

NOMI PROPRI

# Rappresentare la Storia

Un breve viaggio nel lungo archivio di Carlo Lizzani.

di [Luca Prono](#) – 19 Ottobre 2025



In un'intervista per *lo Donna* del settembre 2007 Carlo Lizzani dichiara che il suo archivio è quanto di più caro lui possenga. Una risposta che impone ancora un maggior rispetto di quello già solitamente dovuto ad un luogo di memoria e una più chiara consapevolezza del privilegio di consultare le carte di un uomo di cinema dal composito profilo intellettuale: regista e sceneggiatore con la passione per la politica e per il PCI, ma come ammise lui stesso senza la necessaria pazienza per farne una professione; produttore e fondatore di un primo esperimento di cooperativa popolare di produzione cinematografica in Italia (la "Cooperativa spettatori-produttori"); storico del cinema, operatore culturale (anche questa una sua definizione); Direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia per quattro cruciali edizioni (1979-1982) in cui vennero ripristinati i Leoni d'oro per la prima volta dal 1968.

Diviso tra la [Biblioteca "L. Chiarini"](#) presso il Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma e la [Lilly Library](#) della Indiana University a Bloomington negli Stati Uniti, **l'archivio di Lizzani permette, come recita il titolo del volume autobiografico del regista, un lungo viaggio nel secolo breve.** Proviamo allora a suggerire qualche itinerario nel materiale che, riprendendo le parole di Anton Giulio Mancino sul peculiare metodo di

inchiesta di Lizzani, include «sempre più diversi, sempre più corposi apparati, comprendenti indicazioni metodologiche, filmografie, documenti, carte sparse, epistolari, appunti» (2007, p. 41).

Il contributo di Mancino già ci suggerisce, se non proprio un itinerario, una caratteristica a cui prestare attenzione per orizzontarci nell'archivio adottando una prospettiva critica alternativa a quella che divide ancora la filmografia del regista in opere "serie", "politiche", "nobili", "anti-fasciste" e in quelle, invece, più di "genere".

**Anche se la distinzione non si traduce in un giudizio di valore così netto come si potrebbe supporre, almeno nei contributi migliori, non si potrà non rimarcare che questo è un ben strano destino critico per un autore che vedeva nella mescolanza dei generi proprio la lezione del Neorealismo.** Entrando nell'archivio di Lizzani impressiona la molteplicità dei materiali e delle fonti su cui il regista costruisce le proprie inchieste, sia che debba affrontare episodi di Storia ancora relativamente recente (la Resistenza, la caduta del fascismo, la memoria della Shoah, il terrorismo), sia che, invece, propenda per *instant movies* su fenomeni di malavita come le bande criminali, il banditismo e i sequestri, la prostituzione, le sette religiose. Sia, infine, che scelga la narrazione documentaria, come nel progetto della *Muraglia Cinese* (1958) o di *Africa nera, Africa rossa* (1977) sulla decolonizzazione angolana.

Più di questa divisione conta, appunto, che *Il processo di Verona* (1963) e *Mussolini ultimo atto* (1974) come *Banditi a Milano* (1968), *Barbagia* (1969) o *San Babila ore 20: un delitto inutile* (1976) siano i prodotti di una documentazione che va dal saggio storico o sociologico all'indagine giornalistica di cronaca nera fino ad arrivare ai memoriali e alle foto-inchieste dei "settimanali di attualità" come *Oggi* e *Gente*. O ancora che i collaboratori, i testimoni che Lizzani seleziona per le sue narrazioni possano apparire incongrui; come il magistrato istruttore repubblicano del Processo di Verona Vincenzo Cersosimo, che annota diligentemente una delle copie delle sceneggiature del *Processo* conservate a Bloomington, o come i vari mercenari bianchi scampati alla cattura dopo la guerra civile angolana che lo stesso Lizzani va ad intervistare a Londra, compiendo una missione che porta il documentario al confine del film di spionaggio e richiama il mettersi in scena del regista come autore dell'inchiesta in *Banditi a Milano* e *Barbagia*. Circolarmente, l'archivio documenta anche la molteplice produzione di discorsi che i film di Lizzani, a loro volta, generano non solo sulla stampa apparentemente "amica" o di settore (anche se riviste come *Cinema Nuovo* e *Rinascita* esprimeranno forti dubbi proprio sui film a lui più cari come *Il processo di Verona* e *Mussolini ultimo atto*) ma anche su riviste molto lontane ideologicamente come *Lo Specchio* e *Gente*.

