



BORIS BARNET: VISIONI POETICHE DEL QUOTIDIANO

Boris Barnet: Poetic Visions of Everyday Life

Moscovita di nascita con origini anglosassoni (il nonno era un artigiano inglese trasferitosi in Russia a metà del XIX secolo), Barnet, classe 1902, cresce e si nutre in quel crocevia di arti e avvenimenti storici che è la capitale degli anni immediatamente precedenti e successivi alla Rivoluzione d'Ottobre. Curioso e istintivo, con una forte predisposizione verso la manualità, egli si spinge dall'Istituto d'arte al Primo Studio di Stanislavskij, dall'Armata Rossa all'esperienza di pugile sul ring, da cui, notato da Kulešov, approda al cinema come attore. L'esperienza all'interno del «collettivo», il gruppo sperimentale formato da Kulešov, trampolino di lancio di un'intera generazione di attori e cineasti, è decisiva (l'amicizia con il maestro rimarrà, così pure con i compagni, molti dei quali interpreteranno i suoi film) ma di breve durata: sotto le vesti dell'audace cowboy Jeddy di *Mister Vest*, il giovane Boris manifesta già il bisogno irrequieto di una propria via, attratto dalla ricerca di una corrispondenza totale con le infinite potenzialità di quel materiale "grezzo" che precede l'atto creativo. Più vicino a Protazanov che non allo spirito delle avanguardie, sostenuto dalla fertile intraprendenza degli Studi Mežrabpom, egli trova nel lirismo cinematografico attinto al *byt*, la sfera del quotidiano, una forma congeniale alla sua libertà espressiva che sin da subito si eleva a forma di una personale poetica capace di trascendere il genere stesso della commedia e che darà coerenza all'intero suo percorso artistico. Mosso da una insopprimibile passionalità verso gli aspetti più impreveduti e autentici della vita, Barnet, con estrema semplicità e amore, rivolge la propria attenzione a quella parte di umanità destinata a scomparire all'ombra di gesta memorabili. Grazie a un immaginario sollecitato in primo luogo dalle atmosfere, egli va a rovistare in quei dettagli apparentemente insignificanti ma sottilmente connotativi dell'individuo e della sua relazione con la vita. Da qui emerge l'idea di realtà a cui Barnet si affida, una ricerca di veridicità che sta alla base di quella commistione fra tragico e comico che con stupefacente leggerezza anima la sua opera. Egli sostiene che sia la vita stessa a suggerire quel principio del riso che permette di unire sfumature ritenute per convenzione incompatibili tra loro. Nei "luoghi" del quotidiano prende forma l'atteggiamento con cui i personaggi vivono le loro esperienze, il modo con cui il regista li osserva e li segue. Così Barnet dà respiro, sostanza, poesia e sincerità ai suoi film, attraverso una superficie che, al di là delle parole, lascia intravedere inattese profondità. La naturale resistenza a ogni costrizione formale, il rifiuto della satira e dell'uso del *tipaž* - costruzione stereotipata del personaggio

*Muscovite by birth with British ancestry (his grandfather was an English craftsman who had moved to Russia in the middle of the 19th century), Barnet was a product of his times. Born in Moscow in 1902, he grew up in and was inspired by the arts and historical events of the capital city immediately before and after the October Revolution. Curious, guided by instinct and with a knack for manual skills, Barnet went from the Moscow Art School to Stanislavsky's First Studio, from the Red Army to the boxing ring, where he was noticed by Kulešov and then began working in film as an actor. The experience with Kulešov's experimental group, the playing field of a whole generation actors and filmmakers, was decisive yet brief (although his friendship continued with his maestro and companions, many of whom would go on to play a part in his films). Playing the part of the bold cowboy Jeddy in Mister Vest, young Boris began showing the first signs of needing his own path, attracted by the infinite potential of the "raw" material that leads to a creative work. Barnet had more in common with Protazanov than with spirit of the avant-garde; with the support of the enterprising Mežrabpom studio, he found in cinematographic lyricism that drew from *byt*, everyday life, a form that suited his expressive freedom, which would become his own personal aesthetic transcending the genre of comedy and in the end would provide an overall unity to his journey as an artist. Barnet had an extreme passion for life's spontaneous and authentic qualities and focused his attention on that part of humanity destined to be overshadowed by memorable deeds. His imagination was stirred by atmospheres, and he would delve into apparently insignificant details that in fact were subtly expressive of the individual and his relationship with life. This is the idea of reality that Barnet relies on, a search for truthfulness that underlies the mix of tragedy and comedy that animates his work in an astonishingly light-handed way. Barnet believes it is life itself that demonstrates how laughter can unify nuances conventionally considered incompatible. How the characters live their experiences takes shape in the "spaces" of everyday life and in the way the director observes and follows them. By doing so, Barnet imbues his films with life, substance, poetry and sincerity and creates a surface that delves into unexpected depths beyond words. Barnet's innate resistance to being bound by form, his refusal to use satire and *tipaž* – stereotypical character constructions that dominated discussion about film for a long time – his choice of a *mise-en-scene* that depended on actors' expressions, long*

