

Il resoconto del dibattito fra Carlo Lizzani e gli studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia apparve su «Bianco e Nero», numero 1, gennaio 1961. L'incontro doveva essersi svolto nelle ultime settimane del 1960, visto che *Il gobbo* uscì sugli schermi italiani l'1 dicembre di quell'anno. Erano presenti Leonardo Fioravanti, allora direttore del Centro, e i docenti Antonio Petrucci e Mario Verdone. Fra gli studenti che rivolsero domande a Lizzani (o che, almeno, furono "resocontati") spicca fra gli altri il nome di Marco Bellocchio, che allora aveva ventuno anni (è nato a Piacenza il 9 novembre 1939). Gli abbiamo chiesto se avesse qualche particolare ricordo di quell'incontro: «A vent'anni eravamo tutti bressoniani o godardiani o wellesiani o buñueliani, anche in modo molto ingenuo... Quando venivano al Centro registi come Lizzani, Germi o Antonioni a mostrarcici i loro film, ricordo che da parte nostra c'era un pizzico di diffidenza. Incontrando Carlo eravamo più emozionati dalla sua statura di intellettuale e di politico, di uomo che aveva fatto la Resistenza, piuttosto che dal suo cinema. Intendiamoci, Carlo ha fatto film molto belli: *Il processo di Verona*, *Banditi a Milano*, *La vita agra*... Ma anche successivamente non è stato solo un cineasta, bensì un intellettuale a tutto tondo, un saggista, uno storico del cinema, un bravissimo direttore della Mostra di Venezia. Ricordo che qualcuno di noi, forse io stesso, gli rivolse una domanda un po' piccata sul fatto che in un'inquadratura del Gobbo si vedessero delle antenne televisive. Non so se nel resoconto uscito su "Bianco e Nero" è riportata...». No, non c'è. Vi hanno censurato... «Giustamente! (ride, ndr) Credo che Lizzani, come Germi, concepisce già allora il cinema come una professione, con un approccio molto pragmatico, mentre noi ragazzini eravamo tutti ricercatori dell'assoluto. In modo anche un po' ottuso. Anche oggi, magari, cerchiamo l'assoluto, ma forse - si spera - con un po' più di saggezza».

Il gobbo o la storia senza schemi

colloquio con
Carlo Lizzani

Leonardo Fioravanti: Nel costruire la storia de *Il gobbo* lei ha tenuto presenti ben precisi dati di cronaca o ha preso dalla cronaca di allora solo lo spunto, per poi ricreare liberamente un ambiente, un clima, una situazione politica e sociale?

Ho preso lo spunto soltanto, perché sarebbe stato impossibile fare la "vera" storia del "Gobbo del Quarticciolo". Tuttavia tutti i fatti che il film racconta sono accaduti realmente, salvo la morte del protagonista, che non si è verificata a quel modo. Eravamo a conoscenza di altri fatti ancora che nel film mancano e che avrebbero forse fornito un quadro più completo del personaggio del "gobbo" e del periodo in cui visse.

Fioravanti: Come mai lei ha affrontato questo tema a distanza di quindici anni? Il suo interesse è stato risvegliato da certi ritorni recenti dei nostri registi al periodo della Resistenza? Oppure è qualche cosa che è maturato a lungo in lei?

Un po' tutt'e due le cose insieme. Cioè: da una parte c'è un ritorno pressoché di tutti i registi italiani a quel periodo e dall'altra c'è una maturazione, che ognuno di noi ha fatto, in seguito alla quale quel periodo è rivisto oggi in maniera un po' diversa, più dialettica, più problematica. Fino a pochi anni fa, in sostanza, tutto il "neorealismo" classico vedeva il mondo della Resistenza e quello del dopoguerra in modo schematico (anche nelle opere più riuscite, indiscutibilmente artistiche): i buoni da un lato, i cattivi dall'altro. In questi ultimi tempi tutto il cinema italiano sta riesaminando se stesso e il proprio mondo poetico e si può dire che tutti, e la cosa vale anche per me, vogliamo rivedere la nostra storia in termini più dialettici, più problematici. I personaggi dei film degli ultimi due anni sono, si osservi, per lo più personaggi negativi: il "Generale Della Rovere" è un truffatore, in Rocco e i suoi fratelli i personaggi più

