

NEL CUORE DEL NOVECENTO: IL SOCIALISMO, TRA PAURA E UTOPIA

*At the Heart of 20th Century:
Socialism Between Fear and Utopia*



Il Novecento può essere a ragione definito il secolo del socialismo: vi si trovano gli inganni, le speranze, le illusioni e le paure più grandi. Inoltre, a dimostrazione di ciò, alcune guerre furono condotte per un intreccio di motivi ispirati dalla paura del socialismo. Il socialismo creò un campo elettrico anche nel cinema, con una manciata di film immortali che si fecero portatori di una fede quasi selvaggia, film che sono oggi visti troppo raramente come *Kuhle Wampe*, *La vita è nostra*, *Native Land*, tutti permeati di immagini e suoni indimenticabili, tipici simboli del loro tempo. Questi film sono ancora oggi esempi unici di approccio a realtà complesse in tutti i sensi, e ricorrono a tutto l'arsenale degli strumenti cinematografici. Era ovviamente una caratteristica specifica degli anni Trenta, se pensiamo al cinema sovietico dell'epoca, ai film di Joris Ivens o a cosa fu filmato della Guerra civile spagnola e come. Fu questo il contesto di molti film poco noti che siamo orgogliosi di presentare: *Sul pane quotidiano* di Piel Jutzi, *La rivolta dei pescatori* (unica regia cinematografica di Erwin Piscator), *Kämpfer Borsty* di Gustav von Wangenheim – gli ultimi due realizzati in Unione Sovietica.

La stessa epoca produsse immagini opposte di grande effetto: *Il giovane hitleriano Quex* di Hans Steinhoff cannibalizza tutta la tradizione del cinema proletario e, almeno nella realtà, fu un successo; il sinistro *GPU* (1942) di Karl Ritter è una magistrale manipolazione che finge di documentare i retroscena della guerra mondiale che stava allora infuriando; l'epico *Noi vivi* di Goffredo Alessandrini è un capolavoro strano e cupo degli anni della Seconda guerra mondiale. A questi titoli aggiungiamo due singolari contributi americani: entrambi prodotti da Walter Wanger, mostrano una realtà contemporanea nella quale le tendenze socialiste e quasi fasciste si intrecciano in maniera vibrante. Sia *Gabriel over the White House* (Gregory La Cava) che *The President Vanishes* (William Wellman) furono diretti da grandi registi, e quindi la loro ambivalenza merita di essere decifrata e produce una visione memorabile.

E infine un'opera degli anni della Guerra fredda, uno dei migliori titoli di quell'epoca ingloriosa: *Salto mortale* (1953) di Elia Kazan, film di grande effetto visivo su una compagnia circense e sulla sua fuga dalle fosche realtà della Cecoslovacchia, con una ricca galleria di volti tormentati e un senso della "ronde" del Realsozialismus che non risparmia nessuno.

"Uno spettro si aggira per l'Europa: lo spettro del comunismo..."
Peter von Bagh

With good reason, the 1900s can be called the century of socialism: the greatest hopes, illusions, fears and deceptions are all there. Then too, as if to prove the point, some wars are waged because of the web of motives inspired by the fear of socialism. Socialism also created an electric field for cinema, headed by a bunch of immortal films carrying an almost savage faith - films that are now too seldom seen, like Kuhle Wampe, La Vie est à nous, Native Land, all of them permeated with unforgettable images and sounds, the quintessential signs of their time.

These films are even now unique examples of an approach to realities that are complicated in every direction, and that use the full arsenal of cinematographic means. That was obviously something specific to the 1930s, if we think of the Soviet cinema of the day, the films of Joris Ivens, or how and what of the Spanish Civil War was filmed. This formed the background for many little-known films that we are proud to present: Hunger in Waldenburg by Piel Jutzi, Erwin Piscator's only directing job, Revolt of the Fishermen, and Gustav von Wangenheim's Kämpfer - these two made in the Soviet Union.

The same age created impressive counter-images: Hans Steinhoff's Hitlerjunge Quex cannibalistically devours the entire tradition of proletarian cinema, and was successful, at least in reality. Karl Ritter's sinister GPU (1942) is a masterful manipulation that pretends to document the background of the world war then raging, Goffredo Alessandrini's epic Noi vivi is a strange, dark masterpiece of the WWII period. We are including a more curious crop from America: two films, both produced by Walter Wanger, show contemporary reality where socialist and near-fascist trends are blended in a thrilling manner. As both Gabriel over the White House (Gregory La Cava) and The President Vanishes (William Wellman) had great directors at the helm, their ambivalence makes for great viewing and deciphering.

Last, one Cold War entry, and one of the best films of this inglorious period: Elia Kazan's Man on a Tightrope (1953), a visually impressive film about circus people plotting to escape from the grim realities of Czechoslovakia - with a full gallery of troubled faces and a sense of 'la ronde' of Realsozialismus where no one is spared.

*"A specter is haunting Europe - the specter of communism..."
Peter von Bagh*

UM'S TÄGLICHE BROT

Germania, 1929 Regia: Piel Jutzi

■ T. alt.: *Hunger in Waldenburg*; T. it.: *Sul pane quotidiano*; Sog., Scen.: Léo Lania; F.: Piel Jutzi; Int.: Sybille Schloß, Holmes Zimmermann (Weber); Prod.: Willi Münzenberg, Leo Lania, Film-Kartel "Weltfilm" GmbH (Berlino); Pri. pro.: 15 marzo 1929 ■ 35mm. L.: 1248 m. D.: 47' a 24 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv Filmarchiv per concessione di Murnau Stiftung

Il campo di battaglia della fame si estende su tutta la Germania. Le sue frontiere coincidono quasi con quelle della Repubblica e comprendono innumerevoli quartieri operai del Nord e del Sud, dell'Ovest e dell'Est. Siamo in piena espansione, la nostra industria è fiorente: ecco cosa si può leggere nei giornali dell'industria pesante e delle banche. Ma in Slesia non si avvertono i vantaggi del lavoro e della pace, né questa espansione. Dozzine di migliaia di proletari vi muoiono di fame. La censura non permette che in un film un operaio tratti il suo padrone da vampiro, non permette che la moglie di un operaio domandi al marito di mettere alla porta un rozzo proprietario che è venuto a reclamare l'affitto. Ma la censura non poteva sopprimere tutto il film. L'ha comunque proibito agli adolescenti. Ma è un'opera importante. È il primo documentario tedesco animato da intenti sociali, che applica i principi formali dei registi russi, ma senza trarne le stesse conclusioni ideologiche dei russi. Non ci sono scene in studio, niente maschere né persone travestite. Gli operai di Waldenburg e le loro famiglie sono filmati come sono e come vivono. Ma c'è un difetto: la vita di questi operai è tinta di sentimentalismo, è falsata da una visione troppo teatrale della loro condizione. E tuttavia con quale naturalezza, con quale straordinaria semplicità gli operai sia russi che tedeschi, sono apparsi davanti alla macchina da presa!

Anonimo, "Camera", inverno 1967

Hunger spreads all over Germany. Its borders nearly coincide with the borders of the Republic, covering multiple working-class neighborhoods in the north, south, east and west. We are in the middle of expansion, and our industry is booming: that



Kuhle Wampe

is what you can read about heavy industry and banks in the newspapers. But Silesia did not experience the benefits of work, peace or expansion. Tens of thousands of the working class died of hunger. Censors would not allow a film to show a worker treating his boss like a vampire or a wife of a worker asking her husband to throw out a rude landlord demanding rent. But censors could not delete the whole film, although they did restrict adolescents from watching it. But it was an important work. It was the first German documentary inspired by a social purpose that applied the formal principles used by Russian directors without reaching the same ideological conclusions. No filming in studios, no masks or costumed characters. The workers of Waldenburg and their families are filmed as they are. There is one flaw: the life of these workers is tinged with sentimentalism and distorted by an overly theatrical vision of their actual condition. And yet how natural and extraordinarily simple did Russian and German workers appear before the camera!
Anonymous, "Camera", Winter 1967.

KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHORT DIE WELT?

Germania, 1933 Regia: Slatan Dudow

■ T. it.: *Kuhle Wampe, ovvero: a chi appartiene il mondo?*; Scen.: Bertolt Brecht, Ernst Ottwald; F.: Günther Krampf; Scgf.: C.P. Haacker, Robert Scharfenberg; Mu.: Hanns Eisler; Su.: Carl Erich Kroschke, Peter Meyrowitz, Michelis; Int.: Hertha Thiele (Annie), Ernst Busch (Fritz), Martha Wolter (Gerda), Adolf Fischer (Karl Genosse); Prod.: Willi Münzenberg, Lazar Wechsler; Pri. pro.: 1933 ■ 35mm. L.: 2048 m. D.: 80'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv Filmarchiv per concessione di Präsenz-Film

Kuhle Wampe è il momento culminante (e il canto del cigno) del cinema proletario tedesco e anche il solo film che vide una partecipazione concreta di Bertolt Brecht, quasi a livello artigianale. (È un caso interessante nel senso che il film non assomiglia ai "soliti sospetti" del "cinema brechtiano" così come li vedono gli studi sul cinema). Era assistito da una squadra d'eccellenza: il regista Slatan Dudow, il compositore Hanns Eisler, il cosceneggiatore (con Brecht) Ernst Ottwald, gli attori Hertha Thiele (protagonista del coevo *Mädchen in Uniform*) ed Ernst Busch, il più grande interprete di tutti i tempi di canzoni proletarie e il futuro Galileo per la celebre interpretazione del Berliner Ensemble di Brecht.

Kuhle Wampe si fonda su un gran numero di elementi: pubblico (scene di massa con quattromila persone) e privato (la storia della famiglia operaia, la relazione tra



Kuhle Wampe

i due giovani proletari, la città – con le biciclette che prefigurano il tema dell'anonimia di un capolavoro a venire, *Ladri di biciclette*) e la natura (tutta quella che Berlino può offrire, con la sua bellezza sottolineata in una canzone interpretata da Helene Weigel), immagini liriche unite ad accenni ironici alle tentazioni piccolo-borghesi.

