

FUORIORARIO. «La vita è nostra»

Francia 1936 Renoir e i compagni

Fuoriorario manda in onda stanotte, verso l'una, *La vie est à nous* (La vita è nostra), realizzato da Jean Renoir nel 1936 e bloccato dalla censura fino al '68. Prodotto dal Partito comunista francese e realizzato da un collettivo di tecnici, artisti e operai, è chiaramente un film di propaganda ma anche, come scrisse André Bazin, un prezioso documento sullo spirito del Fronte popolare. Cineattualità, vignette, proclami e tre brevi racconti «proletari».

UO CASIRAGHI

Una voce fuori campo illustra la bella abbondanza della Francia: distese di grano a perdita d'occhio, industrie fiorenti, cattedrali maestose. Entriamo in un'aula scolastica e scopriamo che la voce è quella dell'insegnante. Uscendo dalla lezione, i ragazzi si domandano come mai sono così poveri se vivono in un paese così ricco.

È l'apertura di *La vie est à nous* (La vita è nostra), un film del 1936, realizzato in pieno Fronte Popolare, che la censura francese proibì. La prima proiezione «pubblica» avvenne soltanto dopo il Sessantotto. Stanotte *Fuoriorario* lo mostrerà, attorno all'una, in una nuova edizione. Ovvio l'invito a vederlo e registrarlo.

Si tratta di un film di propaganda, prodotto col Partito comunista francese e diretto, alla testa di un collettivo di tecnici, artisti e operai, da un grande regista: Jean Renoir. Se la prima circostanza può impensierire qualcuno, la seconda non può che attrarre tutti. *La vie est à nous*, scrisse André Bazin, «sarà sempre discusso ma, con il tempo, costituirà un documento sempre più prezioso sullo spirito del 1936».

Il film dà subito una risposta, magari schematica (come no) ma vigorosa, all'interrogativo di quegli scolari. La Francia è povera perché *duecento famiglie* la rapinano e la sfruttano. E intanto nubi si addensano all'orizzonte: caos economico, manifestazioni fasciste, minaccia hitleriana. Una sfilata delle «Croci di fuoco», con il colonnello de La Rocque eternato da una cinecamera nascosta, risulta di un effetto grottesco devastante.

Nel montaggio si alternano sapientemente documenti, cineattualità, grafici, vignette e brani narrativi. Nel suo ufficio il direttore dell'*Humanité*, Marcel Cachin, scorre la posta dei lettori e tre «casi» vengono visualizzati in altrettanti brevi racconti. Quello dell'anziano operaio licenziato in tronco perché incapace di tenere i nuovi ritmi imposti in fabbrica, e che uno sciopero di solidarietà reintegra nel posto e nel salario. Quello del contadino i cui modesti averi, in utensili e animali, sono messi all'asta, e che è salvato dalle brillanti manovre di un gruppo di astuti compagni. Quello di un giovane diplomato senza lavoro, specialista in elettricità, che può finalmente «dare le luci» in una festa di militanti che lo hanno accolto tra di loro.

Ogni sketch ha evidentemente uno scopo didattico. Ma ciò che conta è la freschezza, l'umorismo, il calore con cui sono svolti. Qui (ma non solo qui) si sente davvero la mano di Renoir, la sua incantevole generosità. Un Renoir che in tutto questo periodo era più grande che mai. Usciva da *Toni* e da *Le crime de Monsieur Lange*, compiendo il passaggio dal sottoproletariato (*Boudu sauvé des eaux*) al proletariato (in *Toni* i manovali immigrati, magari dall'Italia, vittime dell'emarginazione e dell'ingiustizia di classe; in *Monsieur Lange* i lavoratori di una tipografia che si organizzano in cooperativa per difendersi dal padrone). E avrebbe tra poco allineato una serie impressionante di gioielli quali *Une partie de campagne*, *Les bas-fonds*, *La grande illusione* e *La Marsigliese*. Nessuno dei film citati (salvo *Les bas-fonds* col titolo *Verso la vita*) trovò ospitalità nell'Italia fascista. E tanto meno *La vie est à nous*, che non la trovò neppure in Francia.

L'indagine dei problemi sociali e della possibile via per risolverli si irradia dunque dalla redazione dell'*Humanité*, mentre il finale è dedicato, in immagini altrettanto incisive di quelle iniziali, alla folla che ascolta le parole dei dirigenti e l'appello alla gioventù. E se c'era una forza grottesca nelle sfilate fasciste di piazza, c'è la forza popolare, la grandezza della lotta in tanti altri momenti: come nello strillone tra le baracche della periferia più abbandonata. E poi quell'invincibile umorismo dei lavoratori in *casquette*, così squisitamente francesi.

