

Scompare con Jean Renoir un maestro del cinema europeo

Jean Renoir si avviava agli ottant'anni quando scrisse di André Bazin, morto a quarant'anni, che uomini come lui non muoiono. Il critico Bazin era stato il nuovo spirito della nuova vague e non aveva terminato il libro su Renoir, che ha finito al suo posto François Truffaut. Bazin era stato un padre per Truffaut, e Renoir il padre giovane che tutti i giovani avrebbero voluto avere. Tutta la nouvelle vague lo considerava tale. Nemmeno Renoir è morto.

Nel suo periodo di splendore, quello che rimane si era mosso nel solco della grande tradizione realistica francese. Non per niente nel primo film di Truffaut si elevava un tempio a Balzac. Ed era un giovanissimo a farlo. Come Rossellini per i giovani cineasti francesi, e anche per i meno giovani, Renoir era un classico che non invecchiava mai. Continuava a essere vivo pur essendo stato un maestro non soltanto per la cosiddetta nouvelle vague, cui aveva dedicato la sua recente autobiografia, ma perfino per Visconti, cresciuto alla sua scuola.

Era vivo perché non aveva mai considerato il cinema un'industria, bensì un mestiere artigianale. Nato a Montmartre nel 1894, aveva avuto una formazione vastissima, eppoi i suoi rapporti con i produttori e perfino col pubblico del suo tempo non furono mai facili. Per avere un vero successo di cassetta, il primo e l'ultimo della sua carriera, ha dovuto aspettare il 1954 con un film girato in patria ma dal titolo inglese, French Can-Can. L'arzilla Jean Gabin, che Renoir aveva diretto nella Grande Illusione al tempo del Fronte Popolare, vi sgambettava allegremente con le ballerine del Moulin Rouge come faceva quando era ragazzo.

Quando finì di fare i suoi film all'inizio degli anni Sessanta, e finì con una parodia della vita militare come alla fine degli anni Venti, Renoir scrisse una biografia di suo padre, il grande pittore dell'impressionismo. Questo libro è tutto meno che un'imbalsamazione. Scrisse anche una commedia e un romanzo di «ricordi d'amori e di guerra». La prosa di Renoir è sempre una meraviglia di giovialità e di freschezza, come i suoi film. E la sua vita è una giovinezza di cuore, questa impressione di una vita e di un'arte che non finiscono mai, a influenzare la nascita del neorealismo in Italia e a creare un intero movimento cinematografico in Francia.

I modelli di Renoir erano stati gli americani: Griffith, Chaplin e Stroheim. Ma lui stesso ricordò che era un'ingenua e inutile fatica quella d'imitarli. «Non avevo capito che l'uomo, assai più della razza cui appartiene, è trilingue della terra che nutre, delle condizioni di vita che plasmano il suo corpo e il suo cervello, dei paesaggi che dalla mattina alla sera sfilano davanti ai suoi occhi. Non sapevo che un francese che vive in Francia, che beve vin rosso e mangia formaggio di Brece davanti a un autentico panorama parigino, può fare un'opera di qualità solo se si appoggia alle tradizioni della gente che ha visto come lui».

Sono parole del 1938, e restano parole d'oro anche oggi. L'opera di Renoir è di quelle che spiegano con evidenza palpabile come si può essere internazionalisti, internazionali, solo lavorando in senso profondamente nazionale. Non è vero invece il contrario: quando nel dopoguerra, dopo l'esilio americano, egli pensò di rinnovarsi diventando cosmopolita e girando film in India e in Italia, usando il colore e le stesse attrici di Rossellini dalla Magnani alla Bergman, non ottenne una classicità formale. Per far parlare ancora di sé dovette tornare, sul finire degli anni Cinquanta, al suo cinema artigianale e sperimentale, sia pure integrato dalle nuove tecniche televisive, con Le déjeuner sur l'herbe e il testamento del mostro, recuperando nel modesto binocolo e nero di quest'ultimo un eccezionale mimo come Barault truccato da simpaticissimo mister Hyde che pone bastoni tra le gambe del formalista borghese e di un progresso scientifico disumanizzante. Si sarebbe congedato dallo schermo, anzi dal piccolo schermo, solo nel 1969 con un Teatrino di Jean Renoir.

