

L'esperienza del "fare cinema" tra storia, politica, cronaca, commedia¹

Carlo Lizzani

Il cinema documentario ha preso gran parte della mia vita. Faccio l'esempio de *La Muraglia cinese*, primo film girato da un europeo nella Cina Popolare, nel 1957. Fu un'esperienza straordinaria, perché mi resi conto di come le culture, ancora nel Novecento, fossero e siano lontane. All'interno stesso della rivoluzione marxista, il cinema mi permise di vedere, prima di ognuno, la crisi possibile del Comunismo reale, quindi della Cina. Vidi che la Cina era un Paese contadino. Non c'era uno spillo, non c'era una cosa di metallo che non venisse dall'Unione Sovietica che, a sua volta, succhiava da tutti i Paesi del Comunismo reale. La rottura tra Stalin e Mao fu dovuta a questo fatto. Al fatto che Mao fosse un'idrovora. Non si accontentava assolutamente. Anche lui ripeteva l'esperienza che avevano vissuto sia Lenin che Stalin. Perché il Comunismo in realtà, dottrina o scienza storica – e oggi si ricomincia a studiarlo –, per la globa-

¹ Il testo che segue è la trascrizione di una sua lezione/conversazione videoregistrata, svolta nel novembre 2012, in occasione di un corso di formazione per insegnanti sull'uso delle fonti filmiche nella didattica, organizzato dalla Fondazione Aamod in collaborazione con il Cidi di Roma [ndr]. Carlo Lizzani, scomparso di recente, nel 2013, rappresenta con la sua opera una grande parte di storia del cinema italiano. Peraltro è uno dei pochi autori del cinema italiano che abbia ricoperto, praticamente, quasi tutti i ruoli dell'attività cinematografica: critico, autore di documentari, sceneggiatore e regista di film fiction, organizzatore culturale, Direttore della Mostra del Cinema di Venezia, in una fase decisiva della storia della Mostra del Cinema di Venezia, quando, dopo la contestazione del '68, quell'esperienza, la più importante del cinema italiano, riprende di nuovo vita e lo fa anche grazie alla direzione di Lizzani. Lizzani, oltre a realizzare, discutere e ragionare sulla produzione cinematografica, si è occupato con passione anche della tutela e della riflessione sulla vita e la memoria della produzione cinematografica. L'aspetto specifico del suo contributo riguarda il cinema documentario, un'esperienza individuale e personale di produzione e realizzazione di film non solo fiction, che rappresenta un'importante risorsa proprio per la didattica della storia.

lizzazione, i problemi finanziari ecc.. era nato come sviluppo della punta più avanzata della società. Cioè, nella società industrializzata, non nei paesi contadini.

Tornato in Italia dalla Cina, provai a dire a tutti come fosse chiaro che si stesse avviando una nuova forma di stalinismo. Infatti, nel 1958 ci fu il grande balzo in avanti, poi la Rivoluzione culturale in Cina, che fu un disastro come tutti sappiamo, fino ad arrivare a Pol Pot. A forza di allargarsi ai paesi contadini dell'Asia, dell'Africa ecc., cioè nelle parti più arretrate del mondo, da una parte vi fu un avvicinamento alla civiltà più "progredita", ma si trattò di una parentesi politica, mentre lo scontro, la distanza tra le culture, che io avvertii, furono percezioni nettissime. Per realizzare ottanta minuti di documentario ci misi un anno. Perché? Proprio per il modo di concepire il tempo, lo spazio da parte dei cinesi...c'era proprio un abisso tra noi e loro. Peraltro, chi ci seguì, che era la Segreteria dell'ufficio produzione documentaristica della Cina, era appassionata di questo viaggio e di questo progetto.