Il vero eroe del film è la classe operaia. Anche se il tema della nascita della coscienza proletaria è reso familiare da molti film sovietici e naturalmente dalla letteratura operaia, la magnifica mescolanza di fatti documentati, finzione e collage è profondamente originale, un monumento unico all'"altra Germania", con grandi emozioni (che Brecht era bravissimo a manipolare, non a liquidare) e l'intelligenza degli affi-

latissimi dialoghi. Per esempio la scena nella metropolitana (che ruota intorno alle notizie internazionali sull'incendio delle piantagioni di caffè in Brasile) presenta una splendida tipologia (le classi sociali espresse dai volti) di opinioni divergenti, illusioni, verità relative, malintesi e visioni del mondo, oneste, disoneste, assurde. Senza la minima traccia di teatro filmato. La struttura episodica funziona brillantemente. All'inizio del film un giovane disoccupato si suicida buttandosi dalla finestra di casa sua, ma non senza prima appoggiare sul davanzale l'orologio da polso: il suo tempo è finito, si spera che i tempi stiano cambiando. (Ma è il 1932, e noi sappiamo che il futuro non asseconderà le speranze espresse nel film.) Subito dopo: il silenzio, la distanza emotiva e

l'indifferenza dei vicini... "Ein Arbeitslose weniger", un disoccupato di meno. Il miglior commento al film venne dalla censura: "Quella scena mostra che il suicidio è il destino di un'intera classe". Al che Brecht e Dudow replicarono: "Questo sì che è un corso intensivo di realismo, dal punto di vista di un poliziotto". Pur ricordando la personalità carismatica di Brecht, andrebbe aggiunto che il regista del film, Slatan Dudow (1903-1963), di origini bulgare, era a suo modo un grande talento. Girò *Kuhle Wampe* dopo un piccolo e tagliente film intitolato *Zeitprobleme: wie der Arbeiter wohnt* (t.l. Problemi del giorno: come vive l'operaio) e prima di una deliziosa satira, *Seifenblasen* (t.l. Bolle di sapone); i suoi film più tardi (dopo l'esilio in Francia e in Svizzera) rap-

presentano forse la più bella carriera di un regista nei primi decenni del cinema della Repubblica Democratica Tedesca.
Peter von Bagh

Kuhle Wampe is the culmination (and swan song) of German proletarian cinema, as well as the only film where Bertolt Brecht's participation was concrete, almost on an artisanal level. (It's an interesting case in the sense that the film does not resemble the "usual suspects" of "Brechtian cinema" as imagined in the literature on film). A dream team was backing him: the director Slatan Dudow, the composer Hanns Eisler, the co-writer, with Brecht, Ernst Ottwalt, actors Hertha Thiele (lead actress of the contemporary Mädchen in Uniform) and Ernst Busch, the all-time greatest singer of proletarian songs and the future Galileo for Brecht's famous Berliner Ensemble interpretation. Kuhle Wampe builds on a multitude of elements: public (mass scenes of 4000 people) and private lives (the story of a worker's family, and the relationship of two young workers, the city – the bicycles already prefiguring the theme of anonymity of a forthcoming masterpiece, Ladri di biciclette – and nature (whatever Berlin offers of it, the beauty heightened in a song interpreted by Helene Weigel), lyrical images coupled with ironic insights about petit-bourgeois temptations.

The real hero of the film is the working class. Although the subject of the birth of proletarian consciousness is familiar from many Soviet films and, of course, from working class literature, the splendid blending of document, fiction and collage is deeply original - a unique monument to the "other Germany", with great emotions (which Brecht was a specialist in manipulating, not liquidating) and the intelligence of razor-sharp dialogue. For instance the subway scene (that centers on international news about coffee crops being burned) presents a splendid typology (class society through faces) of diverging opinions, illusions, relative truths, mutual misunderstandings and ways to see the world, honest, dishonest, absurd. Without the slightest trace of filmed theater.

The episodic structure works brilliantly. Right at the beginning a young unemployed man commits suicide by jumping out the window of his home, but not

without first leaving his watch on the window ledge: his time is up, hopefully the times are changing. (Considering that this is 1932, we know that the future hardly encouraged the hopes expressed in the film.) Next: silence, the emotional distance and nonchalance of the neighbors... "Ein Arbeitslose weniger"/one less unemployed person. The best comment on the film came from the censors: "That scene shows that suicide is the destiny of a whole class." Which was commented on by Brecht and Dudow: "That man gave us a crash course in realism, from the point of view of a policeman."

If these lines have concentrated on the charismatic person of BB, it should be added that the director of the film, the Bulgarian-born Slatan Dudow (1903-1963), was a great talent of his own right. He made Kuhle Wampe after a small, sharp film called Zeitprobleme: wie der Arbeiter wohnt and before a delicious satire called Seifenblasen; his later film work (after exile in France and Switzerland) represents perhaps the finest career of a director in the early decades of DDR cinema.

Peter von Bagh

HITLERJUNGE QUEX: EIN FILM VOM OPFERGEIST DES DEUTSCHEN JUGEND

Germania, 1933 Regia: Hans Steinhoff

■ T. it: *Il giovane hitleriano Quex*; Sog.: da un romanzo (1932) di Karl Aloys Schenzinger; Scen.: Bobby E. Lütge, Karl Aloys Schenziger, Baldur Von Schirach; F.: Konstantin Irmen-Tschet; Mo.: Milo Harbich; Ass. Op.: Fred Fernau, Erich Schmidtke; Co.: Berta Grützmaker, Paul Haupt; Mu.: Hans-Otto Borgmann; Su.: Erich Leister, Walter Tjaden; Int.: Jurgen Ohlsen (Heini Volker), Heinrich George (Vater Volker), Claus Clausen (Kass), Rortraut Richter (Gerda), Hermann Speelmans (Stoppel), Hans Richter (Franz), Ernst Beher (Kowalski), Hansjoachim Buttner (Artzt), Rudolf Platte, Hans Deppe, Anna Muller-Lincke (una vicina dei Volker), Karl Meixner (Wild); Prod: Karl Ritter; Pri. pro.: 19 settembre 1933 ■ 35mm. D.: 95'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Murnau Stiftung

Il giovane hitleriano Quex è un notevole esempio precoce di cinema del Terzo

Reich ed è quasi una rarità: i nazisti venivano mostrati raramente nei film di finzione perché Goebbels capì presto che il posto giusto per la gente in marcia era la strada e non lo schermo. Il film occupa un posto d'onore nella nostra selezione già per il fatto che dimostra l'efficacia con cui il mezzo cinematografico si adatta al cannibalismo – che in questo caso è il furto dell'eredità del proletariato (lo stile di Pabst e altri, o film come *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* di Jutz o *Il disertore* di Pudovkin) o l'astuzia machiavellica di prendere l'attore Heinrich George, simbolo proletario, direttamente da film come il recente *Berlin Alexanderplatz*, e con la sua semplice presenza dare credibilità alla superiorità del Nuovo Ordine.

Il grado di falsificazione è quasi irrealista: *Il giovane hitleriano Quex* è un manuale sul lavaggio del cervello. Non sorprende che sia stato attentamente esaminato da studiosi statunitensi come Margaret Mead e Gregory Bateson per comprendere la psiche tedesca e il flusso incandescente di cambiamenti politici e sociali.

Heini Volker, soprannominato Quex ("argento vivo") era nella realtà un ragazzo – praticamente una nullità – il cui vero nome era Herbert Norkus e che fu assassinato per strada, destino appropriato per un famigerato futuro martire. Il film si fondava sull'armamentario propagandistico incentrato sulla famiglia, che i nazisti consideravano uno dei tesori perduti negli anni di Weimar. La contrapposizione tra il brutale padre comunista e il ragazzo biondo con gli occhi azzurri costituiva un'immagine affascinante. La scena in cui il ragazzo si rifiuta di cantare l'"Internazionale" è probabilmente una delle sequenze chiave degli intrecci tra socialismo e anti-socialismo nel cinema.

Le donne avevano un ruolo subordinato nel cinema nazista. La bellezza naturale veniva quasi minimizzata, almeno rispetto al fragrante ballo in maschera hollywoodiano; bastava che le donne fossero *völkisch*. Neanche a un livello più serio potevano fare molto. Il suicidio della madre di Heini è un celebre esempio. È quasi ridotto a routine, dato che l'episodio in cui si uccide con il gas – episodio in cui è coinvolto anche Heini – pare quasi dimenticarsi della povera donna per trasformarsi in una glorificazione rituale della Hitlerjugend: la nuova uniforme rimpiazza la

madre perduta. I rapporti familiari sono stati compensati più che generosamente. Malgrado la sua plasticità e un buon grado di professionalità, *Il giovane hitleriano Quex* resta più o meno uno scaltro pastiche di un regista mediocre che non raggiunge mai il livello dei maestri che deruba: le affinità più strette rimandano a un guazzabuglio visivo tendente al kitsch ben noto a colleghi come Luis Trenker e Arnold Fanck. Questo potrebbe giustificare un giudizio che è stato troppo negativo sul cinema nazista: tra tanti film scialbi e poco ispirati, la maggior parte dei registi di punta (Harlan, Ucicky, Ritter) produsse almeno uno o due film notevoli. E lo fece anche Hans Steinhoff, che forse era il più dotato del gruppo, soprattutto con *La Wally dell'avvoltoio* (*Die Geierwally*, 1940) ma anche con il famigerato *Ohm Krüger* a complemento di *Il giovane hitleriano Quex*.

Peter von Bagh

Hitlerjunge Quex is a remarkable early example of Third Reich cinema, and almost a rarity - Nazis were seldom shown in fiction films because Goebbels soon noticed that the rightful place of people on the march was in the streets, not on screen. The film has a place of honor in our series already as a demonstration of how successfully a film medium adapts to cannibalisation - meaning here the free theft of proletarian heritage (the style of Pabst et al., or films like Jutzi's Mutter Krausens Fahrt ins Glück or Pudovkin's Deserter) or the Machiavellian trick of taking the actor Heinrich George, the proletarian symbol, directly from films like the recent Berlin Alexanderplatz, and by his sheer presence giving credibility to the superiority of the New Order.

The degree of falsification is almost dreamlike: Hitlerjunge Quex is a handbook on brainwashing. No wonder the film was scrutinized intensively by U.S. specialists like Margaret Mead and Gregory Bateson to understand the German psyche and the heated flow of social and political changes.

Heini Volker, nicknamed Quex ("quick silver") was in real life a youngster - more or less a non-entity - whose name was Herbert Norkus and who was murdered in the streets, a proper fate for becoming a notorious martyr. Propaganda about the family

- according to the Nazis, one of the lost treasures during the Weimar years - was mobilized as the cornerstone of the film. A brutal communist father confronting a blond, blue-eyed boy was a captivating image. The scene where the boy refuses the order to sing the "Internationale" must be one of the key sequences of all the entanglements of socialism/antisocialism in cinema.