appassionanti sono quelli negativi, quelli che vibrano appunto sotto la spinta di passioni negative; *Kapò* è la storia di una ragazza che tradisce la sua gente; *La lunga notte del '43* è la vicenda d'un vile. E questo non perché ci sia compiacimento nel descrivere il male nel male, o in altre parole andare a trovare in un periodo oscuro le cose più oscure, ma perché abbiamo avvertito che ora dovevamo guardare più a fondo nel tempo di ieri e restituire la nostra storia in film in forma più complessa, più dialettica.

Antonio Petrucci: Vorrei pregare l'amico Lizzani di dirci qualcosa dal punto di vista della regia. Ogni film presenta sotto l'aspetto tecnico delle difficoltà che gli sono proprie, diverse da quelle di ogni altro film. Quali sono le difficoltà principali che tu hai trovato nella realizzazione de *Il gobbo* e come le hai risolte? O meglio: noi abbiamo sotto gli occhi come hai risolto certe difficoltà, ma dietro di ognuna c'era un problema che ti sei posto. Quale?

Il primo problema, come sempre, era il costo di produzione, che è in proporzione diretta al prevedibile successo commerciale del film. Mentre io giravo *Il gobbo*, negli stessi stabilimenti De Laurentiis Comencini realizzava *Tutti a casa*. I due film avevano tutt'e due pochi mezzi, si doveva fare economia; ma per quello di Comencini c'era Sordi protagonista, il che garantiva a priori al produttore il mercato e gli consentiva di largheggiare un po' di più. Per un film come *Il gobbo* invece, e lo stesso De Laurentiis lo diceva confidenzialmente, non si dovevano superare, per forza, i centotrenta, i centoquaranta milioni. Il problema era dunque, con questi pochi mezzi, riuscire a ricostruire un'epoca: il che costituisce sempre motivo di spesa, perché ambientare quindici anni prima è già fare un film in costume e bisogna truccare gli attori in un certo modo e vestirli, e poi si dovevano avere le uniformi, le strade, le auto-

mobili dell'epoca. Voglio fare un esempio, che può interessare gli scenografi. L'ultima sequenza, quella che si svolge nel canneto, l'abbiamo girata tutta in un teatrino di posa minuscolo, quanto un'aula di lezione o poco più. Girarla dal vero, all'aperto, di notte, con i carrelli tra le canne, lunghi, tra gli acquitrini, avrebbe comportato almeno una settimana di lavoro; così, l'abbiamo girata in un giorno. Far muovere gli attori in quello spazio ristretto e dar l'impressione di uno spazio vasto, aperto, costituiva una grossa difficoltà. Io l'ho risolta così: ho piazzato la macchina da presa al centro di questo spazio rotondo come un piccolo circolo; poi ho usato un obiettivo 100 che schiacciasse molto togliendo il senso della circolarità e dando l'impressione d'un carrello laterale. Molto del materiale della sequenza non l'ho poi montato perché era pleonastico e il film non concedeva divagazioni. Sarebbe però interessante vederlo perché si avrebbe l'impressione, col procedimento che ho illustrato, di carrelli lunghissimi di cinquanta metri, che sembrano fatti con la ferrovia. Mi ripropongo anche in futuro di usare questo sistema, ad esempio con i cavalli, naturalmente in uno spazio più grande: si possono fare delle galoppatte in mezzo agli alberi che, a girarle dal vero col carrello in ferrovia, bisognerebbe demolire intere foreste. Credo di aver tratto l'idea da qualche film giapponese. Mi hanno sempre colpito certe fughe, certe corse che i giapponesi, ad esempio Kurosawa in *Rashomon* (*Rashomon*, 1950) e in *Kumonosu-jō* (*Il trono di sangue*, 1957), descrivono con carrelli lunghissimi. Io sono sicuro che sono realizzate nel modo da me sperimentato. Non a caso anche in Kurosawa c'è della nebbia, che si usa sempre quando ci sono paludi trucate, ricostruite in interni.

Petrucci: In pratica, hai fatto delle panoramiche circolari che fungevano da carrello.