La sua grande stagione fu quella degli anni Trenta, decennio che egli finì per dominare anche se si era aperto con i capolavori di René Clair e ai geniali colpi d'ala di Jean Vigo, morto a ventinove anni nel 1934. Proprio nel 1934 Renoir, che aveva anticipato il verismo parigino con la trada vicenda della Chieme e partecipato dell'anarchismo allora imperante con l'irriterente e burlesco Boudou sauvé des eaux, compiva una svolta con Toni.

Toni era il contrario dei film letterari, anche se i temi scelti, da Zola a Flaubert attraverso Simenon, par-



Il grande intreccio di gioco e verità



Apparteneva come Stroheim e Chaplin a quella favolosa pattuglia di vegliardi che hanno profuso nella loro arte un inestimabile patrimonio di intelligenza, passione e cultura - Dalla Francia del Fronte popolare alle contestate prove di Hollywood Come è nato il capolavoro «La grande illusione»

Nelle foto: in alto, Jean Renoir mentre gira a Parigi nel 1924. A destra: fotogramma dal celebre film «La grande illusione» (1937) con Gabin, e a sinistra, da «La regala del gioco» (1939)

lavano pure in una certa direzione. Ma la Nana raffigurata nel 1926 dalla sua prima moglie Catherine Hessling, un'attrice davvero singolare, era anche pittrice statica. Il salto di qualità di Toni fu segnato da diversi fattori concomitanti. Si cominciava a respirare in Francia l'aria del Fronte Popolare, e il borghese illuminato che era Jean Renoir si apriva a nuovi orizzonti ideologici e si accingeva a compiere il passaggio, nella scelta dei suoi personaggi, dal sottoproletariato al proletariato. Dal pittoresco «barone» anarchico e sensuale che era il Boudou incarnato da Michel Simon, terrore dei mariti benpensanti e della rispettabilità borghese, passava ai lavoratori immigrati, stracciati e sfruttati, vittime dei padroni e della giustizia di classe.

Da un cinema essenzialmente parigino come quello di Clair, il regista si volgeva a un cinema essenzialmente «provinciale», ma nel senso più alto, come quello di Vigo. L'esplorazione antimime che avrebbe adottato Visconti, («antropomorfica») era effettuata nel Meridione e precisamente nell'entroterra marsigliese popolato di manovali e di braccianti venuti dall'estero e anche dall'Italia, come Toni. Di conseguenza il dramma passionale, il fattaccio di cronaca nera che vi era raccontato, non poteva prescindere, nei suoi volti come nello scioglimento tragico, dalla condizione dei suoi protagonisti; e in primo piano finalmente balzava quell'atmosfera sociale, quel gioco dei rapporti di forza, che in prece-

denza e nei casi migliori avevano occupato soltanto la cornice. Luchino Visconti era allora assistente di Renoir, ed è Toni, non certo il romanzo nero americano, la fonte intellettuale di Ossessione.

In poco più di cinque anni, da Toni uscito nel '35 a La règle du jeu che reca la data del '59, Jean Renoir dipinse con inesorabile vena il ritratto della Francia, della sua umanità e delle sue classi, del suo presente e del suo passato, dei suoi drammi e del suo vitalismo. E' un arco stupendo che il fascismo impedì allora che fosse conosciuto in Italia, ma bastarono pochi esemplari filtrati attraverso la censura, da Verboise alla vita a L'angelo del male (ossia da Les bas-fonds, da Gorki, a La bête humaine, da Zola), bastò lo scandalo suscitato da La grande illusione alla Mostra di Venezia, che non osò premiarlo contro ogni giustizia, perché il nome di Renoir fosse portato a esempio di un rinvocamento anche del nostro cinema. Ma naturalmente rimasero esclusi dall'Italia i film più pericolosi.

