

Spettacoli

Muore Marcel Carné, grande del cinema francese

■ In Italia c'era il fascismo, in Francia c'era appena stato il Fronte Popolare; la guerra si avvicinava e i film americani stavano per scomparire. Fu allora che apparvero sui nostri schermi *Il porto delle nebbie* e *Alba tragica* di Marcel Carné.

Al centro di essi, come dei film di Duvivier e di Renoir (almeno dei due, di quest'ultimo, che passarono allora la censura: *Verso la vita* e *L'angelo del male*), c'era lo stesso attore protagonista, un simbolo, una bandiera: Jean Gabin. Questa triade di registi, influenzati dal Fronte Popolare, e il loro interprete gigantesco, ci ricordavano l'esistenza di un personaggio pressoché cancellato dai cinematografi fascisti: il lavoratore, il proletario, l'uomo in tuta e berretto da operaio.

Il regime respingeva gli altri film di Renoir più legati alla lotta di classe (nell'attualità o nella storia), ma tollerava il pessimismo radicale di Duvivier e di Carné, dove l'individuo era regolarmente sconfitto, segnato dal destino e dalla morte. Eppure i giovani di allora vedevano in questi personaggi e nelle loro disperate vicende, nonostante tutto, un marchio di vitalità, di socialità e di poesia: qualcosa di irrinunciabile che il cinema dei telefoni bianchi e i casarecci colossi storici, ma anche la commedia sofisticata e l'avventura americana (finché furono consentite), non potevano affatto surrogare.

E oggi la scomparsa di Marcel Carné ci colpisce come quella dell'ultimo testimone di una stagione che ha contato molto, per la Francia e per noi. Fortunatamente ci ha lasciato, nel 1982, un'autobiografia uscita anche in Italia, il cui titolo *Gusto di vita* è di per sé eloquente (in francese, *La vie à belles dents* lo era anche di più). Non c'è lettura migliore per capire quale caratteraccio, ma anche quale maestro di cinema se ne sia andato con lui.

Intanto era predestinato al cinema fin dal cognome: Carné è infatti l'anagramma di *écran* (schermo), dettaglio curioso per lungo tempo sfuggito anche all'interessato. Nato a Parigi nel 1909 (ma le fonti non concordano), figlio di un ebanista che avrebbe voluto avviarlo all'arte propria, preferì subito lo spettacolo: portava ancora i calzoni corti quando incominciò a frequentare il loggione, il «paradiso» nel linguaggio del popolo (non c'è già una premonizione di *Les enfants du paradis*). Da adolescente divenne assistente alle Folies-Bergère, non tanto per le ballerine quanto per le scenografie; e tra le comparse intravvide un boy, che sarebbe diventato Jean Gabin. Cioè il solo, un giorno, a dar del tu ai suoi registi e a trattarli con nomignoli. Duvivier era «Dudu», Renoir «il Grosso». Piccolo e pelato, Carné non fu altro, prima della guerra e dopo, che «il Marmocchio».

La scoperta di Gabin

A vent'anni Carné esordì con un cortometraggio sperimentale: *Notte, Eldorado du dimanche*. A ventiquattro, in veste di giornalista, scoprì Gabin che non aveva fatto ancora un film importante; ma soprattutto invitava il cinema francese a «scendere nella strada». Nel 1938, non ancora trentenne, avrebbe realizzato come terzo film (dopo *Jenny* e *Drôle de drame*) quel *Porto delle nebbie*, il cui eroe era un soldato disertore (anche se non si doveva dirlo, e se tale non figurava affatto nell'edizione italiana). Materializzava così il suo sogno, ma le strade erano lucide di pioggia, paesaggi e personaggi immersi nella nebbia. Il «realismo poetico» di Carné e Prévert.