che a lungo animò il dibattito cinematografico -, la scelta di una messinscena affidata all'espressione attoriale, l'impiego di lunghi piani sequenza e campi totali, lo portarono naturalmente a sottrarsi dall'uso del montaggio teorizzato e praticato negli anni '20, andando a distaccarsi dalla più ufficiale suddivisione di generi dell'epoca e, in seguito, a confermare la peculiarità del suo sguardo. Perciò il suo cinema in patria, nel rigido schematicismo di facili contrapposizioni, dapprima si perse sullo sfondo dei cineasti "rivoluzionari", e, senza rientrare nel filone opposto del più leggero intrattenimento, a fasi alterne fu definito di insufficiente portata ideologica, fino a suscitare l'indifferenza che caratterizzò la fase conclusiva della sua carriera. Proprio quando, al contrario, all'estero cresceva l'interesse da parte della Nouvelle Vague francese.

Eppure, per la capacità di rimanere se stesso, Barnet fu sempre amato dai suoi colleghi, anche da chi, come Pudovkin, dominò la scena della cinematografia nazionale intrappolato, suo malgrado, in una eccessiva ufficialità. «*Sobborghi* [...] è pensato e realizzato contro quelle tendenze che sembra esistano come "algebra" assoluta» scriveva Sergej Jutkevič el 1935. Barnet, infatti, nell'affrontare la questione dei destini individuali legati a quelli dell'umanità, risolve con naturalezza il consueto dilemma del cinema sovietico di conciliare talento creativo e modelli espressivi dominanti. L'elemento più evidente che permea tutto il suo cinema è l'idea di poter entrare negli avvenimenti storici guardandoli attraverso la griglia dei personaggi, individui comuni, colti con estrema delicatezza nella loro spontaneità quasi fanciullesca. Con loro Barnet crea l'unica realtà per lui possibile: quella dei piccoli gesti, del raggiungimento di una felicità intesa come diritto a una propria unicità, dove all'eroe viene offerta l'opportunità di compiere una scelta in base alla propria natura e a un'esigenza interiore piuttosto che a una convenzionalità narrativa.

Per questo primo corposo omaggio italiano dedicato da Il Cinema Ritrovato a uno dei più affascinanti registi della storia del cinema, si è scelto di selezionare quei film, alcuni già noti altri ancora quasi del tutto sconosciuti (i film realizzati durante la seconda guerra mondiale), che maggiormente restituiscono in modo efficace e organico l'originalità espressiva della sua poetica e soprattutto quell'immediatezza con cui egli si accostava al cinema e alla vita. Un sentire che, se visto nello svolgersi completo di una produzione che conta ventitré film, trapela per contrasto anche laddove Barnet tenta invano di pagare il tributo al sistema. Una dedizione totale, ben rappresentata sul set dall'energia coinvolgente percepita in special modo dagli attori, che non viene meno neanche nel lungo periodo più tormentato del dopoguerra, caratterizzato dal continuo vagare tra i diversi studi di produzione. Il ritorno alla Mosfil'm e la ritrovata ispirazione degli ultimi due lavori, non allevia le tensioni con la dirigenza della stessa casa di produzione: presentata la lettera di licenziamento, egli la vede accolta rapidamente e senza indugi.

I primi anni '60 costituiscono un momento cruciale per la storia del cinema sovietico e del Paese intero. Barnet ora pare non avere più le forze per affrontare una mancata collocazione e credere in se stesso. Provato da un profondo sconforto, si toglie la vita nel 1965, a Riga, dove gli era stata assegnata una sceneggiatura sulla guerra civile. La sua riscoperta, cominciata con la retrospettiva al Festival di Locarno del 1985 e l'attività del Musei Kino di Mosca, continua tuttora.

