DOPPIOZERO

Citto, ma come hai fatto?

Stefano Malosso
2 Luglio 2019

Con quell'eleganza della quale solo la gentilezza è custode, Citto Maselli ringrazia chiunque incroci il suo percorso. Con due occhi attenti che sembrano stare perennemente dietro all'amata cinepresa, intenti a fendere il mondo, cercando di trovarne una chiave di lettura. Sulla soglia degli 89 anni, nei giorni scorsi il regista romano è stato ospite del festival La Milanesiana, ideato e diretto da Elisabetta Sgarbi; un'occasione per tornare ad attraversare il suo cinema attraverso pellicole come *Gli sbandati* (1955), *Gli indifferenti* (1964), *Il sospetto* (1975) e l'ultimo lavoro *Le ombre rosse* (2009), intrise di impegno e ideologia, di desiderio e rivoluzione, con una coerenza che oggi lo rende uno dei grandi maestri della tradizione cinematografica italiana.

Milano l'ha omaggiata con un meritato premio alla carriera. Come si sente quando la chiamano Maestro?

È una parola che mi fa sempre un po' ridere, mi lascia attonito. Recentemente Valeria Golino ha dichiarato che ogni volta che ha un dubbio dietro alla macchina da presa si chiede "Citto come l'avrebbe fatta?". Mi ha colpito perché era la domanda che mi facevo pensando a Visconti, quando avevo dubbi sulla scena mi chiedevo "Luchino come la farebbe?". Mi fa effetto che questa cosa sia ora rivolta a me, immagino dovrò rassegnarmi.

Una vita intera a pensare come inquadrare. Cos'è per lei il cinema?

È soprattutto il mio modo di esprimermi, è per me un fatto naturale. Renoir diceva a Visconti: "Un film è una bambina che sta riempiendo un fiasco d'acqua a una fontanella all'angolo di una strada. Quando il fiasco è riempito, la bambina se ne va verso casa. Noi inseguiamo questa bambina, e questo è il film". Luchino me lo raccontava spesso, per lui era una metafora importate del cinema.

La sua poetica visiva è intrisa di letteratura. È stato un ragazzo avido di letture?

Da ragazzino ho letto Shakespeare. Poi è arrivato *I Buddenbrook*, e quindi tutto Thomas Mann, seguito da *Guerra e Pace* di Tolstoj nella bellissima traduzione di Ripellino. Ero immerso nella letteratura: ricordo i salotti culturali di mio padre, ero un bambino piuttosto precoce. Venivano al pomeriggio gli intellettuali, mentre la domenica andavamo a casa di Emilio Cecchi vicino a casa nostra in Corso d'Italia. Era un incubo, mi annoiavo: ci relegavano su un divanetto vicino al suo studio. Savinio aveva molta simpatia per me, una volta mi lesse un suo racconto per chiedermi cosa ne pensassi. Lo fece come cortesia verso un ragazzino, avevo dodici anni, era divertito. Indossava sempre un basco, e lo chiamavano "il brutto addormentato nel basco". Sua moglie era un'ex attrice, Maria Savinio, sorella di Jone Morino, un'altra attrice. Durante la Resistenza romana, quando arrestarono Savioli, io dovetti scappare subito da casa e andai a vivere a casa della Morino. Ricordo che passai una settimana a dormire da questa bella donna, io ero adolescente e sentivo

un certo turbamento. Leggevo in quei giorni *Sanin* di Arcybasev, un russo che ha scritto pochissimo, vagamente dannunziano.

Poi venne l'incontro, professionale e umano, con Alberto Moravia. Cosa vi ha legati?

Avevamo un rapporto strano. Mio padre era critico letterario del Messaggero, e casa mia era un porto di mare frequentato da molti intellettuali antifascisti degli anni Trenta. Corrado Alvaro, Bontempelli, Alberto Savinio. E Moravia partecipava, anche se era un personaggio difficile. Una volta lo raggiunsi tardi a una cena, mi scusai spiegandogli che stavo cercando per casa mia una scarpiera da mettere dietro alla porta, e lui mi rispose "Una scarpiera? È un mobile da Pippo Baudo, che c'entri tu?". C'era però una stima tra noi, gli piacevano i miei documentari. Quando nel 1960 lavorammo insieme per *I delfini* ci trovammo bene, lui ebbe delle belle idee per il film. È difficile spiegare il rapporto con lui: ci vedevamo al ristorante, lui abitava in via dell'Oca, all'angolo con Piazza del Popolo; io mangiavo in un ristorante bolognese lì vicino, lui veniva spesso e si sedeva al mio tavolo per chiacchierare un po'. Quando Bergman arrivò a Roma, non si parlava d'altro che di *Il conformista* di Bertolucci, acclamato da tutti. Ma Moravia gli volle far vedere *Gli indifferenti* .