Io ho visitato tutta la Cina, dal Nord fino ad Hong Kong, giù al Sud. Dappertutto io ebbi dei veri propri scontri, non ideologici, ma proprio sul modo di concepire il tempo e lo spazio. Per esempio, io chiesi loro (tra l'altro, in Piazza Tienanmen vidi ancora i manifesti di *Cronache di poveri amanti*, che ho girato nel 1953 e che lì è arrivato nel 1955) di parlare e di conoscere dei registi di film. Loro erano allibiti, perché dicevano «ma lei è qui per fare un documentario, perché vuole vedere i registi?». Questo non lo dicevano per ragioni censorie o poliziesche, semplicemente non capivano, perché io, che in quel momento stavo realizzando un documentario, avrei dovuto incontrarmi solo con i documentaristi. Il tempo, per esempio: il tempo clima e il tempo reale. Dicevo (nell'interesse anche loro, perché partecipavano con le spese e in parte la produzione era anche loro, oltre del produttore Leonardo Bonzi, che era un liberale): «Facciamo un programma. Domani potrebbe piovere: se pioverà prevediamo di girare gli interni, quindi procuratevi i permessi, così non perdiamo tempo». Loro si mettevano a ridere, perché il "se" per loro non era comprensibile. Mi sono accorto che c'erano duemila anni che ci dividevano. Noi lo conosciamo da duemila anni: il "se" nasce nella filosofia greca, l'ipotesi. Non c'era niente da fare, era uno scontro culturale incredibile. È un'esperienza che mi ha portato a riflettere e che ho sempre cercato di comunicare, ma che tornando, a mia volta, non riuscii a comunicare, ovvero il fatto che il Comunismo, se si

fosse propagato solo nei paesi contadini sarebbe finito. Fu quindi un'esperienza straordinaria.

Di documentari ne ho fatti altri. Per esempio, quando ci fu la liberazione dell'Angola, mi precipitai in quel paese e con la troupe andammo a vedere, a cercare di documentare questa stagione in Africa. Non ero mai stato in Africa. Mai fatto un viaggio turistico. Il mio ultimo libro si intitola *Il giro del mondo in 35 mm*. Un libro interessante già nell'introduzione. Fa capire tanti retroscena del cinema, che io ho cercato di illustrare. Il documentario in Angola s'intitola *Africa Nera, Africa Rossa* (realizzato intorno agli anni '76-'77). Anche quello incuriosiva la televisione e fu prodotto dalla televisione. Anche in quel caso, si era sempre attenti a non pronunciarsi politicamente, però anche lì vidi quanto nella storia, come in tutto, sia pericolosa la semplificazione. C'erano due orientamenti per l'Angola libera: uno più vicino al marxismo e un altro più vicino all'America. Mentre stavo lì, era vincente quello vicino all'Unione Sovietica, perché forse aveva dato più aiuti, ... però le riprese durarono molto meno che in Cina (in un mese feci tutto), ma ebbi modo di vedere come fossero in procinto di firmare una specie di pace tra queste due correnti che avevano capeggiato la liberazione. Ho letto, mi pare un anno fa, cioè dopo trent'anni, che quelle due fazioni si sono finalmente riappacificate. Trent'anni per riuscire ad intendersi tra di loro. Mentre allora sembrava: "l'Angola è libera, adesso mettiamoci d'accordo...". Trent'anni è durata questa guerra civile (in parte sostenuta dal Sud Africa, in parte sostenuta dai paesi del Comunismo reale..).

Quello che io lamento è che oggi ci sia poca diffusione di cinema documentario in televisione, salvo su RaiStoria, l'unico canale che io seguo, dove, ogni tanto, vengono trasmesse delle cose veramente interessanti. Un po' ripetute, ma mi pare molto utili per la scuola. Sarebbero, dato che vanno in onda in vari orari, da registrare e poi proiettare a scuola. Su RaiStoria c'è *Dixit*, curata da Giovanni Minoli. Una trasmissione contenitore, dove, attraverso spezzoni di alcuni documentari, si presenta un'antologia su temi specifici: la storia del Fascismo, la storia del Comunismo ecc.. Insomma, ci sono delle perle da cogliere. Mentre le fiction, salvo qualche eccezione, non mi pare che siano utili per un insegnamento nella scuola della storia. Io ne ho realizzate alcune che forse potrebbero essere utili: *Le cinque giornate di Milano* e prima ancora *Maria Josè l'ultima Regina*. Quest'ultima mi ha dato la possibilità, finalmente, di raccontare le reali personalità dei Savoia (anche di Umberto). Forse, avrebbero dovuto

seguire l'esperienza e i consigli di Maria Josè, nata e vissuta, prima dell'Italia, in un Paese dove c'era la Monarchia, ma democratico da decenni, il Belgio, e che, da sola, aveva cercato, in tutti i modi, di spingere i Savoia ad un'attualizzazione storica della loro casata.

