IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Tre film da "Le Grand Meaulnes"

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/143610 since

Publisher:

Edizioni di Pagina

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

28 April 2024

VERSIONE OPEN ACCESS

© 2014, Pagina soc. coop., Bari

Questo volume è pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Torino

In copertina:
part. da un fotogramma del film di F. Rossi,
Amici per la pelle (Italia, 1955)

VERSIONE OPEN ACCESS

Per informazioni sulle opere pubblicate
e in programma rivolgersi a:

Edizioni di Pagina
via dei Mille 205 - 70126 Bari
tel. e fax: 080 5586585
http://www.paginasc.it
e-mail: info@paginasc.it

facebook account
http://www.facebook.com/edizionidipagina

twitter account
http://twitter.com/EdizioniPagina

Franco Perrelli

Tre film da *Le Grand Meaulnes*

VERSIONE OPEN ACCESS

edizioni di pagina

È vietata la riproduzione, con qualsiasi
mezzo effettuata, compresa la fotocopia.
Per la legge italiana la fotocopia è lecita
solo per uso personale purché non
danneggi l'autore. Quindi ogni fotocopia
che eviti l'acquisto di un libro è illecita
e minaccia la sopravvivenza di un modo
di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopia
un libro, chi mette a disposizione i mezzi
per fotocopiare, chi favorisce questa
pratica commette un furto
e opera ai danni della cultura.

VERSION OPEN ACCESS

Proprietà letteraria riservata
Pagina soc. coop. - Bari

Finito di stampare nell'aprile 2014
dalle Arti Grafiche Favia s.r.l. - Modugno (Bari)
per conto di Pagina soc. coop. - Bari

ISBN 978-88-7470-360-9
ISSN 1973-9745

Indice

Premessa V

I. Due *Meaulnes* francesi 3

1. L'autore di una sola opera 3
2. Il romanzo dell'adolescenza 14
3. Un libro religioso? 23
4. La muraglia del cinema 32
5. La svolta improvvisa 38
6. Un film barocco e sperimentale 42
7. Poesia o fotografia? 47
8. Il cinema e la letteratura 50
9. Ci riprova Verhaeghe 52
10. Il gioco del cinema impossibile 60

II. *Amici per la pelle*: una variazione italiana 63

1. Un *Grand Meaulnes* italiano? 63
2. Un film ministeriale 65
3. Due finali per un solo film 70
4. Traversie di un'amicizia 73

VERSIONE OPEN ACCESS

5. La legge del mercato 84
6. L'ombra di Peyrefitte 92
7. Un De Amicis senza lacrimucce 100
8. La mimesi maieutica del regista-attore 103
9. Realismo, naturalismo, neorealismo 110
10. La linea d'ombra di Camurati 115

VERSIONE OPEN ACCESS

Premessa

Questo libro si compone di due capitoli, indicizzati in ordine inverso rispetto alla loro scrittura, per cui il secondo ha fatto nascere il primo. Tutto deriva, infatti, più ancora che da un interesse per il cinema o per l'opera di Alain-Fournier, da alcune riflessioni personali in margine alla *spontaneità* nella recitazione (mentre eravamo alle prese con la traduzione di un libro grotowskiano di Ludwik Flaszen) e, a cascata, sull'utilizzo dei bambini come attori e il valore della loro prestazione artistica. Da qui il recupero dell'antico film di Franco Rossi, *Amici per la pelle*, memorabile per la qualità della recitazione dei giovani interpreti, e il colloquio con i suoi protagonisti, rintracciati non senza qualche affanno, a distanza di vari decenni.

Fu proprio uno di loro, Andrea Scirè, che, nel corso di un collegamento via Skype con l'Australia, dove vive da tempo, ci evidenziò che, sul set del film, tredicenne, aveva sentito spesso citare *Le Grand Meaulnes* di Alain-Fournier come un modello per la sceneggiatura. Si aprivano così una pista inattesa, una differente linea interpretativa e soprattutto mai sopiti interessi comparatistici, che hanno prodotto – un po' inaspettatamente perfino per chi scrive – questa ricerca, che ancora il caso o la combinazione ha poi voluto fosse stesa a cent'anni precisi dall'edizione de *Le Grand Meaulnes* e pubblicata a un secolo esatto dalla morte del suo autore, agli inizi della Prima guerra mondiale.

VERSIONE OPEN ACCESS

Tre film da *Le Grand Meaulnes*

VERSIONE OPEN ACCESS

I
Due *Meaulnes* francesi

1. *L'autore di una sola opera*

Le Grand Meaulnes di Alain-Fournier, pubblicato nel 1913, è un *roman-mythe* – com'è stato scritto – «il più grande romanzo sull'adolescenza della letteratura europea»[1]. Nonostante ciò (o forse proprio per questo), ha trovato solo con estrema difficoltà, molto tardi e problematicamente, la strada degli schermi.

Il nostro studio verterà sulla vicenda cinematografica de *Le Grand Meaulnes*, ma, nei primi paragrafi, sarà indispensabile fornire alcune notizie orientative sulla genesi, il contenuto dell'opera e il suo autore, la cui vicenda esistenziale ha nessi importanti con il romanzo. La vita di Alain-Fournier, coperta, nonostante la pubblicazione dei ricchi epistolari, da un certo riserbo personale e familiare, si è venuta a svelare a poco a poco e in particolare a partire dalla fine degli anni Cinquanta, quando hanno cominciato a circolare notizie più precise sulle storie sentimentali dell'autore, ridimensionandone il santino, vagamente asessuato, dello scrittore-fanciullo, creatore di un'opera prevalentemente centrata sul rimpianto dell'infanzia e sulla sua magia.

[1] Nota di J. Fowles in Alain-Fournier, *The Lost Domain*, Oxford, Oxford U.P., 1986, p. 287.

VERSIONE OPEN ACCESS

Henri Alban Fournier nasceva il 3 ottobre 1886 a La Chapelle-d'Angillon, non lontano da Bourges, nel cuore della Francia. I genitori, una coppia di maestri, nel 1889, avranno una figlia, Isabelle. La fanciullezza di Henri e della sorella trascorrerà intensamente affiatata, serena e ricca di letture, che, insieme agli ambienti e alle atmosfere della Francia profonda, saranno importanti per la genesi de *Le Grand Meaulnes*. Nel 1891, la famiglia si trasferisce a Épineuil-le-Fleuriel che, nel romanzo, sarà trasfigurato nel borgo di Sainte-Agathe[2].

Nel 1898, Henri è allievo esterno in un liceo parigino, ma il suo erratico percorso scolastico, con vani tentativi di approdo all'École Normale Supérieure, si svilupperà a Brest (in un infelice tentativo di diventare ufficiale di marina) e a Bourges, finché, nel 1903 – l'anno in cui i suoi genitori si trasferiscono alla scuola de La Chapelle-d'Angillon –, non approderà al Lycée Lakanal di Sceaux. Qui Henri conosce Jacques Rivière (1886-1925), l'amico della vita:

> La nostra amicizia all'epoca non fu immediata – ricorda Rivière –, né si annodò senza peripezie; le nostre differenze di carattere si evidenziarono prima delle nostre somiglianze. [...] Evidentemente, io un po' lo irritavo, sebbene lo attraessi; la mia natura diligente, scrupolosa, meticolosa lo rendeva impaziente. [...] Ma a me teneva e a poco a poco mi fu chiara la sincerità della sua affezione, convincendomi, attenuando le mie resistenze[3].

Rivière, nel 1909, sposerà Isabelle. «Impossibile forse che

[2] Nelle vicinanze esisteva di fatto una cappella dedicata a Sainte-Agathe. Il misterioso «*domaine mystérieux*», nel quale si tiene il cruciale episodio della «*fête étrange*», ne *Le Grand Meaulnes*, potrebbe derivare dalla non lontana abbazia di Loroy come dal castello di Cornançay.

[3] J. Rivière, *Alain Fournier*, in Alain-Fournier, *Miracles et autres textes*, a cura di P. Dupont, Paris, Le Livre de Poche, 2011, pp. 57-58.

VERSIONE OPEN ACCESS

due esseri umani abbiano *tenuto* l'uno all'altro tanto quanto noi», scriverà Henri al cognato nel 1910[4].

A partire dal 1904-1905, i due compagni incominciano a interessarsi vivamente al movimento simbolista, dal quale con il tempo prenderanno tuttavia le distanze. Henri, in particolare, è attratto da Jules Laforgue, ma, in seguito, lo sarà da Arthur Rimbaud e si ritroverà, infine, incerto e affascinato, fra i due antitetici campioni della letteratura francese del tempo, Paul Claudel e André Gide (che sarà sempre piuttosto riservato nei suoi confronti). È, comunque, più o meno in questa fase che comincia a manifestarsi in Fournier una certa vocazione poetica.

A Parigi, il giovedì dell'Ascensione, il 1° giugno 1905, nel Cours-la-Reine, di fronte al Grand Palais, Henri s'imbatte in una fanciulla meravigliosa, Yvonne de Quiévrecourt: «Di certo non ho mai visto una donna più bella – e neanche che avesse alla lontana la sua grazia. Era come un'anima visibile, espressa in un volto e vivente in un passo. [...] Era in ogni caso l'anima più femminile e più candida che abbia conosciuto...». Henri la segue e, la domenica di Pentecoste, riesce a rincontrarla e a rivolgerle la battuta di Golaud al principio dell'amato *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck-Debussy: «*Oh ! vous êtes belle*». Dopo la messa, Henri ha con lei un misterioso intenso colloquio, nel corso del quale, però, la giovane – in procinto di sposare il medico di marina Amédée Auguste Brochet – gli chiede pensosamente di starle lontano: «Siamo dei bambini» – pare gli dicesse, riecheggiando ancora una volta *Pelléas et Mélisande* («*Vous êtes des enfants – Vous êtes des enfants*») – «Abbiamo commesso una follia». In fondo, fra i due, non fu pronunciata neppure una parola affettuosa, ma «questo amore, sorto così stranamente

[4] J. Rivière, A. Fournier, *Une Amitié d'autrefois. Lettres choisies*, a cura di A. Rivière, Paris, Gallimard, 2003, p. 246.

VERSIONE OPEN ACCESS

e dichiarato, fu d'una purezza tanto appassionata da diventare quasi una spaventosa sofferenza»[5].

In una poesia del luglio 1905, Alain-Fournier rievocherà magicamente l'incontro con Yvonne:

Voi siete giunta,
un caldo pomeriggio per strada,
sotto un ombrello bianco,
con un'espressione meravigliata, seria,
un po'
china come l'infanzia mia,
Voi siete giunta sotto un ombrello bianco.

Con tutta la sorpresa
insperata d'esser giunta e d'esser bionda,
d'esservi all'improvviso messa
sul mio cammino
e, all'improvviso, di rivelare la freschezza delle mani vostre
con, fra i vostri capelli, del Mondo tutte le estati[6].

Henri tenterà ancora di rivedere la giovane donna, ma ciò accadrà, come diremo, solo otto anni più tardi.

Per quanto minimo e limitato possa apparire il delicato episodio, Jacques Rivière ha scritto: «Avendo seguito Alain-Fournier dall'adolescenza alla sua morte, posso affermare che questo evento così discreto è stato l'avventura capitale della sua vita e ciò che l'ha alimentata al limite della passione, della tristezza e dell'estasi. Gli altri suoi amori non hanno mai cancellato questo»[7]. Di fatto, sulla effimera Beatrice, incrociata per caso e solo fuggevolmente, si fisseranno

VERSIONE OPEN ACCESS

[5] Alain-Fournier, *Lettres au Petit B.*, Paris, Emile-Paul Frères, 1930, pp. 135 sgg.; I. Rivière, *Vie et passion d'Alain-Fournier*, Paris, Fayard, 1989[2], pp. 12 sgg.

[6] Alain-Fournier, *Miracles* cit., p. 144.

[7] J. Rivière, *Alain Fournier* cit., p. 71.

d'ora in poi tutte le tensioni creative ed esistenziali di Henri in una sorta di ossessione e di pulsione psicologicamente regressiva, eppure feconda, che può condurre «*à la maison d'Été, à mon rêve d'enfant, / à quelque maison calme...*»[8]. Nel gennaio del 1907, Alain-Fournier scriverà ancora a Rivière:

> Vorrei parlare del mio amore.
> A quest'altezza temporale, ho pressoché smarrito il suo volto, non mi restano che la sua espressione e la sua bellezza.
> Vorrei soltanto che tu mi credessi quando affermo ch'era così bella che non ce n'è altra più bella al mondo.
> Per me, che chiedevo un grande amore impossibile e lontano, quest'amore è arrivato. E intanto io soffro[9].

Come vuole Jacques Rivière, ci si trova verosimilmente di fronte alla «fissazione essenziale di un male più vago e più profondo di cui [Alain-Fournier] soffriva sin dalla nascita»[10], che si acuisce, in termini vieppiù estetici, nell'identificazione di Yvonne nelle forme della pittura preraffaellita (in particolare, nella *Beata Beatrix* di Rossetti), che Henri Alban scopre (insieme alla grande narrativa inglese, da Dickens a Stevenson e Hardy) nel corso di un soggiorno londinese, tra il giugno e l'ottobre del 1905. La fanciulla infine diventerà il modello di Yvonne de Galais ne *Le Grand Meaulnes* e sarà a lungo pudicamente indicata con il nome di questo personaggio anche da certi critici, visto che la sua identità – nota appena nella più stretta cerchia dello scrittore – sarà rivelata solo nel 1964[11].

VERSIONE OPEN ACCESS

[8] Alain-Fournier, *Miracles* cit., p. 144.

[9] J. Rivière, A. Fournier, *Une Amitié d'autrefois* cit., p. 291.

[10] J. Rivière, *Alain Fournier* cit., p. 84.

[11] Sulla *realtà* di Yvonne di Quiévrecourt, vedi P. Lee, *Yvonne de Quiévrecourt, une esquisse biographique*, in «Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier», n. 118, 2007, pp. 5 sgg.

Nel 1907, Henri incomincia nei dintorni di Parigi il suo servizio militare di due anni e, in dicembre, firma, per «La Grande Revue» – per la prima volta con lo pseudonimo di Alain-Fournier – uno strano saggio, si direbbe autopsicologico, pregno dell'impressione della figura di Yvonne de Quiévrecourt, *Le Corps de la femme*, nel quale respinge l'immagine femminile naturalistica e paganeggiante mediata da Hippolyte Taine e da Pierre Louÿs e ne propone un'icona radicata nella tradizione, filtrata da un occhio insieme infantile, cattolico e contadino, per la quale non si deve «immaginare la nudità del corpo», essendo la donna essenzialmente caratterizzata da una «dolcezza appassionata che misteriosamente c'invade al solo avvicinarci»[12]. Sempre nel 1907, Alain-Founier apprenderà la notizia delle nozze di Yvonne de Quiévrecourt e, nel 1909, della sua maternità: «Per me ormai Lei è più persa che se fosse morta. Non la ritroverò in questo mondo. [...] Soffro senza ribellioni né crisi, ma si tratta della pena più profonda della mia vita»[13].

Fra il 1910 e il 1912, Alain-Fournier dà ripetizioni private (fra i suoi allievi, ci sarà nientemeno che il giovane Thomas Stearns Eliot, intenzionato a perfezionare il francese), ma scrive ormai su buone riviste letterarie e frequenta personalità come André Gide, Jacques Copeau e Charles Péguy, con il quale intreccerà un rapporto d'amicizia particolarmente intenso («...amo soprattutto il suo modo di amare il Vangelo», gli scriverà)[14]. Il giovane autore è, del resto,

VERSIONE OPEN ACCESS

12 Alain-Fournier, *Miracles* cit., pp. 175-176; 169-170.

13 J. Rivière, A. Fournier, *Une Amitié d'autrefois* cit., pp. 297-298.

14 Cit. in Y. Rey-Herme, *Charles Péguy et Alain-Fournier*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», nn. 2-3, mar.-jun. 1973, p. 329. In una lettera a Rivière del 1913, Alain-Fournier scriverà altresì: «Affermo in coscienza che, dopo Dostoevskij, non c'è assolutamente un essere umano che sia così evidentemente 'uomo di Dio'» (J. Rivière, A. Fournier, *Une Amitié d'autrefois* cit., p. 262).

travagliato da una crisi religiosa, che s'avvia attorno al 1907 e si accentua verso il 1909, che lo porterà a visitare e a scrivere intense pagine su Lourdes. Prepotente sembra in lui «il bisogno di tornare, come un bambino, alla casa del padre, pur abbacinato dal lungo viaggio», per confrontarsi con la figura di Cristo: «Le sue *parole* più belle sono quelle di san Giovanni, VIII. È lì infine che ci libera delle preoccupazioni mosaiche, dei capi di un popolo e della Legge. Quanto lo disturba questa Legge, quanto poco s'imbarazza per l'adultera. Ah! Si tratta di ben altro che del bene e del male...»[15]. Più urgente d'ogni altra istanza appare però soprattutto un «*désir*», meglio un «*besoin de pureté*», che, a suo avviso, può trovare soddisfazione solo nel cattolicesimo[16].

In Alain-Fournier, si può tuttavia verificare una significativa interferenza tra l'amore per Yvonne (alla quale «conveniva solo il termine purezza»)[17] e questa religiosità: «Se hai creduto che il mio amore fosse vano e inventato» – scrive a Rivière, nel maggio del 1909 –, «se hai creduto che non passassi un sol giorno senza soffrirne e se, comunque, non hai visto che da tre anni il problema del cristianesimo non ha cessato di tormentarmi – senz'altro tu non mi hai conosciuto – senz'altro ti sei sbagliato. Se posso entrare integralmente nel cattolicesimo, fin d'ora sono cattolico»[18].

Negli anni, sempre e non poco suggestionato da Claudel, a Henri capiterà di seguire volentieri la messa senza comunicarsi; per il resto, accompagnerà occasionalmente Péguy in un suo pellegrinaggio a Chartres e si proietterà con trasporto nella figura cristica dell'*idiota* dostoevskiano. Tuttavia, Alain-Fournier aveva delle tormentose resistenze

VERSIONE OPEN ACCESS

[15] Cit. in I. Rivière, *Vie et passion d'Alain-Fournier* cit., pp. 86-87.
[16] J. Rivière, A. Fournier, *Une Amitié d'autrefois* cit., p. 223.
[17] Alain-Fournier, *Lettres au Petit B.* cit., p. 136.
[18] Cit. in J. Rivière, *Alain Fournier* cit., p. 89.

al salto incondizionato nella fede, «perpetuamente oscillando tra la disperazione umana e la speranza divina»[19]. Del resto, soprattutto la sua vita privata – nonostante la tenace e sincera passione platonica per Yvonne – fu tutt'altro che immacolata. Lo scrittore sapeva di appartenere alla categoria dei «*faibles hommes*»[20] e la protettiva Isabelle Rivière, con delicatezza, fa intendere che la crisi del fratello – certo spirito mistico, ma tanto bramoso quanto profondamente consapevole della propria indegnità di «poter partecipare all'avventura terribile e miracolosa del Cristo» – era aggravata dalla coscienza del peccato e dell'incoerenza della propria condotta[21].

Nel febbraio 1910, a Parigi, Henri si legherà a una modista originaria di Bourges, Jeanne Bruneau, che, ne *Le Grand Meaulnes,* diventerà il modello dell'avventurosa Valentine. Il loro rapporto, molto contrastato – più «una violenta attrazione» che «un grande amore» per una donna, avvertita, nello stesso tempo, «infantile» e «tragica», con «tutte le migliori qualità, tranne la purezza»[22] –, si trascinerà fino al 1912. Quando, già al principio della loro relazione, romperà una prima volta con la ragazza, Alain-Fournier scriverà a Jacques Rivière: «Non me ne importa di un'amante, io cerco l'amore. L'amore come vertigine, come sacrificio e come l'ultima parola su tutto»; Isabelle commenta: «'Io cerco l'amore...' Tutta la vita, tutta la pena, tutta l'anima di Alain-Fournier sono comprese in questo inciso»[23].

Nel 1910-1911, Alain-Fournier comincia a trovare il suo

VERSIONE OPEN ACCESS

[19] I. Rivière, *Vie et passion d'Alain-Fournier* cit., p. 89.
[20] Alain-Fournier, *Lettres au Petit B.* cit., p. 168.
[21] I. Rivière, *Vie et passion d'Alain-Fournier* cit., p. 325.
[22] Ivi, pp. 121; 123.
[23] Ivi, pp. 9-10; 119.

«*chemin de Damas*»[24] ovvero a scrivere e a strutturare *Le Grand Meaulnes*, in nebulosa gestazione almeno dal 1905-1906. I vari titoli, scartati nel tempo, come *Les Gens de la ferme* o *du Domaine* e *La Fille du Domaine* (poi diventato *Le Pays sans nom* e *Jour des noces*) rimandavano, infatti, al nucleo di questo romanzo, che si addensa attorno a un «*domaine mystérieux*» e alla sua bella castellana (Yvonne de Galais)[25]. I numi tutelari della scrittura del *Meaulnes* – secondo Jacques Rivière – sarebbero, oltre a Stevenson (caro ad Alain-Fournier per la sua «*poésie de l'action*»), Marguerite Audoux (amica e confidente dell'autore) e soprattutto Charles Péguy, che avrebbe contribuito a un'umanizzazione del senso del meraviglioso prevalente nell'autore: «Meaulnes e la signorina de Galais hanno certamente tratto, tramite impalpabili radiazioni, qualcosa da Péguy, in tutti i loro movimenti, in tutte le loro parole»[26].

Le Grand Meaulnes sarà ultimato nel dicembre del 1912 per essere pubblicato nel '13, a puntate, fra luglio e novembre, su «La Nouvelle Revue Française», di cui Jacques Rivière era diventato segretario l'anno prima. In ottobre, il libro esce per i tipi di Emile-Paul e – selezionato per il Prix Goncourt, che però non vince –, riscuote un'immediata attenzione, non priva di critiche e tuttavia preludio di un successo mondiale.

Nell'estate del 1913, con turbamento, seppure con apparente cordialità, Alain-Fournier aveva avuto occasione di rivedere a Rochefort Yvonne de Quièvrecourt, ormai due volte mamma, constatando vieppiù che il suo amore era im-

VERSIONE OPEN ACCESS

[24] Cit. in J. Rivière, *Alain Fournier* cit., p. 95.

[25] C. Savage Brosman, *Alain-Fournier's Domain: A New Look*, in «The French Review», n. 3, Febr. 1971, p. 499; J. Loize, *Alain-Fournier, sa vie et Le Grand Meaulnes*, Paris, Hachette, 1968, pp. 92-3; 266.

[26] J. Rivière, *Alain Fournier* cit., pp. 96; 101 sgg.

possibile. «Davvero era l'unico essere che avrebbe potuto darmi pace e serenità», affermerà con rimpianto lo scrittore[27], che, intanto, aveva intrapreso una travolgente relazione con una nota attrice e *femme fatale*, Pauline Benda (Madame Simone)[28], sposata con un militare (figlio di un ex presidente della repubblica), Claude Casimir-Perier, di cui Alain-Fournier era diventato segretario nell'aprile del '12, raccomandato da Péguy.

Il loro amore, che restò a lungo coperto, si avviò attorno a una mitica prima parigina dei Ballets Russes, nel maggio del '13. Scrive Alain-Fournier a Simone: «Tornato a casa la notte della *Saga della primavera* [di Stravinskij] vidi che, nella mia esistenza, una cosa era finita e un'altra stava iniziando – mirabile, più dolce d'ogni altra – ma di certo terribile e probabilmente fatale. E da quella febbre, non mi sono ancora rimesso...»[29].

Secondo Isabelle, nella sua «difficile campagna di seduzione», Pauline avrebbe cercato di allontanare il suo amante dagli amici più stretti, Rivière e Péguy, e, nei primi mesi del '14, la donna, ch'era incinta, avrebbe abortito:

> un dramma che non posso raccontare, che, per Henri, fu il più spaventoso crepacuore che la sua esistenza potesse conoscere. L'ho visto singhiozzare come se il suo essere andasse in frantumi.

VERSIONE OPEN ACCESS

[27] Ivi, p. 111.

[28] Per quest'attrice – cugina di Julien Benda, nata nel 1877 e morta, a 108 anni, nel 1985 –, Alain-Fournier schizzerà, nel '14, un dramma, *La Maison dans la forêt*, sul quale si può leggere esaurientemente in I. Fournier, *Vie et passion d'Alain-Fournier* cit., p. 295 sgg. Verosimilmente, il dramma presentava qualche relazione d'impianto con *Le Grand Meaulnes* (cfr. J. Loize, *Alain-Fournier* cit., p. 405).

[29] Alain-Fournier, Madame Simone, *Correspondance (1912-1914)*, a cura di C. Sicrad, Paris, Fayard, 1992, p. 97.

> Matrimonio, bambini, una famiglia dolce fondata sull'amore e la fiducia, la vita chiara e feconda che si rispecchia in opere belle nella pace della campagna amata, vita di purezza, di fede, vita onorata... – non una di queste aspirazioni che non sia crudelmente umiliata – per il futuro, quanto per il presente... *come se tutta la felicità ch'egli aveva immaginato durante la sua infanzia gli fosse stata rubata e il suo sforzo per conquistare questo paradiso infantile dovesse per sempre essere vano*[30].

Nonostante l'ostilità di Isabelle nei confronti di Simone (con la quale affronterà addirittura un contenzioso legale per il possesso delle carte del fratello), Alain-Fournier fu senz'altro fortemente attratto da questa donna intelligente e sensuale; innamorata, anche se riluttante a lasciare il marito, e si ha l'impressione che, a contatto con lei, l'ossessione per Yvonne de Quièvrecourt quantomeno si sfocasse.

Lo scoppio della Prima guerra mondiale rimescolò repentinamente e tragicamente tutte le carte. Alain-Fournier viene mobilitato: «Non lo so dov'è Dio in questa guerra, perché non si può spiegare l'enigma del mondo, ma so bene che non sarò colpito che quando lui vorrà, come vorrà, dove vorrà»[31]. In agosto, Rivière è preso prigioniero dai tedeschi; il 5 settembre, Péguy viene ucciso in combattimento; il 22 settembre del 1914, neanche ventottenne, Alain-Fournier cade nei pressi di Verdun. Il suo corpo sarà ritrovato solo nel 1991.

Il lascito letterario di Alain-Fournier si riduce, per la sua morte tragica e prematura, ad alcune liriche e prose non estese, al giornalismo e soprattutto ai fitti e notevoli carteggi, spesso di straordinaria qualità letteraria, che trapassano per frammenti nella sua stessa opera, oltre a costituire un autentico specchio della cultura francese della sua epoca. Resta

[30] I. Rivière, *Vie et passion d'Alain-Fournier* cit., pp. 327; 335; 331.

[31] Cit. in P. Colognesi, *La fede che preferisco è la speranza. Vita di Charles Péguy*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 338.

VERSIONE OPEN ACCESS

ancora qualche progetto non realizzato[32], come il romanzo *Colombe Blanchet* del 1914. Il nome dello scrittore è pertanto ineluttabilmente legato a *Le Grand Meaulnes*, opera di immediata risonanza ed emblematicamente riassuntiva di un'esistenza, oltre che di una generazione.

2. *Il romanzo dell'adolescenza*

Le Grand Meaulnes si presenta suddiviso in tre Parti e 45 brevi capitoli più un Epilogo.

Nella Prima parte, Augustin Meaulnes – un diciassettenne dalla forte personalità, orfano di un agiato padre contadino –, viene accolto a pensione dai Seurel, che tengono una scuola a Sainte-Agathe in Sologne. A lui si lega il loro unico figliolo François, quindicenne introverso e di poca salute. Meaulnes diventa, per François, che avvia il romanzo come narratore, il tramite per affacciarsi oltre l'idillio della propria infanzia e per scoprire se stesso e la vita: «Tutto questo scenario tranquillo – la scuola, i campi di papà Martino, con i tre noci, il giardino invaso fin dalle quattro, ogni giorno, dalle signore in visita – nella mia memoria è, per sempre, mosso, trasformato dalla presenza di colui che sconvolse tutta la nostra adolescenza, che neppure fuggendo ci ha lasciato in pace»[33].

Augustin, con il suo carisma, diventa presto popolare fra i compagni di classe, che lo indicano come il «grande Meaulnes»[34]. Verso Natale, proprio quando si attende l'ar-

VERSIONE OPEN ACCESS

[32] Cfr. *supra*, nota 28.

[33] Citeremo il romanzo dall'edizione italiana, curata da Giuliano Gramigna, *Il grande Meaulnes*, Milano, Garzanti, 1981 (alla dodicesima edizione nel 2013, qui p. 6), tenendo presente e mettendo fra parentesi, con l'acronimo LGM, il riferimento all'edizione francese, Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Le Livre de Poche, 2013 (p. 12, ma vedi anche p. 18).

[34] Ferma l'ammirazione dei compagni per Augustin, *grande* potrebbe es-

rivo dei nonni di François, si verifica la sua strana «*évasion*»: il ragazzo, avventuroso come Robinson Crusoe[35], scompare su un carretto, che viene ritrovato abbandonato lungo un sentiero, ma riappare misteriosamente tre giorni dopo con un «aspetto di viaggiatore stanco, affamato, ma incantato», senza fornire spiegazione alcuna[36]. François – incuriosito e colpito dalla circostanza che Meaulnes indossa sotto i suoi abiti un raffinato «*gilet de marquis*» di seta dai bottoncini di madreperla, secondo l'antica moda romantica –, riuscirà a farsi raccontare dall'amico, sempre più inquieto, almeno una parte della sua singolare avventura, che diventa così «il grande segreto delle nostre adolescenze»[37].

Meaulnes gli riferisce, infatti, che, dopo essersi perso nella campagna, aveva avvertito un mutamento del paesaggio ed era finito in un «*domaine mystérieux*» («'Un vecchio castello abbandonato', si disse, 'una colombaia vuota!'»)[38], dove, tra una folla d'invitati, anziani contadini, maschere, adolescenti e tanti bambini (ai quali tutto, in quella occasione, sembrerebbe permesso), fervevano i preparativi della stupefacente festa di nozze del «molto giovane e bizzarro» Frantz de Galais con una fanciulla di Bourges[39].