Mai la lotta di classe e la sua necessità erano state presenti nel cinema francese come in Le crime de Monsieur Lange, ai cui dialoghi collaborò il poeta Jacques Prévert, e in La vie est à nous, dotato a un collettivo di tecnici, artisti e operai). Era quel 1936 evocato alla Biennale-cinema quarant'anni dopo, e il clima del Fronte Popolare faceva ormai di Renoir un compagno di strada. Già da tempo per lui «il gesto d'una lacrima, di una donna che si pettina allo spe-

chio, di un orotolano ambulante davanti al suo carrettino, avevano un valore plastico incomparabile». Ma ora si tratta di altro. Si tratta dell'animo e della volontà di questa gente, espressi da quella plasticità. Si tratta del suo lavoro quotidiano e delle sue esigenze vitali, che si scontrano con una realtà condizionata dalla classe borghese e dai suoi egoismi.

Ancora nel 1974, nella sua autobiografia, il vecchio Renoir ricordava di aver «fatto un film» quell'unico film di propaganda diretta richiesti dal partito comunista. «Sono un regista, e la mia unica possibilità di prender parte alla lotta è di fare dei film». Girando La vie est à nous, venni a contatto con persone possedute da un grande e sincero amore per la classe operaia, nel suo accesso al potere, un possibile antidoto al nostro egoismo distruittivo».

Alla freschezza, al vigore, allo spirito proletario del medimetraggio politico, fu dipendente il medimetraggio culturale. Una parte di campagna, vero gioiello che non poteva cessare se non un artista cresciuto coi quadri del padre sempre davanti agli occhi. La sensualità, la gioia di vivere, il paganesimo che costituiscono tanta parte del cinema di Renoir, che si ritrovano ancora nel Déjeuner sur l'herbe, sono quei esaltati dal raffinatezza, senza perdere di slancio e di grazia.

Ed eccoci all'opera capitale, a La grande illusione, unico titolo francese entrato nella lista dei «dieci migliori film d'ogni tempo» stabilita

dal referendum di Bruxelles del 1958. Nel 1937 Renoir aveva l'onore di dirigervi il preadetto tra i suoi idoli, Erich von Stroheim in persona, di cui aveva visto almeno dieci volte Femmine folli nel 1924, e dal quale aveva appreso che la realtà non ha valore in cinema, se non quando è trasfigurata. Com'era la Montecarlo della realtà? «Una città brutta con un giardino ridicolo che gli abitanti chiamavano il Camembert e un casinò che sembra una torta di cattivo gusto. Viceversa la Montecarlo di Stroheim era entusiasmante. Dovetti concludere che era la vera Montecarlo ad aver torto».

Trasfigurandosi, per l'altare Renoir, nel non Renoir, il cinema della Grande Illusione, Stroheim ricambiò l'antico entusiasmo non soltanto con la sua più bella prova d'attore dopo quelle sostenute nei primi film, ma essenzialmente spingendo l'opera del suo ammiratore in una direzione non interamente prevista in sceneggiatura. Carceriere suo malgrado di un collega francese, aristocratico come lui, l'ufficiale tedesco diventava l'emblema di una solidarietà di classe, che si poneva in dialettica con l'altra, stabilizzata a livello proletario (o piccolo-borghese) tra le vittime della prigione che eccitavano. Se le frontiere e le barriere di razza, di cultura e di lingua mettono in forse l'eguaglianza tra gli uomini, ebbero paradoszialmente essa viene ricostituita proprio perché permane la divisione in classi che è più forte perfino della guerra!