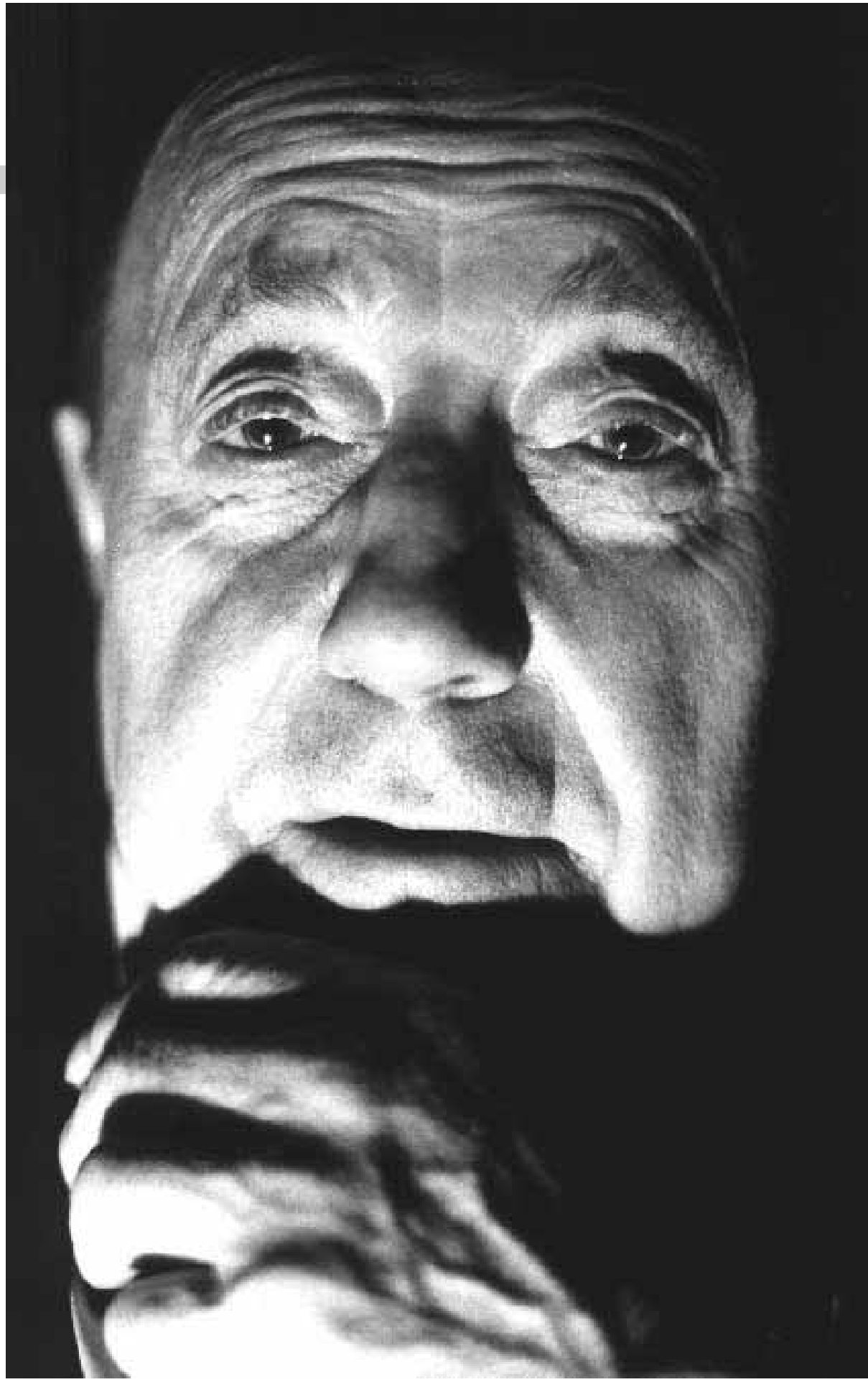
Il binomio Carné-Prévert è entrato nella storia del cinema come pochi altri: gli può essere accostato quello tra De Sica e Zavattini. Qual è la parte dell'uno e quale dell'altro nei capolavori che hanno firmato insieme? La domanda angustia per anni il regista e lo sceneggiatore italiani, finché si trovò una formula comprensiva: nel caffèlatte, si può distinguere il latte dal caffè? Per la coppia francese, la spiegazione di un critico fu anche più spirito-



Tutte all'insegna dell'ufficialità le reazioni alla morte di Marcel Carné. A parte il saluto della sua musa Michèle Morgan, che dice di aver imparato tutto da lui. Il presidente Chirac, amico del regista, lo ringrazia di averci fatto sognare. E aggiunge: «È raro che un creatore veda le sue opere integrate a tal punto nella cultura collettiva di un popolo». Per l'ex ministro della Cultura, Jack Lang, scompare un gigante del cinema francese entrato vivo nella leggenda. Mentre il ministro in carica, Douste-Blazy, ha detto: «Una figura di prima grandezza del cinema francese, autore di immensi classici che fanno ormai parte del patrimonio culturale del nostro paese, simbolo del rapporto privilegiato tra la scrittura cinematografica e la scrittura letteraria, portabandiera del realismo poetico».