Anche *Le cinque giornate di Milano* è stata una produzione per la televisione interessante. La Lega si ribellò e mi criticò per come avessi presentato l'Onorevole Cattaneo. Era un film che, all'inizio, sembrava quasi d'ispirazione leghista, poi, invece, la Lega rimase delusa perché io misi in grande luce il personaggio di Cattaneo, interpretato mirabilmente da Giancarlo Giannini, che parlava di Federalismo, ma in modo ampio, teso ad unificare l'Italia e non a dividerla e quindi ci furono delle proteste. Vi fu una certa freddezza dalla stessa Rai, che vide disatteso quello che poteva essere un gesto generoso verso la Lega. Insomma, una certa storia d'Italia, partendo da *Le cinque giornate di Milano* e da altri miei film si potrebbe raccontare. Mettendoli non nell'ordine in cui sono stati girati: partendo, appunto, da *Le cinque giornate di Milano*, poi *Maria Josè l'ultima Regina*, quindi i film sul Fascismo come *Mussolini ultimo atto*, successivamente, in merito alla crisi del Fascismo, *Il processo di Verona*, film anche sulla Resistenza. Consiglio inoltre *L'oro di Roma*, sul rastrellamento degli ebrei a Roma. Quindi, effettivamente, la storia d'Italia si può ripercorrere. Voglio citare anche *Achtung! Banditi!*, che è importante per esempio perché si tratta di uno dei pochi film italiani che racconta anche la fabbrica, direi nel mondo, ovvero, nel mondo industrializzato, dove però i film sulla fabbrica, in cui la fabbrica è presente, sono pochi. In Italia si contano sulle dita di una mano, da quando è nato il cinema. La fabbrica, anche negli altri Paesi, non è stata vista come un set affascinante. Forse è un luogo di lavoro che non piace ricordare, per la fatica. Più passa il tempo più cerco di valorizzare *Achtung! Banditi!* sotto questo aspetto: è un film dove si vede la fabbrica. La fabbrica in un momento in cui viene destabilizzata, perché i tedeschi vogliono portare via tutto e gli operai salvano i beni della fabbrica. Non è che si veda il lavoro, però la fabbrica è l'ambiente principale dove si svolge *Achtung! Banditi!*.

Ho realizzato anche commedie. Anche con quelle ho dato testimonianza. Nonché i film di cronaca. Si è parlato spesso dei "film polizieschi Lizzani". Con i fatti di cronaca potrei farne uno al giorno, ma ne ho fatti cinque. Si tratta di film in cui il personaggio rappresentava un'epoca, rappresentava un momento della società. Per esempio, il film su Lutring, "il solista del mitra", *Svegliati e uccidi*,

del 1966, fu il frutto di come la stampa, per vendere, propagandasse e spettacolarizzasse alcuni episodi di cronaca. Il giorno di ferragosto, Lutring aveva fatto una rapina con un vecchio mitra usato, messo in una fodera di violino. Uscì un articolo a sei colonne: *Il solista del mitra*. A quel punto è diventato un personaggio. Tanto è vero che, tempo fa, lo incontrai (nel frattempo era stato arrestato e fece parecchi anni di carcere) e mi disse: «Lizzani, io la devo ringraziare, perché lei mi ha dipinto come un pirla e io forse ho fatto qualche anno in meno di galera perché i giudici, avendo visto il film, hanno pensato: poveraccio, in fondo, non era il solista del mitra...». Poi ho incontrato, in modo privato, Graziano Mesina. Perché nel 1969 feci *Barbagia*? Perché Mesina rappresentava, in quel momento, il tipo di fuorilegge che quasi veniva sposato dal '68, tanto che accanto a lui c'era un profugo cileno. Anche *Il gobbo* è stato un caso tipico, perché *Il gobbo* era un piccolo "reuccio" del Quarticciolo, che voleva fare la rivoluzione nel suo quartiere e un certo giorno convocò tutte le prostitute, che venivano da quel quartiere, e distribuì, a manciate, i soldi, dopo aver fatto le rapine, perché voleva riscattarsi. Questi sono i personaggi che io ho trattato nella cronaca, insieme ai personaggi della storia, quindi della commedia.

Di commedie ne ho fatte poche. Per esempio, *Roma bene* è una commedia attualissima. La realizzai nel 1971, ispirandomi a uno scandalo. C'è un personaggio, interpretato da Nino Manfredi, che indaga su un delitto dell'alta società (degli anni '70) e quando è sulle tracce del colpevole, e lo ha quasi colto, viene convocato, un bel giorno, dal vice capo della polizia che dice: «Volevo conoscerla di persona, perché le comunico che lei è stato promosso». Lui risponde: «sì, grazie, ma io vorrei finire quello che...». E il vicecapo: «no, ma lei è stato promosso, non si deve preoccupare. Quello è un caso così...». È un fatto attualissimo, ovvero come si spostino le persone, a seconda del vento politico o delle opportunità politiche.

