

Marco Maria Gazzano
Lo sguardo al futuro di Carlo Lizzani teorico

Carlo Lizzani ha attraversato da protagonista l'intera storia del cinema italiano nel secondo dopoguerra. E, tuttavia, ne rappresenta anche un paradosso: autore e saggista ancora da indagare fino in fondo e, probabilmente, ancora da valorizzare. Lizzani ha conosciuto, frequentandoli personalmente, con grande curiosità intellettuale, tutti i mestieri del cinema: critico, attore, sceneggiatore, regista, storico, produttore, dirigente di associazioni professionali e della Mostra di Venezia. Ha elaborato pensiero critico e cercato di conoscere tecnicamente, quasi intimamente, tutti i molteplici linguaggi del cinema – dal 'muto' all'elettronica – e tutte le forme distributive via via succedutesi nell'universo audiovisivo: ma non è considerato un 'teorico'. Intellettuale atipico nel cinema italiano – o, come lo definisce Vito Zagarrìo, *multitasking*, usando un termine di moda in epoca digitale che denota bene «la capacità di affrontare con energia e volontà innovativa tutti i gangli della 'macchina-cinema'»¹ – Lizzani non è mai stato protagonista delle cronache, mondane o politiche, ne si è mai concesso al divismo: come non volesse apparire, come se, pur sempre in prima linea, non desiderasse darlo a vedere. Inusuale per un regista che ha diretto decine di lungometraggi e documentari, che è stato uno dei protagonisti e degli analisti più acuti della svolta neorealista del cinema italiano, che ha iniziato il suo lavoro di critico negli anni Trenta sulle pagine di «Cinema» (allora rivista ufficiale del Fascismo) e lo ha proseguito con le varie edizioni della sua, monumentale ma sempre aperta a nuovi sviluppi, *Storia del cinema italiano*², che ha diretto la Mostra del Cinema

¹ V. ZAGARRIO, *Professione cineasta. Lizzani autore multitasking*, in *Carlo Lizzani. Un lungo viaggio nel cinema*, a cura di Id., Marsilio, Venezia 2010, p. 14.

² C. LIZZANI, *Storia del cinema italiano*, Sansoni, Firenze 1954. Seguiranno altre quattro edizioni, sempre riaggornate, fino alla più recente del 1992.

negli anni cruciali del dopo-contestazione, che è stato militante del Partito Comunista Italiano nel passaggio dal Fascismo alla Resistenza e successivamente dirigente del PCI per le questioni culturali e cinematografiche; che è stato Presidente dell'ANAC, la potente Associazione Nazionale Autori Cinematografici e insieme della Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema, che si è impegnato nella valorizzazione dei prodotti delle Cooperative come della Tv o dei privati, ma sempre in difesa del diritto d'autore; che ha esordito nella regia come aiuto di Rossellini e De Santis, non negando l'amicizia con Blasetti di cui è stato anche figurante; con De Santis e Aristarco in *Il sole sorge ancora* (1946), film sulla Resistenza prodotto dall' ANPI-Associazione Nazionale Partigiani Italiani; e, come attore, in una scena da antologia dello stesso film (il sacerdote fucilato dai nazisti); o, come regista, negli «otto minuti più belli del cinema italiano» (Paolo e Vittorio Taviani, il giorno del suo funerale), girati a Berlino nel 1947 sul set di *Germania anno zero* di Rossellini.

Nonostante ciò, paradossalmente, Lizzani non è ancora considerato quanto gli artefici del Neorealismo – sempre e ancora oggi sotto i riflettori – e del cinema successivo. Forse perché, di una generazione successiva, è considerato un autore – certamente – ma 'istituzionale'; forse perché il suo cinema è sempre stato narrativo e lineare, apparentemente lontano dalle sperimentazioni 'moderne'; forse perché Lizzani ha sempre preferito la prosa alla poesia; forse perché non si è completamente colta la sua abilità nell'inserire, quasi di soppiatto, in tutte le sue opere, punti di vista decisamente innovativi: sia per quanto attiene alle strutture espressive che per quanto riguarda i 'contenuti'.