«Il porto delle nebbie» e, sopra, «Alba tragica», due film del regista scomparso. Accanto, Marcel Carné. Dino Pedriali



Un regista in paradiso

sa: «Quando si prende un ascensore Roux-Combaluzier, si cerca forse di sapere se Roux è il responsabile della salita, e Combaluzier della discesa?».

Nei film della stagione d'oro di Marcel Carné, conclusa nel 1945 da *Les enfants du paradis*, le sceneggiature di Jacques Prévert sono essenziali come le scenografie di Trauner e le musiche di Maurice Jaubert (sostituito, alla sua morte in guerra, da Kosma). E poi ci sono gli attori: il suo maestro Jacques Feyder, di cui era stato assistente e che lo aveva lanciato nel cinema professionale, gli aveva insegnato ad averne la massima cura. Feyder stesso, reduce con Françoise Rosay dal trionfo della *Kermesse eroica*, gli prestò la moglie per l'esordio di *Jenny, regina della notte*, melodramma verista del '36, e per *Drôle de drame* (1937) c'era invece uno scherzo comico-surreale-anarchico-grottesco, con battute di Prévert così esilaranti, che colossi del calibro di Michel Simon e Louis Jouvet (tra i quali non correva buon sangue) si ridevano letteralmente addosso e

Lutto nel mondo del cinema (non solo francese) per la morte di Marcel Carné. Nato il 18 agosto del 1903 (ma alcune enciclopedie dicono 1906, altre 1909), il regista è stato uno dei «grandi» del cinema d'Oltralpe, insieme a Duvivier e Renoir. Da vent'anni aveva abbandonato il cinema, anche se nel 1992 aveva provato, inutilmente, a montare un progetto da un romanzo di Maupassant. Il suo cognome era tra l'anagramma di *écran*, cioè schermo.

UGO CASIRAGHI

non riuscivano più a recitare.

Fedele alla consegna, il «marmocchio» lottò coi produttori inalberando una grinta spaventosa, e riuscì sempre a ottenere un cast di lusso. Sotto la sua direzione Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon e Pierre Brasseur in *Quai des brumes*, Gabin, Arletty, Jules Berry in *Le jour se lève*, Arletty, Barrault, Brasseur (per citarne solo alcuni) in *Les enfants du paradis*, diedero risultati memorabili. Girato tra il 1943 e il '45 sotto l'occupazione (Carné, a differenza dei suoi colleghi, era rimasto in Francia, e a Parigi), *Les enfants du paradis* fu il monu-

mento finale, lo splendido canto del cigno di tutto un periodo. In due parti di complessive tre ore (come *Via col vento*, ma di quale diversa statura culturale e figurativa), era una rivisitazione dell'Ottocento teatrale parigino, filtrata attraverso la poetica dell'incomunicabilità e il lirismo del destino, tipici dello sceneggiatore e del regista. E Jean-Louis Barrault, che era stato in *Drôle de drame* uno spassosissimo duca inglese macellaio e omicida, incapace di staccarsi dalla propria bicicletta, attingeva il vertice della stilizzazione e del pathos nel ruolo del mimo Deburau, il più grande di

tutti i Pierrot visti sullo schermo.

Ecco, in Carné il cinema fu davvero un'arte di collaborazione, un nobilissimo artigianato collettivo. Di temperamento eclettico, il regista metteva al servizio d'ogni soggetto tutto il suo fervore tecnico, la sapienza infinita dei dettagli, la sensibilità nel cogliere il vitalismo e la malinconia dei suoi esseri umani. La Garance di Arletty è rimasta il prototipo della parigina del popolo, come la Magnani di *Roma città aperta*. I dialoghi degli amanti senza futuro del *Porto delle nebbie*, la chiusa parabola dell'operaio omicida e suicida di *Alba tragica*, la metafora finale di *Les visiteurs du soir* (il film in costume medioevale del 1942, che fu una sorta di «prova generale» per *Les enfants du paradis*) in cui il cuore degli amanti perseguitati batteva all'unisono, batteva alto e forte, come un appello alla libertà: tutto ciò recava la sigla Carné-Prévert. E quando essa non c'era, come in *Hôtel du Nord* del '38 suggerito dall'ambiente proletario dello scrittore Eugène Ionesco, e dove pure attori come Jouvet e

Arletty si esibivano in un duetto assai godibile, l'esito - come in una magia alla rovescia - non era più lo stesso. Carné aveva bisogno dei suoi collaboratori abituali: di tutti, nessuno escluso.

