SCOMPARE COL REGISTA SOVIETICO UN MAESTRO DELLO SCHERMO

PUDOVKIN E' IL CINEMA

di UMBERTO BARBARO

Con la morte di Pudovkin, che segue oggi, a pochi anni di distanza, quelle di Béla Balàzs e di S. M. Eisenstein, il triumvirato del cinema, la grande terna dei *maestri dei maestri*, è scomparsa: sono scomparsi coloro per i quali il linguaggio del film s'è fatto coscienza e s'è articolato in una serie di opere che non conosce di eguali nessun'altra attività artistica contemporanea. In pochi anni, dolorosamente e irreparabilmente, il cinema ha perduto i suoi autentici classici.

Agli scritti e ai film di Pudovkin si dovrà tornare sempre che si voglia intendere perchè il film è un'arte e perchè, oggi, è la più importante delle arti.

Già i primi metri di pellicola, messi insieme da Pudovkin nel 1922, e neanche girati da lui, costituiscono una rivelazione folgorante: lo stesso immobile volto di un attore, ripreso in primo piano, sembra assumere diverse, ed adeguate, espressioni, a seconda delle scene che lo seguono e che egli sembra, quindi, guardare: gaia tenerezza, desiderio, triste pensosità. Non c'è — credo — in nessuna università

Uno splendido primo piano del film di Pudovkin «La madre» (1926)

Un'immagine di uno dei più recenti film di Pudovkin, «L'ammiraglio Nachimov»

del mondo, facoltà di psicologia che non abbia citato e commentato questo stupefacente esperimento esemplare. Ma non un interesse psicologico muoveva Pudovkin nella sua ricerca, bensì un interesse artistico, la volontà cioè di giustificare, coll'identificazione del suo procedimento specifico, quell'artisticità del film, che fino a qualche anno prima, negli anni della scuola, egli aveva negato, aderendo alla risposta negativa data dal poeta Majacovski al referendum di un giornale cinematografico (1913) se il film possa considerarsi un'arte.

Quel procedimento fu identificato nel *montaggio*, che Pudovkin definì «idealizzazione di tempo e di spazio»: banalità, oggi, accattata e ovunque ripetuta e insegnata, tra i primissimi principi della tecnica e dell'arte del film. Ma, a una più attenta riflessione, quella banalità si rivela essere una verità profondamente rivoluzionaria: che, sebbene ricercata in base a una esigenza teorica dei vecchi *formalisti* russi, la ricerca del *priom*, cioè del procedimento tecnico specifico di ogni singola arte, dava proprio a quella teoria un primo valido colpo di piccone, facendo consistere l'artisticità del film proprio in quella *struttura* generale dell'opera, nella quale gli idealisti (e, in Italia, con particolare precisione Benedetto Croce) avevano visto lo scadere dell'intuizione, al grado inferiore del pratico e del volitivo, e quindi alla non-poesia.

Uno dopo l'altro, i cardini della teoria del film elaborata da Pudovkin, contraddicono, senza forse vederlo, e senza volerlo deliberatamente, i principî delle estetiche idealistiche. Il film nasce da un'elaborazione plurale della materia, è un'opera *collettiva*; il film necessita di una *tesi*, di un'autocoscienza critica, nei realizzatori, dell'idea del reale nel suo movimento, di cui l'arte è il riflesso. E, già da queste affermazioni, svanisce, col soggettivismo lirico, la gradualità dei distinti, nel cosiddetto cerchio della vita spirituale: ritorna cioè, all'arte, la dignità di un contenuto d'idea e di una finalità, moralità efficiente, che ne fa un precipuo strumento per la trasformazione e la rigenerazione del mondo.

Tutte le derivazioni e deduzioni successive di questi cardini essenziali si configurano in una teoria che, se pure asistematica, costituisce la base saldissima per la fondazione di una filosofia generale dell'arte, veramente adeguata e degna del grande processo di trasformazione, già in atto nell'URSS: la creazione di una società nuova, di una società senza classi.