Voglio fare un passo indietro e tornare alle origini. Durante la Resistenza, mi parve di capire (e questo l'ho raccontato nella mia autobiografia) che forse il cinema nella mia vita era importante, ma che fosse diventata più importante la politica in quel momento. Oltretutto, appena liberata Roma, è vero che fossimo liberi, però il cinema italiano, rispetto alla speranza che avevamo coltivato come sceneggiatori e autori, scomparve dalle sale. Riapparve dopo il successo di *Roma città aperta* tra il 1945 e il 1946. Scomparve perché gli schermi erano pieni di film americani. Dopo la Liberazione, mi sono

appassionato alla storia e alla sociologia. Perché venivo da una formazione che era per metà politica e mi sembrava che con il cinema potessi continuare ad incrociare questi due aspetti della mia vita. Vengo dalla scuola del Neorealismo. Il Neorealismo è stata una grande rivoluzione del linguaggio. Poi ci siamo fermati tutti, ognuno ha preso la sua strada, ma le radici vengono ancora da lì: una certa volontà, a volte, di improvvisazione, che costa, può costare, perché a volte uno deve cambiare programma, ma dal punto di vista stilistico non c'è una grande differenza tra film storico e film d'attualità. Il film storico implica maggiori costi, una maggiore attenzione alla fase di ripresa, ai ritmi e ai tempi. La televisione produce solo film moderni perché quelli storici costerebbero di più. Ma film realizzati negli anni '70 o addirittura '80, di attualità allora, adesso sono comunque storici.

Il Neorealismo, effettivamente, scoprì un'Italia che raramente era stata toccata. Un'Italia degli umili, come direbbe Manzoni. Non solo degli umili, ma un'Italia dalla Sicilia al Nord. Questa fu la caratteristica del Neorealismo: uscire dai teatri, andare a girare dal vero, ecc. Però questa è una caratteristica relativa al contenuto. Guai a fermarsi su questa soglia. In realtà il Neorealismo fu anche una grande rivoluzione formale. Tanto è vero che un grande critico, un padre nobile della *Nouvelle Vague*, André Bazin, ha scritto uno slogan: «Con il cinema neorealista esce il cinema moderno». Perché fu un modo di girare non solo diverso perché si andava per la strada, ma diverso perché c'era una fusione dei generi. Se voi guardate un film neorealista autentico, potete notare che non è di un genere. Provate a dire *Ladri di biciclette* di che genere sia. La prima caratteristica del Neorealismo è quella di aver fuso i generi. Un qualcosa di singolare. Poi la struttura del fotogramma nel Neorealismo. Si esce in esterno, ma gli "sguardi" dei cineasti avevano avuto fino ad allora sempre una prevalenza, un punto di vista paesaggistico e monumentale, in cui l'inquadratura aveva sempre una sua verticalità, mentre nel fotogramma neorealista l'inquadratura aveva sempre superfici che si perdevano all'orizzonte, strade lineari. Pensate ad *Ossessione*, con queste strade del nord, dove non si vede una montagna, non c'è un paesaggio da cartolina illustrata. Poi il piano sequenza. Cosa che noi apprendemmo a nostra volta, perché ci sono sempre dei precursori. Lo avevamo visto nei film di Orson Wells, nei film di Renoir. Questa continuità del racconto, che non è semplicemente campo/contro campo, tipico del cinema classico hollywoodiano, ma che presuppone

