

IL NUOVO REALISMO DEL CINEMA ITALIANO

DI CARLO LIZZANI

Il regista italiano che oggi si impegna nel racconto, non lavora in un'officina riscaldata dal lavoro di generazioni di narratori e di drammaturghi, non possiede strumenti affilati per sondare la realtà, non si forma, non si matura nell'atmosfera o se si vuole in una scuola artistica rigorosa e provata. La tradizione è nel sangue e la si assimila anche senza studiare. Qualunque regista americano ha dietro di sé Poe, Melville, Dreiser, Anderson, anche se non li ha mai letti, come ogni regista francese ha dietro di sé Balzac, Voltaire, Moliere, Flaubert ecc.

Oggi il regista italiano, per determinati avvenimenti politici e per un improvviso risveglio della sensibilità artistica, si trova a contatto diretto con una realtà infuocata e nemica, difficilmente riducibile a forma, si trova in un mare tempestoso di avvenimenti nuovi all'esperienza psicologica dell'uomo moderno, in un lavoro che sarebbe difficile ad intellettuali di altri paesi, proprio in virtù delle loro più forti ma anche più cristallizzate tradizioni culturali. Di qui le nostre deficienze nella formazione del dialogo, di qui ancora l'incertezza delle nostre strutture narrative, la scarsa incisività ed aderenza ai fatti dei nostri dialoghi, spesso così sciatti così retorici, così fastidiosi. Di qui, per ora, i nostri limiti.

Ma di qui anche, e di nuovo, le nostre scoperte. L'incapacità forse ad un linguaggio drammatico letterario, dignitoso, spinge i nostri registi ad una violenza nell'immagine e nell'osservazione visiva che altre scuole non avevano raggiunto. La violenza è il dramma di questo dopoguerra, ed ha provocato anche nella sensibilità dell'artista, del regista italiano una accensione di toni che è spesso scoperta e progresso di linguaggio cinematografico. Del nostro cinema si ricordano oramai sequenze di antologia, che non staremo qui a citare ancora una volta, ma che raggiungono la loro potenza attraverso l'immagine, il montaggio, il movimento della macchina da presa.

Già è questa la non ultima virtù e ricchezza dei nostri registi, aver esaltato l'immagine, scoperto l'immagine, l'essersi impossessati di quel formidabile strumento che è la macchina da presa, per muoverla secondo ritmi spesso nuovi e arditi.

La crisi tecnica del cinema americano (derivante naturalmente dal terreno più profondo della crisi culturale) che cosa è se non il progressivo immobilizzarsi e cristallizzarsi della regia in movimenti di macchina meccanici e non creativi? Quando il contenuto non è nuovo e l'occhio del regista non fa nessuno sforzo per vedere, anche la macchina resta ferma o diventa qualcosa che può rassomigliare al bocchescena di un teatro, cornice e non elemento creativo. Ma nel cinema italiano la macchina da presa ridiventa veramente elemento creativo: descrive, si avvicina all'uomo, gli crea dimensioni e spazi o comunque lavoro in questa direzione.

Altro elemento che contraddistingue i registi italiani è, come accennavo prima, la subordinazione dell'attore e della scenografia, al racconto. Dire che tutti i registi italiani costruiscono i loro film sul coro e senza creare grandi personaggi semplicemente perchè in Italia non vi sono grandi attori, e dire che tutti i registi italiani preferiscono lavorare in esterno e dal vero perchè le costruzioni costano troppo e i produttori non ne vogliono sentir parlare, è come dire che la terra gira perchè non può star ferma. Rossellini o Visconti potrebbero avere a loro disposizione tutti i mezzi che vogliono, ma non pensano minimamente a lavorare all'americana o alla francese. La loro esigenza di aria libera e di verità è un fatto che è troppo affine per essere casuale.

Mi sembra che si possa parlare di una scuola italiana tanto più se s'intende per scuola, proprio quel luogo dove non si pretende a risultati definitivi e ad esperienze compiute ma a ricerche a prove, a saggi che abbiano comunque la virtù più essenziale dell'originalità. Che nel linguaggio critico internazionale si parli quindi di scuola italiana, non mi sembra fatto né sproporzionato, né, per noi, immodesto.

Cercare piuttosto una definizione più esatta del termine «realismo» per racchiudere le moderne esperienze italiane, mi sembra opera non vana ma a cui bisognerà lavorare ricchi di esperienze e strettamente cinematografiche. Realismo è parola vaga e direi che in una larga accezione esso si identifica semplicemente con una parola ancora più vaga e dibattuta: Arte. Non c'è arte che non sia realistica. Virtù dell'arte è proprio la scoperta e la creazione della realtà, in un lavoro, non confuso, ma parallelo con la scienza e la politica. Realistico può essere anche l'«Orlando Furioso», perchè corrisponde con il suo sogno al parallelo indebolirsi di una società in crisi.

Realismo, è in genere, il rapporto misurato ed equilibrato, tra i mezzi espressivi dell'uomo che si rinnovano di epoca in epoca, e le realtà storiche, umane, sociali che la storia propone all'uomo di generazione in generazione. E' attraverso il raggiungimento di questa misura che gli uomini si

comprendono, nell'arte, anche a distanza di secoli. In questo senso il realismo è sempre polemico, perchè, di conserva con la storia, propone mezzi nuovi, forme nuove e contenuti nuovi, a cui una parte dell'umanità sarà sempre ostile.