Il distacco da Prévert

Ciò non fu più possibile a partire dall'immediato dopoguerra, dal fallimento di *Les portes de la nuit* che segnò poi il distacco con Prévert. Ormai lasciato, per così dire, a se stesso, il regista cadde in altri film sbagliati. Si risollevò un poco negli anni Cinquanta con *La vergine scaltra* e *Aria di Parigi*, entrambi con un Gabin «nuova versione» ingrassato e imborghesito, con una *Teresa Raquin* che faceva comunque rimpiangere quella muta di Feyder, e specialmente con *Les tricheurs* del 1958 (titolo italiano *Peccatori in blue jeans*) in cui dirigeva con maestria un quartetto di giovani attori d'avvenire. Ma per i critici-guastatori che preparavano la *nouvelle vague*, Godard e Truffaut in testa, Carné era un sopravvissuto, che faceva del *cinéma de papa*. (Avrebbe continuato a farne, ma sempre più di rado, anche negli anni Sessanta e Settanta).

Il libro autobiografico *Gusto di vita* esprime tutta la rabbia dell'autore per questo trattamento, e in verità si può anche capirlo. Pochi mesi dopo averlo pubblicato, Carné si trovò a presiedere una giuria di registi alla Mostra di Venezia del 1982, quella del Cinquantenario. In quell'occasione il litigioso maestro tomò clamorosamente alla ribalta dichiarando, dopo il verdetto favorevole a *Lo stato delle cose* di Wenders, che lui non si associava e che il Leone d'oro avrebbe dovuto invece premiare l'opera postuma di Fassbinder, *Querelle*. Non era mai capitato che un presidente di giuria contestasse i suoi colleghi. Capito. Forse il vecchio marmocchio era ancora più «leone» dei leoni veneziani.

LA TV DI VAIME



Da ibrido a format

«CHI L'HA VISTO?», ultimo baluardo d'una tv che si sta smantellando in attesa di chissà cosa, ha ripreso il suo corso autunnale con i propri ritmi e schemi che il nervosismo dei creativi innovatori ad ogni costo forse comincia a mal sopportare. Si sente nell'aria quell'intenzione («bisogna cambiare») che nasce soprattutto dall'esigenza di dare dei segnali della propria presenza gestionale attiva, a volte della propria presenza tout court. Crediamo che questo programma debba essere risparmiato, lasciato alla sua natura, se si vuole che questa fascia oraria sopravviva con una consistenza più che accettabile come l'attuale. È un po' la solita smania di novità che, pur denotando vivacità di spirito e intenzioni progressive, fa sbagliare certe scelte. Con frequenza ciclica si sente ventilare per esempio l'esigenza di scoprire «nuovi comici». E ogni volta si finisce per riproporre comici che, non avendo avuto in passato riscontro popolare, sembrano nuovi, ma non lo sono. Discorso che ci porta lontano dal nostro tema di oggi che riguarda la trasmissione di Giovanna Milella. Sembra sempre la stessa ai meno attenti, prigioniera di una ripetitività che invece non è tale: è un ibrido che è diventato format. Funziona e, se si riesce a rinunciare all'osservazione di certe stereotipie formali, è invece sempre diversa.

Ripeto: alcune sezioni del programma sono di grande valore documentario e non solo. In *Chi l'ha visto?*, tranne alcune eccezioni che non riguardano i protagonisti dei casi, ma gli astanti che in tv risultano per lo più stupidi nel fare «ciao ciao» con la manina o nell'agitarsi abusivamente festosi agli obiettivi, tutti i partecipanti coinvolti non spazzano, non si esibiscono, sono quelli che sono, veri.