ne un andamento della macchina da presa, dal primo piano, quindi navigando, in vicinanza, a quello che parlava nel secondo, poi lo sfondo. Insomma, il piano sequenza è la capacità di girare in continuità, senza perdere i primi piani, senza perdere il fatto di avvicinarsi agli attori, fino ad inquadrarli in primo piano, ma con una continuità, che fu considerata nuova dalla *Nouvelle Vague*. Queste sono le caratteristiche fondamentali: la fusione dei generi, gli spazi orizzontali piuttosto che verticali, tipici del cinema fascista o hollywoodiano, dove il fotogramma era pieno. Insomma è una rivoluzione formale, oltre che di contenuti. La *Nouvelle Vague* elevava il Neorealismo perché sentiva non solo la forza dei contenuti, ma sentiva che era un modo nuovo, diverso di fare cinema. Quindi loro, che provocarono una rottura nel linguaggio del cinema francese, fecero invecchiare di colpo registi, che ancora non erano da rottamare, ma che di colpo, per l'avanguardia cinematografica lo diventarono. A noi invece non ci uccisero, quelli che seguirono. Ci salvarono. La generazione di Marco Bellocchio, di Bernardo Bertolucci, non ci ripudiò, anzi tutti sentirono il fascino del lontano... delle sempre più lontane radici del Neorealismo.

Roberto Rossellini realizzò un'altra svolta importante. Voleva, come suggeritogli da una casa di produzione francese (perché aveva avuto un enorme successo in tutto il mondo con *Roma città aperta* e *Paisà*), raccontare Berlino alla fine della guerra. Mi trovai da una parte spiazzato, perché anche io mi aspettavo, dai racconti che ci aveva fatto Marlene Dietrich, che si potesse fare un film, non dico alla *Roma città aperta*, ma più storico, invece Rossellini stava andando per una strada che mi sorprese e non ne avvertii subito la grande novità. Lui andava verso un percorso importante, quello di iniziare a guardare dentro l'anima dei personaggi, che poi lo portò a fare i film che tutti conosciamo degli anni d'oro, con Ingrid Bergman. La stessa *Una voce umana*, interpretato dalla Magnani, è un film sull'interiorità, sulla disperazione di una donna. Questo fu un fatto moderno per noi giovani, perché ci fece capire che il cinema dovesse e potesse andare avanti.

Tornando al Neorealismo non c'è stato un manifesto. C'era, ripeto, la rivista «Cinema», dove si predicava che cosa si dovesse andare a scoprire dell'Italia: quei processi di modernizzazione che dividevano poi il cervello dei fascisti. Sempre considerando che il Fascismo era una cosa complessa. *Ossessione* parve un film da incoraggiare, però quando poi lo videro, i fascisti insorsero. Tanto è

vero che scomparve dalla circolazione. Anche perché, comunque, non raccoglieva incassi.

Più che un manifesto c'è stata una serie di libelli, che esprimevano le idee di fronda, le tante affermazioni del dopoguerra, che ridiventarono attuali come protesta contro le forme di censura. Non ricordo un manifesto, ma può darsi che fosse stato abbozzato e magari sia finito negli archivi dello stesso Gianni Puccini, però non ricordo un manifesto².

Per quanto riguarda i miei documentari storici posso quindi spiegare, grazie anche alla lezione di Rossellini, la scelta di rappresentare, per esempio in *Mussolini ultimo atto*, gli ultimi giorni, appunto l'ultimo atto della tragedia di Mussolini. Si poteva fare un film su Mussolini al momento della nascita (dal Socialismo al Fascismo) o su Mussolini dittatore ecc.. Ma quella scelta mi sembrò più affascinante e con essa, forse, diventava implicita una condanna di Mussolini, perché faceva vedere, nella scena in cui si nasconde, mettendosi addirittura l'elmetto da tedesco, la mimesi di che cosa sia stato Mussolini. Un inventore che io non sottovaluto, perché il Fascismo di Mussolini, non è quello di Pinochet o di altri dittatori sudamericani. No, lui inventò il Nazional-socialismo, il Socialismo nazionale, a spese degli altri: «io forse modernizzo il mio Paese, forse dò qualcosa di più ai miei giovani però li mando in guerra». Un bel prezzo da pagare. Quindi erano tante le possibilità. Scelsi quel momento perché mi sembrò quello che scoprisse proprio il Mussolini vero. Quello che c'era dietro le quinte del dittatore, che sapeva anche scrivere. *Il processo di Verona* ebbe il medesimo senso. Mostrare il conflitto all'interno del Fascismo: Edda Ciano che si ribella al padre. Un'interpretazione stupenda di Silvana Mangano, coraggiosa, perché lei era ancora molto bella e accettò di imbruttirsi, perché Edda non era molto bella. Quindi accettò di marcare i lineamenti, un trucco che la invecchiava e la rendeva meno bella. Anche quello era stato un conflitto all'interno del Fascismo. Ripeto, il Fascismo non è stato una dittatura come quella di Pinochet o di altre sudamericane, è stata un'invenzione, che per combatterla bisognava e bisogna conoscerla a fondo. Per conoscerla a fondo, bisogna conoscere le sue contraddizioni. Quando Edda legge al padre le pagine del diario di

² Segnaliamo in merito, lo scritto sul Neorealismo di Cesare Zavattini, *Alcune idee sul cinema*, in «Cinema Italiano», Anno I, n. 2, dicembre 1952, pp. 5-19 [ndr].