Sì, panoramiche circolari con obiettivi che facilitino il compito.

Petrucci: Questo dimostra quanto sia necessario conoscere la tecnica e le possibilità della tecnica per potersi esprimere liberamente.

Senza dubbio. Questo film è stato anche per me di insegnamento, a questo proposito. Ricordo altre sequenze: quella dell'accampamento

americano. È bello in questi casi adoperare la gru: si parte da un dettaglio e ci si muove scoprando tremila mezzi militari. Io però non li avevo, e allora ho dovuto servirmi di tre sole jeep e fingere che fossero tante. Ho girato tante inquadrature con personaggi diversi, e in ciascuna piazzavo sempre le stesse tre jeep, che naturalmente sembravano altre: a montaggio finito, lo spettatore crede di aver visto un campo militare al completo, e invece io l'ho fatto con quattro soldi.

Petrucci: Nel film appare costante l'uso del carrello, o del finto carrello che ci hai illustrato. Avevi una precisa ragione espressiva?

Sì, per stare molto addosso ai personaggi. È chiaro che si tratta di un film d'azione, di movimento; volevo però non perdere mai il primo piano, la testa, la faccia dell'attore. Del resto, è uno stile comune oggi, quello di stare addosso ai personaggi. In più, ci è entrato il motivo del basso costo: non potendo sfruttare grandi spazi, dovevo giocare tutto sui primi piani e quindi servirmi di carrelli. Anche qui ci sono tanti piccoli trucchi che tutti conoscono per accelerare il carrello, per aumentarne lo spazio ecc. Ho sempre messo i personaggi dietro delle grate o altri elementi scenografici, il che, con un carrello anche breve, dà sempre un senso di maggiore velocità, di ansia. Così, ancora, ho fatto ritmare le spalle dell'attore, per dare la sensazione di una corsa che nella realtà non c'è: se in primo piano l'attore muove le spalle velocemente, anche se lo sfondo, dato che corre meno di quel che sembra, si muove meno, lo spettatore non se ne accorge.

Petrucci: Lavorando con gli attori hai trovato particolari difficoltà?

La difficoltà era per Gérard Blain: bisognava togliergli tanti piccoli... non dirò vizi, ma abitudini caratteristiche dell'attore francese, il modo stesso di gestire, ad esempio. Forse qualcosa è rimasto. Poi bisognava armonizzare i diversi stili di recitazione. Garrani, per prenderne uno, è un tipico attore di teatro, qualche piccolo eccesso c'è, qualche piccola cosa che va al di là di una recitazione cinematografica. Però, dato che in altre occasioni mi si è accusato di freddezza o di certo eccessivo rigore nella recitazione, nel voler contenere gli stati d'animo, stavol-

ta ho voluto lasciar fare, se c'era anche un po' di teatro non importava.

Petrucci: Adesso vorrei fare una domanda non tendenziosa ma un pochino critica. Non ti pare che il personaggio del gobbo sia riuscito troppo stilizzato?

Sì. La storia del gobbo qui diventerebbe lunga. Non voglio drammatizzare, difendermi con la censura e dire che la censura ha tagliato questo e quello, perché in realtà il duello che c'è sempre fra autori e censura in questo caso s'è chiuso con un conto alla pari: io ho perso qualcosa, però il film è uscito. Il rischio non era di piccoli tagli ma che qualcuno affermasse che il film era totalmente negativo e quindi non uscisse. Per riparare a questo ho eliminato diverse piccole sfumature del personaggio. Il consiglio dei censori era infatti proprio questo: rendere il personaggio più crudo, renderlo – non sembri paradossale – più negativo, in modo che ci sia meno attaccamento da parte del pubblico e quindi il film sia meno pericoloso. Vorrei dire ancora una parola che forse è essenziale, l'ho detta anche nella premessa al libro che è stato fatto sul film. Credo che noi oggi siamo maturi per avere in Italia una censura di tipo, diciamo, americano, dove il dibattito sui pubblici poteri, per esempio, non è visto con sospetto, perché nessuno pensa che attaccando, che so, un maresciallo dei carabinieri si voglia attaccare tutta l'Arma dei carabinieri. Invece da noi c'è ancora la mentalità che, quando si tocca una determinata persona, tutta la categoria venga implicata. Prendere di petto le cose, con sincerità, non significa e non deve comportare demolire l'ordinamento statale, gli istituti o le categorie professionali. Per *Il gobbo* ci sarebbe voluta una censura di questo genere. Allora questo gobbo lo si sarebbe visto nei rapporti con le autorità, si sarebbe dovuto vedere un funzionario famoso che c'era allora, un po' l'anima nera di quel periodo. Lui ad un certo punto catturava dei prigionieri, questi prigionieri erano portati alla questura e qualcuno li liberava. Allora il "gobbo" perdeva la testa e diceva: «Adesso faccio la guerra a modo mio», anche dopo la Liberazione, come nel film dice invece ai partigiani, nella prima parte. Anche dopo la Liberazione, quindi, c'era un urto frontale fra il "gobbo" e le autorità. Ma speriamo, a