Meaulnes – un po' come il Peer Gynt di Ibsen (un personaggio la cui vicenda Alain-Fournier interpretava come «un

VERSIONE OPEN ACCESS

sere qui inteso propriamente anche nel senso di *più grande*, più alto, più cresciuto: Meaulnes viene subito definito «*le grand gars nouveau venu*» (LGM, p. 16). Si tratta di un «*surnom*» che fissa «una presenza, una statura, ma nel contempo è meno adatto a registrare le variazioni relative al trascorrere del tempo» (C. Husson, *Adolescence et création littéraire chez Alain-Fournier*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», n. 4, Jul.-Aug. 1985, p. 646).

[35] Alain-Fournier, *Il grande Meaulnes* cit., p. 18 (LGM, p. 22).

[36] Ivi, p. 25 (LGM, p. 30).

[37] Ivi, p. 35 (LGM, p. 39).

[38] Ivi, p. 44 (LGM, p. 47).

[39] Ivi, p. 55 (LGM, p. 58).

viaggio alla ricerca della propria personalità»)[40] – si addentra in quel mondo fantastico, affiorando da una condizione di stordimento e di sopore[41], confondendosi quindi tra gli invitati, travestendosi con degli abiti d'epoca e aggirandosi per la tenuta, fino a incrociare un «*grand Pierrot*» e una giovane donna intenta a suonare il pianoforte per i bambini. Meaulnes comincia a fantasticare che costei possa essere sua moglie: «Dopo quella festa, certo incantevole ma febbrile e un po' pazza, durante la quale lui stesso aveva inseguito sfrenatamente il grande pierrot, Meaulnes fondeva ora in una quieta felicità»[42].

L'incontro fatale, però, avviene la mattina seguente, in un clima primaverile pur essendo inverno: nei pressi dello stagno, il ragazzo prima crede di scorgere nel riflesso dell'acqua «un altro Meaulnes; non più lo scolaro fuggito su una carretta da contadini, ma un personaggio affascinante e romanzesco, un eroe da libro»[43], di quei bei libri rilegati, anzi, che si donano in premio agli scolari più bravi. Successivamente, s'imbatte in una meravigliosa fanciulla bionda, la figlia del proprietario di quella tenuta, Yvonne de Galais, che gli appare con «un viso dai lineamenti minuti ma disegnati con una delicatezza quasi dolorosa». Meaulnes ne è immediatamente conquistato («*'Vous êtes belle', dit-il simplement*»), ma la ragazza, cui il giovanotto pare familiare (pur essendo uno sconosciuto), gli chiede, molto ambiguamente quanto dolcemente, di non seguirla[44].

VERSIONE OPEN ACCESS

[40] Alain-Fournier, *Lettres au Petit B.* cit., p. 81.

[41] Passa infatti la notte prima della festa nascosto in una bizzarra camera della tenuta e viene svegliato dal servo-Pierrot Ganache, come se fosse un ospite atteso, con l'appellativo favolistico di «*Monsieur l'Endormi*» (LGM, p. 53).

[42] Alain-Fournier, *Il grande Meaulnes* cit., p. 57 (LGM, p. 60).

[43] Ivi, p. 59 (LGM, p. 62).

[44] Ivi, pp. 59 sgg. (LGM, pp. 63 sgg.). Queste pagine del XV capitolo de *Le*

La sera, Meaulnes farà conoscenza con il fratello di Yvonne, Frantz, che, sconvolto, gli annuncia che la festa è finita, visto che la promessa sposa, che era solo una sartina, si è sottratta alle nozze. Frantz non ha più voglia di vivere; la singolare adunata si dissolve e, nella confusione degli ospiti che si allontanano, risuona un colpo di pistola. Meaulnes allora riesce a scorgere «il grande pierrot della festa, lo zingaro ancora in costume che, fantomatico e stravolto, portava fra le braccia un corpo umano, stringendoselo al petto. Poi tutto sparì»[45].

Nella Seconda parte del romanzo, degli zingari-saltimbanchi si sono stabiliti a Sainte-Agathe, suscitando non poca inquietudine. Il loro capo, un ragazzo dalla testa bendata, organizza addirittura un agguato agli inseparabili Augustin e François, con la complicità dei loro compagni di scuola. Lo scopo parrebbe quello d'impossessarsi di una «specie di pianta fitta di iscrizioni», sulla quale i due amici stanno tentando di ricostruire la strada che riconduce al misterioso «*Pays perdu*»[46]. Il ragazzo dalla testa bendata entra quindi inaspettatamente a far parte della scuola e – osserva François – «ci accorgemmo presto che un nuovo padrone regnava sui giochi»[47].

Fra il nuovo capobanda e i due amici scoppia però all'improvviso la pace: lo zingaro anzi, mettendosi contro gli altri compagni, restituisce a Meaulnes la mappa con ulteriori, sebbene incompleti, ragguagli sul «*vieux Domaine perdu*», che anch'egli avrebbe frequentato in occasione della «*fête extraordinaire*». Lo zingaro afferma però di non conoscere

VERSIONE OPEN ACCESS

Grand Meaulnes sono altresì considerate la relazione idealizzata dell'incontro di Alain-Fournier con Yvonne de Quiévrecourt (vedi anche, *supra*, nota 5).

[45] Ivi, p. 72 (LGM, p. 74).

[46] Ivi, p. 83 (LGM, p. 86). Evidente, in questa parte del romanzo, l'influsso de *L'isola del tesoro* di Stevenson.

[47] Alain-Fournier, *Il grande Meaulnes* cit., p. 87 (LGM, p. 89).

la via per ritornarci e racconta in sintesi la sua bizzarra vicenda:

> non sono un ragazzo come gli altri. Tre mesi fa ho voluto piantarmi una pallottola nella testa ed ecco il perché di questa benda sulla fronte, come una guardia nazionale della Senna, nel 1870...
> [...] Volevo morire: e visto che non ci sono riuscito, continuerò a vivere, ma solo per gioco, come un bambino, come uno zingaro. Ho lasciato tutto. Non ho più né padre, né sorella, né casa, né amore... Più nulla, fuorché compagni di passatempi

come il fido Ganache. Infine, il giovane bendato chiede l'amicizia dei due compagni con il giuramento che, a un preciso richiamo («uno strano grido, una specie di Uh-uh!...»), risponderanno senza indugi ai suoi appelli. In cambio, offre loro l'indirizzo della casa parigina in cui sa che Yvonne de Galais si trattiene in alcuni periodi dell'anno. I ragazzi giurano[48], ma sarà solo dopo una recita dei saltimbanchi che Meaulnes riconoscerà finalmente nello zingaro, che si è tolto la benda, Frantz, «il fidanzato del Dominio sconosciuto», che, nel suo tentativo di suicidio, si era ferito alla testa, e in Ganache, il pantomimo, «il pierrot della festa»[49] e la sua ombra.

Proprio Ganache è sospettato per certi furti che si sono verificati nella zona, sicché, il giorno successivo alla rappresentazione, gli zingari si dileguano per timore dei gendarmi. Era chiaro che Frantz, non avendo «più ragione di temere che tentassero di riportarlo alla casa paterna, prima di scomparire aveva voluto mostrarsi a noi senza benda»[50]. Ancora una volta, però, Meaulnes si ritrova senza contatti con il

[48] Ivi, pp. 92 sgg. (LGM, pp. 94 sgg.).
[49] Ivi, p. 103 (LGM, p. 105).
[50] Ivi, p. 106 (LGM, p. 107).

VERSIONE OPEN ACCESS

«*domaine mystérieux*», sulla cui ricerca continua ad accanirsi assieme a François. Intanto, di fronte alla rivelazione o al miraggio dell'amore, l'amicizia tra i due un po' si disserra e Meaulnes decide anzi di trasferirsi a Parigi, sperando di rincontrare Yvonne. A François resta una malinconica consapevolezza: «mai più avrei avuto a fianco il grande amico» e, quando il compagno parte, l'impressione che «con quella vecchia carrozza la mia adolescenza se n'era andata per sempre»[51].

Nonostante questo mesto distacco, François si sente anche un po' più libero, tanto da lasciarsi andare a indiscrezioni sui segreti di Meaulnes con gli altri compagni, che, rustici e concreti, fanno tuttavia relativo caso alle sue romantiche misteriose avventure, ponendo quasi, nel cuore del romanzo, un dubbio metanarrativo: e se Meaulnes fosse solo uno che fantastica troppo? Non per questo e pur provando rimorso, François perderà del tutto i contatti con l'amico e, attraverso la corrispondenza, verrà a sapere che, nonostante i lunghi appostamenti davanti alla dimora di Yvonne, Meaulnes non era riuscito a rivederla e, anzi, aveva appreso che si era sposata: «La nostra avventura è terminata» scrive Meaulnes nella sua ultima lettera a François. «L'inverno di quest'anno è morto come la tomba. Forse quando moriremo, forse soltanto la morte potrà darci la chiave e il seguito e la fine di questa avventura mancata»[52]. Meaulnes chiede allora a François di dimenticarlo, cosa che l'amico si sforzerà di fare.

Nella Terza parte del romanzo, a circa un anno e mezzo di distanza dalla partenza di Meaulnes, François, casualmente, riesce a individuare «la via per il Dominio senza nome», che si rivelerebbe la tenuta di Sablonnières nei pressi di Vieux-

VERSIONE OPEN ACCESS

[51] Ivi, p. 115 (LGM, pp. 116-117).
[52] Ivi, p. 123 (LGM, pp. 124-125).

Nançay, ormai in completa rovina[53]. François finalmente la raggiunge e ha la fortuna d'incontrare Yvonne, «forse la ragazza più bella che sia mai comparsa al mondo», nella quale si sposano grazia e gravità («Mi parve la più pensosa delle ragazze, la più delicata delle donne»).

François imbastisce subito con questa Beatrice dantesca «una intesa segreta, più chiara d'ogni parola, e che solo la morte doveva rompere, un'amicizia più patetica di un grande amore», e percepisce che la fanciulla non ha dimenticato Meaulnes[54]. Sempre a François – che si precipita da Meaulnes, appena tornato da Parigi, per avvisarlo delle impreviste novità –, capita, ancora quasi per caso, di scoprire che la promessa sposa di Frantz si chiama Valentine e adesso fa la sarta a Parigi. François, che tiene fra le sue mani ormai tutti i fili del romanzo, è combattuto perché il giuramento che lo lega a Frantz dovrebbe indurlo ad avvisare anche costui del progressivo chiarirsi di questa «*histoire de revenants*», ma – di fronte alla sconcertante impressione dello strambo zingaro, perso chissà dove per le strade del mondo –, decide di tacere almeno sino al matrimonio di Meaulnes e Yvonne[55].

François ritrova Meaulnes, in procinto di affrontare un lungo viaggio, sempre irrequieto, sempre posseduto dal ricordo del paradiso di purezza che ha intravisto nel corso della «*fête étrange*» e lacerato anche da un oscuro sentimento di colpa, forse legato alla persona di Frantz: «In un certo senso», dichiara infatti, «è la mia vecchia avventura che continua»; peraltro, l'ha già scritto: «Solo nella morte [...], ritroverò forse la bellezza di allora...»[56]. Alla fine, però,

VERSONE OPEN ACCESS

[53] Ivi, p. 131 (LGM, p. 133).
[54] Ivi, pp. 136; 138 (LGM, pp. 138; 141).
[55] Ivi, p. 145 (LGM, pp. 146-147).
[56] Ivi, pp. 148-149 (LGM, p. 151).

accetta di seguire il suo amico alla riconquista di Yvonne, che rivedrà nel corso di una «*partie de plaisir*».

Non è un rincontro facile però e Meaulnes, cui nulla pare più come prima (perché in effetti quasi tutto s'è dissolto, pur in così breve tempo), fa il possibile per guastare il rapporto con la ragazza, rievocando la meraviglia della «*fête étrange*» e il passato splendente dei de Galais ormai decaduti: «Tutto è scomparso con [Frantz]» – deve ammettere tristemente Yvonne – «la sera del mancato fidanzamento». I debiti di Frantz, «un essere così bizzarro, così affascinante», infatti, avevano contribuito alla rovina della famiglia, già economicamente minata; se il fratello fosse tornato e si fossero potute riportare le lancette dell'orologio alla «*fête étrange*», forse tutto sarebbe apparso diverso, «ma il passato può rinascere?»[57]. Nonostante queste tensioni, nonostante l'inspiegabile durezza e freddezza di Meaulnes, alla fine costui chiede singhiozzando la mano di Yvonne.

Dopo cinque mesi di fidanzamento, la coppia, stabilitasi vicino a Sablonnières, si sposa. A François i due sembrano felici, ma, il giorno delle nozze – con un colpo di scena, tratto chiaramente da *Hernani* di Victor Hugo –, si fa udire il richiamo di Frantz, che riappare con Ganache a pretendere l'aiuto che gli ha giurato Meaulnes. François cerca allora di frapporsi per tutelare la felicità degli sposi dalle bizzarrie del cognato: «Andiamo, Frantz, [...] il tempo delle fantasticherie, delle ragazzate è finito...», ma costui replica che Meaulnes ha recuperato il suo amore e adesso deve aiutarlo a trovare la sua sposa perduta[58]. D'altro canto, Meaulnes dovrà confessare di avere nei confronti di Frantz un misterioso debito morale, ben più stringente dell'antico giuramento fatto a scuola, e pertanto abbandona la moglie.

VERSIONE OPEN ACCESS

[57] Ivi, pp. 157-158 (LGM, p. 159).
[58] Ivi, p. 167 (LGM, p. 168).

Yvonne stessa ha spinto generosamente Augustin ad allontanarsi, vedendolo schiacciato da obblighi e oscuri rimorsi, incerta ormai di poter incarnare il sogno della giovinezza del marito. Adesso le resta solo la partecipe fedele compagnia, intessuta d'«una di quelle amicizie profonde e segrete che non si confessano», di François[59], che nel frattempo è diventato un maestro di campagna nei dintorni. François è convinto che Yvonne non avrebbe mai dovuto consentire a Meaulnes di rimettersi «sulla strada delle avventure» e che, per trattenerlo, avrebbe anzi dovuto implorarlo («Che importa quello che hai fatto? ti amo; forse che tutti gli uomini non sono peccatori?»)[60]. Rimpianti inutili ormai: in ottobre, Yvonne – sempre in attesa del suo Meaulnes, come una Solvejg ibseniana – muore dando alla luce una bambina. Così, finisce per sempre «la festa misteriosa... Tutto torna ad essere come prima, una fatica, una pena»[61].

Ancora una volta, tocca a *le Petit Seurel*[62] mettersi sulle tracce dei segreti dell'amico, scoprendo un suo diario parigino, dal quale affiora un'inaspettata tormentata relazione fra Meaulnes e la prosaica Valentine Blondeau (ovvero la sposa promessa di Frantz), conosciuta mentre il ragazzo stava inseguendo l'ombra di Yvonne. Da qui i rimorsi di Meaulnes, che, realizzando il suo doppio tradimento verso l'amata e l'amico, aveva scacciato crudelmente Valentine, anche se poi si era pentito della propria durezza. Meaulnes, infatti, l'avrebbe cercata di nuovo, se non fosse apparso

VERSIONE OPEN ACCESS

59 Ivi, p. 189 (LGM, p. 189).

60 Ivi, pp. 189; 183 (LGM, pp. 189; 184).

61 Ivi, p. 188 (LGM, p. 189).

62 Con questo gioco verbale sul titolo del romanzo, R. Gibson, nella sua introduzione all'edizione inglese de *Le Grand Meaulnes*, London, G.G. Harrap, 1968, p. XCVIII sgg., ha voluto giustamente enfatizzare il pieno protagonismo di François nella dinamica della narrazione.

François che aveva rintracciato Yvonne. Adesso era chiaro che Meaulnes aveva abbandonato Yvonne, al richiamo di Frantz, per onorare l'antico giuramento ed espiare le proprie colpe: «Non ritornerò da Yvonne» – si legge sul suo «*journal secret*» – «finché non mi riuscirà di riportare nella 'casa di Frantz', Frantz e Valentina, marito e moglie»[63].

Siamo all'Epilogo. Meaulnes ritorna a casa un anno dopo la morte di Yvonne e, ricongiunti Frantz e Valentine, prende con sé la figlioletta, curata fino a quel momento da François, partendo con lei «verso nuove avventure»[64].

3. *Un libro religioso?*

Qualcuno, che ha voluto decrittare in termini junghiani il racconto di Alain-Fournier, partendo dal presupposto che uno dei tanti titoli pensati per il romanzo doveva essere *La Fin de la jeunesse*, ha definito l'avventura di Augustine Meaulnes «un viaggio nella Terra Perduta, epico, eroico, mitico e sacrificale perché il sacrificio in gioco è quello del mondo dell'infanzia»[65]. Giusto, forse ovvio. Il 22 agosto del 1906, lo stesso Alain-Fournier aveva scritto a Jacques Rivière:

> Il mio credo in arte e letteratura è l'infanzia. Arrivare a renderla senza puerilità alcuna, con la sua profondità che tocca i misteri. Il mio libro futuro sarà forse un continuo insensibile andirivieni dal sogno alla realtà. 'Sogno' inteso come l'immensa

VERSIONE OPEN ACCESS

[63] Alain-Fournier, *Il grande Meaulnes* cit., p. 207 (LGM, p. 207). La «*maison de Frantz*» (che deriva da una fantasia infantile di Alain-Fournier) era la casa separata da tutti che il capriccioso fanciullo aveva ottenuto dai suoi familiari e nella quale veniva «a giocare, divertirsi, vivere quando gli piacesse» (ivi, p. 177; LGM, p. 178).

[64] Ivi, p. 210 (LGM, p. 212).

[65] H. Goldgar, *Alain-Fournier and the Initiation Archetype*, in «The French Review», n. 1, Winter 1970, pp. 91 sgg.; 97.

e indeterminata vita infantile che plana al di sopra dell'altra ed è incessantemente frastornata dagli echi dell'altra[66].

L'irrecuperabile abbandono del Paradiso infantile è, ne *Le Grand Meaulnes*, l'esperienza di transizione nella quale l'immaginario del bambino e l'oggettiva realtà si rimescolano per ristrutturarsi in una problematica maturità, ma non solo, perché in tal caso l'opera ci si presenterebbe come un semplice *Bildungsroman*, mentre appare soprattutto un libro *religioso*, ovvero la narrazione di una vocazione al Paradiso e della tensione all'assoluto raffrontata con il relativo dell'esistenza. Di fatto, il punto focale del libro si rivela l'infanzia, profondamente avvertita non nella sua essenziale puerilità, bensì come dimensione della purezza e della verginità, aprendo il racconto a una sorta di misticismo, se non proprio a una volontà d'ascesi.

Ne *Le Grand Meaulnes*, la maturazione, con il suo amore carnale, è infatti inevitabile disillusione e distacco dall'unica dimensione paradisiaca che l'essere umano ha conosciuto e a cui dovrebbe ambire in prospettiva, come proprio destino eterno. L'avventura della vita adulta è pena ed erranza, e vana si rivela tanto più la passione quando da meramente ideale si fa materiale, concreta (Alain-Fournier conosceva Schopenhauer). Nella visione di Alain-Fournier, Yvonne de Galais, nella transizione da donna angelicata a moglie e madre, deve necessariamente morire come personaggio (nel corso di un parto, quando cioè la carne genera carne), perché solo così può preservare l'angelo interiore che confe-

VERSIONE OPEN ACCESS

[66] J. Rivière, A. Fournier, *Une Amitié d'autrefois* cit., p. 271. Nei carteggi di Alain-Fournier, ritorna spesso, pur con differenti calibrazioni, il dualismo del materiale con il quale viene a strutturarsi *Le Grand Meaulnes*: «pura parte immaginativa e di costruzione fantastica», da un lato, e «parte umana assai semplice e fatta di memorie» personali, dall'altro (Alain-Fournier, *Lettres au petit B.* cit., p. 162).

riva un'aura alla sua presenza e un riflesso del Paradiso alla sua figura e per chi l'ha amata. *Les Malheurs de la vertu*... avrebbe osservato ben altro scrittore, ma il cosmo di Alain-Fournier, con i suoi assoluti infantili e mistici, può presentarsi tanto incantato quanto spietato e, del resto, spesso – nei carteggi dell'autore de *Le Grand Meaulnes* – alla purezza viene abbinata la crudeltà («*mon cruel désir de pureté*»)[67].

Nel 1910, l'amico Jacques Rivière spiegava allo scrittore: «Tu hai avuto un'infanzia così bella, così gravida di fantasia e di paradiso, che, lasciandola, la pochezza della vita ti ha depresso. È come se tu la vita l'avessi già vissuta, come se non dovessi far altro che ripetertela a memoria, che raccontartela senza fine». E Alain-Fournier gli replicava:

> Quello che Jacques dice della mia infanzia è assai vero e bello. Meaulnes, il grande Meaulnes, l'eroe del mio libro è un uomo la cui infanzia è stata troppo bella. Nel corso di tutta la sua adolescenza se la trascina dietro. A momenti, gli sembra che tutto questo paradiso immaginario ch'è stato il mondo della sua infanzia spunti al fondo delle sue avventure o sorga da uno dei suoi atti. Così, quel mattino d'inverno, nel quale, dopo tre giorni d'inspiegabile assenza, rientra in classe come un giovane dio misterioso e insolente. – Lui però sa già che quel paradiso non può più esistere – Lui ha rinunciato alla felicità. Sta nel mondo come uno che sta per andarsene. Lì è il segreto della sua crudeltà: scopre la trama e svela l'imbroglio di tutti i piccoli paradisi che gli si offrono – e il giorno in cui la felicità innegabile, ineluttabile gli si erge innanzi, appoggiando contro il suo il proprio volto umano, il grande Meaulnes fugge non certo per eroismo, ma per terrore, perché sa che la vera felicità non è di questo mondo[68].

Già, «*la véritable joie n'est pas de ce monde*», questo è

[67] Alain-Fournier, *Lettres au Petit B.* cit., p. 166.
[68] J. Rivière, A. Fournier, *Une Amitié d'autrefois* cit., pp. 246 sgg.

VERSIONE OPEN ACCESS

il nocciolo cristiano de *Le Grand Meaulnes*, e non va dimenticato che uno dei libri più amati da Alain-Fournier era l'*Imitatio Christi*. Una citazione di quest'opera devozionale si riscontra nella sua corrispondenza del 1909 e ritorna come epigrafe del suo tardo e incompiuto romanzo *Colombe Blanchet*, in larga parte mirato sulla ricerca della "purezza" e il tormento di non esserne all'altezza: «Cerco un cuore puro per avere in esso il mio riposo»[69].

Per *Le Grand Meaulnes*, non sono certo mancate le indagini di carattere biografico[70], psicologico[71], esoterico e, all'opposto, di taglio più strutturale e tematico[72], ma è difficile dissentire da Alain Rivière quando invita a non accantonare, nell'interpretazione, l'intensa centralità simbolica ed emotiva dell'incontro di Alain-Fournier con Yvonne de Quièvrecourt: «Il suo romanzo che oggi come oggi si tenta di dissociare dalla vita dell'autore per scorticarne le 'strutture', in realtà [...] altro non fu che un tentativo di esorcizzare quest'attesa irragionevole [di Yvonne] lunga tutta la sua vita»[73]. Isabelle Rivière ha altresì puntualizzato che, nell'opera del fratello, si dispiega l'impulso

VERSIONE OPEN ACCESS

[69] Ivi, p. 299; J. Rivière, *Alain-Fournier* cit., p. 110.

[70] A partire dal classico saggio del '63 di Isabelle Rivière, *Vie et passion d'Alain-Fournier* cit., traboccante di documenti e di coinvolgimento personale, attraverso le accreditate monografie di J. Loize, *Alain-Fournier* cit. e R. Gibson, *The End of Youth. The Life and the Work of Alain-Fournier*, Exeter, Impress Books, 2005.

[71] Vedi M. Guiomar, *Inconscient et imaginaire dans Le Grand Meaulnes*, Paris, José Corti, 1964.

[72] Significativi di questo indirizzo H.A. Bouraoui, *A Structural Diptych in Le Grand Meaulnes*, in «The French Review», n. 2, Dec. 1968; M. McLean, *Le Jeu supreme, structure et themes dans Le Grand Meaulnes*, Paris, José Corti, 1973.

[73] A. Rivière, *La Plus belle Aventure: du nouveau sur l'épilogue du Grand Meaulnes*, in «The French Review», n. 5, April 1979, p. 734. Anche per Jacques Rivière (*Alain Fournier* cit., pp. 70-71) – sappiamo (cfr., *supra*, nota 7) –

a trasportare nel campo dello spirito, al fine di sottrarli all'annientamento del passato, i due amori che hanno riempito e plasmato il suo cuore: l'amore di 'quel suo piccolo mondo', il periodo della sua infanzia, e l'amore per Yvonne de Galais – il primo in relazione al secondo, il secondo che viene a ravvivare l'altro, come una presenza umana infonde un'anima alla casa che abita. Mescolare questi due amori per presentarli insieme, ciascuno riflettendo, rivelando, modellando l'altro, è il fine cui si vota Henri...[74].

Tutto ciò però non significa affatto che ci si debba appiattire sulla semplicistica formula: Alain-Fournier uguale Meaulnes, con tutte le conseguenze interpretative insite in questa identificazione, bensì che sia invece opportuno riconoscere che la molla e il tema essenziale della sua creatività – come ha affermato lo stesso autore –, fra il 1905 e il 1912, è l'esperienza soggettiva dell'amore come «una cosa vivente! La sola cosa che mi faccia fremere e che tocchi le barriere della mia anima»[75]; beninteso, l'amore come campo sul quale purezza e carnalità si confrontano nell'esistenza e prendono le loro problematiche misure dentro l'uomo.

Nel capitolo scritto nel 1910 e non incluso nel romanzo, *La Dispute et la nuit dans la cellule* (passato poi nella raccolta postuma di scritti di Alain-Fournier, *Miracles*, 1924), Meaulnes è descritto come «il ragazzone casto rimasto tale, nonostante tutto», che di fronte alla spontaneità della passione come alla rivelazione di un «amore miserabile e carnale» di Annette (la futura Valentine) prova una profonda «ribellione» e una repulsione che investe il corpo femminile, con il suo «odore di sangue corrotto, da donna malata». Il

questo incontro è senz'altro l'«evento della vita di Alain-Fournier che ha fatto nascere *Le Grand Meaulnes*».

[74] I. Rivière, *Vie et passion d'Alain-Fournier* cit., p. 45.

[75] J. Rivière, A. Fournier, *Une Amitié d'autrefois* cit., p. 293.

VERSIONE OPEN ACCESS

capitolo ha un taglio essenzialmente dostoevskiano e l'ansia di purezza, immancabilmente «crudele», di Meaulnes fa esclamare ad Annette: «Ecco, non potete sopportare una donna vicino a voi. Non potete tollerare una donna...»; al che l'uomo replica con profonda tristezza: «io ti amo, povera donna!...», stringendosi a lei col furore di un «bambino malato e spaventato»[76].

Di contro, in una lettera di Alain-Fournier alla madre del giugno 1909, l'infanzia è descritta come «un'effusione infinita, una conversazione dolcissima con l'essere più puro», e la sua perdita fa diventare «*plus impurs que la terre*», aprendo la strada a «*le temps de la Passion*»[77]. L'anno successivo, lo scrittore – al quale Jacques Rivère riconosceva un «eccesso di sensibilità che si definirebbe senza mezzi termini un eccesso di *sensiblerie*», per niente priva di aspetti di umorale violenza[78] – confesserà, in termini dostoevskiani, al pittore Lhote: «La Purezza è il grande Problema, la grande Tortura per i cuori impuri»[79].

In questo quadro – alla maniera del *Peer Gynt* o del *Parsifal* – la donna si scinde, in una romantica quanto convenzionale doppia polarità di astrazione e carnalità: Yvonne, l'angelo votato alla morte e all'eternità, e Valentine, l'essere materiale, destinato alla realizzazione di un amore terreno. Di fronte a questo eterno dualismo dell'*amore vivente* sta in-

VERSIONE OPEN ACCESS

76 Alain-Fournier, *Miracles* cit., pp. 232 sgg.

77 Alain-Fournier, *Lettres à sa famille*, Paris, Emile-Paul frères, 1949, p. 344. Lo stesso anno, in occasione del matrimonio di Jacques Rivière con la sorella Isabelle, Alain-Fournier arriverà a considerare che sarebbe stato più bello se la coppia si fosse amata «in assoluta purezza» (cfr. Y. Lainey, *Le Grand Meaulnes as a Romantic Novel*, in «Theoria: A Journal of Social and Political Theory», n. 29, October 1967, p. 35).

78 J. Rivière, *Alain Fournier* cit., pp. 67; 87.

79 Cit. in I. Rivière, *Alain-Fournier* cit., p. 119.

vece un soggetto maschile stratificato e labirintico, ma nella sostanza unico.

Infatti, i personaggi sfuggenti del romanzo – nonostante l'apparente individuazione del narratore François, dell'avventuroso Augustin, dell'eterno bambino Frantz –, nell'intreccio dei rispettivi destini, vedono quasi offuscate le proprie identità che, nella vicenda, s'intersecano, a momenti si sdoppiano o meglio entrano l'una nell'altra. Meaulnes e François allora si chiedono a vicenda: «*N'est-tu pas mon compagnon et mon frère?...*»[80] e Frantz (il cui nome è assonante con quello di François)[81] è stato altresì definito «*un Faux Meaulnes*» ovvero «*son mauvais ange*»[82] e di fatto è nel contempo «*his friend, brother-in-law and double*»[83].

Alla fine, François, Augustin e Frantz non appaiono che riflessi di strati psichici di un'unica soggettività maschile, sì, quella di Alain-Fournier, ma che non si rispecchia tanto nell'oggettività banale di alcuni significativi dettagli o riscontri della vicenda, quanto appunto nell'allestimento pressoché favolistico di una stratificazione sentimentale psichica e simbolica complessa, dialetticamente, drammaticamente protesa verso l'amore insieme irrealizzato e mistico, partendo dall'esperienza vivente.