Sia con Gli indifferenti *che con* I delfini *raccontava il mondo della borghesia. La sua ipocrisia, le contraddizioni. Era un modo personale di leggere i cambiamenti dell'Italia del Dopoguerra?*

Era il motivo per il quale con Pasolini avevamo buoni rapporti ma non oltre. Lui quel mondo non lo conosceva e non gli interessava, stava su un altro versante. Io lo feci diventare Presidente dell'Anac, l'associazione degli autori, ma quello tra me e lui rimaneva un rapporto leggermente imbarazzato, difficile da definire. Lui guadagnava molto con i film, due o tre volte mi prestò dei soldi, mi diede il doppio rispetto alla

cifra che gli avevo chiesto, era generoso. Io provengo da una famiglia non ricca ma borghese, ho quella formazione. Lui invece prendeva le distanze da quel mondo. Ricordo che il Partito Comunista mandava noi delle famiglie borghesi a organizzare le riunioni di cellula nei quartieri popolari più disagiati di Roma. Quindi arrivavo, tutto vestito come un signorino, a Tiburtino III o a Tre Cancelli, una cellula con un palazzo popolare vicino allo stabilimento della Birra Peroni. Stavo davanti a trenta persone, operai, donne del popolo, cercando di fare conferenze politiche. Facevo tenerezza alle donne, e allora gridavano "Ha ragione lui, è un bravo ragazzo!". Queste donne erano più mature e più sagge di tutto l'ambiente borghese che conoscevo. Mi sentivo protetto da quella saggezza popolana.

Forse anche grazie a quei comizi il suo sguardo iniziò a posarsi sulle classi più basse. Ad esempio, con Ombrellai *(1951) osservava la società da un punto di vista ben preciso.*

Mi commuove che lei mi parli di quel lavoro, è tra le cose che preferisco della mia produzione. Fu anche l'origine del rapporto con Visconti: vide *Ombrellai* e gli piacque molto, ne parlava come di un film e non di un documentario. Arrivò persino a dire a Georges Sadoul che per lui era un film meraviglioso e mi emozionò, non mi aspettavo questa cosa. Sono legato anche a *Zona pericolosa*, documentario sui bambini e sull'educazione alla violenza che arrivava dall'America, dai fumetti, le cose alla *Dick Tracy*. Piacque particolarmente a Alain Resnais che lo vide alla Cinémathèque, mi fece un'intervista e mi disse che era rimasto folgorato dalla durezza delle immagini.

Ma il cinema oggi è ancora un valido strumento di racconto, o vede intorno a sé forme più adatte di narrazione?

Il cinema di finzione italiano è un macello. Ma c'è un cinema italiano documentario che è interessante. È nata la sezione documentario del Centro Sperimentale di Cinematografia, e una professionista brava come Costanza Quatriglio dirige il settore documentaristico. Quella è una vera speranza. Come Gianfranco Rosi, molto talentuoso. Credo che il genere documentario possa ancora raccontare il presente. Il cinema italiano invece sembra essere tornato ai telefoni bianchi, c'è una gentilezza e un adeguamento al mercato che non mi interessano.

Riguardando Storia di Caterina *(1953) si intuisce come, all'apice del Neorealismo, lei si ponesse già oltre rispetto a una poetica divenuta comune.*

Il neorealismo è stato una fase importante, ma io non sento di avere rapporti con questo movimento. Qualcuno definì il mio cinema come realismo lirico. Quando ho girato *Gli sbandati* avevo 21 anni ma credo sia un film adulto, anche grazie alla potenza visiva di Lucia Bosè: ricordo che al Festival di Venezia sul suo primo piano in lacrime scattò un lungo applauso di tutta la sala. Ad ogni modo, il nostro nemico era Gianluigi Rondi, uomo di Andreotti avido di potere: nel 1948 ci fu a Parma un convegno sul Neorealismo, e lui fece un attacco violentissimo, criticandone il compiacimento nel raccontare il peggio, voleva insomma che i panni sporchi si lavassero in famiglia. Il Neorealismo è stato importante, ma io scandalizzavo i miei compagni al Centro Sperimentale perché dicevo che tra *Ladri di Biciclette* e *La terra trema* non avevo dubbi a favore del secondo. Il film di De Sica mi sembrava bello ma dolce, io cercavo altro e forse in *Storia di Caterina* si vede. Riguardandolo oggi, ho pensato a quanto mi è stato d'aiuto far parte del Partito, che mi ha fatto conoscere il mondo degli umiliati e degli offesi.

Eppure le critiche interne non erano lesinate.

Ricordo che dopo l'uscita di *Gli sbandati* incontrai Togliatti. Finse di averlo visto, mi disse che era un bel film. Allora gli feci notare che l'unico giornale che ne aveva parlato male era stato *L'Unità*. Lui disse "Certamente Citto, sei un compagno e quindi bisogna saltarti addosso" mimando il gesto.