Mentre Pudovkin profonde a piene mani i tesori delle sue ricerche originali, indifferente al compito di organizzarli in un compiuto e sistematico organismo filosofico, lavora e si afferma come attore eccellente, pieno di forza comunicativa e di magnetismo: lavoro che lo appassiona e lo attrae e al quale tornerà sempre, magari per piccole parti secondarie, che egli caratterizza e cui dà spicco efficace. E se non ci fosse che questo, già il debito del cinema verso Pudovkin sarebbe incommensurabile. Ma c'è invece la sua più alta fatica, il suo maggior raggiungimento: i suoi film.

Mente e cuore aperti ai problemi e ai conflitti di un'epoca, tra le più radicalmente rivoluzionarie che la storia conosca, l'epoca della lotta fra l'imperialismo e il socialismo, Pudovkin riflette nei suoi film questo clima rovente, e canta ed esalta la vittoria del socialismo nel suo grande Paese, preludio a nuove e continue vittorie ovunque. Nel ritmo molteplice della sua sintassi di montaggio, la nota lirica della storia individuale, che da pretesto ai film, riecheggia echi lontani, risonanze profonde, mentre lo sfondo epico, come in chiave di basso, sottolinea senza equivoci le significazioni generali, guidando lo spettatore a cogliere, nel particolare, l'essenza.

In tutti i suoi film, siano essi i primi, indimenticabili, *La madre, L'erede di Ghenghis Kahn (Tempeste sull'Asia), La fine di San Pietroburgo*, sia nei posteriori film storici (la cui *problematica contemporanea* l'autore ha sempre apertamente dichiarato) *Minin e Pogiarski, Suvorov, L'Ammiraglio Nachimov, Giucorski*, è un inconfondibile carattere: tutte le essenze, tutti i succhi, per così dire, della sua terra, tutti i modi di essere e tutte le espressioni del suo popolo si articolano in un linguaggio figurativo *nazionale* di straordinaria pregnanza; e una profonda umana pietà coglie nell'infinitamente grande, nel monumentale, la figura più dimessa, la nota sentimentale più intima e riposta — si ricordino: la scena del soldato straniero condannato all'omicidio, all'esecuzione del piccolo mongolo, erede di Ghenghis Kahn; e il pentolino con le patate in *La fine di San Pietroburgo* — creazioni indimenticabili, dove il pensiero e la fantasia si fondono naturalmente, sorrette da una forza di osservazione eccezionale. Quella capacità di osservazione che permise a Pudovkin, a distanza di dieci anni, di ricostruire la figura di un generale tedesco, fugacemente visto, durante la sua prigionia nella prima guerra mondiale, nei pressi di Kiel.

Il carattere limpido e aperto di Pudovkin, la sua lucidità mentale, si specchiano in tutti i suoi film, che sono sempre privi di residui melaborati di intellettualismo, tutti materiati di una esemplare chiarezza, che li fa accessibili ai più ignari e ai più semplici, col loro carattere comune di grave e solenne certezza nella bontà e invincibilità della grande causa del socialismo, alla quale Pudovkin ha dato il contributo notevolissimo della sua buona battaglia.

«Il lavoro è impresa di onore e di eroismo: noi diciamo e crediamo che, con questa parola d'ordine, riusciremo a costruire una vita felice per tutta l'umanità». Sono parole che Pudovkin ha detto, tra noi, in Italia. In Italia, dove la comprensione del film come arte data dalla conoscenza dei suoi scritti e dei suoi film. Per cui uno dei nostri maggiori cineasti, Cesare Zavattini, al Convegno di Perugia del 1949, potè salutare il grande artista sovietico con queste semplici parole: «Pudovkin, per noi italiani, non è soltanto un grande regista. Pudovkin, per noi, significa *il cinematografo*».