Il tessuto della Grande illusione, nato da esperienze

vissute nella prima guerra mondiale e offerto dal reduce Renoir perché fosse evitata la seconda, è così ricco anche perché presenta di questi paradossi, che ne fanno qualcosa di molto lontano da un film a tesi, sia pure una tesi nobile e generosa come quella pacifista. Del resto niente è mai programmato nel Renoir di questa stagione, neppure quando, in un film prodotto su sottoscrizione popolare, affronta con la Marsigliese la storia della rivoluzione dal punto di vista dei rivoluzionari, ma penetrando con obiettività anche nello sfacelo di Luigi XVI, semplicemente notandolo come uomo: un poveruomo, non un uomo di Stato.

L'eroe, per Renoir, può essere chiunque, purché rappresenti il suo mestiere e il suo celo. Nella Bête humaine è il ferroviere zoliano, macchinista di locomotiva; e la famosa sinfonia del treno che apriva in soggettiva il film, così come tutti i rapporti di lavoro del protagonista, scrivano a introdurre alla tragedia dell'operaio sottraendola però al naturalismo letterario e al verismo pessimistico che in quegli anni era rappresentato dai film di Carné, anche se l'attore dei due registi era lo stesso Jean Gabin. Ma in Renoir la tragedia non è causata dal fatto avverso e preffissato, bensì dalla passione: l'uomo ama una donna che non lo merita (una «gatta» borghese, parente della «cagna» sottoproletaria della Chieme) così come ama il suo treno, dal quale finisce per buttarsi quando quell'amore è spezzato.

In un certo senso si può dire che il più grande dei cineasti francesi, negli anni Cinquanta era diventato un uomo di teatro. Non perché diretti in teatro anche il suo Orfeo, ma perché rovesciò la sua stessa concezione della realtà in una sorta di teatro ideale, di gioco scenico dove la vita è pura rappresentazione. Eppure amò il cinema, o facendolo o scrivendolo o parlandolo, fino alla fine dei suoi giorni. E anche di questo gli siamo grati. Egli apparteneva, come lo scoprì Stroheim, e agli anni Cinquanta, come Chaplin, come Buñuel, come Ivens, a quella favolosa pattuglia di vegliardi, che non abbandonano il cinema se, non quando le forze abbandonano loro.

Nella Règle du jeu si offriva una celebre e premonitrice metafora del massacro mondiale imminente, attraverso la sequenza della caccia con l'ecatombe di conigli. Fu il rondò erotico e, insieme, il balletto macabro di una classe parassitaria: aristocratici, nuovi ricchi borghesi, dame e cavalieri serventi, cui i domestici fanno da specchio copionando i vizii. Chiuse nella dimora di campagna come in un fortino e in una gabbia dorata, questo piccolo mondo frivolo e incoscienze, elegante e irresponsabile, fotografato con spirito documentario e modellato su nobili ascendenze letterarie (Marivaux, Beaumarchais, Musset), era guardato con ironia sottile nei suoi giochi d'amore e liquidato con un giudizio definitivo nella danza notturna di scholieri e di spettri che concludeva l'esplorazione.

Questo grande ciclo fu talmente concluso in se stesso, anche se aperto a ogni sorta di suggestioni, di anticipazioni e di insegnamenti, che nella Règle du jeu l'autore guarda spiritosamente indietro a Toni, in un primo di dialogo che Bazin aveva prontamente segnalato. Dopo essersi picchiate come carrettiere per il possesso d'una dama, un personaggio della haute sussurra all'altro: «Ogni tanto si legge nei giornali che un operaio italiano ha portato via la moglie a un manovale polacco, e che la faccenda è finita a coltellate. Non le credevo possibili, queste cose: ebbene, mio caro, lo sono...»

Cinque anni dopo un borghese, anzi un aristocratico, riconosce vere le passioni di un lavoratore, con la differenza, però, che in quelle c'era dignità e c'era dolore, mentre nelle fatue e volgari schermaglie, nelle «regole del gioco» dei castellani proprietari di terra e massacratori di animali, c'è soltanto sazietà e impotenza. E' ben comprensibile che, alla vigilia della guerra, La règle du jeu crollasse nelle prime visioni dei Champs-Élysées, presso quel pubblico che applaudiva l'immagine di Hitler nelle cineauli.

