quella della fucilazione di Ciano e degli altri “traditori”, dove anziché la colonna sonora si ode solo il rumore della cinepresa dell'operatore tedesco che sta riprendendo il rituale. Questa scena sembra alludere alla vanità dell'esistenza di Ciano, che era sempre stato su un piedistallo e ora è in scena anche mentre sta cadendo nella polvere. Allo stesso tempo, avere evidenziato la presenza dell'operatore sottolinea come la consuetudine di filmare anche gli atti estremi rientrasse nella burocrazia dello sterminio operata dai nazisti.

Poco felice, invece, appare l'idea di inserire, nella colonna sonora, fin dall'inizio del film, il *flashforward* sonoro di una raffica di mitra: un modo molto banale di anticipare quale sarà la fine dell'ex delfino<sup>26</sup>.

Se Mussolini è fisicamente assente dalle inquadrature del *Processo di Verona*, diviene invece il protagonista assoluto di *Mussolini ultimo atto* (1974), che racconta le ultime settimane di vita del dittatore, dalla fuga da Milano al tentativo di espatrio travestito da soldato tedesco, fino alla cattura da parte dei partigiani, la breve, angosciata attesa e la fucilazione eseguita sbrigativamente, a Giulino di Mezzegra nei pressi di Dongo il 28 aprile 1945, per impedire che venisse prelevato dagli

---

23 VALENTINA INNOCENTI, Carlo Lizzani. *L'ultimo spettatore. La vita, il cinema, le idee*, Roma, Datanews 2012, p. 94.

24 *Ivi*, p. 102.

25 VALENTINA INNOCENTI, Carlo Lizzani. *L'ultimo spettatore. La vita, il cinema, le idee*, Roma, Datanews 2012, p. 102.

26 Purtroppo Lizzani riprenderà questo stesso espediente sonoro in un'inutile autocitazione nel dignitoso film televisivo *Maria José – L'ultima regina* (2001) con cui in parte concretizzerà il progetto, risalente al 1963, di un film sulla crisi dei Savoia.

alleati.

Come sempre, la scrittura di Lizzani è semplice, lineare ed evita ogni sottolineatura, in un senso come nell'altro, tanto che venne accusato (in modo alquanto ingiustificato) di avere troppo privilegiato l'umanità di Mussolini sconfitto e quindi di averlo reso oggetto di pietà (lo stesso genere di accuse rivoltegli dieci anni prima per il film su Ciano). In realtà il ritratto del dittatore sconfitto (impersonato da un convinto Rod Steiger) è perfettamente equilibrato: come il Gobbo, come Ciano, anche Mussolini è uno sconfitto colto nella caotica disperazione di un *cul de sac*, nell'angoscia di una situazione che non permette più nessuna strategia possibile se non la fuga. Il dittatore è descritto nelle ultime, patetiche illusioni (come quella, fomentata da Pavolini di un esercito di camicie nere nella caserma di Grandela che invece si rivela costituito da pochi ragazzini spauriti), nella desolazione del suo privato (condiviso con l'amante Claretta, che ne condivide la prigionia e la morte), nell'attesa di una sorte che subisce ormai passivamente.

Non appare del tutto convincente l'uso di flashback che illustrano ipotetici pensieri di Mussolini ormai vinto (sembra infatti poco probabile che, nei momenti in cui doveva temere per la propria vita, egli pensasse alle torture e alle feroci uccisioni eseguite dai repubblicani). Molto più felice è il racconto quando mostra la perdita di dignità e orgoglio da parte dell'ex duce, nel momento in cui, vistosi perduto, non esita ad abbandonare i gerarchi che lo avevano seguito e soprattutto a travestirsi da soldato tedesco, per poi subire la penosa umiliazione di essere catturato mentre tiene l'elmetto abbassato e tenta di non essere riconosciuto. Dopo di allora Mussolini si lascia trascinare dagli eventi senza opporre nessuna resistenza e la sua vita diviene la posta in gioco fra il comando del Comitato di Liberazione Alta Italia, che teme possa essere salvato, e gli alleati che vorrebbero catturarlo.

L'elemento più interessante del film televisivo in due parti che Lizzani dedica a *Maria José – L'ultima regina* (2001) è, ancora, la descrizione della sconfitta della dinastia e il modo in cui Maria José, il marito Umberto II e il re Vittorio Emanuele III reagiscono alla disfatta. In particolare è interessante la messa in scena dell'ultimo incontro fra il re e Mussolini, il giorno dopo essere stato deposto dal Gran Consiglio il 25 luglio 1943.