In questa luce, la conclusione del romanzo, a ben vedere, è pessimistica: Frantz realizza l'aspetto materiale dell'amore, ma solo quello; François resta totalmente deprivato

VERSIONE OPEN ACCESS

[80] Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes* cit., p. 116 (ed. it. p. 115).

[81] E, negli abbozzi del romanzo, ancor di più, ché Frantz è denominato France (cfr. S. Sauvage, *Lecture et écriture dans Le Grand Meaulnes*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», n. 2, Mar.-Avr. 2002, p. 260). Si noti peraltro che, nel capitolo *La Dispute et la nuit dans la cellule*, non incluso nel romanzo (cfr. *supra*, nota 76), lo stesso Meaulnes si chiama ancora François.

[82] R. Champigny, *Le Grand Meaulnes et son mystère*, in «The French Review», n. 3, Jan. 1951, p. 212.

[83] C. Savage Brosman, *Alain-Fournier's Domain* cit., p. 502.

di Yvonne, della figlioletta e dell'amico: «Un po' deluso e tuttavia incantato, mi rendevo conto che la piccola aveva finalmente trovato il compagno oscuramente aspettato... La sola gioia che m'avesse lasciato, ecco che il grande Meaulnes era tornato a riprendersela. E già me lo figuravo, nella notte, ravvolgere la figlia in un mantello e partirsene con lei verso nuove avventure»[84]. Meaulnes, che non ha saputo vivere al fianco di Yvonne, quando è diventata sua sposa, riesce, alla sua morte, a riprendersi solo la figlia, ovvero una Yvonne-bambina che rivivrà, assai verosimilmente, il rassegnato destino d'abbandono e di sacrificio della mamma, perché con lei il giovane e tormentato padre si lancia di nuovo in un vortice di avventure che s'immagina non avranno mai fine e mai l'acqueteranno[85].

L'unione artificiosa di una coppia squilibrata (Frantz e Valentine), la solitudine disillusa di François, un destino da Olandese volante per Meaulnes: nessuno dei tre aspetti del soggetto, la cui psichicità o emotività sta al centro del romanzo, attinge la purezza pacificante di un amore assoluto. Già, «*la véritable joie n'est pas de ce monde*», dove invece è possibile soltanto provare la desolazione dell'abbandono, vagare e amare carnalmente, ma senza un senso e una direzione.

Il Paradiso per l'uomo, costretto ad abbandonare l'unico possibile sulla terra, ovvero quello passeggero e troppo breve dell'infanzia, resta *altrove*: «Ma chi ha toccato una volta il paradiso» – spiega Meaulnes quando rincontra François, dopo aver consumato le sue esperienze parigine – «come

VERSIONE OPEN ACCESS

[84] Alain-Fournier, *Il grande Meaulnes* cit., p. 210 (LGM, p. 212).

[85] Ipotesi questa che potrebbe essere confortata da un parallelismo con la neonata figlia di Mélisande («*la grande sœur de son enfant*») morente, che, nell'opera di Debussy tanto amata da Alain-Fournier (cfr. *infra*, nota 89), va verosimilmente incontro allo stesso tragico destino della madre: «*Elle ne rit pas... Elle est petite... Elle va pleurer aussi... J'ai pitié d'elle...*».

potrebbe poi contentarsi della vita di tutti i giorni? Quel che è felicità per gli altri, per me era una beffa amara. E quando un giorno, con la massima sincerità di proposito, mi sono messo a fare come gli altri, quel giorno mi sono guadagnato solo rimorsi che dureranno a lungo...»[86].

È vero che parte della critica francese concepisce tradizionalmente *Le Grand Meaulnes* in una chiave prevalentemente realistica e che il romanzo ha riferimenti autobiografici riscontrabili e documentabili, ma, per questo autore, che ammirava la tecnica ibseniana di «mescolare la vita simbolizzata, il simbolo e la vita del simbolo»[87] – come ha scritto Jacques Rivière –, il naturalismo «non ha domani»[88]. Per quanto realistico possa a tratti apparire, specie nella connotazione delle atmosfere di una Francia profonda e contadina, *Le Grand Meaulnes* serba non a caso un tono e una struttura narrativa spiritualista che riecheggiano i cicli romanzeschi medievali e di riflesso le *leggende* simboliste come *Pelléas et Mélisande*[89].

Romanzo di giovani e per i giovani (ma non solo), *Le Grand Meaulnes* resta in tal senso un'opera labirintica, anche ridondante e persino irritante, da un lato, per certe sue estenuazioni (iper-)romantiche e simboliste (accettate forse con troppa incantata indulgenza da tanti critici), ma, da un altro, per i cangianti piani espressivi e per gli sfasamenti spazio-temporali e persino psicologici dei personaggi[90], si

VERSIONE OPEN ACCESS

[86] Alain-Fournier, *Il grande Meaulnes* cit., p. 148 (LGM, p. 150).

[87] Così a proposito del *Peer Gynt*, in una lettera del 1906: cfr. Alain-Fournier, *Lettres au Petit B.* cit., p. 94.

[88] J. Rivière, *Alain-Fournier* cit., pp. 77-78.

[89] Sia Jacques Rivière sia Alain-Fournier erano così appassionati dell'opera di Debussy da definirsi «*pelléastes*» (J. Rivière, A. Fournier, *Une Amitié d'autrefois* cit., pp. 91; 102).

[90] Vedi in merito il cap. 10 di A. Lesot, *Profil d'un œuvre: Le Grand Meaulnes*, Paris, Hatier, 1992.

rivela un racconto «*experimental in nature*», in grado di attingere a tratti addirittura una sorta di «*cubistic technique*» di narrazione[91] e di suggestione, aggiungeremmo, che lo rende tutt'oggi affascinante, con la sua dolcezza e la sua ferocia, con l'implacata ansia di assoluto[92].

4. *La muraglia del cinema*

Riconosciuta l'essenza o la prevalente ambizione metafisica de *Le Grand Meaulnes* e ferma la possibilità di giocare sui suoi diversi piani formali sperimentali, che margini di resa e d'interpretazione può avere il cinema di fronte a un'opera così complessa e delicata? È un fatto che, a oggi, si contano giusto due film francesi del 1967 e del 2006 esplicitamente dedicati a *Le Grand Meaulnes*, i quali – pur con i loro indubbi meriti artistici e interpretativi – hanno accolto dei consensi piuttosto problematici. Li analizzeremo, aggiungendo a

VERSIONE OPEN ACCESS

[91] H.A. Bouraoui, *A Structural Diptych* cit., pp. 233; 236. Altri hanno assimilato la tecnica cubista della frammentazione di Alain-Fournier all'arte del pittore André Lhote, così prossima per sensibilità all'autore del *Meaulnes* (cfr. J.B. Mustapha, *Le Temps dans Le Grand Meaulnes à la lumière de La Recherche*, in «Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier», n. 118, 2007, pp. 93 sgg.; n. 120, 2008, p. 61). Più recentemente, lo scrittore Gian Luca Favetto, in articolo su «Il Venerdì» del 1° novembre 2013, pp. 118-119, riconosce ne *Le Grand Meaulnes* «un'atmosfera fra Breton e Magritte, fra Eluard e Buñuel», vedendovi l'antecedente de *Il giovane Holden* di J.D. Salinger.

[92] Poco convincente, del resto, l'opera di demolizione tentata da critici come D. Schier, *Le Grand Meaulnes*, in «The Modern Language Journal», n. 3, March 1952, pp. 129 sgg., che – bloccati su criteri di verosimiglianza e cogenza progettuale di una narrazione che ambirebbe, invece, proprio a trasfigurare la realtà –, mescolando la propria idiosincrasia per un romanzo, che (concediamo) può sembrare a tratti «*a creaking collection of old tricks*» (con echi di *Tom Sawyer* e *Hernani*), e l'inconsistente argomento della propria educazione americana, non riescono a cogliere gli aspetti più avanguardistici (ovvero più liberi e contraddittori) della tecnica narrativa di Alain-Fournier.

essi un curioso film italiano degli anni Cinquanta, *Amici per la pelle*, più alla lontana ispirato sia al romanzo sia ai carteggi di Alain-Fournier.

L'interesse del cinema per un romanzo di tanto successo internazionale possiamo datarlo al 1933, allorché Jacques Copeau – il grande regista teatrale, direttore de «La Nouvelle Revue Française» al momento della pubblicazione de *Le Grand Meaulnes* – cercò di convincere Isabelle Rivière, che deteneva i diritti del libro (che le era, tra l'altro, dedicato), a prendere in considerazione l'ipotesi di una versione filmica. Copeau mise quindi in contatto la sorella di Alain-Fournier con André Barsacq (1909-1973), che, in quel periodo, era suo aiuto e scenografo per il celebre allestimento fiorentino del *Mistero di Santa Uliva*. Barsacq, che, dal 1927, aveva rapporti con il mondo del cinema (fu scenografo di Jean Grémillon, Pierre Chenal, Marcel L'Herbier, Max Ophüls ecc.)[93], era un lettore entusiasta del romanzo di Alain-Fournier e ne aveva già abbozzato una sceneggiatura.

Gli auspici erano buoni, anche se il giovane Barsacq non aveva propriamente un prestigio consolidato e solo più in là, nel 1940, sarebbe subentrato a Dullin come direttore del Théâtre de l'Atelier. I carteggi, pubblicati nel 2007 e 2008, fra lui e la sorella di Alain-Fournier[94] ci consentono di seguire l'evoluzione complessa e protratta al di là di ogni previsione del progetto e le sue difficoltà ad aprire una breccia – come scriverà, nel '54, Barsacq – «*dans la muraille cinématographique*»[95].

VERSIONE OPEN ACCESS

[93] Su Barsacq e il cinema, vedi J.-L. Barsacq, *Place Dancourt. La vie, l'œuvre et l'Atelier d'André Barsacq*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 97 sgg. e *passim*.

[94] M. Autrand, *André Barsacq et Le Grand Meaulnes au cinéma, I-II*, in «Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier», n. 118, 2007, pp. 93 sgg.; n. 120, 2008, pp. 81 sgg.

[95] M. Autrand, *André Barsacq I* cit., p. 102.

Fra Isabelle e Barsacq dovette esserci un'immediata intesa, tanto che cominciarono a stendere insieme una nuova sceneggiatura. In un abbozzo di lettera, probabilmente dei primi mesi del '33, Isabelle poneva comunque subito le sue precise condizioni, ovvero che la sceneggiatura non avrebbe potuto essere mutata senza il suo assenso e che «il signor Barsacq si sarebbe impegnato a tener conto di tutte le indicazioni che io gli fornirò nel corso del lavoro, sul quale mi sarà concesso ogni diritto di verifica», fermo che su ogni divergenza sarebbe immancabilmente prevalsa la sua opinione. Isabelle si riservava pure l'approvazione finale degli interpreti e imponeva l'obbligo che «gli esterni del film fossero girati in Sologne, nei luoghi descritti dall'autore del romanzo»[96]. Insomma, Isabelle orientava in senso oggettivo e addirittura familiare una resa filmica di assoluta fedeltà agli ambienti, alle situazioni e alle atmosfere, vincolando non poco la creatività di Barsacq, che accettò comunque di buon grado le inappellabili condizioni.

Nonostante Barsacq si dichiarasse preso da «un'autentica passione» e fosse «pronto a sacrificare ogni cosa»[97], il progetto non decollava per l'impossibilità di trovare un produttore. Almeno fino 1945, allorché Barsacq poté giocare la carta di Michel Duvano dell'Ars Film, facendo presente a Isabelle la circostanza che ormai, «grazie al teatro, sono riuscito a farmi un nome come regista e ritengo di poter affrontare i produttori con sufficiente autorità da non fare loro concessioni in merito alle mie esigenze artistiche». Naturalmente, il diritto di veto di Isabelle non sarebbe stato minimamente scalfito dalla nuova situazione e Barsacq, del resto, non poteva che esprimere la propria gratitudine alla sorella di Alain-Fournier perché

[96] M. Autrand, *André Barsacq II* cit., pp. 83-84.
[97] M. Autrand, *André Barsacq I* cit., p. 94.

VERSIONE OPEN ACCESS

aveva creduto in lui quand'era «ancora uno sconosciuto e un debuttante»[98].

Insomma, si poteva cominciare a pensare a delle ricognizioni nei luoghi in cui era ambientato il romanzo, Épineuille-Fleuriel e La Chapelle-d'Angillon, e Barsacq dava ormai per scontato che si sarebbe iniziato a girare il film nel dicembre del 1946. Anche la stampa cominciò a parlarne, accennando agli attori che avrebbero potuto essere impegnati: Robert Hébert (per la parte di Meaulnes) e Gérard Philippe (come Frantz de Galais). A onor del vero, i giornali non dimostravano eccessiva fiducia nei confronti del regista, se a Isabelle si attribuivano queste parole (spurie) indirizzate a Barsacq: «Le concedo *Le Grand Meaulnes* perché lei è un poeta e specialmente perché di cinema non sa nulla»[99].

Il produttore comunque aveva preso contatto con Isabelle, la quale insisteva a proporsi «per fornire allo scenografo tutte le indicazioni sugli interni» delle ambientazioni, le quali, nel tempo, avevano subìto cambiamenti. Isabelle manteneva del romanzo la sua ferma concezione privata, pressoché documentaria, e non sembrava per niente turbata dai dubbi che si nutrivano sulle capacità di Barsacq, con il quale si dichiarava «perfettamente d'accordo su tutto»[100]. Fu Duvano però che cominciò a tergiversare e, nel 1948-1949, si ritirò definitivamente dall'impresa.

A questo punto, s'affacciano fugaci anche delle relazioni americane, ma – come Isabelle spiega senza reticenze a Barsacq – il problema è che «non si troverà mai denaro sul nome di Barsacq. Servirebbe un regista famoso e un regista famoso non accetterà mai di sottomettersi a Isabelle Rivière». Di fronte a questa «*cabale des 'metteurs en scène*

[98] Ivi, pp. 94-95.
[99] M. Autrand, *André Barsacq II* cit., p. 87.
[100] Ivi, pp. 86-87.

VERSIONE OPEN ACCESS

célèbres'», la volitiva sorella di Alain-Fournier aveva le idee chiare: «*Le Grand Meaulnes* si farà senza di loro o non si farà proprio»[101].

Duvano intanto aveva ceduto la mano a P. Apestéguy della Société Basque du Cinéma, dal quale però erano state sollevate delle obiezioni preliminari e sostanziali sulla sceneggiatura, a suo avviso, troppo legata al principio dell'«*objectivité*», quando *Le Grand Meaulnes* poggiava largamente su un principio di soggettività. Per questo, il personaggio di François doveva imporsi in qualità di narratore, come avviene del resto nel romanzo, con un procedimento che rendeva più facile il passaggio espositivo dalla realtà al sogno. Alla sceneggiatura del duo Rivière-Barsacq si riconosceva la fedeltà indubbia al libro, ma si obiettava pure che era tutt'altro che omogenea, tanto che la seconda parte implicava un ritmo così incalzante da cancellare ogni essenziale illusione onirica[102].

Di fronte a queste osservazioni, molto tecniche e non irragionevoli, Barsacq sarebbe stato anche disposto a discutere, Isabelle per niente. Infatti, contestò subito «questa questione del narratore e l'aberrazione che hanno tutti quanti di vedere *Le Grand Meaulnes* fatto per metà di 'sogno', vale a dire di bolle di sapone, quando invece è profondamente ancorato alla più semplice realtà». Partendo da questo presupposto, secondo la sorella di Alain-Fournier, il film era votato solo a un *succès de ridicule* «se mostriamo *François* che si siede sui gradini a guardare sua madre mentre sentiamo: 'Ma è venuto qualcuno a strapparmi a queste semplici delizie di ragazzo timido'[103] ecc. ... Si dirà: 'Ma è lui che parla, sì o no?

VERSIONE OPEN ACCESS

[101] Ivi, p. 90.

[102] Per quest'analisi di Apestéguy, vedi M. Autrand, *André Barsacq I* cit., pp. 98 sgg.

[103] Alain-Fournier, *Il grande Meaulnes* cit., p. 12 (LGM, p. 18).

Oppure, visto che se ne sta lì senza aprire bocca, com'è che parla allora? O ancora, c'è qualche sosia con la sua voce che sta parlando?'. Davvero diventerà surrealismo...». Isabelle non avrebbe mai accettato «di realizzare un *Grand Meaulnes* insieme alla moda e al ribasso», e preferiva rinunciare del tutto al progetto, considerato «*l'état actuel des mœurs du cinéma*»[104]. Alla fine, si decise di aspettare tempi migliori: «Proprio come lei» – scrive eroicamente Barsacq a Isabelle –, «penso sia meglio non fare niente piuttosto che rendersi colpevoli d'un tradimento»[105].

Negli anni successivi, s'affacciarono proposte, tutte destinate a «perdersi nelle nebbie»[106], e, a ben vent'anni dall'inizio della loro collaborazione, nel 1953, il fido Barsacq – dopo aver realizzato con Jean Anouilh il suo film teatral-poliziesco, *Le Rideau rouge* (1952) – si augurava ancora con Isabelle ch'esso «forse un giorno sarebbe servito per *Le Grand Meaulnes*, perché io non abbandono il nostro sogno»[107].

Nel 1954, si fa avanti Julien Duvivier, che aveva alle spalle i successi di *Poil de Carotte* e *Don Camillo*, ma già nel '37 si era candidato alla regia de *Le Grand Meaulnes*. Duvivier non aveva difficoltà a far notare che Barsacq, «rispettabile uomo di teatro», continuava a non avere né il prestigio, né l'esperienza, né i mezzi per portare sugli schermi il magico *Grand Meaulnes*[108]. Isabelle Rivière, però, era sospettosa dei gusti e delle qualità del nuovo pretendente («E non voleva che François Seurel fosse gobbo!!! Quanto a *Poil de Carotte*, era dal principio alla fine un marchiano errore d'atmosfera»), sicché restò senza problemi fedele alla pa-

VERSIONE OPEN ACCESS

[104] M. Autrand, *André Barsacq II* cit., pp. 91-92.
[105] M. Autrand, *André Barsacq I* cit., p. 100.
[106] M. Autrand, *André Barsacq II* cit., p. 95.
[107] M. Autrand, *André Barsacq I*, cit., p. 102.
[108] M. Autrand, *André Barsacq II* cit. p. 98.

rola data a Barsacq, rifiutando l'ottima occasione con un inequivocabile telegramma: «*Impossible. Mille regrets*»[109]. Nel '58, s'affaccia ancora lo sceneggiatore Léopold-Robert Bruckberger, ma il nomignolo d'«*énergumène*», con cui Isabelle lo gratifica nella sua corrispondenza con Barsacq, non lascia spazio a nessuna speranza d'intesa.

Il debutto de *Les Quatre cents coups* e l'affermazione della Nouvelle Vague sembrano riaccendere, nel '59, la speranza che l'industria cinematografica possa interessarsi al romanzo di Alain-Fournier. Ormai Chabrol e Truffault hanno sfatato l'idea che per fare un film di successo servano stelle e disponibilità finanziarie imponenti, sicché – scrive Barsacq in una lettera del 24 agosto 1959, esponendo a Isabelle la proposta di un giovane produttore per girare *Le Grand Meaulnes*, nella cornice di questo nuovo clima artistico – «il momento mi sembra in effetti assai favorevole. Ma ammaestrato dall'esperienza, non ci crederò davvero se non quando sarà stampato il primo metro di pellicola»[110]. Isabelle, comunque, restò insensibile anche alle sirene della Nouvelle Vague e neppure questa possibilità fu sfruttata.

VERSIONE OPEN ACCESS

5. *La svolta improvvisa*

È difficile capire cosa spingesse, nel corso di tanti anni, Isabelle Rivière ora ad ascoltare ingenuamente ora a respingere sdegnosamente le varie proposte che le si prospettavano. Una chiave dei suoi atteggiamenti oscillanti è forse in una lunga lettera a Barsacq del 14 ottobre 1955, nella quale, accennando ancora una volta al rifiuto opposto a «*notre excellent ami Duvivier*», rivela in parallelo un certo scoramento sulle possibilità di dar vita a un film su *Le Grand*

[109] Ivi, pp. 96-97.
[110] M. Autrand, *André Barsacq I* cit., p. 104.

Meaulnes, soprattutto perché il tempo stava ormai senza rimedio trasformando i paesaggi, che, per la sorella di Alain-Fournier, erano indissolubilmente legati al romanzo (e alla giovinezza propria e dello scrittore), con una perdita fatale di riferimenti familiari e d'atmosfera: «I nostri esterni si deteriorano in una spaventosa decadenza [...]. Io non credo più che li si possa ricostruire»[111].

Eppure, nei primi mesi del 1965, arrivò improvvisa la svolta. Il 24 febbraio, Isabelle scriveva a Barsacq (con il quale pure – di fronte alla proposta di Duvivier, come nelle altre occasioni – era stata reiteratamente categorica: «Le Gr. M. *se fera avec vous et moi, ou ne se fera pas*»)[112]: «Vorrei che non si dispiacesse troppo nel vedere affidato a qualcun altro questo progetto che le è stato così caro – che *ci* è stato così caro!». La sorella di Alain-Fournier, infatti, aveva all'improvviso scelto di affidare *Le Grand Meaulnes* ad altri: troppe erano state le disillusioni e molto era cambiato nel cinema; lo stesso Barsacq s'era esclusivamente consacrato al teatro e, a suo avviso, per tentare «*ce film d'adolescence*» serviva un giovane artista. Entrava in gioco il ventinovenne Jean-Gabriel Albicocco che, nel suo film balzachiano *La Fille aux yeaux d'or* del 1961[113], aveva dimostrato – a parere di Isabelle – «doti autentiche di delicatezza espressiva, abilità tecnica e uno spirito fanciullesco e poetico, indispensabili per *Le Grand Meaulnes*»[114].

Il 6 marzo, Barsacq rispose laconicamente, augurando «*bonne chance*» e lasciando a Isabelle la scelta se partire dall'antica sceneggiatura o da zero, come poi accadrà di fat-

VERSIONE OPEN ACCESS

[111] M. Autrand, *André Barsacq II* cit., pp. 101-102.

[112] Ivi, p. 97.

[113] Il film aveva suscitato qualche perplessità per il suo estetismo, ma aveva dato fama ad Albicocco soprattutto in Giappone e nell'America Latina.

[114] M. Autrand, *André Barsacq II* cit., p. 109.

to[115]. Albicocco aveva avuto successo dove neanche Bresson, tra i tanti, era riuscito a fare breccia e pare che, nel suo incontro con l'esigente sorella di Alain-Fournier, fosse stato – se diamo fede alla testimonianza di Alain Rivière – particolarmente convincente: «Innanzitutto, non c'è pericolo che mi privi del suo ausilio, *Madame*» – promise il regista –, «ed è proprio con lei che intendo lavorare. Inoltre, non sceglierò dei divi esperti, bensì dei giovani attori che non si sono ancora fatti un nome. Infine, girerò seguendo il ritmo delle stagioni indicate nel romanzo»[116]. Anche il film, dopo il libro, sarebbe stato dedicato a Isabelle Rivière.

Su «The Guardian» del 30 aprile 2001, a qualche settimana di distanza, si poteva leggere la notizia della morte di Jean-Gabriel Albicocco a Rio de Janeiro – «*forgotten and destitute*» – che sigillava una carriera in definitiva scarsa di affermazioni. Il giovane regista di origine italiana, che aveva folgorato Isabelle Rivière con l'irruenza di un autentico Meaulnes, aveva esordito come esponente della Nouvelle Vague ed era figlio d'arte, del cineasta Quinto. Il film *La Fille aux yeux d'or*, di cui era stata protagonista la ventenne Marie Laforêt (famosa anche come cantante pop e che Albicocco avrebbe sposato di lì a poco), era stato per l'appunto valorizzato dall'eccellente fotografia del padre. Nel '63, Jean-Gabriel Albicocco aveva girato – sempre con la Laforêt in coppia con Aznavour – *Rat d'Amérique* da un romanzo di Jacques Lanzmann, che (non essendo probabilmente neppure nelle corde del regista) non era stato un successo, ma gli aveva dato fama d'interprete di sceneggiature d'origine letteraria.

Anche per questo motivo, nel '67, Jean-Gabriel Albi-

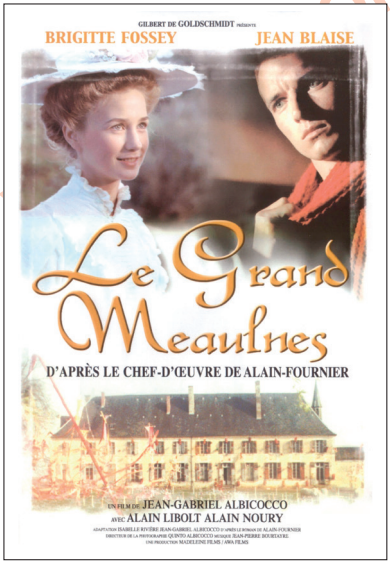
VERSIONE OPEN ACCESS

[115] Ivi, pp. 107 sgg.

[116] Così A. Rivière, *In memoriam*, in «Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain Fournier», nn. 99-100, 2001.

cocco poteva affrontare con una certa autorità *Le Grand Meaulnes*, che può essere considerato (e, ancora una volta, con il determinante contributo del padre alla fotografia) il vertice della sua carriera, tanto più che i due film successivi (*Le Cœur fou* del 1969 e *Le Petit Matin* del 1970, con la partecipazione di Jean Vilar) furono un fallimento e segnarono il precoce declino di un regista sfortunato, ma non privo di talento. È un fatto, per contro, che Henri Chapier, su «Combat» del 30 ottobre 1969, poteva sottolineare che *Le Grand Meaulnes* era ancora in programmazione in Francia perché, pur con certi limiti, restava un film che rispondeva onestamente e senza volgarità a un contingente bisogno di romanticismo del pubblico. Arriverà anche in Italia con il meno impegnativo titolo *I verdi anni della nostra vita*.

OPEN ACCESS



6. *Un film barocco e sperimentale*

Portiamoci ora sul set de *Le Grand Meaulnes* di Albicocco, di cui ci restituisce l'atmosfera un servizio di Anne Capelle, su «Arts» del 7-13 dicembre 1966. Nel fervore del lavoro su un film opulento (si parla di 400.000 vecchi franchi d'investimento), nel gelido inverno della Sologne, ritroviamo, in primo luogo, Isabelle Rivière, «tutta vestita di nero, come gli altri stoica, seduta un po' in disparte a rispondere alle domande», dando indicazioni agli attori sugli usi di un tempo e dichiarando: «Sì, ho fatto il favore di partecipare alla sceneggiatura. Naturale. So cose che Gabriel non può sapere. Ho settantanove anni io... lui trenta. E la corrispondenza fra Alain e Jacques Rivière l'ha molto aiutato a comprendere lo spirito de *Le Grand Meaulnes*. Tutta la parte del 'diario' che c'è nel libro esige, per il film, dettagli che non sono espliciti».

La sorella di Alain-Fournier persisteva quindi a imporre la sua precisa direzione documentaria e familiare al film e, per parte sua, il regista non poteva che assicurare che la pellicola sarebbe stata «*fidèle à l'esprit*» del romanzo, tuttavia secondo il suo stile, che si riprometteva di rendere, con estrema ricercatezza, quelle «*belles images*» indispensabili per questo *Grand Meaulnes*, come per ogni altra sua creazione cinematografica. E qui si può già intravedere il destino, per così dire, *artistico* di Albicocco: dichiarata ortodossia della pellicola nei confronti del testo, della memoria dei tempi e delle ambientazioni, abbinata però a una sentita personale «*volonté d'esthétisme*». In tal modo, il regista si emancipava astutamente, almeno sul piano formale, dall'ipoteca di Isabelle, evitando di realizzare quello che minacciava di diventare una sorta di documentario letterario e dando prova di una personale visione del cinema.

Anche se il regista si considerava, diplomaticamente, giusto «un lieve intermediario tra l'autore e il suo pubbli-

VERSIONE OPEN ACCESS

co» – come ci racconta Gérard Langlois su «Les Lettres Françaises» del 20 settembre 1967 –, *Le Grand Meaulnes* di Albicocco si presenterà alla fine come un film raffinato e, per certi versi, persino sperimentale, ma con uno stile talora visionario e gonfio. Se, nel girare le riprese, si erano in effetti rispettati i ritmi delle stagioni, la natura era pure diventata non uno sfondo, pur fastoso, ma, a tutti gli effetti, «il principale personaggio sensuale del romanzo», quasi che il cinema, di fronte a una vicenda così sfuggente e intricata, trovasse nell'ambientazione e nei panorami un più fermo ancoraggio. S'impone così, in Albicocco, un'oscillazione dinamica tra una natura trasfigurata e una natura *intensamente naturale* di luoghi riconoscibili, che tende tuttavia a una facile morbida metamorfosi, anche nel tentativo di assecondare quel «*perpétuel va-et-vient insensible du rêve à la réalité*»[117], che l'autore stesso aveva ipotizzato come formula della propria narrazione.

OPEN ACCESS

Molto spesso si avverte, nel film di Albicocco, la contaminazione di atmosfere alla Caspar Friedrich con un cromatismo alla van Gogh (specie in alcune scene, che presentano un particolare rilievo delle sfumature di giallo), oltre naturalmente a riferimenti a Edgar Degas, Claude Monet, a un

[117] Cfr. *supra*, nota 66.

impressionismo tradizionalmente radicato nel *plein-air* della Francia profonda.

In quello che è poi il cuore pulsante del *Meaulnes* di Albiococco – anzi in quello che Gérard Langlois definisce giustamente «*un film dans le film*» –, ovvero la resa, tramite insistite sfocature e, a tratti, una sensibilità pressoché psichedelica, della «*fête étrange*», affiora, insieme alla dichiarata lezione di Max Ophüls, la figuratività di James Ensor. In questo caso, il direttore della fotografia, Quinto Albicocco, ha una sorta d'indubbia corresponsabilità artistica con il figlio regista.