Women had a subjugated role in Nazi cinema. Natural beauty was almost played down, at least compared to Hollywood's perfumed masquerade; plain völkisch was enough for them. On a more serious level they weren't allowed to do much either. The suicide of Heini's mother is a famous example. It is almost routine, as the whole episode - gas, in which Heini is involved - somehow forgets the poor woman and instead becomes a ritual glorification of the Hitler Jugend: the new uniform replaces the loss of his mother. Family relationships have been more than generously compensated.

In spite of its plasticity and a good degree of professionalism, Hitlerjunge Quex remains more or less an artful pastiche by a mediocre director, never reaching the level of the directors he steals from - the closest similarities are with a kitsch-oriented visual patchwork well known by colleagues like Luis Trenker and Arnold Fanck. This might indicate an overly negative statement of Nazi cinema - along with much hack work, most of the ace directors (Harlan, Ucicky, Ritter) created at least one or two remarkable films. And so also did the Hans Steinhoff who might have been the most talented of the bunch, especially with *Die Geierwally* (1940) but also the notorious *Ohm Krüger* as proof to complement Hitlerjunge Quex.

Peter von Bagh

GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE

Stati Uniti, 1933 Regia: Gregory La Cava

■ Tr. let.: Gabriel sulla Casa Bianca; Sog.: basato sulla novella *Rinehard* (1933) di T.F. Tweed; Scen.: Carey Wilson, Bertram Bloch; F.: Bert Glennon; Mo.: Basil Wrangell; Co.: Adrian Adolph Greenberg; Mu.: William Axt; Su.: Douglas Shearer, Charles E. Wallace; Int:

Walter Huston (Judson Hammond), Karen Morley (Pendola Molloy), Franchot Tone (Hartley Beekman), Arthur Byron (Jasper Brooks), Dickie Moore (Jimmy Vetter), C. Henry Gordon (Nick Diamond), David Landau (John Bronson), Samuel S. Hinds (Dr. H.L. Eastman), William Paxley (Borell), Jean Parker (Alice Bronson), Claire Du Brey (infermiera di Jimmy); Prod.: Cosmopolitan Productions, Metro-Goldwyn-Mayer; Pri. pro.: 31 marzo 1933 ■ 35mm. D.: 86'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress per concessione di Hollywood Classics

Gabriel over the White House è un film magnifico, una strana descrizione della Hollywood degli anni Trenta come una massa di contraddizioni. È caratterizzato da un immaginario quasi socialista, anche se fu attivamente appoggiato da Hearst, le cui simpatie fasciste sono ben note. Il film fu girato rapidamente e con poca spesa, anche se questa frettosità resta invisibile grazie al lavoro di due brillanti personalità: il regista Gregory La Cava (*My Man Godfrey*, *The 5th Avenue Girl*) e il produttore Walter Wanger, che era ossessionato dalla volontà di creare un melodramma politico "sensazionale".

Matthew Bernstein, autore di *Walter Wanger, Hollywood Independent*, così riassume la trama del film: "Il presidente Hammond è un comune e simpatico politicante che dopo un mortale incidente automobilistico viene resuscitato da Dio che lo trasforma in un dittatore. Licenzia il suo governo e il Congresso, abolisce il Proibizionismo e punisce i gangster, istituisce un programma di lavoro per disoccupati, attua il disarmo e crea una nuova valuta americana. Stroncato da un infarto, Hammond ritorna alla sua vecchia personalità e prima di morire tenta di revocare le sue azioni 'ispirate'".

Il ritorno del Presidente ai principi originari del Paese, e più generalmente la sua scelta di essere onesto e schietto, lo fanno sembrare un pazzo. I disoccupati sono pronti a marciare su Washington, e per una volta una grande produzione hollywoodiana ci offre una visione piena di dignità e priva di diversivi comici delle attività dei militanti e degli indigenti. (Qui la scelta degli autori fu decisa e pregnante: invece di illustrare la fantasia ironica dello scrittore Thomas W. Tweed si decise di realizzare un film realista che

aveva l'accuratezza di un cinegiornale.) Se è certamente vero che *Gabriel over the White House* è un "trattamento fiabesco di gravi problemi economici e sociali" (Bernstein), il film lascia intravedere molto, anche se furono rigirati e rimontati i riferimenti ai lavoratori armati animati da idee rivoluzionarie, all'atteggiamento di superiorità del Congresso e al trattamento dei leader stranieri.

Tutte le questioni restano aperte. Il programma presentato dal Presidente è violentemente e creativamente radicale o quasi dittatoriale? È vitalità rooseveltiana o ironia swiftiana? O è un elogio delle forme antidemocratiche di governo? È una tentazione o un monito? Questo film profondamente ambivalente rimanda a molti film successivi, nei quali dietro il semplicismo populistico si annida il rischio delle tentazioni dell'estrema destra.

Concludiamo con la memorabile battuta di W.C. Fields su La Cava (del quale apprezzava profondamente il talento): "Non sedetevi mai sulla tavoletta del water dopo che ci è passato Gregory La Cava". Peter von Bagh

Gabriel over the White House is a wonderful film - a strange definition of 1930s Hollywood as a mass of contradictions. It is almost socialist in imagery, yet it was actively backed by Hearst, whose sympathies for fascism are well known. The film was shot fast and cheaply, which does not show because of the work of two brilliant personalities: director Gregory La Cava (My Man Godfrey, The 5th Avenue Girl) and producer Walter Wanger, who was obsessed with creating a "sensational" political melodrama.

Matthew Bernstein, author of Walter Wanger. Hollywood Independent, sums the film up: "President Hammond is an ordinary, amiable party politician, who after a fatal car accident is revived by God to become a dictator. He dismisses his cabinet and the Congress, repeals Prohibition and punishes gangsters, creates a working corps for the unemployed, enforces disarmament, and creates a new American currency. When felled by a heart attack, Hammond reverts to his former self and tries to rescind his 'inspired' actions before he dies."

The President's return to the original principles of the country, and more generally

his decision to be honest and as simple, cause him to appear to be a madman. The unemployed are ready to march on Washington, and for once a big Hollywood production gives us a dignified view, without comic relief, of the activities of the militant and have-nots. (Here the decision by the filmmakers was poignant: instead of illustrating the ironic fantasy of writer Thomas W. Tweed, they produced a realist film, with newsreel accuracy.) While Gabriel Over the White House is certainly a "fairy-tale treatment of serious economic and social problems" (Bernstein), yet we see much, even if there were retakes and re-cutting of references to armed, revolutionary-minded workers, the contemptuous treatment of Congress, the treatment of foreign leaders.

Everything is open. Is the program presented by the President virulently and creatively radical, or near dictatorial? Is it a vital Rooseveltian tract or Swiftian irony? Or is it perhaps in praise of anti-democratic forms of governing? Is it a lure or a warning? The profoundly ambivalent film shares the characteristics of many later films where behind populist simplicity looms the danger of extreme right-wing temptations.

Last, please do remember the memorable one-liner of W.C. Fields about La Cava (whose talent he appreciated deeply): "Don't ever sit on a toilet seat after Gregory La Cava has used it."

Peter von Bagh

VOSTANIYE RYBAKOV

Russia, 1934 Regia: Erwin Piscator

■ T. it.: *La rivolta dei pescatori*; Sog.: dal romanzo *Der Aufstand des Fischer von St. Barbara* di Anna Saghers; Scen.: Willy Döll, Georgij Grebner; F.: Mikhail Kirillov, Pyotr Yermolov; Mo.: M. Shitova; Scgf.: V. Kaplunovskiy; Mu.: N. Chemberdski, V. Fère, F. Sabo; Su.: A. Gornshtein; Int.: Aleksei Dikij (Martin Kedennek), Dmitri Konsovsky (Andreas con il nome D. Konsovsky), Nikolai Gladkov (Gul), N. Izvolski, F. Ivanov (Nehr), Yudif Glizer, Vera Yanukova (Maria, la prostituta), A. Safroshin, Emma Tsesarskaya (moglie di Nehr), Vasili Kovrigin (Kerhus), Sergei Martinson (Bredel), A. Davidovsky, Konstantin Eggert, M. Volsky; Procl.: Mikhail Doller; Pri. pro.: 5 ottobre 1934 ■ 35mm. D.: 88'. Bn.

Versione russa / Russian Version ■ Da: Cinémathèque de Toulouse

Il 'Volksbühne' e il 'Piscatorbühne' di Erwin Piscator (1893-1966) furono con Brecht al centro dell'attività teatrale di sinistra. Visto che molti dei grandi nomi del teatro del primo Novecento ci hanno lasciato dei film (Reinhardt, Antoine) o li hanno girati (Mejerchol'd, i cui due film sono andati perduti), possiamo essere felici che anche questa leggenda del teatro (le cui produzioni compresero molte opere di Gorkij, i *Masnadi* di Schiller, lo *Schwejk* di Hašek e molto tempo dopo un *Guerra e pace* di fama internazionale) ci abbia lasciato un film, tanto più che era celebre il suo uso creativo del cinema sul palcoscenico, chiara dimostrazione del suo interesse nei confronti del nuovo mezzo espressivo.

Come sempre, anche i più grandi successi teatrali restano sempre un mistero per le generazioni successive (migliore è l'originale, tanto più orrende sono solitamente le riproduzioni filmate). *La rivolta dei pescatori*, l'adattamento di Piscator del potente romanzo di Anna Seghers, ha una presenza bruciante, e poco importa se l'esito finale può risultare disuguale. Le circostanze contribuirono certamente alla natura frammentaria del film. Fu realizzato nell'Unione Sovietica, come in seguito *Der Kampf* di Gustav von Wangenheim, *Professor Mamlock* di Herbert Rappaport e altri film, a rispecchiare il moto contrario dei registi sovietici, da Pudovkin in poi, che lavorarono in Germania soprattutto sotto l'egida della Mezrabpom, la società che aveva già prodotto il film di Piscator nel 1931. Nel 1933 il suo impegno lavorativo si trasformò per ovvie ragioni in esilio politico. Fu un uomo dalle molte fatiche: da Hitler, poi nel 1936 da Stalin (a dispetto o a causa del fatto che "in tutto il suo lavoro la Rivoluzione russa era un fattore decisivo", come scrisse John Willett), e nel 1951 dall'America di McCarthy.