Nel suo impegno il regista era sostenuto da nomi già conosciuti (come l'attrice Nadia Sibirskaja che interpreta con Julien Bertheau il terzo episodio) o che lo sarebbero diventati (come i registi Jacques Becker e Jean-Paul Le Chanois, il fotografo Henri Cartier-Bresson, il vignettista Jean Effel). Quando Maurice Thorez e gli altri capi comunisti gli fecero l'offerta di un medimetroglio «così» singolare, Renoir si prese un attimo di riflessione. Consultò uno dei suoi produttori abituali; e quando costui gli disse che se avesse accettato non avrebbe più trovato lavoro, afferrò il telefono e rispose di sì.

E fece il film (parola sua) «con gioia», da «compagno di strada» (come allora si diceva) allegro e vitale. Trentott'anni dopo, nel 1974 e negli Stati Uniti, se ne ricordava ancora, scrivendo: «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 sedute da un grande e sincero amore per la classe operaia. Credevo e credo sempre nella classe operaia, nel suo accesso al potere, un possibile antidoto al nostro egoismo distruttivo».

Il 1936 è anche l'anno di «*Une partie de campagne*», racconto breve e poetico di una domenica d'estate fuori Parigi e di un amore impossibile. Niente a che fare con «*La vie est à nous*»: qui a parlare è il Renoir lirico, intimista, sensuale, affascinato dai valori della natura, crede legittimo della sensibilità pittorica dell'impressionismo. Che trae ispirazione da una novella di Maupassant per realizzare un film «familiare» nella sua tenuta di campagna. Dissapori sul set (la protagonista Sylvia Bataille era al centro di complesse schermaglie amorose), cambiamenti improvvisi delle condizioni climatiche tra luglio e la fine di agosto e poi altri impegni che in breve porteranno il regista francese a girare «*La grande illusione*», interrompono l'avventura. A montare «*Une partie de campagne*» ci penserà, anni dopo, la moglie. Ma ora al film vero e proprio di 40', si affianca, per il centenario della nascita di Renoir, un recupero dei materiali girati realizzato dalla Cineteca francese. Sono in pratica due «making of», presentati nei giorni scorsi anche in Italia per iniziativa di RomaEuropa: i provini agli attori (15' montati da Claudine Kaufmann) e una selezione di ciak scartati (80') che documenta la faticosa (ma spesso francamente divertente) lavorazione. Anche in un piccolo gioiello come questo non sempre è buona la prima.

Storia segreta di «Une partie de campagne»

[Cristiana Paternò]

L'INTERVISTA. Al Festival dei Popoli Al Ruban, storico produttore dei film del regista



Lella Goldoni e Anthony Ry in una scena di «Ombre»

«Io e Cassavetes due irregolari senza un dollaro»

Un pubblico giovanissimo riempie in questi giorni la sala fiorentina dove viene proiettata, per il Festival dei Popoli, la retrospettiva dei film di John Cassavetes. L'altra sera, a presentare il quasi-inedito *Faces* c'era Al Ruban, il produttore tuttora dei film del regista statunitense. In questa intervista Ruban ricorda l'entusiasmante lavoro di Cassavetes con i suoi attori, per arrivare a girare film sugli esseri umani e sull'amore.

**DALLA NOSTRA REDAZIONE
DOMITILLA MARCHI**

FIRENZE. Al Ruban faceva il giocatore di baseball quando John Cassavetes lo conobbe. Gli piaceva come giocava e, per questo, gli chiese di partecipare al suo film, *Ombre*. Iniziò come operatore, direttore della fotografia, attore e tecnico delle luci per poi diventare montatore e quindi produttore di quasi tutti i film di Cassavetes. Così Al Ruban ha partecipato a quella specie di «sogno americano» che era il cinema di Cassavetes: indipendente, fuori dalle regole del mercato, irregolare.

Al Ruban è a Firenze per la retrospettiva che il festival dei Popoli dedica a John Cassavetes. Si entusiasma davanti alla sala stipata di giovani, venuti a vedere *Faces*. E dice che è un film difficile, senza una storia, costruito, come dice il titolo, solo su delle facce, che ridono, ridono molto, per mascherare un'esistenza vuota, convenzionale.

savetes? Che cosa ha significato lavorare con lui?

