

Sono nato nel 1895 e,
visto che una sventura
non arriva mai sola,
quello stesso anno i fratelli
Lumière inventarono il
cinematografo.

Michel Simon

La vocazione

di **Michel
Simon**

A cura di Gregory Catella

Circolo del cinema Bellinzona

9

Prefazione

di Michele Dell'Ambrogio

11

**Michel Simon,
la vita e i film**

di Gregory Catella

25

**Michel Simon,
labirinti di un volto**

di Roberto Chiesi

37

**“Ho fatto un film
che tutte le star di
Hollywood hanno
visto!”**

Dichiarazioni

di Michel Simon

51

**Schede degli undici
film in rassegna**

1. La Vocation d'André Carel
2. La Chienne
3. Boudu sauvé des eaux
4. L'Atalante
5. Drôle de drame
6. Quai des brumes
7. La Fin du jour
8. Panique
9. La Beauté du diable
10. La Poison
11. Le Vieil homme et l'enfant

75

Filmografia

e

Bibliografia



Michel Simon, nato a Ginevra nel 1885 e morto a Bry-sur-Marne in Francia nel 1975, è stato uno dei più grandi attori di tutta la storia del cinema. Le sue formidabili interpretazioni, spesso di individui ambigui o negativi, ma sempre fondate sulla ricerca della verità psicologica dei personaggi, hanno contribuito a dar lustro a diversi capolavori del cinema francese (da *La Chienne* di Jean Renoir a *L'Atalante* di Jean Vigo, da *Le quai des brumes* di Marcel Carné a *La poison* di Sacha Guitry), e quasi sempre hanno saputo rendere indimenticabili anche film tutt'altro che perfetti. "La sua faccia è avvincente come la maschera di una tragedia antica", ebbe a dire di lui Jean Renoir, che probabilmente lo considerava il suo attore preferito. E François Truffaut, per il quale Jean Renoir è stato "il più grande cineasta del mondo", ci spiega i motivi di questa predilezione: "Vedendo recitare Michel Simon gli spettatori hanno la sensazione di guardare non un attore ma l'attore. I suoi ruoli migliori furono ruoli doppi: Boudu è nello stesso tempo un barbone e un ragazzo che scopre la vita, Père Jules in *L'Atalante* di Vigo è un rude marinaio e nello stesso tempo un raffinato collezionista, l'alto borghese Irvin Molyneux di *Drôle de drame* scrive clandestinamente romanzi sanguinari e, per tornare a Jean Renoir, il suo Maurice Legrand de *La chienne* è nello stesso tempo un semplice cassiere sottomesso e, senza saperlo, un grande pittore. Sono persuaso che se i cineasti hanno sempre affidato a Michel Simon questi sconcertanti doppi ruoli (che egli ha interpretato magnificamente anche quando i film erano deboli) è perché essi hanno sentito che questo grandioso attore incarna nello stesso tempo la vita e il segreto della vita, l'uomo che sembriamo essere e quello che siamo veramente. Sarà Jean Renoir il primo a rendere questa verità: quando Michel Simon recita noi penetriamo nel cuore del cuore umano."¹

La presente pubblicazione nasce come complemento e approfondimento informativo della rassegna che i Cineclub della Svizzera italiana hanno voluto dedicare a Michel Simon nel gennaio e febbraio del 2003. Una rassegna che (grazie alla preziosa collaborazione del Service culturel de l'Ambassade de France a Berna e al sostegno di Pro Helvetia, di Cinélibre, del Percento culturale Migros e dell'Alliance française di Lugano) ha permesso di portare sugli schermi ticinesi undici degli oltre cento film interpretati dall'attore di origine svizzera: da *La vocation d'André Carel* di Jean Choux (1925) a *Le vieil homme et l'enfant* di Claude Berri (1966), in un percorso che attraversa tutta la storia del cinema francese dagli anni Trenta agli anni Cinquanta, contrassegnata da registi del calibro di Jean Renoir, Jean Vigo, Marcel Carné, Julien Duvivier, René Clair e Sacha Guitry.

I lettori troveranno nelle pagine seguenti due saggi: uno di Gregory Catella, già apparso sulla rivista "Arte e storia" nel novembre-dicembre 2001, nel quale viene tracciata una biografia dell'attore attraverso i suoi film; e uno inedito di Roberto Chiesi, che scava sotto la superficie del volto "vecchio" e del corpo

“deforme” di Simon alla ricerca dei segreti delle sue eccezionali interpretazioni. Completano il libro estratti di interviste inedite, le schede degli undici film presentati nella rassegna, una filmografia e una bibliografia, nonché un ricco apparato iconografico. Con l’augurio che tutto ciò possa contribuire, assieme ai film, ad una migliore conoscenza di questo attore straordinario.

Michele Dell’Ambrogio
Circolo del cinema Bellinzona

Gregory Catella

Michel Simon, la vita e i film

¹ François Truffaut, I film della mia vita, Venezia, Marsilio, 1978.



L'Atalante, di Jean Vigo, 1934

All'età di sedici anni Michel Simon fuggì da Ginevra, dalla casa dei genitori, alla volta di Parigi, spinto dal totale disinteresse per gli studi e dal tentativo del padre macellaio di avviare lui, grande amante degli animali, allo stesso mestiere. Riparò nel quartiere popolare di Saint-Denis, dove gran parte del suo tempo era occupato dalla boxe, dalla frequentazione di case chiuse e lenoni, dalla fotografia e da alcune letture – Courteline, Jarry, Allais, Rimbaud –, nonché dalla preparazione e dall'esecuzione di piccole truffe ai danni dei passanti. Era il 1911. Con la Prima guerra mondiale, Michel rientrò a Ginevra. Ottenuto il congedo definitivo dall'esercito, Simon si aggregò alla troupe teatrale di Georges Pitoëff, un esule georgiano seguace dell'art pour l'art, agguerrito teorico e mistico delle scene. Per due anni il giovane Simon impersonò piccoli ruoli in pièces di Ibsen, Shakespeare, Gorkij, G.B. Shaw.

Nel 1922, al seguito di Pitoëff, Simon tornò a Parigi e trovò subito il successo. Il pubblico e la critica s'innamorarono di quell'attore eccessivo e buffone, "genio farsesco molto abile e sorprendente" – come scriveva un giornale dell'epoca – nel vestire i panni dei personaggi cui dava piena consistenza. Un aneddoto più volte citato è esemplare della sua recitazione basata anche sull'improvvisazione, dell'amore per la boutade che strappa il riso agli spettatori, infine del carattere dell'uomo. In occasione di una rappresentazione di Androclo e il leone di G.B. Shaw, Michel Simon era Cesare. A un notevole che gli si rivolse con troppa disinvoltura, l'attore replicò: "Mi chiami Giulio, già che c'è!"

André Gide, che assisteva alla rappresentazione in qualità di supervisore dell'adattamento francese, rimase basito, e si lamentò con Pitoëff della battuta improvvisata di Simon. Improvvisata, ma non incongrua rispetto al personaggio, che la tradizione vuole orgoglioso, vanitoso e caratteriale. La capacità di Simon di calarsi nei suoi personaggi, per viverli più che per recitarli, costituì la caratteristica e la grandezza di questo attore, la causa dei suoi guai come dei suoi successi. Il pubblico e la critica, come detto, apprezzavano. Un po' meno Pitoëff, cui Simon cominciò ben presto ad andare stretto: il suo successo giovava certo a tutta la compagnia, ma il regista era un autore che mirava meno al successo che alla coerenza delle proprie idee. L'eccessiva visibilità dell'attore

andava a danno della sua idea di teatro epurato, risultante da una messa in scena sobria, in una scenografia geometrica, con una recitazione essenziale. Di lì a poco, fu però Michel Simon ad abbandonare, prima di una replica, l'uomo che l'aveva lanciato: l'attore che il pubblico stava applaudendo non riteneva sufficiente né il suo salario né la considerazione del suo datore di lavoro.

In quell'occasione Michel Simon era il direttore di teatro in Sei personaggi in cerca d'autore. Per dare consistenza al suo ruolo, l'attore faceva la parodia d'un direttore conosciuto in città e poco amato tra i frequentatori delle scene. Gli spettatori riconobbero il pastiche e ci provarono gusto. In modo analogo, Simon nutrì i suoi personaggi cinematografici ispirandosi ai pastori calvinisti della sua città per la figura di Faust in *La beauté du diable* di René Clair nel 1949, o a un senza tetto conosciuto a Losanna per il Père Jules dell'*Atalante* (1934). Il ricorso a parodie di persone osservate dal vivo rese unici i personaggi di Michel Simon, con accenti (anche letteralmente: Père Jules parla il patois strascicato dei vodesi) tanto sorprendenti quanto veri.

Abbandonato Pitoëff, Simon lavorò con altri registi teatrali: tra gli altri, Henry Bernstein, con cui si legò d'amicizia, e Louis Jouvet, col quale al contrario sorsero una rivalità e un'antipatia reciproche. Il successo gli arrise e con esso si susseguirono i ruoli e le occasioni per esprimere il suo talento. A uno di essi, nonché all'incontro col cinema divenuto parlato, Michel Simon deve la sua consacrazione di attore e di personaggio. Nel 1931 interpretò e diresse per lo schermo *Jean de la lune*, da un testo teatrale di Maurice Achard, portato al successo sulle scene da Louis Jouvet con lo stesso Simon due anni prima, e replicato di continuo. Simon è Clo-Clo, "uno scroccone, magnaccia di sua sorella, privo di morale, maleducato, persino odioso, e musicista senza talento" (fig. p.16) – come lo dipingono Christian Plume e Xavier Pasquini nella biografia dell'attore. L'interpretazione è, secondo Freddy Buache, "sublime, capace di associare il burlesco poetico e la buffoneria all'umanità, e di suscitare un piacere comico, soffuso d'emozione, vicino a quello che possono creare i clown di genio e che il cinema muto aveva reso abbondantemente popolare con i cortometraggi di Max Linder, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Loyd, ecc." Simon, da sempre interessato alla tecnica – aveva praticato la fotografia con passione d'inventore – dimostrò una sensibilità acuta per il film e per il sonoro nascente: scelse gli attori in base alla voce, perché convenissero al tono complessivo, impostò le ripetizioni e i dialoghi in funzione della presa del suono e si preoccupò in prima persona della disposizione dei microfoni.

In precedenza Michel Simon aveva recitato in alcuni film muti. In *La vocation* d'André Carel di Jean Choux (1925) l'attore interpretò un precettore schiettamente amorale e anarcoide che asseconda la ribellione del suo allievo all'autorità paterna. In *Feu Mathias Pascal* di Marcel L'Herbier – un grande successo dello stesso anno con il divo del muto Ivan Mosjukin – Simon incarnò un per-

sonaggio "ridicolo e patetico". Partecipò in seguito a due dei molti film in costume di quegli anni, delle grosse coproduzioni internazionali a cui ricorsero, negli anni 20, i produttori europei per tentare di contrastare il dominio del cinema americano sul continente: nel *Casanova* di Aleksandr Volkov (1927) Simon ebbe un piccolo ruolo. In *La passion de Jeanne d'Arc*, l'anno successivo, ebbe la possibilità di lavorare con Carl Th. Dreyer, e sperimentare con Antonin Artaud e Renée Falconetti l'austera e esigente direzione d'attori del regista danese, il quale curava i minimi dettagli – Simon, sotto il cappuccio da giudice, ha la chierica perfettamente rasata – per ottenere una recitazione dalla verità senza concessioni. Il 1928 segnò inoltre l'incontro con Jean Renoir col quale realizzò *Tire-au-flanc* "che trasforma una commedia da vaudeville ambientata in una caserma militare in un'esuberante satira sociale, ponendo a confronto un padrone borghese placidamente sicuro di sé con il suo servitore goffo e generoso, interpretato con grottesca audacia da Michel Simon" (R. Abel nella *Storia mondiale del cinema* Einaudi).

Fu l'inizio di una collaborazione da cui emersero almeno due opere e due ruoli memorabili. Conquistata la fiducia dei produttori con un primo film comico sonoro scritto, realizzato e montato in meno di tre settimane, subito distribuito e rientrato nei costi la settimana successiva (*On purge bébé*, 1931), Renoir si affidò ancora a Simon per raccontare "la folle avventura del signor Legrand, un francese medio, cassiere di banca, marito timorato di una megera e che trova un po' di felicità solo nella pittura" (Buache). Furono molte le difficoltà che i due dovettero affrontare per portare a termine il film come voluto da Renoir. Il produttore non si capacitava di vedere Michel Simon in un ruolo tragico, e chiedeva insistentemente che l'attore rivestisse i panni di Clo-Clo. Ma Renoir non cedette e con lui Simon, il quale intravide la possibilità di liberarsi di un personaggio che, sebbene ne avesse sancito il successo popolare, rischiava d'imprigionarlo in un ruolo sempre uguale a se stesso. La chienne fa un uso non didascalico del sonoro, sfrutta le riserve di narrazione e le possibilità drammatiche della profondità di campo e dei movimenti di macchina (fig. p.16). Troppe novità per un pubblico che si aspettava del teatro filmato. L'accoglienza nelle sale della capitale fu fredda e il film venne tolto immediatamente dalla programmazione. Grazie all'audacia e sagacia di un gestore di sala di provincia che fece una pubblicità negativa ed efficace al film – "Non andate a vedere questo film, è orrendo!" – La chienne resistette per diverse settimane, ottenne un'eco importante, che raggiunse anche Parigi. E Renoir poté girare un altro film.

Legrand è il primo di una serie di personaggi marginali interpretati dall'attore svizzero, la cui marginalità è il risultato di una scelta di libertà, in aperto contrasto con la morale e i valori consolidati dalla società. Innamoratosi di una prostituta, Legrand approfitta della ricomparsa a sorpresa del primo marito della moglie per annullare il suo matrimonio. Si dedica alla ragazza che, in



La chienne, di Jean Renoir, 1931



Jean de la lune, di Jean Choux, 1931



Boudu sauvé des eaux, di Jean Renoir, 1932

combutta col suo protettore Dédé, lo sfrutta e ne vende i dipinti, che trovano un discreto mercato. Dominato dalla passione, vistosi rifiutato e schernito, il pittore dilettante uccide la donna amata e assiste con soddisfazione all'esecuzione di Dédé, su cui fa ricadere la colpa. Libero dal circolo della passione, miglior conoscitore di se stesso e degli altri, Legrand sceglie di fare vita da barbone, condizione privilegiata dalla quale osserva con disincanto la vita. "Michel Simon, attraverso Legrand, fa scaturire una verità. L'amoralità del personaggio (...) attira la simpatia. E, grazie a quella comprensione fraterna che strappa allo spettatore, Michel Simon-Legrand svela la duplicità di ogni essere umano. In quel bisognoso colpito dall'amore, chiunque noi siamo, possiamo riconoscere alcune propensioni, alcuni odî, alcune impotenze che tessono la trama della nostra esistenza" (F. Buache). Un'ideologia libertaria e anarchica spira con forza sul film, che rimane una delle grandi realizzazioni di Renoir.