Eugenia Gaglianone

sequence shots and full shots all led him to naturally circumventing the montage conceived of and practiced in the 1920s, severing himself from the official genre divisions of the time and sealing the particular nature of his perspective. At a time of rigid, schematic classification, at home Barnet's films faded into the background next to the work of "revolutionary" filmmakers and, unable to be categorized as the lighter entertainment genre, were defined off and on as having insufficient ideological import. In the final phase of Barnet's career, his work was treated with total indifference while, in contrast, abroad it had piqued the interest of the French Nouvelle Vague.

And yet Barnet was adored by colleagues for his ability to always be himself, even by a person like Pudovkin, who dominated national cinema with his excessively official work. "Okraina [...] was entirely conceived of and made against trends that seemed to be a kind of absolute 'formula'" wrote Sergej Jutkevič in 1935. Barnet, in fact, in dealing with the issues of individual destinies bound to the fate of humanity, easily resolves the dilemma of Soviet cinema of having to reconcile creative talent with predominant models of expression. The most evident quality of his films is the idea of experiencing historical events through the filter of regular individuals, characters delicately captured in their almost childlike spontaneity. With them Barnet creates the only possible reality for him: a reality made of small acts, of pursuing happiness as a right to one's own unique existence, in which the hero is offered the opportunity to make a choice based on his nature and an internal need as opposed to a narrative convention.

For this first substantial Italian tribute to one of the most fascinating directors of film history, Il Cinema Ritrovato has chosen films – some familiar and others almost entirely unknown (made during the second world war) – that best demonstrate the expressive originality of Barnet's aesthetic and especially the immediacy with which he approached film and life. If seen in the entirety of his production of twenty-three films, this approach emerges, by contrast, even from Barnet's vain attempts to please the system. His total dedication, which manifested itself on the set through the engaging energy expressed especially by the actors, was not even undermined during the hard time he experienced during the post-war period, wandering from one production company to another. Barnet's return to Mosfil'm and newfound inspiration of his last two films did not alleviate the tension between the director and the production company's managers: his resignation letter was rapidly put to effect.

The 1960s were a crucial moment for the history of Soviet film and the country. Barnet seemed to no longer possess the internal strength to face not having a place and believe in himself. Deeply wounded, he took his life in 1965 in Riga where he had been assigned with a screenplay on the civil war. The rediscovery of his work began with the 1985 retrospective at the Locarno Film Festival and continues today.

Eugenia Gaglianone

Si ringraziano / Thanks to Naum Klejman, Evgenij Margolit, Bernard Eisenshitz, Mark Kušnirov, Gianni Rondolino, Bruno Fornara. Consulenza e traduzioni di / Consulting and translations of Dunja Dogo.

MISS MEND/PRIKLJUČENIE TŘEH REPORTÉROV

Urss, 1926 Regia: Fëdor Ocep, Boris Barnet

Il film è suddiviso in tre parti: **Pis'mo mertveca** [La lettera del defunto] **Prestuplenie dvojnika** [Il delitto del sosia] **Smert' po radio** [La morte via radio].

■ T. it.: *Miss Mend/Le avventure di tre reporter*, Sog.: dal romanzo *Mess Mend ili Janki v Petrograde* di Marietta Šaginjan; Scen.: V. Sahnovskij, F. Ocep, B. Barnet; F.: Evgenij Alekseev; Scgf.: Vladimir Egorov; Int.: Natal'ja Glan (Miss Vivian Mend), Igor' Il'inskij (reporter Tom Hopkins), Vladimir Fogel' (reporter Fogel), Boris Barnet (reporter Barnet), Sergej Komarov (Čiče),

Ivan Koval'-Samborskij (Arthur Storn), Mihail Rozen-Sanin (Gordon Storn, suo padre), Natal'ja Rozenel' (Elizabeth Storn), S. Gec (nipote di Miss Mend), Tat'jana Muhina (bambino di strada), Mihail Žarov (cameriere), P. Poltorackij, P. Repin, V. Ural'skij; Prod.: Mežrabpom-Rus'; Pri. pro.: 26 ottobre 1926 ■ 35mm. D.: 186'. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Cinémathèque Suisse