La rivolta dei pescatori è legato a Eizenštejn sia per lo stile scarno che per la ferocia delle immagini, a partire dalle inquadrature che ricordano il finale di *Sciopero* dove la violenza con cui vengono maneggiati i pesci allude direttamente al trattamento dei lavoratori usurpati. Seguono i fondamentali sulla natura del capitalismo e la sua economia, come in ogni



Vosstaniye Rybakov

agitprop che si rispetti, con una particolare insistenza sull'orrore del nazionalsocialismo ("socialismo in cui tutti i pesci, compresi gli squali, hanno gli stessi diritti"). Le scene di folla e la loro coralità evidenziata dalla regia sono un'indicazione diretta dello stile dell'uomo che, secondo uno storico del teatro, rappresentava "il più audace progresso compiuto dal teatro tedesco nel XX secolo". Il film è insieme convincente e carente, dato che l'unidimensionalità dell'approccio di Piscator – una certa piattezza in tutto ciò che è "solo" individuale, la mancanza di una reale concatenazione tra gli episodi – è probabilmente molto più pronunciata che nelle sue opere teatrali. Per citare le parole di una dichiarazione programmatica di Piscator ("la didattica prende il posto della sensualità e la realtà documentaria quello della fantasia"), di fatto qui sono la tendenza didattica e la satira a prendere il sopravvento.

Dobbiamo essere grati per questa piccola prova materiale di una lunga carriera con tante svolte sorprendenti, compreso un Seminario a New York negli anni Quaranta che vide anche la partecipazione di Marlon Brando e di Tennessee Williams... Peter von Bagh

Erwin Piscator's 'Volksbühne' and 'Piscatorbühne' (1893-1966) were the center of left-wing theater activity along with Brecht. As many of the great theater names of the early 20th century either left films (Reinhardt, Antoine) or made them (Mejerchol'd, whose two films are lost), we can be happy that this theater legend (whose output included plenty of Gorky, Schiller's Robbers, Hasek's Schwejk, and much later an internationally renowned War and Peace) also left a film - especially as he was famous for his creative use of film on stage, proof positive of his interest in the new medium.

As always, even the greatest theatrical achievements remain a mystery for later generations (the better the original, the more horrible the filmed reproductions usually are). Aufstand der Fischer, Piscator's adaptation of Anna Seghers' strong novel, has a burning presence, regardless of its ultimate achievement which might be uneven. The circumstances surely contributed to the fragmentary nature of the film. It was made in the Soviet Union,

as later Gustav von Wangenheim's Der Kampf and Herbert Rappaport's Professor Mamlock and other films would be, a symmetrical reversal of the Soviet directors, from Pudovkin onwards, who worked in Germany, especially under the aegis of Mežrabpom, the company that had already originated the production of Piscator's film in 1931. In 1933 his working engagement was transformed for obvious reasons into political exile. He was a man of many escapes: from Hitler, then from Stalin in 1936 (in spite of or because of the "Russian Revolution being a decisive factor in all his work", as John Willett put it), then from McCarthy's America in 1951.

The imagery of Revolt of the Fishermen is related to Eizenštejn both in its naked style and in the savagery of its images, starting with shots reminiscent of the ending of Strike, with the violent handling of fish and direct address that points out that this is exactly like the usurped workers. Basics of the nature of capitalism and its economics follow, as they should in good agitprop, with special poignancy about the horror of national socialism ("socialism where all the fish, including sharks, have the same rights"). The crowd scenes and their chorus-like direction is a direct sign of the style of the man who, according to one theater historian, represented "the boldest advance made by the German stage during the 20th century". It's both satisfactory and wanting, as the one-dimensionality of Piscator's approach - a certain flatness in everything that is "only" individual, the episodes don't really lead to each other - is probably much more pronounced than in his theater. As in the words that Piscator once stated programmatically ("sensuality replaced by didacticism and fantasy by documentary reality"), it's really didacticism and satire that have the upper hand.

Let's be grateful for this little piece of evidence of a long career with so many surprising turns, including a Workshop in New York in the 1940s with people like Marlon Brando and Tennessee Williams participating...

Peter von Bagh

THE PRESIDENT VANISHES

Stati Uniti, 1934 Regia: William Wellman

■ Sog.: da un romanzo di Rex Stout; Scen.: Ben Hecht, Charles MacArthur, Lynn Starling, Carey Wilson, Cedric Worth, Lynn Starling; F: Barney McGill; Mo.: Hanson T. Fritch; Mu.: Edward B. Powell, Hugo Riesenfeld, Clifford Vaughan; Int.: Edward Arnold (Wardell) Arthur Byron (Presidente Stanley Craig), Paul Kelly (Chick Moffat), Peggy Conklin (Alma Cronin), Andy Devine (Val Orcott), Janet Beecher (Sig.ra Craig), Osgood Perkins (Harris Brownell), Sidney Blackmer (D.L. Voorman), Edwar Ellis (Lincoln Lee), Irene Franklin (Sig.ra Orcott), Charley Grapewin (Richard Norton), Rosalind Russell (Sally Voorman), Robert McWade (Vice Presidente Molleson), DeWitt Jennings (Cullen), Walter Kingsford (Drew); Prod.: Paramount Pictures, Walter Wanger Productions; Pri. pro.: 17 novembre 1934 ■ 35mm. D.: 80'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress

In *The President Vanishes*, come ha osservato il critico Charles Wolfe, gli sguardi in campo del magnate dei media e dei suoi annunciatori quando proclamano "Salvate l'onore del nostro Paese" evocano la narrazione fattuale e autorevole dei documentari dell'epoca. Nella scena finale del film, quando il presidente trionfa sui suoi oppositori, il suo sguardo è rivolto alla macchina da presa mentre spiega: "Non vi chiedo una risposta perché la conosco. Io credo nel popolo americano". Questo modo così sorprendente di rivolgersi al pubblico si addiceva a un film dai contenuti provocatori.

Ma naturalmente fu soprattutto la tematica di *The President Vanishes* a diventare oggetto di discussione, perché, in parte grazie allo sceneggiatore scelto da Wanger, Carey Wilson, il film era praticamente un remake di *Gabriel over the White House*. Come il film di La Cava, anche questo osava mostrare quanto il presidente e il Congresso convivessero con politici corrotti, i cui voti favorevoli alla guerra erano stati comprati dall'industria bellica. La minaccia dei Bonus Marchers in *Gabriel over the White House* si trasforma in *The President Vanishes* nelle Brown Shirts che fomentano la violenza nelle strade.

La differenza principale tra *The President Vanishes* e *Gabriel over the White House* riguarda la figura del presidente. Diversa-

mente da Hammond, che scioglieva esplicitamente il Congresso e si trasformava in un dittatore, questo presidente ricorre a un sotterfugio per distogliere l'attenzione del Paese dal grido di guerra europeo. Diversamente da Hammond, che agisce da solo traendo ispirazione da forze invisibili, il presidente Stanley, interpretato dal paternalistico Byron, escogita il suo piano durante una partita di poker con la moglie (che gli suggerisce di giocare "un'altra mano"). (...)

Come osservò William Troy su "The Nation", il film adotta due pesi e due misure: i fautori della linea dura, i manipolatori delle masse, rappresentano una minaccia mentre il presidente pacifista è un eroe, anche se non risponde mai ai problemi della disoccupazione e del deficit che i guerrafondai tentano di risolvere. (...)

C'erano anche altre implicazioni, più dirette. La seconda scena alludeva, molto meno velatamente di qualsiasi film realizzato fino ad allora, al fatto che l'economia capitalista americana dipendeva dalla guerra.

Matthew Bernstein, *Walter Wanger*, Hollywood Independent, University of Minnesota Press, 2000

In The President Vanishes, as critic Charles Wolfe has pointed out, the looks at the camera by the media magnate and his broadcasters as they proclaim "Save Our Country's Honor" evoke the factual, authoritative, narrated documentary of the era. When the president triumphs over his opponents in the film's final scene, he looks directly at the camera and explains: "I don't ask your answer because I know it. I have faith in the American people." Such a startling confrontation of the audience was fitting in a film with provocative content.

But of course it was the content of The President Vanishes which provoked the greatest discussion, for, thanks in part to Wanger's choice of screenwriter Wilson, it was a virtual remake of the outrageous Gabriel over the White House. Like that first film, this one presumed to show how the president and Congress work and live with corrupt politicians whose pro-war votes are bought by industry leaders. The threat of Gabriel over the White House's Bonus Marchers becomes The President Vanishes vigilante Brown Shirts who fo-

ment violence on city street.

The most crucial difference between The President Vanishes and Gabriel over the White House involved the former's conception of the president. Unlike President Hammond who openly dismisses Congress and becomes a dictator, this president uses subterfuge to distract the Country's attention from the European war cry. Unlike the isolated President Hammond who gets his inspiration from unseen forces, President Stanley, portrayed by the paternalistic Byron, adopts his plan during a domestic poker game with his wife (who suggests he play "another hand"). (...)

As The Nation's William Troy pointed out, the film upheld a double standard: hawkish mob manipulators are a menace while the pacifist President is a hero, even though he never responds to the problems of unemployment and trade deficits which the warmongers seek to solve. (...)

Other implications were less subtle. The second scene implied, more forcefully than any film up that time, that America's capitalist economy depended on war.