Lo mette bene in evidenza Stefania Parigi nel suo imponente – e per certi versi definitivo – ripensamento del Neorealismo, quando valorizza, di Lizzani, la presenza non solo da testimone eccellente di quell'esperienza decisiva, quanto di analista tagliente degli stereotipi interpretativi dell'epoca, nonché dei successivi 'riesami' critici³. Come quando, a esempio di *Roma città aperta* di Rossellini nota (e siamo nel novembre del 1945) gli sfondi periferici, gli interni poveri e dimessi non per la loro oggettualità ma per la loro simbolicità a connotazione squisitamente realistica: e scrive che essi sono già, di per sé, «un grido di protesta e di ribellione»⁴ al Fascismo e non solo; o come quando, nel 1949, in epoca di dibattito ideologico acuto, mette in guardia sui «pericoli del conformismo»⁵ che

³ Cfr. S. PARIGI, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014.

⁴ C. LIZZANI, *Prima visione*, in «Film d'oggi», n. 20, 3 novembre 1945, p. 7.

⁵ ID., *Pericoli del conformismo*, in «Cinema» n.s., n. 12, 15 aprile 1949, p. 258.

starebbero minacciando il cinema neorealista; o ancora quando, negli anni Settanta, accanto alla lettura semiotica introdotta dalla nuova critica in contrapposizione a quella storicistica precedente, ricorda – da protagonista – che «la rivoluzione formale del Neorealismo consiste, appunto, nell'infrangere la rigida struttura dei generi, nell'operare quale elemento eversivo di confusione rispetto ai canoni stabiliti, proponendo inedite aggregazioni»⁶. Una tesi controcorrente rispetto a chi, anche giovane critico, accusava in quegli stessi anni il Neorealismo di «restaurare il verosimile» e – addirittura – di ripetere, anche se in modo apparentemente diverso, gli schemi ideologico-rappresentativi del periodo fascista⁷. Un *détournement* che si è potuto permettere – ovviamente – solo un autore che, già nel 1950, rilevava la convenzionalità e il formalismo esteriore di certe derive neorealiste. Non basta infatti – scrive con durezza Lizzani in «Cinema» nuova serie – a qualificare un film come realista «una fotografia *grigia*, un sufficiente numero di attori presi dalla strada, una certa quantità di stracci e così via»⁸. D'altra parte, l'anticonformismo di Carlo Lizzani si era già mostrato nell'analisi dei film sulla Resistenza – anche prima della sua regia di *Achtung! Banditi!* (1951) – in un'epoca nella quale le contrapposizioni ideali ancora prevalevano animosamente sulla contestualizzazione dei fatti, e delle opere. È accaduto ancora negli anni Sessanta, quando Lizzani seppe redimere – controcorrente – la Commedia all'italiana: per la sua inedita capacità di penetrare gli spazi autentici delle periferie urbane, dei dialetti e dei linguaggi gergali «portando alla luce territori ancora sconosciuti»⁹.

Di questa imprevedibilità della sua immagine pubblica, Lizzani ebbe sempre consapevolezza: ma non se ne curò mai molto; grazie anche alla capacità di trasformare i pre-giudizi su di lui in risorse atte a spostare 'oltre' il dibattito – sia critico che teorico – sul cinema. Che è quanto gli è sempre e solo interessato davvero.

Lo scrive egli stesso – con grande pacatezza, come al solito, col suo stile piano anche se ricco di effervescenze inaspettate – nel capitolo *Tra due fuochi* della sua splendida autobiografia.

⁶ ID., *Riso amaro*, Officina, Roma 1978, ora in ID., *'Riso amaro' dalla scrittura alla regia*, Bulzoni, Roma 2009. Qui il concetto di «con-fusione» dei generi è ulteriormente sottolineato. Per maggiori approfondimenti, cfr. PARIGI, *Neorealismo*, cit., p. 89.

⁷ Cfr. P. BERTETTO, *Struttura della ripetizione e restaurazione del verosimile nel cinema neorealista*, in *Il Neorealismo cinematografico italiano*, a cura di L. Micciché, Marsilio, Venezia 1974, pp. 175-182.

⁸ C. LIZZANI, *Il documentario alla retroguardia*, in «Cinema» n.s., n. 35, 15 marzo 1950, p. 666.

⁹ Cfr. PARIGI, *Neorealismo* cit. p. 235.

Quando la Biennale di Venezia, presieduta dallo storico Galasso, mi propose ufficialmente nel 1979 di dirigere la sezione Cinema, mi trovai subito sotto il tiro di due fuochi: a destra il nome Lizzani evocava ancora gli anni delle lotte frontali del cinema contro le censure e i conservatorismi; a sinistra invece serpeggiava il sospetto che il mio nome venisse strumentalizzato per un 'ritorno all'ordine' dopo la contestazione che aveva messo in crisi il festival, e tanto aveva fatto per rinnovarlo.