Ciano, minacciandolo di farle pubblicare, perché veniva fuori quello che diceva Mussolini nell'intimità, per esempio: «oggi Mussolini ha pensato che forse sarebbe giusto cancellare il Natale perché in fondo con il Natale si festeggia un ebreo». Quindi, in quel senso lì, volevo rappresentare la controcena, il contrappunto storico della figura di Mussolini.

Sempre dando spazio a questa mia vena, che mi portava ad essere indeciso tra fare politica o cinema, lo racconto bene nella mia autobiografia, quando parlo di un incubo, ma di quelli lucidi. Cos'era questo incubo? Io sognavo una cosa assurda: che Hitler fosse (si diceva che visse ancora e si fosse nascosto) tra le comparse di un mio film. Anzi, tra queste comparse mi sorrideva da lontano, così come fanno le comparse per dire «domani mi fa lavorare?». Io, ad un certo punto, dico al mio assistente: «sospetto che quello sia Hitler.. portalo a bere un cappuccino al bar. Intanto datemi una pistola», e con la pistola in mano, nel percorso tra il set e il bar (dove Hitler, dalla vetrata, mi sorrideva, sempre con l'aria ruffiana delle comparse) mi dicevo: «che faccio? Gli sparo subito e faccio giustizia al mondo, oppure lo prendo da una parte e mi faccio raccontare, dall'interno e faccio un libro di memorie raccontato da Hitler stesso a me (diventerebbe un best seller mondiale)?». Emerge quindi la mia ambiguità tra la mia passione per la storia e per il racconto umano intimo, pieno di contraddizioni.

Per i miei film mi sono sempre fatto aiutare da storici o da specialisti del periodo, soprattutto di quello fascista, nonché da sceneggiatori come Sergio Amidei, che amava quel tipo di storia.

Venendo all'oggi. Se dovessi oggi suggerire a insegnanti o a ragazzi come rappresentare con delle immagini il periodo di crisi che viviamo a bruciapelo potrei pensare al mondo della finanza e a come coglierlo per far capire la crisi. Forse così: una sequenza di immagini di banche. La presenza delle banche dappertutto. Direi inoltre di vedere come vivano gli immigrati, di scoprire le condizioni degli immigrati o degli zingari, andrei alla scoperta di dove si siano concentrati più immigrati per portare a casa delle immagini. Poi cercherei di far emergere le contraddizioni rispetto a quello che si vede. Anche oggi, in mezzo al traffico, mi dicevo: «ma quando Berlusconi diceva che le macchine girano, che i ristoranti sono pieni...». Bisognerebbe fermare qualche automobilista e chiedere: «certo lei è obbligato a farlo, ma come fa? La benzina costa e lei continua ad usare la macchina». Oppure bisognerebbe andare in qualche nego-

zio, che sembra affollato di presenze e farsi dire, invece, quanto sia calato l'incasso da quando c'è la crisi. Anche io ho domandato, in qualche negozio dove si vedono le presenze, e ammettono che «qui c'è la metà dell'incasso».

I ragazzi bisogna comunque metterli in guardia. È chiaro, perché da un lato si auspica che l'audiovisivo entri nella scuola, però che ci entri a ragion veduta. Ripeto, *RaiStoria*, *Dixit* e anche certe fiction possono essere utili per gli insegnanti. Magari anche una sequenza soltanto. L'insegnante può sceglierla e farla vedere. È un'operazione che sta agli insegnanti.

Oggi non c'è un linguaggio nuovo adeguato, non c'è un lavoro di gruppo. Ci sono film importanti. Ogni tanto si vedono film italiani importanti, anche dell'ultima generazione o della penultima, però non hanno un collegamento tra di loro, non c'è una scuola come nel caso del Neorealismo, dove si poteva mettere accanto a Rossellini, De Sanctis, e sebbene con poetiche differenti, avevano però un linguaggio comune. Oggi è più difficile identificare questi film "nuovi" nel linguaggio, frutto di una comune idea, perché ognuno lotta da solo. Spesso lotta contro il mercato, che è severo e che quindi magari li mette fuori dalla circolazione.