Vsevolod Pudovkin alla redazione dell'Unità nel febbraio 1951. Il grande regista sovietico era stato già nell'ottobre 1949 ospite del nostro Paese, dove aveva tenuto, al Teatro delle Arti di Roma, una importante conferenza. In occasione di entrambe le sue visite in Italia, egli venne accolto da un plebiscito di ammirazione dei cineasti e del pubblico

L'ARTE CINEMATOGRAFICA E IL REALISMO SOCIALISTA

Uno scritto di Pudovkin sulla lotta contro il formalismo

Due strade dell'artista - Il mondo fittizio dell'immaginazione e il legame con la realtà
Un'arma della borghesia - Esempio significativo - La via del cinema sovietico

Che cosa è il formalismo? Sarebbe sbagliato considerarlo un'altra delle piccole correnti particolari come il «cubismo», l'«espressionismo», il «futurismo» e gli altri innumerevoli «ismi» che sono soliti apparire continuamente in ogni paese. Il formalismo è un concetto generale, che comprende tutto ciò che porta l'artista lontano dalla vita reale del popolo e dai suoi problemi.

Voglio chiarire questa idea. Immaginate di essere di fronte ad un tema qualsiasi, anche il più bello, il più valido, il più strettamente legato con la realtà viva, e immaginate di dovergli sviluppare in modo creativo, come artista. Davanti a voi si aprono due vie. La prima è quella della continua verifica della realtà. Su questa strada voi tornate sempre all'osservazione della vita, paragonate quello che è stato da voi creato con la verità viva dei processi reali, vi preoccupate in ogni momento che il vostro pensiero e il vostro scopo coincidano con il pensiero e lo scopo del popolo, per il bene del quale sviluppate le vostre forze creative. Questa è la prima via. Ma ce n'è un'altra, seguendo la quale l'artista non vuole vedere niente e nessuno, resta chiuso nel suo mondo individuale, che gli sembra l'unica cosa preziosa. Un simile artista può facilmente innamorarsi di una parte della realtà per la quale è particolarmente sensibile: ad esempio degli aspetti musicali della realtà, di quelli ritmici o di quelli pittorici. Un simile artista, spesso senza accorgersene, si allontana dalla vita, dalla sua complessità e pienezza, per immergersi completamente nel proprio mondo unilaterale e impoverito, creato dalla immaginazione. L'artista diviene sempre più estraneo alle esigenze della cultura umana. Così di ogni vivo fenomeno, trasportato in questo mondo fittizio, rimane soltanto la forma. Il vero contenuto è sostituito da un contenuto inventato, unilaterale. La stessa forma viene deformata: non somiglia più neanche ad una parte del mondo reale, ma piuttosto ad una parte del mondo profondamente personale, inventato, unilaterale dell'artista.

Questa è la seconda via. Seguendola si può giungere a qualsiasi «ismo», eccetto uno, il realismo socialista. Il formalismo di ogni tipo e veste è diametralmente opposto al realismo socialista, perchè il realismo socialista lega strettamente l'arte alla realtà viva, mentre il formalismo le separa e le allontana l'una dall'altra.

Tendenze nascoste

Il formalismo è ostile al realismo socialista. Noi sappiamo con quale disperazione la borghesia si aggrappi a tutto ciò che può servire per confondere la coscienza delle classi che essa opprime. La borghesia è sempre pronta a sborsare qualsiasi somma, a creare qualsiasi gloria per l'artista che sa capace di distrarre lo spettatore o il lettore dai problemi vitali e dai contrasti della realtà. Le scuole formalistiche nell'arte rappresentano dunque per la borghesia un valore immenso: esse sono un'arma, una comoda possibilità di contrabbandare la propria filosofia, di propagandare quella concezione della vita di cui si ha bisogno per rafforzare la propria struttura che va putrefacendosi. Soltanto in un film o in un romanzo formalistici si può raffigurare la felicità dei popoli viventi sotto l'egida dei protettori imperialisti. Soltanto in un film di questo genere si può calunniare la Unione Sovietica, deformando la realtà. L'artista formalista, che lo voglia o no, diviene per mezzo del suo lavoro un agente della borghesia, un aiutante della borghesia e, in taluni casi, un diretto portavoce della ideologia borghese.

Descrivendo le due divergenti vie che l'artista può seguire ho voluto schematizzare la differenza che passa tra il formalismo e il realismo socialista ricorrendo a definizioni radicali e a contrasti espri. In pratica, tuttavia, le cose risultano più complesse. Nella lotta contro le tendenze ostili all'arte ci si imbatte spesso non soltanto nella scuola formalistica vera e propria, chiaramente manifestantesi, bensì anche in altre tendenze formalistiche camuffate, ma non meno pericolose e dannose. Tali tendenze possono presentarsi sotto gli aspetti più diversi.