poco a poco, di riuscire a fare dei film più dialettici, più di dibattito.

Enzo Battaglia, regia: Come inquadra *Il gobbo* nel resto dei suoi film?

I miei film... non ripudio *Esterina*, perché è un film onesto e fatto con molta onestà e impegno. Potrei affermare perfino che *Esterina* rivelava forse qualche aspetto del mio modo di vedere i personaggi che negli altri film è meno visibile, sovrastato da fatti più grossi. Comunque, è stata una deviazione dalle mie corde abituali. Un rapporto più preciso si può stabilire fra *Il gobbo* e *Cronache di poveri amanti* e quegli altri due o tre film che in dieci anni di lavoro restano il meglio di quel che ho cercato di fare. C'è qui come là lo sforzo di ricavare i personaggi dalla storia e in particolare dal periodo in cui più rovente era la lotta civile. In *Cronache di poveri amanti* c'erano i banditi, come ci sono nel *Gobbo*. Nel *Gobbo*, però, di nuovo c'è questo: forse, sì, meno approfondimento che negli altri film, ma certo un'ambizione di cominciare, anch'io, a vedere i personaggi di per sé, nella loro complessità, e non fare ancora, di nuovo, il film sulla Resistenza, bensì, in quella cornice, individuare un personaggio ambiguo, vederlo in quell'epoca e misurare la mia capacità o meno di andare in fondo a questa strada, al passo con quanto oggi chiede il pubblico ed esige lo sviluppo stesso del cinema italiano.

Marco Bellocchio, regia: Intende proseguire in questa direzione? Ha già qualche proposito definito?

Prendiamo ad esempio l'atteggiamento degli ebrei. Forse farò un film che dovrebbe intitolarsi *L'oro di Roma* e che rievocherà un ennesimo episodio di *Roma città aperta*: il ricatto che i tedeschi fecero agli ebrei, chiedendo in ventiquattr'ore cinquanta chili d'oro pena la deportazione totale. Poi, come è noto, il Papa stesso offrì la somma, ma i tedeschi li deportarono ugualmente. Ebbene io vorrei fare un film in cui per la prima volta tutti si chiamino col loro vero nome, e far vedere il Cardinale che porta l'oro agli ebrei per disposizione del Pontefice e Himmler che telefona da Berlino e si informa su come reagirà il Papa a deportazione avvenuta e l'atteggiamento degli ebrei stessi. Vorrei, in altre parole, fare una pellicola

un pochino critica sugli ebrei, cioè non fermarmi agli ebrei-vittime ma scendere a fondo e vedere anche le responsabilità. Io interrogando recentemente degli israeliti a Roma mi son trovato inaspettatamente di fronte ad alcuni che han cambiato discorso, che non vogliono parlare di queste cose, che dicono: non è il caso di riandare a quegli episodi, noi siamo una minoranza, quindi è meglio non..., quasi temessero che anche oggi possa riacendersi una persecuzione se essi prendono un atteggiamento troppo deciso. C'è, insomma, in alcuni israeliti, un atteggiamento di remissività, di passività che va analizzato: in quell'episodio dell'oro, per esempio, nessuno pensò a fuggire oppure ad armarsi e reagire. In sostanza, credo che anche in certi fatti storici acquisiti, sia giusto scendere all'analisi e vedere tutto più dialetticamente.

Manrico Melchiorre, recitazione: Tornando a *Il gobbo*, la scelta di Gérard Blain fu dettata da un particolare motivo? Forse somiglianza col personaggio storico?

C'era un fatto di somiglianza; non dico proprio una somiglianza assoluta, ma di statura, di figura, il collo un po' corto ecc., tutti elementi che facilitavano il compito del truccatore. Si era pensato in un primo tempo anche a Corrado Pani, ma è più calabrese Gérard Blain che non Pani, e poi... poi la scelta del protagonista è sempre affidata a tanti fattori. De Laurentiis aveva visto *Les Cousins* (I cugini, 1959) di Chabrol, voleva scritturare Blain per un film, gli piaceva, io in quel momento avevo questo soggetto per le mani e allora s'è detto che con quell'attore e quel soggetto c'era il film ideale. A parte il fatto contingente, Blain per me andava bene: se avessi dovuto scegliere fra gli attori italiani di quell'età forse non trovavo il tipo adatto.

Melchiorre: Non v'è stata, insomma, una costrizione da parte della produzione?

No, c'è stato entusiasmo. Prendere Gérard Blain facilitava il film, è vero, anche per via della coproduzione francese, ma non ero di fronte a un obbligo. Come ho detto, in effetti fra i giovanissimi attori italiani non c'era quel tipo: l'unico candidato, Pani, che è un bravo attore davvero, era fisicamente meno adatto di Blain.

Melchiorre: Anche lei, come altri registi italiani, preferisce gli attori stranieri?

No, però oggi c'è una certa moda in questo senso. Consideriamo il fatto, però, nei limiti della libertà del regista, che per quanto riguarda gli attori deve spesso subire le scelte dei produttori. Per *Esterina*, ad esempio, mi fu imposto il protagonista maschile. Presi Geoffrey Horne, che è americano, e poteva passare abbastanza bene per italiano come figura fisica, come tipo, però la stessa parte avrebbe potuto essere benissimo interpretata da attori italiani.

Mario Verdone: Sei soddisfatto della sceneggiatura? Specie per quanto riguarda i dialoghi, vi sono delle battute che nocciono al racconto, alla psicologia dei personaggi. Per esempio: dopo l'incontro fra il gobbo e la figlia del fascista, gli amici, respinti da lui mentre volevano violentarla, gli chiedono subito: «Che, ne sei innamorato?». La battuta deve servire al racconto, ma al tempo stesso accelera eccessivamente i tempi sul presunto amore fra il gobbo e la ragazza. In rapporto a questo, in che misura ha collaborato Pasolini alla sceneggiatura? Ha avuto mano anche nei dialoghi (e per inciso vorrei sapere se sei soddisfatto della sua recitazione)?

Della sceneggiatura non sono soddisfatto, ma dico subito che non voglio con ciò dividere le responsabilità: il regista è sempre corresponsabile, che firmi o no. Quella delle sceneggiature è una vecchia croce del cinema italiano, indubbiamente è il nostro lato debole. A mio modo di vedere bisogna risalire, per spiegarlo, alla mancanza di una grande tradizione drammatica di teatro e di una grande tradizione narrativa. Noi siamo dei grandi poeti, dei grandi lirici, dei grandi saggisti, ma non abbiamo un grande teatro né un grande romanzo come hanno invece tutte le nazioni di una certa civiltà. C'è dunque alla base un'antica carenza tradizionale...

Verdone: Io direi che quando una sceneggiatura è firmata da cinque, sei autori – spesso estranei fra loro – già in partenza è una sceneggiatura sospetta...

È chiaro, perché vuol dire che ci hanno messo le mani in troppi. Come riparare a questa deficienza? Con l'esperienza, diventando maturi.