Ero pur sempre un protagonista – già stagionato – di quel cinema che aveva sì cambiato le regole del gioco nel dopoguerra, ma che stava già invecchiando sotto i colpi delle varie ondate innovatrici che, dalla Nouvelle Vague in poi, avevano di nuovo cambiato i modi di fare cinema.

Accettai perché mi sono sempre piacute le imprese difficili. [...] Mi sentivo in sintonia con i fenomeni nuovi che stavano attraversando l'universo 'dell'immagine in movimento', che per me comprendeva anche molte aree inesplorate della produzione televisiva¹⁰.

Lizzani dirige la Mostra internazionale d'Arte cinematografica di Venezia dal 1979 al 1982, negli anni immediatamente successivi il decennio di contestazione globale e di sperimentazioni utopiche 1968-1978. Decennio conclusosi con l'avventura criminale delle Brigate Rosse e l'assassinio (ancora oggi oscuro) di Aldo Moro. Anni duri, ma vivacissimi e ricchi di proposte innovative in ogni ambito del sapere e del vivere civile: di coraggiose manifestazioni di massa e non solo di piombo. In quegli anni vorticosi – all'alba del *desencanto* ideologico e della rivincita edonistica berlusconiana – Lizzani riesce non solo a rilanciare nel mondo una manifestazione data per persa, ma a innovarla profondamente e renderne continuativi i risultati e l'impostazione. In quegli anni, a Venezia, si svilupparono infatti acquisizioni culturali non ancora del tutto esperite nella consapevolezza collettiva nazionale: quali, a esempio, l'interculturalità, l'intermedialità, l'interazione tra i linguaggi, i pubblici e i dispositivi dell'audiovisione; fino all'estensione del concetto stesso di cinema, o alla nuova condizione dello spettatore nella relazione inedita tra sala, scena, tv, computer. Suggestioni che di lì a poco Lizzani trasferisce ai suoi allievi – i futuri 'emergenti' di oggi – insegnando, dal 1988, regia e sceneggiatura al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

Una peculiarità tuttavia non valutata nell'esperienza intellettuale di Carlo Lizzani, è la rilevante capacità di anticipazione ed esplicitazione di dinamiche produttive e sviluppi teorici affermatasi nel mondo anche a

¹⁰ C. LIZZANI, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Einaudi, Torino 2007, p. 256.

distanza di decenni dalle sue prime e documentate intuizioni. Una capacità affinatasi negli anni, con metodo. Come nota con precisione Christian Uva:

La produttiva dialettica tra le due fondamentali componenti dell'‘anima divisa in due’ di Carlo Lizzani (il teorico che mette costantemente al vaglio della pratica le proprie intuizioni, recependo dalla militanza sul campo stimoli per un arricchimento continuo del ruolo di intellettuale) si traduce negli anni anche in una prolificità sul piano critico e teorico¹¹.

Alcuni esempi, di questa capacità di pre-visione, tra i molti effettivamente possibili.

Nel 1970 esce a New York un libro, ormai più mitizzato che famoso – pochi lo hanno letto davvero, ma il titolo è così ricco di suggestioni che tanto è bastato: *Expanded Cinema*¹² di Gene Youngblood, teorico nordamericano vicino al movimento Fluxus, al cinema Underground e al New American Cinema. Youngblood ha chiarito che la nozione di cinema ‘espanso’ (esteso, dilatato, esposto in più media, all’incrocio di più ‘dispositivi’ e realizzato con i vari linguaggi disponibili dell’immagine e del suono in movimento) la deve al cineasta sperimentale e artista pioniere della multimedialità Stan VanDerBeek, che la coniò nel 1966: conquistando a questo nuovo mondo maestri del cinema sperimentale e artisti quali Jonas Mekas, Maya Dern, Robert Haller, Norman Mc Laren. Tuttavia è solo con l’uscita del libro che questo concetto è riuscito a influenzare permanentemente il sistema dell’arte contemporanea (‘Expanded Arts / Expanded Cinema’) e quello accademico al punto da fare, a poco a poco, riconoscere prima la videoarte, poi l’intermedialità e infine le media art quali esperienze studiate e preservate sia in ambito artistico che universitario. Nel 1986, partecipando la prima volta in Europa a un convegno internazionale, Youngblood specificò che la questione è più profonda di ciò che oggi banalmente l’industria dei media chiama ‘convergenza tecnologica’: infatti, sostenne, «ognuno di questi media ha proprietà distinte, e contribuisce in modo differente alla storia e alle teorie del cinema, ampliando la nostra comprensione di ciò che il cinema è e di ciò che potrebbe essere»¹³.