Il film doveva essere la trasposizione del romanzo poliziesco della Šaginjan, che, annunciato come opera dai vorticosi tempi cinematografici, era uscito a puntate in dieci numeri con le copertine di Aleksandr Rodčenko ottenendo un immediato successo. L'operazione aderiva all'auspi-

cio degli ideologi bolscevichi di creare un «Pinkerton rosso» per raggiungere le masse attraverso l'esperienza delle produzioni seriali americane. Ma nel film, a parte lo spirito dinamico che bene si adattava al ritmo del montaggio del genere avventuroso, del testo originario rimase una vaga ispirazione a partire dal titolo, dove la parola d'ordine Mess Mend si trasformò nel nome dell'intrepida protagonista femminile. Presto l'indole flemmatica di Ocep lasciò campo libero alla natura appassionata di Barnet, il quale, passando da co-sceneggiatore al ruolo di assistente e di interprete, finì per prendere il timone della regia. Con gli ex compagni del «collettivo» Kulešov e la maschera comica



Miss Mend

di Il'inskij, tutta la sua attenzione sembra protesa a sperimentare la magia del cinema rendendo marginale l'elemento ideologico rappresentato dal complotto capitalista ai danni dell'Unione Sovietica. Il segno di Barnet è sempre più visibile. Nell'ultima parte della serie, il ritmo sostenuto dei momenti d'azione si allenta e lo sguardo della macchina da presa trova il modo di scrutare più a lungo i protagonisti. L'entrata in scena accanto al reporter Fogel' del "Besprizornik", il bambino di strada, è inaspettata quanto emozionante nell'evocare toni chapliniani, mentre il malvagio Čiče, sempre più lontano da un'ipotetica stilizzazione del nemico borghese, consumato dalla propria mente diabolica, va assumendo i tratti distorti dell'espressionismo tedesco.

The film was supposed to be an adaptation of the detective novel by Šaginjan, which had been proclaimed as a work with a whirling cinematographic rhythm. Printed in ten issues with covers by Aleksandr Rodčenko, the novel was an immediate success. The whole operation stemmed from the hope of Bolshevik ideologues to create a "red Pinkerton" that would reach the masses via the American experience of the detective series. But in the film, aside from the original work's dynamic spirit that lent itself well to the adventure genre's editing style, the novel evaporated into a vague source of inspiration, starting out with the title Mess Mend, which was turned into the name of the intrepid female protagonist. Ocep's stolid temperament quickly gave free reign to passionate Barnet, who, originally co-screenplay writer then assistant and actor, ultimately took over as director. With friends from the Kulešov "collective" and the comic face of Il'inskij, Barnet seemed to focus his attention on experimenting with the magic of film, marginalizing the ideological element of the capitalist conspiracy to wreak havoc in the Soviet Union. Barnet's touch becomes more visible throughout the film. In the last part of the series, the fast pace of the action sequences relaxes, and the camera gradually begins to observe the characters more intensely. The entrance of Besprizornik, the street child, next to the reporter Fogel' is as unexpected as it is moving, evoking a Chaplinesque tone, while the evil Čiče, increasingly less of a



La ragazza con la cappelliera

stylization of the bourgeois enemy, consumed by his diabolical mind, takes on the distorted features of German expressionism.

DEVUŠKA S KOROBKOJ

Urss, 1927 Regia: Boris Barnet

T. it.: *La ragazza con la cappelliera*; Scen.: Valentin Turkin, Vadim Šeršenevič; F.: Boris Francison, B. Fil'šin. Scgf: Sergej Kozlovskij; Int.: Anna Sten (Nataša Korestel'eva), Vladimir Mihajlov (suo nonno), Vladimir Fogel' (Fogelev, suo spasimante), Ivan Koval'-Samborskij (Il'ja Snegir'ev), Serafima Birman (Madame Irène), Pavel Pol' (Nikolaj Matveič, suo marito), Eva Miljutina (Marfuša, governante), V. Popov (controllore biglietti alla stazione); Prod.: Mežrabpom-Rus'; Pri. pro.: 19 aprile 1927; ■ 35mm. L.: 1926 m. D.: 80' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe con sottotitoli inglesi / Russian intertitles with English subtitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

Alla Mežrabpom, l'esperienza di Turkin, già sceneggiatore di Protazanov, la visionarietà metaforica dell'immaginatista Šeršenevič e costruttivista di Koslovskij trovarono una corrispondenza perfetta con quell'insopprimibile vocazione descrittiva che Barnet dimostrò di saper attingere

dalla vita quotidiana. In questa prima commedia, commissionata per incentivare i titoli di stato, egli prende le distanze dal consueto approccio formale e dalla satira, ritenendoli inefficaci alla creazione di una commedia sovietica che si ispiri davvero al *byt*, la vita di tutti i giorni. Con una sceneggiatura volutamente scarna, Barnet scommette tutto sull'attore a favore di una dinamica d'insieme che ricava «il massimo effetto da ciascun oggetto e personaggio». Confessa poi una scoperta piacevole quanto straordinaria: «si può costruire una scena che dia emozioni non con il montaggio ma con la messinscena stessa».