Prendiamo per esempio un film ispirato ad un grande tema storico. Soggiacendo alle tendenze formalistiche ci si può lasciar attrarre a descrivere l'aspetto esteriore degli avvenimenti, si può sostituire alla scoperta della ragione storica di tali avvenimenti la pompa delle cerimonie che li accompagnano. Si possono introdurre nella vicenda storie d'amore e aneddoti privi di senso, al solo fine di distrarre lo spettatore.

Si può sfruttare tutto l'arsenale dei trucchi drammatici. Con questi trucchi gli americani preparano in quantità enorme quella brodaglia dannosa che essi definiscono film storico.

Le tendenze formalistiche possono colpire un artista nel modo più imprevisto. Mi è capitato di vedere, in Polonia, un breve film sul lavoro nelle miniere di carbone. Evidentemente il regista intendeva far conoscere agli spettatori, nella maniera più onesta, la vita degli operai e il loro lavoro. Ma, essendosi abbandonato alla descrizione del particolare, quel regista perdette a un tratto il senso fondamentale dell'opera, il suo scopo, e ne deformò il contenuto. Nell'episodio conclusivo del film si descrive uno scoppio di gas, un incendio, e l'eroismo dei minatori che salvano i loro compagni. Il regista si era impegnato a fondo, era ricorso a tutto lo arsenale dei suoi mezzi tecnici, per questo episodio. La musica, il montaggio ritmico, gli innumerevoli volti tragici di donne e di uomini piangenti, la lunga processione funebre, avevano spinto il regista sulla strada tipicamente formalistica dell'esagerazione unilaterale di un aspetto della vita dei minatori, assetto tutt'altro che fondamentale e decisivo.

Un solo cammino

Le tendenze formalistiche possono penetrare nel lavoro creativo dell'artista attraverso molte strade nascoste: una attrice bella, ma priva di spirito, uno dei tanti standardizzati trucchi americani immessi meccanicamente nella sceneggiatura, qualche battuta comica completamente staccata dal resto, le lacrime sentimentali di glicerina. Tutto ciò deriva da un'unica causa: lo scarso amore per il proprio popolo, la mancata conoscenza della sua vita, dei suoi bisogni, l'assenza di un vero desiderio di prendere parte al grande lavoro comune.

La lotta contro le tendenze formalistiche può seguire una unica via. E quella dello studio profondo della filosofia e delle scienze sociali di avanguardia. E' quella della loro completa conoscenza, della capacità non soltanto di osservare la vita, ma di comprenderla in modo giusto e profondo, di sapersi orientare nelle società. E' la via del sentimento patriottico e genuino, dell'amore verso il proprio popolo, verso il suo passato e il suo futuro, e la via del desiderio sincero di dedicare tutte le proprie forze alla attività comune.

La nostra lotta ha seguito appunto questa via.

VSEVOLOD PUDOVKIN

Un ricordo di Visconti

La notizia della improvvisa morte di Pudovkin mi ha profondamente colpito. Il suo volto mi appare ancora, sorridente e malizioso, dall'alto della scaletta dell'aereo che lo aveva condotto a Venezia, nell'ottobre del '49, per partecipare al convegno del cinema di Perugia. Ero stato invitato ad accoglierlo al suo arrivo in Italia e il nostro incontro fu breve. Tuttavia grande impressione produsse in me il suo aspetto vivace e giovanile, che si rifletteva pienamente nel suo pensiero, sempre polemico e fantasioso.

Sia come teorico che come autore egli è stato grande maestro per tutti noi, accanto ad Eisenstein, anch'egli purtroppo assai presto scomparso, e a Charlie Chaplin. Non ho ancora visto il suo ultimo film *La mesa*, di cui ho però letto gli entusiastici giudizi dei critici francesi, ma una cosa è certa: opere d'arte come *La fine di S. Pietroburgo, Tempeste sull'Asia* e *La madre* rappresentano gli enormi cardini su cui si son mossi e seguiteranno a muoversi il cinema e il realismo.

LUCHINO VISCONTI

UN MESTIERE OSCURO ED EROICO

Il fanalista

I vecchi marinai paragonano la sua vita a quella de
l'ergastolano - Sul battello-faro tra le furie del ma

LIVORNO, *luglio*.

Poco, in verità, si è parlato e scritto di questa gente, del lavoro oscuro e silenzioso del fanalista. I marinai, in particolare i vecchi marinai della vela, paragonano la vita del fanalista a quella dell'ergastolano. Anch'essi, infatti, vivono continuamente segregati, dimenticati nei punti più scabri e selvaggi di una costa o lassù tra le impervie rocce di un isolotto, quando non si tratti di uno scoglio battuto da ogni parte dal mare o, addirittura, del battello-faro.

Quella del battello-faro è, senza dubbio, la peggiore sorte del fanalista. Il battello è un'imbarcazione di piccolo tonnellaggio, una specie di goletta a doppia prua, senz'alberatura, con solamente l'alto traliccio recante la lampada a intermittenza. I battelli-faro vengono posti là dove esiste un bassofondo scoglioso, spesso molto distanti dalla costa, come per esempio quello della Meloria a Livorno, a molte miglia dall'isola. Bufere, mareggiate spaventose: il battello-faro rimane a ballare paurosamente per giorni e giorni, spazzato da poppa a prua dai marosi, succhiato dai gorghi, dalle correnti che sui bassifondi mugghiano come fiumi in piena.

Il battello-faro vive affidato ai suoi tre cavi di acciaio ancorati a triangolo, lontano dal mondo, solo come un cieco sull'orlo di un precipizio. Durante certi momenti — giorni e notte che non finiscono mai — il fanalista di turno deve stare lassù a guardia della sua lampada, legato ai tralicci per resistere al rollio, al beccheggio paurosi, ma soprattutto alle ondate che spazzano spesso la stiva, con gli occhi sbarrati, puntati nel buio e l'orecchio teso al fragore del mare, all'urlo del vento che sembra portare da lontano e da ogni parte il grido disperato di centinaia di poveri naufraghi.

Buio e luce

Nelle nottate di bonaccia, dopo l'accensione della lampada — elettrica o ad acetilene — l'uomo di turno vorrebbe poter leggere o lavorare, seduto fra i cristalli sotto il piancito, ma sempre si sorprende a contare le intermittenze del sistema a orologeria: una di luce, due di buio... due di luce, una di buio... Luce e buio scanditi dalle sfere di un orologio, sono la vita del fanalista con gli occhi puntati nella notte, attento a tutti i rumori che non siano del vento o del mare, e a tutte le ombre con la visione ossessionante di piccole luci, lontane, sospese come dubbi tra cielo e mare.

Raccontava un vecchio fanalista del naufragio della *Maria Madre*: «Un bastimento, una volta, apparve a un tratto fra l'onde. Le onde montavano le une sulle altre, spinte dal libeccio che soffiava ormai da tre giorni. Non avemmo neppure il tempo di accendere i razzi. Si udì un fracasso...». A questo punto il fanalista ripete il suo gesto ampio e lento, mentre il suo sguardo torna a perdersi lontano, come in cerca di un punto ora sulle onde, ora fra l'onde...

Egli porta ormai inciso nel fondo degli occhi qualcosa come un lampeggiamento continuo: abituato a frugare nelle tenebre, guarda ogni cosa a quel modo, come se tutto dovesse arrivargli da lontano e dal buio. Durante le lunghe ore della notte pensa a casa. Vorrebbe che i bambini studiassero, che non venissero su affidati alla gloria di Dio; ma mantenerli agli studi non può. Il suo salario gli concede a mala pena di mantenere loro il pezzo di pane quotidiano...

Un fanalista con moglie e due figli — compresi gli segni familiari — guada sulle 32.000 lire al mese. C ca la metà di un marinaio

Non dissimile è la vita fanalisti di costa o di qu confinati sugli isolotti-sc il più delle volte! Nell'A pelago Toscano, come del sto in Sardegna, in Sicili lungo tutta la Penisola, ce naia sono i fari-fissi. Ma c la vita diviene impossibile. sacrifici e continui stent nei fari della Sardegna. I tani dai minimi centri tati, situati in luoghi imp e paurosi, spesso su scogl a picco sul mare, su isol o scogli, i fanalisti, per carsi a casa, devono per rere chilometri e chilom senza un sentiero e senza incontrare anima viva.