Era un artista generoso come può esserlo un artista. Con questo voglio dire che lasciava spazio agli altri, ma non accettava di scendere a compromessi. C'era un solo soggetto che lo interessava: l'amore. John non era un intellettuale, gli interessava comunicare col pubblico essenzialmente su un piano emotivo. Prima di lui il cinema americano aveva ignorato la «middle class». John invece ha raccontato lo zoccolo duro della società americana attraverso delle non-storie, senza un inizio o un finale. Ma accendendo la cinepresa in mezzo agli avvenimenti dell'esistenza.

Per far questo aveva bisogno della complicità di attori bravissimi.

Lui lavorava molto con gli attori. Prima di girare, provava per ore, come a teatro. Era quello il mo-

mento in cui se qualcuno aveva un'idea diversa poteva contribuire alla sceneggiatura. Ma dopo *Ombre*, c'è sempre stato un testo scritto, nulla era improvvisato.

Cosa ricorda del clima sul set di Cassavetes?

L'entusiasmo... Un entusiasmo contagioso. Cassavetes era un uomo molto affascinante. Con gli attori aveva un rapporto speciale, e, inevitabilmente, tirava fuori il meglio da loro. Non si sentivano mai sfruttati. E i film di Cassavetes erano anche i «loro» film.

Cassavetes non amava Hollywood, diceva che il suo terzo film, «A child is waiting», era stato un'esperienza traumatica, che non era un film suo ma di Stanley Kramer.

Quando lavorava alla Columbia mi confessò di aver capito che non avrebbero prodotto niente di quello che scriveva. Gli dicevano: «è meraviglioso», ma poi mettevano i suoi soggetti in un cassetto e non ne facevano nulla. Cassavetes sapeva però che Hollywood, nel suo genere, produce i migliori film del mondo, e quando recitava nei film hollywoodiani, John sapeva stare alle loro regole. Ma lo faceva solo perché aveva bisogno di guadagnare soldi da investire nei suoi film.

Sembra la storia di Orson Welles.

Sì, in parte sì. John e Orson Welles si erano conosciuti attraverso un amico comune, Peter Bogdanovich. John aveva molta simpatia per Orson Welles, ma erano due caratteri diversi. Entrambi molto creativi, ma Welles era uno «storyteller», Cassavetes invece era interessato alle relazioni umane.

Come Welles, Cassavetes dovette fare acrobazie per trovare i soldi per girare i suoi film. Nel caso di «Ombre», ad esempio.

John stava diventando famoso come attore e aveva un laboratorio che era un punto di ritrovo per gli artisti newyorkesi. Era ospite di una trasmissione radiofonica e il conduttore invitò gli ascoltatori a mandare ciascuno un dollaro perché potessero fare un film. Nei giorni successivi ne arrivarono con la posta alcune migliaia. Cassavetes fu così «costretto» a girare *Ombre*, anche se gli costò dieci volte tanto e pagò la differenza di tasca propria.

Cassavetes smontava e rimontava i suoi film più volte, tanto che di ognuno esistono più versioni. Era auto-lesionismo o mania di perfezione?

Prendiamo *Ombre*, la versione originale non conteneva una storia. Non era piaciuta a nessuno salvo a un critico cinematografico, Jonas Mekas, che la trovò fantastica, dicendo che era l'alba di un nuovo modo di fare cinema. Ma John era deluso perché il film così come era non faceva giustizia ai suoi attori e a quello che volevano esprimere. Così si mise a riempire i buchi che c'erano nella storia. Dovette trovare altri soldi. Penso che *Ombre*, nella sua versione definitiva, sia molto commovente, che rappresenti davvero un nuovo modo di fare cinema.

Cosa ne pensava Cassavetes del cinema italiano?

Adorava gli scrittori italiani, Zavattini, ad esempio. Era il suo eroe. Ne parlavamo spessissimo. O De Sica. Ma non voleva fare i loro film. Gaumont aveva chiesto a Cassavetes di lavorare per un paio d'anni in Europa. Ma lui diceva: «Sono americano, le mie storie sono americane, i miei attori sono americani». Che cosa ci vado a fare in Europa?». Sapeva che la forza dei suoi film veniva dalla cultura americana, o dall'assenza di una cultura americana.

NEL 2013 VENNE COSTRUITA LA PIU' TERRIFICANTE ED INVIOLABILE PRIGIONE DELLA STORIA DELL'UMANITA'. TRA I DETENUTI, IL CAPITANO JOHN BRENNICK. QUESTA E LA SUA STORIA.

CHRISTOPHER LAMBERT

LA FORTEZZA
QUESTA SERA 20.30

Ai lettori
Per ragioni di spazio la rubrica settimanale dedicata ai risultati del box office è inviata a domani.