¹¹ C. UVA, *Biografia*, in *Carlo Lizzani*, a cura di Zagarrìo, cit., p. 356.

¹² G. YOUNGBLOOD, *Expanded Cinema*, Dutton & Co., New York / Studio Vista, London 1970, <http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf> (ultimo accesso: 2.12.2018).

¹³ G. YOUNGBLOOD, *Simulacro digitale e virtualità dello spazio*, in «Cinema Nuovo», a. 36, n. 306, marzo-aprile 1987, p. 43.

Oggi Youngblood, con un po' di amarezza, e indubbio acume, sostiene che l'espressione – divenuta ormai virale «è usata genericamente per dare un nome alle eterotopie sconosciute nelle quali presumiamo si stia trasformando il cinema»¹⁴.

In ogni caso, tre anni *prima* che lo studioso americano pubblicasse il suo libro, e mentre ancora scriveva di arte e tecnologia nel «The Los Angeles Free Press» – nel 1967 – un anno *prima* della contestazione alla Mostra di Venezia, Carlo Lizzani legge la sua Relazione annuale ai cineasti italiani riuniti nell'ANAC. Già il titolo è inaspettato e ricco di promesse: *La quarta era dell'immagine in movimento*¹⁵. Lizzani suggerisce – nientedimeno! – di iniziare a considerare la Tv, il linguaggio in elettronica delle immagini in movimento e la loro diffusione a distanza, come forme cinematografiche a pieno titolo; e la narrazione lunga non più come il formato privilegiato del cinema. Col suo indubbio 'fiuto', Guido Aristarco comprese l'importanza di quel testo e di quelle posizioni d'avanguardia: e nel 1969 – sempre un anno prima di Youngblood, che nessuno allora conosceva – chiese a Lizzani di ampliarlo; e lo pubblicò, con grande risalto, in «Cinema Nuovo». Pubblicò il testo, del quale cambiò il sostantivo 'era' in 'età', quale introduzione autorevole alla prima *Inchiesta* realizzata in Europa da una autorevole rivista di cinema, *sulle video-cassette e sul video-tape*¹⁶: cioè sulle nuove opportunità per la produzione e la diffusione cinematografica. Nel 1967 Lizzani, tra altre notazioni avveniristiche, scriveva:

L'effetto più importante e più significativo indotto dalla televisione nel linguaggio dell'immagine-in-movimento (*motion picture*) è stato, proprio quello di ricordarci in quanti modi, per quali tipi di *discorso*, può essere usata l'immagine audiovisiva: appunto, saggio, inchiesta, documentario, messaggio pubblicitario, composizione audiovisiva di tipo *poetico*, fiction di durata breve [...] Come le chiameremo queste opere? Film, sì [...] Come dire: attenti, non si tratta di *Tv movie* (cioè fiction di misura breve) né di serial¹⁷.

¹⁴ YOUNGBLOOD, *Cinema Espanso*, cit. 448.

¹⁵ Quanto questo titolo fosse preveggente, lo mostrano titoli di molti decenni successivi che affrontano le stesse questioni. Cfr. Riccardo Luna, *La quarta rivoluzione industriale. Ripensare le fabbriche con il digitale*, in «La Repubblica», Roma, 9 settembre 2015, pp. 30-31; Luciano Floridi, *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, Cortina, Milano 2017.

¹⁶ Cfr. G. ARISTARCO (a cura di), *Inchiesta sulle video-cassette e sul video-tape*, in «Cinema Nuovo», a. 19, nn. 203, 204, 205, 206 (1970).

¹⁷ LIZZANI, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, cit., p. 305.

E concludeva appellandosi a un altro effervescente fautore di una nuova nozione di cinema, uno dei Padri nobili del Neorealismo: «Tutta la poetica di Zavattini s'inscrive in questo potenziale disegno di espansione o contrazione, sia nel genere fiction che in quello non fiction, nel cinema-saggio, inchiesta, e così via»¹⁸. Nel 1969 è ancora più esplicito:

Siamo alle soglie della quarta rivoluzione nella storia dei mezzi di espressione visiva. La prima è stata il passaggio dall'immagine statica all'immagine in movimento proiettabile in pubblico: Lumière. La seconda rivoluzione è stata il sonoro. La terza, la trasmissione simultanea dell'immagine e la diffusione dell'immagine a domicilio con la Tv. La quarta è costituita dalla riproduzione del film su magnetico e dalla *commercializzazione* di questo espediente¹⁹.