Il resto non è silenzio e nemmeno si vorrebbe che lo fosse stato, perché da qualsiasi lavoro che Renoir produsse in seguito c'era sempre qualcosa da apprendere o da ammirare, qualche lezione magari anche negativa da trarre. Ma da quanto si è detto finora si comprende agevolmente che un tale cineasta così legato alla sua terra non era uomo che potesse esprimersi altrove allo stesso livello. Tra i suoi titoli dell'esilio americano si può salvare certamente L'uomo del Sud, e forse varrebbe la pena di riconsiderare il suo Diario di una cameriera, anche se quello girato successivamente da Bunuel in Francia gli riduce le possibilità di scampo. Però può anche capitare, una volta tanto, di dar ragione a un produttore, e il parere di Zanuck, riportato dallo stesso interessato nelle sue memorie, col suo cinismo fa testo. Renoir, spiritoso Zanuck è un gruppo di cineasti americani, ha molto talento. Ma non è dei nostri.

Eravamo a Venezia nel dopoguerra quando Renoir vi presentò il fiume, che aveva portato dall'India e che naturalmente fu premiato: troppe colpe aveva la Mostra nei suoi riguardi da farsi perdonare. Si parlò allora di un Renoir partecista, che cercava nel contatto con la natura qualcosa che potesse sostituire il rapporto perduto con la società. La sequenza più emblematica ed esemplare riguardava l'India immersa nello stesso secolare. Ora Renoir faceva film a colori, quasi sempre fotografati da sua nipote Claude. Ma alla realtà, sia pure trasfigurata, sostituisce lo spettacolo, ai personaggi le moschere, alla commedia umana la commedia dell'arte.

Aveva a sua volta un conto in sospeso con l'Italia fin da quando aveva abbandonato a Roma una Tosca a causa della guerra, e lo pagò con la carrozza d'oro. Ma quando rimpiro, ed era atteso come il solo capace di restituire al cinema francese l'antico prestigio, deluse tutti meno i produttori con French Can-Can, ch'era un omaggio al music-hall come Eliana e gli uomini lo sarebbe stato, in fondo, soltanto all'operaista.

In un certo senso si può dire che il più grande dei cineasti francesi, negli anni Cinquanta era diventato un uomo di teatro. Non perché diretti in teatro anche il suo Orfeo, ma perché rovesciò la sua stessa concezione della realtà in una sorta di teatro ideale, di gioco scenico dove la vita è pura rappresentazione. Eppure amò il cinema, o facendolo o scrivendolo o parlandolo, fino alla fine dei suoi giorni. E anche di questo gli siamo grati. Egli apparteneva, come lo scoprì Stroheim, e agli anni Cinquanta, come Chaplin, come Buñuel, come Ivens, a quella favolosa pattuglia di vegliardi, che non abbandonano il cinema se, non quando le forze abbandonano loro.

Ugo Casiraghi

La scuola secondo «Civiltà cattolica»

Quel trattino fra etica e religione

Nel dibattito — oggi reso attuale anche dalle trattative per la revisione del Concordato — sul posto da dare all'insegnamento della religione nella riforma della scuola secondaria, è intervenuta anche la rivista dei gesuiti La civiltà cattolica che ha affrontato recentemente l'argomento, con un ampio articolo di padre Giuseppe De Rosa. Poiché l'articolo è in larga parte dedicato a una discussione, seria e impegnativa, con le argomentazioni da me espresse in un precedente intervento sull'Unità, ritengo opportuna qualche ulteriore precisazione.