Tengo infine a sottolineare il fatto che, pur essendo comunista non credo di essere stato ideologicamente influenzato nel fare cinema, in termini di propaganda. Intanto perché il Comunismo italiano è stato molto particolare. Sarà stata tattica, quello che vogliamo, però il fatto che un Togliatti arrivi (cosa che sgomentò) a dire, di fronte ad un nemico ancora pericoloso, come i tedeschi: «dobbiamo essere uniti... noi fino alla Monarchia». Io, che venivo dalla Resistenza, rimasi un po' sgomento perché mi risultò faticoso capire questo. Sarà stato avere appreso quella lezione, però credo che non mi abbia mai fatto velo la passione politica, la militanza nella sinistra, non credo mi abbiano portato mai a vedere schematicamente l'avversario.

A proposito della censura e dell'autocensura. Per esempio, il film su Cefalonia, fu uno dei primi film che si sognava di fare, dopo la Liberazione, poi si è detto: «non è stato fatto perché la sinistra non voleva enfatizzare l'esercito...», ma non è vero, c'era nel progetto di tanti. Alla fine è stato fatto, ma trenta o quarant'anni dopo.

Cristo si è fermato ad Eboli è un film che io avrei fatto di corsa, ma nemmeno a parlarne allora. Perché dominava non solo la censura, ma negli anni '50 e '60 anche l'autocensura. Cioè non lo si proponeva nemmeno, perché tanto non te lo facevano fare. Non erano film

marxisti. Credo che, né personalmente, né come scelta da parte del Neorealismo, ci sia mai stata una faziosità politica nel cinema del dopoguerra. Per esempio, Pietro Germi, che era un “mangia-comunisti” assoluto, fece dei film che, invece, la censura ufficiale considerava comunisti, perché pure quelli parlavano della povera gente (*Il cammino della speranza*, ecc.).

In seguito, nel dopoguerra, rientrato nel mondo del cinema, non volevo perdere le radici né con il cinema documentario, che amavo molto e che ho sempre amato (anche durante il fascismo), né con la militanza politica. Non si potevano portare sullo schermo certi film, per censura o autocensura (ricordo lo slogan “i panni sporchi si lavano in casa”), però almeno si potevano realizzare delle documentazioni, come *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*, del 1949, grazie ad una società, la *Libertas Film*, finanziata dal Partito Comunista, che aveva questa lungimiranza. Aveva capito l'importanza dell'egemonia che gli era stata attribuita, «allora, vabbè, sfruttiamola». Eravamo considerati comunisti, allora anche noi desiderammo produrre qualcosa che, decisamente, fosse più vicino ad un fine politico. Far vedere come si muove la sinistra, il sindacato, documentandolo. Partendo dall'assise del Mezzogiorno, per andare poi a fare un'indagine sul Mezzogiorno. Poi realizzai *I fatti di Modena*, sulla brutalità con cui la Polizia aveva spento una manifestazione che invocava, appunto, la sopravvivenza (molto attuale) di una fabbrica che stava per essere smantellata. Quindi un documentario politico. Seguirono i film documentari più strettamente politici, quelli del mio esordio, della realizzazione dei primi film, documentari a carattere sociologico.

Ho fatto diversi anni fa documentari su Sandro Pertini, su Giuseppe Di Vittorio, facendo raccontare a loro la propria vita. Anche allora, che ero militante, forse sempre grazie a questa lezione particolare del Partito Comunista Italiano, non mi parve e non mi pare di aver fatto dei film che fossero schematici.

In conclusione, un cenno alla terminologia: penso che tutto sia “film”. La parola “fiction” è entrata troppo nell'uso, riferita al prodotto televisivo, seriale. Per fiction si può intendere anche un genere, però ci sono fiction che meritano il nome di film. Anche all'interno delle definizioni bisogna distinguere. La prima cosa a scuola è far capire che ci sono varie definizioni. Poi, se vogliamo, tutto è “audiovisivo”, sebbene il termine audiovisivo faccia subito pensare alla televisione. È un termine un po' equivoco. È omnicomprensivo,

ma non è il prodotto prevalentemente televisivo. Si può usare, perché è un termine tecnico giusto, anche se “suona televisione”, più che cinema. Bisogna spiegare agli studenti questa distinzione.