Matthew Bernstein, *Walter Wanger*, Hollywood Independent, University of Minnesota Press, 2000

LA VIE EST À NOUS

Francia, 1936 Regia: Jean Renoir, Jacques Becker, Jacques-Bernard Brunius, Henri Cartier-Bresson, Jean-Paul Le Chanois, Maurice Lime, Pierre Unik, André Zwoboda, Paul Vaillant-Couturier, Marc Maurette, Maurice Lime

■ T. it.: *La vita è nostra*; Sog., Scen: Jean-Paul Le Chanois, Jean Renoir, Pierre Unik; F: Henri Alekan, Jean-Paul Alphen, Jean-Serge Bourgoïn, Alain Douarinou, Jean Isnard, Louis Page, Claude Renoir; Mo.: Jacques-Bernard Brunius, Marguerite Renoir; Mu.: Hanns Eisler; Su.: Marcel Tesseire; Int.: Jean Dasté (l'insegnante), Jacques-Bernard Brunius (il presidente del consiglio d'amministrazione), Pierre Unik (il segretario di Cachin), Max Dalban (Brochard), Fabien Loris (un lavoratore), Teddy Michaux (un fascista), Charles Blavette (Tonin), Émile Drain (Gustave Bertin), Jean Renoir (il padrone del bistrot), Sylvain Itkine (il contabile), Roger Blin (un operaio metallurgico), Georges Spanelly (il direttore), Fernand Bercher (un segretario), Eddy Debray (l'usciera), Gaston Modot

(il nipote Philippe), Henri Pons (signor Lecoq), Léon Larive (un cliente), Pierre Ferval (secondo cliente), Julien Bertheau (René, l'ingegnere disoccupato), Marcel Lesieur (padrone del garage), Marcel Duhamel (signor Moutet), O'Brady (Mohamed), Tristan Severe (disoccupato), Guy Favières (vecchio disoccupato), Jacques Becker (giovane disoccupato), Jean-Paul Le Chanois (Louis), Charles Charras, Francis Lemarque, Marcel Marceau (cantanti del caffè all'aperto), Simone Guisin (donna del casinò), Madeleine Sologne (un'operaia in fabbrica), Madeleine Dax (una segretaria di seduta), Nadia Sibirskaia (Ninette); Prod.: Parti Communiste Français; Pri. pro.: 7 aprile 1936 ■ 35mm. L.: 1767 m. D.: 64'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC Archives Françaises du Film

La produzione degli anni Trenta di Jean Renoir è forse il risultato più alto ottenuto da un regista in un solo decennio. La bellezza di quel periodo è legata al costante rinnovamento, come se ciascun film stesse creando un nuovo genere, e allo spirito di collaborazione creativa. In questo senso *La Vie est à nous* è un film speciale, proprio per il metodo creativo in perfetta sintonia con i tempi. Ai tempi in cui era legato al Fronte Popolare, Renoir realizzò altri film tipici di quel clima: palesemente in *Le Crime de Monsieur Lange* e, in modo più sottile, *Une Partie de campagne*. Poi la somma gloriosa de *La Marsigliese* e *La Vie est à nous* fece da complemento a questi film realizzando il sogno di una squadra capace di lavorare in perfetta uguaglianza. I tocchi di regia sono in sintonia con il lavoro collettivo felice e ispirato di persone di enorme talento: Jacques Becker, Henri Cartier-Bresson, Jacques-Bernard Brunius e Pierre Unik. L'insieme unitario che ne risultò non ha niente a che vedere con l'irrimediabile mancanza di uniformità della maggior parte dei film a episodi che conosciamo.

Il film è molto moderno nel modo in cui mescola documentario e finzione: fatti, brevi storie, una documentazione sulle duecento famiglie più ricche del paese, l'editoriale de "L'Humanité", la documentazione sull'estrema destra ("Le Croix de feu") e – non poteva essere altrimenti in un film prodotto dal Partito comunista francese – luoghi comuni politici: grandi foto di Lenin, Stalin, Thälmann e Dimitrov, più gli slogan sulla repubblica sovietica francese. Questo film dalla struttura straordinariamente sfaccettata inizia con un'i-

ronica lezione scolastica sulle bellezze e le ricchezze della Francia, passa a un *Lehrstück* sull'iniqua distribuzione di quelle ricchezze e si conclude con una visione utopistica in cui esse si sono finalmente materializzate nelle mani del loro vero proprietario, il popolo. Gli episodi recitati tendono a essere presentati come *Lehrstücken*, ma sono abbastanza complessi da umanizzare la linea di partito, soprattutto nella bella storia della coppia disoccupata (Julien Bertheau - Nadia Sibirskaïa). Questi episodi non scivolano mai nella superficialità (molto comune in film più recenti) presentando le scene di finzione sotto forma di documentario. Tra i due elementi c'è una felice tensione dialettica.

Renoir si considerava "un produttore in senso americano". Anni dopo ebbe l'occasione di incontrare queste creature, in particolare Darryl F. Zanuck, che stimava il regista francese ma commentò – lo leggiamo nell'autobiografia di Renoir – "non è uno di noi". Chi avrebbe potuto dirlo meglio?

Peter von Bagh

Jean Renoir's Thirties' output might be the highest achievement of any director within one decade. The beauty of the period relates to constant renewal, as if each film would create a new genre, as well as dedication to collective creation. Here La Vie est à nous is a very special film: precisely in its creative method that matches the times absolutely. There were other quintessential Renoir films of the Popular Front period: Le Crime de M. Lange most obviously, Une Partie de campagne in its subtle way, then the glorious summary, La Marseillaise - La Vie est à nous complements them by fulfilling the dream of a team working in full equality. There is a synchrony between directorial touches, and happy, inspired teamwork by enormously talented individuals: Jacques Becker, Henri Cartier-Bresson, Jacques Brunius and Pierre Unik. The resulting unity has none of the hopeless unevenness of most episode films we know. The film has a very modern feel in the way that documentary and fiction are blended: facts, short fictions, documentation about the 200 richest families, the editorial in L'Humanité, documentation about fascism (the Croix de feu) and - how else in a film produced by the French Commu-

nist Party - political clichés: big photos of Lenin, Stalin, Thälmann and Dimitrov, plus the slogans about the French Soviet republic. The impressively multi-faceted dramaturgy starts with an ironic schoolroom lesson about the glories of France's riches, proceeds to a Lehrstück about the unjust division of those riches, and ends with a utopian vision of those riches that have become real in the hands of their real owners, the people. While the acted episodes tend to be presented as Lehrstücken, they have enough subtlety to give human content to the film's party-lined structures, especially in the remarkable story about an unemployed couple (Julien Bertheau - Nadia Sibirskaïa). These episodes never lapse into the superficiality (very common in newer cinema) of presenting fiction scenes as documentary. There is a blessed dialectical suspense among the elements.

Renoir regarded himself as "a producer in the American sense". Some years later he had the opportunity to encounter such creatures, especially Darryl F. Zanuck, who appreciated Renoir but stated - this comes from Renoir's autobiography - "he is not one of us". Who could put it better?
Peter von Bagh

KÄMPFER BORSTY

Russia, 1936

Regia: Gustav Von Wangenheim

■ Scen.: Joris Ivens, Alfred Kurella, Gustav von Wangenheim; F.: Bentsion Monastyrsky; Mo.: Teo Otto; Scgf.: Helen van Dongen; Mu.: Hans Hauska; Su.: Konstantin Kowalskij, Alexej Mashistoff, Aleksei Mashistov, Kirill Nikitin; Int.: Lotte Loebinger (Fritz Lemkes), Bruno Schmidtsdorf (Fritz Lemke), Gregor Gog (Peters), Ingeborg Franke (Anna), Alesandr Timontayev, Robert Trösch (Otto), Alexander Granach (Rovelli), Alexander Geirot, Evgenia Mezentseva (Donna), Lyudmila Glazova (Ursula), Ernst Busch (Giudice), Lothar Wolf (Dr. Hillstedt), Nikolai Akimov (Heise), Pawel Pashkoff; Prod.: Jakob Freund; Pri. pro.: 1936 ■ 35mm. L.: 2541 m. D.: 93'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv Filmarchiv

Kämpfer Borsty è un film tanto anomalo quanto importante per la storia (del cinema) degli anni '30: diretto da Gustav

von Wangenheim, grande attore-regista del cinema e del teatro politico di Weimar e militante comunista della prima ora, è uno dei pochissimi film girati in Unione Sovietica da maestranze e attori tedeschi, antinazisti e già in esilio, prima delle grandi purghe e del funesto patto Molotov-Ribbentrop. È un film che agisce su due fronti: dall'esilio sovietico cerca di raccontare, quasi con piglio documentaristico e riuscendo in parte ad evitare la rozza propaganda staliniana, l'altra Germania che si opponeva alla dittatura nazista. L'azione drammatica, alla cui scrittura contribuì anche Joris Ivens, ha un robusto centro radiante – l'incendio del Reichstag e il processo a Georgi Dimitrov – da cui si dirama un'intricata vicenda di resistenza collettiva e un'appassionata presa di coscienza politica individuale. Tra soluzioni estetiche alla Pudvokin – indimenticabile il ruolo di madre proletaria interpretato da Lotte Loebinger – e primi passi verso un vigoroso realismo socialista, *Kämpfer Borsty* è, ex post, il triste frutto di una generazione di artisti-militanti che vennero schiacciati dalla dittatura – quasi tutti i componenti della troupe e del cast subirono persecuzioni spietate – illudendosi ed ingannandosi doppiamente: credendo cioè possibili una resistenza anti-nazista in Germania e un comunismo dal volto umano in URSS. La magnificata vittoria di Dimitrov al processo di Lipsia mascherata con ambiguità irrisolta la sconfitta degli ideali avvenuta nei grandi processi moscoviti del '36-'38.
Federico Rossin

Kämpfer Borsty is a film that is as anomalous as it is important for the history (of film) of the 1930s: directed by Gustav von Wangenheim, the great film and political theater actor-director of Weimar and one of the first militant Communists, it was one of the very few films shot in the Soviet Union by German specialized workers and actors, anti-Nazi already in exile before the great purges and the fatal Molotov-Ribbentrop Pact. Kämpfer works on two fronts: from the world of Soviet exile it tries to tell the story of the other Germany that opposed the Nazi dictatorship, with an almost documentary quality and partially escaping being crude Stalinist propaganda. The dramatic action, which included writing by Joris Ivens, has

a solid, brilliant core – the Reichstag fire and Georgi Dimitrov's trial – that branch out into an intricate story about group resistance and passionate individual political awakening. Between Pudvokin-like aesthetic choices – the unforgettable proletarian mother played by Lotte Loebinger – and the first steps towards a powerful socialist realism, Kämpfer is, ex post, the unhappy fruit of a generation of militant artists squashed by the regime – almost every member of the troupe and cast was persecuted ruthlessly – deceiving themselves twofold: believing anti-Nazi resistance in Germany and a human form of Communism in the USSR were both possible. The glorified victory of Dimitrov at the Leipzig trial masks with unresolved ambiguity the downfall of ideals that would take place with the Moscow trials of '36-'38.

Federico Rossin

NATIVE LAND

Stati Uniti, 1942 Regia: Leo Hurwitz

■ Scen.: David Wolff, Leo Hurwitz; F.: Paul Strand; Mo.: Leo Hurwitz; Mu.: Marc Blitzstein; Su.: Ralph Asseev, Bob Stebbins; Int.: Paul Robeson (narratore), Fred Johnson (Fred Hill, fattore), Mary George (Sig.ra Hill), John Rennick (figlio del Sig. Hill), Amelia Romano (lavavetri), Houseley Stevenson (mezzadro bianco), Louis Grant (mezzadro nero), James Hanney (Mack, presidente di unione), Howard da Silva (Jim, informatore), Art Smith (Harry Calyle), Bert Conway, Richard Bishop (spia), Charles Jordan, Vaugh King (Mary) Robert Strauss (Frank Mason, droghiere); Prod.: Frontier Films, Inc. ■ 35mm. D.: 80'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film & Television Archive ■ Restaurato nel 2011 dal negativo originale nitrato / Preserved in 2011 from the original nitrate picture negative. Laboratorio: The Stanford Theatre Film Laboratory, NT Picture and Sound e Audio Mechanics. Con il sostegno di / Preservation funded by The Packard Humanities Institute.