Certo che sulle nostre spalle grava appunto l'onere di fare, attraverso il cinema, teatro in un Paese che non ha teatro, romanzo in un Paese che non ha romanzo (a parte quei pochi nomi che tutti sappiamo). Abbiamo avuto il neorealismo, poi però ci si è accomodati, si è creata una piccola tradizione e si è finiti in quei prodotti in cui il neorealismo è diventato una moda: le sceneggiature si perfezionano perché ci si attesta su un modo di esprimersi. Oggi attraversiamo nuovamente una fase critica perché gli autori si son lanciati in avanti e tentano il nuovo, mentre le sceneggiature restano indietro e si sente di più questa difettosità loro, questa carenza storica. Quanto al contributo di Pasolini, egli ha partecipato ad una prima stesura su cui non eravamo molto d'accordo sicché, me consenziente, ha ritirato la sua firma. Pasolini voleva fare un racconto che non era possibile per le ragioni dette sopra, un racconto-cronaca anziché un racconto-romanzesco. Poi c'era il linguaggio da lui adoperato, che io, che sono romano e conosco bene dialetto e gergo, trovavo eccessivo e a volte di maniera. Mi ha dato però delle idee che sono rimaste di fondo. Pasolini, comunque, non condivideva l'andamento romanzesco del film. In un certo senso poteva avere anche ragione e sono d'accordo che si poteva fare un film nettamente superiore facendo una pellicola di cronaca, più diretta, con meno intreccio; in tal caso, però, ci volevano altre carte nel gioco della sceneggiatura, cioè veramente poter dare l'epoca con una maggiore verità. Quanto a Pasolini attore, è stata questa, strano a dirsi, l'unica imposizione del produttore – amichevole, tant'è che poi l'ho accettata, anche perché ero curioso di vedere il risultato. È stata una trovata di De Laurentiis, anche a fini pubblicitari, e indubbiamente la faccia, quella faccia patibolare, andava bene per il monco. Dopo qualche giorno di incertezza, in cui fece due o tre scene che poi ho tagliato anche per altre ragioni, è andato abbastanza fluidamente. D'altra parte, proprio digiuno non era: Pasolini ha fatto tutto nella sua vita e ha fatto anche l'attore in filodrammatica. La cosa più difficile era farlo morire, e lì si sente, secondo me, la mancanza di mestiere.

Luciano Mondani, ripresa cinematografica: Ha scelto lei l'operatore? Ha seguito dei criteri particolari?

Dovevo avere come direttore della fotografia Aldo Tonti, di cui conoscevo bene lo stile, che è già uno stile tradizionale nell'ambito del cinema italiano. Si sa già quel che si vuole scegliendo un operatore come lui. Poi Tonti è dovuto andar via ed è sopravvenuto Leonida Barboni (anche questo fa parte di un tipo di organizzazione all'americana che c'è oggi nelle grandi case e specialmente da De Laurentiis: una intercambiabilità dei mezzi e anche degli uomini che prima nel cinema italiano non si usava). Barboni si è adeguato al tipo di fotografia di Tonti. Ho fatto però delle riprese anche con Gábor Pogány, per esempio la scena in cui il "Gobbo" fugge in mezzo al deposito di bottiglie; forse vi si sente qualcosa in più, di eccessivo, quell'illuminazione effettistica... D'altra parte ogni operatore, anche se si adegua alla fotografia voluta dal regista o dal precedente operatore, non può non far trasparire la propria unghiate. Infine mi son valso della collaborazione di Aquari, che ha curato alcune riprese molto belle, ad esempio le albe dei titoli di testa e alcuni passaggi di notte...

Mondani: Ha influenzato in modo particolare la fotografia?

Questa volta no, per reazione. Negli altri miei film, infatti, spesso ho fatto prendere il Nastro d'argento ai miei operatori proprio perché, in un certo senso, li aiutavo molto: a volte mi sforzo di scegliere l'inquadratura in cui so che l'effetto fotografico può venire particolarmente efficace. Ne *Il gobbo*, quasi polemicamente con me stesso, non ho voluto preoccuparmi della fotografia: ho voluto una fotografia buona, realistica, che si adattasse a un racconto di questo genere, non estremamente raffinata, che potesse saldarsi con inserti di repertorio. Si veda quando il "Gobbo", in controcampo, saluta la folla. Mi sembra che non si noti la differenza fra quelle scene di vere attualità e le inquadrature girate da me. A raggiungere un equilibrio di tono si lavora, oggi, molto in sede di stampa; comunque ho cercato di evitare il preziosismo delle immagini.