Dopo la rottura con il romanticismo tutte le arti tendono al realismo, (in buona fede vi tendono anche gli astrattisti).

In questo senso il cinema italiano è realista, in quanto è forse, almeno in Italia, il banco di prova più spinto della cultura, nella ricerca di quella misura tra mezzi espressivi nuovi e contenuti nuovi. Il cinema italiano è realistico nel suo sforzo generale verso l'arte, e in questo senso oggi tutte le strade gli sono aperte, le più libere e le più fantasiose, tutte le strade che indipendentemente dalla brutalità cruda della cronaca, convergono verso la creazione di un nuovo mondo poetico, di un nuovo terreno fantastico e sentimentale per l'uomo di oggi, per l'uomo in crisi.

CHI TIENE IN

«Una faccia vale assai»

OTTO GRANDI STATI UNITI

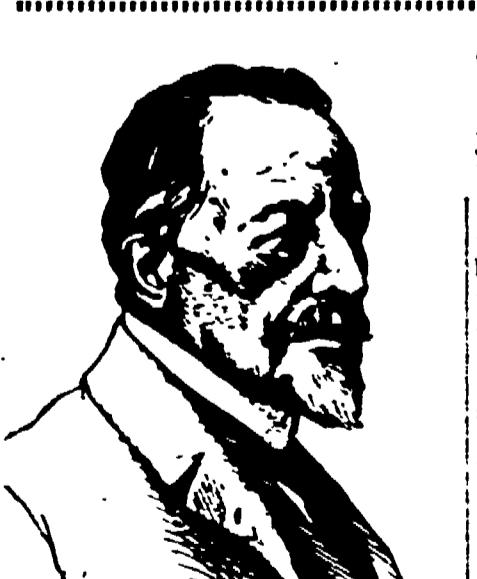
«Una faccia da un milione di dollari» è un'espressione tipicamente americana; e la faccia di una persona allegra, soddisfatta, senza preoccupazione di salute né di danaro. Non c'è dubbio che un milione di dollari debbano avere una bella faccia e un miliardo una faccia ancora più bella: la faccia di uno che è più potente, più energico, più «arrivato» anche del Presidente degli Stati Uniti; la faccia di uno che i Presidenti li fa o li manda a spasso;

Facce da un miliardo di dollari non ve ne sono molte però, nemmeno negli Stati Uniti. Tra le «sessanta famiglie» che governano la economia americana poche superano questo traguardo: Ford, Dupont, Rockefeller, Mellon, Mc Cormick, Hartford, Hankness, Duke, Peur, Pitcairn, Clark Reynolds; vecchi nomi di antiche famiglie che ad ogni guerra hanno visto aumentare il proprio capitale, allargarsi la propria sfera d'azione e la propria potenza sulla distruzione dei concorrenti più deboli e l'assorbimento della piccola e media industria.

L'aiuto della guerra

In cima alla piramide sta, come sempre, la casa Morgan che ha la maggioranza in 41 delle 200 corporazioni industriali e finanziarie, con un capitale di 30 miliardi di dollari. Al secondo posto il gruppo Kuhn-Loeb che governa le ferrovie controllando un capitale di 11 miliardi di dollari. Segue il gruppo Rockefeller le cui attività nei petroli controllano un capitale di 6 miliardi e mezzo di dollari (come patrimonio personale la famiglia Rockefeller raggiunge i due miliardi e mezzo di dollari). Poi il gruppo Mellon (elettricità e ferrovie: 3 miliardi) e Du Pont (industrie chimiche 2,5 miliardi) e i tre gruppi «locali» di Chicago, di Cleveland e di Boston.

Questi otto gruppi, legati tra loro dal possesso comune di banche e di imprese industriali, oltre che da legami personali e familiari, controllano insieme 99 delle 200 grandi corporazioni (tre di essi, per esempio, hanno in mano i tre quarti della produzione del ferro e dell'acciaio), raggruppandole in 12 su-



JOSEPH CONRAD, nacque nel 1857 in Ucraina da famiglia polacca. Si imbarcò per la prima volta come mozzo all'età di 17 anni, compì in seguito numerosissimi viaggi per mare. Nel 1884 conseguì il brevetto di capitano e si naturalizzò suddito britannico. Dopo vent'anni di navigazione, nel 1894, si stabilì in Inghilterra dedicandosi esclusivamente alla letteratura. Tra le sue opere più note, tradotte anche in Italia sono: «Il negro del Narciso», «La linea d'ombra», «Tifone», «Vittoria».

Lo conoscemmo in quei giorni disperati in cui ci accontentavamo di tenere nelle nostre mani la nostra vita e la nostra proprietà. Nessuno di noi, credo, ha più proprietà, oggi, e ho sentito dire che molti, per trascuratezza, hanno perduto la loro vita: ma sono sicuro che i pochi, che sopravvivono, non sono ancora così deboli di vista da non vedere, nei loro giornali rispettabili e nebbiosi, la notizia di varie rivolte di indigeni nell'Arcipelago Orientale.