Questa è la terza grande sintesi di sinistra alla vigilia di una rivoluzione mondiale che non venne mai. Il tedesco *Kuhle Wampe* e il francese *La Vie est à nous* (che mescolavano anch'essi documentario ed elementi di finzione) precedettero questo

capolavoro americano. Come questi film, *Native Land* sommava elementi nazionali: era la sintesi della Frontier Films, che ospitava artisti come Herbert Kline, John Howard Lawson e Ben Maddow (destinati a diventare due grandi sceneggiatori), Jay Leyda e Lewis Jacobs (famosi storici del cinema), e i futuri registi Irving Lerner, Elia Kazan e Sidney Meyers. A questi si aggiungevano Paul Strand (uno dei grandi fotografi dell'epoca) e Leo Hurwitz.

La prima di *Native Land* avvenne nel peggiore momento possibile, solo pochi mesi dopo l'entrata degli Stati Uniti nella Seconda guerra mondiale. Nel 1942, quando arrivò sugli schermi, *Native Land* apparve come una scomoda curiosità: un film spietato sulla lotta di classe in un momento in cui la linea politica ufficiale richiedeva un'unità nazionale senza tentennamenti. *Strange Victory* di Hurwitz avrebbe poi mostrato quanto fosse fragile e fittizia questa unità. Possiamo facilmente supporre che due anni prima *Native Land* sarebbe potuto diventare uno spartiacque nella storia del cinema, anche agli occhi del grande pubblico, insieme al quasi contemporaneo *Quarto potere*. *Native Land* era un'avventura: finzione dentro il documentario e viceversa, perfetta padronanza della forma breve all'interno di una storia epica, piccoli momenti in cui nella Storia viene scolpita la fisionomia della razza umana. Erano proprio al centro della Storia, tanto che pensando alle carriere di Hurwitz e Strand possiamo forse rubare il titolo di un film di D.W. Griffith, cambiandolo leggermente: *Heart of the World*, "cuore del mondo".

Native Land è un film dal ritmo episodico che mescola razzismo, lotta di classe, gangsterismo nei sindacati, *Lehrstücke* sul capitalismo americano e i brutali elementi quotidiani del razzismo, del fascismo, del gangsterismo contro i lavoratori e del Ku Klux Klan dietro una facciata presentabile. Potrebbe essere un film didattico, un esercizio speculativo, ma non lo è. C'è uno splendido equilibrio tra il dramma raccontato attraverso una sequenza di racconti feroci e realistici (che mettono in scena perlopiù fatti realmente accaduti nel duro mondo del lavoro degli anni Trenta), ci sono parole precise e talvolta eloquenti e forse soprattutto c'è la pura bellezza visiva. Anzi, l'elemento più sconvolgente del film potrebbe esse-

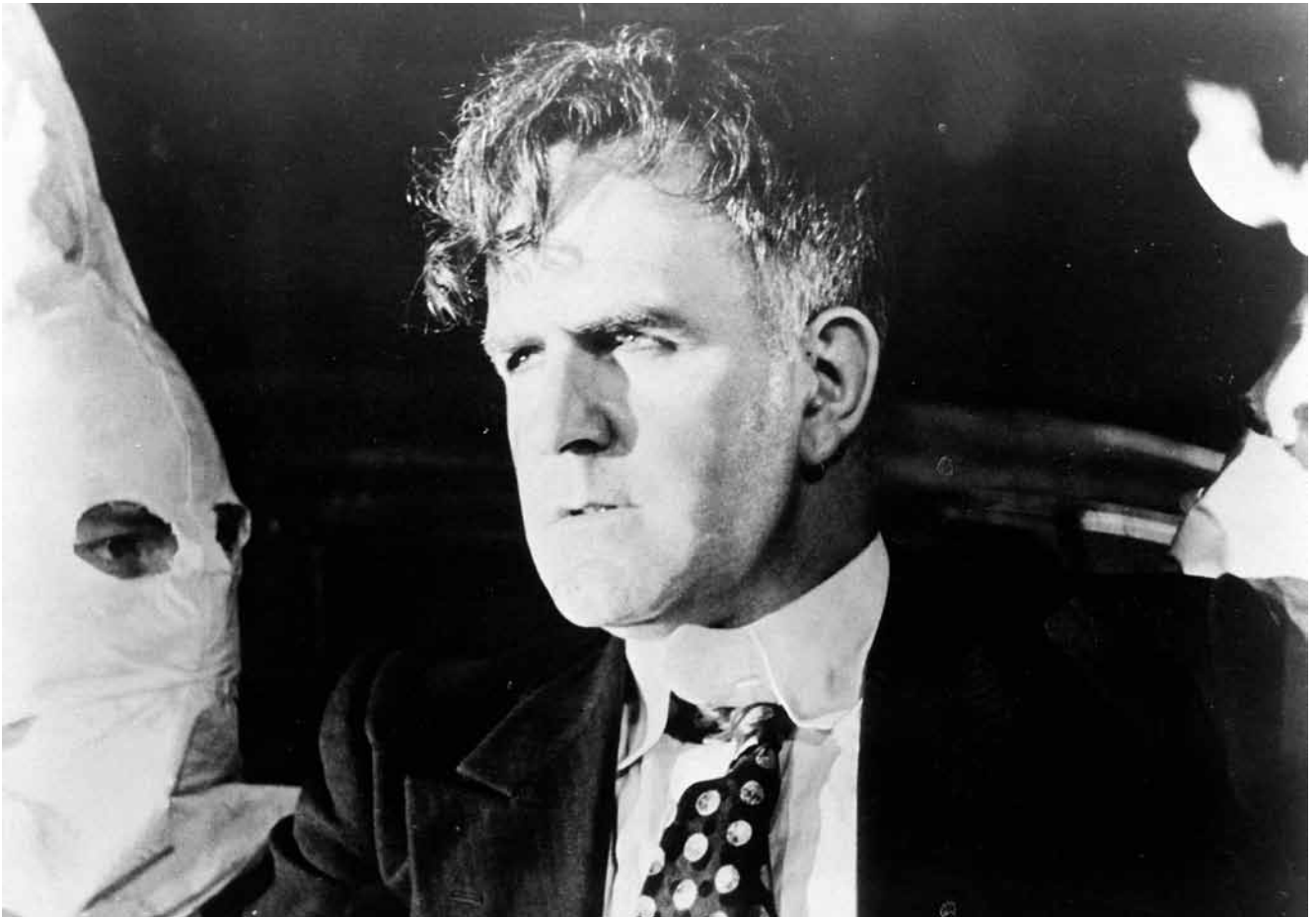
re rappresentato dalle immagini del New England offerte da Strand, che documentano la possente bellezza della natura, i fiumi della Storia e le tensioni della lotta sociale come componente umana e organica di tutto questo. È un film patriottico profondamente sentito, "vitalmente americano come Carl Sandburg", come scrisse un anonimo su "Time" nel 1942.

Non ci sono celebrità in questo film, tranne una: la voce di Paul Robeson, il grande cantante basso-baritono, forza potente nella lotta di classe. La singolare risonanza dell'interpretazione di Robeson contribuisce alla tonalità di fondo di quella che è forse una delle migliori colonne sonore della storia del cinema (e questo ci permette di aggiungere un altro nome glorioso, quello del compositore Marc Blitzstein, uno dei più stretti collaboratori di Orson Welles).

Peter von Bagh

This is the third great leftist synthesis from the eve of a world revolution that never came. The German Kuhle Wampe and the French La Vie est à nous (both of them also blending documentary and fiction elements) preceded this American masterpiece. Native Land was likewise a sum of national elements: the synthesis of Frontier Films that housed artists like Herbert Kline, John Howard Lawson and Ben Maddow (two great future scenarists), Jay Leyda and Lewis Jacobs (two noted film historians), and future directors Irving Lerner, Elia Kazan and Sidney Meyers. Plus the working team of Paul Strand (one of the great photographers of the time) and Leo Hurwitz.

The premiere of Native Land had the worst timing possible: only months after US had entered WWII. When Native Land opened in 1942, it became a tough curiosity: a relentless film about class struggle at a time when official policy required seamless national unity. Just how frail and fictitious this unity really was is aptly shown by Hurwitz' later Strange Victory. We can easily suppose that just two years earlier Native Land could have become a watershed moment in the cinema, even in the eyes of the general public, along with the almost contemporary Citizen Kane. Native Land was an adventure: fiction inside documentary and the other way around, a mastery of the short story



Native Land

form inside an epic tale, small moments in which the physiognomy of the human face is engraved in History. And they were right in the middle of the history. Thinking of Hurwitz' and Strand's careers, we could perhaps steal one of D.W. Griffith's film titles with a small change: Heart of the World.

It's an episodic film, combining racism, class struggle and the gangster practices of trade unions, "Lehrstücke" about American capitalism, and the brutal everyday elements of racism, fascism, anti-labor gangsterism and the Ku Klux Klan behind its prettified facade. This could easily be a didactic film, a theoretical exercise, but it isn't. There is a wonderful balance between drama told in a string of well-rounded and savage short stories (mostly re-enactments of events that re-

ally took place during the harsh labor realities of the 1930s); precise and sometimes eloquent words; and perhaps above all the sheer beauty of images. In fact, the most shocking element of the film might be Strand's images of New England, documenting the mighty beauty of nature, the rivers of history, and the tensions of social struggle as an organic, human part of all this. It is a deeply felt patriotic film -- as an anonymous writer wrote in Time in 1942, "as vitally American as Carl Sandburg".

There are no stars except one: the voice of Paul Robeson, the great bass singer, a powerful force in class struggle. The unique echo of Robeson's interpretation contributes the basic tone for what must be one of the finest soundtracks in film (which gives us a chance to add one glori-

ous name from the credits: the composer Marc Blitzstein, one of Orson Welles' closest associates).

Peter von Bagh

G.P.U.