Nello scorrere della vicenda scandito dall'andirivieni in treno di Nataša, tra distese innevate e stupefacenti scenari urbani, il rapporto con gli oggetti e con lo spazio da parte del personaggio è totale. E così, quando la ragazza, perso l'ultimo treno, condividerà la notte con Il'ja, la stanza vuota si trasforma in una sorta di composizione suprematista, dove l'essenzialità della forma è data dai libri e dai grandi cilindri della cappelliera, che allineati si fanno cigli e pareti divisorie. Il gioco clownesco scaturito dall'agire dei personaggi-attori e dei personaggi-oggetti si fa unico veicolo per il dialogo dei sentimenti, espresso in uno straordinario rimbalzo di impulsi celati e ricerca di complicità.



La casa sulla Trubnaja

At *Mežrabpom, the experience of Turkin, a screenplay-writer for Protazanov, the metaphorical imagination of Šeršenevič and the constructivist vision of Koslovskij found a perfect fit with Barnet's irrefragable descriptive ability drawing from real life. In this first comedy, commissioned to boost interest in government bonds, Barnet takes a break from the usual formal approach and from satire, believing them ineffective for creating a Soviet comedy that intended to really reflect byt, that is, everyday life. Deliberately working with a scant screenplay, Barnet placed all his bets on the actors searching for an overall dynamic that got "the maximum effect from each object and character". He would later confess a pleasant and extraordinary surprise: "an emotional scene can be built not just through editing but with the mise-en-scene itself".*

As the story unfolds, interspersed with Nataša's train trips between snowy landscapes and astonishing city scenes, the character's relationship with objects and space becomes complete. When the girl loses the last train and spends the night with Il'ja, the empty room looks like a kind of Suprematist composition in which the books and large cylinders of the hat boxes are essential shapes that when lined up turn into beds and partitions. The clown-like game created by the actor-characters and object-characters is the only vehicle for sentimental dialogue, expressed in an extraordinary ricochet of hidden impulses and the search for complicity.

DOM NA TRUBNOJ

Urss, 1928 Regia: Boris Barnet

T. it.: *La casa sulla Trubnaja*; Scen.: Bela Zorič, Anatolij Mariengof, Vadim Šeršenevič, Viktor Šklovskij, Nikolaj Erdman; F.: Evgenij Alekseev; Scgf.: Sergej Kozlovskij; Int.: Vera Mareckaja (Paranja Pitunova), Vladimir Fogel' (Golikov, parrucchiere), Elena Tjapkina (Madame Golikova, sua moglie), Vladimir Batalov (Semën), Anel' Sudakevič (Marina), Ada Vojcik (Fenja, sindacalista), Vladimir Ural'skij (responsabile del circolo), A. Gromov (nonno Fedja), P. Bakšeev, S. Komarov, B. Barnet (un passante); Prod.: Mežrabpom-Rus'; Pri. pro.: 4 settembre 1928; ■ 35mm. D.: 64'. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Dopo essersi misurato con le scene di massa e la supremazia della Storia dell'epico-rivoluzionario *Moskva v Oktjabre* (*Mosca nell'Ottobre*), Barnet torna al quotidiano.