In questo suo risarcimento, sia espressivo che produttivo, dei linguaggi e dei mezzi non filmici della cinematografia, Lizzani sapeva di essere isolato. Tranne Aristarco: che gli dette credito come avrebbe poco più avanti fatto anche con Antonioni, elaboratore di cinema a colori su nastro magnetico, o Zavattini alla prova della Tv creativa. Tranne Gianni Toti, ancora più radicale: già nel 1967 questo poeta linguista, futuro 'poetronico', proponeva ai cineasti di sostituire il termine autore col più interdisciplinare termine greco antico *tecnìte*²⁰. Nessuno, tuttavia, seguì Lizzani su questa strada. Almeno fino all'anno 2000, quando le industrie del cinema e dei media imposero il 'digitale' a tutti. Paradossale. Non solo perché sarebbero stati non molti, ma molto importanti i registi europei e americani a utilizzare creativamente l'elettronica negli anni Ottanta, ma anche perché, ancora nel 1948 (l'anno dei capolavori neorealisti) la prestigiosa rivista del CSC «Bianco e Nero» chiedendosi *Come sarà il cinema tra cinquant'anni?*²¹ preconizzava la Tv e «il montaggio elettromagnetico in diretta» come evoluzione necessaria del discorso-cinema²². Come del resto era già accaduto nel 1927 con Vertov e L'Herbier: ma negli anni Cinquanta

¹⁸ *Ivi*, p. 306.

¹⁹ *Id.*, *La quarta età dell'immagine in movimento*, in «Cinema Nuovo», a. 18, n. 202, novembre-dicembre 1969, ora in G. ARISTARCO, T. ARISTARCO (a cura di), *Il nuovo mondo dell'immagine elettronica*, Dedalo, Bari 1985, pp. 225-229.

²⁰ Cfr. S. LISCHI, S. MORETTI (a cura di) *Gianni Toti o della poetronica*, ETS / La Casa Totiana, Pisa 2012.

²¹ Cfr. AAVV, *Il cinema tra cinquant'anni*, in «Bianco e Nero», a. 9, n. 10, dicembre 1948, pp. 76-77.

²² Cfr. M.M. GAZZANO, *Kinèma. Il cinema sulle tracce del cinema: dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Exorma, Roma 2012.

le due industrie (i due mondi) si sono separate fino a non riconoscersi più. Lizzani ne è consapevole e lo dichiara esplicitamente:

Non è un mistero per nessuno che all'interno dell'ANAC si sono manifestati in questi ultimi mesi contraddizioni e divergenze abbastanza rilevanti. [...] Il cinema nel suo complesso è solo una parte del mondo audiovisivo. Il 'sistema' del cinema, quindi, è solo una parte di un territorio più vasto sul quale gli autori non hanno fatto ancora un'indagine approfondita²³.

Una riflessione approfondita – sul cinema, sulle arti, sulla tecnologia e i linguaggi – la portò avanti, nei decenni successivi, Gianni Toti: l'amico carissimo di Lizzani, il compagno nella Resistenza armata a Roma, il giornalista-poeta-cineasta, su sponde opposte nel 1968 veneziano, ma interlocutore certo per le questioni teoriche nel corso degli anni. Di Toti, dagli anni Ottanta, Maestro internazionalmente riconosciuto per le sue *VideoPoemOpere* in ambito video artistico, Lizzani – che non se ne perse una quando le presentavamo in anteprima – nell'ultima conversazione che avemmo nel 2013, non si limitò a difendere l'amico o il nuovo mondo da lui esplorato:

Mi piacque molto. Ero lontano da quel mondo, ma mi piacque questa situazione: la possibilità con l'elettronica di dare nuova vita all'obiettivo, al film. Mi piacque quel modo di avvicinarsi in modo diverso alla pittura e alla poesia. In questo senso Toti era uno che andava preso come esempio. Guai se si spegnesse quell'aspetto del cinema. Io ne facevo un altro, ma quella declinazione andava tenuta viva²⁴.