Secondo padre De Rosa non sarebbe sufficiente da un punto di vista cattolico (ma c'è, a questo riguardo, un unico punto di vista cattolico) che l'insegnamento della religione, presente nella scuola riformata nei modi che saranno fissati nella revisione del Concordato; ossia, stando ai punti d'accordo sinora raggiunti, come insegnamento svolto da docenti designati dalla chiesa stessa ma seguito volontariamente

da quegli allievi che desiderano approfondire la conoscenza della religione cattolica. Accanto all'insegnamento di una religione determinata dovrebbe invece essere presente, ma in questo caso come una delle discipline «comuni» e obbligatorie, l'educazione etico-religiosa: essa sarebbe rivolta a tutti gli alunni, «anche non cattolici e non credenti», con lo scopo di presentare «la dimensione etico-religiosa della vita umana, sia nella sua formulazione teoretica, sia nelle sue espressioni storiche e nel suo influsso sulla cultura, sull'arte, sulla società». Tale soluzione non sarebbe in contrasto — dice padre De Rosa — col carattere «laico e pluralista» di una scuola democratica: sarebbe invece la soluzione contraria ad esprimere una pregiudiziale «laicista», giacché significherebbe chiusura ad un «problema universalmente umano», rifiuto di una scuola che sappia educare i giovani e rispondere agli interrogativi sui grandi problemi che pone ogni uomo che si appaia alla vita».

I preconcetti e il pluralismo

Che cosa non ci convince in questo ragionamento di padre De Rosa? Non ci fa velo, davvero, un preconcetto «laicista»: anche nel progetto di tesi per il prossimo congresso abbiamo sottolineato la nostra attenzione per la «realtà della dimensione religiosa» e abbiamo ribadito la critica di ogni visione riduttiva e meccanicistica del fatto religioso. Siamo perciò persuasi che lo studio delle grandi religioni, sotto i diversi aspetti ricordati dalla rivista dei gesuiti (l'elaborazione teoretica, le espressioni storiche, l'influsso sulla cultura, sull'arte, sulla società) debba far parte, in una scuola riformata, della formazione culturale generale; ma nel quadro dello studio del pensiero filosofico, della storia della civiltà e della cultura, di quella sociale e politica, ecc.

Non ci trova d'accordo, invece, la proposta di un in-

segnamento religioso separato e tuttavia obbligatorio (o per diversi motivi. In primo luogo, non è casuale che tutto il ragionamento di padre De Rosa si fondi sull'accoppiamento (attraverso il trattino) fra l'educazione etica e quella religiosa. Ora, non si offende certamente la religione se si ricorda che la società in cui viviamo è «pluralista», anche perché, fra l'altro, vi sono persone (e non poche) che non credono in un insegnamento fondato su quella religiosa. Ora, non si offende certamente la religione se si ricorda che la società in cui viviamo è «pluralista», anche perché, fra l'altro, vi sono persone (e non poche) che non credono in un insegnamento fondato su quella religiosa. Ora, non si offende certamente la religione se si ricorda che la società in cui viviamo è «pluralista», anche perché, fra l'altro, vi sono persone (e non poche) che non credono in un insegnamento fondato su quella religiosa.

Significato di una proposta

In secondo luogo, ci sembra che non poche difficoltà insorgerebbero quando si trattasse di precisare i contenuti di questa «educazione etico-religiosa» intesa come insegnamento «se» stante e tuttavia distinta dall'approfondimento opzionale della conoscenza di una particolare religione positiva. L'educazione etico-religiosa si dovrebbe richiamare ai principi di una determinata confessione, per esempio quella cattolica? Ma in tal caso, oltre a essere il doppio dell'insegnamento religioso seguito opionalmente, diverrebbe evidente la caratterizzazione ideologica di partenza. Dovrebbe invece trattarsi di una storia delle religioni collocata tutte sullo stesso piano? Ma proprio da parte cattolica si è osservato che un simile approccio porterebbe a una visione relativistica, col rischio di sfociare in una educazione all'ateismo. Oppure si dovrebbe tentare una mediazione generica, storica fra le varie religioni? Non si vede davvero chi si potrebbe dichiarare soddisfatto di una simile soluzione: è un'analisi generale della problematica religiosa «trebbe, se mai, trovare una collocazione più seria nel quadro dello studio del pensiero filosofico.

Infine, è proprio sicuro padre De Rosa (che anche così motiva la sua tesi) che si debba attribuire alla scuola il compito di educare i giovani «a rispondere agli interrogativi sui grandi problemi che si pone ogni uomo»? In passato è accaduto che proprio da parte cattolica si sia rivolta ai comunisti la critica di assegnare un ruolo educativo troppo ampio alla scuola, trascurando la funzione della famiglia, di altre istituzioni, delle libere associazioni, ecc. Mi pare che ora, invece, sia l'editore della Civiltà cattolica a chiedere alla scuola una sorta di formazione globale della personalità del giovane, che è compito che va molto oltre le sue possibilità e che in ogni caso non deve assumere forme di ammaestramento ideologico. In realtà ciò che è giusto chiedere alla scuola è di dare ai suoi allievi le necessarie basi di conoscenza, gli strumenti critici per ricercare ed apprendere l'abi-

tudine al dialogo, al confronto, alla riflessione: ma il processo educativo non può che arricchirsi e completarsi attraverso la partecipazione al complesso della vita sociale, in rapporto alle diverse posizioni ideologiche e culturali e alle differenti organizzazioni e istituzioni che di tali posizioni sono portatrici.

In conclusione, mi pare che sia realistico mantenere ferma la soluzione che già è stata ipotizzata: ossia la soluzione di un insegnamento religioso che sia scelto volontariamente (a seconda della confessione di appartenenza o anche degli interessi culturali personali) dai singoli allievi. E' questa la sola ipotesi coerente con la garanzia di pluralismo che deve caratterizzare la scuola di uno Stato laico e democratico. Pretendere di più significa porre un ostacolo al varo della riforma; e, soprattutto, introdurre un motivo di sgomento in quel delicato rapporto fra Stato e Chiesa che, per diversi motivi, ha già subito negli ultimi tempi qualche preoccupante incrinatura.

Giuseppe Chiarante

Un dibattito a Roma

La questione agraria nell'opera di Sturzo

ROMA — Questa sera alle ore 18 avrà luogo presso l'Istituto Alcide Cervi (piazza del Gesù, 48) un dibattito sul libro di Gabriele De Rosa «Luigi Sturzo». Tema del dibattito organizzato dall'Istituto Alcide Cervi, in occasione della fondazione del Partito popolare italiano, è: «La questione agraria e la questione meridionale nell'opera di Luigi Sturzo». Partecipano alla tavola rotonda Vittorio Fiore, Pietro Scoppola, Rosario Villari. Presiede Renato Mori.

Un artista lucido e appassionato

La notizia della morte di Jean Renoir ha suscitato profondo cordoglio nel mondo del cinema. A Parigi, René Clair ha definito l'amico scom-

parso «uno dei maestri del cinema, un uomo dall'eccezionale amore per la vita». A Roma Cesare Zavattini ha detto che in questo momento si deve rendere a Renoir «il dovuto omaggio che egli merita da tutti i cineasti del mondo: aggiungere qualcosa significherebbe sciupare il ricordo che di lui tutti hanno». Alessandro Blasetti ha dichiarato: «Ho amato Jean Renoir come persona e come grande uomo di cinema e ritengo che egli sia stato l'autore francese di più alto impegno sociale e umano. Egli è l'autore del primo nobile film europeo, rimasto

insuperato, e cioè «La grande illusione». Michelangelo Antonioni ha definito Renoir «uno dei grandi del cinema» ed ha aggiunto: «Quello che mi impressionò di più di lui quando lo vidi tre anni fa a Los Angeles, seduto su una sedia a rotelle, furono la sua straordinaria lucidità di mente, curiosità e amore per il cinema, per i film che si stavano facendo e che non aveva potuto vedere. La sua morte fa ancora più imprensione proprio per questa capacità di rimanere in un mondo che non era già più suo».