Germania, 1942 Regia: Karl Ritter

■ T. alt.: *Ghepeu*; Sog., Scen.: Andrews Engelmann, Felix Lützkendorf, Karl Ritter; F.: Igor Oberberg; Mo.: Conrad von Molo; Scgf.: Johann Massias, Heinrich Weidemann; Mu.: Norbert Schultze, Herbert Windt; Su.: Ernst Otto Hoppe; Int.: Laura Solari (Olga Feodorowna), Will Quadflieg (Peter Aßmuss), Marina von Ditmar (Irina), Andrews Engelmann (Nikolai Bokscha), Karl Haubenreißer (Jakob Frunse), Hans Stiebner (Giudice Istruttore), Maria Bard,

Helene Von Schmithberg (zia Ljuba), Albert Lippert (direttore d'albergo), Lale Andersen (cantante nel caffè), Wladimir Majer (il capo della G.P.U.), Nico Turoff, Theo Shall (sabotatore), Horst Winter, Ivo Veit; Prod.: Karl Ritter; Pri. pro.: 14 agosto 1942 ■ 35mm. D.: 99'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Murnau Stiftung

Questo è il più sinistro dei film, per esecuzione e soggetto, giacché descrive un'organizzazione scellerata dal punto di vista di un'altra, ugualmente spietata. Si crea così un effetto-specchio, una doppia proiezione tipica dei film nazisti (come di quelli sovietici d'epoca staliniana). (Potremmo ricordare che secondo *Ohm Krüger* di Steinhoff furono i britannici a concepire la nobile idea dei campi di concentramento.) Karl Ritter fu definito dallo storico William L. Shirer il gangster tra i registi di prima grandezza, e nelle sue inquadrature c'è una dose sufficiente di vecchiaia Chicago e di futura estetica kitsch della Guerra Fredda per giustificare questo giudizio.

Goebbels nominò Karl Ritter "Professore" (insieme a Steinhoff e ad Harlan) perché capì che il regista aveva "più di chiunque altro celebrato implacabilmente l'ideologia nazional-socialista e l'eroismo delle truppe". Per una volta l'onorificenza era appropriata. Già i film degli anni Trenta di Ritter, come *Patrioten* e *Pour le mérite*, sono glacialmente e lucidamente marziali, con tipici tocchi di cultura alta (musica classica, Hölderlin) a condire trame professionalmente competenti e stranamente prive di ogni emozione. *Stukas*, il più famoso degli otto film di Ritter sulla Luftwaffe, li supera tutti per la grottesca retorica sulla guerra e l'aperta celebrazione della morte violenta.

G.P.U. – o, come spiegato dal sottotitolo, *Grauen-Panik-Untergang* (orrore-panico-distruzione) – è uno studio sull'anarchia e il caos, uno sguardo sul ventre molle degli eventi mondiali: omicidi irrisolti, assassinii che hanno fatto tremare il mondo e misteriosi sabotaggi. È una sorta di documentario di viaggio, dato che i fatti si svolgono a Riga, Amsterdam, Göteborg, Helsinki, Rotterdam (di cui viene messa in risalto la "liberazione") e naturalmente Mosca, con una generale e abituale mutilazione degli eventi storici.

Goebbels, sempre all'erta, non era sod-

disfatto del film: dopo la pausa imposta dal patto Ribbentrop-Molotov voleva ovviamente qualcosa di diverso dai costosi film anticomunisti finanziati dal regime nazista. I propagandisti dell'UFA distribuirono *G.P.U.* come "un lungometraggio documentaristico strettamente fedele ai fatti", ma non funzionò perché il film ricorda troppo, su una scala più modesta, le mediocri produzioni di Hollywood sulla Chicago dei gangster.

Tornando alla struttura a specchio del film, vi si può intravedere uno strano omaggio al Komintern, allora già vicino allo scioglimento (che avvenne nel 1943), ed è forse questa l'unica impressione di sincerità che il film comunica, costruendosi come autobiografia involontaria di un collega architetto dell'orrore.

Detto questo, c'è molto su cui riflettere, anche a proposito della recitazione: Andrews Engelmann, il misterioso e colto commissario Boksha, era apparso in uno dei primi e decisivi film nazisti, *Flüchtlinge*; ed è particolarmente interessante assistere all'assolo di Lale Andersen, l'immortale interprete che lanciò *Lili Marlene*. Peter von Bagh

This is the most sinister of films, in execution as well as in subject matter, depicting a horror organisation from the informed angle of another, equally ruthless one. A mirror image is created - a double projection typical of Nazi (as well as many Stalin-era Soviet) films. (We might remember that according to Steinhoff's Ohm Krüger, the noble idea of concentration camps was developed by the British.) Historian William Shirer defined Karl Ritter as the gangster of the top directors, and there is enough of past Chicago and future Cold War kitsch in the images to justify that.

Goebbels nominated Karl Ritter as "a Professor" (along with Steinhoff and Harlan) as he felt that the director had "more than anybody else celebrated relentlessly the national-socialist ideology and the heroism of the troops". For once the honor was just. Already Ritter's 1930s films Patrioten or Pour le mérite are ice cold and vigilantly military, with typical touches of high culture (classical music, Hölderlin) added to a professionally competent texture strangely without one single emotional moment. Stukas, the most famous of Ritter's eight Luftwaffe films, tops them

all as a grotesque oratorio of war and an open celebration of violent death.

G.P.U., or as explained by a subtitle: Grauen-Panik-Untergang (horror - panic - destruction), is a study of anarchy and chaos, a view of the underbelly of world events: unsolved murders, world-shaking assassinations and mysterious sabotage. It's quite a travelogue, with events taking place in Riga, Amsterdam, Göteborg, Helsinki, Rotterdam (one of the highlights being the "liberation of Rotterdam") and of course Moscow, with historical facts mutilated routinely along the way.

Goebbels, always in the alert, wasn't happy with the film: after the pause caused by the Ribbentrop pact, he obviously wanted more of the big-budget anti-communist films that the Nazi regime backed. UFA propagandists distributed G.P.U. as "a feature length documentary, strictly limited to facts", but that didn't work, because the film recalls too much, if on a more modest scale, mediocre Hollywood productions about gang-land Chicago.

Coming back to the film's mirror structure, it can be seen as a strange homage to the Komintern, then already at the end of its rope in real life (it became extinct in 1943) - this feeling being the only honest thing that comes through, the involuntary autobiography of a fellow architect of horror.

That said, there is much to ponder, even about the acting: Andrews Engelmann, the mysterious and cultured mastermind Boksha, had a role in one of the decisive early Nazi films, Flüchtlinge; and it is surely interesting to see Lale Andersen, the immortal interpreter of the original Lili Marlene, singing a solo.

Peter von Bagh

NOI VIVI / ADDIO KIRA

Italia, 1942 Regia: Goffredo Alessandrini

■ Sog.: dal romanzo *We the Living* di Ayn Rand; Scen.: Goffredo Alessandrini, Corrado Alvaro, Oreste Biancoli, Anton Giulio Majano; Dial.: Anton Giulio Majano; F.: Giuseppe Carracciolo; Mo.: Eraldo Da Roma; Scgf.: Giorgio Abkhasi, Andrea Belobodoroff; Co.: Rosi Gori; Mu.: Renzo Rossellini; Su.: Piero Cavazzuti, Tullio Parmegiani; Int.: Alida Valli (Kira Argounova), Fosco Giachetti (Andrej Taganov), Rossano

Brazzi (Leo Kovalenski), Emilio Cigoli (Pavel Sjerov), Giovanni Grasso (Tishenko), Annibale Betrone (Vassili Dunaev), Elvira Betrone (Maria Petrovna Dunaev), Sennucio Benelli (Saska), Cesarina Gheraldi (la compagna Sonja), Silvia Manto (Mariska), Gioia Collei (Acia Dunaev), Bianca Doria (Irina Dunaev), Lamberto Picasso (il capo della G.P.U.), Claudia Marti (Lidia Argounova), Evelina Paoli (Galina Petrovna Argounova); Prod.: Franco Magli, Scaleria Film ■ 35mm. D.: 122' e 109'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Chiede un discorso a parte *Noi vivi / Addio Kira*, un film, così io lo vedo, compatto e affascinante nel suo pletorico romanticismo, nella sua monumentale e stordita dolcezza. Alessandrini non denigra il comunismo, ma le degenerazioni staliniste; condanna gli egoismi e le viltà dei nobili, già condannati dalla storia. Vi si potrebbe

scorgere, volendo, un apologo sulla dittatura e sul primato della democrazia. Francesco Savio, *Ma l'amore no*, Sonzogno, Milano 1975

A film, in my opinion, that is so dense and fascinating for its excessive romanticism and monumental, cloying sweetness like Noi vivi / Addio Kira deserves to be treated on its own. Alessandrini does not denigrate Communism but Stalinist decline; he criticizes the selfishness and cowardice of the nobility, who were already punished by history. It could be viewed as an apologue about dictatorship and the supremacy of democracy.

Francesco Savio, *Ma l'amore no*, Sonzogno, Milan 1975

Noi vivi era un romanzo che proprio in quei mesi là era uscito in Italia, scritto da Ayn Rand, scrittrice americana di ori-

gine russa. Era un libro che aveva questo sfondo interessantissimo della rivoluzione russa e questi tre personaggi a mia opinione perfetti da un punto di vista cinematografico. Cioè questa ragazza appartenente a una famiglia agiata; il commissario serio e impegnato; e un giovane primo amoroso che era figlio di un ammiraglio. I due maschi così diversi, ma così interessanti comunque, e in mezzo a loro una giovane innamorata di uno per la sua bellezza, per il lato romantico, innamorata dell'altro, cioè del commissario, per la serietà da missionario che aveva nel vivere la sua vita politica. (...) Il film (...) è stato presentato al Festival di Venezia e durava quasi quattro ore, tre ore e cinquanta minuti. Devo dire che molto stranamente, e me ne sono molto compiaciuto, in quelle tre ore e cinquanta minuti non si è alzato nessuno. Ed è stato accolto con frenetici applausi.



Alida Valli e Rossano Brazzi in *Noi vivi / Addio Kira*

Noi vivi, è stato diviso dopo. (...) Poi comunque Scalerà ha fatto un'edizione che durava un'ora e mezzo, delle tre e cinquanta, soltanto *Noi vivi* si chiamava, e poi tra parentesi c'era scritto *Addio Kira*, come sottotitolo. (...) Ero stato costretto a farlo tutto alla Scalerà, anche l'inverno, anche la neve era finta; e Pietroburgo era fatto tutto quanto lì dentro, anche i ponti. Quindi il film ha risentito forse di questo modo di girare. Ma comunque ne è venuto fuori uno stile che ancora non s'era fatto da noi, cioè una descrizione che oggi oserci dire è perfettamente televisiva, perché erano tutti in primo piano.