Cosa le ha insegnato invece Zavattini?

Di lui mi ha sempre colpito l'energia con la quale legava senza pudore tutte le cose alla necessità di cambiamento verso una società diversa. Vedeva l'orrore del mondo nel quale vivevamo. Avevamo un rapporto strano, io venivo da una famiglia borghese mentre lui era di origine popolare. La prima volta che andai a casa sua a Roma, mi disse che dovevamo sbrigarci perché c'era l'inaugurazione di un negozio della Standa. Ero stranito. Lui invece mi portò e mi fece capire per la prima volta quanto fosse importante per un intero quartiere quell'apertura. Tutto avrei pensato tranne che sarei finito lì, eppure mi fece aprire gli occhi, fu una lezione. Era un maestro energico: si sedeva sulla poltrona, raccontava le scene dei film con gesti ampi e veementi, mi guardava dritto negli occhi per farmi capire meglio. Abbiamo avuto un lungo rapporto, un'amicizia importante.

Come quella che l'ha legata a Luchino Visconti, altra figura chiave. L'ha definito "maestro di moralità".

Dopo *Ombrellai*, il nostro rapporto è diventato un'amicizia. Ricordo che mentre stava girando *Senso* lo riscriveva in prima persona nonostante la presenza di Tennessee Williams. Scriveva tutto la notte prima, abitudine che avevano anche Antonioni e Renoir. Tanto tempo dopo ho avuto l'onore di conoscere proprio Renoir, mi raccontava della timidezza di Luchino sul suo set: bellissimo e taciturno, era terrorizzato di sbagliare. Io faticavo a pensare a Luchino timido, non faceva parte del suo carattere, anche se sapeva essere affettuoso. Quando feci il suo aiuto regista nel film *Siamo donne* con la Magnani, ebbi un attacco di appendicite e durante la lavorazione mi portarono all'ospedale per operarmi la mattina successiva. Luchino mi scrisse una lettera, ricordo che mi commosse fino alle lacrime, erano degli auguri affettuosi. Il senso era "vedrai che andrà tutto bene e ricominceremo a lavorare insieme". Per due giorni interruppe la lavorazione, anche se sarebbe potuto andare avanti con le riprese. Fu un gesto molto bello.

A Milano è stato proiettato Lettera aperta a un giornale della sera *(1970), film sul ruolo degli intellettuali* engagé. *Era un modo per riflettere su di voi?*

Altroché. Era un modo di riflettere sul nostro ruolo ma anche sulla difficoltà di essere comunisti. Da un lato c'era l'agio di una vita da intellettuale tra giornali e case editrici, dall'altro la difficoltà di mantenere un ideale in una società che ti accoglieva come gruppo dirigente, un gruppo riconosciuto di guida. Era un film su di noi, molto autobiografico e autocritico. Goliarda Sapienza fa un discorso importante in una scena del film. Dice che il problema è che il partito non forma dei militanti capaci di partecipare al vero momento rivoluzionario.

Eppure la scomparsa di quegli intellettuali ha creato un vuoto. Tra i colleghi che oggi non ci sono più, di chi sente più la mancanza?

Di Visconti come maestro. Ma, come amico, di Antonioni. La nostra amicizia era giocata sull'ironia e sul senso dell'humor. Era il nostro modo di raccontarci le ultime battute e i fatti intorno a noi, con un'ironia distaccata. Michelangelo non era affettuoso, ma ti faceva sentire la sua amicizia. Quando vide *Gli sbandati*, gli fece una piccola critica mentre stavamo tra amici. Quella sera stessa, di notte, mi scrisse una lettera che mi

fece recapitare da un taxi la mattina successiva, che diceva “Caro Citto, mi scuso per la critica di ieri sera. Ho capito che ho sbagliato. È il tuo primo film, bello e importante. Io non avevo nessun diritto di farti quella critica. Sono rimasto tutta la sera con l’angoscia di averla fatta”. Quella lettera mi colpì moltissimo. Mi manca molto.

E della cinepresa sente la mancanza, oggi?

Non mi manca stare dietro alla cinepresa. Quello che mi manca è semmai raccontare. Se avrò ancora del tempo, spero di riuscire a fare un film trovando una storia che sia un pugno nello stomaco. Qualcosa di energico, ma stando alla larga dal rischio del semplicismo. Gramsci nel 1920 parlava della complessità in un articolo, nel quale criticava il giornale della CGIL di Torino. Spiegava loro che, per parlare al popolo, cedevano alla semplificazione, e semplificare le cose complesse è tradire la realtà. Credo che oggi, al contrario, sia necessario entrare fino in fondo all’interno della complessità.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO