

cinema

Duvivier e il realismo poetico

La generazione venuta al cinema sullo scorcio degli anni quaranta — quando i primi cineclub resero consumabili i più ragguardevoli capolavori del passato prossimo oltre che remoto — apprese a valutare Julien Duvivier come un maestro, e non solo del cinema francese.

Una vera sistemazione critica era, è ben vero, ancora da venire. Gli ostruzionismi dei tempi dell'orbace nei confronti di alcune significanti cinematografie, la francese e l'americana in primo luogo, non avevano consentito, nei loro riguardi, che una informazione orecchiata: bastevole perché, in tempo di telefoni bianchi, si considerasse il cinema francese degli anni trenta come l'altro cinema, autentico perché reale e non elusivo; proprio come allora la letteratura americana apparve ai più sensibili uomini di lettere e di coscienza come l'altra letteratura, sanguigna e verace perché antiaccademica e sperimentale.

Nato a Lille nell'ottobre del '96, Duvivier comincia in teatro come attore e poi come direttore di scena; passato al cinema, il suo apprendistato lo fece accanto a due « mostri » del muto, Louis Feuillade e Marcel l'Herbier. Nei primi anni venti prende a firmare i primi lungometraggi, tanto incerti quanto frequenti: dal primo difetto guarirà a poco a poco, scozzonandosi da se medesimo,

dal secondo scamperà appena intorno agli anni sessanta, col sopraggiungere della senescenza, dopo esser rimasto singolarmente prolifico per un quarantennio buono.

Nel 1924 acconcia in un interessante montaggio brani di vari film, inquadrati tra *La Sortie des Etablissement Lumière* e *Caligari*, con il titolo *La machine à refaire la vie*. Una avvisaglia di talento che rimarrà senza conferma per altri sei anni, consumati in fatturazioni affatto gastronomiche. Ed ecco infine una riprova accorta: *David Golder* e *Les Cinq Gentlemen maudits*, 1930; e i grani di pepe che condiscono la commedia *Allô, Berlin! Ici, Paris!*, 1931; e infine *Poilde-Carotte*, 1932, ritrascrizione sonora di precedenti edizioni mute: con molta enfasi in meno e qualche accomodatura in più al testo di Renard (il matrimonio di Pel di Carota con la sua piccola amica), offerto con garbi da antologia.

Ancora film anodini o quasi: *Le Petit Roi*, *Le Paquebot Tenacity* (che ebbe un riconoscimento speciale a Venezia), *Maria Chapdelaine*. Nel '34 gira *Golgotha*, film sulla Passione di Cristo, che fino a qualche anno fa resisteva ancora, nelle sale parrocchiali, nella ricorrenza: trent'anni di onorato servizio, in assenza di meglio, non avevan fatto che sottolineare una certa destrezza di narrazione non che la inequivoca carenza d'ispirazione religiosa.

Faticatore indefesso Duvivier passa elegantemente al poliziesco con *La Tête d'un homme*: i risultati son più commendevoli e preludono la sua stagione più fervida, il quinquennio fino al '39. Sono di questo tempo *La Bandera*, 1935,

La belle équipe, 1936, *Le Golem*, 1936, *Pépé le Moko*, 1936, *L'homme du jour*, 1936, *Un carnet de bal*, 1937, *La fin du jour*, 1939.

È il tempo d'oro per tutto il cinema francese, che appunto ora va acquisendo alla sua corte — qualcosa del genere avviene anche in USA, pensiamo a Fitzgerald soltanto — nobilitandosi e illustrando i suoi prodotti, commediografi, romanzieri, poeti. Un cinema intellettualizzato insomma, con problematiche mutate dai nuovi accolti che nutrono i loro film-scritti delle proprie ossessioni, lo spirito d'avventura, l'ansia di evasione esotica, la nostalgia dei destini perduti, tutte confluenti a sciogliersi nella sensazione d'un destino ineluttabile. A questa sodalità appunto deve Duvivier gli esiti più probanti della sua operosità: al polso drammatico di quel principe della sceneggiatura che è ormai Charles Spaak, Duvivier è tributario per *La Bandera*, una serrata storia sulla legione straniera; per *La Belle équipe*, drammatica avventura d'una brigata di cinque amici, operai disoccupati, vincitori d'una lotteria; per *La fin du jour* amara vicenda d'attori a riposo, prigionieri del loro sogno di successo. La vena satirica e agra di Henri Jeanson gli offre l'estro per i suoi film di massimo successo: *Pépé le Moko* racconta la vita e la morte del bandito della Kasbah, perduto dall'amore per una bella parigina e dalla nostalgia della Francia; e *Carnet de bal* le delusioni di una giovane vedova impegnata a rintracciare gli spasimanti del suo primo ballo.