SSIONE OPEN ACCESS

Può esserci qualcosa di eccessivamente insistito nello sviluppo di questa scena (23 minuti circa su 107 di pellicola) e persino del kitsch nell'enfasi figurale di certi dettagli (come

la maschera di Pierrot, che diviene un po' un *Leitmotiv* di un film affascinato, anche in altri passaggi, dal teatro nel teatro come da un diffuso pirandellismo), ma l'audacia stilistica della «*fête étrange*» di Albicocco – che è stata giustamente letta come il vertice della sua «*inspiration baroque*» – resta indubbia e magistrale sul piano tecnico-fotografico: «La macchina da presa utilizzata manualmente (senza che sia evidente all'occhio inesperto) rafforza questa impressione e suggerisce più di quanto non mostri», commenta sempre Langlois.

I critici che deploreranno gli effetti fiabeschi al limite dell'ingenuità della «*fête étrange*» di Albicocco sottovalutavano probabilmente la forte risonanza che aveva avuto su Alain-Fournier, proprio per la scrittura di questa parte del romanzo, la fiaba della *Bella addormentata nel bosco*. Trattando *Le Grand Meaulnes*, bisogna essere pronti a confrontarsi anche con questo genere d'innesti: «Ho voluto che il mondo misterioso scoperto da Meaulnes» – aveva dichiarato infatti Alain-Fournier – «fosse effettivamente prossimo a questi racconti francesi come Nodier, Perrault e gli altri che si danno rilegati come premio agli scolari»[118]. Non andrebbe neanche dimenticato l'influsso dei Ballets Russes e delle loro policrome dense atmosfere, accese da «piccoli tocchi di lanterna magica», che Alain-Fournier in una lettera a Péguy del luglio del '13, riconosceva come ingredienti caratterizzanti la sua opera[119]. Insomma, Alain-Fournier non è solo lo scrittore a pastello che tanta critica ha voluto inquadrare, e la passione di Albicocco per il *flou* fotografico, per le immagini luccicanti, per una sorta di slavato affresco cinematografico, almeno in questa scena, non era gratuita.

VERSIONE OPEN ACCESS

[118] Cfr. S. Sauvage, *Lecture et écriture dans Le Grand Meaulnes* cit., pp. 247-248.

[119] C. Péguy, Alain-Fournier, *Correspondance*, a cura di Y. Rey-Herme, Paris, Fayard, 1990, p. 178.

Per il resto, Albicocco rivelava una traboccante voglia di spettacolo e sin dal principio, allorché il paio di mortaretti fatti esplodere da Meaulnes al suo arrivo, di fronte all'affascinato François, si trasforma nel film in ricchi fuochi pirotecnici. Ancora, una certa propensione a una funebre (poesca?) retorica affiorava – con il concorso della musica iper-romantica di Jean-Pierre Bourtayre – nella scena in cui François deponeva nella bara Yvonne, ma la cura dell'immagine, dell'atmosfera e l'improvvisa apertura, dopo l'impettita luttuosa sequenza, sulle cime degli alberi contro il cielo luminoso, riuscivano a creare immancabilmente una sorta di raffinato equilibrio. Pur con una netta propensione per l'astratto o l'immateriale, Albicocco s'impegnava a creare delle bilanciate simmetrie narrative e, così, la seconda festa campestre, che segna il rincontro di Meaulnes e Yvonne, richiama la turbinosa «*fête étrange*», ma su un differente piano impressionistico di dilatato arioso *déjeuner sur l'herbe*.

La sensuale pellicola di Albicocco sfiora il misticismo di Alain-Fournier solo in grazia della peculiarità di ogni stile di radice barocca, incline cioè a evocare l'effimero trascolorare dell'esistenza, ma, più che su questo aspetto del romanzo o sul tema dell'amicizia, il regista preferisce puntare sull'avventura degli amici Augustin e François. A parte l'inizio, epicamente costipato, il film appare sempre accorto e ben studiato nel movimento delle masse e anche delle figure secondarie; tuttavia, è proprio sul piano dell'interpretazione dei protagonisti che la regia vacilla.

Il citato articolo di Langlois ci ricorda che – per tenersi aderenti al romanzo e a un impegno preso con Isabelle Rivière – si erano scelti come interpreti «volti sconosciuti», attori giovani e di poca esperienza, con l'eccezione di Brigitte Fossey, già nota (ma come attrice bambina) per *Jeux interdits* di René Clément. Questi interpreti avevano così

VERSIONE OPEN ACCESS

sviluppato una recitazione non accademica o gerarchica, in modo da conferire un peso equilibrato a tutti i personaggi principali. Alla verifica, però, il François di Alain Libolt, al debutto cinematografico, appare inespressivo e in tal senso – visto che la vicenda (pur non facile da misurare) abbraccia nel romanzo poco meno di quattro anni all'incirca – addirittura peggiora, sul piano dell'intensità, con la maturazione del personaggio, nella seconda parte. Va concesso che, almeno quando diventa a sua volta maestro e vive le ultime vicissitudini di Yvonne, con i suoi 23 anni, è all'apparenza quantomeno un po' più verosimile che nella prima metà del film, nella quale avrebbe dovuto rendere un acerbo quindicenne. In parallelo, nonostante i suoi tollerabili 24 anni, men che mai funziona Jean Blaise nel ruolo di un Meaulnes, più che misterioso, astratto e algido; un po' irrisolto nella sua bizzarria, infine, il Frantz di Alain Noury[120], ma questo è forse un difetto che deriva direttamente dal romanzo.

Insomma, queste figure risultano ingessate e forzate dentro un'adolescenza che hanno evidentemente alle spalle e non sanno più restituire, mentre affascinanti, declinate in uno sfumato poetico stile preraffaellita, risultano le impeccabili parti femminili di Juliette Villard (Valentine) e soprattutto di Brigitte Fossey (Yvonne de Galais), il cui «limpido sguardo» – scriverà P. Billard, su «L'Express» del 28 ottobre 1967 – «attraversa come una carezza» il «carnevale» di Albicocco.

7. *Poesia o fotografia?*

...ce carnaval, già: la critica fu poco indulgente con il film di Albicocco. Il suo ambizioso *Grand Meaulnes* era un esem-

[120] Qualche critico (H. Chapier, su «Combat» del 30 settembre 1967) lamenterà addirittura una vera e propria carenza di recitazione in questi attori di scarsa esperienza.

VERSIONE OPEN ACCESS

pio di genio e sregolatezza, con dislivelli su cui i critici francesi – altezzosi dinanzi al primo confronto tra il cinema e un celebrato classico a lungo ibernato dagli eredi, ma letto nelle scuole – hanno probabilmente incrudelito più del necessario. Jean Helms, su «Tribune Socialiste» del 19 ottobre 1967, definiva il film una «*débâcle de carton-pâte*», e di pellicola «di un estetismo accademico e manierato» aveva scritto Yvonne Baby su «Le Monde» del 9 ottobre; ancora, di «*naufrage*» artistico parlerà «L'École Libératrice» del 24 novembre.

Soffermiamoci su qualche critica più circostanziata. Jacques Meillant, su «Télérama» (n. 926 del 15 ottobre 1967), pur ritenendo degno di apprezzamento il film, poneva un problema che diventerà ricorrente sulla stampa: «sviluppare in immagini» un'opera come *Le Grand Meaulnes* era un'impresa persa in partenza, e questa versione non poteva essere accolta senza riserve sia sul piano dell'adattamento sia su quello dello stile. «Bisogna senz'altro riconoscere l'eccellenza delle immagini, in particolare quelle della natura; ci troviamo in effetti di fronte a un film fotografico, non a una creazione poetica; l'elemento brillante e cromatico prevale sul lirismo profondo». Per Meillant, insomma, «la ricerca dell'assoluto intrapresa da Augustin Meaulnes richiedeva maggiore sobrietà»; lo stesso stile di Alain-Fournier era, a suo avviso, più contenuto e come tale avrebbe dovuto essere rispettato dal film.

Anche Michel Estève, su «Études» del 1° dicembre 1967, ha da ridire soprattutto sulla riproposizione dello stile de *Le Grand Meaulnes* e riconosce che, nonostante le buone intenzioni, ci viene esibito «un bell'album illustrato vacuo e talora insipido», con un corrispondente impoverimento della narrazione romanzesca, mentre lo scrittore mirava a suggerire con pudore l'ineffabile a partire dal realismo.

VERSIONE OPEN ACCESS

> Il cineasta – continua il critico – abbandona il doppio commento interiore di François e Augustin proprio quando s'imporrebbe di più: nell'istante decisivo, tragicamente radicato nel reale, dell'incontro [con Yvonne de Galais]; da qui un'assenza di narrazione cinematografica 'scavata', una perdita indiscutibile di densità, di forza, che aprivano, nel lettore, l'accesso alla rivelazione dell'*amore-sentimento*. Alain-Fournier impone la profondità di questa rivelazione tramite il commento oggettivo che aggrega i tempi (presente, passato prossimo, futuro e imperfetto) in modo da suggerire in anticipo la realtà indicibile dell'amore romantico.

Michel Capdenac, su «Les Lettres Françaises» (n. 1.187 del 4 ottobre 1967), riteneva, a sua volta, che «l'adattamento fedele nello spirito fosse un completo tradimento formale nella misura in cui non era una traduzione letterale, una corrispondenza con le immagini, ma il prodotto assai personale d'una sensibilità che si nutriva di prelibatezze avvelenate dal manierismo». Albicocco attinge nel suo film una sorta di «*délire impressionniste*» che culmina – sotto il verosimile influsso di Fellini – nella sequenza della festa, che sfiora appunto atmosfere di circo e di carnevale. La seconda parte del film cade purtroppo nel melodramma, mentre «l'ombra di Marguerite Gautier poco si addice a Yvonne de Galais». Nonostante le sue «*coquetteries plastiques*», Albicocco riesce tuttavia a far passare la dolente emozione di fondo del romanzo, «questo bisogno d'essere amato e questa maledizione di amare che segnano il destino di Augustin Meaulnes».

Vari altri critici naturalmente concentrarono la loro attenzione sulla lunga virtuosistica sequenza della «*fête étrange*». Étienne Fuzelier, su «Éducation Nationale» del 19 ottobre 1967, parla, per questa sequenza, d'imperdonabili cadute di gusto a causa della materializzazione del sogno e dell'eccesso di distorsioni ottiche, che all'inizio possono sorprendere,

VERSIONE OPEN ACCESS

ma poi stancano: «Le scenografie degli interni della festa abbondano di colori orrendi, tanto più insopportabili per il loro contrasto con le ammirevoli tonalità degli esterni». In tal modo, alla fine, l'opera non si avvicina a noi, ma quasi si estrania brechtianamente, mettendo addirittura in evidenza i difetti del romanzo e certo suo romanticismo d'accatto.

Gli stessi dubbi nutrivano Henry Chapier, su «Combat» del 30 settembre 1967 – in un articolo il cui titolo è tutto un programma: *Une afféterie irritante* –, e André Bessèges, sulla «France Catholique» del 20 ottobre 1967, che si domandava: «La fosforescenza delle brume di Sologne, debitamente colorate e ravvivate dai filtri deformanti, è in grado di rendere il miraggio del testo?».

8. *Il cinema e la letteratura*

Indubbiamente, questi e altri giudizi sono legati in prevalenza alla critica giornalistica, mentre il dibattito intellettuale sull'espressività filmica, in quegli anni, mostrava in Francia anche altre sfaccettature. Interessante comunque che il film di Albicocco possa far affiorare, proprio nella menzionata recensione di Henry Chapier, una questione che aleggia anche in altri articoli: il cinema è in grado di dare interpretazioni astratte per opere letterarie stilisticamente promiscue? E ancora: il cinema stesso può proporsi come un'arte dell'astrazione o è in qualche modo vincolato al realismo? Il confronto con un romanzo come *Le Grand Meaulnes* riusciva a sollevare problemi estetici di tale portata, e apparentemente persino con una occasionale vena di scetticismo sulle possibilità espressive del cinema. Se Chapier, per esempio, dichiarava che «l'illustrazione fedele è una scommessa come un'altra, ma la cosa necessaria è comprendere la differenza fra delle belle istantanee impressioniste e il cinema, che è tutt'altro: scrittura, ritmo, linguaggio», Michel Durand, su

VERSIONE OPEN ACCESS

«Le Canard enchaîné» del 4 ottobre 1967, riconosceva al regista gusto e intelligenza, ma sosteneva radicalmente che il cinema – arte elettivamente realista – non era in grado di stare al passo con un romanzo come *Le Grand Meaulnes*.

G. Dupeyron, su «L'Europe» del 1° novembre 1967, sosteneva che «nulla sia tanto facile quanto ricavare un cattivo film partendo da un buon romanzo» e, dopo aver riletto *Le Grand Meaulnes*, non riteneva che il cinema fosse in grado di realizzarlo, anche perché «nove volte su dieci il film tradisce la creazione dell'autore». Più argomentate le considerazioni di Samuel Lachize, su «L'Humanité» del 4 ottobre 1967, che, sempre riconoscendo lo scrupolo di fedeltà del regista, osservava che «senza tradire uno scrittore, gli si può a volte mancare di rispetto». In buona sostanza: come si fa a rendere in immagini filmiche ciò che appartiene alle pure sensazioni? E di più: «Che ne poteva fare il cinema di questo bel romanzo? Poco, è vero, e, per parte mia, avrei preferito un tradimento sincero a questo adattamento troppo tecnico, troppo meccanico, troppo scrupoloso e deplorevolmente fallito». L'unica soluzione sarebbe stata operare come Renoir, cioè tradire la lettera per salvare lo spirito. Del resto, «il cinema non è 'letteratura', come si dice, ma tutt'altro e, in un caso come il nostro, è soprattutto una ri-creazione», mentre, nel *Meaulnes* di Albicocco, persino la festa si è trasformata in «una fantasmagoria meramente tecnica». Serve poco però la tecnica di fronte al sogno, e il risultato è che «nessuna emozione passa dallo schermo». La pellicola ha pure i suoi pregi, «ma l'esperienza prova che certi romanzi devono restare tali», ovvero testi aperti a sollecitare il film intimo di ogni spettatore.

Louis Chauvet, su «Le Figaro» del 4 ottobre 1967, attribuiva l'onore delle armi al coraggioso regista, ma si chiedeva: «come esprimere l'irreale al cinema?». Albicocco, a suo parere, riusciva almeno a «creare un senso surrealista di stra-

VERSIONE OPENACCESS

nezza», pur sfiorando nel complesso il «*gros mélodrame*», anche se dalla pellicola riusciva a sollevarsi una misteriosa emozione. Infine, sulla stessa linea, ma più negativo, Pierre Billard, su «L'Express» del 28 ottobre 1967, notava che Jacques Rivière aveva definito *Le Grand Meaulnes* «*une histoire à peine réelle*», mentre «il cinema non si trova tanto a suo agio con l'invisibile». Per affrontare un'impresa del genere, sarebbero serviti forse Bresson, Buñuel, Truffault, «piuttosto che la tremenda buona volontà di Jean-Gabriel Albicocco», la cui «moltiplicazione (degli effetti) portava a una sottrazione (d'emozione)». Il non lusinghiero risultato finale era l'affiorare dello scheletro melodrammatico del romanzo, sicché «*Le Grand Meaulnes* al cinema è un sogno morente».

9. *Ci riprova Verhaeghe*

Le parole di Jean Rochereau, su «La Croix» del 7 ottobre 1967, potrebbero rappresentare l'atteggiamento complessivo dei critici militanti nei confronti dell'operazione portata avanti da Albicocco: «Ecco: né entusiasmo né denigrazione. Un adulto s'è applicato a *Le Grand Meaulnes*. Ne ha tirato fuori delle belle, bellissime immagini. E suggerisce forse che la verità di Alain-Fournier resta sempre ben nascosta». Non mancarono su *Le Grand Meaulnes* di Albicocco anche giudizi positivi senza riserve, e Robert Monange, su «L'Aurore» del 2 ottobre 1967, per esempio, parla di film emozionante e romantico, ma, nell'insieme, l'eredità critica che la pellicola del '67 lasciava a chi, in seguito, fosse stato eventualmente intenzionato a riportare il romanzo di Alain-Fournier sullo schermo era problematica e poteva incutere addirittura timore per i problemi teorici che sollevava.

Certo è che il film di Albicocco, abbastanza ingiustamente, viene a malapena menzionato sulla stampa come «*vaporeus*», quando, nel 2006, s'affaccia sugli schermi un

VERSIONE OPEN ACCESS

secondo *Meaulnes*, opera anch'esso di un prolifico regista, Jean-Daniel Verhaeghe (classe 1944), che si era segnalato soprattutto per le sue riduzioni cinematografiche e televisive di capolavori letterari.

L'estetica di Verhaeghe si presenta senza pretese: «Ho sempre considerato che fare un film partendo da un libro sia realizzare una buona analisi e un commento del testo [...]. Le cose vanno fatte con semplicità»[121], e, solo in questo proposito, si avverte una decisa distanza di temperamento da Albicocco. Del resto, il secondo *Grand Meaulnes* arriva a quasi un decennio dal primo e non nasce nella sfera d'influenza d'Isabelle Rivière. Altri e meno romantici sono i suoi riferimenti; per esempio, *Teorema* di Pasolini, se il regista cerca di partire proprio dalle implicazioni del dirompente arrivo di Meaulnes nella vita familiare e affettiva di François: «Va altresì ricordato che il libro è un racconto fatto in terza persona, il che dimostra il fascino che il narratore ha per Meaulnes. È qualcuno che fa irruzione nella sua vita, modificando quella e il suo sguardo sulle cose. È in tale prospettiva che vedo volentieri Meaulnes come un personaggio pasoliniano. Vale a dire qualcuno che arriva, passa e cambia le persone che l'attorniano»[122].

Difficile verificare cosa arrivi poi nel film di questi propositi, certo è – come puntualizza il dossier di presentazione – che

> l'adattamento di Jean-Daniel Verhaeghe de *Le Grand Meaulnes* svuota la dimensione fiabesca presente nel romanzo per inscriverlo in un quadro campestre. Moltiplicando le riprese di esterni su piani che rievocano i quadri della corrente impres-

[121] Cfr. *Le Grand Meaulnes au cinéma* in http://www.legrandmeaulnes.com/Grand-Meaulnes-Cinema.php.

[122] *Ibid.*

VERSIONE OPEN ACCESS

sionista, la macchina da presa si concentra sull'inserimento dei personaggi in una realtà sociale, come dimostra la cerimonia di consegna dei diplomi, caratterizzata da una cura minuziosa nella ricostruzione[123].

Verhaeghe, nel professare uno stile piano, realistico e storico, adatta in maniera assai più libera la materia del romanzo di Alain-Fournier – pienamente assecondato dal suo sceneggiatore, Jean Cosmos –, e ne scompagina non poco la struttura, indubbiamente comprimendola, semplificandola e assecondando in tal modo un'esposizione *televisiva*. Questo *Meaulnes* appare così più discorsivo e decisamente meno onirico, ma – nonostante i dichiarati propositi – anche meno contadino e più borghese, se non aristocratico in certe sue ambientazioni da commedia sofisticata, che tendono a dare rilievo al dialogo e all'incrocio dei personaggi colti in una loro nitida individualità, con una relativa perdita dell'affresco filmico di ampio respiro.

Fino a un certo punto incidono nel film di Verhaeghe alcuni inserti spuri o d'invenzione rispetto al romanzo, come Meaulnes acclamato dagli scolari «*grand*» dopo l'eroico salvataggio d'un ragazzo sul punto di annegare[124], o persino la sorprendente escursione in aeroplano di Frantz de Galais (che al suicidio si limita ad accennare, senza nei fatti tentarlo), il quale s'invola, audace aviatore, prima di ricongiungersi a Valentine[125]. Quel che pesa è semmai l'ellissi di

VERSIONE OPEN ACCESS

[123] *Ibid*.

[124] L'episodio sembra una sorta di capovolgimento di un dettaglio della vita di Meaulnes, che ha alle spalle una vicenda oscura: al ritorno da scuola, una sera, si era bagnato con il fratello minore «*dans un étang malsain*» e costui era morto (LGM, p. 14).

[125] Verosimilmente, il regista fa qui un riferimento al documentato interesse di Alain-Fournier per l'aviazione ai suoi inizi (cfr. J. Rivière, *Alain Fournier* cit., pp. 99-100).

tutto l'aspetto istrionico e zingaresco della vicenda (su cui Albicocco aveva tanto ricamato) e che implica, a ritroso, un secco ridimensionamento figurativo ed evocativo della centrale «*fête étrange*» e, soprattutto, della fatale pregnanza dell'incontro fra Meaulnes e Yvonne. Per questo cruciale passaggio del romanzo, il film non contempla alcun simbolismo, nessun mistero e, quasi quasi, un paradossale capovolgimento con Yvonne che – dopo aver danzato con un bimbo somigliante ad Augustin – sembra corteggiare lei Meaulnes invece del contrario.

Smorzando tutte le accensioni visionarie del romanzo, il film di Verhaeghe risolve il misticismo di Alain-Fournier nella fugace evocazione di una croce che si staglia nel paesaggio della campagna. Per il resto, si concentra (assai più di quello di Albicocco) su temi personali come l'amicizia e la psicologia adolescenziale. Infatti, il legame tra François e Augustin appare qui più osservato e contrastato, sofferto e combattuto (specie, nella seconda parte del film, nell'evidente comune amore per Yvonne). Il Meaulnes (Nicolas Duvauchelle) di Verhaeghe è silenzioso e magnetico; François (Jean-Baptiste Maunier) espansivo e più dipendente dall'amico.

Nonostante ciò, anche in questo caso, un punto debole resta la resa di questi due personaggi: Duvauchelle (che aveva 25 anni al momento in cui si girava la pellicola) sembra ancora una volta troppo maturo e «*un peu fade*» (secondo Arnaud Schwartz, su «La Croix» del 4 ottobre 2006); assai meglio nel ruolo l'allora quindicenne Maunier, che però non regge in alcun modo, nel prosieguo della vicenda, nonostante gli artifici del trucco, la maturità del maestro e del soldato.

Il taglio della sceneggiatura, facendo del Signor de Galais (un nobile e intenso Jean-Pierre Marielle) l'anfitrione e la guida della «*fête*» (qui invero poco) «*étrange*», dà largo spazio alla vicenda d'amore fra Meaulnes e Valentine (una giustamente ordinaria Emilie Dequenne) e riduce conside-

VERSIONE OPEN ACCESS

revolmente, in parallelo, il mistero della botticelliana e gaia (e un po' disneyana?) Yvonne di Clémence Poésy. Frantz, interpretato da Malik Zidi, appare, più che l'incarnazione dell'infanzia eterna e teatrale, un dandy dannunziano, collegato al solito – qui a causa dell'agilissima sceneggiatura – da un legame troppo effimero ed esteriore ai destini di François e di Meaulnes.

Nonostante queste trasformazioni anche radicali e lo scatto generazionale rispetto alla coppia Isabelle Rivière e Jean-Gabriel Albicocco – ancora una volta o, in questo caso, più che mai –, *Le Grand Meaulnes* tende a combaciare quasi perfettamente con *la vita e la passione* di Alain-Fournier. Tanto che, nell'ultima scena del film, Meaulnes muore – proprio come il suo artefice – in guerra (cfr. fig., in alto), ma fra le braccia di François e sfoggiando, sotto la divisa insanguinata, il «*gilet de marquis*», donatogli, nel corso della festa al «*domaine mystérieux*», da Yvonne. Così, ha dichiarato il regista, «l'eroe si congiunge al suo autore», mentre Jean Cosmos si è giustificato: «Si è costretti a tradire un po', ma

VERSIONE DEL VACCINO

non lo si fa mai, dapprincipio, volontariamente. È qualcosa che s'impone come una necessità, un obbligo»[126].

La pellicola si conclude con questa inquadratura e la trascrizione di una citazione da una lettera di Alain-Fournier del 1909: «*Je cherche la clef de ces évasions vers les pays désirés – et c'est peut-être la mort, après tout*»[127].

Anche nel film di Verhaeghe, la parte forse più convincente resta l'evocazione, sebbene in termini più sobri, della natura di una Francia profonda e verdissima, fotografata, questa volta, con una prevalente splendida oggettività e l'immancabile luce impressionista (cfr. fig., in alto).

VERSIONE DEL LACOUS

126 Cit. da C. Dupont-Monod, su «Marianne», 7 ottobre 2006.

127 Cit. in J. Rivière, *Alain-Fournier* cit., p. 40: «Cerco la chiave per queste evasioni verso i paesi agognati – ed è forse la morte, dopo tutto». Si noterà l'assonanza con la citazione da *Le Grand Meaulnes* alla nota 56 (cfr. *supra*, p. 20), a certificare la circolazione di temi e immagini fra l'epistolario e l'opera di questo autore.

Le Grand Meaulnes del 2006 appare, nel complesso, abbastanza distante dalla sostanza letteraria dell'opera di Alain-Fournier, tanto da poter essere considerato deliberatamente ispirato al romanzo più che aderente, a qualsiasi titolo, ad esso. Regista e sceneggiatore hanno applicato all'opera una loro idea o pratica della narrazione, poco curandosi della struttura de *Le Grand Meaulnes*, che Albicocco, nel bilanciamento di sogno, simbolismo e naturalismo, aveva tenuto più presente, pur nel proprio stile soggettivo.

Questa distanza, questa maggiore impersonalità e semplicità hanno un po' salvato questo film – non incensurabile, ma neanche privo di finezze e di un certo fascino – dagli strali della critica che avevano bersagliato a suo tempo Albicocco, sebbene l'accoglienza si prospetti, nel complesso, piuttosto tiepida.

Indubbiamente, il menzionato Arnaud Schwartz riprendeva l'antico dubbio sull'estrema difficoltà di adattare per lo schermo un libro come quello di Alain-Fournier, ma – fermo che il regista «non proponeva una visione strabiliante dell'opera» – concedeva che «ne sfruttava con successo certi aspetti. Qui il sogno arretra prontamente di fronte alla realtà, la transizione all'età adulta e alla tremenda cancrena della rinunzia interiore». Anche Clara Dupont-Monod, su «Marianne» del 7 ottobre 2006, affermava che, in questa pellicola, persino la deliberata trasgressione (il finale differente, per esempio) si fa apprezzare, perché s'incardina comunque in una fedeltà di sostanza. Verhaeghe ha scelto di lavorare sui temi principali del romanzo (come, in qualche modo, aveva fatto pure Albicocco), ma il nuovo film più realista – senza trascurare le cadenze e le atmosfere cavalleresche (con il pur obsoleto tema dell'onore alla parola data in amore) del racconto – «restituisce a meraviglia la mescolanza di naturalismo ed evanescenza che crea il successo de *Le Grand Meaulnes*».

VERSIONE OPEN ACCESS

Se, in conseguenza della sua nitida oggettività, la scena della «*fête étrange*» non era più il cuore pulsante del film, come nella pellicola del '67, Bayon, su «Libération» del 4 ottobre 2006, le riconosceva, nella versione di Verhaeghe, una cupezza degna di Nerval, Verlaine e Radiguet, che scioglieva altri vizi di forma che comunque affliggevano il film. Su «Le Figaroscope» dello stesso giorno, Marte-Noëlle Tranchant (sintetizzando la sua positiva recensione su «Le Figaro» sempre del 4 ottobre) apprezzava la licenza poetica del nuovo finale, concludendo: «Anche se le scene scolastiche sono un po' troppo raffinate, anche se la sceneggiatura è talvolta troppo scabra, questo film avvincente trasmette il puro fraseggio e il magico sfumato de *Le Grand Meaulnes*».

Il drappello dei dissenzienti, tuttavia, non era né scarso né indulgente. «Le Nouvel Observateur» del 5 ottobre 2006 parlava di «adattamento mortalmente pantofolaio calibrato soprattutto al fine di non turbare nessuno in vista della diffusione televisiva», e anche «Le Point» dello stesso giorno trovava la regia di Verhaeghe degna di un telefilm e di «una prosaicità deprimente», rimpiangendo che *Le Grand Meaulnes* non fosse mai stato affidato a un Robert Bresson o a un Jacques Becker. «Le Monde» del 7 ottobre si chiedeva ancora se, a distanza di un secolo, *Le Grand Meaulnes* potesse attirare le giovani generazioni, tanto più nella versione di Verhaeghe, illustrativa e noiosa, che rischiava appunto di «andare a sbattere contro un muro d'indifferenza». Più o meno sulla stessa linea, infine, «Télérama» del 18 ottobre sosteneva che «il film si limitava a una sequenza di quadri accademici, comprimendo il suo fragile Eroe in un album d'immagini stereotipate».

VERSIONE OPEN ACCESS

Si dimostrerà equilibrio critico a considerare e accettare i due film francesi su *Le Grand Meaulnes* per le qualità che presentano: la visionaria audacia sperimentale e la sensibilità cromatica, quello di Albicocco; l'intensa concretezza e semplicità affabulativa, quello di Verhaeghe. Ciò premesso, l'impressione conclusiva che si ricava anche dalla rassegna critica è che questi pur interessanti film sembrano schiacciati dal mito del romanzo che portano sugli schermi e, ancor più, dalla sua ambigua polarità realistico-simbolistica, effettivamente difficile da inquadrare in uno stile narrativo adeguato. Volendo lasciarsi andare al gioco (fatuo) del *cinema impossibile*, i due film da *Le Grand Meaulnes* potrebbero essere considerati complementari, nel senso che uno ha certe qualità che all'altro mancano e – paradossalmente accorpati con genio – ci restituirebbero forse una più convincente riproposizione del romanzo.

Si potrebbe, tuttavia, anche alzare la posta di questo gioco e immaginare cosa avrebbe potuto essere il film su *Le Grand Meaulnes* che Luchino Visconti aveva in mente, fin dagli anni Quaranta, collaborando con lo sceneggiatore Giuseppe De Santis all'origine di quell'importante sodalizio «che di lì a poco [...] avrebbe condotto a *Ossessione*»[128]. Scrive Gianni Rondolino:

> Nel corso del 1940, [...] ricorda De Santis, lui e Visconti cominciarono a lavorare a fianco a fianco, con la partecipazione anche di Gianni Puccini. Tra i primi soggetti da realizzare c'è *Le Grand Meaulnes* di Alain-Fournier, un romanzo memoriale, legato alla adolescenza e ai suoi problemi sentimentali e morali, molto amato tanto da De Santis quanto da Visconti [...]. Se ne fa una riduzione cinematografica, ma poi non se ne ottengono

[128] L. Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 23.

VERSIONE OPEN ACCESS

> i diritti, forse, anche perché gli eredi [di Alain-Fournier] [...] non si fidano di un debuttante come Visconti per realizzare un film che avrebbe dovuto mantenere intatto l'incanto letterario del romanzo[129].

Il fallimento del giovane Visconti con Isabelle Rivière (che del *debuttante* Barsacq invece si fidava tanto) non stupisce affatto sulla scorta di quanto si è potuto ricostruire; anzi, è solo conseguente, ma resta un certo rimpianto e il sospetto di un capolavoro irrealizzato, verosimilmente vicino alla sensibilità di Alain-Fournier.

Ora, però, sarà il caso di rivolgersi ad *Amici per la pelle*, un concreto, quantunque laterale, tentativo italiano di riportare al cinema almeno certi temi de *Le Grand Meaulnes*.

VERSIONE OPEN ACCESS

[129] G. Rondolino, *Visconti*, Torino, Utet, 1981, pp. 93-94.

II

Amici per la pelle: una variazione italiana

1. Un *Grand Meaulnes* italiano?

Amici per la pelle del regista Franco Rossi, uscito nelle sale italiane il 16 settembre 1955 e oggi pressoché introvabile sul mercato dei dvd – tranne, parrebbe, che in versione tedesca (*Freunde fürs Leben*) –, è, nonostante questo, un film mai del tutto dimenticato[1] e, per molti versi, curioso, anche perché potrebbe essere considerato la prima pellicola in assoluto tratta da *Le Grand Meaulnes*. L'ispirazione da Alain-Fournier è dichiarata dallo stesso Franco Rossi: «*Amici per la pelle* nacque molti anni prima di essere realizzato: quando lessi ingenuamente *Il grande Meaulnes* e, poco dopo, le lettere di Alain Fournier a Jacques Rivière. C'è da pensare per questo che intendessi riallacciarmi alla cultura simbolista?»[2]. Non a caso, all'uscita in Francia del film di Rossi, la filiazione fu rilevata subito dalla critica, per esempio, da S. Dubreuil, su «Libération» del 23 ottobre 1956.

Ispirazione o *filiazione* da *Le Grand Meaulnes* vogliono

VERSIONE OPEN ACCESS

[1] Dvd P1937, distribuito dalla Pidax. La pellicola gode comunque di non rarissimi passaggi televisivi e di un culto speciale tra i frequentatori di YouTube. Potremmo anche ricordare che *Amici per la pelle* appare segnalato fra «i 100 film da salvare», nel noto volume di M. Bertarelli, *Il cinema italiano in 100 film*, Roma, Gremese, 2004, pp. 46-47.

[2] V. Spinazzola, *Film 1962*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 182-183.

dire, in questo caso, non trascrizione, libera o meno, se mai vera e propria reinvenzione o variazione e filtraggio. Nel film di Rossi, mancano l'assorta e livida ambientazione provinciale e *paysanne* di parte del romanzo, la straziante avventura metafisica e zingaresca, l'inseguimento del sogno come sostanza della vita, con i bizzarri intrecci amorosi che sorgono in luoghi fantasmagorici, nei quali appaiono fatali fanciulle che proiettano il loro fascino angelico o la loro ombra sensuale sull'intero arco esistenziale dei giovanetti che le incrociano. Resiste invece e soprattutto – assieme a spunti e suggestioni laterali che segnaleremo (e alla tentazione di un avanzato neorealismo filmico di affrontare una nuova ardua dimensione letteraria) – la riflessione sul tema dell'amicizia adolescenziale, con i suoi assoluti e anche le sue infedeltà, come magmatico presupposto e inevitabile fase di transizione per la scoperta della vita.

Concepito, tra l'altro, in prima battuta, come un film "per ragazzi" o "per fanciulli" (come si usava scrivere all'epoca), da alcune dichiarazioni dello stesso produttore[3] e a quanto afferma certa critica (specie d'oltralpe), si può asserire che *Amici per la pelle* potesse e intendesse rivolgersi a una platea più ampia. Insomma, per questa pellicola, si prospetta lo stesso dilemma sorto, in diverse occasioni, anche per *Le Grand Meaulnes*: opera per i giovani o per tutti? Decisamente – sempre secondo S. Dubreuil –, «Amis pour la vie [...] *n'est pas un film 'pour enfants'*» e – come aggiungerà O' Picratt, su «Le Canard enchaîné» del 24 ottobre 1956 – è forse un vero e proprio «film per adulti. Gli spettatori coetanei dei protagonisti non ci vedranno che bambinate».

[3] «Ci è stato spiegato» – leggiamo su «Cinema» (n. 149 del 25 agosto 1955, p. 799) – «che *Amici per la pelle* è nato per conciliare lo spettacolo piacevole per gli adulti con una serie di problemi scelti dopo una minuziosa inchiesta condotta tra i giovani studenti». Cfr. anche, *infra*, nota 44.

VERSIONE OPEN ACCESS

2. *Un film ministeriale*

Nonostante questa notevole peculiarità o promiscuità di genere, nei confronti di *Amici per la pelle*, i critici italiani (più coinvolti in questioni legate alla politica cinematografica nazionale) ebbero, all'esordio, un atteggiamento in generale sussiegoso. Uno dei motivi sembra la circostanza che *Amici per la pelle* fosse stato gettato nella mischia della XVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, essendo stato scelto, assieme a *Il bidone* di Federico Fellini, direttamente dalla commissione romana di selezione. Tuttavia, né l'uno né l'altro film riscosse alla fine premi ufficiali, mentre pellicole solo "segnalate", come *Le amiche* di Michelangelo Antonioni e *Gli sbandati* di Francesco Maselli, ottennero dalla giuria internazionale rispettivamente un Leone d'argento e una medaglia.

Il film di Rossi, proiettato a Venezia il 3 settembre, alla presenza del sottosegretario democristiano Giuseppe Brusasca e dei funzionari della Direzione dello Spettacolo, era stato prodotto dalla Cines, *capitanata* in senso proprio (fino al novembre 1955) da un ex ufficiale di marina, Carlo Civallero. Si trattava di un organismo statale che godeva di fondi specifici per realizzare "film per la gioventù" e *Amici per la pelle* fu pertanto girato sotto gli auspici della Presidenza del Consiglio come «la prima [pellicola] seriamente dedicata ai ragazzi da parte del cinema italiano». Anche per questo, sulla sua presenza (senza premi) a Venezia, si poteva allungare il sospetto che fosse un film sopravvalutato o, peggio, *ministeriale* (e cfr. in merito il polemico intervento di Corrado Terzi, su «Cinema Nuovo», n. 67, 1955, pp. 225-226)[4].

[4] Va da sé poi che la Mostra di Venezia era all'epoca l'epicentro d'ingerenze governative, che scatenavano immancabili contrapposizioni marcatamente

VERSIONE OPEN ACCESS

Si tenga presente che, in quel momento di contingente crisi o "battuta d'arresto" del cinema italiano, a metà degli anni Cinquanta, c'era un marcato scontento fra gli artisti e le maestranze per la concorrenza americana, la censura e l'interferenza della politica. Inoltre, si avvertiva il pericolo di un concomitante declino artistico ed economico delle produzioni, mentre si attendeva un aggiornamento della legge Andreotti del '49, per effetto della quale «la ragione industriale», fino a quel momento, aveva spesso sposato quella «governativa»[5]. La nuova legge sarebbe arrivata nel 1956 e il dibattito che l'aveva preceduta aveva rilanciato anche la questione del cinema per i ragazzi, considerato, in Italia, un «problema [...] a mala pena abbozzato» (cfr. «Cinema», n. 149 cit., p. 798)[6], i cui «pochissimi tentativi [...] fatti» – secondo Luigi Chiarini – si erano immancabilmente dimo-

VERSIONE OPEN ACCESS

ideologiche, che spiegano il frequente ottundimento delle «facoltà visive di tutti i critici» (cfr. G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 65-66); un fenomeno distorsivo questo di cui va tenuto conto anche esaminando la rassegna stampa nazionale di *Amici per la pelle*. Ciò spiega, per esempio, perché quella sintetica curata da R. Rinaudo, su «Bianco e Nero» (nn. 9-10, 1955, pp. 162-163), mostri, nei confronti del nostro film, «pregiudizialmente contraria tutta la critica marxista o fiancheggiatrice» (e un esempio eclatante di tale ostilità è la feroce stroncatura di *Amici per la pelle* apparsa su «Il Paese» di Roma, il 4 settembre 1955, che rimprovera senza esitazioni a Rossi la mancanza d'«impegno»).

[5] G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano* cit., pp. 17; 22. Interessanti anche, per la situazione italiana considerata dall'estero, gli articoli e i documenti su «Positif», nn. 14-15, novembre, 1955.

[6] *Amici per la pelle* figurerà persino menzionato negli atti parlamentari della seduta del 22 ottobre 1955, a proposito della «tanto conclamata necessità di una cinematografia per ragazzi». In quella occasione, l'on. Giuseppe Calabrò del Msi colse, a suo modo, qualche peculiarità del film, affermando che si sarebbe dimostrato in grado di «piacere forse più ai grandi che ai ragazzi, mentre a questi ultimi può anche dispiacere», essendo, a suo avviso, il pubblico dei giovani prevalentemente attratto dal «giallo truculento» e dalle «sparatorie».

strati «un pieno fallimento»[7]. Su «l'Unità» del 4 settembre 1955, così, Ugo Casiraghi denunciava l'impossibilità di realizzare in Italia pellicole dedicate ai giovani o sulla scuola che non incappassero in «grane di censura», com'era accaduto addirittura a una recente e modesta produzione come *Terza liceo* di Luciano Emmer, tra l'altro, per i bacetti che si scambiavano degli studentelli in gita. L'articolo infieriva per l'appunto contro «la corrente ministeriale», che spingeva anche un prodotto come *Amici per la pelle*, film, per Casiraghi, del tutto privo di un retroterra di analisi sociale e incline all'imperante interclassismo: dov'era «più la contrapposizione fra i ceti sociali che forniva al glorioso cinema italiano di un tempo la possibilità di un'indagine realistica»?[8]

A Venezia, però, *Amici per la pelle* aveva riscosso una calorosa attenzione da parte del pubblico, anche se indubbiamente aveva lasciato tiepidi non soltanto gli alfieri dell'opposizione al governo. Se, sul fronte marxista, Guido Aristarco, su «Cinema Nuovo» (n. 67, 1955, p. 209), lamentava che «certo era da preferire, ai dubbi risultati raggiunti [da *Amici per la pelle*], un Castellani minore o, meglio, il Rossi de *Il seduttore*, interessante opera di costume, con indovinate annotazioni» (cfr, *infra*, nota 43), la storia di un'amicizia fra ragazzini, che si rompe per uno screzio e un'evidente differenza

VERSIONE OPEN ACCESS

[7] L. Chiarini, *Panorama del cinema contemporaneo (1954/1957)*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1957, p. 268.

[8] L'occhio degli stranieri vedeva le cose in un modo un po' diverso e Robert Hawkins, su «Sight & Sound» (Summer, 1956, pp. 6-7), parlando della «crisi prolungata, causata principalmente dal continuo ritardo della nuova legge per il cinema, che ha bloccato l'attività cinematografica in Italia per oltre un anno», citava, tra l'altro, proprio *Amici per la pelle* di Franco Rossi («... delicato trattamento di un soggetto ingannevolmente scabroso: l'amicizia di due compagni di scuola») come esempio dell'ottimo lavoro comunque portato avanti «da un nuovo gruppo di *film-makers* sorto sulla scia della prima 'ondata' postbellica di registi e i cui primi film sono promettenti per il futuro».

di carattere, sullo sfondo di una scuola media, non appariva a diversi critici il presupposto per un film di peso. Netta, infatti, la sorpresa di Gigi Ghirotti su «La Nuova Stampa Sera» del 4 settembre 1955: «*Amici per la pelle* ha ottenuto ieri sera un successo molto schietto e in un certo senso inatteso, dato che non si presentava come un film di grandi problemi e di drammatiche avventure...». Lo stesso giorno, Leo Pestelli, su «La Nuova Stampa», appariva assai misurato:

> quando dal bozzetto passa al dramma, dal tocco umoristico all'introspezione, [*Amici per la pelle*] dà nettamente nel falso (una sorta di deamicisismo impreziosito) e manda non poche ben percepibili stecche. Puntualmente se ne risente l'interpretazione, che denuncia allora lo sforzo e vede mutare i due pur tanto simpatici protagonisti [...] da ragazzi vivi e veri come sono nei momenti buoni, in due piccoli attori ammaestrati[9].

Quando Mario Gromo – già presidente della giuria di Venezia –, a fine festival, potrà esprimersi liberamente, forse svelandoci certe perplessità dei suoi colleghi giurati, confermerà questa linea su «La Nuova Stampa» del 13 settembre, parlando di «un quasi De Amicis», con due protagonisti troppo «archetipici», cui sarebbero comunque arrisi «lieti successi» di botteghino, si suppone, per l'intrinseca leggerezza del film.

Altri giudizi erano meno sbrigativi, quantunque talora più contraddittori. N. Ghelli, su «Bianco e Nero» (nn. 9-10, 1955, pp. 28 sgg.), enunciava quasi un ossimoro, parlando di un film «a tratti addirittura geniale», ma «di evidenti limiti» e, tuttavia, originale nell'evitare «una qualsiasi storia

VERSIONE OPEN ACCESS

[9] Allorché *Amici per la pelle* uscirà nelle sale nazionali, Pestelli, su «La Nuova Stampa» del 1° novembre 1955, reitererà il giudizio, parlando di «un film piacevole e garbato», con «ineguaglianze» e «qualche sospetto di manierismo sentimentale».

d'amore, sia pure di fondo e collegata forzatamente ad una delle famiglie dei due fanciulli, e [nel]l'aver rinunciato a una polemica, quanto facile e convenzionale, opposizione della condizione sociale di essi». La recensione di «Cinema» (n. 151 del 25 settembre 1955, p. 856) ritiene pure il film promiscuo nella composizione, tanto da interrogarsi in maniera un po' involuta se, alla fine, nonostante i suoi squilibri, non intenda offrire «la chiave per una porta più segreta, per un genere cinematografico che, sotto l'apparente ingenuità di un quadro quanto mai semplice, trovi occasioni per lezioni altissime». Sulla «Rivista del Cinematografo» (nn. 9-10, 1955, pp. 5 sgg.), Gian Luigi Rondi, meno lontano dalle istanze governative, riguardo alla produzione italiana presentata alla Mostra di Venezia, dava un giudizio piuttosto contenuto su film come *Il bidone* di F. Fellini e *Le amiche* di M. Antonioni, e considerava «più compiuto» *Amici per la pelle*, che, nonostante una sua peculiare «esilità», presentava, a suo avviso, almeno caratteri infantili concepiti «con rara profondità», senza retorica e fuori dalle convenzioni, attingendo dei «temi umani».

Sulla stessa rivista, comunque, Gaetano Carancini (pp. 25-26) approfondiva questo calibrato giudizio, parlando di *Amici per pelle* come di «opera assai delicata» e «di molto superiore, sia per la mano leggera con cui [era] condotta, sia per la precisione psicologica della sua indagine», tanto più quando veniva raffrontata con quella produzione straniera che, sulla laguna, aveva proposto i «problemi dell'età verde», in particolare l'olandese *Ciske de rat* di Wolfgang Staudte e *Chiens perdus sans collier* di Jean Delannoy. Per Carancini, davvero «ingiustificatamente» *Amici per la pelle* non aveva vinto alcun premio ufficiale e di questa deplorevole «dimenticanza» si lamentava pure Giulio Cesare Castello, su «Film» (n. 3, ottobre 1955, p. 53), che affermava: «È chiaro che il sottoscritto avrebbe senza esitazione attribuito

VERSIONE OPEN ACCESS

ad *Amici per la pelle* il premio che la giuria ha creduto di dover attribuire a *Le amiche* di Michelangelo Antonioni»[10].

Insomma, *Amici per la pelle* poteva lasciare perplessi, eppure sollecitava paragoni assai importanti, evidenziando pesanti divergenze critiche, come dimostra pure il salto notevole – talora persino di proprietà d'espressione – che riscontriamo se si confrontano certi giudizi italiani con quelli che leggiamo allorché il film, nell'ottobre del '56, viene presentato in Francia. Qui, *Amis pour la vie* è stimato, piuttosto unanimemente, «*d'une classe exceptionnelle*», fino a spingersi all'asserzione impegnativa: «Questo saggio sull'amicizia sembrerebbe, a mio avviso, ben più importante de *Il bidone*, presentando una vena senza equivalenti sia nel cinema italiano, sia in quello francese, inglese o americano» (S. Dubreuil, su «Libération», 23 ottobre 1956).

VERSIONE OPEN ACCESS

3. *Due finali per un solo film*

Nel settembre del '55, alla Mostra di Venezia, c'era un critico d'eccezione, Gabriel García Márquez, che – con la generosità che gli stranieri dimostreranno in generale ad *Amici per la pelle* – parla senz'altro del film di Rossi come di *grande cinema*: una «storia raccontata alla maniera di De Sica, piena di poesia e di verità» da parte di un «regista meravigliosamente abile, sicuro, discreto e con una profonda conoscenza del cuore dei bambini»[11]. Certo verrebbe pure da

[10] Sulla stessa posizione, su «Il Quotidiano» del 14 settembre 1955, Mario Verdone, che trovava «inesplicabile tra i 'secondi premi' *Le amiche* di Antonioni che a [suo] avviso era il più debole dei quattro italiani: troppo più impegnativo *Il bidone*, e meglio riuscito *Amici per la pelle* anche se questo delizioso film si fa riprendere per un poco convincente finale, che è altrettanto debole quanto quello delle *Amiche*».

[11] G.G. Márquez, *Dall'Europa e dall'America*, a cura di G. Gilard, Milano, Mondadori, 1983, p. 51.

chiedersi come o quanto di *Amici per la pelle* (analogamente, del resto, a *Ordet* di Dreyer, vincitore del Leone d'Oro di quella edizione) avesse poi effettivamente visto lo scrittore, considerato che, nel suo resoconto, inanellava su questi film alcune grossolane imprecisioni. In merito al lavoro di Rossi, infatti, Márquez parla di un contrasto fra amici, di cui sarebbero protagonisti un ragazzo povero e uno ricco (divaricazione sociale inesistente, come – s'è visto – sottolineava Ghelli) e attribuisce al regista stesso il ruolo incarnato nel film da Luigi Tosi. Tant'è, lo scrittore colombiano non può, anche in seguito, non registrare la viva attenzione che la pellicola polarizza a Venezia soprattutto in virtù di una sua singolarità: i differenti finali.

Racconta Márquez che «il finale di *Amici per la pelle*, che ha mandato in delirio la folla, è terribilmente veritiero: dopo un bisticcio, il ragazzino ricco parte in aereo per l'Africa, dove suo padre è stato nominato console. Il ragazzino povero cerca di arrivare in tempo per salutarlo, per fare la pace, ma non ci riesce: l'aereo è appena decollato. In una sala zeppa di esperti, quel finale senza concessioni ha suscitato una fragorosa ovazione». Non era finita lì però: «All'uscita dalla sala», infatti, «distribuivano un volantino ufficiale che forniva una spiegazione: Franco Rossi – si diceva – ha girato due finali di *Amici per la pelle*. Quello terribile, senza concessioni, del film presentato alla Mostra di Venezia. E un altro finale, per il circuito commerciale, nel quale i due ragazzini si incontrano e si promettono eterna fedeltà»[12]. Da qui uno sciame prevedibile di polemiche, che esamineremo meglio in seguito.

Per ora, limitiamoci a ricordare che, per *Le Grand Meaulnes*, lo stesso Alain-Fournier aveva pensato a un finale alternativo e meno amaro, si suppone, «in vista di un'edi-

[12] Ivi, p. 52.

VERSIONE OPEN ACCESS

zione per i ragazzi» (richiestagli da «parecchi maestri ed educatori») del suo «*livre d'aventures*»[13], ma, al di là di questa che è solo una coincidenza, gli storici dello spettacolo sanno bene (e il pensiero corre, per fare giusto qualche esempio, al *lieto fine* preteso nei secoli scorsi per l'*Otello* rossiniano, per il *Re Lear* recitato da Garrick e Kean o per *Una casa di bambola* di Ibsen ecc. ecc.) che i finali multipli sono nella sostanza una censura o quantomeno un'attenuazione di esiti considerati perturbanti. Ora ci si chiede: cosa mai può esserci di tanto perturbante in questo film comunque ideato (almeno in parte) "per fanciulli"? Va da sé, in particolare nel cinema, che un intervento sulla conclusione può avere un intento meramente commerciale, per rendere più accattivante il prodotto (ben sette finali toccò girare a King Vidor, nel '28, per *La folla*), ma, alla radice, resta da presupporre un'evidente problematicità della concezione del prodotto medesimo e torna la domanda: quale può essere, in *Amici per la pelle* – specie se storia deamicisiana, interclassista e disimpegnata dell'amicizia infranta di due ragazzetti –, questa difficoltà di fondo? E in positivo, di contro, dove mai si manifesterà la «*veine sans équivalent*» in ogni altra cinematografia adombrata dalla critica francese?

A questo punto, però, sarà necessario dare conto un po' più approfonditamente della sceneggiatura di *Amici per la pelle*, tenendo anche presente che, fra le *singolarità* di questo film *singolare*, c'è che – pur provenendo da *Le Grand Meaulnes* – ha poi dato adito a un ulteriore romanzo dello stesso Franco Rossi, pubblicato in Francia, nel 1957, con la collaborazione dello sceneggiatore Michel Aubriant (1919-1971)[14]. Questo libro, su cui avremo modo di soffermarci

[13] Cit. in A. Rivière, *La Plus Belle Aventure* cit., p. 731.

[14] F. Rossi, *Amis pour la vie*, Paris, Edition France Empire, 1957. Può risul-

VERSIONE OPEN ACCESS

e la cui narrazione non appare del tutto coincidente con la pellicola montata, oltre a rimandare a parti espunte della sceneggiatura, ci sarà occasionalmente utile per illuminare o integrare specifici passaggi del film.

4. *Traversie di un'amicizia*

In una terza media romana, Mario Camurati (Geronimo Meynier) torna in classe dopo una malattia e trova che Franco Petrocinetti (Andrea Scirè) – un nuovo compagno, distinto come «*un officier de marine*», che sfoggia un'«*élégance de jeune lord*»[15] e, non a caso, parla un perfetto inglese perché è giunto da poco dall'estero – lo ha privato del suo banco (cfr. fig., p. 74).

Da qui un primo screzio, che Mario, sicuro di sé, sbarazzino ed estroso, risolve con una vendetta, che è poi un'astuta monelleria: carica di nascosto l'orologio da tasca dell'intruso in modo che suoni durante l'ora in cui in classe c'è il più severo dei professori. Risultato: Petrocinetti viene sbattuto fuori dall'aula, ma, imprevedibilmente, subito dopo, anche l'esuberante Camurati, incapace di godersi senza clamore il suo indubbio trionfo.

VERSIONE OPEN ACCESS

tare curioso questo incrocio di film e romanzo nel lavoro di Rossi, il quale, tuttavia, ha avuto modo di fare una puntuale dichiarazione di poetica: «Ritengo [...] che solamente l'impostazione letteraria del racconto per immagini possa riscattare [un film] dalle sue stesse immagini, nate dall'inerte procedimento fotografico e tragicamente legate ai modi inerti della cronaca, alle contraddizioni peribili del costume» (V. Spinazzola, *Film 1962* cit., p. 183).

[15] F. Rossi, *Amis pour la vie* cit., pp. 20; 91. Ci si chiede se questi singolari attributi non richiamino alla lontana il personaggio di *dandy bohémien* (ma pure «forse studente o marinaio o magari guardiamarina») che, ne *Le Grand Meaulnes*, è incarnato dall'estroso Frantz de Galais, il cui padre era stato a sua volta ufficiale di marina (Alain-Fournier, *Il grande Meaulnes* cit., pp. 55; 135; LGM, pp. 58; 137).

In corridoio, per evitare il sopraggiungere del preside, i due nemici sono costretti a fare comunella e a rifugiarsi nell'aula di Scienze momentaneamente vuota, dove un po' bisticciano e un po' si studiano. Sono raggiunti però da due studenti più grandi che stanno raccogliendo fondi per la squadra di calcio della scuola e non si fanno scrupoli di estorcere all'elegante Petrocinetti 1.000 lire, scatenando la reazione dell'impetuoso Camurati, che si ribella alla palese prepotenza. Nello scontro, i due ragazzini hanno la peggio, ma Petrocinetti, che già in precedenza, nonostante l'asprezza del rapporto col compagno, sembrava volersi aprire nei suoi confronti, comincia a considerare Camurati con altri occhi.

Questo sarebbe il prologo. Quello che definiremmo il primo episodio di un film, che per episodi procede, si colloca, invece, in una uggiosa giornata scolastica: Petrocinetti è assente e Camurati («chissà perché...», aggiunge il commento

VERSIONE OPE

che epicamente intervalla di tanto in tanto la trama) non coglie l'occasione per rioccupare il proprio banco. Ritrova però il compagno all'uscita a chiedergli i compiti: le «ragioni di famiglia» per le quali non è venuto a scuola – spiega Petrocinetti – sono l'anniversario della morte della giovane madre, persa otto anni prima. «Be', allora non te la ricordi nemmeno!», cerca di sdrammatizzare Camurati, ma non è così: «Anzi, me la ricordo benissimo...» è la risposta di Franco (cfr. fig., in alto).

Sotto un diluvio, condividendo lo stesso ombrello, Camurati dovrà scoprire un altro aspetto molto speciale della vita del compagno: abita con il padre ambasciatore, quasi sempre in giro per il mondo, nella *suite* di un lussuoso albergo. L'amicizia si sta già strutturando: Franco rivela un'evidente simpatia per Mario, che, a sua volta, è incuriosito e affascinato dall'opulenza e dal clima cosmopolita del grand hotel.

VERSIONE OPE

A Mario, il cui padre «artista» (Luigi Tosi) manda avanti una discreta fabbrica di ceramiche, viene proibito però di raggiungere in albergo l'amico che lo ha invitato a studiare nel pomeriggio: non è un posto per ragazzini, s'impunta la mamma (Vera Carmi), premurosa e molto attenta. Mario è costretto così ad accampare a malincuore la scusa di un mal di gola, ma il compagno, scendendo da una *limousine* con tanto di autista, prende l'iniziativa di andarlo a trovare. Mario gli farà visitare la fabbrica (o meglio, «l'industria» paterna, come tende a esagerare) e, alla fine, lo inviterà a rimanere a studiare da lui.

A questo punto, l'amicizia comincia davvero a consolidarsi, ma non manca l'evidenza di profonde divergenze caratteriali fra i due ragazzi. Franco è più permaloso del disinvolto e accomodante Mario: s'offende subito per il regalo di un portacenere il cui motto accenna agli ospiti importuni e resta visibilmente perplesso di fronte alla disponibilità del compagno a scrivere senza problemi temi favorevoli ad Achille o a Ettore, nonostante la «bella differenza» che il primo fosse «invulnerabile», mentre il secondo «combatteva soltanto con le sue forze». Il punto focale di questo episodio del film è però il turbamento profondo di Franco, che si ritrova immerso nella *normale* atmosfera serale di casa Camurati, con la sorellina di Mario che gioca con la palla, la presenza laboriosa e serena della madre e la donna di servizio che apparecchia per la cena. Tutte impressioni che lo riportano a «rivivere certi momenti» di un passato lontano e più felice della sua attuale condizione d'orfano e di sradicato di lusso (cfr. fig., p. 77).

Una telefonata spezza quest'atmosfera un po' sospesa di rimpianto e attrazione: Mario apprende che il padre ha avuto un incidente automobilistico e, coraggiosamente, affronta da solo la situazione, senza comunicare sul momento nulla alla madre, per non spaventarla. Per fortuna, l'inci-

VERSIONE OPEN ACCESS

VERSIONE OPE

dente non si rivelerà grave, ma l'episodio rende il compagno ancor più ammirevole agli occhi di Franco, che – nella *suite* elegante, ma irrimediabilmente impersonale e fredda, del suo albergo – racconta con entusiasmo l'episodio («Quello è un fenomeno!»), prima di andare a letto, al padre (Carlo Tamberlani), amorevole, ma verosimilmente immalinconito dalla lunga vedovanza.

L'amicizia fra i due compagni di scuola appare ormai ben salda con il piacere di frequentarsi, la simpatia e la solidarietà, con il gusto di camminare «con lo stesso passo» e di portare «la stessa cravatta a farfalla». «In classe» – aggiunge il romanzo di Rossi –, «li avevano soprannominati Oreste e Pilade: nel giro di pochi giorni, erano diventati inseparabili»[16]. Insomma – come abbiamo visto in Alain-Fournier – l'amico

[16] F. Rossi, *Amis pour la vie* cit., p. 104.

diventa «*frère, compagnon, voyageur*»[17]. Di norma, resta, nella sceneggiatura, una certa preminente iniziativa di Mario (vagamente corrispondente a Meaulnes) e una più passiva condiscendenza di Franco (François), che però (come nel romanzo di Alain-Fournier) non è un pallido gregario. In tutto quel che fa mantiene, infatti, un suo stile distinto, che affascina l'amico, e – per non parlare del dominio delle lingue – apprenderemo che vince sempre a ping-pong e sa addirittura andare in Vespa, vistoso emblema del dinamismo dell'Italia di quell'epoca, tanto da campeggiare sul manifesto francese del film. Sarà, anzi, Franco, pagando il noleggio di tasca propria e soprattutto impegnandosi in una sommaria scuola guida, a far fare all'amico, con accorta regia, una splendida figura come provetto vespista agli occhi di Margherita Fenocchio (Maria Chiara Bettinali), la compagna di classe con la quale Camurati intrattiene una tresca innocente.

Proprio nell'elegante dimora della Fenocchio, si svolge la festa di carnevale (una declinazione in scala ridottissima e in chiave borghese e di commedia della «*fête étrange*» de *Le Grand Meaulnes*), cui Mario riesce a trascinare con qualche astuzia anche l'orgoglioso appartato Franco, dapprincipio non invitato, ma solo perché nessuno conosceva l'indirizzo del suo albergo. In questa circostanza, si fa ancora più

[17] LGM, p. 100.

VERSIONE OPEN ACCESS

evidente l'acerba «corrispondenza» fra Mario e la fanciulla, che regala al compagno, sotto giuramento di assoluta discrezione, una ciocca delle sue trecce che, ormai signorina, ha tagliato.

All'uscita dalla festa, Mario, al solito leggero, tradisce immediatamente il segreto della ragazza con Franco; anzi, gli offre invano qualche ciuffo di quei capelli che gli fanno un effetto così sensuale: «Quando uno fa certe cose, vuol dire che diventa grande!». Per di più, cerca di estorcere a Franco la rivelazione del nome della ragazza che «corrisponderebbe» con lui, stuzzicandolo su un punto debole: se gli nasconde qualcosa, vuol dire che non è un vero amico. Questo stringente argomento, con la paura d'infrangere il rapporto con il compagno tanto ammirato e la sua famiglia, che ormai frequenta abitualmente, spinge Franco a confessare una relazione con una certa Maddalena, che vive in una villa sulla Via Appia e assomiglia a Ingrid Bergman.

La scena, suggestiva, si conclude con i due amici che contemplano le luci intermittenti di un aereo che solca il cielo notturno e la battuta di Mario, sempre avventuroso e aperto alla vita: «A me, quando viene la sera, viene voglia di partire...» (cfr. fig., p. 80).

Ispirato verosimilmente dall'estrema cura dell'abbigliamento del compagno, una mattina, Mario vorrebbe recarsi a scuola con il vestito della festa. Checché ne scriva Márquez, la sua famiglia non è né povera né emarginata (girano libri per casa e i Camurati, s'è detto, hanno pure una donna di servizio)[18], ma la borghesia italiana degli anni Cinquanta ha una sua mentalità virtuosa e parsimoniosa nei costumi e nelle apparenze e questa ostentata eleganza fa scontrare Mario

[18] Nel romanzo, Mario si compiace giustamente all'idea: «Mica siamo miliardari [...], ma neppure dobbiamo vergognarci della nostra condizione» (F. Rossi, *Amis pour la vie* cit., p. 92).

VERSIONE OPEN ACCESS

con i genitori, tanto da spingerlo, in quel giorno in cui tutti sembrano avercela con lui, a marinare le lezioni con un atto di ribellione. Il ragazzo allora vagabonda per Roma, sotto la pioggia; infine, di fronte al manifesto di un film con Ingrid Bergman, si ricorda dell'innamorata di Franco e decide di andarla a trovare. La scoperta che farà a breve è però che, sulla Via Appia, esiste solo una desolata Villa Maddalena, la dimora abbandonata dai Petrocinetti, dopo la morte della madre di Franco a soli trent'anni.

All'uscita da scuola, con qualche esitazione, Mario rivela all'amico: «Ho visto casa tua. Stavo fresco se cercavo la tua Maddalena!», ma Franco prende malissimo questo smascheramento e lo pianta in asso, rifugiandosi nella sua camera d'albergo. Qui viene raggiunto da Mario, cui confida, imbronciato, il suo cruccio e la sua umiliazione: «Tu hai mentito alle ragazze» (sulle tue abilità di vespista, intende Franco), «io invece a te...»; al solito meno sofisticato, il com-

VERSIONE OPEN

pagno obietta: «E che differenza c'è?». Subito dopo, però, Mario scopre una lettera che Franco gli stava scrivendo e nella quale si confessava dolorosamente «indegno» della loro amicizia. Mario trova allora il fervore e il tono giusto per rassicurarlo[19], riuscendo a riavviare il loro rapporto, tanto che Franco gli chiede di riaccompagnarlo nella casa che ha lasciato (e mai dimenticato), quand'è morta la madre, rimettendosi – avrebbe scritto Alain-Fournier – «sulla strada per il castello perduto...»[20].

Quindi, fra i mobili polverosi della villa sulla Via Appia (e qui torna qualche eco figurativa del «*domaine mystérieux*» de *Le Grand Meaulnes*, con l'inquietante «sensazione di es-

[19] Nel doppiaggio tedesco (migliore di quello francese), Mario dichiara con foga il loro essere *amici per la pelle*, espressione che l'edizione italiana evoca solo nel titolo.

[20] Alain-Fournier, *Il grande Meaulnes* cit., p. 109 (LGM, p. 110).

sere in una casa da tempo abbandonata...»), Mario invita Franco a fissare il grande ritratto della mamma, che campeggia su una parete del salotto, e l'amico s'accascia piangente su un divano, mentre l'altro, commosso, cerca di consolarlo[21]. All'uscita, i compagni giurano di non rivelare a nessuno l'avventura che hanno vissuto.

La loro amicizia, però, sta per attraversare una nuova peripezia: addirittura la separazione, perché il padre di Franco è in procinto di essere trasferito in Sudan, sicché il figlio «sfortunato» dovrà tornare in uno di quei collegi nei quali

[21] Alain-Fournier, *Il grande Meaulnes* cit., p. 50 (LGM, p. 54). C'è una casuale, ma suggestiva assonanza fra questa scena e un abbozzo de *Le Grand Meaulnes*, nel quale «*le domaine mystériux*» appare ancora come una cappella in rovina, dove anche François Seurel, orfano, spera di rivedere la madre defunta (cfr. il cap. X.7 di R. Gibson, *The End of Youth* cit.).

ha già vissuto tre anni non felici. Mario interviene generosamente e convince i suoi a ospitare in casa il compagno durante l'assenza del padre, che va addirittura a trovare al Ministero. Il diplomatico – pur perplesso – resta colpito dalla sincerità del ragazzo e conclude l'incontro con la battuta: «Comunque, da oggi, Franco è affidato a te».

Intanto, un campionato scolastico di corsa campestre fa sì che Mario e Franco non facciano «più un metro a passo normale» e tutt'e due (il secondo più fortunosamente) riescono ad arrivare in finale. Franco ha un brutto presentimento perché i compagni saranno per una volta avversari, ma Mario lo rassicura: «Lo sport è una cosa e l'amicizia un'altra». Non andrà affatto così quando il favorito Mario, spompato dalla propria irruenza, vedrà faticosamente il traguardo della competizione, vinta invece da Franco grazie alla sua «accorta condotta di gara», come scriverà il giornale che il giorno dopo viene letto in classe con grande scorno dello sconfitto. Mario allora, piccato, cercherà d'insinuare fra i compagni un dubbio di correttezza sportiva da parte di Petrocinetti e, infine, spinto da un contraddittorio impulso a «profanare questa amicizia»[22], rivelerà alla classe l'innocente bugia dell'amico sulla *fidanzata* Maddalena.

Il padre di Franco è intanto in partenza e il ragazzino sta per trasferirsi a casa di Mario. Entra in classe, contento per questo, oltre che per la vittoria appena conseguita, ma un biglietto velenoso – uno scherzo cattivo, orchestrato da alcuni compagni sulla scorta dell'indiscrezione di Mario –, con un disegno che dileggia la sua Maddalena, gli fa crollare il mondo addosso. Franco abbandona l'aula con la scusa di sentirsi indisposto, non senza aver buttato in faccia a Mario, del tutto incapace di controllare il corso degli eventi, il fogliaccio. Da Franco, Mario riceverà ancora una sferzante

[22] F. Rossi, *Amis pour la vie* cit., p. 261.

VERSIONE OPEN 4.0 CFSS

telefonata d'addio: «Sei un vigliacco e un traditore!». Presto si diffonde in classe la notizia che Petrocinetti si è ritirato e sta per tornare all'estero.

Mario, lentamente e un po' istintivamente, comincia a cogliere la portata del proprio errore; si scaglia contro chi di fatto ha orchestrato il brutto scherzo, ma soprattutto cerca di raggiungere in ogni modo il compagno che sta per volare lontano. Riesce avventurosamente a imbarcarsi su un furgone alla volta di Ciampino. È sera, il tempo stringe, bisogna correre, ma – come sappiamo – Camurati giunge all'aeroporto giusto in tempo per vedere decollare, tra folate di fumo, l'aereo con il suo amico.

5. *La legge del mercato*

Questo duro finale del film di Rossi – al di là di Venezia – non è stato però quasi mai visto. Nella sceneggiatura originale, che conserva Geronimo Meynier, la scena 121 (pp. 321 sgg.) si struttura così: Camurati giunge a Ciampino quando l'orologio dell'aeroporto segna le 17.39 e l'altoparlante segnala un imbarco. Il ragazzo si precipita giù dal furgoncino, con «uno scapaccione affettuoso» da parte dell'autista: «Dai... Forse ce la fai...». Mario punta subito verso uno degli accessi e chiede agli inservienti di guardia dell'aeroplano per l'Africa: «Eccolo là... Sta partendo...». L'imbarco sull'aereo è, infatti, quasi terminato, Mario allora «si slancia per oltrepassare il cancello ma un inserviente è pronto a riacchiapparlo». Il ragazzo si dimena, impreca, ma viene inesorabilmente bloccato e comincia a gridare: «Franco!...». L'amico è «in coda alla fila dei viaggiatori, al fianco del padre. Non si volta al richiamo. Il rumore dei motori gli impedisce di udirlo». Mario continua a dimenarsi e a gridare «fra i singhiozzi», ma «Franco inizia a salire la scaletta. [...] Ecco, sull'ultimo scalino, Franco si ferma un attimo, si volta a

VERSIONE OPEN ACCESS

guardare indietro. Forse ha udito? Mario per un attimo spera che veramente Franco abbia udito. Ma Franco si volta nuovamente e sparisce nell'interno dell'apparecchio. È l'ultimo viaggiatore. Gli inservienti tolgono la scaletta». Mario si libera rabbiosamente dalla stretta del personale di guardia e, piangendo e urlando il nome del compagno, corre in direzione dell'aereo, «quasi potesse fermare l'apparecchio con i suoi gesti, con la sua disperazione, con il suo rimorso: 'Franco!... Perdonami!... Non puoi partire così!... T'ho cercato!... Perdonami!...'. Ma l'aereo già corre veloce e si solleva sulla pista». Mario è sfinito: «Lui leva gli occhi a seguirne il volo. Il viso è rigato di lacrime. L'apparecchio si allontana e sparisce all'orizzonte. C'è solo Mario adesso sulla pista, piccolissimo, con la sua angoscia, e i libri penzoloni lungo il fianco»[23].

VERSIONE OPEN ACCESS

[23] Anche il romanzo *Amis pour la vie* mantiene ovviamente la conclusione più amara cara a Rossi, che narrativamente trascritta (e ci si consenta di tenere la citazione in francese, anche per rendere un minimo saggio della qualità espressiva del romanzo) risulta però un tantino retorica: «*On entendait le vrombissement de quatre moteurs de l'appareil qui étincelait sur la piste d'envol. Une hôtesse précédait le groupe des passagers. Alors, Mario reconnut une silhouette familière. Des larmes montèrent à ses yeux ; il se précipita vers le contrôle. Mais un employé lui barrait le passage.*

– Franco!... Ne pars pas!... Je t'en supplie!... Ne pars pas!...

Il s'était mis à courir, sans cesser de crier d'une voix angoissée, cherchant une issue par où atteindre la piste; et les voyageurs en transit qui somnolaient sur leurs magazines, lui jetaient des coups d'œil malveillants.

– Franco, je t'en supplie!... Attends-moi!... Il faut que je te parle!...

Franco escaladait la passerelle de l'avion. Il n'entendait que le fracas des moteurs.

[...] *Franco n'entendait pas l'appel de Mario. Et l'eût-il entendu, sans doute ne se serait-il pas retourné. Leur amitié avait bouclé son cycle ; il y avait entre eux une cassure irréparable. Pour lui, une autre ère commençait.*

Mario avait pris place au bord de la piste, derrière les barrières peintes en blanc qui séparaient le terrain d'un parc où stationnaient les automobiles.

– Franco!... Ne pars pas!... Pardonne-moi!...

Ritorniamo al racconto (in tutti i sensi) di Márquez a Venezia. Dopo la rivelazione che il film avrebbe potuto avere un secondo finale,

> Franco Rossi ha convocato una conferenza stampa urgente al Palazzo del Cinema. I giornalisti sono arrivati scandalizzati. Fuori, i critici stavano lanciando improperi contro il regista. Eccitato, verde di rabbia e con il nodo della cravatta sulla nuca, Franco Rossi è entrato in sala ed è stato accolto da un fragoroso applauso. Ha ammesso che era vero che erano stati girati due volte cinquanta metri di pellicola per il finale, ma non per sostituire il finale vero con un altro commerciale. Si era trattato di una semplice faccenda amministrativa, per scegliere in seguito durante il montaggio, debitamente studiato, il finale più opportuno. «Vi do la mia parola d'onore», ha dichiarato Franco Rossi, «che l'unico finale del film è quello che avete visto questa sera»[24].

Fatto sta che, nell'arco di poco meno di una settimana, dopo che le riprese erano terminate, era stato girato in notturna il secondo finale, facendo rientrare frettolosamente dalla Germania, dov'era in vacanza, Andrea Scirè e impegnando duramente i due giovani protagonisti, trattandosi

VERSIONE OPEN ACCESS

La silhouette menue avait disparu dans la carlingue. Mario agita son mouchoir. Il cherchait à apercevoir, à travers les hublots, le visage, le visage de son ami. Mais l'avion était trop loin. On ne voyait rien.

De grosses larmes amères coulaient sur la joue de Mario. L'appareil, lourdement, s'ébranla, tourna sur lui-même, roula vers l'autre extrémité du terrain.

– Non, Franco, ne me laisse pas!...

Trop tard... L'avion n'est plus qu'un petit point bruyant à l'horizon [...].

Mario pleure silencieusement. Il sait maintenant qu'il a perdu Franco pour toujours» (ivi, pp. 282-283). Può darsi che, nell'osservazione relativa al destino di Franco: «*Pour lui, une autre ère commençait*», vi sia un'ulteriore vaga suggestione del finale del romanzo di Alain-Fournier, con Meaulnes che parte verso nuove avventure.

[24] G.G. Márquez, *Dall'Europa e dall'America* cit., p. 52.

comunque di una scena di carattere emotivo[25]. L'indecisione e le tensioni dovevano essere state non poche e, del resto, l'inglese «Monthly Film Bulletin» (n. 281, June 1957, p. 66) avrebbe reputato già una specie di miracolo «il solo fatto che si fosse realizzato un film commerciale su un tema tanto sottile e delicato»[26]. Al di là della pittoresca sceneggiatura veneziana di Márquez, su «La Nuova Stampa Sera» del 4 settembre 1955, viene riportata comunque un'altra dichiarazione del regista: «Taluni paesi preferiscono per i loro schermi un finale di questo tipo [cioè un lieto fine] ma io non lo accetto e non firmerò il film se e dove verrà presentato con questa variante».

Le pressioni commerciali erano tuttavia pesanti e le polemiche si trascinarono. Ne andava della natura estetica del prodotto, tanto che, su «l'Avanti!» del 4 settembre 1955, Corrado Terzi poteva infierire: «Quando di un film ci sono due finali drammaticamente diversi fra loro [...] è sempre il caso di preoccuparsi dell'eventuale valore dell'opera. Un film che abbia saputo sviluppare con logica rigorosa il racconto non può ammettere che un'unica soluzione»; per contro, «il duplice finale di *Amici per la pelle* convalida [...] l'impressione di falsità generale del racconto. E non ce ne stupiamo: in *Amici per la pelle* vi è assai più divertimento che vero umorismo, assai più semplicismo che semplicità» (ben altra la sensibilità di De Sica in *Ladri di biciclette*).

Ne andava un po' persino dell'etica del cinema in gene-

VERSIONE OPEN ACCESS

[25] Qui e altrove ci basiamo sulle testimonianze di Geronimo Meynier e di Andrea Scirè, che abbiamo raccolto in due diverse interviste rispettivamente il 12 marzo e il 23 maggio 2013.

[26] Nonostante tutte le preoccupazioni della produzione – a detta di Vittorio Spinazzola – *Amici per la pelle* fu opera «commercialmente sfortunata» (V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano, Bompiani, 1974, p. 277).

rale o, nello specifico, dell'autorialità del regista, in una fase storica in cui, dopo Venezia, Mario Gromo, su «La Nuova Stampa» del 13 settembre, aveva denunciato che «il problema più acuto [della cinematografia stava] nella sempre maggiore ingerenza dei produttori», per cui «arte e incassi non [andavano] sempre d'accordo». La questione appare chiaramente impostata in una lettera di Franco Rossi del novembre 1955, pubblicata sul n. 155 di «Cinema» (p. 986), nella quale si ritorna sui controversi «due finali», focalizzando il problema del rapporto fra regista (meglio, *autore*) e produttore che la vicenda spingeva in primo piano. Il copione di *Amici per la pelle*, infatti, era stato accettato senza il «finale 'meno amaro'», del resto «neppure lontanamente previsto», ma poi al regista era stato suggerito e infine richiesto – in considerazione del pubblico (soprattutto) adolescente (*Maxima debetur puero reverentia*) – una conclusione più conciliante che potesse essere scelta dagli educatori che avessero eventualmente proiettato il film al di fuori del normale circuito. Prima dell'uscita in sala a Milano, però – caldeggiato dai «tecnici del successo di pubblico» e dalle «sibille del commercio cinematografico» –, si era imposto un finale più morbido. «Non è per riflettere che si va al cinema», polemizza il regista, che esplicitamente aveva in testa un film d'arte, ben altro che una semplice pellicola per ragazzini: «Quindi nessun dubbio su quale 'scena finale' appiccicare al mio film: l'abbraccio, le lacrimucce, gli addii. Vane le mie rimostranze. Conclusione: eccomi autore di un film 'a due code', come ha detto un critico», che purtroppo ha ragione. Insomma, conclude amareggiato Rossi: «la via del cinema è letteralmente massicciata di compromessi».

Di fatto, i due finali, quello "terribile" e quello più conciliante, ebbero i loro sostenitori, anche in nome dell'equilibrio narrativo della pellicola. Gian Luigi Rondi, su «Il Tempo» del 4 settembre, trovava addirittura «un po' sti-

VERSONE OPEN ACCESS

racchiato» l'esito più duro[27] e, se Mario Verdone tifava decisamente per la continuazione dell'amicizia fra Camurati e Petrocinetti («Il Quotidiano» del 4 settembre 1955; vedi anche, *supra*, nota 10), lo stesso giorno Maurizio Liverani, su «Paese Sera», riteneva «più attendibile» il finale con la riconciliazione perché «più in armonia con il tono dell'opera, che parla un benevolo, delicato, gradevole linguaggio», non esente – a detta del critico – da una certa superficialità.

Di rovescio, Guido Aristarco (in «Cinema Nuovo» cit., p. 209) sosteneva che il primo finale sgorgava soltanto dalla totale mancanza d'analisi di un retroterra sociale e pertanto era «crudelmente e inutilmente negativo» in rapporto «all'allegra noncuranza di un racconto sostanzialmente senza problemi». Sulla medesima linea, un quasi sprezzante Luigi Chiarini: «un raccontino privo di scopo e di significato, inconcludente al punto che nelle varie proiezioni possono essere usati indifferentemente i due finali (amaro e lieto) a seconda trionfino le esigenze della regia o quelle della casa produttrice. Il lieto fine voluto da quest'ultima è forse il più ragionevole intonato al carattere del film». La sinistra, in questi ultimi tre casi, parlava, allora, con una voce concorde, verosimilmente in sintonia con il parere de «l'Unità» del 4 settembre 1955.

Come se non bastasse il doppio finale, ci saranno critici che proporranno le loro soluzioni alternative. Uno di questi è il buon Ghelli (in «Bianco e Nero» cit., p. 30), il quale,

[27] «Mario, infatti» – scrive Rondi –, «quando si accorge che l'aereo è già partito, prima ha uno dei suoi abituali moti di stupore (proprio di chi, sempre sicuro di sé, si meraviglia che qualcosa non vada secondo i suoi piani), ma poi frana in un piccolo viluppo di situazioni infantili (un pianterello, un po' di paura per aver fatto tardi, l'incapacità di risolvere il problema di tornare da Ciampino a Roma), che indeboliscono la tensione drammatica e lasciano il film senza vera soluzione poetica».

VERSIONE OPEN ACCESS

ritenendo «chiaramente sbagliate» tutt'e due le conclusioni, sosterrà – un po' troppo melodrammaticamente – che «il film avrebbe dovuto concludersi con l'arrivo all'aeroporto del fanciullo trafelato e disperato il cui richiamo doloroso è soffocato dal rombo dei motori dell'apparecchio in volo che porta lontano l'amico». Più articolate le considerazioni di un sincero estimatore del film, Giulio Cesare Castello (in «Film» cit., p. 53):

> Il vero finale del film – il finale coerente con le intenzioni del regista – non è né quello di Venezia, al quale crescono alcune inquadrature, che, pur psicologicamente sottili ai fini della definizione del carattere di Mario, ne spezzano l'intensità emotiva, né quello adottato per la visione pubblica, la quale inquina la umana amarezza del racconto con un mezzo lieto fine scarsamente significativo e plausibile. Il vero finale è quello che si avrebbe amputando la copia veneziana al punto in cui allo smarrimento di Mario, giunto a Ciampino, troppo tardi per ritrovare l'amico perduto, fa da contrappunto il sordo ronzio degli aerei nel cielo notturno. In quell'istante, in quella situazione Mario è una sorta di piccolo Zampanò [de *La strada* di F. Fellini] al cospetto della notte e delle cose più grandi di lui (il paragone non sembri arrischiato)...

VERSIONE OPEN ACCESS

Comunque sia, *Amici per la pelle* si è imposto e in effetti concluso con la soluzione più moderata e delicata, che non è affatto cinematograficamente disprezzabile, ovvero con la sensibile e per niente retorica scena che contempla in fondo solo «*an emotional reconciliation*» («Monthly Film Bulletin» cit., p. 66): l'abbraccio (e il rimpianto per l'amicizia sprecata) fra i due compagni con l'inevitabile partenza di Franco (cfr. fig., p. 91). Il secondo finale rimette in gioco il coinvolgimento emotivo di Franco, senza cancellare l'impressione che la separazione fra i due ragazzi possa essere «*something almost as bad as death*» – come ha scritto Alan Dent (su «The

VERSIONE OPEN

Illustrated London News» del 18 maggio 1957, p. 822) –, concludendo: «Il film ci rammenta che anche le affezioni più precoci, i reciproci legami fra bambini, per esempio, possono essere splendidamente malinconici e assolutamente autentici».

In fin dei conti, il massimo affronto commerciale alla pellicola di Rossi non sarà questo secondo finale, bensì forse – quando uscirà in America, dove le leggi di mercato erano ancor più cogenti –, proprio il manifesto, che (a cominciare dallo strano titolo)[28] tenterà di gabellare la contrastata storia dell'amicizia di Mario e di Franco come una specie di film alla Hitchcock, attribuendole le atmosfere gotiche di un racconto di Poe e, ai giovani protagonisti, il raccapricciante

[28] Nei paesi anglosassoni, il film sarà comunque conosciuto anche come *Friends for Life*.

(e insussistente) fardello di «*a strange obsession*». Howard Thompson, su «The New York Times» del 15 gennaio 1959, giustamente, protestava contro il manifesto: «*Baloney*», scriveva.

Il film, per lui, era davvero tutt'altro: «un piccolo studio, tenero, magistrale e magnificamente perspicace»; sì, «un pacato ritratto di adolescenti», caratterizzato da nessuna «nota falsa o melodrammatica», se mai da «un'aura di genuina dolcezza». Ma non tutti – stiamo per vedere – lo consideravano così innocente.

VERSIONE OP

6. *L'ombra di Peyrefitte*

Scriveva Gabriel García Márquez che, dopo l'assegnazione dei premi, a Venezia, aveva «provocato una certa perplessità [la circostanza] che non [avesse] ricevuto menzioni *Amici per la pelle* di Franco Rossi, quando invece il Centro cattolico cinematografico lo ha considerato il miglior film»[29]. Questo riconoscimento, un po' laterale alla Mostra, arrivò, infatti, in coda a premiare i meriti di uno «studio, pieno di freschezza e di delicatezza, di una amicizia sincera» (cfr. «Cinema Nuovo», n. 67, 1955, p. 212), e, dalle cronache, si coglie che fu considerato, almeno da alcuni, una specie di

[29] G.G. Márquez, *Dall'Europa e dall'America* cit., p. 67.

risarcimento. Tuttavia, vista la motivazione, anche questo premio qualcosa d'inusitato ce l'aveva.

Pierre D'André, presidente dell'Office Catholique International du Cinéma (Ocic), sentì pertanto la necessità di scrivere un articolo per giustificare l'assegnazione, che – proprio nell'anno in cui a Venezia trionfava *Ordet*, addirittura di tematica cristica –, andava a un film che, paradossalmente, «non possiede un messaggio di alta spiritualità, non si sforza di dimostrarci qualche cosa» (cfr. «Rivista del Cinematografo», nn. 9-10, 1955, pp. 30 sgg.). D'André spiegava puntigliosamente che il film di Dreyer era di «orientamento troppo lontano dalla nostra fede» e che le altre opere presenti alla Mostra e mirate sui problemi dei più giovani (*Ciske de rat* e *Chiens perdus sans collier*) esibivano una linea drammatica troppo cruda.

I critici cattolici, insomma, erano arrivati ad *Amici per la pelle* quasi per esclusione e unicamente in virtù della «toccante autenticità dei due personaggi principali», ma anche perché, «fatta per distrarre, l'opera supera l'aneddoto e lo trascende per il carattere universale». In effetti, si trattava di validissime qualità del film, come avremo modo di dimostrare, che bastavano senz'altro a motivare il premio; ma D'André continuava, tenendo a sottolineare, in conclusione, che non c'era «nulla di torbido» nello sviluppo della vicenda. E qui vien da chiedersi perché mai avrebbe dovuto esserci qualcosa del genere oppure a che cosa o a chi stesse occultamente pensando il critico, formulando questa considerazione. A Roger Peyrefitte?

Possibile. Certo è che Luigi Chiarini ha parlato, per *Amici per la pelle*, di una trattazione del tema dell'amicizia portata avanti «in modo convenzionale, ma con una forzatura di toni patetici da sfiorare la morbosità»[30]. Un'osservazione

[30] «Il rapporto tra Mario e Franco, inizialmente ben impostato, invece di

VERSIONE OPEN ACCESS

che aveva sollevato le proteste di Giulio Cesare Castello, nel citato articolo su «Film» (pp. 50 sgg.), il quale – partendo dal presupposto che la pellicola di Rossi era divenuta, «cammin facendo, un film *per adulti* adatto (fino ad un certo punto) anche per i ragazzi»[31] – rivendicava che il regista aveva «tratto opportuno profitto dalla lezione del Peyrefitte di *Les Amitiés particulières*»[32], impostando, «al di fuori di ogni compiacimento morboso» e con «un ritegno esemplare», ma una parallela coraggiosa capacità di penetrazione, «lo sfuggente ed affascinante problema psicologico [...] dell'amicizia esclusiva, totale, 'amorosa', che ogni ragazzo concepisce per il proprio compagno intorno a quell'età ingrata che precede l'adolescenza». Proprio per questa delicata complessità, *Amici per la pelle* si poneva come «un film importante» e originale, preso «sottogamba» solo per il pregiudizio che si nutriva nei confronti di Rossi di essere un regista di commedie.

Di contro, i critici d'oltralpe, che sul tema avrebbero dovuto essere inevitabilmente più attenti, escludono in definitiva una diretta derivazione della pellicola dalla sen-

venir approfondito e reso emotivo attraverso un'analisi realistica della psicologia dei ragazzi, è stato drammatizzato in funzione dell'effetto spettacolare secondo la vieta falsariga del contrasto amoroso, tanto da sfociare in un finale addirittura con fuga e inseguimento» (L. Chiarini, *Panorama del cinema contemporaneo* cit., pp. 269-270).

[31] Posizione simmetricamente opposta a quella di Chiarini, il quale pur riconoscendo qualche merito di «mestiere» a Rossi, riteneva che *Amici per la pelle* potesse essere, molto limitatamente, solo «giudicato nell'ambito dei film per ragazzi» (ivi, pp. 268-269).

[32] Lo scandaloso autore è richiamato pure nella recensione di Edoardo Bruno, sul n. 52 di «Filmcritica» del 1955, pp. 338-339, ma con l'immediata constatazione che la pellicola di Rossi, se «s'apparenta al gusto di certi scrittori francesi», conserva «pur nelle pieghe di una storia d'amore d'adolescenti una freschezza e un candore sconosciuti al Peyrefitte, ad esempio, di *Amicizie particolari*».

VERSIONE OPEN ACCESS

sibilità di Peyrefitte: «nulla di equivoco in questo caso, nulla di sospetto. Nessuna *amitié 'particulière'* o 'strana' relazione» (Jean de Baroncelli, su «Le Monde» del 25 ottobre 1956)[33].

A nostro parere – ammesso pure che Rossi abbia tenuto tanto conto de *Les Amitiés particulières* –, i francesi hanno ragione: sostanziale è la distanza fra *Amici per la pelle* e il romanzo di Peyrefitte del 1943-1944 (pubblicato in Italia da Einaudi nel '48), che darà peraltro adito a un algido (quanto maledetto dalla critica cattolica e da François Mauriac) film di Jean Dellanoy del 1964 «sulle emozioni che sentiamo sorgere forti alle soglie dell'adolescenza». Nella pellicola di Rossi, non c'è nessuna traccia di *mala educación*: mancano del tutto la costrizione del collegio con il suo sistema anafettivo e la sua deviante simbologia religiosa; non c'è una difficoltà pratica delle relazioni interpersonali con la conseguente e indotta inquietudine omoerotica; nessuna complicità ambigua.

Nel film italiano, anzi, soffia qua e là un tono scanzonato («La storia ha la cadenza di una pioggia sottile, senza vento», ammette Maurizio Liverani su «Paese Sera» del 4 settembre 1955); i rapporti con il mondo femminile sono acerbi (e potrebbe essere altrimenti?), ma aperti, fluidi e curiosi; il problema psicologico di Franco, infine, è soprattutto concentrato sull'orfanezza. Al di là di una naturale giovanile empatia, in tutto il film, è questa orfanezza che lo spinge

[33] Sulla stessa linea, il breve intervento di O' Picratt su «Le Canard enchaîné» del 24 ottobre 1956 e del critico di «Arts» del 7 novembre 1956. Tuttavia, per stare in ambito di critica straniera, almeno la recensione di Roy Edwards, su «Sight & Sound», Summer, 1957, p. 42, avvicina il film a certi slanci affettivi di *Les Enfants terribles* di J. Cocteau, spingendosi a sostenere, con eccessiva fantasia, che, quando Franco accosta Maddalena a Ingrid Bergman, «sta pensando a sua madre e nello stesso tempo adorando l'amico dai capelli neri».

VERSIONE OPEN ACCESS

a una forte integrazione affettiva con Mario come persona attiva e affermativa e, soprattutto, come tramite con la calda atmosfera del suo ambiente familiare. Anche il romanzo in seguito pubblicato da Rossi, che inevitabilmente si diffonde sull'analisi intima dei personaggi, non fornisce rilevanti elementi per smentire queste valutazioni. Indubbiamente, il triangolo che si crea, in particolare nella scena della festa, fra l'intraprendente Camurati, Franco e Margherita è più contrastato nel libro che nel film (dove si fa notare giusto per cenni) e la ragazza, «*jalouse*», non invita di proposito «*l'ami intime de Mario*»[34]. Ciò detto, la situazione resta nel quadro di una naturale rivalità e di una studiata dimensione psicologica adolescenziale, verificabile in altri punti del romanzo di Franco Rossi, che ha di sicuro presente il modello letterario di François e Augustine di Alain-Fournier piuttosto che di Georges e Alexandre di Peyrefitte.

Non ci soffermeremmo oltre sul tema se non fosse stato vieppiù proposto in un libro di Richard Dyer, a partire, questa volta, dalla musica che Nino Rota ha composto per *Amici per la pelle*[35]. Dyer parte dal presupposto che «la musica suggerisca la tenerezza del rapporto» fra un Camurati, che viene però descritto dal critico fin troppo *macho* (per la sua età), e un esangue Petrocinetti, addirittura con «*no interest in games*» (peccato che sia lui poi a vincere la corsa campestre e non il compagno...). C'è in effetti un tema alquanto sentimentale della partitura di Rota, che ricorre, in particolare, nell'intensa scena nella quale Franco fronteggia il ritratto della madre, che, per Dyer, non a caso, è lo stesso «che ha accompagnato momenti di tenerezza fra i due ragazzi», sicché, nell'insieme, «la musica, facendo ricorso alle

[34] F. Rossi, *Amis pour la vie* cit., p. 151.

[35] R. Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, London, Palgrave/BFI, 2010, pp. 34 sgg.

VERSIONE OPEN ACCESS

convenzioni del sentimentalismo, proietta la loro relazione nei termini di un'intensa tenerezza di rado esibita in storie che riguardano l'amicizia di adolescenti maschi, il che pure si associa con un'emozione eterosessuale, suggerendo delicatamente un'equivalenza».

Dyer si spinge a ipotizzare momenti creativi (tra l'altro, in *Sotto il sole di Roma* e *Satyricon*), nei quali la musica di Rota rivelerebbe «*a sensuousness that is perhaps homoerotic* [...], *but not drivingly homosexual*» (attribuzioni – si concederà – *perhaps* difficilmente quantificabili). Certo il tema, con le sue variazioni, che Dyer evidenzia nelle scene in cui Franco dimostra una prima attenzione per Mario o quando si concreta la prospettiva della rottura della loro amicizia a causa della nuova destinazione del papà ambasciatore, è arioso e appassionato, quasi ciaikovskiano, si direbbe, ma chi può caricarlo con precisione interpretativa di una valenza *sensuale* piuttosto che, per dire, dell'impulso di un'affezione o di una sentita simpatia? La musica in un film può senz'altro essere descrittiva o enfatica, ma resta pericolosissimo (e quanto utile?) leggere gli spartiti in chiave di semplice psicologia[36]: si possono giusto fare illazioni. Già, ma quanto consistenti?[37]

VERSIONE OPEN ACCESS

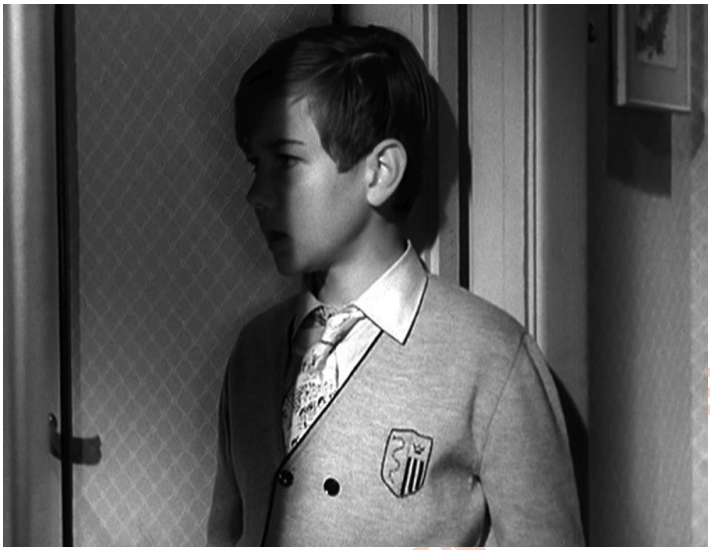
[36] Non sarà inopportuno menzionare in merito quanto, sotto il profilo estetico, nel suo commento ad Aristotle, *Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1980[4], p. 262, ha osservato D.W. Lucas: «Chiunque possa ricordare occasioni in cui la musica di fondo scema, nel corso della proiezione di un film muto, ricorderà la doccia fredda emotiva che ne consegue. Tuttavia, di norma, non parliamo della musica in quanto suggerisca delle qualità morali, sebbene possa essere non più che una convenzione linguistica che c'impedisce di affermare che la musica marziale rappresenti il coraggio e quella lasciva la sfrenatezza, potendosi obiettare che la relazione sia troppo vaga e le emozioni troppo indifferenziate». Pur godendo, indubbiamente, la musica di «*a persuasively direct sensory medium*», presenta tuttavia «*no controllable correspondence between the medium and any definite objects*».

[37] Più interessante notare che lo spartito di Rota per questo film ha una qualità davvero speciale, pur nella fittissima produzione cinematografica, in

Se lasciamo perdere una psicanalisi, in cui ogni sentimento (evidente o latente) è possibile e tutte le vacche sono scure, a favore d'una più modesta indagine sulle strutture della sceneggiatura, è proprio la mancanza d'implicazioni d'altra natura che rende le scene, per dir così, più *affettuose* del film equilibrate o aperte a esiti coerenti di trama come, se il caso, a significati più profondi. Per stare proprio al genere di scene *sospette* menzionate da Dyer, andrebbe notato che, quando Mario strappa la lettera in cui Franco si dichiara «indegno» della loro amicizia per avere mentito al compagno su Maddalena, la situazione (*romantica* già nell'artificio della lettera d'addio) viene subito bilanciata dalla sdrammatizzazione da parte di Camurati che (certo pietosamente) esalta la «drittaggine» dell'amico (nei fatti, tutt'altro che "dritto"), riportando il rapporto di relazione, affettivamente intenso, sui binari di un sentire adolescenziale, fatto insieme di esclusività e generosità amicale, nonché d'istintiva ammirazione della furbizia. La tensione di questa scena – nell'ambiente lussuoso, ma un po' astratto, della camera d'albergo, ingombra dei trenini di Franco – finisce così per circoscrivere ancor di più la solitudine e l'orfanezza del figlio del diplomatico che, rievocando infine il proprio lutto, viene inquadrato in semiombra (cfr. fig., p. 99) a esplicitare la sua incompiutezza affettiva e personale, ma preparando, in tal modo, il successivo episodio della visita alla villa dei due amici, in cui il suo problema (la perdita della mamma) esploderà esplicitamente e catarticamente. La curva drammaturgica di queste scene – all'acme della trama – è, insom-

quel periodo, del musicista, che, in *Amici per la pelle*, «sperimenta i timbri orchestrali di un organico inconsueto, con 'gocciolature' di glockenspiel e di celesta che imperlano di grazia e gentilezza il tema principale, solidale sostegno ai fremiti e alle giovanili esuberanze dei protagonisti» (P.M. De Santis, *Nino Rota. Le immagini e la musica*, Firenze, Giunti, 1992, p. 142).

VERSIONE OPEN ACCESS



ma, tutta orientata sull'orfanezza e il suo vuoto esistenziale, niente altro.

Ancora, quando Franco, con commossa disperazione, comunica a Mario, di sera, sulla soglia dell'albergo, l'imminente trasferimento del padre e l'implicita fine del loro rapporto, incidentalmente, riporta la dolorosa prova che li aspetta solo a un gioco del proprio «destino» personale («Perché sono così sfortunato?»). «Destino» sarà una parola davvero grossa sulle labbra di un tredicenne, ma qui sancisce la sorte di fatale isolamento del personaggio, la sua insistita condizione di esule nella vita.

I grandi slanci degli affetti, affioranti nelle minime vicende di questi due ragazzini, tendono giusto a sollecitare, nel film di Rossi, un genere di risonanze più che altro archetipiche (il destino dell'orfano-*Wanderer*, per esempio) o – come scrive giustamente D'André – più «universali», nella cornice di un accettato realismo. Ricordando che la categoria di

VERSIONE OPEN

amitié amoureuse è di norma evocata dalla critica proprio come fulcro de *Le Grand Meaulnes* e da lì è verosimilmente ripresa da Rossi, possiamo essere d'accordo, infine, solo se, con descrizione di amicizia «amorosa» o «innamorata»[38], s'intende che, in questo film, viene accennata una *metafisica delle affinità elettive* ovvero un'individuazione di sentimenti primari, spazianti dall'empatia alla gelosia, i quali, colti nella luce assoluta dell'adolescenza, si prospettano più crudi, essenziali o acuti all'analisi e alla visione. Insomma, *Amici per la pelle* c'invita a collocarci nell'ottica dell'amicizia giovanile – «un bene», ha scritto Mario Lodoli (cfr. «la Repubblica» del 30 maggio 2013), «che non prevede compromessi e mezze misure; [...] un sentimento che afferra l'anima» e ambisce a «misurarsi solo con l'eternità» – come *luogo* di maturazione di quella screziata gamma di sentimenti che il mondo adulto focalizzerà o sfuocherà, comunque varierà, velerà e talora pure dimenticherà.

VERSIONE OPEN ACCESS

7. *Un De Amicis senza lacrimucce*

A questo punto, però, a voler individuare un ulteriore retroterra letterario per il film, più che a Peyrefitte, guarderemmo ad altri modelli della letteratura straniera (e, a ben vedere, fino a un certo punto solo *pour enfants*) come quelli evocati dall'ammirato e succitato S. Dubreuil, su «Libération», che mette in campo – al di là de *Le Grand Meaulnes* –, nientemeno che *David Copperfield* e «*les livres de souvenirs d'Anatole France*», nonché, ovviamente, di quella italiana.

Approfondiremo questo aspetto; per ora limitiamoci a considerare che i critici più ostili non sempre hanno torto e De Amicis, in effetti, non sembra assente nel nostro film. *Cuore*, approssimativamente e in senso lato, occupa nella

[38] Come vuole altresì Edoardo Bruno (cfr. *supra*, nota 32).

letteratura italiana un posto non troppo lontano da quello de *Le Grand Meaulnes* in Francia. L'ambiente scolastico è comunque l'elemento che accomuna i due romanzi e il film, e andrebbe ricordato che, almeno al principio, la sceneggiatura di *Amici per la pelle* prevedeva una storia più corale[39]. Si potrebbe azzardare che *Amici per la pelle* ambisca addirittura a costituirsi come una sorta di doppio cinematografico attualizzato di *Cuore,* sia per un suo occasionale bozzettismo (in tal senso, è davvero «film [scritto] col lapis», come lo definiva Maurizio Liverani su «Paese Sera» del 4 settembre 1955), sia per la retorica patriottica (per esempio, nell'esaltazione dello sport nazionale, nella scena all'ippodromo, che, al grido di «Viva l'Italia!», si conclude con una pomposa parata di carabinieri), sia, soprattutto, per il suo intento pedagogico talora enfatizzato da una inclinazione *larmoyante* (tutt'altro che assente anche in Alain-Fournier).

OPEN ACCESS

[39] Cfr. «Cinema», n. 152, 1955, p. 882.

Inutile nasconderselo, in *Amici per la pelle* si piange molto e si vuol commuovere. L'apparato educativo è al fondo mirato sulla commozione del *cuore* del suo più o meno indifferenziato pubblico, eppure difficilmente si sarebbe spinti a fare – come voleva Umberto Eco –, per reazione, «l'elogio di Franti», personaggio che pure nella sceneggiatura esiste, nella figura del compagno dall'accento toscano, che poi in verità, più concretamente di Camurati, col suo infame disegnino annienta il povero Petrocinetti[40]. In *Amici per la pelle*, alla fine, si fa apprezzare uno stile che tiene la commozione in limiti legittimi e talora sorvegliati; soprattutto – come vuole dichiaratamente il regista – non s'inseguono quasi mai le "lacrimucce", ma si suscitano emozioni su un piano rigoroso di verità, che si sostanzia poi nell'eccezionale prestazione dei due giovani interpreti (Meynier e Scirè), spesso riconosciuta persino dalla critica più arcigna e che diviene l'autentica sostanza estetica ed emotiva di un film, forse per questo, «assai più complesso del suo soggetto» (J. Rochereau, su «La Croix» del 28 ottobre 1956).

In esso, infatti, per dirla ancora una volta con un critico francese, effettivamente, nella coppia dei protagonisti, «*l'âme sur [le] visage est comme à fleur de peau*» (J. de Baroncelli, su «Le Monde» cit.); una considerazione peraltro pressoché condivisa da Roy Edwards, nella menzionata recensione su «Sight & Sound» («L'indifferenza [dei protagonisti] alla macchina da presa è tale che si dimentica che questo è cinema»)[41], o dal Thompson dell'articolo su «The

VERSIONE OPEN ACCESS

[40] Lo scontro fisico, nel finale, tra questo personaggio (nel film appena abbozzato) e Camurati, che cerca così di sgravarsi la coscienza e vendicare il torto fatto a Petrocinetti, può ricordare alla lontana quello tra Franti e Stardi nell'episodio del 5 marzo di *Cuore*.

[41] «Affermare che un attore 'vive' una parte generalmente è un complimento opinabile, ma Geronimo Meynier e Andrea Scirè, che recitano Mario e

New York Times», che parla di «straordinaria credibilità dei due giovani eroi [...]. I ragazzini sono formidabili», e, per un'interpretazione cinematografica, si concederà, non è affatto poco.

Come fu ottenuta una qualità di resa tanto esaltata dalla critica straniera (più distante e serena rispetto alle beghe ideologiche di casa nostra), per cui la citata nota su «Variety» parla di «recitazione di spicco» e «Positif» d'interpretazione «senza istrionismi»?[42] Questo trionfo della *naturalezza* poggiava, ovviamente, su una sorta di *artificio naturale*. Vediamo.

8. *La mimesi maieutica del regista-attore*

In un articolo di Sergio Frosali su «Cinema» (n. 152 del 10 ottobre 1955, pp. 882-883), dal titolo un po' affannoso, *Il regista Franco Rossi ha raccontato come fece Amici per la pelle*, apprendiamo che il film lo si dovette girare in fretta e con pochi mezzi, giacché non era preventivato nessun successo di cassetta. Franco Rossi (1919-2000)[43] avvertiva la grande responsabilità di dirigere dei ragazzi, giacché – al di là della famosa *boutade* di Billy Wilder, che sconsigliava seriamente di girare film con cani e con bambini –, era opinione diffusa che fosse difficile farlo, tant'è che, in molte altre circostanze, i giovani interpreti erano stati scelti male, apparendo spesso fuori posto. Per di più, ci si ritrovava inizialmente una sceneg-

VERSIONE OPEN ACCESS

Franco, sembrano improvvisare un sogno e patire in autonomia, senza curarsi del copione, del regista e dei riflettori» (p. 42).

[42] B. Chardère, *Venise 1955: Images et souvenirs*, in «Positif», n. 16, Mai 1956, p. 59.

[43] Fiorentino, Rossi aveva alle spalle una milizia teatrale e radiofonica, nonché di sceneggiatore, e tre regie di commedie cinematografiche, l'ultima delle quali era stata *Il seduttore* con Alberto Sordi (1954). In seguito, Rossi sarebbe diventato uno dei maestri della *fiction* televisiva.

giatura per un film *sui* ragazzi che, pertanto, andava ripensata e mirata sulla vicenda di maggior respiro che conosciamo.

Il copione passò quindi a Fellini e agli sceneggiatori Pinelli e Prosperi, che incoraggiarono l'avvio del film. Sul Bollettino n. 14 della Cines per la Mostra di Venezia, leggiamo, tuttavia, questa interessante nota (*Autori gli stessi ragazzi*) sulla metodologia preliminare di definizione della sceneggiatura che fu sperimentata per *Amici per la pelle*:

> Forse per la prima volta nella storia del cinema, i ragazzi hanno continuamente supervisionato un film in ogni sua fase, dal soggetto alla sceneggiatura, alla realizzazione. Per circa sei mesi sia il regista che gli autori si sono continuamente rivolti a gruppi di ragazzi chiedendo loro episodi, giudizi, indicazioni per evitare quello che troppo spesso accade: cioè che i 'grandi', presuntuosamente, offrano ai giovani niente altro che ricordi di una propria gioventù che ormai non interessano più la generazione attuale.
> Per evitare pericoli del genere gli autori di *Amici per la pelle*, pur avendo elaborato un soggetto di massima, chiesero di poter leggere quanto centinaia di ragazzi appartenenti a varie scuole avevano scritto su temi abbastanza consueti come 'Mio padre', 'Il mio migliore amico', 'La mia più curiosa avventura'. Da oltre quattrocento componimenti esaminati uscirono indicazioni precise e l'atmosfera esatta del film. [...]
> Dopo le inchieste, dopo la lettura dei temi, dopo numerose convocazioni di nutriti gruppi di ragazzi, soltanto quando fu eliminato anche il minimo dubbio e si ebbero indicazioni precise sulle reazioni del futuro pubblico, venne stesa la sceneggiatura. E la revisione finale consistette nella lettura completa del copione a cento ragazzi che diedero il loro parere sotto forma di voto, motivando il giudizio che fu preso in considerazione e accettato tutte le volte che si formò una maggioranza favorevole ad una delle idee in discussione[44].

[44] Cfr. anche, *supra*, la nota 3 e, tra l'altro, «Stampa Sera» del 3 settembre e «La Nuova Stampa» del 4 settembre 1955. Interpellato nel merito, Geronimo

VERSIONE OPEN ACCESS

Nelle scuole romane coinvolte in questo processo, su impulso del Comitato di Coordinamento per la Cinematografia per Ragazzi, furono quindi sollecitate 5.000 selezioni con 200 provini. Alla fine, la rosa si ridusse a una quindicina di studenti della scuola media, tra i quali furono scelti, quasi immediatamente, Andrea Scirè (1942)[45] e un parente del produttore che, venuto meno, non volendo interrompere gli studi, cedette il posto a un adolescente esule da Fiume, Geronimo Meynier (1941). Nessuno dei due protagonisti (anche qui secondo una collaudata prassi neorealista) aveva esperienze di recitazione e, in pratica, solo Meynier avrebbe portato avanti in seguito una breve, non effimera, carriera cinematografica, imponendosi, in grazia di *Amici per la pelle*, in una sorta di *emploi* d'"attor giovane", preferibilmente da commedia[46].

Geronimo Meynier ci ha raccontato (cfr. *supra*, nota 25):

VERSIONE OPEN ACCESS

Meynier non ha saputo però darci ulteriori ragguagli su questo interessante procedimento preliminare, precisando che a lui almeno nessuno aveva chiesto nulla in merito alla sceneggiatura; risposta analoga ci ha dato Andrea Scirè.

[45] Andrea Scirè Borghese, figlio minore della letterata e aristocratica russa Daria Wassilievna Olsoufiev Schouvalov e di Junio Valerio, già comandante della X Mas. Andrea Borghese ha avuto solo occasionali contatti con il mondo del cinema, partecipando nel 1964 a *Saul e David* di Marcello Baldi. Curioso, comunque, rilevare che la parte di Lorenzo Fainardi, ne *La ragazza con la valigia* di Valerio Zurlini (1961), poi interpretata da Jacques Perrin, era stata inizialmente concepita per lui, ancora sulla scia dell'affermazione in *Amici per la pelle*.

[46] Geronimo Meynier avrebbe girato 18 film in dieci anni, lavorando, tra gli altri, con Lattuada, Blasetti, Monicelli e Zampa, al fianco di De Sica, Cervi, Sordi, Totò, Gassman, M. Arena, E. Rossi Drago, S. Mangano e soprattutto Carla Gravina, per concludere, nel 1964 (prima d'impiegarsi nell'industria chimica), con una pellicola, *Giulietta e Romeo*, realizzata insieme a Rosemarie Dexter e con la regia di Riccardo Freda, che ebbe un singolare successo in Giappone. Nel 1958, Meynier aveva fatto anche un provino per una messinscena di Visconti, senza tuttavia mai intraprendere la strada del teatro.

«Non avevo propriamente entusiasmo per il cinema; il mio sogno sarebbe stato diventare ingegnere. Anche in seguito, come attore, posso dire di essere rimasto un autodidatta, conducendo una vita parallela a quella della professione d'attore». In una testimonianza del 2007, tratta da Geoffroy Caillet[47], Meynier ricorda: «Abbiamo girato le riprese nella primavera del 1955, a Cinecittà per gli interni, nelle strade di Roma e sulla Via Appia per gli esterni. Le scene in classe sono state realizzate in una vera scuola di Via Panisperna».

Ma come guidò Rossi questa coppia di *absolute beginners*, la cui spontaneità e vivacità potevano essere insieme una forza e un limite?

> Lavorare con loro – rievoca il regista nel citato articolo di «Cinema» – era estremamente difficile, anche perché, lungi dall'immedesimarsi nella parte, essi dovevano essere diretti dall'esterno, spinti con molti artifici a recitare scene che non capivano e non sentivano. Quasi ogni sequenza in cui lavorano insieme è fatta di pezzi molto brevi di montaggio a primi piani e controcampi: era infatti impossibile farli recitare assieme in una lunga inquadratura.

Ci ha spiegato Meynier:

> Rossi ci faceva ogni scena, sia per il mio personaggio sia per quello di Andrea Scirè, e noi dovevamo riprodurre al meglio quello che lui aveva mostrato. Rossi (un gran signore) era bravissimo a impostare le scene, ce le spiegava profondamente e noi imitavamo. Io ho sempre avuto una certa propensione per l'imitazione. Rossi aveva due bravissimi aiutoregisti [Giuseppe Orlandini e Riccardo Redi], che ci facevano imparare perfetta-

[47] In rete, al link: http://www.lesgensducinema.com/biographie/Geronimo%20MEYNIER.htm.

VERSIONE OPEN ACCESS

mente a memoria tutte le scene che dovevamo girare. Così diventava poi di una facilità estrema ripeterle al momento giusto. Magari si provava anche trenta volte e più senza pellicola, assai meno con la pellicola. Spesso dopo la decima, ma anche prima, con la pellicola, la scena era già buona. Il copione nella sua interezza non l'ho mai letto e, del resto, nel cinema dei miei tempi, con Sordi, con Totò, lo studio del copione non era così importante. Di volta in volta imparavo quello che si doveva dire, senza avere un'idea del complesso; solo a grandi linee ci avevano illustrato la trama.

In questo film, dove si piange non poco, la difficoltà era spesso quella di sollecitare la commozione dei giovani attori e Rossi, su «Cinema», non nega l'utilizzo delle strategie più drastiche: dai rimproveri agli schiaffi (su richiesta degli stessi ragazzini nei momenti di maggiore *impasse*) per creare una «reazione fisica al dolore e alla mortificazione». In particolare, girando le famose scene all'aeroporto del finale, «per ognuna delle quali era necessario che io piangessi». – Racconta Geronimo Meynier – «Ma dopo una giornata di lavoro, non avevo più lacrime e le scene andavano avanti una settimana! Allora Rossi ha usato i mezzi estremi per farmi piangere: cipolle, Vicks VapoRub, ceffoni... Ho terminato il film letteralmente distrutto!».

Andrea Scirè ricorda, tra gli altri stratagemmi, che le scene più emotivamente impegnative venivano in genere girate quando i giovani attori erano più stanchi, ma – a distanza di decenni – anche lui ricorda Rossi come una persona di cui aveva assoluta stima e fiducia: «Il merito della nostra interpretazione va soprattutto attribuito a lui e posso affermare che siamo stati diretti in un modo magico. Rossi ci aveva capito a fondo e, con una rara e delicata maestria, riusciva anche a giocare con i nostri rapporti interpersonali, la nostra simpatia reciproca e pure le nostre piccole rivalità».

VERSIONE OPEN ACCESS

Con noi Meynier ha puntualizzato ancora:

> Io e Andrea Scirè eravamo dei bambini; non provavamo sentimenti, ma la nostra recitazione era ravvivata da un entusiasmo intrinseco. Credo che la freschezza stessa dell'interpretazione derivasse dal nostro entusiasmo per la vita e dalla sensazione del gioco. Persino la scena patetica dei due amici di fronte al ritratto della madre nella villa abbandonata fu girata *a freddo*, nel senso che emotivamente non ci coinvolgeva. Io e Andrea non parlavamo nemmeno fra di noi delle situazioni del film.

Persino l'interazione con gli altri attori (Tamberlani, artista di grande tradizione e stimato maestro di recitazione) non fu utilizzata come *scuola* per i giovani debuttanti: «Loro recitavano la loro parte» – ricorda Meynier – «e io eseguivo quello che mi diceva Rossi». Andrea Scirè sottolinea, tuttavia, in questo procedimento, un margine di creatività: infatti, nella fase preliminare di prova, prima di girare con la pellicola,

> Rossi ci lasciava molto fare. Lui certo ci mostrava quello che dovevamo eseguire, poi però ognuno di noi lo attuava in parte, realizzando cioè quello che si sentiva di mostrare o cercando di ricordare ciò che voleva il regista. La sua bravura stava nel tirarci fuori quello che voleva, ma non è che ci trasmettesse le parole e le espressioni. Interveniva, ci mostrava le azioni, ma se la scena riusciva diversa e a lui piaceva, era accettata. Spesso, naturalmente, poteva avvenire il contrario.

Rossi non nega, pur nella stringente durezza del lavoro delle riprese, di essersi impegnato il più possibile a tentare di restituire, nel complesso, ai giovani protagonisti «l'impressione di un gioco» (cfr. «Rivista del Cinematografo», nn. 9-10, 1955, p. 35), e Andrea Scirè conferma, attribuendo larga parte della qualità dell'interpretazione proprio alla

VERSIONE OPEN ACCESS

sensazione che «recitare era un gioco». Del resto, un po' alla maniera di De Sica, Rossi non ha mai voluto che i due ragazzi si sentissero piccoli divi, *attori*[48]. In questo caso, si può affermare che l'autorialità e l'attorialità del regista si esaltavano in una sorta di mimesi maieutica, precisamente approntata e incarnata dai suoi interpreti, che illuminavano la loro prestazione con la vitalità e la trasparenza della loro età: «Nel film come nella vita, non facevo l'attore. Recitavo me stesso, tutto qui!», ha affermato Meynier. Si potrebbe insomma parlare di un lavoro di proiezione e di vera e propria *incarnazione* dialettica dell'attorialità-autorialità del regista; di una sorta di artificio che va a organizzare espressivamente la naturalezza dell'interprete tramite un immediato transfert imitativo, ma soprattutto ludico.

Il film fu girato in presa diretta, ma fu necessario, alla fine, doppiarlo, visto che in sottofondo si sentiva la voce del regista («Avanti! non così! bene ora! cammina piano!»). Quando furono ultimati copia sonora e missaggio, Rossi si avvalse per il montaggio della collaborazione di Renato Castellani, di cui era stato assistente:

> «Bisogna tagliare» – disse [Castellani] – «magari levare pochi centimetri per inquadratura, ma tagliare». Rossi tergiversò: lavorare sulla copia campione voleva dire interrompere irrimediabilmente la colonna sonora con i suoi rumori di fondo e far fare dei piccoli salti al commento musicale. «Questi sono difetti di minore importanza, di cui il pubblico non si rende nemmeno

[48] Questo senso di protezione del regista nei confronti dei giovani interpreti del suo film, oltre che dichiarato in «Rivista del Cinematografo» cit., p. 35, è confermato da un aneddoto che ci ha raccontato Meynier: «Dopo la proiezione veneziana, tornando a piedi in albergo con mio padre, spuntò all'improvviso da un cespuglio Rossi, che mi apostrofò: 'Geronimo, da questo momento non devi più pensare al cinema, devi scordartelo!'. Quindi, scomparve. Io l'ho interpretato come un vero e proprio moto di gelosia».

VERSIONE OPEN ACCESS

conto mentre si accorge benissimo di lungaggini anche leggere», rispose Castellani. Rossi ne convenne e insieme i due si appartarono nella sala di montaggio.

A questa testimonianza (sempre su «Cinema») abbiniamo ancora quella che ci ha reso personalmente Meynier: «Siamo andati avanti per un mese a doppiare il film. Dapprincipio ho avuto difficoltà, finché non ho capito come funzionava. Io e Andrea parlavamo comunque come nella vita, con il nostro accento e la nostra dizione naturale».

9. *Realismo, naturalismo, neorealismo*

Su «La Nuova Stampa Sera» del 4 settembre 1955, leggiamo che *Amici per la pelle* si era ripromesso di offrire «una rappresentazione 'quasi documentaria' (così dice lo stesso regista) della vita d'una 'terza media' italiana...». Su questa linea, qualche critico (G. Bezzola, in «Ferrania», n. 11, 1955) sottolineerà che Rossi, nel suo film, «ha capito bene l'importanza dei piccoli fatti» dell'esistenza e questa attenzione verso l'importanza compositiva dei *petits faits*, in chiave non di banalizzazione, ma d'ispessimento simbolico della realtà, assieme all'intento documentario, è notoriamente uno dei princìpi basilari del naturalismo.

Ambedue (*petits faits* e documentazione) comportano, nella composizione, una cura minuziosa dei dettagli, per esempio, nelle controscene, come peraltro in questa inquadratura, nella quale il regista accompagna con un'attenta spaziatura nel campo, si direbbe in contrappunto, Mario che riceve al telefono la notizia dell'incidente automobilistico del padre con Franco che giochicchia con un tamburello (cfr. fig., p. 111). Diversi sono i segnali di realismo, se non di un vero e proprio naturalismo, che affiorano nel film e – servendoci per l'appunto delle categorie naturalistiche che

VERSIONE OPEN ACCESS

sono state individuate da Yves Chevrel – dovremo elencare quantomeno un occasionale incastro casuale del dialogo; la tendenza a un'«interrogazione sul destino umano» dalle implicite prospettive mitiche (qui, meglio, favolistiche); una banalizzazione apparente della vicenda al fine tuttavia di farla diventare (zolianamente) «*typique*»; un finale incline a una certa «*cruauté*»[49].

Se questi elementi sono, a vari livelli, riscontrabili in *Amici per la pelle*, il suo naturalismo appare comunque tutt'altro che figuralmente piatto e ingenuo. Stilisticamente, il film indulge, infatti, a una rappresentazione, per così dire, mediata o evocativa dei personaggi, che ne enfatizza addirittura una sorta di emblematico e suggestivo ruolo *riflesso* in taluni snodi della vicenda. Ciò può avvenire, per esempio, tramite

[49] Y. Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris, Puf, 1982, pp. 73-74; 106-107.; 110.

un gioco di specchi, che s'interpone nella rappresentazione immediata e per molti versi fluida della festa di carnevale, che appare così giocata, con sottile ambiguità, sulla triangolazione fra Mario, Margherita e l'amico, riportati a *immagini* alternate e sottilmente interferenti dell'amicizia e dell'amore alle soglie dell'adolescenza. Anche la scena sul furgoncino, quando Mario cerca di raggiungere ansiosamente il compagno in partenza all'aeroporto, inizia con un'inquadratura che mostra l'autista e il ragazzo di spalle, ma quasi solo come riflessi sul parabrezza dell'abitacolo, anticipando in tal modo la vacua impressione di svuotamento e desolazione del finale. Una variante dello stesso procedimento si ha quando Mario si reca al Ministero dall'ambasciatore Petrocinetti e l'incontro appare suggestivamente triangolato da una foto di Franco sorridente sulla scrivania del padre (cfr. fig., a p. 113).

VERSIONE OPE

Al di là di questo, abbiamo più volte richiamato, a proposito di *Amici per la pelle*, il riferimento a certe pratiche del *neorealismo* cinematografico[50], pur considerando che, nella vaghezza o ampiezza di questa corrente, il film si pone, anche cronologicamente, al limite, in una posizione epigonale e, comunque, in una declinazione o trasmutazione in chiave *borghese* di tale movimento[51].

VERSIONE OPE

[50] Riconosciutogli, per esempio, da L. Chauvet, su «Le Figaro» del 20 ottobre 1956 o, implicitamente, da Alan Dent, su «The Illustrated London News» del 18 maggio 1957, p. 822. Brunetta, di contro, non menziona *Amici per la pelle* nel suo saggio su *Il cinema neorealista italiano* cit.

[51] Franco Rossi non ha mai nascosto la propria estrazione borghese: «Essendo, per nascita ed educazione, un borghese italiano, è abbastanza naturale che mi senta attratto e sollecitato dal dramma della borghesia italiana. Dramma che, a mio sentire, è proprio la mancanza di dramma, l'impossibilità di

Indubbiamente, l'innesto di talune atmosfere de *Le Grand Meaulnes*, sospese fra naturalismo gallico e simbolismo magico, in una sensibilità filmica in evoluzione, ma ancora sotto l'effetto della lezione dei maestri del neorealismo, conferisce al film un tocco d'intimismo e addirittura di occasionale lieve mistero (nelle sequenze che ruotano attorno alla villa sulla Via Appia, per esempio). Comunque sia, nella quarta di copertina, almeno il romanzo di Rossi, *Amis pour la vie*, accenna ambiziosamente a presentarsi come «il primo tentativo di romanzo 'neo-verista', direttamente influenzato dalla scuola cinematografica italiana del dopoguerra». S'intendeva in tal modo solo sfruttare il prestigio di una scuola cinematografica rinomata a livello internazionale?

Certo è che i ragazzini di Rossi appaiono diversi dai bambini e dai piccoli orfani, presenze ricorrenti nel cinema neorealista[52], e si ha l'impressione che *Amici per la pelle* accenni a un'Italia pacificata, meno umiliata, sulla via del miracolo economico, nella quale – superate stringenti necessità – trovano spazio e attenzione sentimenti delicati. Tuttavia, la tendenza a trarre intensità e vera e propria poesia dai primi piani dei due protagonisti richiama effettivamente il De Sica (evocato da Márquez), che considerava «i volti infantili non soltanto tra i più cinematografabili, ma come elementi visivi straordinariamente atti a commuovere»[53]. Ancora, un criti-

VERSIONE OPEN ACCESS

essere autentici in un dolore o in una gioia, che non siano solamente privati o egoistici» (si veda V. Spinazzola, *Film 1962* cit., p. 183).

[52] *Amici per la pelle* giunge peraltro, con una sua autonomia di concezione, in un momento del cinema italiano in cui «il bambino personaggio compare in opere piuttosto isolate, più spesso è cameo, figura di scorcio, carattere, comprimario» (T. Masoni, *L'emblema, il personaggio. La parte del debole in Comencini e qualche altro*, in AA.VV., *I bambini del cinema: Luigi Comencini 1946-1991*, a cura di L. Capulli e S. Gambelli, Comune di Ancona, Ancona, 1992, p. 13).

[53] Cit. in C. Cosulich, *Comencini e De Sica di fronte all'infanzia: convergenze e divergenze*, in AA.VV., *I bambini del cinema* cit., pp. 19-20.

co francese ha citato, per il lavoro di Rossi, gli esempi del maestro Castellani e persino «una semplicità immediata, che richiama talora quella di Fellini» (C.M. Tremois, su «Radio Cinéma» del 28 ottobre 1956).

La stessa stroncatura de «l'Unità» del 4 settembre 1955 potrebbe offrirci delle vaghe indicazioni per individuare i modelli di Camurati e di Petrocinetti nel non del tutto esaurito serbatoio del cinema italiano del dopoguerra: Mario (nientemeno che «il ritratto dell'italiano come lo vedono i turisti») potrebbe essere, infatti, «il tipo scavezzacollo, popolaresco e farabuttello che, cresciuto di qualche anno, diventerà come il Ciro di *Sotto il sole di Roma*, istintivo e bugiardo, fortunato e spaccone, capace d'improvvise cattiverie come di pronti rimorsi»; Franco potrebbe ricordare invece il «rampollo di nobile schiatta (cui un poco assomiglia) che in *Ladri di biciclette* [...] fa vergognare il piccolo Bruno disimpegnandosi sulla mozzarella con uno stile perfetto».

In conclusione, però, proprio quest'articolo rimprovera al film il suo «aspetto favolistico e ottocentesco». Se, con il secondo aggettivo, si allude probabilmente, una volta di più, a De Amicis, con il primo – contrariamente all'opinione del critico – si mette in evidenza il tratto più fecondo del particolare realismo di *Amici per la pelle* e, anzi, addirittura quella che potrebbe essere la sua chiave interpretativa più interessante.

VERSIONE OPEN ACCESS

10. *La linea d'ombra di Camurati*

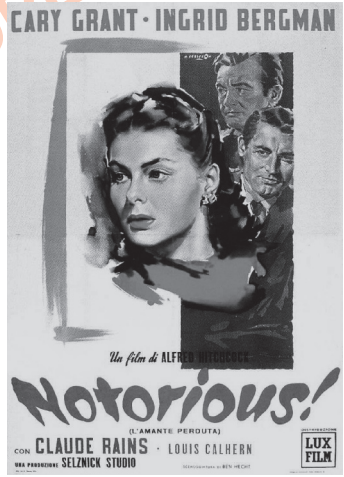
In ogni opera realistica di alto significato – abbiamo visto –, s'individua strutturalmente un tema mitico o favolistico che agisce come un archetipo sotto la superficie documentaria. Dietro *Amici per la pelle*, al di là del tema, tipicamente favo-

listico, dell'orfano(-Franco)[54] o delle tematiche patetico-educative di *Cuore*, agisce, a ben vedere, l'archetipo di *Pinocchio*. Come non associare, pur alla lontana, le estreme desolate inquadrature del film, con Camurati in lacrime, che osserva l'aereo di Franco involarsi, al fianco di due guardie, alla classica (e punitiva) figurazione di Pinocchio con i gendarmi? E Camurati non sarebbe, dopo tutto, un Pinocchio che da *burattino* acquisisce, in forza di questa sofferta esperienza d'amicizia, una natura umana? E Camurati – capace come il famoso personaggio di Collodi di mentire a sé e agli

[54] Noteremo comunque, per inciso, che anche Jacques Rivière, l'*amico per la pelle* di Alain-Fournier, era rimasto orfano di madre, all'età di dieci anni e, dopo il matrimonio con Isabelle Fournier, aveva ritrovato la figura materna nella suocera, che per l'appunto chiamava *Maman* (vedi J. Rivière, A. Fournier, *Une Amitié d'autrefois* cit., p. 158). Si ricordi infine che lo stesso Augustin Meaulnes è un orfano (di padre).

altri, di spassose monellerie, di grandi generosità e immense meschinità –, quando marina la scuola (altro tema collodiano), non appare il picaro-Pinocchio di cui ha scritto Italo Calvino?

Proprio in questa sequenza – sviluppata dal regista con scabra sensibilità documentaristica – dello studentello che si aggira per Roma, invece di stare in classe, è in gioco un altro tema favolistico: il vagabondo alla ricerca di una principessa da conquistare[55]. Il romanzo di Rossi paragona altresì la «*longue expédition*» di Mario a Villa Maddalena («*cette maison maudite*») a quella al «*palais d'une belle endormie*» e, in questa specie di ricerca del castello incantato, la villa presidiata all'ingresso dai leoni di marmo, appare più sensibile un influsso, nel romanzo come nel film, de *Le Grand Meaulnes* e delle sue implicite tonalità avventurose (e picaresche), fantastiche e di mistero. Come un giovane eroe del romanzo di Alain-Fournier, anche Camurati è «*à la recherche du sentier perdu*» di Franco, «*sur le chemin du manoir perdu...*»[56].



Senza che sia troppo esplicito, il manifesto, che s'intravede appena e che sollecita il ragazzo a mettersi sulle tracce di Maddalena, è quello di un celebre film di Alfred Hitchcock, *Notorious!* (1946), nel quale Cary Grant e Claude Rains sono rivali, innamorati della stes-

[55] F. Rossi, *Amis pour la vie* cit., pp. 187 sgg.
[56] LGM, pp. 108; 110.

VERSIONE OPEN ACCESS

sa donna, Ingrid Bergman. Mario si accanisce nella ricerca di Maddalena (che alla Bergman assomiglierebbe, secondo quanto gli ha raccontato Franco) e sogna verosimilmente di sedurla (a un certo punto, si pettina pure per rendersi più attraente), sperando forse di ripetere la più celebre sequenza del film, quella del bacio lunghissimo fra Grant e l'attrice svedese. Insomma, un po' edipicamente e un po' come nelle fiabe, dopo la lite con i genitori, il ragazzo, imitando Cary Grant, vuole Ingrid Bergman tutta per sé, con questo, ovviamente, già tradendo il suo amico[57].

In ogni caso, il cuore della scena in cui Mario marina la scuola va individuato un po' prima, quando, a causa di un improvviso acquazzone, il ragazzo abbandona una partita di calcetto per strada e si rifugia in una chiesa, dove accende una candela senza inserire monetine nella fessura per le offerte. Una beghina lo rimprovera subito:

– Hai fatto l'elemosina?
– No.
– Allora spegni la candela.
– Signora, ma se uno accende la candela senza mettere l'elemosina che succede?
– Non ce l'hai la coscienza?

Camurati infilerà la monetina e accenderà la candela (cfr. fig., p. 119). Il suo contrastato percorso (di negazione, dubbio e sottomissione) – come quello di Pinocchio – è, narrativamente, di maturazione nel senso dell'acquisizione della coscienza.

Se Aristarco (in «Cinema Nuovo» cit., p. 209) (che non

[57] Anche nel romanzo di Rossi, l'immagine di Maddalena eccita la fantasia di Mario: «Maddalena! Mario si chiedeva se non preferisse questa conturbante sconosciuta a una Margherita Fenocchio in carne ed ossa» (F. Rossi, *Amis pour la vie* cit., p. 162).

VERSIONE OPEN ACCESS

supponeva la derivazione da *Le Grand Meaulnes*, dove si riscontra quasi lo stesso fenomeno) giudicava che il film isolasse troppo i protagonisti dal contesto sociale e familiare e, su un fronte critico opposto, Natal Mario Lugaro lamentava che «Franco e Mario fossero stati disegnati a colori e gli altri personaggi con una matita nera e con linee sbiadite» (in «La Rocca. Pro Civitate Cristiana», n. 22, 15 novembre 1955, p. 15), né l'uno né l'altro si rendevano conto dell'inevitabilità implicita di ciò, in quello che «Variety» (28 settembre 1955) definisce invece un riuscito «*two-man show*», in virtù di una linea drammaturgica che fissava, in un'ottica favolistica e spiccatamente *archetipica* (superficialmente, s'è visto, individuata da Mario Gromo), in Franco, il tipo dell'orfano *patiens* e, in Mario, del picaro avventuroso in formazione.

Andrebbe osservato che, al solito, ci sono critici stranieri

VERSIONE OPE

che ritengono più che sufficienti i minimalisti cenni ambientali che Rossi conferisce alla pellicola[58], ma chi desiderasse proprio un puntuale retroterra sociale per la vicenda, un definito contesto familiare e il ritratto abbastanza dettagliato dei vari personaggi, può rivolgersi al romanzo, *Amis pour la vie*. Nel libro c'è tutto – con (sappiamo) qualche più o meno significativa variazione di trama e dialogo, nonché l'inclusione di qualche scena poi tagliata –, e il lettore si godrà ciò che la quarta di copertina definisce «il riflesso del bellissimo film che l'ha ispirato e di cui [Rossi] è stato nel contempo coautore della sceneggiatura e brillante realizzatore». Nel romanzo, però, la vicenda di Camurati e Petrocinetti – più mirata sull'intensità delle amicizie scolastiche e su una più marcata incisività di Franco rispetto a Mario – si fa cogliere in una luce letteraria sostenuta, ma un po' fredda, in effetti più vicina al modello de *Le Grand Meaulnes* di Alain-Fournier. Così, si avvertirà a ogni pagina l'irrimediabile mancanza della vitale incarnazione dei protagonisti realizzata sullo schermo da Meynier e Scirè. Più che mai, in questo caso, l'immagine del film, il dirompente «*two-man show*» dei giovani attori, sovrasta l'effetto, pur cesellato, della scrittura e si conferma il motore estetico di una pellicola d'eccezione.

Ancora una volta, sono i critici francesi a cogliere più a fondo i significati del nostro film. Una coppia archetipica di questo genere precostituisce – come anticipavamo (e come, del resto, si riscontra pure ne *Le Grand Meaulnes*) – l'emblema di una sorta di destino metafisico dell'affetto umano, ovvero dell'eterno (e pressoché platonico) contrastato incastro

[58] «Le descrizioni delle due case sono delineate con minimi e assai scarni tocchi e, tuttavia, capiamo ogni cosa...», così Dilys Powell su «The Sunday Times» del 28 aprile 1957, che reputa *Amici per la pelle*, «con *Poil de Carotte* e *Jeux interdits*, fra i migliori film sull'infanzia mai realizzati».

VERSIONE OPEN ACCESS

fra chi ama per necessità d'amore e chi è amato per carisma personale: «fra questi due ragazzi, protagonisti del film, si manifesta tutto il gioco sottile e complicato dell'affezione, della tenerezza, diciamola tutta: dell'amore che sorge. Essi hanno già il loro ruolo, il loro destino è già tracciato: uno è fatto per soffrire, l'altro per far soffrire. Su questo tema essenziale, la vita non farà che ricamare illusorie variazioni» (J. de Baroncelli, su «Le Monde» del 25 ottobre 1956).

Va da sé che Mario è l'elemento attivo di questo gioco metafisico. Se ne accorge A. Lanocita, sul «Corriere della Sera» del 4 settembre 1955, quando definisce Meynier «il maggiore interprete» del film; non se ne accorge Ghelli (in «Bianco e Nero» cit., p. 30), quando critica le «compiacenze recitative» del pur «eccellente» Meynier, senza cogliere che sono inevitabilmente legate alla maggiore mobilità del suo personaggio, vero protagonista del film, il cui estroso istrionismo (stando alla testimonianza di Andrea Scirè) fu, non a caso, voluto dal regista. Se Luigi Chiarini ritiene che la figura di Franco sia «l'unica che non rimane nel generico, ma balza fuori abbastanza viva»[59], va osservato – e al di là dell'indubbia intensità scenica di Andrea Scirè (pari, se non superiore, a quella di un piccolo attore del calibro di Didier Haudepin, pur diretto da un Jean Delannoy o da un Peter Brook) – che il film, prima ancora che la storia di un'amicizia scolare, è soprattutto quella della crescita di Mario Camurati che, non a caso, con la sua presenza, apre e chiude la pellicola. Il regista stesso avalla questa chiave di lettura, in una dichiarazione sulla «Rivista del Cinematografo» (cit., p. 34), quando spiega – correndo il rischio di far apparire il suo film disimpegnato – di essersi voluto concentrare sull'analisi di «un sentimento libero» (sbarazzandosi di conseguenza «dei problemi sociali»): «Si tratta, più che altro, del quadro

[59] L. Chiarini, *Panorama del cinema contemporaneo* cit., p. 269.

VERSIONE OPEN ACCESS

di una maturazione di coscienza e quindi è Mario che m'interessa maggiormente, perché Franco è già più che maturo per la sua età».

A questo punto, il personaggio di Franco – in termini ancora una volta funzionali a una trama naturalistica (ma attivando pure il meccanismo essenziale che muove il racconto di Alain-Fournier: «L'arrivo di Agostino Meaulnes [...] fu il principio di una vita nuova»; l'irrompere di «colui che sconvolse tutta la nostra adolescenza»)[60] – potrebbe appartenere a una specie addomesticata della categoria del *Bote aus der Fremde*, dell'*outsider* che, giungendo da lontano[61], innesca il conflitto e le contraddizioni di Mario, ma che, al di là di questo *innesco*, per il resto, appare intensamente compiuto nella sua orfanezza, nella sua tristezza e nel suo bisogno d'affetto. In tal senso, è simbolicamente l'angelo, l'araldo degli imperativi assoluti e della fedeltà, nonché la vittima del «destino» da lui stesso evocato; la sua delineazione rimanda all'eroe Ettore, che gli è tanto caro; di più, a una sorta di Abele, contrapposto all'uomo inquieto, a quella specie di Caino o di Giuda (come esplicitamente lo appella il romanzo di Rossi)[62] che sarebbe Mario, l'alfiere dell'immaginario e, se va bene, del possibile. Se il personaggio di Franco Petrocinetti può essere scavato in profondità, l'espansione esistenziale, l'orizzontalità ampia e contraddittoria della vita appartiene invece a quello di Mario Camurati.

Su questa opposizione, il regista sviluppa sovente nel film un trionfo di contropiani, una sorta di poetica – pressoché simbolica – di contrastati o susseguenti primi piani dei volti

VERSIONE OPEN ACCESS

[60] Alain-Fournier, *Il grande Meaulnes* cit., pp. 11; 6 (LGM, pp. 17; 12).
[61] Vedi Y. Chevrel, *Le Naturalisme* cit., pp. 120-121.
[62] F. Rossi, *Amis pour la vie* cit., p. 266.

dei protagonisti, come dopo la gara vinta da Franco, che saluta, fiducioso, l'amico sconfitto e rancoroso:

oppure come nella scena in cui Franco, in classe, deve infine fronteggiare il *tradimento* di Mario:

C.M. Tremois, su «Radio Cinéma» del 28 ottobre 1956, sostiene giustamente che, in Mario, il regista mostra una «spigliatezza» e «avidità di fronte alla vita (di rado mostrata al cinema con questa intensità, soprattutto nei bambini)»; il suo volto appare «nel contempo appassionato e spensierato, d'una sbalorditiva mutevolezza», contrapposto a quello «tenero e serio, quasi severo del piccolo Franco».

Per tornare al cruciale *tradimento* di Mario, esso va ricollegato – più che a un'indiscrezione, certo gravissima, sulla

memoria della madre persa dall'amico – al giuramento che i due compagni si fanno dopo la visita alla villa abbandonata sulla Via Appia, dopo che Franco ha pianto di fronte al ritratto della mamma. La scena chiusa e soffocante di un interno, nel quale è persino difficile aprire le finestre, sfocia infatti – con la caratteristica e in fondo antiretorica alternanza delle atmosfere tipica di questo film – in un'altra del tutto differente, nell'arioso paesaggio della campagna romana, con i due ragazzini che corrono e tirano sassi.

Può darsi che sia un omaggio del film di Rossi – largamente metropolitano e romano – all'atmosfera panica della campagna che inquadra le avventure dei giovani protagonisti de *Le Grand Meaulnes*.

Si tratta comunque di una scena di sensibilità mahleriana, nella sua evocazione di una natura assorta, un po' misteriosa e gravida di segni (il rospo stecchito), nella quale si aggira-

no bambini che oscuramente anelano a un senso della vita: «Senti! Facciamo un giuramento?» – propone Mario –; «Sì, facciamo che non si dice a nessuno quello che ci è successo...»; «Sì, non lo diciamo a nessuno!»; «Giuramento!».

Cosa mai *è successo* ai due ragazzi? Anche ne *Le Grand Meaulnes*, l'amicizia degli adolescenti si sostanzia e si nutre di reciproci segreti e di giuramenti («Giurammo» – così François, Augustin e Frantz siglano la loro alleanza –: «eravamo ragazzi, tutto ciò che appariva più solenne e serio del solito ci affascinava»); anche nel romanzo di Alain-Fournier, a un certo punto, in un capitolo dal titolo *Je trahis...*, François – tornato «un ragazzo di paese, simile agli altri», dopo la partenza di Meaulnes per Parigi –, rivela i segreti del suo amico agli altri compagni di scuola[63]. Nel film di Rossi queste suggestioni narrative sono indubbiamente presenti, ma, ancor più, è direttamente in gioco la scoperta del dolore e della fragilità della vita; una scoperta assoluta e intima della sorte umana, fatta insieme dagli amici. Mario incrocia, nella sua avventurosa traiettoria, il richiamo alla coscienza, la rivelazione dell'effimero dell'esistenza e la profondità del dolore, ma – da autentico Pinocchio – resiste più che può alle consapevolezze esistenziali.

Persino, alla fine del film, quando viaggia sul furgoncino che lo porta all'aeroporto nel tentativo di recuperare il compagno offeso, non riesce a non dare degli avvenimenti una sua versione parziale e a sé non del tutto sfavorevole. Mario è sì angosciato, ma conversando – un po' fantasticando, un po' addolorato –, con l'autista, che, non poco perplesso, gli ha concesso un passaggio, nega sino alla fine il proprio tradimento: «Corriamo di più, andiamo più forte... [...] Io lo tiro giù dall'aereo... [...] Sapesse quello che ho

[63] Alain-Fournier, *Il Grande Meaulnes* cit., pp. 93; 116 sgg. (LGM, pp. 96; 117 sgg.).

VERSIONE OPEN ACCESS

fatto io per lui, è un bambino...». Infine, un po' esaurito, un po' consapevole della propria vacuità, si lascia sfuggire di fronte alla desolazione del paesaggio: «Che buio che c'è da queste parti!».

Amici per la pelle si conclude moralmente su questa battuta. Quel "buio" che precede l'arrivo a Ciampino è la *linea d'ombra* esistenziale della maturazione di Mario e, a questo punto, è forse abbastanza indifferente con quale finale si completi il film, purché ovviamente contempli la partenza di Franco. Infatti, osserva C.M. Tremois, su «Radio Cinéma» del 28 ottobre 1956: «È necessaria la partenza senza remissione del suo amico perché [Mario] colga in un colpo la profondità della loro amicizia e della propria responsabilità. È il primo incontro di un bambino con l'inseparabile. Quando Mario piange, per la prima volta[64], le sue lacrime sono salutari: scorticano la sua scorza per aprirgli un mondo nuovo», quello della maturità e della responsabilità.

Questa conclusione ci sembra più probabile, più in linea con un'opera che, da troppi indizi, ambisce a porsi – assai più che *Le Grand Meaulnes* – come un *Bildungsroman* cinematografico e ad attingere pertanto un esito educativo o una morale esistenziale, fermo che non si può escludere anche l'alternativa (più negativa), ipotizzata da Castello su «Film» (cit., p. 53), ovvero che Camurati-Zampanò, «l'indomani, con l'incoscienza propria della sua età, [abbia] sanato la ferita infertagli dalla perdita dell'amico più caro, perdita di cui egli stesso è responsabile».

Potrebbero essere davvero questi i due nuovi finali in gioco decisivi per il film di Franco Rossi. Nell'uno e nell'altro caso, quantunque su una differente scala morale, *Amici per la pelle* appare – come vuole Tremois – un film «*un peu triste*

[64] In realtà, per la seconda volta, dopo la scena nella quale accompagna l'amico nella villa abbandonata sulla Via Appia.

VERSIONE OPPI ACCESS

car sans illusion», qualcosa insomma di più inquietantemente aperto e profondo, variegato e conturbante d'una svelta o commerciale pellicola "per fanciulli", che incide nello spettatore d'ogni età un singolare senso di spiazzamento e incertezza oppure la coscienza dell'inevitabilità del dolore connessa alla maturazione.

VERSIONE OPEN ACCESS

Luchino Visconti, la macchina e le muse
a cura di Federica Mazzocchi

L'impero dei sensi
Da Euripide a Ōshima
a cura di Roberto Alonge

Lostmoderno
Letture di una serie televisiva
di Giuseppe Grossi

Terre di mezzo
Poetiche e metafore tra *Avatar* e il *Signore degli Anelli*
di Giuseppe Grossi

Il film etnografico
di Francesco Marano

Le colonne della società di Henrik Ibsen
a cura di Franco Perrelli

La danza macabra I di August Strindberg
a cura di Franco Perrelli

Un sogno di August Strindberg
a cura di Franco Perrelli

Un fallimento di Bjørnstjerne Bjørnson
a cura di Giuliano D'Amico

L'arte segreta dell'attore
Un dizionario di antropologia teatrale
di Eugenio Barba e Nicola Savarese

Henrik Ibsen
di Franco Perrelli

Domesticating Ibsen for Italy
Enrico and Icilio Polese's Ibsen Campaign
di Giuliano D'Amico

Paolo Sperati e la musica per *Festa a Solhoug* di Ibsen
di Sandra Colella

Strindberg: The Master Weaver
by Egil Törnqvist

Gli spettacoli di Odino
Odin Teatret and Chr. Ludvigsen
di Franco Perrelli

Bricks to Build a Teaterlaboratorium
Odin Teatret and Chr. Ludvigsen
by Franco Perrelli

Grotowsky & Company
Sorgenti e variazioni
di Ludwik Flaszen

Smisurato cantabile
Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski
di Antonio Attisani

La regia teatrale
Specchio delle brame della modernità
a cura di Roberto Alonge

Boccaccio e lo spettacolo della parola
Il *Decameron* dalla scrittura alla scena
a cura di Raffaele Girardi

Giacosa e le seduzioni della scena
Fra teatro e opera lirica
a cura di Roberto Alonge

Antigone, volti di un enigma
Da Sofocle alle Brigate Rosse
a cura di Roberto Alonge

I primordi della regia
Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas
a cura di Elena Randi

Avènement de la mise en scène / Crise du drame
Continuités-discontinuités
sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Marco Consolini

Il fascino discreto della tradizione
Annibale Ruccello drammaturgo
di Dario Tomasello

VERONE OPEN ACCESS

Tommaso Salvini
Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento
a cura di Eugenio Buonaccorsi

Il teatro negato
Le invenzioni dello spettacolo in Sicilia
dal Cinquecento all'Ottocento
di Giovanni Isgrò

Innovazioni sceniche
nella Parigi del primo Novecento
di Giovanni Isgrò

Festa e spettacolo nella Genova del Cinquecento
di Federica Natta

Teatro e teatralità a Genova e in Liguria
a cura di Federica Natta

La danza nelle corti di antico regime
Modelli culturali e processi di ricezione fra natura e arte
di Alessandro Pontremoli

I movimenti dell'anima
François Delsarte fra teatro e danza
a cura di Elena Randi e Simona Brunetti

Balla coi ragni
La tarantola tra crisi e celebrazioni
di Karen Lüdtke

Il castello di Elsinore
Semestrale di teatro (nn. 57-69/2008-2014)

North West Passage
Yearly Review of the Centre
for Northern Performing Arts Studies
(nn. 4-9/2007-2012)

Così come viene
Il mio Novecento
di Armando Bandini

Il padre e il figlio
Romanzo teatrale
di Franco Perrelli

VERSIONE OPEN ACCESS