Attraverso la documentazione di questa produzione di discorsi, l'archivio smette di

essere *del* regista e allarga lo sguardo alla società italiana, in quell'imbricazione indissolubile tra la sfera empirica e trascendentale che ne fonda la nozione, analizzata in un contributo di Giovanni Leghissa (2020, p. 231). **Ogni opera di Carlo Lizzani ha generalmente teso a varcare i confini del socialmente e politicamente visibile di un determinato momento storico.** Lo stesso regista ha più volte dichiarato di non aver messo la sua vita al servizio del cinema quanto di essersene servito per conoscere meglio il suo paese e la sua Storia (Lizzani 2017). Questo del visibile è certamente un itinerario importante da percorrere, anche attraverso i giudizi di revisione preventiva sui soggetti prima dell'inizio delle riprese presenti in copia alla Biblioteca Chiarini, quanto mai preziosi in un momento come questo in cui l'Archivio Centrale dello Stato ha sospeso la consultazione del Fondo CF *sine die*. Giudizi da leggere in controluce alle correzioni sulle sceneggiature e ai dibattiti sulla stampa, nonché al rapporto di Lizzani con le istituzioni sociali e politiche italiane.

**L'interesse del regista per la persecuzione e deportazione nazifascista degli ebrei, per esempio, è un caso interessante di completo capovolgimento di ciò che è ritenuto rappresentabile, che si traduce spesso con l'eufemismo dello "storicamente accurato", in diversi momenti storici.** La possibile complicità dei fascisti nel rastrellamento del ghetto di Roma in *L'oro di Roma* (1961) viene segnalata dal lettore preventivo del soggetto della Direzione Generale dello Spettacolo come "non storicamente esatta in quanto l'azione fu compiuta soltanto dai nazisti". Quasi cinquant'anni dopo, per *Hotel Meina* (2007), un progetto che Lizzani eredita da Pasquale Squitieri cambiandone l'impostazione giudicata troppo revisionista, non è la censura istituzionale ad occuparsi del film, ma una dei sopravvissuti della strage al centro della narrazione. Becky Ottolenghi Behar ingaggia con il regista un dibattito sulla verità storica giudicata incompatibile con la presenza di una pervasiva storia d'amore e di un personaggio tedesco positivo. Pur in uscita per la Giornata della Memoria del 2008, il film emerge come sgradito ad una dei suoi principali testimoni, almeno inizialmente, e la produzione, con cui ad un certo punto si scontra anche Lizzani sul rilievo da dare alla partecipazione di Squitieri nella stesura del soggetto e della sceneggiatura, chiede anche un parere legale scritto al famoso Studio Cau, specializzato in controversie cinematografiche.

Tra questi due estremi cronologici, la deportazione ritorna come presenza/assenza anche nel *Gobbo* (1960), sulle cui pagine conservate alla Lilly Library ci sono anche annotazioni di Pasolini che collaborò inizialmente alla sceneggiatura per poi scegliere di non essere accreditato, e nel *Processo di Verona*. In entrambi i film, sceneggiati con Ugo Pirro, i protagonisti, Alvaro Cosenza (alias Giuseppe Albano, "gobbo del Quarticciolo") nel primo, Edda e Galeazzo Ciano nel secondo, incrociano treni di

deportati. Particolarmente nel primo caso, la scena è complessa perché unisce meccanismi tipicamente spettacolari del genere poliziesco e western, la rapina al treno e lo scontro a fuoco con le guardie, con una dovizia di particolari sui deportati di stile quasi documentaristico e di repertorio: «D'improvviso, urla tremende si alzano dai vagoni. Ai finestrini protetti da sbarre appaiono le mani ossute e i volti disperati di uomini. Sono deportati. Si vedono anche delle donne. Anche dei bambini. Gridano. . . Una raffica coglie uno dei vagoni dei deportati. I volti e le mani scompaiono dal finestrino. Ora tutto il lungo treno è un solo tragico grido» (da *Il gobbo*, pp. 125-126). Nessuna delle due scene è stata poi inclusa nei film effettivamente usciti: chiaramente le deportazioni e i campi di concentramento erano ancora un soggetto non rappresentabile nei primi anni Sessanta, come pure la corruzione politica che la storia del Gobbo evidenziava nella prima stesura, anticipando quasi la vicenda di *Salvatore Giuliano* (G. Rosi, 1962), anche se con un coinvolgimento emotivo suscitato, in parte, dal personaggio del bandito che Rosi avrebbe evitato.

Oltre alla ricezione critica contemporanea all'uscita in sala, l'ampia collezione di materiale giornalistico, incrociato con gli appunti e la corrispondenza del regista (queste componenti purtroppo meno ampie), permette di ricostruire la genesi di tanti film, compresi quelli poi rimasti sulla carta che fanno comunque parte di quel lungo martirologio che per Deleuze è la storia del cinema (2016, p. 4). O quelli fatti infine da altri, come *Ogro* (1979) di Pontecorvo, a cui Lizzani aveva pensato a lungo e teneva particolarmente. Ognuno può declinare questa opportunità secondo i propri interessi di ricerca. Della possibilità di analizzare filologicamente le diverse fasi di elaborazione della narrazione abbiamo già parlato.