Spaak e Jeanson, assieme a Jacques Prévert, ispiratore soprattutto di Carné, costituirono la terna indettante di quel cinema: cui s'allegò un manipolo di

sceneggiatori giovani di sicure qualità quali Alexandre Arnoux, Pierre Mac Orlan, Charles Vildrac, André Beucler, oltre a George Simenon. E con Duvivier e Carné, Allegret, Feyder e Grémillon concertarono una bella rosa di film esemplari: cui prestarono l'emblema del volto la burbera tenerezza di Jean Gabin, la cinica malizia di Louis Jouvet, la calda bonomia di Jules Raimu.

Covata calda da lungo amore, la fiorita realistica francese degli ultimi anni trenta apparve effettivamente ai quasi attoniti spettatori del dopoguerra come degna di rispetto e di molta considerazione: sulle quali ben presto stesero un velo di delusione le malcerte prove post-belliche di questi maestri: e Duvivier non mancava tra questi.

Cos'era capitato? La guerra aveva scompaginato letteralmente l'organizzazione cinematografica in Francia. Col vento dell'est erano arrivati a Hollywood i personaggi più rappresentativi, Clair, Boyer, Gabin; ed anche Duvivier — che aveva già fatto una capatina in USA nel 1938 per concertare un decoroso album della dinastia degli Strauss, *The Great Waltz* — richiestissimo e indaffaratosissimo a rifare, escogitando sempre nuovi virtuosismi, la formula « a episodi » di *Carnet de bal*. Attingendo a larga mano dal corredo di *stars* americano, ecco le sestuple avventure di un frac in *Manhattan Tales*, 1942, e i quadruplici amori di *Lydia*, 1943; ecco la proliferazione delle stelle in *Flesh and Fantasy*, 1944.

È una formula che rende e che stuzica i produttori a ammanirne dosi sempre più massive; una formula che Duvivier, tornato in patria, riprenderà più volte e sempre con buona riuscita (*Black*

Jack, Le Diable et les Dix Commandements, etc.). Si riannoda la collaborazione con Simenon che, dopo *Panique*, 1946 porterà alla prima serie delle avventure del popolare Maigret. Una scappata in Gran Bretagna a guidare Vivien Leigh in *Anna Karenina*, 1947; quindi riconversione al « giallo » col melancolicamente bonario *Sous le ciel de Paris*, 1950.

Ormai il vecchio rigore s'è smarrito in una frettolosa serie di polizieschi e di « commedie di costume », cinematograficamente magari riuscite ed economicamente feraci, ma tristemente contraddistinte da un gramo conformismo da omissione: *Henriette*, 1952, *Marianne de ma jeunesse*, 1954, *L'affaire Mauritius*, 1954, *Le temps des assassins*, 1955, *Pot-Bouille*, 1957, *Marie-Octobre*, 1959, *La chambre ardente*, 1961 fino all'ultimo suo film, *Diaboliquement votre*. Per non parlare dei più evasivi e brevi passatempi concessisi dal vecchio saggio: la serie di Don Camillo e Peppone, nata dall'incontro con Guareschi, per lungo tempo campione d'incassi, oltre che di qualunque, di confusione ideologica, di grossaggine.

Barbagli di impegno, nell'ultimo Duvivier, ritrovi soltanto nel tentativo di trasposizione, su misura per Brigitte Bardot, di quella « tragica carnevalata » che è *La femme et le pantin* di Pierre Louys. Questo « capriccio spagnolo », estremo fremito dell'estetismo tardo decadente del fallace evocatore di *Afroditte*, era stato già illustrato, con altra misura e burattinesco delirio, da Joseph von Sternberg e dalla sua musa, Mar-

lene Dietrich (*The Devil is a Women*, 1935).

Dimesso l'impegno, affievolita l'ispirazione, sopravvivono l'accortezza di mestiere, la scaltrezza di confezione, una certa politezza di dettato talora graziata da sparse ma un poco stanche moralità. La sua fine tragica apre un più sereno dibattito sul merito dell'appellativo di maestro che un tempo parve definitivo. Ma la critica ne ha risicato più di qualche frangia tanto che molti di fronte a quest'uomo abile *à tout faire*, dramma e commedia, film di fantasia e di religione, poliziesco e sentimentale, ma per troppo poco tempo fedele al meglio, non sono disposti ad andare più in là del riconoscimento d'esser stato, lui, il corretto testimone — e i suoi film, documenti — di quel particolare clima di speranze nutrite dagli entusiasmi del Fronte popolare, speranze che dovevano franare nei disincanti, nelle inquietudini e negli errori di un'Europa intimamente già dilacerata.

Il mito della cara felicità che l'uomo generosamente insegue, quello della fatalità del destino vindice impietoso delle sue tensioni, l'amara desolazione che emerge da questa collisione, sia in una cornice di esotiche lande sia di magiche metropolitane atmosfere, restano comunque affidati, e in non piccola parte, proprio a Julien Duvivier, cantore dei più accurati e fedeli della fervorosa stagione del « realismo poetico ».

Bruno De Marchi