Nella storia di Paranja, giunta nella capitale dalla campagna in cerca dello zio, il vecchio e il nuovo si scontrano e convivono in una miriade di simboli. La piazza Trubnaja, ai tempi uno dei luoghi più popolari della città, via via perde i suoi confini in una Mosca che accoglie, respinge, contiene tutto assumendo anch'essa il ruolo di protagonista. La percezione della città è pregnante e nei continui cambiamenti di posizione di macchina, gli esterni e gli interni si raccontano a vicenda in una visione di incredibile organicità fino ad arrivare alla totale messa a fuoco del personaggio. A differenza dei luoghi svuotati di *Devuška s korobkoj*, qui gli spazi si affollano facendo da contrappunto allo spaesamento candido di Paranja. Un equilibrio (non compromesso dalla mancanza del quinto rullo) in cui Barnet, senza alcuna intenzionalità ideologica, mette in luce il contrasto tra la protagonista e le norme comportamentali dominanti. In questo dibattersi tra vecchio e nuovo uguale attenzione e benevola ironia sono riservate agli "antagonisti" *nepmany*. Se nelle avventure di Nataša, la fedele governante rafforzava l'autocompiacimento di Madame Irène e dello sfaccendato consorte, nella Trubnaja l'ostentata velleità aristocratica dei Golikov nello sfruttare l'ingenua ragazza si tinge, tra burla e malinconia, di sfumature decadenti. Nei panni del padrone disperato, ancora Fogel', attore di spicco di Kulešov, in una delle sue ultime straordinarie interpretazioni.

After taking on the challenge of mass scenes and the supremacy of History with the revolutionary epic Moskva v Oktjabre (Moscow in October), Barnet returned to depicting everyday life.

In the story of Paranja, who travels from the countryside to the capital to find her uncle, the old and the new clash and co-exist in a myriad of symbols. The limits of Trubnaja square, one of the most popular places in the city at the time, gradually disappear in a Moscow that receives, spurns, contains everything, becoming itself a protagonist. The perception of the city is compelling; with the camera's con-

stantly changing position, the indoor and outdoor shots tell the story in an immensely organic perspective that eventually focuses in on the character. As opposed to the empty scenes of Devuška s korobkoj, here spaces are crowded, creating a counterpoint to ingenuous Paranja's disorientation. A balanced story (uncompromised by the missing fifth reel) in which Barnet, without any ideological intention, puts the spotlight on the contrast between the main character and the predominant rules of behavior. In this struggle between old and new, the "antagonists" nepmany also receive equal attention and soft humor. If in the adventures of Nataša the loyal housekeeper fed into the complacency of Madame Irène and her idle husband, in Trubnaja the ostentatious aristocratic pretensions of the Golikovs in exploiting a naive girl express a sense of decline, between mockery and melancholy. Acting as the desperate owner is again Fogel', a prominent actor of Kulešov's, in one of his final extraordinary performances.

OKRAINA

Urss, 1933 Regia: Boris Barnet

■ T. it.: *Sobborghi*; Sog.: dalla novella omonima di Konstantin Finn; Scen.: K. Finn, B. Barnet; F.: Mihail Kirillov, Andrej Spiridonov; Scgf.: Sergej Kozlovskij; Mu.: Sergej Vasilenko; Su.: Leonid Obolenskij, Nikolaj Ozornov; Int.: Sergej Komarov (Grešin), Elena Kuz'mina (Man'ka, sua figlia), Robert Erdman (Robert Karlovič), Aleksandr Čistjakov (Kadkin), Nikolaj Bogoljubov (Kol'ka), Nikolaj Krjučkov (Sen'ka), Mihail Žarov (menscevico), Vladimir Ural'skij (cocchiere), Hans Klering (Müller, prigioniero tedesco), Andrej Fajt (2° prigioniero tedesco), Mihail Janšin (soldato contadino), Daniil Vvedenskij (reazionario), A. Ermakov (caporeparto), B. Barnet (ubriaco); Prod.: Mežrabpomfilm; Pri. pro.: 25 marzo 1933 ■ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Galleria d'Arte Moderna di Bergamo - Fondo Zucchelli

Il successo che *Sobborghi* riscosse all'epoca, in patria e all'estero, superò di gran lunga le aspettative degli autori. Primo film sonoro di Barnet, è anche quello dove la sua idea di equilibrio tra drammaticità e elemento comico si manifesta con maggiore forza.



Sobborghi

Nella remota e patriarcale cittadina, dove l'economia ruota esclusivamente intorno a un calzaturificio e tutti sono calzolai, lentezza e grigiore sembrano rispondere a un tempo proprio, indefinito. Sarà l'urto della Grande Storia, con la guerra e le rivoluzioni del '17 a scuotere i destini di un'umanità sospesa e a metterla alla prova. "Pathos rivoluzionario" e "internazionalismo proletario" possono essere considerati temi fondanti di *Sobborghi*. Ma anche qui Barnet svela «tutta la sua potenza innovatrice e la sua maturità di artista nel riuscire a raccogliere e reinterpretare i motivi, i procedimenti e i caratteri del cinema sovietico che si andavano configurando, per immergerli ancora in un sentire proprio» (Evgenij Margolit). La poesia amalgama i ritratti degli innumerevoli personaggi in una coralità straordinaria. L'esultanza finale passa in secondo piano e la morte di Kol'ka, per quanto simbolica, è ben lontana dall'essere forgiata sullo stereotipo del sacrificio catartico dell'eroe. Intanto il sonoro diventa per Barnet un nuovo punto di forza. L'atmosfera si arricchisce di sfumature mentre dramma-

maticità, umorismo e lirismo ritrovano la loro coesione.

The success that Okraina achieved at the time at home and abroad went beyond the filmmakers' greatest expectations. It was Barnet's first sound film and also the most powerful expression of his idea of balance between drama and comedy.

In a remote patriarchal town, where the economy revolves around a shoemaking factory and everyone makes shoes, the slow rhythm and grayness create an undefined sense of time. It will be History, with war and the revolutions of 1917, that will jolt the destiny of these people suspended in time and put them to the test. "Revolutionary pathos" and "proletarian internationalism" are the themes at the root of Okraina. But Barnet also reveals "all his innovative power and his maturity as an artist in gathering and reinterpreting the motifs, procedures and characteristics of Soviet cinema that were evolving and absorbed them into his own sensibility" (Evgenij Margolit). The individual portraits of each character are poetically transformed

into an extraordinary chorus. The final jubilation fades into the background, and the death of Kol'ka, though symbolic, is far from being molded on the stereotype of the cathartic sacrifice of the hero. In the meantime, sound film becomes a new strongpoint for Barnet. The atmosphere is richly nuanced while drama, humor and lyricism all find unity.

U SAMOGO SINEGO MORJA

Urss, 1935 Regia: Boris Barnet

■ T. it: *Vicino al mare più azzurro* (T. lett.: Proprio presso il mare blu); Scen.: Klimentij Minc; F.: Mihail Kirillov; Scgf.: Vadim Aden; Mu.: Sergej Potockij; Su.: A. Gornštejn; Int.: Elena Kuz'mina (Marija), Lev Sverdlin (Jusuf), Nikolaj Krjučkov (Alëša), Semën Svašenko (presidente del kolchoz), V. Sateeva, A. Žuhov, A. Dolinin, S. Komarov; Prod.: Mežrabpomfil'm e Azerfil'm; Pri. pro.: 20 aprile 1936 ■ 35mm. D.: 70'. Bn. Versione russa con sottotitoli inglesi / Russian version with English subtitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

«Tutti passavano vicino alle reti dei pescatori, tutti le vedevano ma solo Barnet osservava le cose come era solito fare, pensando a come trasformare particolari concreti in immagini pittoriche cariche dal punto di vista emozionale. Ciò che allo sguardo comune appariva irriverente, nella percezione di Barnet diventava favoloso, insolito, pieno di significati». La testimonianza dello sceneggiatore Minc rivela l'intesa tra i due artisti, benché il film sia molto lontano dalla sceneggiatura letteraria. Mantenendo i personaggi e lo sviluppo lirico, Barnet ci introduce in una storia dai contorni fortemente onirici, dove il riscontro con la realtà perde la sua importanza per recuperare un'altra verità: il mare e l'isola si fanno luogo di vitalità e di connessione con una fonte primaria e la sua armonia. In tal senso *Vicino al mare più azzurro* rappresenta quel modello esemplare di «idillio e utopia» (secondo la definizione di Evgenij Margolit) che attraversa l'intera opera del regista. «Il film più originale e libero da tutti i canoni estetici e ideologici», scrive Jacques Lourcelles, «intimamente vicino all'autore e meglio accordato all'infinita vitalità



Vicino al mare più azzurro

cosmica dell'universo che hanno sempre cercato di restituire, in tutte le epoche, i migliori film russi».

Il film fu molto apprezzato nell'ambiente artistico. Al contrario, non riscosse il successo previsto tra il pubblico e per il suo carattere astratto la critica ufficiale nel volgere di poco tempo assurse Barnet a esempio di meritato insuccesso accanto a Ejzenštejn per il suo *Bežin Lug*, bloccato definitivamente dalla censura nel 1937. In quello stesso anno la rivista «Iskusstvo kino» condannava formalmente il principio di «sceneggiatura emozionale» auspicata da Aleksandr Ržeševskij e condivisa da Minc.

“Everyone passed in front of the fishermen’s nets, everyone saw them, but only Barnet observed them as he usually did, thinking of how to turn them into details of emotionally loaded pictorial images. What to others appeared profane in the eyes of Barnet became spectacular, unusual, full of meaning”. The words of the screenplay-writer Minc demonstrate the understanding between the two artists, even if the film did not stick to the literary screenplay. Keeping the characters and the story’s lyrical development, Barnet created a story with strong dreamlike elements, where the importance of being realistic diminishes in the face of recapturing another kind of truth: the sea and

the island become a place of vitality and connection with a primary element and its harmony. In this sense, U samogo sinego morja is an example of the “idyll and utopia” (according to Evgenij Margolit’s definition) permeating the entire work of the director. “The most original film and the freest from the ideological aesthetic canon,” wrote Jacques Lourcelles, “extremely dear to the filmmaker and more in tune with the infinite cosmic vitality of the universe that the best Russian films, no matter the time, have always tried express.” The film received acclaim from the artistic community. It, however, was not as successful with audiences as was expected. With its abstract nature, official critics quickly classified the film as a justified failure along with Ejzenštejn’s Bežin Lug, blocked definitively by the government in 1937. That same year the journal “Iskusstvo kino” formally denounced the principle of “emotional screenplay” conceived of by Aleksandr Ržeševskij and shared by Minc.

STARYJ NAEZDNIK

Urss, 1940 Regia: Boris Barnet

■ T. it.: *Il vecchio fantino*; Scen.: Mihail Vol'pin, Nikolaj Erdman; F.: Konstantin Kuznecov; Scgf.: Artur Berger, Vladimir Kamskij; Mu.: Vladimir

Jurovskij; Su.: A. Gornštejn; Int.: Ivan Skuratov (Ivan Sergeevič Trofimov), Anna Komolova (Marusja, sua nipote), Lidija Dejkun (Evgenija Fëdorovna), Leonid Kmit (Vasja Pičugin), Sergej Blinnikov (Zot Jakovlevič), Ivan Ljubeznov (Kostja), V. Popov (cameriere), F. Kurichin (Saša), V. Lepko (Anatolij Petrovič), N. Nikitič (Pavel Nikolaevič); Prod.: Mosfil'm; Pri. pro.: 23 ottobre 1959 ■ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione russa con sottotitoli francesi / Russian version with French subtitles ■ Da: Cinémathèque Suisse

Della sceneggiatura di Erdman e Vol'pin, autori delle più celebri commedie musicali dell'epoca quali *Veselje rebjata* [Ragazzi allegri] e *Volga-Volga* [id.], Barnet amò l'autenticità dei personaggi e delle situazioni narrate «irradianti passione umana». La semplicità con cui il sottotesto della commedia svelava il dramma dell'anziano fantino, escludeva per Barnet quella tipica e forzata comicità che avrebbe distolto lo spettatore dal fulcro del soggetto.

Nel dicembre del 1940 il film ebbe l'approvazione del principale organo di controllo sul repertorio, ma la Mosfil'm, senza alcuna motivazione ufficiale, ne sospese l'uscita. A nulla servirono le parole entusiastiche e di stima espresse pubblicamente da Šklovskij, Donskoj e Judin. Così pure fu vana la lettera agli Studi di Michail Romm, che considerava la possibilità di lievi modifiche pur di far arrivare il film sugli schermi. A tutt'oggi mancano documenti sul divieto, ma è noto che Ždanov, in un intervento al Comitato per la cinematografia nel maggio del '41, incluse il titolo tra quei film dalla sospetta tendenza ideologica. Di certo gli autori pagarono la naturalità con cui rappresentarono l'ambiente dell'ippodromo, tollerato nella realtà ma non ammesso nell'immagine della vita sovietica che doveva essere data sullo schermo.

Il film, recuperato solo nel 1959, passò del tutto inosservato tra mutamenti storici e ricerca di nuove tendenze espressive.

Barnet loved the authenticity of the characters and the situations “beaming with human passion” in the screenplays by Erdman and Vol'pin, the writers of the most famous musical comedies of the times such as Veselje rebjata [Jolly Fellows] and Volga-Volga. In the eyes of Barnet, the simplicity of how the comedy’s subtext