Dove finisce La chienne inizia Boudu sauvé des eaux, del 1932. E finisce, anche. Boudu è un barbone disperato in seguito alla scomparsa del suo cane. Tenta di suicidarsi gettandosi da un ponte ma viene salvato da un libraio borghese e parnassiano mosso da un umanesimo compassionevole, il quale esalta l'amore fuori dai vincoli del matrimonio e lo pratica, di nascosto dalla moglie, con la civettuola serva di casa. Boudu salvato irrompe nel quieto vivere della casa, mettendo a dura prova le buone intenzioni del suo salvatore. Privo di maniere, dotato di una vitalità prorompente e una sensualità bacchica, Boudu mangia le sardine con le mani, sputa per terra, seduce la moglie e in seguito la serve. Messe in ordine le proprie economie grazie a una vincita milionaria al lotto, Boudu viene spinto dal libraio a sposare la giovane. Durante una gita in barca con la sposa e i testimoni, il candido Boudu si china per raccogliere una ninfea e provoca il rovesciamento della barca. Ne approfitta per fingere l'annegamento e riacquistare la sua libertà, scambiando i propri vestiti coi panni in brandelli di uno spaventapasseri.

Renoir e Simon continuarono a innovare. Per alcune riprese di Boudu, il regista ricorse a degli obiettivi a lunga focale: dalla finestra di un appartamento filma Simon-Boudu che cammina disperato sul bordo-Senna tra i passanti ignari che non gli fanno assolutamente caso. Una novità e un'audacia quasi insensata in un tempo in cui i film importanti erano tutti girati in studio, che fanno di Renoir uno dei maggiori anticipatori del neorealismo. Dal canto suo, Michel Simon affinò la sua recitazione. Il suo istinto fuori dal comune lo aveva già reso celebre per la capacità di arricchire i propri ruoli con dettagli presi dall'osservazione della realtà. Qui, la ricerca di verità lo spinse a trattare con un vagabondo parigino per ottenere i suoi abiti sdruciti. Giunse sul set trionfante e trovò l'assenso di Renoir, ma non riuscì a evitare che un'assistente zelante portasse il vestito in tintoria. Ma il più era fatto: Simon era Boudu, Boudu era Simon. Questo modo di interiorizzare i propri personaggi, di viverli più che interpretarli, per poi

renderli in modo quasi naturale, avvicina Simon al metodo dell'Actors Studio di Lee Strasberg, che fece suo l'insegnamento di Stanislavskij. Ma Simon non imparò da nessuno se non da se stesso, ascoltando la propria intuizione e le proprie necessità.

Dopo Renoir, Michel Simon, che era ancora principalmente attore di teatro, venne contattato da Jean Vigo, giovane figlio dell'anarchico Almeryda, morto in carcere in circostanze mai chiarite, che fino ad allora aveva realizzato un unico film, *Zéro de conduite*, proibito dalla censura per i toni apertamente anarchici e surrealisti. Jean Vigo stava cullando un altro progetto e voleva Simon nel ruolo di Père Jules, il capitano in seconda della chiatte *Atalante*, in servizio sui placidi canali di Francia. La sceneggiatura affidata al regista era un convenzionale melodramma che ispirava i buoni sentimenti. Jean Vigo riuscì a trarre un'opera senza tempo, un capolavoro struggente di libertà visionaria e poesia: *l'Atalante* (1934). Accanto ai due giovani sposi maldestri e insicuri dei loro sentimenti, Père Jules è un marinaio che ha visitato tutti i porti e amato molte donne, e che vive ora giornate quiete nella cabina dell'*Atalante*, in compagnia del mozzo adolescente e di una moltitudine di gatti, circondato da un bazar di ricordi (un fonografo e una fisarmonica, un dente d'elefante, delle mani conservate sotto spirito, delle vecchie fotografie, delle statuette esotiche e erotiche). Questa sorta di "sacerdote pagano" (Buache), seminerà nella giovane sposa il desiderio dell'avventura e la tentazione dell'adulterio, prima di riunire la coppia, che avrà imparato ad amarsi a perenne sconfitta delle idee comuni sulla fedeltà e il tradimento.

Il film, che è insieme un grido d'amore e di ribellione, fu massacrato dai produttori che eliminarono delle scene e ne fecero girare di nuove, prima di introdurre a forza un numero cantato in voga quell'anno, *Le Chaland qui passe*. Il film uscì nelle sale col titolo della canzone, fu visto da pochissimi, mentre Jean Vigo, di costituzione debole, minato da una tubercolosi e dalle lotte per difendere il proprio testamento, moriva in una clinica a ventott'anni. (Il film verrà ritrovato e distribuito in una versione sostanzialmente fedele a quella voluta da Vigo solamente nel 1990!)

Nel '37, Michel Simon si calò nei panni del dottor Molyneux in *Drôle de drame* di Marcel Carné e Jacques Prévert, ambientato a Londra. L'intreccio di questo film è complesso, pieno di colpi di scena e di qui pro quo. Irvin Molyneux, un singolare coltivatore di mimose e piante carnivore, scrive, sotto lo pseudonimo di Félix Chapel, dei libri gialli molto amati dai lettori. Un giorno irrompe nella sua vita che scorre tranquilla un giovane assassino inseguito dalla polizia, il quale vuole la pelle dello scrittore perché, a suo dire, i consigli dati nelle sue opere per riuscire un perfetto assassino rimanendo impunito sono sbagliati e lo hanno portato a un passo dall'arresto. Molyneux non correrebbe pericolo se non fosse costretto ad assumere l'identità di Félix Chapel, per sfuggire alle accuse di un

cugino vescovo anglicano convinto che Molyneux ha ucciso la moglie (fig.p.21). Gustosissimo, e indicativo dell'ironia verbale di Jacques Prévert, è il dialogo tra Irvin Molyneux e il cugino vescovo (Louis Jouvet), che, arrivato inaspettatamente in visita, si chiede il perché dell'assenza della moglie – in realtà chiusa in cucina a preparare da mangiare, per non dare a vedere che la servitù è stata licenziata.

- MOLYNEUX: Margaret?... è in campagna... da amici... amici che conosciamo... amici che hanno la rosolia...
- IL VESCOVO: E dove abitano esattamente questi amici?...che hanno...la rosolia...?
- MOLYNEUX: (disperato) Ah!... Sì... dove abitano esattamente? Sì, certo... mi chiede... caro cugino, dove abitano esattamente? (raddrizzandosi). Ebbene, è molto semplice... abitano esattamente...nei paraggi di Brighton...credo...
- IL VESCOVO: Lei crede... (esamina con attenzione il suo coltello). Bizzarro...bizzarro...
- MOLYNEUX: Che cos'ha?
- IL VESCOVO: Chi?
- MOLYNEUX: Il suo coltello!
- IL VESCOVO: Come?
- MOLYNEUX: Sì, guarda il suo coltello e dice "bizzarro...bizzarro" allora credevo che...
- IL VESCOVO: Io ho detto "bizzarro...bizzarro"? Com'è strano...perché avrei detto "bizzarro...bizzarro..."?
- MOLYNEUX: (smarrito) Le assicuro, cugino, che ha detto "bizzarro, bizzarro"...
- IL VESCOVO: Io ho detto "bizzarro", com'è bizzarro...

Il ruolo pensato per Michel Simon da Carné e Prévert si addiceva a meraviglia all'attore che esibì innumerevoli sfumature nell'impersonare due personaggi diversi. In particolare, Simon si distinse per la capacità di dare significato alle minime esitazioni, ai silenzi pieni di sottintesi, per l'abilità involontaria o l'imbarazzo coi quali si trovò ad affrontare le situazioni più intricate e rocambolesche. Con lo spettatore che teme e gioisce con Molyneux-Chapel dei pericoli scampati e dei momentanei successi, Michel Simon firmò un patto d'intesa che non fu tuttavia sufficiente a assicurare il successo al film. Per questo, *Drôle de drame* dovrà aspettare l'affermazione di Jacques Prévert come poeta, dopo la guerra.

A concludere il decennio venne infine *Le quai des brumes*. Nel nuovo lavoro di Carné e Prévert, Simon è Zabel, il patrigno della ragazza Nelly, e segretamente innamorato di lei. Dopo aver ucciso e fatto sparire il corpo dello spasimante, non ricambiato, di lei, Zabel si frappa all'amore nascente tra Nelly e Jean, un disertore giunto nottetempo a Le Havre per imbarcarsi alla volta del Sudamerica. La ragazza, abituata alle fughe notturne grazie alle quali si sottrae momentaneamente al controllo del patrigno, opera in favore della fuga dell'amato, ma finisce preda di Zabel, che si libera finalmente della maschera di

onesto tutore e commerciante borghese e dà libero sfogo alla proprie represses pulsioni sessuali. Jean uccide Zabel prima di soccombere ai colpi di un truant vigliacco precedentemente umiliato da Jean. Nel ritratto implacabile di Zabel, nevrotico rappresentante di una classe media moralizzante e patriottica, meschina e viziosa, Michel Simon firma uno dei suoi ruoli migliori. Cupo e nebbioso come il titolo, il film ottenne un grande successo di pubblico e di critica ed è considerato oggi il manifesto del "realismo poetico". Lanciò i suoi protagonisti – oltre a Simon, Jean Gabin e Michèle Morgan – nell'empireo delle star. Poi venne la guerra a interrompere questo stato di cose.

Durante gli anni trenta, a parte i casi citati, la carriera di Michel Simon dovette affidarsi a film che non lo valevano, che non ne sfruttavano le immense possibilità di recitazione. Renoir disse di lui in un'intervista: "Michel Simon è un attore per il quale provo più che ammirazione. Sembra che sia a lui solo il teatro o il cinema: è un personaggio inverosimile. I doni di quest'uomo sono incredibili". Poi in modo più esplicito: "Ciò che accade coi grandi attori, e di conseguenza con Michel Simon, è che quei grandi attori svelano e portano alla luce dei sogni che abbiamo avuto, ma che non avevamo formulato. In realtà è l'eterno mistero della creazione. Arriva un momento in cui non siamo più responsabili della creazione, che ci sfugge, e il grande attore è un grande attore nella misura in cui ci sfugge, e sfuggendoci, corrisponde tuttavia al sogno che avevamo avuto in precedenza e ce lo fa scoprire." Ma Simon godette raramente dell'assoluta libertà creativa di cui necessitava: il pubblico, i produttori, i registi onesti ma limitati avevano dei film e del lavoro degli attori un'opinione molto più convenzionale: in particolare, il gusto del pubblico, che guida l'operato dei produttori calcolatori e pavidi, è conservatore e s'aspetta di vedere soddisfatte le proprie attese, di potersi cioè immergere in una storia nostalgica e applaudire i propri divi. Michel Simon, come Jean Gabin o Fernandel che lo precedevano nei favori degli spettatori, otteneva il consenso massimo quando il film lo metteva nelle condizioni – come scrive D. Andrew – di "interpretare se stesso e di ricordare al pubblico la relazione speciale di cui godeva".

Il cinema del decennio è dominato da un gusto teatrale, come appare dagli intrecci melodrammatici o da vaudeville (un seguito di sketches comici), dallo stile di recitazione, dall'abuso di campi e controcampi per far scattare la reazione degli spettatori, e dal ricorso sistematico al numero di varietà cantato o ballato. *Circonstances atténuantes* di Jean Boyer (1939) porta al successo una canzonetta moralizzante: *Comme de bien entendu*. Nel film Simon ricopre il ruolo di *Le Sentencier*, un giudice temuto e odiato dai malfattori per la severità e l'intransigenza morale e che, in seguito alla frequentazione casuale e protratta di alcuni piccoli delinquenti, impara a considerare con compassione la natura umana e le sue debolezze.



Drôle de drame, di Marcel Carné, 1937



Le quai des brumes, di Marcel Carné, 1938

Negli anni trenta Simon girò moltissimo: cinque-sei film l'anno, e fino a quindici film in due anni (1938-39). Simon era un bulimico del lavoro che per momenti si trovò impegnato contemporaneamente su tre fronti: un film il mattino, uno il pomeriggio, e il teatro la sera. Per sua stessa ammissione, la cosa gli riusciva possibile solo a costo di farsi delle iniezioni due volte al giorno, una per svegliarsi, una per addormentarsi. Tra i film di quegli anni, ricordiamo almeno *Le bonheur* di Marcel L'Herbier (1934), un melodramma che per i toni cupi anticipa il realismo poetico di Carné e Prévert, in cui Simon è Noël Malpiaz, l'impresario gay di una star del cinema. Esempio per la capacità di calarsi nel personaggio e conferirgli verità è la scena del processo, quando Malpiaz, convocato come testimone, fa prima una pubblicità smaccata alla sua protetta, per poi calare la maschera e difendere la propria omosessualità di fronte ai commenti malevoli di un presente. L'afflato di sincerità amara col quale l'impresario facendo si fa giustizia colpisce perché rende palpabile le difficoltà e la solitudine che minacciano chi cerca di vivere la propria originalità in una società che tende all'uniformità dei tipi, dei caratteri, delle funzioni. Nel 1936 in *Sous les yeux d'occident*, Simon prende le parti di un individuo apertamente sgradevole: "nel ruolo di Razumov si fa una stupefacente testa di marxista sporco e barbuto". Altro personaggio negativo, è l'insegnante di collegio alcolizzato e dispotico, pittore fallito che affida la propria abilità a un gruppo di falsari. In *Les disparus de Saint-Agil* (1938), Simon recita a fianco di von Stroheim, un altro grande che, come lui, come Charles Laughton e Orson Welles, incarnò spesso al cinema personaggi negativi, assumendo su di sé i vizi degli uomini e, così facendo, denunciandone l'avvilimento morale. L'anno successivo è "un voyou un po' molle" in *Fric-Frac* di M. Lehmann, accanto a Arletty e Fernandel, una commedia romantica e populista di grande successo. Sempre nel 1939 in *La fin du jour* di Julien Duvivier è Cabrissade, una doublure di teatro che, a causa dell'ottima salute dell'attore principale, non ebbe mai la possibilità di sostituirlo, ma che, grazie al proprio entusiasmo e candore, non diventa mai amaro. O spite di una casa di riposo, gli si offre finalmente la possibilità di dimostrare il suo valore ma, una volta in scena, la memoria gli gioca un brutto scherzo e resta muto. Chi ha visto il film, come Buache, considera questo uno dei ruoli "più magistrali, più completi" di Michel Simon, in cui "s'affermano e si declinano le profonde qualità dell'uomo e dell'attore: vi è buffo, divertente, stuzzicante, leggero; è un disilluso che ha scelto di resistere alla disperazione con l'ironia, che glissa con una capriola o una battuta sulla tristezza d'invecchiare e di non aver saputo farsi capire, amare e ammirare. Michel Simon non è mai stato contemporaneamente più brillante e più straziante, inscrivendo il tragico sotto la buffoneria, come *Courteline*, come *Jarry*, come *Charlot*, come *Shakespeare*."

Gli anni della Seconda guerra mondiale segnarono, per Simon come per altri, una battuta d'arresto. L'attore comparve in pochi film e non nei migliori. Girò a

Roma (*La Tosca*, 1941, iniziato da Renoir e portato a termine da Carl Koch). Tornò a Parigi per collaborare con una casa di produzione in mano ai nazisti (*Vautrin*, 1943, tratto da Balzac). Adoperata in troppi film melensi e indigesti, la recitazione di Michel Simon uscì diminuita dalla guerra, così come l'attore, che non incontrava più i favori del pubblico, dei produttori, dei registi. Dovette aspettare il 1946 per interpretare *M. Hire* in *Panique* di Julien Duvivier (da un romanzo di Simenon). Isolato in un appartamento nei piani alti di una casa di Parigi, l'uomo viene spinto al suicidio da un amore negato e dall'ostilità della folla vendicativa che lo ritiene responsabile di un omicidio. La barba, che si era fatto crescere nel frattempo e che lo accompagnò a lungo, accentuava il lato misantropo e mauvais garçon dell'attore. Il periodo della guerra, gli smacchi subiti avevano intaccato la personalità di Michel Simon. Lui, che non si era mai fatto illusioni sugli uomini, coltivava allora una vera avversione per la società umana, che lo portò a rivestire ruoli di uomini solitari confinati nel proprio orgoglio. Nel 1947 si calò nei panni del dottor Ancelin in *Non coupable* di Henri Decoin. Il medico fallito rifugiato nell'alcol, dopo aver ucciso un motociclista in un incidente e aver camuffato le tracce del fatto, si scopre un abile criminale, a suo agio nell'aggirare i sospetti della polizia. Riesce a commettere così altri due delitti rimanendo impunito, prima di vivere con un sentimento di frustrazione il fatto che nessuno sia a conoscenza del suo genio criminale. Il suicidio confermerà nell'opinione dei suoi concittadini la vita fallita dell'uomo. Nel 1949 René Clair lo chiamò per impersonare il Dottor Faust e Mefistofele in *La beauté du diable*. Il film non adempie le attese, ma Simon vi eccelle per libertà, sfumature, eclettismo.

Con Sacha Guitry si formò un sodalizio molto intenso, basato su una grande stima reciproca. La poison nel 1951 e *La vie d'un honnête homme*, l'anno successivo, gli diedero la possibilità di recitare secondo le sue preferenze. L'accordo tra Guitry e Simon prevedeva che le scene sarebbero state girate una volta sola. Libero dall'estenuante trafila delle ripetizioni, messo nelle migliori condizioni d'improvvisare, Simon diede il meglio di sé nel personaggio di Paul Braconnier, un campagnolo angariato dalla moglie alcolizzata, che si affida ai consigli involontari di un avvocato rinomato in città per aver fatto scagionare numerosi assassini. Sicuro del fatto suo, accoltella la moglie, affronta l'accusa e il giudice in un frizzante processo, dove ruba la ribalta all'avvocato difensore e conquista l'approvazione dei più. Ritorna trionfante al villaggio. Buffo e amaro, il film esprime una satira sulla giustizia impregnata di humor nero.

Poi vennero anni molto difficili. In seguito a un avvelenamento della pelle causato da una tintura per la barba, l'attore accusò una preoccupante perdita di memoria e di fiducia nei propri mezzi. Si ritirò nella sua casa in campagna. Circondato dai suoi animali, riuscì a ritrovarsi, accettando piccoli ruoli come un debuttante. Negli ultimi anni, prima il giovane Claude Berri (*Le vieux et l'enfant*,

1966),poi Ettore Scola (La più bella serata della mia vita, 1972), infine Jean-Pierre Mocky (L'ibis rouge, 1975) riportarono in auge il vecchio attore affidandogli ruoli degni della sua arte.

Ventotto anni dopo la sua morte, Michel Simon resta uno dei più grandi attori della storia del cinema,un uomo che attraverso i suoi ruoli ha dato a vedere la fondamentale ambiguità di ogni essere umano, la tensione tra il desiderio e la legge, tra la poesia dei sogni e la prosaicità dell'esistenza.Nella sua impressionante galleria di personaggi recitati – sono 110 i film a cui ha partecipato – non ha risparmiato i suoi contemporanei, dipingendone vizi,meschinità e nascoste grandezze, mosso dal desiderio di giustizia, da un afflato di libertà e da un irrinunciabile coerenza con se stesso.

Roberto Chiesi



Non coupable, di Henri Decoin,1947

Michel Simon, labirinti di un volto



Ritratto del “mostro sacro” come maschera di (eterna) vecchiaia

Se la vecchiaia lascia immuni dalle sue deformazioni fisiche solo coloro che muoiono prematuramente, la giovinezza, invece, non è un privilegio che spetti a tutti gli attori cinematografici.

Alcuni di loro, infatti, soprattutto quegli interpreti che hanno ricevuto dalla natura un fisico pingue – come, chi più, chi meno, W. C. Fields, Sydney Greenstreet, Harry Baur, Raimu, Emil Jannings, Werner Krauss, Barry Fitzgerald, Charles Laughton, Aldo Fabrizi, Broderick Crawford, Bernard Blier, Ernest Borgnine, Donald Pleasence, Philippe Noiret, Bob Hoskins e, appunto, Michel Simon – prima ancora di avere superato la quarantina, lasciano intravedere, sotto i vestiti, le forme di un corpo gonfio e pesante, quasi ostentano le pieghe dei segni che stanno modificando il loro volto, insomma si calano in una maschera di incipiente maturità o addirittura di vecchiaia.

È probabile che, in tale “cristallizzazione” anagrafica, un ruolo fondamentale lo abbiano potuto giocare le scelte di quei registi o produttori che li hanno chiamati per ruoli di uomini attempati in film rivelatisi così carismatici, o semplicemente così fortunati, da marchiarli per tutta la carriera.

Nel corso degli anni successivi, questi attori mantengono una maschera di vecchiezza che perfezionano e affinano, diversificando gli effetti “negativi” che l’invecchiamento comporta nella mimica dei loro personaggi – acciacchi e lentezze, cedimenti, affanni, fragilità comportamentali –, fino a quando la vecchiaia non arriva sul serio.

A quel punto sono pronti a riceverla, perché l’hanno dissimulata per decenni, “lavorando” prematuramente la propria carne. Quando la senilità cala su di loro, infatti, possono assorbirla con imperturbabile naturalezza nella verità del proprio corpo – ormai effettivamente invecchiato.

Nel frattempo, nessuno spettatore si è accorto che sono diventati veramente vecchi, perché, appunto, lo sono sempre stati. Questa condizione implica un vantaggio prezioso: li sottrae alla crudeltà del rifiuto che il pubblico ha sempre riservato alla terribile flagranza del passaggio del tempo e, quindi, dei volti

cinematografici assediati dall'invecchiamento.

Michel Simon è uno di questi attori – e senz'altro uno dei più geniali –, attori cinematografici che non hanno mai irradiato immagini evocative di una qualsiasi forma di giovinezza sullo schermo ma hanno saputo creare, con la loro arte e il tesoro di un mestiere rodato, il volto stesso di un'avanzata, rugosa, perfino decrepita maturità dell'uomo, ossia una maschera dove si sono stratificate progressivamente secrezioni di esperienze che si può immaginare siano state anche sordide, meschine o abiette. Storie umane, quindi.

Michel Simon non è mai stato giovane, nemmeno quando lo era davvero: nella sua quinta interpretazione cinematografica, – un capolavoro di Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) –, a trentatré anni appare già come un giudice la cui stazza massiccia è dominata dalla massa ruvida e rugosa della testa rasata a zero. Tre anni più tardi, è già l'ingrignito cassiere di un maglificio all'ingrosso, Maurice Legrand, pittore della domenica che ha superato la mezza età e covato un'intera vita di frustrazioni de *La chienne* (1931) di Renoir. A quarantatré anni, Simon non ha esitato ad interpretare il senile burlone Cabrissade, attore rimasto eternamente confinato in ruoli di secondo piano, ormai finito in una casa di riposo ne *La fin du jour* (1939) di Duvivier.

Sono tre ruoli importanti, anche se di peso assai diverso (nel film di Dreyer compare brevemente, di contro la sua parte è fondamentale in quello di Renoir e condivide la scena con Victor Francen e Louis Jouvet nella pellicola di Duvivier), ma che rappresentano tre "trasgressioni" dell'attore al cliché che, inevitabilmente, ogni successo comporta.

Un cliché costruito intorno al suo nome e alla sua figura dalla fortuna commerciale di commedie come *La vocation d'André Carel* (o *La puissance du travail*, 1925) di Jean Choux, *Tire-au-flanc* (1928) e *On purge bébé* (1931), entrambi di Renoir, e di *Jean de la Lune* (1931), ancora firmato da Choux ma in realtà diretto dallo stesso Simon, dove riprendeva il personaggio teatrale di Clo-Clo, che aveva riscosso un immenso trionfo sui palcoscenici francesi nel 1929.

Il cliché era, evidentemente, quello di attore comico, di quell'inesauribile, fantasioso, irridente guizzo e mattatore umoristico che Simon poteva essere.

Passando da un universo all'altro, adattandosi a climi e atmosfere diverse, l'interprete di *La chienne* salterà dalla commedia alla tragedia con la stessa disinvoltura con cui modulerà le corde recitative della bonomia e della perfidia, prodigandosi in tutte le sfumature di sentimenti e caratteri che si annidano tra gli estremi di generi e maschere dissimili.

L'estroso realismo della sua recitazione è così vivo da essere senza tempo. Che siano trascorsi quaranta, cinquanta o sessant'anni da un film o da un altro non fa alcuna differenza: il tempo non ha avuto nessun effetto sulle sue interpretazioni. Mantengono per sempre il segreto di quella straordinaria alchimia di densità

psicologica, sottigliezza di sfumature espressive, vitalità mimica che sono solo alcune delle peculiarità del genio di Simon e che impongono il suo talento al di sopra delle mode e del variare delle forme di recitazione, come un fenomeno unico e irripetibile. Il miracolo di una personalità che aveva il potere di rifletterne innumerevoli altre.

Simon è stato uno degli attori prediletti di Renoir come di Duvivier e di Guitry, ma non bisogna dimenticare che la sua presenza ha offerto un apporto fondamentale ai frutti migliori del binomio Carné/Prévert e che ha recitato anche con L'Herbier, Pabst, Marc Allégret, Genina, Christian-Jaque, Chenal, Autant-Lara, Cayatte, Decoin, Blasetti, Clair, Gance, Frankenheimer, Berri, Borowczyk, Scola e Mocky. È impossibile immaginare un altro attore nella pelle del Père Jules de *L'Atalante* (1934) di Vigo. Ha impresso il suo carisma anche a due figure canoniche della tradizione letteraria francese: al Baudu di Zola (in *Au bonheur des dames*, 1943 di Cayatte), al Vautrin di Balzac (nel film omonimo di Pierre Billon del 1943) e al commissario Maigret di Simenon (in un episodio di *Brelan d'as*, 1952, di Henri Verneuil).

Alla leggenda di questo grande attore appartiene una discreta fama di scontroso misantropo: probabilmente si trattava della misantropia di chi conosce nel profondo, una per una, le miserie di cui sono capaci gli esseri umani e sa disegnarne i lineamenti sul proprio volto.

Appunti per una "cartografia" del volto di Michel Simon

Il volto di Michel Simon è stato un'immensa carta geografica dove la topografia delle strade e delle città subiva metamorfosi inavvertibili. Una carta dove il "mostro sacro" ha disegnato le accensioni dei sentimenti e delle passioni, le opacità delle paure, dei dubbi e delle esitazioni, i sussulti delle inquietudini, le ombre, anche le più inquietanti, delle tentazioni, le rotondità soffici delle dolcezze e le punte affilate e velenose delle crudeltà, le luci rassicuranti della pacatezza e della saggezza, gli oscuramenti della collera, la vivacità del movimento e l'apatia dell'inerzia.

Il suo viso era lungo, grande e flaccido, con abbondanza di carne cresciuta intorno alle ossa, carne che egli, come un esperto artigiano, sapeva modellare a suo piacimento, stringendola o dilatandola, rilassandola oppure contraendola, o ancora lasciandola in un'ambigua incertezza tra la tensione dell'irrigidimento e il languore dell'abbandono.

La sua fronte poteva essere alta e spaziosa, oppure soffocata e nascosta dai ciuffi selvaggi dei capelli crespi come da ciocche accuratamente ondulate.

Negli occhi grandi e tondi, bovini o astuti, limpidi o perfidi, poteva lasciar affiorare qualsiasi luce, qualsiasi tonalità di sguardo. Quando diventò vecchio, la caduta delle palpebre rese ancora più sottilmente allusivo il gioco dello sguardo

che poteva alternare un guizzo di fiammelle o un grigiore indistinto, torbido e sabbioso, dischiudendosi, come un segreto, tra le vize e gli strati della pelle afflosciata tutt'intorno.

Continuiamo la descrizione cartografica: il naso grosso e sgraziato poteva convenire alla bonomia o alla lubricità repressa di un borghese, come alla generosità o alla goffa volgarità di un plebeo. Le grosse orecchie sporgenti potevano conferirgli un'aria scimmiesca e satiresca o trasformarsi in un attributo di attenta, equilibrata pacatezza.

Le guance, pendendo in eccesso, erano talvolta denudate quasi oscenamente, più spesso rimanevano coperte dal pelame della barba, che poteva essere minacciosa, o benevola, o tutt'e due. Il pelo curato o incolto della barba veniva spesso a celare la prominenza del mento, che si confondeva con la pappagorgia in una reversibile alterazione gommosa dei contorni del volto, sempre sul punto di espandersi ancora un po', o, al contrario, di restringersi sotto il pelame.

Ma, oltre alla straordinaria paletta di colori nascosta negli occhi e alla mutevolezza mimetica della carne del volto, un altro connotato forte e marcante della maschera di Michel Simon, era la bocca.

Due labbra golose e membranose, e il labbro inferiore in particolare, che sporgeva prepotentemente in fuori, oppure aderiva al superiore nell'accesso improvviso di un'idea o di un desiderio, o in una smorfia di varia natura, ma poteva ricadere mollemente per spossatezza, nascondendo l'irregolarità guasta dei denti. Talvolta la bocca si apriva per uno stimolo perverso, che celava la violenza del sesso e l'insorgenza di un erotismo infelice e compresso, che quel grosso corpo fingeva di stare nascondendo a fatica.

La bocca di Simon a volte pronunciava le parole aprendosi di sguincio e lasciava uscire i suoni da un'estremità, deformati dalla piega storta e obliqua assunta dalle labbra intorno all'apertura di quell'orifizio che talvolta continuava a muoversi a destra e a manca – si pensi al greve e volpino Paul Braconnier di *La poison* del 1951, di Guitry. Allo stesso modo, poteva invece accordare alla bocca la postura disinvolta di un'eloquenza scafata – l'industriale Albert Ménard-Lacoste di un altro capolavoro di Guitry, *La vie d'un honnête homme* del 1952.

La multiforme, inesauribile diversità di umori e storie che il suo volto e il suo corpo sapevano raccontare – si pensi a *L'Atalante*, quando simula che un suo tatuaggio antropomorfo, inciso intorno alla bocca dell'ombelico, "fumi" una sigaretta –, possedevano sempre un ricco ventaglio di umori, un'intelligenza mimetica nel cogliere i timbri della realtà delle figure umane, così acuta e incisiva che, dei cento e più film interpretati, non pochi devono la loro ragione d'essere proprio alla sua presenza.

Come dichiara Sacha Guitry nel prologo di *La poison*: "voi siete eccezionale, dirò addirittura unico, perché tra il momento in cui cessate di essere voi stesso

e recitate il vostro ruolo, è impossibile vedere la saldatura – e succede lo stesso quando cessate di recitare e ritornate voi stesso" (fig.p.32).

L'arte di Simon coniugava una conoscenza del mestiere forgiata durante il lungo apprendistato sulle scene teatrali – poi mantenuta in una frequentazione delle quinte molto più diradata ma costante –, al genio dell'improvvisazione, dell'intuizione estemporanea – il personaggio di Boudu è una creatura in buona parte di Simon, del suo talento di osservatore (vedi *Retrospectiva Jean Renoir*, a cura di Aldo Tassone e Roger Viry-Babel).

Simon, almeno per un certo periodo, ha anche avuto l'audacia di sperimentare maschere e generi lontani da quelli che riscuotevano più facilmente il favore del pubblico. Fu proprio la volontà di misurarsi con sfide anche rischiose a dare origine ad alcuni tra i suoi capolavori d'attore – *Boudu sauvé des eaux*, *La chienne*, *L'Atalante*, *Le quai des brumes* e altri. Furono scelte in cui credette al punto da impegnarsi talvolta anche come produttore – con la sua società "Société Sirius-Films Michel Simon" finanziò *Boudu sauvé des eaux*, 1932.

Ripercorriamo ora solo alcune delle maschere cui il grande attore ha saputo infondere carne e respiro, mutando pelle e caratteri o cesellando nuove variazioni su forme e figure già sperimentate.

Corpi selvaggi, marginali, anarchici

L'irregolarità e l'eccessività grottesca della sua figura lo destinavano naturalmente a personificare personaggi clowneschi, divertiti e caustici sovvertitori della quiete pubblica. Dopo avere debuttato recitando in *Measure for Measure* di Shakespeare e aver interpretato testi di Shaw, Gorki, l'*Hamlet* shakespeariano, Lenormand, Pirandello, nonché, dopo la separazione da Pitoëff, numerose *comédie-vaudeville* – ma anche Giraudoux, Bernstein e altri –, Simon sfruttò la predisposizione a ridere di se stesso e a suscitare le risate altrui con la spontaneità, la fantasia fanciullesca della sua arte di sublime buffone, con la logorrea di una parlantina scatenata e accompagnata dalla gesticolazione parodistica del corpo come dal perfetto dosaggio di pause e silenzi.

Le prime matrici di importanti creazioni d'attore sono state le figure di irregolari, spostati, clown, che trasgrediscono le norme della buona società borghese con una presenza fisica foriera di incidenti, gaffe, calamità, nonché dotati di un'esuberanza cui vanno stretti i codici, le leggi, le etichette.

Una delle sue prime creazioni filmiche è il cameriere Joseph Turlot di *Tireau-flanc* (1928), settimo film di Renoir, figura che spesso "ruba" la scena al personaggio del protagonista, per la scatenata follia infantile che lo illumina e che l'attore esprime in un inesauribile, spassoso campionario di smorfie e sberleffi. Se Turlot appariva già palesemente allergico alle consegne da cameriere e approfittava di ogni occasione per correre dietro alle sottane, ecco che la sua



La poison, di Sacha Guitry, 1951



La beauté du diable, di René Clair, 1949



Le viel homme et l'enfant, di Claude Berri, 1966

anarchia, dal momento in cui viene irreggimentato nell'esercito, esplose in una sarabanda di esilaranti "attentati" alla disciplina militare.

Ma è Boudu il vero seminaio di caos. Nel film *Boudu sauvé des eaux*, Simon e Renoir modificano significativamente la fisionomia del personaggio della pièce di René Fauchois. L'attore, che aveva interpretato il personaggio sulle scene nel 1925 e nel 1931 per circa trenta repliche, lo arricchì di improvvisazioni e gli sottrasse ogni antipatia. Boudu è una dirompente forza della natura che entra nella casa della famiglia Lestingois mettendone a nudo le ipocrisie e smascherandone le apparenze con la "sgradevolezza" di un comportamento che non conosce freni inibitori. L'ex-clochard esprime una realtà altra rispetto a quella della società "civile" cui appartengono gli altri personaggi. La sua mimica selvatica e animalesca, infatti, viola quello spazio di convenzioni rovesciando con l'anarchia della propria libertà.

Boudu, infatti, è un essere libero che vive allo stato puro e brado. La simpatia che emana deriva dalla spontaneità infantile con cui soddisfa i bisogni e gli impulsi primari, facendo irrompere nella casa il disordine della natura. Nonostante venga lavato del suo puzzo selvatico e rivestito di abiti che sostituiscono gli stracci randagi con cui si copriva, nonostante si cerchi di assestare un ordine alla massa incolta dei capelli e dei peli che gli crescono sulla faccia, Boudu non perde mai la sua carica devastatrice, devastatrice anche nell'ozio, oltre che nell'onnivora ricerca dei piaceri fisici e carnali.

Infatti possiede le due donne della casa con la naturalezza di una sensualità che apre ogni porta ai propri impulsi. La sua carnalità sanguigna e irsuta sembra prigioniera della cortesia dei suoi ospiti ma, in realtà, finisce per dominare gli spazi domestici fino a quando non si libera – e libera loro della sua presenza –, cadendo nuovamente nelle acque dove la storia era cominciata.

Altrettanto libero di Boudu ma con una storia stratificata sul suo corpo e negli oggetti che porta con sé nella chiatta, è il Père Jules de *L'Atalante* (1934) di Jean Vigo. Come Boudu, anche Père Jules è una sorta di "creatura favolosa", un vecchio marinaio – anche se Simon ha trentanove anni quando interpreta il film... –, la cui pelle è una mappa di tatuaggi, la voce un ininterrotto, quasi incomprensibile borbottio strascicato, il volto una ragnatela di rughe e sedimenti di chissà quali esperienze e vicende avventurose, di cui restano altre tracce concrete nella stupefacente congerie di oggetti sinistri – le mani in salamoia in un vasetto – ed erotici – le immagini di donnine discinte – di cui pullula l'universo favoloso e magico del ventre dell'*Atalante*.

Père Jules sembra quasi una creatura anfibia di poveri porti luridi e scali marittimi remoti e dimenticati. Anche nel suo caso, il corpo, i suoi movimenti, la sua voce evocano un mondo estraneo a quello della tranquilla e ipocrita borghesia odiata da Vigo.

La diversità sessuale del manager effeminato Jules-Antoine Malpion, detto

Noël Malpiaz, de *Le bonheur* (1934) di Marcel L'Herbier, non rappresenta soltanto uno strumento ideale per introdurre alcune note di comicità nel film ma anche l'occasione, per l'attore, di suggerire la profonda carica di simpatia, comunicativa e umanità di un personaggio che ha spontaneamente in sé una morale diversa da quella comune e che ha trovato un alveo favorevole nel milieu dello spettacolo.

La marginalità del vecchio Cabrissade de *La fin du jour*, invece, è quella di un attore che si è sempre dovuto accontentare dei ruoli di spalla, ha subito i tormenti e le beffe dei colleghi, e quando ha finalmente l'occasione di recitare un vero ruolo davanti al pubblico, cade nel silenzio tombale che precede la sua morte. È la marginalità del fallimento di un artista che non è mai riuscito a diventare veramente tale, la cui bonomia ne occulta le frustrazioni mentre la logorrea buffonesca nasconde l'angosciosa disperazione di avere mancato la propria esistenza.

Il *Monsieur Hire* di *Panique* (1946) che Duvivier aveva adattato dal romanzo *Les fiancilles de Mr. Hire* di Simenon, è, invece, un solitario che protegge la propria integrità morale, fotografando le azioni abiette degli altri con il distacco amaro e disilluso di un entomologo.

È con una sottile, calibrata economia di mezzi espressivi che Simon crea un personaggio tra i suoi più indimenticabili, una figura di purezza umana e intellettuale mai retorica, un osservatore delle miserie umane che non riesce a tenersene a distanza ma finisce intrappolato e ucciso da un inganno sentimentale che lo ha coinvolto in una perfida congiura. Grazie alla malinconia amara che Simon instilla nella filigrana del personaggio, Hire diviene una tragica figura d'incompreso, un falso mostro in una società di mostri reali.

Sotto la cenere di alcuni tranquilli borghesi

L'attore ginevrino poteva sottrarre alla fisicità dei suoi personaggi ogni carica eversiva e sprofondare in un'indolenza da plantigrado, rassegnato al grigiore di una vita senza sorprese, per poi suggerire, sotto sotto, quale vivaio di tentazioni, desideri e timori covasse, invece, in quella placidità apparentemente stagnante.

Il *Monsieur Chouilloux* di *On purge bébé* – commedia farsesca diretta da Renoir per poter realizzare l'immediatamente successivo *La chienne* – è un funzionario del Ministero della Difesa, che finirà per prendere, casualmente, proprio la purga destinata al piccolo Toto: la beffa contro la borghesia e i suoi orpelli – come il monocolo dal quale Chouilloux non si separa mai – è esercitata stavolta da Simon assumendo proprio le fattezze del bersaglio, connotandolo come un manichino caricaturale che scopre perfino di essere tradito dalla moglie col cugino, interpretato da Fernandel. Esatto contraltare di Boudu, Chouilloux rappresenta il grigiore e l'atonia della rispettabilità che diviene oggetto di scherzi del destino – la purga – e di comici attentati al suo onore – le corna –, che lo ridicolizzano

fino a farlo apparire per quello che è: una marionetta.

Il Maurice Legrand de *La chienne* è l'immagine stessa di una vita mortificata e della deriva nella degradazione e nell'inabissamento. Viene derubato della sua identità di pittore, disprezzato dalla moglie e poi sfruttato dal prosseneta della prostituta Lulù di cui si è innamorato, che fa firmare i quadri con uno pseudonimo della donna. Alla fine, divenuto assassino impunito della giovane prostituta, è stato licenziato ed è finito a vivere di elemosine, mentre le quotazioni dei suoi quadri sono salite alle stelle: Legrand è la versione in nero di Boudu, è l'uomo la cui identità è stata soffocata dall'angustia della sua vita prima, da un'atroce e degradante passione sentimentale, poi. La recitazione di Simon, come nel film di Dreyer, è spogliata di ogni espressionismo, di qualsiasi esuberanza, è interiorizzata nella viltà, nell'apatia e nella cristallizzazione di frustrazioni irrancidite dentro di lui. Se Boudu è l'uomo libero, Legrand è il prigioniero di se stesso.

Un altro prigioniero è il grigio Irvin Molyneux di *Drôle de drame* (1937), diretto da Marcel Carné e scritto da Jacques Prévert, che sembra dedito esclusivamente allo studio del mimetismo delle mimose. In realtà, l'uomo nasconde la doppia identità di uno scrittore di romanzi gialli di dubbia reputazione ma di grande successo, Félix Chapel. Molyneux/Chapel è figura di trepidazioni e paure che finisce coinvolto in un intrigo burlesco e surreale solo per l'imbarazzo di essere rimasto senza la cuoca. La falsa coscienza e il rimorso di peccati mai commessi sono i connotati che Simon esprime con l'inquietudine degli occhi, la luce tra il pavido e l'apprensivo, la lentezza di gesti interrotti dal trasalimento dell'ansia. Se Molyneux e Chapel sono due nomi sotto la stessa maschera, in altri film Simon diede prova del suo genio sdoppiandosi in due figure opposte e contrarie. Si pensi alla stanchezza e all'impotenza in cui è chiuso e si sta spegnendo il vecchio Faust de *La beauté du diable* (1949) di Clair, prima di essere irretito da Mefistofele, e all'aria leggiadra e suadente di quello stesso corpo di vecchio quando ci si nasconde Mefistofele (fig.p.32), che sembra renderlo minacciosamente leggero come una piuma mentre usa le armi della sua dialettica per stregare il vecchio scienziato insoddisfatto della sua vita o, dopo averlo indotto a stipulare il patto, ne accompagna le gesta con aria inquietante e sorniona.

L'ambiguità del "doppio" diventa ancora più sottile ne *La vie d'un honnête homme* di Guitry, dove Simon dà vita a due fratelli gemelli – l'industriale integerrimo Albert Ménard-Lacoste e lo scapestrato Alain che ha condotto una vita avventurosa da truffatore e vagabondo – che, alla superficie di identici lineamenti lasciano affiorare, – nella gestualità, nella natura dello sguardo e in tutti quegli innumerevoli, infinitesimi dettagli che separano due storie di vite opposte –, i caratteri delle diversità più incompatibili.

Disgustato e deluso dalla vacuità e dal falso conformismo della sua esistenza, Albert avverte la tentazione di avvicinarsi al fratello, prima per un dialogo, poi, quando Alain gli muore sotto gli occhi, per sostituirsi a lui. Scopre così il volto

reale della sua famiglia e, quando si sta per svelare la sua identità, egli sparisce nella notte.

Ossessività glaciale del Male

Simon ha sempre saputo tradurre, dall'interno alla superficie dei comportamenti, le sfaccettature in cui si frastaglia l'identità dell'uomo quando è tentato dal Male e se ne macchia – come l'uxoricida Braconnier di *La poison* –, quando il Male ha le proporzioni di un pregiudizio ottuso ed è ancora sanabile da quell'umanità che può prevalere in un individuo – come nel caso del vecchio antisemita Pépé de *Le vieil homme et l'enfant*, 1966, di Berri (fig.p.32) –, o quando il Male, invece, è ormai penetrato nel suo tessuto costitutivo perché egli respira e agisce, ossessivamente compenetrato nella spietata determinazione omicida delle proprie azioni – come il viscido Zabel de *Le quai des brumes* (1938) di Carné/Prévert, o il perfido Scarpia di *La Tosca* (1941) di Carl Koch. Se Scarpia è una sorta di organismo monolitico di Male allo stato puro ed è capace di qualsiasi infamia pur di possedere il corpo di Tosca, anche il vecchio Zabel non esita a sporcarsi le mani di sangue pur di soddisfare la morbosa concupiscenza che prova verso la giovane Nelly (Michèle Morgan), di cui dovrebbe essere il tutore.

Zabel e Scarpia sono due "mostri" che dominano con assoluta sicurezza l'acquario in cui sanno nuotare come pesci nell'acqua – il sottobosco della malavita per il "mostro" di Carné; il potere poliziesco per quello di Koch. Simon imprime a queste figure un'energia disumana e gelida, un dominio razionale deviato e perverso nella propensione a commettere le nefandezze. L'orrore degli intrighi e dei raggiri di cui si servono per arrivare ai propri fini, rimanda ad un cinismo che ha l'efferatezza di un odio nato chissà quando e chissà perché ma cresciuto in dimensioni ormai paurose. Sono due figure completamente inabissate nel sentimento dell'odio e nelle pulsioni più brutali. In loro, questi connotati (odio e brutalità) coincidono con l'essenza della loro persona e Simon esprime tutta la gamma di variazioni che le due corde (dell'odio e della brutalità) suonano entro e fuori le sagome di queste due orrende, grandi figure di ossessi.

**“Ho fatto un film
che tutte le star
di Hollywood
hanno visto!”**

Le dichiarazioni di Michel Simon sono state rilasciate alla Radio Suisse romande e in occasione di proiezioni pubbliche di suoi film in Svizzera.



Tire au franc, di Jean Renoir, 1928

“Per iniziare, ho impersonato dei ruoli molto piccoli, senza pensare al fatto che avrei potuto intraprendere una carriera d’attore, che si è fatta senza che io lo volessi. Finalmente, ho seguito il mio destino perché non possiamo fare altrimenti, nella vita, che seguire il proprio destino, che spesso ci sfugge. Ma mi rendo conto che in quarant’anni d’attività, quello che so oggi, lo sapevo dall’inizio, dal primo giorno, quando per la prima volta sono salito su una scena. Di conseguenza, che si possa insegnare l’arte drammatica, mi sembra una cosa assolutamente folle. L’attore deve infatti fuggire il mestiere, l’abitudine. Il mestiere è una cosa atroce, di cui non ci si può disfare. Quando s’interpreta un ruolo per uno, due o tre anni, ci sono degli automatismi che ritornano, c’è un procedimento che s’installa, volenti o nolenti. Bisogna cancellarlo tutti i giorni per ritrovare una certa freschezza. E questo è esattamente il contrario di ciò che si può insegnare”.

“Io, ho fatto un film che è restato in cartellone un anno a Hollywood, che tutte le star di Hollywood hanno visto! Il signor Chaplin si è fatto fare una copia de *La chienne* per la sua cineteca personale! Ma lavoravo diversamente! Mi si lasciava lavorare diversamente! Non mi si diceva: ‘Ecco il testo, su, girate *La chienne*!’ Ho fatto rifare per tre volte la sceneggiatura dal signor Renoir, per tre volte! Tutto il cinema italiano deriva da *La chienne*; tutto il neorealismo italiano, Renoir e io l’abbiamo scoperto nel 1930. E oggi, mi trovo a girare un film col signor Villiers e mi si viene a dire: ‘Su! su!’ Ma sono i metodi in voga oggi! È sufficiente che un signore vada da un produttore e gli dica: ‘Non ho mai fatto cinema, non ho mai diretto, mai scritto una sceneggiatura, mai scritto dialoghi: voglio fare un film.’ E come d’incanto: ‘Ecco trenta milioni, fate il vostro film!’ È la fine del cinema francese!”



La chienne, di Jean Renoir, 1931

“Ho una buona opinione dei critici che parlano bene di me; una cattiva di quelli che parlano male di me. È normale!

**Non m’inchino di fronte a nessuna opinione di Lorsignori i critici. Sono stato coperto di fiori al mio debutto a Parigi nel 1920, dai più grandi critici dell’epoca, che erano anche drammaturghi e scrittori, come Colette, De Flers e Cavaillet. Le loro critiche non erano mai cattive, erano sempre costruttive. Se esprimevano delle riserve, erano sempre riserve giuste. In seguito, ci si è stu-
fati dei miei continui successi e ho cominciato a subire attacchi. Si tratta-
va di piccoli critici che, per distinguersi, mi trascinarono nel fango”.**

“Spero che non ci siano critici nella sala, se ne vedete uno, uccidetelo, per favore”.

Le mort en fuite, di André Berthomieu, 1936





Le quai des brumes, di Marcel Carné, 1938

“Nel 1937 ho girato dodici film, nel 1938, quattordici, e recitavo in teatro la sera! Mi è capitato di recitare in un film dalle otto alle dodici, in un altro dalle dodici alle quattro, in un altro ancora dalle quattro alle otto. Avevo un segretario con un termos di fagiolini e un termos di braciola. Mentre guidavo prendevo una braciola e con le mani qualche fagiolino e il mio segretario mi leggeva le battute che dovevo ripassare. L’ho fatto per due anni; alla fine dell’anno avevo un medico che si occupava di me alle otto perché potessi salire in scena, a teatro, e un’infermiera che mi faceva un’iniezione per poter dormire. Ci avrei lasciato la pelle, se non fosse arrivata la guerra nel 1939”.



“Un giorno ho realizzato *Boudu sauvé des eaux* coi miei soldi, per sottrarmi al gusto dei produttori – che il più delle volte è contestabile – e all’auto-rità dei registi. Ho fatto il mio film, ho ingaggiato io stesso Jean Renoir, e ne è venuto fuori *Boudu sauvé des eaux*, un film che è rimasto tre giorni in cartellone al Paramount, che è stato ritirato su ordine della polizia. I critici hanno condannato il film ma, ciò che è più grave, il pubblico manifestava con una violenza tale che a ogni proiezione doveva intervenire la polizia. Hanno distrutto delle poltrone... per odio verso Michel Simon! Mi è costato caro, innanzitutto per tutti i soldi che avevo investito e che non ho mai recuperato. Ora lo si proietta nelle cineteche, è un film che è stato a Mosca e che è il preferito dei critici di New York”.

“Il mio incontro con Jean Renoir è stato qualcosa di straordinario. I quattro film che ho girato con lui, sono stati un’esperienza fraterna, una comunione straordinaria che non ho

mai più provato, in seguito, con altri registi. Eravamo come fratelli, c’intendevamo a meraviglia. Ci divertivamo, era veramente un divertimento. In nessun momento ho avuto la sensazione di lavorare, era un gioco, come dovrebbe sempre essere il cinema o il teatro”.

“Evito di pensare, subisco il mio destino con accettazione. Ho pensato troppo, ho girato 145 film e partecipato a 85 drammi teatrali. Ho passato la mia vita a pensare ai ruoli che avrei creato, in quale modo li avrei creati. Mi sono costretto a spostare virgole, a aprire parentesi, a inserire punti esclamativi ai testi che mi si portava per renderli un po’ più vivi. Ma ora evito di pensare, sono un tappo di sughero che galleggia sul fiume e dice addio”.



Panique, di Julien Duvivier, 1946

Schede
degli undici film
in rassegna

1.

La vocation d'André Carel

(o **La puissance du travail**)

Regia: Jean Choux **Produzione:** Production Jean Choux, Genève

Origine: Svizzera, 1925 **Durata:** 52' **Sceneggiatura:** Jean Choux

Fotografia: Charles-Georges Duvanel, Paul Guichard, bianco e nero

virato **Montaggio:** Jean Choux **Interpreti:** Blanche Montel, Camille Bert, Michel Simon, Maurice Destain, Stéphane Audel, Jean Cyri, Hélène Manson.

Film muto con didascalie in francese e in tedesco.



André Carel, un giovane di buona famiglia, e il suo precettore Marius Duret arrivano in un residence lussuoso. Veniamo a sapere che André, figlio del celebre scrittore Jean Carel, dopo un'infanzia agiata in cui ha praticato con frenesia ogni sorta di sport, improvvisamente e in preda a un'esaltazione inspiegabile si è dedicato ossessivamente alla lettura, si è esaurito e ha ora bisogno di riposo assoluto. "La sua salute è in pericolo, forse anche la sua ragione!", insinua il precettore. Quest'iniziativa intrapresa con le migliori intenzioni provoca delle conseguenze inattese. Le confidenze di Duret trapelano e in breve il personale dell'hotel si fa copertamente beffe di André, convinti che si tratti di un alienato. André, seguito dal suo precettore fedele e goffo, decide di rifugiarsi in un luogo tranquillo e isolato. Ma sul battello intravede una splendida creatura. La segue. Si tratta di Reine, la figlia di Lugrin, un imprenditore in trasporti di pietre, a Meillerie. Per amore, il parigino si fa assumere come manovale. Di quando in quando raggiunge Marius Duret, il quale non si occupa più di lui, prende gusto all'esistenza scevra di preoccupazioni, corteggia le cameriere, si pavoneggia dalla sua camera d'albergo al ristorante e si limita a scrivere regolarmente al padre del suo protetto per assicurarlo che tutto procede per il meglio – il che in realtà non è falso, ma è in contraddizione coi precetti educativi conformisti dell'accademico, da cui Duret è stato unicamente incaricato di vegliare sul rampollo. L'idillio di Reine e André si complica di una storia di gelosia. André deve battersi con un operaio fannullone e cattivo che perseguita la giovane. (Buache)

La storia che La vocation d'André Carel racconta è melodrammatica con distinzione, è nutrita di troppi buoni sentimenti e di un lirismo grandiloquente direttamente ispirato al cinema francese dell'epoca. Frammentando l'azione in piani brevi, il découpage rispetta fedelmente i principi della "Cinégraphie" (il manifesto del contemporaneo cinema soggettivista francese, i cui maggiori esponenti furono: Dulac, Delluc, L'Herbier, Epstein, Gance, Feyder, ndr). La regia è fluida, ritmata da frequenti esplicativi ritorni nel tempo o da brevissime sequenze che hanno per fine di visualizzare il pensiero dei protagonisti. Oltre a questo sistematico ricorso al soggettivismo immaginato, il cineasta utilizza il paesaggio per connotare metaforicamente il clima psicologico e si sforza di confrontare, lungo tutto il film, la vita delle classi oziose con quella dei lavoratori – il lavoro, d'altronde, è qui poetizzato all'estremo. (Buache)

Oggi il principale interesse del film rimane l'esilarante interpretazione di Michel Simon nei panni di uno sconsiderato occhialuto, il viso inquadrato dalla lunga chioma e ricoperto da un cappello di paglia. Il suo precettore bambinone, depravato, alcolizzato, incline ai flirts e alle gaffes, porta a questo racconto edificante una piacevole brezza di anarchismo, che prefigura i futuri ruoli di originali e marginali che lo hanno reso celebre. (Dumont)

2.

La Chienne

Regia: Jean Renoir **Produzione:** Braunberger-Richebé **Origine:** Francia, 1931 **Durata:** 100' **Sceneggiatura:** Jean Renoir e André Girard, dal romanzo omonimo di Georges de La Fouchardière e dal dramma teatrale di André Mouézy-Eon **Fotografia:** Théodor Sparkuhl, bianco e nero **Montaggio:** Marguerite Renoir e Jean Renoir **Musica:** Toselli, Eugénie Buffet **Interpreti:** Michel Simon, Janie Marèze, Georges Flamant, Magdeleine Bérubet, Roger Gaillard, Jean Gehret, Alexandre Rignault, Lucien Mancini, Courme, Max Dalban, Romain Bouquet, Henri Guisol



Adattato da un romanzo di Georges de La Fouchardière, il film di Renoir racconta la folle avventura del signor Legrand, un francese medio, cassiere di banca, marito timorato di una megera, che trova un po' di felicità solo nella pittura. Di sera, o nei giorni di festa, s'installa in cucina con la tavolozza e i pennelli per dare forma ai suoi sogni di fallito. Una notte, vede in strada un uomo che picchia una donna. Accorre in aiuto dell'infelice e si lascia sedurre da lei. Lulu, questo il nome della donna, diventa la sua ragione di vita. La mantiene, le offre un appartamento e, per far fronte alle spese, vende le polizze d'assicurazione, prima di attingere dalle casse della banca. Non sa che Lulu ama Dédé, il protettore che la picchia. Dédé scopre le tele di Legrand e le propone a un gallerista al quale dice che Lulu ne è l'autrice. Poco a poco le opere raggiungono una quotazione onorevole, per la grande soddisfazione di Dédé. Nel frattempo, Legrand apprende che il primo marito di sua moglie, un sotto-ufficiale di cui lei tesse le lodi, non è morto. Per la legge Legrand ridiventa celibe! Quando pensa di poter vivere con Lulu, la scopre a letto con Dédé, si vendica, l'uccide. Poi, con sangue freddo, accusa Dédé del suo crimine. Incapace di esibire un alibi valido, compromesso dal suo passato e da una serie di coincidenze, il protettore viene condannato a morte. Legrand se ne rallegra e diventa barbone. Pulcioso e filosofo, osserva dal marciapiede una donna che esce dalla galleria d'arte e fa delicatamente trasportare nella sua limousine il ritratto di Lulu appena acquistato per la sua collezione. (Buache)

Se si considerano le strutture espressive, La chienne è evidentemente quindici anni avanti rispetto alla sua epoca. L'opera era destinata a sconcertare un pubblico convinto che col sonoro il cinema dovesse fare ritorno al teatro filmato. In questo film, la parola e i suoni – rumori e musica – non sono ridondanti rispetto all'immagine, per renderla più facilmente accessibile agli spiriti pigri, ma la modellano e la prolungano. Renoir si afferma come vigoroso inventore di forme. La sua scrittura, più concentrata e più complessa di quella illusionista di René Clair in *Sous les toits de Paris*, possiede una notevole forza di suggestione; il suo film apre al cinema sonoro innumerevoli prospettive. (Buache)

Grazie alla sua intuizione, Michel Simon compone ne La chienne un personaggio la cui ambivalenza deriva da una trasmutazione misteriosa (...) che rende l'attore trasparente e vivo, fiamma e specchio ricco di riflessi, capace contemporaneamente di farci sprofondare nell'immaginario, di purificarci e di rispecchiare fedelmente la nostra immagine. (Buache)

3.

Boudu sauvé des eaux

Regia: Jean Renoir **Assistente alla regia:** Jacques Becker

Produzione: Société Sirius-Films Michel Simon **Origine:** Francia, 1932

Durata: 89' **Sceneggiatura:** Jean Renoir, dall'omonima commedia di René Fauchois **Fotografia:** Marcel Lucien, bianco e nero **Montaggio:** Marguerite Renoir e Suzanne de Troye **Musica:** Raphaël e Johann Strauss, Jean Boulze, Édouard Dumoulin, Léo Daniderff **Interpreti:** Michel Simon, Charles Granval, Marcelle Hainia, Sévérine Lerczinska, Jean Dasté, Max Dalban, Jean Gehret, Jacques Becker



Dal vaudeville di René Fauchois – che Michel Simon aveva interpretato nel 1925 ai Mathurins – Jean Renoir riprese solo l'argomento che seppe piegare alla propria fantasia per trarne una sorta di conte philosophique. Il signor Lestingois, libraio, bel parlatore e piccolo borghese grassoccio, amico dei filosofi francesi del XVIII secolo e soddisfatto di sé, se la passa dolce tra i libri, la sua noiosa sposa che trascura e una domestica sciocca e complimentosa che Lestingois raggiunge di notte o palpeggia nel retrobottega. Un giorno vede dalla finestra un barbone che tenta di annegarsi nella Senna. Lestingois si precipita in acqua, lo salva, lo rifocilla e, preso da pietà, lo adotta. Boudu da subito semina il caos nella casa e non rispetta alcuna regola del gioco sociale. Non esprime alcuna riconoscenza, neanche un accenno di gratitudine. Rovescia il vino sulla tovaglia, mette a soqquadro la cucina, sputa sul tappeto della sala, importuna la domestica Anne-Marie, seduce la moglie. Finalmente, dopo una vincita alla lotteria, Boudu dà l'impressione di volersi sottomettere di buon grado all'ordine delle convenzioni: su proposta di Lestingois, che è al corrente di tutto, accetta di sposare la domestica. Nella gita in canotto che segue le nozze, Boudu fa rovesciare la barca tentando di raccogliere un fiore di ninfea. Mentre tutti nuotano verso riva, lui si allontana solo e ritorna alla sua vita di uomo libero. (Buache)

(Nel film di Renoir) la tenerezza e la truculenza vanno di pari passo con la violenza caricaturale gonfia di rivolta e d'anarchismo. Il suo lirismo distrugge i tabù e fa pensare a tutto ciò che il cinema francese esprimeva di meglio all'epoca: Buñuel, Vigo, i fratelli Prévert; uno stesso soffio sostiene Boudu sauvé des eaux, L'âge d'or, A propos de Nice, L'affaire est dans le sac. (...) Il cineasta segue le invenzioni frizzanti della sua sensibilità generosa; tuttavia l'ispirazione è sempre sottomessa a un rigoroso controllo dei mezzi. La sicurezza dei suoi movimenti di macchina è senza confronti: il carello laterale che segue Boudu che cammina sul bordo-Senna in mezzo alla folla, mentre le macchine sfrecciano davanti all'obiettivo, anticipa gli esercizi di volteggio cari a Raoul Coutard in Fino all'ultimo respiro o in Lola di Jacques Demy. (...) Boudu sauvé des eaux non sarebbe ciò che è senza la presenza deflagrante di Michel Simon, accecante di malizia gongolante, che compose in quell'occasione il suo personaggio più saporito e più mozzafiato, insieme a quello di Père Jules nell'Atalante. (Buache)

Anche Boudu è uno scroccone, ma non alla maniera di Clo-Clo, non per vocazione. È un personaggio che ho amato molto perché aveva molto da dire e che lo ha detto senza riserve: quell'uomo ha un sentimento esatto della responsabilità. Dev'essere questo e il suo viso troppo franco che non sono piaciuti al pubblico. Succede lo stesso coi personaggi di Molière, il che, in un certo modo, è consolante. Apprendo da Boudu che uno dei comportamenti da adottare nei confronti della società è quello di vomitarla. (Simon, cit. da Buache)

4.

L'Atalante

Regia: Jean Vigo **Produzione:** L. Nounez **Origine:** Francia, 1934
Durata: 89' **Soggetto:** Jean Guinée **Sceneggiatura e dialoghi:**
Jean Vigo, Albert Riéra **Fotografia:** Boris Kaufman, bianco e nero
Montaggio: Louis Chavance **Musica:** Maurice Jaubert **Interpreti:**
Michel Simon, Jean Dasté, Dita Parlo, Gilles Margaritis, Louis Lefebvre,
Fanny Clar, Raphael Diligent, Charles Goldblatt, Pierre e Jacques Prévert



La difficile vita dei novelli sposi Juliette e Jean a bordo dell'Atalante, chiatta sempre in movimento governata dal vecchio mozzo Père Jules e da un ragazzo. Alle gioie delle nozze succedono le incomprensioni e la routine della vita quotidiana: Juliette penserà anche di fuggire, ma poi i due sposi torneranno insieme sulla loro chiatta. (Mereghetti)

Una sceneggiatura che Vigo non amava molto, ma che seppe trasformare, con la sua poetica visionarietà, in un capolavoro. Magico punto d'incontro tra le esperienze avanguardistiche e il cinema sociale, all'epoca subì un clamoroso insuccesso commerciale che, insieme alla improvvisa morte del giovanissimo autore, ne impedì la visione integrale per decenni. Vigo con questo film rompe violentemente con la tradizione realista del cinema francese per privilegiare un approccio totalmente poetico con qualche lampo surrealista – la sequenza sott'acqua – dove l'accento non è più messo sulla psicologia dei personaggi ma su alcuni istanti e particolari che "possono sorgere da non si sa dove e sparire come sono venuti, senza ragione né logica che non sia quella della poesia e della forza dell'amore". Solo nel 1990, grazie a fortunate ricerche e a un accurato restauro filologico, è stato possibile ammirarlo nella forma più vicina all'originale. Tra le scene reinserite ci sono la marcia nuziale, la lotta contro se stesso e la danza esotica di Père Jules, il delirio di Jean durante la fuga di Juliette. Da ricordare il fondamentale apporto dell'operatore Boris Kaufman, fratello di Dziga Vertov. Dopo i tagli imposti dai distributori, il film fu anche rititolato Le Chaland qui passe, a partire da una canzone che era stata aggiunta contro la volontà di Vigo. (Mereghetti)

Père Jules è il principale officiante di una liturgia della goffaggine amorosa. Michel Simon lo capì grazie a un istinto prodigioso: col costume – i pantaloni troppo larghi tenuti dalle bretelle e il torso nudo ricoperto di tatuaggi –, con l'andatura e i gesti, col bisogno d'imitazione e l'aspetto dimostrativo della sua esuberanza, con la sua facondia, le frasi involute, incoerenti, cantate, ripetute, interrotte da interiezioni, grugniti, con la sua onnipresenza contemporaneamente eccitata e esoterica, fa di sé lo stregone e fa del mozzo il suo aiutante e il suo capro espiatorio. Polarizza a bordo l'effervescenza sessuale che, devia verso le reliquie ammassate nella sua cabina. (...) Père Jules regna sovrano sui suoi ricordi e lascia intravedere davanti alla bella Juliette tutto un passato di avventuriero che reinventa abbellendolo. (...) Père Jules è così investito da una forza poetica trasfigurante.

Questo clown tragico che gesticola, esulta, si lascia andare, s'interrompe poi ricomincia, unisce l'ingenuità all'astuzia; confonde gli effetti dell'esperienza e del delirio. Affascina e terrorizza. Per la giovane sposa vestita di seta bianca che raggiunge di notte la prua della chiatta, si erge come il Segno del desiderio, un Segno liberatore, osceno e puro, capace di provocare fioriture inebrianti. (Buache)

5.

Drôle de drame

Regia: Marcel Carné **Produzione:** Charles David per Edition Corniglion-Molinier **Origine:** Francia, 1937 **Durata:** 105' **Sceneggiatura:** Jacques Prévert, dal romanzo His First Offence di J. Storer Clouston **Fotografia:** Eugène Schüfftan, bianco e nero **Montaggio:** Marthe Poncin

Musica: Maurice Jaubert **Interpreti:** Michel Simon, Françoise Rosay, Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault, Annie Cariel, Jeanne Lory, Jean-Pierre Aumont, Nadine Vogel, Pierre Alcover, Henri Guisol, Agnès Capri, Sinoël, René Genin, Marcel Duhamel, Guy Decomble, Pierre Prévert, Jean Marais



Nella Londra d'inizio secolo, nessuno sa che il botanico Molyneux e lo scrittore di gialli Chapel sono la stessa persona: mentre il primo viene ingiustamente accusato di uxoricidio, il secondo indaga sul caso, imbattendosi in un assassino di macellai che ha giurato di ucciderlo. (Mereghetti)

Sceneggiato da Jacques Prévert a partire da un oscuro romanzo inglese, un perfetto gioco di paradossi condotto con gusto dell'assurdo e uno spirito anarcoido di fondo. Mescolando l'assurdo e la satira, il nonsense e lo scherzo, il film finisce per costruire il quadro di una società composta da esseri strambi e bizzarri, grazie ai quali distruggere alcuni dei capisaldi della rispettabilità borghese: amore per i soldi, gusto della gerarchia, culto dell'onorabilità. Carné riuscì a riunire un cast eccezionale, ma non ottenne il successo sperato; la fama del film – almeno in Francia – è iniziata nel dopoguerra. L'anno dopo Prévert e Carné collaboreranno per *Le quai des brumes*. (Mereghetti)

Nella scena iniziale – la predica del vescovo, lo sfogo di Williams Kramps – Michel Simon fa passare sul viso di Molyneux una ridda di sentimenti contraddittori con un'estrema precisione nelle sfumature; con uno sguardo, con un colpo di tosse dissimulato, con una piega, una contrazione o un cedimento delle labbra traduce la complessità di una psicologia sconcertante. (Buache)

(Nella scena in cui Molyneux svela la sua vera identità a Kramps) Michel Simon è assolutamente straordinario per ignavia. Passa da tutte le sfumature della paura e nella seconda parte quando beve, quando si è assicurato che le sue menzogne hanno dato i loro frutti, sotto un agio apparente, continua ad avere paura e ad alternare tutti i sentimenti che prova. È un'interpretazione d'attore assolutamente notevole. In questa scena come in altre nel film, (Simon) dà al testo una verità intensa con il suo modo di bofonchiare, coi rumori che la sua bocca emette senza tregua, parole incomplete, singhiozzate, ancora informi. (Brunelin, cit. da Buache)

Molyneux-Chapel non possiede alcun punto di contatto con Boudu, col Père Jules, col Legrand libero da ogni pregiudizio morale alla fine di *La chienne*. Molyneux-Chapel incarna l'ignobile duplicità del borghese relegato nelle convenzioni, un tipo umano di cui Michel Simon farà d'ora in avanti spesso il ritratto, senza indulgenza per la moltitudine di spettatori che la scoperta improvvisa della loro somiglianza coll'eroe corrotto potrebbe offendere. Dopo aver celebrato la libertà selvaggia con Renoir e Vigo, l'attore s'impegnerà in una serie impressionante di variazioni sulla tartuferie senza tuttavia cessare di lasciare intravedere di tanto in tanto la tenerezza e la gioia di vivere. (Buache)

6.

Le quai des brumes

Regia: Marcel Carné **Produzione:** Grégor Rabinovitch per Ciné-Alliance

Origine: Francia, 1938 **Durata:** 90' **Sceneggiatura e dialoghi:** Jacques Prévert, dal romanzo omonimo di Pierre MacOrlan **Fotografia:** Eugène Schüfftan, Louis Page, Henri Alékan, Philippe Agostini, bianco e nero

Montaggio: René Lettémaff **Musica:** Maurice Jaubert **Interpreti:** Jean Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon, Pierre Brasseur, Édouard Delmont, Robert Le Vigan, René Génin, Aimos, Marcel Prérès, Jenny Burnay, Martial Rêbe, Roger Legris, Lucien Walter, il cane Kiki



Jean, un disertore, scende da un camion a Le Havre, dove spera di potersi imbarcare per l'America del Sud. Viene condotto da Panama, il gerente di una taverna alla periferia della città, dove incontra Nelly; col suo mantello impermeabile, il cappello e gli occhi colore del cielo-dopo-la-pioggia provoca in lui un colpo di fulmine. Nelly è orfana e vive col suo geloso tutore Zabel, il quale cova il desiderio segreto di possederla e ha ucciso l'amante di lei, uno sbandato parte di una banda alla cui testa c'è Lucien, uno spilungone molle e vile. Jean vuole proteggere Nelly da Zabel e da Lucien, creando numerosi ostacoli alla sua partenza. Quando tutto pare risolversi per il meglio, Jean fa visita alla bottega, dove, provocato da Zabel, gli spacca la testa con un mattone in un eccesso d'ira. In strada viene infine abbattuto da Lucien e dai suoi. (Buache)

Film chiave del cinema francese degli anni Trenta e massima espressione del cosiddetto "realismo poetico": una tragedia populista moderna, con un eroe dimesso e solitario, braccato dagli uomini e condannato dal fato. Nonostante la definizione storica, il film non ha nulla di propriamente realistico, ma è immerso in una dimensione mitologica sottolineata, oltre che dalla scrittura poetica prevertiana, anche dalle scenografie simboliche di Alexandre Trauner e dalla musica evocativa di Maurice Jaubert. Carné dirige con sicurezza, ma soprattutto ha il merito di coordinare gli eccellenti apporti individuali, tra cui va anche ricordata la straordinaria fotografia. In Francia fu accusato di disfattismo e indicato in seguito come una delle cause morali della sconfitta contro la Germania. In Italia, dove si era aggiudicato un premio alla Mostra di Venezia del 1938, venne proiettato per la prima volta in versione integrale solo nel 1959. (Mereggetti)

Quel poema cupo e romantico inscritto sotto il cielo basso tra l'acciottolato lucente e l'acqua unta che lambisce i piedi delle installazioni portuali, quel desiderio d'evasione, quella sete di "altrove", quel bell'amore puro e l'amicizia dei declassati in una società in piena putrefazione era – scrive Raymond Borde – "molto più di un film, anche eccellente. Era il riflesso, la cristallizzazione di un'angoscia che segnò un'epoca. Le quai des brumes arrivava in un momento in cui si scopriva Kafka, Sartre, Rimbaud, si rileggeva Dostoevskij, quando le mattine livide e le vie bagnate erano ancora immagini capaci di suscitare uno choc... Amiamo in Zabel il commerciante rivoltante interpretato da Michel Simon, la caricatura del nostro stesso ambiente sociale: convenzioni e desideri mai soddisfatti." (Buache)

7.

La Fin du jour

Regia: Julien Duvivier **Produzione:** Arys Nissotti e Pierre O'Connell per Régina, distribuzione Filmsonor **Origine:** Francia, 1939 **Durata:** 102' **Soggetto e sceneggiatura:** Julien Duvivier e Charles Spaak **Fotografia:** Christian Matras, Armand Thirard, Robert Juillard, Ernest Bourreaud, bianco e nero **Montaggio:** Marthe Poncin **Musica:** Maurice Jaubert **Interpreti:** Louis Jouvet, Michel Simon, Victor Francen, Arquillière, Arthur Devère, Gaston Jacquet, Jean Ayme, Pierre Sergeol, Martial Rèbe, Chjarles Granval, Auguste Boverio, Gaston Modot, Madeleine Ozeray, Gabrielle Dorziat, Sylvie, Lise Courbet



Un tempo attore di successo e dongiovanni, Raphaël Saint-Clair ritrova vecchi rivali e colleghi in una casa di riposo. Dopo aver sedotto una servetta finirà pazzo, mentre l'eterna spalla Cabrissade muore sulla scena, tentando per l'ultima volta di recitare una parte importante. (Mereghetti)

Su un piano specificamente cinematografico, l'opera di Duvivier pecca per eccesso. Questo cineasta non è ispirato come Renoir o Vigo, né possiede un senso plastico come Carné, ma prima della guerra possedeva un sicuro talento. Tuttavia, più artificioso che sincero, in La fin du jour ricerca spesso l'effetto fine a sé stesso, e col tempo, la sua messa in scena ha perso parte dell'efficacia che dovette avere al tempo dell'uscita del film. I dialoghi di Spaak accusano anch'essi per lo stesso motivo, una perdita d'interesse. Ma il cast, curato fino alle comparse, resta a tutt'oggi un successo: i tic e le insufficienze di Francen calzano perfettamente col suo ruolo; Jouvet, altezzoso, distante, sprigiona una sorta d'imbarazzo che arricchisce il suo personaggio. Ma Michel Simon è strepitoso. (Buache)

(Uno dei ruoli) più magistrali, più completi (di Michel Simon) in cui s'affermano e si declinano le profonde qualità dell'uomo e dell'attore: vi è buffo, divertente, stuzzicante, leggero; è un disilluso che ha scelto di resistere alla disperazione con l'ironia, che glissa con una capriola o una battuta sulla tristezza d'invecchiare e di non aver saputo farsi capire, amare e ammirare. Michel Simon non è mai stato contemporaneamente più brillante e più straziante, inscrivendo il tragico sotto la buffoneria, come Courteline, come Jarry, come Charlot, come Shakespeare. (Buache)

Farsesco, fanfarone, collerico, rivoluzionario, odioso vendicativo, tenero, buffo, (Michel Simon) si muove nel comico come nel tragico con una sicurezza, un'autorità, un'evidenza senza pari in tutto il cinema europeo. (Vincent, cit. da Guth)

8.

Panique

Regia: Julien Duvivier **Produzione:** Pierre O'Connell per Filmsonor
Origine: Francia, 1946; **Durata:** 100' **Sceneggiatura:** Julien Duvivier
e Charles Spaak, dal romanzo di Georges Simenon Les fiançailles de M.
Hire **Fotografia:** Nicolas Hayer **Montaggio:** Marthe Poncin **Musica:**
Jacques Ibert, Jean Wiener **Interpreti:** Viviane Romance, Michel Simon,
Lita Recio, Paul Bernard, Max Dalban, Jenny Leduc



(Il film) mostra gli istinti elementari di una folla scatenata, che conduce un innocente alla morte: Panique diretto da Julien Duvivier adatta con la collaborazione di Charles Spaak un romanzo di Simenon intitolato Les fiançailles de M. Hire. Un delinquente, Freddy, amante di una ragazza, Alice, ha appena commesso un omicidio. Il signor Hire, un personaggio dal comportamento equivoco, senz'altro un po'nevrotico, che guarda con un binocolo nelle finestre del quartiere e segue Alice con uno sguardo desiderante, attira i sospetti. Freddy ne approfitta e ottiene dalla sua amante di sfruttare l'ascendente che ha su di lui per aumentare l'ostilità nei suoi confronti; e lo attira in una trappola. I cittadini sono persuasi che si tratti dell'omicida; il signor Hire prende paura, il popolo lo lincia e lo costringe a cercare rifugio sui tetti; scivola, si regge disperatamente a una grondaia e si sfracella sul marciapiede. Gli inquirenti ritrovano su di lui l'indizio che permette d'identificare il vero criminale. (Buache)

Duvivier insiste compiaciuto sui dettagli sordidi e sfrutta artificialmente le possibilità della suspense per fare vibrare gli spettatori. Michel Simon, molto più sincero del suo regista, fa del suo personaggio una vittima e contemporaneamente un individuo dalla psiche contorta, che irrita le persone del suo quartiere principalmente perché non si occupa di loro. (Buache)

Un noir con cui Duvivier cerca di recuperare il suo smalto migliore d'anteguerra. Sottilmente tenero e sostenuto da un'interpretazione magistrale di Simon, il film denuncia tutta la misantropia senza indulgenze del regista, descrivendo con asciutta impietosità tutte le debolezze umane. (Mereghetti)

La preda innocente che la muta umana insegue e bracca sui tetti, con l'aiuto della polizia e delle scale dei pompieri è M. Hire ed è Michel Simon! Questo imponente attore comico, che smuove normalmente una sala con la sua sola presenza, impedisce qui persino un sorriso. La profondità della sua espressione, la pesantezza dei suoi silenzi, un non so che di chiuso e d'imbarazzo comunicano un malessere allo spettatore. (...) Alle prese con una donna cinica, che inganna il suo cuore e calpesta la sua generosità, la sua fiducia e i suoi slanci, Michel Simon trova degli accenti commoventi di semplicità e ci scuote con uno sguardo timido. (Zimmer, in Hommage à Michel Simon)

9.

La Beauté du diable

Regia: René Clair **Produzione:** Salvo d'Angelo per Universalia/Enic/
Franco London Film **Origine:** Italia/Francia, 1949; **Durata:** 96'

Sceneggiatura: René Clair, Armand Salacrou **Fotografia:** Michel Kelber,
Gianni di Venanzo, bianco e nero **Musica:** Roman Vlad **Interpreti:** Michel
Simon, Gérard Philipe, Nicole Besnard, Raymond Cordy, Gaston Modot, Paolo
Stoppa, Simone Valère, Carlo Ninchi, Tullio Carminati



Dopo aver passato tutta la vita a studiare, il vecchio dottor Faust si accorge che non sa niente della propria vita; per questo accetta il patto con Mefistofele: la giovinezza in cambio dell'anima; e così si trasforma nel bellissimo Henri. (Mereghetti)

René Clair presentò questo film ambizioso con queste parole: "Esistono temi d'inesauribile ricchezza. E sono quelli di cui un autore dovrebbe diffidare. Perché, ci si chiederà, un nuovo Faust, e nella nostra epoca? Il personaggio s'illumina stranamente (...) La grande corrente che trascinava gli alchimisti è continuata sino all'epoca delle scoperte atomiche. E i miei contemporanei hanno il privilegio d'assistere allo spettacolo di un'umanità che, avendo venduto la propria anima, cerca di impedire quella rovina del mondo intero verso cui la trascinano il suo lavoro e le sue azioni". La sequenza migliore è quella della scena chiave, in cui Mefistofele mostra a Faust il suo avvenire: una dittatura fondata sulla distruzione e il delitto, in un grande specchio barocco; ma il cavaliere "rifiuta di accettare il giogo del destino". (Sadoul)

La beauté du diable è un involontario documentario sul Michel Simon angelo e demone. Quel vecchio professor Faust col viso di Giano Bifronte è lui. È il saggio erudito e solitario che un sogno di gioventù può condurre a vendere l'anima al diavolo. Ma il diavolo è ancora lui! La sua anima resta perciò ancora in buone mani. (Buache)

Il film si apre sulla scena tradizionale dello studio di Faust disseminato di alambicchi, vasi da distillazione, libri impolverati; quasi subito appare la figura imponente e sgradevole di Michel Simon. Oh! La sontuosa buffoneria del monello che dà sempre l'impressione di covare qualcosa! Oh! Il suo aspetto Charlot e il suo aspetto Laughton! Oh! La sua forza comica, la fenomenale abiezione di quel personaggio che annusa le carni, odora il cibo, chiama il diavolo con un timbro di voce, poi con un altro. C'è in lui un po' di Rabelais, un po' di Balzac, un po' di Faust e un po' del demonio. È quanto ci vuole qui. Che attore! (Gautier, cit. da Buache)

Nella mia interpretazione ho inserito delle reminiscenze di preti ginevrini. Soprattutto nell'invocazione a Satana. Avevo visto giusto. Quel passaggio fu applaudito all'Opéra, il giorno della presentazione e, in seguito, alla Madeleine. Sono abbastanza contento, anche, della mia scena al cabaret. Attorno a me fluttua un'aura diabolica che non deriva né dal trucco né dal costume. Succede che qualcuno entra in voi e dice: "Lascia fare a me!" e fa qualcosa che vi sfugge e che è esattamente ciò che andava fatto. (Simon, in Hommage à Michel Simon)

10.

La Poison

Regia: Sacha Guitry **Produzione:** Paul Wagner per Gaumont **Origine:** Francia, 1951 **Durata:** 82' **Sceneggiatura e dialoghi:** Sacha Guitry
Fotografia: Jean Bachelet, bianco e nero **Montaggio:** Raymond Lamy
Musica: Louiguy **Interpreti:** Michel Simon, Germaine Reuver, Jeanne Fusier-Gir, Jean Debucourt, Jacques Varenne



Paul Braconnier vuole uccidere la moglie, un'orribile megera che beve, lo insulta e non si lava quasi mai, e per non correre rischi chiede aiuto a un avvocato, facendo finta di aver già commesso l'assassinio: grazie ai suoi consigli prima compie il delitto, poi, rivelando ai giudici il pessimo carattere della moglie – che, si scopre, voleva ucciderlo con il veleno per topi – e centrando la sua difesa sul fatto che “il castigo aveva anticipato il delitto”, viene assolto e portato in trionfo dai suoi concittadini, che da quel fatto di cronaca hanno ricavato un consistente incremento negli affari. (Mereghetti)

—
Straordinario gioiello nero scritto dallo stesso Guitry, raccontato con la levità e la raffinatezza della commedia, ma con l'acidità e la desolazione di chi non nutre più speranze nell'animo umano: Paul è più simpatico della moglie, ma non meno colpevole e la storia lo premia solo perché è più cinico e deciso, mentre intorno a lui il film descrive un mondo fatto solo di crudeltà e ambiguità – tutto l'opposto dell'universo di grazia, intelligenza e astuzia che raccontano le opere di Guitry negli anni Trenta. Un giovane Louis de Funès interpreta André e Sacha Guitry appare all'inizio del film nella parte di se stesso, mentre firma una dedica per Michel Simon e si congratula con gli attori e i tecnici del film. (Mereghetti)

In La poison Sacha Guitry s'abbandona a una satira della giustizia con modalità contemporaneamente dolci e amare; per la sua atmosfera e il suo humor nero questo film può essere considerato come una delle migliori opere del cineasta. (...) Michel Simon serve il testo frizzante e incisivo di Guitry con un virtuosismo stupefacente per discrezione e misura. (Buache)

11.

Le vieil homme et l'enfant

Regia: Claude Berri **Produzione:** Paul Cadéac per P.A.C./Renn Production/Valoria Films **Origine:** Francia, 1967 **Durata:** 100' **Sceneggiatura:** Claude Berri, Gérard Brach, Michel Rivelin **Fotografia:** Jean Penzer, bianco e nero **Montaggio:** Denise Charvein, Sophie Coussein **Musica:** Georges Delerue **Interpreti:** Michel Simon, Alain Cohen, Roger Carel, Paul Preboist, Luce Fabiole, Charles Denner



Durante la Seconda guerra mondiale, un bambino ebreo viene mandato dai suoi genitori in campagna, presso un'anziana coppia tenuta all'oscuro della sua origine. Il vecchio che lo ospita ha un cuore d'oro; ama il suo cane e i suoi conigli più degli uomini. È un po' senile e trascorre le sue giornate a maledire i nemici della Francia che, a suo dire, sono tre: gli ebrei, i bolscevichi, i massoni. Giudica il mondo attraverso il prisma del conforto morale di anziano combattente. Si potrebbe insomma considerarlo un brav'uomo, quando evidentemente rappresenta il tipo stesso del reazionario sordido che condivide i clichés e basa la sua misantropia su un'avarizia celata, sulla mediocrità intellettuale, su una concezione sinistra degli altri che camuffa con degli atteggiamenti da compagno. Sotto delle apparenze di buon diavolo gentile e complimentoso è un individuo detestabile come ce ne sono molti. Il ritratto è di profonda verità. (Buache)

Se la forma del film è classica, se il suo contenuto non è, tutto sommato, che una dimostrazione per assurdo dell'inanità del razzismo e della sua malvagità, l'opera supera, di tanto, la sua forma e la sua tematica, e raggiunge, ingloba la vita in ciò che ha di più ricco, di più complesso e di più profondamente vero. (in *Hommage à Michel Simon*)

Non costituiva un rischio, addirittura un pericolo rendere simpatico sullo schermo questo personaggio profondamente antipatico? Sì. Ma su questo aspetto intervengono, appunto, il talento di Berri e il genio di Michel Simon. Poiché a partire da un'inflessione della voce, da un atteggiamento, da una smorfia, il bambino – che intuisce la mentalità del "nonno" – lo costringerà a reagire continuamente, a ingarbugliarsi nei suoi ragionamenti, a cercare di trarsi d'impiccio con delle formule di paccottiglia. In nessun momento questo vecchio avaro rimette in questione le proprie stupide convinzioni, ma, attraverso le sfumature incredibilmente sottili dell'attore che gli dà corpo, si svela involontariamente davanti agli occhi dello spettatore. (Buache)

Il mondo degli adulti visto con gli occhi di un bambino con una freschezza degna di Truffaut. (Morandini)

Con il piccolo Cohen è stato il colpo di fulmine! Perché aveva carattere, sapete! Ero in preda a un regista che aveva girato da poco un film con una star che era uno schianto, e tutt'a un tratto, si trova il faccione di Michel Simon davanti alla macchina da presa... era disperato, non diceva neanche buongiorno, Claude Berri. Era agli inizi, ed era molto sgradevole. C'era un'atmosfera spaventosa. Un giorno il piccolo Cohen, disse: "Cosa c'è che non va, nonno?" mi chiamava nonno, da subito. "Eh, lo vedi anche tu cosa succede..." e nell'orecchio mi disse: "Non farci caso, sono dei cretini!" (in *Michel Simon, entretiens et chansons*)



La fin du jour, di Julien Duvivier, 1938

Filmografia Bibliografia

Filmografia

- 1925
- Feu Mathias Pascal, di Marcel L'Herbier, tratto da Luigi Pirandello, con Ivan Mosjukin, Francia, muto.
 - La vocation d'André Carel, di Jean Choux, Svizzera, muto.
 - 1926
 - L'inconnue des Six Jours, di René Sti, Francia, muto.
 - 1927
 - Casanova, di Aleksandr Volkov, con Ivan Mosjukin, Francia, muto.
 - 1928
 - Tire-au-flanc, di Jean Renoir, Francia, muto.
 - La passion de Jeanne d'Arc, di Carl Theodor Dreyer, con René Falconetti e Antonin Artaud, Francia, muto.
 - 1929
 - Pivoine, di André Sauvage, Francia, cortometraggio.
 - 1930
 - L'enfant de l'amour, di Marcel L'Herbier, tratto da Henry Bataille, Francia.
 - 1931
 - Baleyrier, di Jean Mamy, Francia.
 - La chienne, di Jean Renoir, Francia.
 - On purge bébé, di Jean Renoir, Francia.
 - Jean de la lune, di Jean Choux, Svizzera.
 - 1932
 - Boudu sauvé des eaux, di Jean Renoir, Francia.
 - 1933
 - Du haut en bas, di Georg-Wilhelm Pabst, Francia.
 - Léopold le Bien-aimé, di Arno-Charles Brun, Francia.
 - Miquette et sa mère, di Henri Diamant-Berger, Francia.
 - 1934
 - Le Bonheur, di Marcel L'Herbier, Francia.
 - Lac aux Dames, di Marc Allégret, Austria.
 - L'Atalante, di Jean Vigo, Francia.
- 1935
- Adémaï au moyen âge, di Jean de Marguenat, Francia.
 - Amants et voleurs, di Raymond Bernard, Francia.
 - Le bébé de l'escadron, di René Sti, Francia.
 - 1936
 - Faisons un rêve, di Sacha Guitry, Francia.
 - Jeunes filles de Paris, di Claude Vermorel, Francia.
 - Les jumeaux de Brighton, di Claude Heymann, sceneggiatura di Robert Bresson, Francia.
 - Le mort en fuite, di André Berthomieu, con Jules Berry, Francia.
 - Moutonnet, di René Sti, Francia.
 - Sous les yeux d'Occident, di Marc Allégret, tratto da Joseph Conrad, Francia.
 - 1937
 - La bataille silencieuse, di Pierre-Bilon, Francia.
 - Boulot aviateur, di Maurice de Chanonge, Francia.
 - Le choc en retour, di Georges Monca e Maurice Kéroul, Francia.
 - Drôle de drame, di Marcel Carné, Francia.
 - Mirages, di Alexandre Ryder, Francia.
 - Naples au baiser de feu, di Augusto Genina, Francia/Italia.
 - 1938
 - Belle étoile, di Jacques de Baroncelli, Francia.
 - La chaleur du sein, di Jean Boyer, Francia.
 - Les nouveaux riches, di André Berthomieu, Francia.
 - Le ruisseau, di Maurice Lehmann e Claude Autant-Lara, Francia.
 - Les disparus de Saint-Agil, di Christian-Jaque, con Eric von Stroheim, Francia.
 - Le quai des brumes, di Marcel Carné, Francia.
- 1939
- La fin du jour, di Julien Duvivier, Francia.
 - Eusèbe député, di André Berthomieu, Francia.
 - Noix de coco, di Jean Boyer, Francia.
 - Cavalcade d'amour, di Raymond Bernard, Francia.
 - Le dernier tournant, di Pierre Chenal, Francia.
 - Derrière la façade, di Georges Lacombe e Yves Mirande, Francia.
 - Fric-Frac, di Maurice Lehmann e Claude Autant-Lara, Francia.
 - Les musiciens du ciel, di Georges Lacombe, Francia.
 - Circonstances atténuantes, di Jean Boyer, Francia.
 - 1940
 - La comédie du bonheur, di Marcel L'Herbier, Francia.
 - Paris-New York, di Claude Heymann e Yves Mirande, Francia.
 - 1941
 - Il re si diverte, di Mario Bonnard, tratto da Victor Hugo, Italia.
 - La Tosca, di Carl Koch, sceneggiatura di Luchino Visconti, Italia.
 - 1942
 - La signora dell'Ovest, di Carl Koch, Italia.
 - 1943
 - Au bonheur des dames, di André Cayatte, tratto da Emile Zola, Francia.
 - Vautrin, di Pierre Billon, tratto da Honoré de Balzac, Francia.
 - 1945
 - Un ami viendra ce soir, di Raymond Bernard, Francia.
- 1946
- Panique, di Julien Duvivier, Francia.
 - La taverne du poisson couronné, di René Chanas, Francia.
 - 1947
 - Les amants du pont Saint-Jean, di Henri Decoin, Francia.
 - La carcasse et le tord-cou, di René Chanas, Francia.
 - Non coupable, di Henri Decoin, Francia.
 - 1948
 - Fabiola, di Alessandro Blasetti, Italia.
 - 1949
 - La beauté du diable, di René Clair, Francia.
 - 1950
 - Le due verità, di Antonio Leonviola, Italia.
 - 1951
 - La cité du midi, di Jacques Baratier, cortometraggio, Francia.
 - La poison, di Sacha Guitry, Francia.
 - Vedettes sans maquillage, di Jacques Guillon, documentario, Francia.
 - Hôtel des Invalides, di Georges Franju, documentario, Michel Simon è la voce narrante, Francia.
 - 1952
 - Le marchand de Venise, di Pierre Billon, Francia.
 - La vie d'un honnête homme, di Sacha Guitry, Francia.
 - Le rideau rouge, di André Barsacq e Jean Anouilh, Francia.
 - Brelan d'as, di Henri Verneuil, episodio "Témoignage d'un enfant de chœur" tratto da Georges Simenon, Francia.
 - La fille au fouet, di Jean Dréville, Francia.
 - Monsieur Taxi, di André Hunebelle, Francia.
 - Femmes de Paris, di Jean Boyer, Francia.
 - Le chemin de Damas, di Max Glass, Francia.
- 1953
- Saadia, di Albert Lewin, Francia.
 - L'étrange désir de Monsieur Bard, di Géza von Radványi, Francia.
 - Par ordre du tsar, di André Haguët, Francia/Germania.
 - Tempi nostri, di Alessandro Blasetti, Italia/Germania.
 - 1955
 - L'impossible Monsieur Pipelet, di André Hunebelle, Francia.
 - Les mémoires d'un flic, di Pierre Foucaud, Francia.
 - 1956
 - La joyeuse prison, di André Berthomieu, Francia.
 - 1957
 - Les trois font la paire, di Clément Duhour e Sacha Guitry, Francia.
 - Un certain Monsieur Jo, di René Jolivet, Francia.
 - 1958
 - Es geschah am helllichten Tag, di Ladislao Vajda, sceneggiatura di Friedrich Dürrenmatt, Spagna/Svizzera.
 - Die Nackte und der Satan, di Victor Trivas, Germania.
 - 1959
 - Simenon, l'arbre à romans, di Jean-François Hauduroy, documentario, Francia.
 - Austerlitz, di Abel Gance, Francia.
 - 1960
 - Nicolas, mon ami, di Fernand Reymond, cortometraggio, Svizzera.
 - Pierrot la Tendresse, di François Villiers, Francia.
 - Candide ou l'optimisme au XXe siècle, di Norbert Carbonneaux, Francia.
 - 1961
 - Le bateau d'Emile, di Denys de La Patellière, Francia.

- 1962
- Le diable et les dix commande - ments, di Julien Duvivier, Francia.
- Cyrano et d'Artagnan, di Abel Gance, Francia/Italia. 1963
- Mondo di notte numero 3, di Gianni Proia, cortometraggio, Italia. 1964
- Michel Simon, di Ole Roos, documentario, Danimarca.
- Steinlein, di Alain Saury, cortometraggio, Francia.
- The Train, di John Frankenheimer, USA/Francia. 1965
- Deux heures à tuer, di Ivan Govar, Francia.
- Ecce Homo, di Bruno Gaburro e Alain Saury, cortometraggio, Italia. 1966
- Le viel homme et l'enfant, di Claude Berri, Francia.
- Jean Renoir, le patron, di Jacques Rivette, documentario, Francia. 1967
- Ce sacré grand-père, di Jacques Poitrenaud, Francia. 1970
- Contestazione generale, di Luigi Zampa, Italia.
- La maison, di Gérard Brach, Francia. 1971
- Blanche, di Walerian Borowczyk, Francia. 1972
- La più bella serata della mia vita, di Ettore Scola, tratto da "La panne" di Friedrich Dürrenmatt, Italia/Francia. 1973
- Le boucher, la star et l'orphe - lin, di Jérôme Savary, Francia. 1975
- L'ibis rouge, di Jean-Pierre Mocky, Francia.

Bibliografia selettiva

- Guth, Paul, Michel Simon, Calmann-Lévy, Paris, 1951, 143 pp.
- Buache, Freddy, Michel Simon: un acteur et ses personnages, Ed. du Panorama, Bienne, 1962, ill., 185 pp.
- Fansten, Jacques, Michel Simon, Seghers, Paris 1970, ill., 183 pp.
- Carré, Jeanne, 728 jours avec Michel Simon, France-Empire, Paris, 1978, ill., 307 pp.
- Plume, Christian e Pasquini, Xavier, Michel Simon, A. Lefevre, Nice, 1981, ill., 175 pp.
- Sadoul, Georges, Il cinema, voll. 2 e 3, I film, Sansoni, Firenze, 1981.
- Dumont, Hervé, Histoire du cinéma suisse, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1987.
- Gauteur, Claude, Michel Simon, Edilig, Paris, 1987, ill., 172 pp.
- Loubier, Jean-Marc, Michel Simon, ou le roman d'un jous - seur, Ramsay, Paris, 1989, 451 pp.
- Buache, Freddy, Michel Simon. 1895-1975, Promoédition, Genève, 1991, ill., 167 pp.
- Duplan, Antoine, "L'enigme Michel Simon", in L'Hebdo, Lausanne, 1991, n. 43.
- Simon, Ana, et al., Michel Simon, François Simon acteurs: Falstaff et Hamlet, Georg, Chêne-Bourg, 1992, ill.
- Arnaud, Philippe, a cura di, Sacha Guity, cinéaste, Éditions du Festival international du film de Locarno, 1993.
- Klopmann, André, Michel Simon, Slatkine, Genève, ill., 1993, 159 pp.
- Di Giammatteo, Fernaldo, Nuovo dizionario universale del cinema. I film, Editori Riuniti, Roma, 1994.
- Michel Simon, registrazione video su VHS, contiene estratti di film e immagini d'archivio; regia: Moïse Maatouk; produzione: France 3, Paris; origine: Francia; durata: 55'; fotografia: bianco e nero; musica: Louiguy; montaggio: Janice Jones; diffusione: Télévision de la Suisse Romande, 1995.
- Michel Simon: entretien et chansons: hommage pour le centenaire de sa naissance, registrazione sonora su 2 cd in un cofanetto; produzione: Disques Office, Fribourg/Radio suisse romande, Lausanne/L'illustré, Lausanne; origine: Svizzera, 1995; durata: 73' e 72'.
- Deriaz, Françoise, "Les Simons pour le centenaire", in Cinébulletin, Zürich, 1995, n. 6.
- Morandini, Morando, Il Morandini. Dizionario dei film 1999, Zanichelli, Bologna, 1998.
- Abel, Richard, Il cinema francese verso un mutamento paradigmatico, 1915-29, in Storia mondiale del cinema, vol. III/I, Einaudi, Torino, 2000, pp. 279-321.
- Andrew, Dudley, Cinema francese: gli anni trenta, in Storia mondiale del cinema, vol. III/I, Einaudi, Torino, 2000, pp. 445-472.
- Pendergast, Tom e Sara, a cura di, International Dictionary of Films and Filmmakers, vol. 3, Actors and actresses, St. James Press, Farmington Hills (USA), 2000, pp. 1127-1128.
- Hommage à Michel Simon. Un demi-siècle de cinéma, 57^e Rencontre Internationale de Cinéma, Pontarlier, catalogo della rassegna; 27 ottobre-14 novembre 2000, C.E.R.F., Pontarlier, 2000, ill., pp. 187.
- Mereghetti, Paolo, Il Mereghetti. Dizionario dei film 2002, Baldini & Castoldi, Milano, 2001.
- Tassone, Aldo e Viry-Babel, Roger, a cura di, France Cinéma 2001. Retrospektiva Jean Renoir, Ed. Il Castoro, Milano, 2001, pp. 137-138.

Una raccolta di articoli su Michel Simon pubblicati nel 1975 da quotidiani svizzeri è consultabile alla Bibliothèque Publique Universitaire di Ginevra.



MIGROS

Percento culturale

PR ● HELVETIA
■ ▮

Questo libro è pubblicato in occasione della rassegna cinematografica "La vocazione di Michel Simon" dal 14 gennaio al 28 febbraio 2003, organizzata dal Circolo del Cinema di Bellinzona, dal Circolo del Cinema di Locarno, da Lugano Cinema 93 e dal Cineclub del Mendrisiotto. In collaborazione con il Service Culturel de l'Ambassade de France a Berna.

Si ringraziano Cinélibre, Percento culturale Migros e Pro Helvetia per il sostegno finanziario alla pubblicazione. Si ringrazia inoltre la cinémathèque suisse a Losanna per le fotografie.

2003

- © Circolo del cinema, Bellinzona
- © per gli autori dei testi e per le traduzioni

ISBN 88-7713-392-9

Redazione:
Gregory Catella
e Michele Dell'Ambrogio
Traduzioni:
Gregory Catella
Grafica:
Marco Zürcher
Stampa:
Istituto grafico
Casagrande s.a., Bellinzona