Vittorio Emanuele III ha il potere che gli proviene dalla sua carica di sovrano – ma è un potere ormai pressoché irrisorio, nella consapevolezza che la guerra è perduta, mentre per la prima volta Mussolini è di fronte a lui disorientato e debole, e si muove come una belva inferocita ma con gli artigli spuntati. Lizzani trova la giusta misura nel mostrare la mediocrità di Vittorio Emanuele III, che lascia affiorare ancora qualche sprazzo di soggezione nei confronti dell'ex capo del governo, dato che non sa bene cosa attendersi dalla violenza e irruenza del suo comportamento. Dal canto suo Mussolini, probabilmente, sta soprattutto pensando a come salvarsi la vita, in un frangente in cui è in evidente pericolo e finisce quindi per aggrapparsi alle rassicurazioni del re. La viltà e l'opportunismo di quest'ultimo saranno delineate pienamente nei momenti in cui espone al rischio mortale la figlia Mafalda, che fu catturata dai nazisti e deportata a Buchenwald, e non avvisandola della minaccia rappresentata dai nazisti, così come dalla sollecitudine con cui si preoccupa della propria fuga. Lizzani non nasconde neanche gli atti di opportunismo di Maria José, quando si iscrive tardivamente al Partito Fascista ma la contrappone comunque, nell'integrità che rivela in seguito, alla discutibile figura del sovrano e del suo stesso marito, Umberto, schiacciato dall'autoritarismo di un padre che detesta ed eternamente sfuggente, sia alla propria vita coniugale sia alla propria identità.

Un'altra figura di sconfitto è il generale Weber di *Le cinque giornate di Milano*, l'ultima fiction televisiva realizzata da Lizzani. Dopo aver appreso dal suo comandante della disfatta, nei giorni fatidici fra il 18 e il 22 marzo 1848, l'ufficiale è in piedi davanti allo specchio, il volto contratto in una maschera apparentemente impassibile ma che dissimula malamente la disperazione. Si toglie la divisa come nell'adempimento di un rituale definitivo, estrae una pistola intarsiata da un prezioso astuccio e sembra in procinto di spararsi. Invece ha un soprassalto improvviso, si mette la pistola alla cintola, indossa una cappa nera ed esce con l'intento di cercare la nipote Amalia, innamoratasi di un medico patriota, Giovanni Grimaudo, cui lo lega un affetto morboso. È forse l'unico momento del film dove

la passione privata e la storia risorgimentale trovano un punto d'incontro significativo, mentre in tutto il resto del film le vicende sentimentali non si sollevano mai dalla banalità più prevedibile e la ricostruzione storica appare artificiosa e approssimativa.

In due film, infine, Lizzani ha rievocato la tragedia della Shoah in Italia, *L'oro di Roma* (1961) e *Hotel Meina* (2007). Il primo – e di gran lunga il più significativo dei due – racconta il crescendo angoscioso delle minacce inflitte il 26 settembre 1943 dalle SS di Kappler alla comunità ebraica di Roma, cui venne chiesto il riscatto di cinquanta chili d'oro da consegnare in sole trentasei ore in cambio della loro vita. Nonostante che l'oro fosse stato raccolto e consegnato, i nazisti non mantennero i patti e attuarono ugualmente il rastrellamento e la deportazione degli ebrei romani abitanti del Ghetto il 16 ottobre 1943.

Anche in questo film, come negli altri, l'elemento più debole sul piano drammaturgico è rappresentato dalla storia d'amore (fra l'ebrea Giulia Ortona e il cristiano Massimo De Santis) che Lizzani inserisce per instaurare, in modo artificioso e convenzionale, un nucleo emotivo e sentimentale all'interno di una storia che peraltro ha già un'alta tensione narrativa, nella descrizione di tutti i disperati tentativi compiuti dal presidente della Comunità ebraica per raccogliere l'oro, una vera e propria via crucis che lo accomuna agli altri membri. All'interno del mondo ebraico romano, Lizzani (e gli sceneggiatori Lucio Manlio Battistrada, Gaetano “Giuliani” De Negri e Alberto Lecco) contrappongono due attitudini: quella fatalista e passiva di quasi tutti i componenti, che non pensano a intraprendere un'azione di rivolta e quella del calzolaio Davide (il notevole Gérard Blain, lo stesso interprete del *Gobbo*), personaggio immaginario, l'unico che decide invece di combattere e si unisce alla lotta partigiana. Probabilmente il momento più alto del film è quello in cui si manifesta la crudeltà e il tradimento dei nazisti che procedono ai rastrellamenti del ghetto, rastrellamenti che Lizzani riprende a distanza, mostrando gli spazi sorvegliati e invasi dai soldati che impediscono ogni via d'uscita agli abitanti. La scelta di riprendere la tragedia a distanza ne accentua l'angoscia, anche per il contrasto con le frequenti inquadrature in primo piano che hanno scandito la dinamica degli eventi, mentre ora i protagonisti sono ridotti a pedine di una catena di sterminio che ne annulla l'individualità. La sequenza si chiude poi mostrando l'arrivo di Massimo alla ricerca di Giulia (che ha deciso di unirsi alla sua famiglia nella deportazione, nonostante lei sia appena diventata cattolica): il giovane si trova davanti ad uno scenario allucinante: sono diciassette inquadrature in fermo-immagine di strade, vicoli e piazze completamente deserte, dominate da un vuoto che è sinonimo di morte.