Considerazioni, all'alba del 'digitale' e della Rete, che nel 1995 portano Lizzani al suo ricchissimo testo di riflessione teorica: molto esplicito fin dal titolo *Il discorso delle immagini. Cinema e televisione: quale estetica?*. Da allora «Mi sono posto un problema — annota nell'autobiografia — e cioè: sotto quale termine raccogliere questa molteplicità di espressioni audiovisive, questo universo di immagini-in-movimento?»²⁵. Una questione non solo 'nominalistica', che lo preoccupò fino alla fine della sua vita. Poiché, tra l'altro, si connetteva con l'altra domanda fondamentale che, come tutti

²³ LIZZANI, *La quarta età dell'immagine in movimento*, cit. p. 225.

²⁴ M.M. GAZZANO (a cura di), *A Tribute to Carlo Lizzani*, in «GeaArt» a. 2, n. 6, ottobre-novembre 2013, p. 21.

²⁵ C. LIZZANI, *Il discorso delle immagini. Cinema e televisione: quale estetica?*, Marsilio, Venezia 1995, p. 306.

i grandi teorici nei momenti topici di cambiamento tecnologico, egli si è fatto (e ci ha fatto): «Insomma: che cos'è il cinema? Cosa era il cinema negli anni Trenta e cosa è oggi?» Risposta: «Il primo approccio è sempre lo stesso: nel 1940 come nel 2000: che cosa è arte?»²⁶.

Lungo questa, inevitabile, spirale di problematizzazioni, nel 2007, dopo aver bocciato il francese *audiovisuel*, l'inglese *film*, il nordamericano *motion-picture* in quanto parziali o sbilanciati verso un genere piuttosto che un altro, approdò a una prima, e tuttavia sempre aperta, soluzione:

Forse il termine *cinema* potrebbe essere depurato dalla sua identificazione con il prodotto-spettacolo, adottandone l'ascendenza greca: *kinéma*. E *kinéasta* – se si accettasse il neologismo – sarebbe da quel momento colui che, con pari dignità, fa documentari, cronache, opere narrative di ogni misura. Sarebbe l'occasione per un bel convegno alla Biennale di Venezia!²⁷

In effetti, quella di ri-nominare l'universo cinema per comprenderlo meglio in un momento di ulteriore e radicale trasformazione, se non proprio una ossessione, per Lizzani fu una inquietudine che lo accompagnò fin dall'inizio del XXI secolo. La prima volta che esplicitò la provocazione: «Perché non adottare il vocabolo greco *kinéma*? Ridarebbe una verginità alla parola 'cinema'» fu nel 2003 al convegno internazionale di studi cinematografici 'Cinema & Arti elettroniche' che organizzammo a Roma Tre. Lo lasciammo libero di 'fantasticare', come ci chiese, «avendo già osato tanto con l'immaginazione»²⁸. E quanto fosse importante, proprio sul piano epistemologico e identitario, questo problema del 'nome' del cinema nel nuovo Millennio lo ribadisce nel 2012 con forza anche l'appello lanciato da Lizzani dalle pagine del «Corriere della Sera», «a tutta la cultura italiana» a cercare «un nome per il cinema»²⁹. Appello, dall'eco rinascimentale

A scrittori, pittori, musicisti, architetti, a tutta la cultura italiana, per cercare finalmente un termine giusto e unico atto a definire tutte insieme le tante sfaccettature della nostra professione [...] A sciogliere il groviglio nominalistico determinato dall'irruzione sulla

²⁶ ID., *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, cit., p. 306.

²⁷ *Ibid.* p. 306.

²⁸ ID., *Dal cinema al kinéma*, in «Bianco e Nero», a. 67, nn. 554 / 555, gennaio-agosto 2006, pp. 21-22.

²⁹ ID., *Noi dell'audiovisivo alla ricerca di un nome*, in «Corriere della Sera», Milano, 28 dicembre 2012.

scena in un arco di tempo così breve di mezzi di comunicazione visiva non più separabili in modo meccanico³⁰.

Inascoltato, ovviamente. Probabilmente anche perché, come mi ha dichiarato nell'ultima nostra conversazione a fine gennaio 2013, «la complessità e la passione di un discorso sul cinema sono davvero grandi: perché il cinema non si esaurisce in una parola»³¹.

³⁰ *Ibid.*

³¹ GAZZANO (a cura di), *A Tribute to Carlo Lizzani*, cit. p. 21.