Per chi è più interessato al livello produttivo e di circolazione del prodotto cinematografico, l'archivio offre comunque ampie occasioni di studio per ricreare le strategie di lancio e di commercializzazione dei film, ponendo così attenzione sulla grande consapevolezza che Lizzani aveva dei meccanismi dell'industria culturale, incluso il fenomeno del divismo. Per questi aspetti il regista ha un'attrazione/repulsione ben documentata dal materiale conservato: **ci sono prese di posizione nette contro la mercificazione dell'industria culturale e del divismo, non solo nel periodo più militante degli anni Cinquanta, ma anche nelle dichiarazioni sui lavori per la televisione di fine secolo**. E, tuttavia, le presenze divistiche in molte delle opere di Lizzani sono ben messe in luce sempre dalle sue stesse dichiarazioni, nonché dall'interesse a conservare i profili delle diverse star pubblicate dalla stampa in occasione della partecipazione ad un suo film e alla riproposizione di coppie o ruoli attoriali che avevano funzionato particolarmente bene, mantenendo le stesse caratteristiche pur in contesti radicalmente diversi. È questo il caso di Gérard Blain/Anna Maria Ferrero in *Il Gobbo* e

*L'oro di Roma*, o dei personaggi di braccio destro del capobanda affidati a Don Backy in *Banditi a Milano* e *Barbagia*, di donna del gangster a Lisa Gastoni in *Svegliati e uccidi* e *Mussolini ultimo atto*, che Alberto Moravia ribattezzò "un dittatore in cronaca nera".

Come le scelte divistiche, così anche alcune strategie di presentazione dei film sono spettacolari e sorprendenti, soprattutto quelle del sodalizio con De Laurentiis; come l'idea di aprire alla stampa il set del *Processo di Verona* proprio durante le riprese della scena della fucilazione di Ciano e degli altri "traditori" o come quella di lanciare *Banditi a Milano* con un gran gala per la Croce Rossa, con descrizioni dettagliate sulla stampa delle *parure* delle signore della Milano bene. Sempre un evento mondano, anche se in tono minore (la produzione non era in questo caso De Laurentiis), segna anche il lancio del precedente *Svegliati e Uccidi*: una mostra della collezione di preziosi dei "noti gioiellieri Menichini" del valore di 150 milioni di lire al cinema Adriano di Roma in occasione della prima del film, rivolta in particolare alle signore. **Il poliziesco non è più soltanto un genere da maschi.**

La genesi e lo sviluppo artistico di un'opera cinematografica possono anche essere esplorate attraverso un itinerario intermediale: dal libro al film, ovviamente, per le diverse opere tratte da romanzi o da saggi ma anche, per *Cronache di poveri amanti*, dal film al testo teatrale e alla regia dello spettacolo curati da Lizzani e Massimo Mida nei primi anni novanta o dal film alle iniziative commemorative, editoriali e video, in occasione degli anniversari della Liberazione (un analogo percorso, per quest'ultima parte, è possibile fare per *Achtung! Banditi!*).

Anche se questo breve viaggio ha privilegiato percorsi riferiti ai film, l'archivio permette itinerari analoghi sui numerosi progetti editoriali del Lizzani critico e storico del cinema italiano, come le diverse edizioni della sua storia del cinema italiano e la lunga gestazione del già ricordato volume autobiografico *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, inizialmente progettato a metà anni ottanta ma la cui prima parte risale addirittura al *Diario cinese* della fine degli anni cinquanta. Certamente, infine, l'archivio non è un posto neutro e, quindi, un percorso significativo potrebbe anche partire da che cosa è stato lasciato fuori, domanda particolarmente significativa per la parte di Bloomington, ceduta all'università nel 2011 quando Lizzani era ancora in vita e, quindi, responsabile della scelta del materiale attraverso cui essere ricordato. **Una «paradossale genesi postuma di ciò che sta all'origine» che aggroviglia la supposta distinzione passato-presente**, per citare ancora una volta le parole di Leghissa (2020, pp. 254-255), mutate da Derrida.

## Riferimenti bibliografici

- G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino 2016.
- G. Leghissa, *La nozione d'archivio*, in "Archivi, luoghi, paesaggi digitali", Aracne Editrice, Ariccia 2020.
- C. Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Castelvecchi, Roma 2017.
- C. Lizzani, U. Pirro, P.P. Pasolini, *Il gobbo*, Lizzani, Carlo mss., 1941-2010, Box 2, Lilly Library, Indiana University, Bloomington.
- A. G. Mancino, *Schermi d'inchiesta - Gli autori del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino 2012.