È ORMAI FENOMENO raro il proporsi spontaneo al mezzo che corrompe anche i più virtuosi spingendoli a recitare. Nell'ultima puntata, la storia di una donna in crisi fuggita non si sa bene da cos'altro che dalla routine d'una vita che vede scomparire nel tempo scopi e utopie, era raccontata con discrezione attraverso testimonianze pertinenti e partecipative. Lorena Masuino se n'è andata di casa senza apparenti motivi, travolta da incubi mai esternati, vissuti nella solitudine delle casalinghe che non sembrano sole, ma lo sono più degli altri, costrette in un ruolo accettato in silenzio, ma a volte vissuto con un dolore che molti (tutti?) non saprebbero condividere. Essere un punto di riferimento istituzionale è frustrante quando qualcosa indebolisce le difese personali, un ricordo, una paura da tenersi dentro per non disturbare i propri cari. Qualcosa che si rompe nella mente o nel cuore è la molla di molte sparizioni, lì sta il mistero delle fughe da tutto, anche da se stessi. Come nel caso di Sandro Florio che sembra impazzito e scappa dalla caserma e dalla vita mentre intorno a lui vediamo, nello specchio della tv, l'ipocrisia delle strutture militari che rispondono solo di ciò che tocca l'organizzazione e sfuggono ai coinvolgimenti umani ed emotivi, la confusione di chi crede di aver capito e complica ogni lettura, quella affettuosa superficialità che non aiuta le indagini. Sandro, in un primo gesto rivelatore di malessere, fraccassò il televisore di casa. Premonizione allarmante. È assai utile, per noi spettatori, seguire le ricostruzioni ambientali dei fatti. Così conosciamo meglio il nostro prossimo e vediamo, e a volte capiamo, da cosa i fuggiaschi sono scappati.

Enrico Vaime

Le accuse «ingiuste» di Renoir e Truffaut

■ Marcel Carné in pillole. Ha sempre amato raccontarsi, il regista. Nell'autobiografia, e nelle tante interviste, dalle quali estrapiamo alcune dichiarazioni.

Carné e Prévert. Sa cosa si dice nel *Porto delle nebbie*? «Volete vedere che cosa c'è dietro le cose? Non c'è nulla da scoprire... Le cose sono semplici, naturali». E così è stato anche con Jacques. L'avevo scoperto a uno spettacolo teatrale del Gruppo Ottobre, *La battaglia di Fontenoy*. Mi aveva entusiasmato per le sue frasi tipicamente surrealiste. «Soldati di Fontenoy, siete caduti nell'orecchio di un sordo!». E così abbiamo lavorato insieme per dieci anni. Tranne i dialoghi, che buttava giù da solo, il resto è tutto lavoro comune. Mai avuta una discussione...

Carné e le foglie morte. Con Jacques, litigammo dopo *Mentre Parigi dorme*. Non sopportò

gli attacchi al film. «Ma come, non hanno neanche sentito *Les feuilles mortes*!», mi ripeteva. È vero. Per quattro anni Yves Montand ha continuato a inserire la canzone nel suo repertorio, ma quando la cantava diventava il momento più debole dello spettacolo. Poi all'improvviso la canzone è esplosa e ha fatto il giro del mondo, ma intanto Prévert non aveva più voluto fare film.

Carné e la Nouvelle Vague. Le stroncature di Truffaut erano molto ingiuste. Tutto è stato fatto nella prospettiva di prendere il nostro posto. È diventato molto chiaro dopo la *Nouvelle Vague*... Chi aveva lavorato fino a quel

momento è stato messo in soffitta: Chenal, Delannoy, Autant-Lara... Però Truffaut ha avuto il coraggio di ricredersi. «Ho fatto 23 film, come Carné - disse pubblicamente - ma rinuncerei a tutti pur di aver firmato *Les enfants du Paradis*. Da quel giorno non l'ho più rivisto. È morto di lì a qualche mese. Peccato.

Carné e Renoir. Ha avuto il coraggio di dire che *Il porto delle nebbie* era fascista! Smise subito perché Prévert gli telefonò e gli disse: «Falla finita. Altrimenti vengo lì e ti spacco il muso». La cosa curiosa era che Renoir mi rivolgeva lo stesso tipo di accusa che di lì a poco mi avrebbe fatto anche il regime di Vichy. Ma anche un grande sceneggiatore sovietico mi rimproverava di fare film troppo tristi... Cosa sono stato? Comunista da giovane... uno spirito libero per tutta la vita.