Dimenticati

Per non vivere solo, il nalista è costretto a trasl re la famiglia in certi luo Ma quale non è la sua nel vedere crescere i figli me piccoli selvaggi. N molto tempo fa, avev chiesto al governo che al no provvedesse a istit delle scuole nelle piccole serte borgate da loro o pate. Avevano chiesto migliorasse le loro condiz economiche, non fosse per permettere ai figli di carsi a vivere nei centri tati — sempre distanti — farsi un'educazione e crescere abbrutiti a quel do. Sembrerebbe incredi ma che cosa hanno risp le competenti autorità vernative a queste un indispensabili richieste? H no aggravato la già mi condizione dei fanalisti i rendo, nelle «trattenute» già magro salario, niente no che la quota INA-C Tutto ciò non suona solt beffa (l'INA-Casa a un nalista, a un marinaio!), viene a indicare una volt più il disinteressamento mentalità della classe gente al governo verso classe operaia italiana.

Il fanalista, intanto, co nua a vivere dimenticato mile a uno scoglio disp nel mezzo del mare. A G nutri, l'ultimo isolotto a dello Arcipelago Tosc qualcosa come una lu scogliera coperta qua e l terriccio, c'è un faro. Là arrivano che i gabbiani grido del vento. All'inf del guardiano della villa principe Ruffo Scoletta, sun altro vive a Giann Per i fanalisti, Giannut una lenta terribile agonia cambio avviene ogni mes il tempo non mette al bru Altrimenti i giorni allun no la fila di segni trac sulle pareti della decre abitazione. Molti anni or no, quando esisteva la anche con la tempesta i rinai della costa addett servizio rifornimenti esitavano a sfidare quals pericolo pur di riuscire a trare in Giannutri sul gile bastimento. Oggi, c mezzi a motore, i mar della costa non salpano chè il mare non mette buono.

«Erano più coraggiosi dice il vecchio fanalista vornese Umberto Valtri — erano più marinai».

«Macchè — gli dà v voce il giovane Bardelli la verità è che il governo ne frega, di noi. Prefer non arrischiare una bar cia e peggio per noi se muore di fame e d'inedi

Il faro di Giannutri è antica, massiccia torre gonale, alta 48 metri dal dell'acqua. Il governo nor mai voluto costruire l alcuna abitazione che mettesse ai fanalisti di a garvi le loro famiglie. N medesima situazione si vano i fanalisti delle For che di Grosseto (le Form sono una serie di scogli fioranti), quelli delle For che sarde, della Polver sulla parte ovest dell'i d'Elba, del Capo Focardo la baia di Porto Azz (Portolongone), della praia, della Gorgona e di nosa. Non molto differen la vita dei fanalisti della sta, nei porti piccoli o g di della Penisola. Essi v no spesso separati dal mo segregati sulla punta d scogliere per quindicine mesi. Guardando un faro batte il tempo della rotta naviganti con la sua luc il suo buio sempre ug forse nessuno pensa al cu del fanalista. Unica voce grido dei gabbiani into alla torretta del faro, o il sto ampio e lento dei m nai appoggiati alla mur dei pescatori che soli co prendono che cosa signif vivere per sempe lassù cielo e mare, con gli oc puntati fra l'onde e il p siero alla terra.

E neppure li conforta idea della vecchiaia, gio della loro libertà! La pen ne di un fanalista, dopo più anni di servizio contr basta sì e no ad assicu loro, e a loro soltanto, piatto di minestra per quindicina di giorni perchè sono ormai stuf continuare ad attendere, tante navi che vedono vare, cariche d'armi, ca ni e carri armati, mentre loro c'è fame, aument tasse e di disagi.

SILVIO MICH

Una scena dell'ultimo film di Pudovkin, «Il ritorno di Vassili Bortnikov» («La messe»), portato a termine quest'anno