Goffredo Alessandrini, da Francesco Savio, *Cinecittà anni trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma 1979

The novel We the Living by the Russian-American writer Ayn Rand had just been published in Italy. The book's background of the Russian Revolution was very interesting and the three characters were, in my opinion, perfect for the cinema: the girl who comes from a wealthy family; the serious and politically involved official; and a young man and the girl's first love who was the son of an admiral. The two male figures are so different and yet so interesting, and between them the girl who is in love with one for his good looking and his romantic side, and with the other, the official, for his seriousness in his political life. (...) The film (...) was presented at the Festival of Venice and lasted almost four hours, three hours and fifty minutes. Strangely, I have to say that during those three hours and fifty minutes no one got up, which pleased me greatly. And it was greeted with wild applause. Noi vivi, was divided afterwards. (...) Then Scalerà made a version that lasted an hour and a half, of the three hours and fifty minutes, but it was called Noi vivi with Addio Kira in parentheses as a subtitle. (...) I had to do it all at Scalerà, even the winter scenes, even the snow was fake; and Saint Petersburg was created there, even the bridges. So the film was probably affected by this way of shooting. But, in any case, the result was a style that had not been experimented before, that is, I would say today, quite near to the television, as everyone was depicted in a close-up.

Goffredo Alessandrini, in Francesco

Savio, *Cinecittà anni trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma 1979

SONG OF THE PEOPLE

Gran Bretagna, 1945

Regia: Maxwell Munden

■ Scen.: Maxwell Munden; Mo.: Robert Jordan Hill; Mu.: Mischa Spoliansky; Int.: Bill Owen (operaio); Prod.: Maxwell Munden; Pri. pro.: 1945 ■ 35mm. D: 27'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI - National Archive

Il film esamina l'influenza della gente comune sulla Storia, narrata con musiche e canti: la Rivolta dei contadini, i Livellatori, gli Zappatori, i Luddisti e i Cartisti. Include materiale d'attualità che documenta la marcia su Tower Hill dei lavoratori portuali, lo sciopero dei trasporti di Liverpool nel 1911, lo sciopero delle ferrovie nel 1919 e lo sciopero generale.

A survey of the influence of the common people on history told through music and song; the Peasant's Revolt, the Levellers, the Diggers, the Luddites and the Chartists.

Includes actuality footage of the dockers march on Tower Hill and Liverpool Transport strike of 1911, the 1919 railway strike, and the General Strike.

FRÄMMANDE HAMN

Svezia, 1948 Regia: Erik "Hampe" Faustman

■ Scen.: Herbert Grevenius; F.: Carl-Eric Edlund; Mo.: Lennart Wallén; Scgf.: P.A. Lundgren; Mu.: Carl-Olof Anderberg; Int.: Adolf Jahr (Capitano Greger), George Fant (Håkan Eriksson), Stig Järrel, Illona Wieselmann (Mimi), Åke Fridell (Steward); Prod.: AB Sandrew-Produktion ■ 35mm L: 2310 m. D: 84' a 24 f/s. Bn. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Archival Film Collections of the Swedish Film Institute, Stockholm ■ Stampato dai negativi originali nel 1978 / Print made from the original picture and sound negatives in 1978

Il film si svolge nel porto polacco di Gdynia, con una barca che deve trasportare carbone in Svezia, un ebreo in fuga

dalla Germania nazista e l'improvviso ordine di portare a Siviglia un carico d'armi destinato a Franco. Siamo alla metà del 1938. L'approccio naturalistico ci offre uno sguardo sulle vite dei lavoratori (intendendo con ciò le classi inferiori dipinte in tutto il loro squallore proletario, in attesa di vederne rivelata la nobiltà interiore). E tuttavia l'impressione che si ricava dal film è quella di un'Europa immaginaria in un tempo immaginario, di un'astrazione. C'è praticamente tutto quello che deve esserci: la tematica della solidarietà associata a *Potëmkin*, gli echi della guerra spagnola e degli orrori nazisti, l'idea cara al cinema sovietico della presa di coscienza e della responsabilità. C'è una notevole mescolanza di elementi: la grossolanità della classe operaia e il "miserabilismo", il melodramma, il romanticismo rivoluzionario, il tutto al servizio della tematica della lotta di classe. Il film è una raccolta di elementi più che un'opera organica: nei momenti peggiori un'accozzaglia, nei momenti migliori una bella previsione di cosa significhi essere un vero europeo in tempo di crisi.

È uno di quei film svedesi d'impossibile collocazione (durante la guerra ci furono film in cui le drammatiche situazioni della Norvegia, dell'Austria o della Finlandia venivano mascherate situandole in paesi inventati), e riflette forse l'angoscia di essere rimasti neutrali e – psicologicamente – di non correre rischi mentre altri soffrivano e sanguinavano.

La sceneggiatura di Herbert Grevenius, che fu anche lo sceneggiatore dei primi film di Bergman, è basata su un dramma intitolato *Unknown Swedish Soldier*; il film fu prodotto da Rune Waldekrantz, che divenne poi un famoso storico del cinema. Era un tema abbastanza caldo da provocare l'esclusione del film da Cannes nel 1949 (come "propaganda comunista"), ma *Främmande hamn* resta – indipendentemente dalle critiche qui espresse – un'opera emozionante con sfumature mistiche, nonostante i molti elementi ovvi e prevedibili. Basti pensare all'*Internazionale* cantata in diverse lingue alla fine del film...

Hampe Faustman (1919-1961) diresse una ventina di film in un periodo relativamente breve, dal 1943 al 1955. La maggior parte di essi è segnata dalle sue convinzioni socialiste, e Faustman resta il

più famoso tra i registi “impegnati” del suo Paese, nonché il padre di talenti più giovani come Bo Widerberg, Stefan Jarl e Lukas Moodysson.

Peter von Bagh

The events are situated in a Polish harbor called Gdynia, with a boat that is supposed to take coal to Sweden. With a Jewish refugee from Nazi Germany at hand and a sudden order to leave to Sevilla loaded with arms for Franco, we are in the middle of 1938. The approach is naturalistic: a view of ordinary working lives (meaning lower classes depicted in all their proletarian squalor, with the expectation that inner nobility will be revealed).

Yet the film feels like a view of an imaginary Europe in an imaginary time - an abstraction. Pretty much everything is there almost dutifully: a solidarity theme associated with Potemkin, echoes of the Spanish war and the horrors of Nazi re-

gime, the Soviet cinema's favorite theme of emerging consciousness and responsibility. The elements are quite a mix: a crass working class and “miserabilism”, melodrama, revolutionary romanticism - all this in the service of the theme of class struggle. The film is a collection of elements rather than an organic work: at worst a mess, at best a beautiful anticipation of what it means to be a real European in a time of crisis.

It is one of those unlocatable Swedish films (during the war there were films where the dramatic situations of Norway or Austria or Finland were masked by invented Countries), reflecting perhaps the angst of having remained neutral and - psychologically - played it safe when others suffered and bled.

The script by Herbert Grevenius, writer of several early Bergman films, is based on a play called Unknown Swedish soldier; it was produced by Rune Waldecrantz,

later a noted film historian. It was a hot enough subject to have been excluded from Cannes in 1949 (as “communist propaganda”), and remains - whatever critical remarks I have made here - an impressive film with some mystical touches in spite of the many expected and obvious elements. Just experience the final “Internationale” sung in several languages... Hampe Faustman (1919-1961) directed some 20 films during a relatively short time, from 1943 till 1955. Most of them bore the stamp of his socialist convictions, and he remains the best known of the Country's “engaged” directors, the forefather of later talents like Bo Widerberg or Stefan Jarl or Lukas Moodysson.
Peter von Bagh

A LATERE

CINEMA KOMUNISTO

Serbia, 2010 Regia: Mila Turajlic

■ Sog., Scen.: Mila Turajlic; F.: Goran Kovacevic; Mo.: Aleksandra Milovanovic; Mu.: Nemanja Mosurovic; Su.: Aleksandar Protic, Ivan Uzelac, Zeljko Djordjevic; Prod.: Dribbling Pictures ■ DigiBeta. D.: 100'. Col. Version serba con sottotitoli inglesi / Serbian version with English subtitles ■ Da: Dribbling Pictures

Dei set cinematografici in rovina possono rivelarci qualcosa sul crollo della scenografia in cui vivevamo? Quanti livelli di comprensione contengono le storie mai raccontate di coloro che lavorarono nel cinema negli anni di Tito? La storia dell'ascesa e della caduta della cinematografia jugoslava può contribuire a spiegare l'edificazione e il crollo della Jugoslavia? *Cinema Komunisto* ci accompagna in un viaggio tra le rovine dell'industria cinematografica di Tito esplorando l'ascesa e la caduta dell'illusione cinematografica chiamata Jugoslavia. Grazie a rari filmati provenienti da decine di film jugoslavi, da inediti materiali d'archivio e dalle

proiezioni private di Tito, il documentario ricrea la costruzione narrativa di un Paese attraverso le storie raccontate sullo schermo e quelle nascoste dietro di esso. Celebrità come Richard Burton, Sofia Loren e Orson Welles aggiunsero un tocco di fascino internazionale alle ambizioni cinematografiche nazionali con le loro apparizioni in super-produzioni finanziate dallo Stato. Il proiezionista personale di Tito (che gli proiettò una pellicola a sera per trent'anni), il suo regista preferito, l'attore più famoso di pellicole partigiane e il direttore degli studi cinematografici, con i suoi rapporti con la polizia segreta, ci raccontano il modo in cui fu costruita sullo schermo la storia della Jugoslavia.
Note di produzione

Can the collapsing film sets reveal something about the collapse of the scenography we were living in? How many layers of understanding are contained in the untold stories of those working on films during the Tito's time? Can the story of the rise and fall of Yugoslav cinematography help explain the unity and breakup of Yugo-

slavia? Cinema Komunisto takes us on a journey through the crumbling remains of Tito's film industry exploring the rise and fall of the cinematic illusion called Yugoslavia. Using rare footage from dozens of forgotten Yugoslav films, as well as never-seen-before archive from film sets and Tito's private screenings, the documentary recreates the narrative of a Country, the stories told on screen and the ones hidden behind it. Stars such as Richard Burton, Sofia Loren and Orson Welles add a touch of glamour to the national effort, appearing in super-productions financed by the State. Tito's personal projectionist who showed him films every night for 30 years, his favourite film director, the most famous actor of partisan films, and the boss of the central film studios with secret police links - all tell how the history of Yugoslavia was constructed on the screen.
Production notes