

Irène Némirovsky and the Temptation of the big Screen

Cinzia Bigliosi
cinziabigliosi@gmail.com

Having reached the apex of her fame in the 30s, Irène Némirovsky regained her popularity in 2004, when her posthumous novel *French Suite* was published, prompting the re-publication of all her works. Known as author of novels, Némirovsky would have liked to write exclusively for the cinema. She authored four plays which never became films. With Hollywood in her mind, three unsuccessful attempts and movies based on her works, Némirovsky wrote great literature thinking about the big screen.

Irène Némirovsky e la tentazione del grande schermo

di Cinzia Bigliosi
cinziabigliosi@gmail.com

Having reached the apex of her fame in the 30s, Irène Némirovsky regained her popularity in 2004, when her posthumous novel *French Suite* was published, prompting the re-publication of all her works. Known as author of novels, Némirovsky would have liked to write exclusively for the cinema. She authored four plays which never became films. With Hollywood in her mind, three unsuccessful attempts and movies based on her works, Némirovsky wrote great literature thinking about the big screen.

Irène Némirovsky è una scrittrice nota soprattutto come autrice di romanzi, anche a causa della singolare vicenda editoriale che ne ha accompagnato la sua seconda rinascita legata all'edizione postuma del romanzo *Suite francese* (2004), tuttavia avrebbe voluto potersi dedicare completamente alla scrittura cinematografica, alla realizzazione di sceneggiature e abbandonare l'attività di scrittrice vissuta perlopiù come atto *alimentare*.

La settima arte si intreccia all'opera di Irène Némirovsky in due modi paralleli, ma con diverse e opposte fortune. Da un lato, i suoi romanzi e racconti hanno, fin dall'epoca della loro uscita, suscitato l'interesse di grandi registi e sono all'origine di alcuni film di un certo rilievo. Dall'altro, Irène stessa scrisse delle sceneggiature e dedicò, soprattutto a inizio carriera, alcuni racconti al cinema.

Grazie al prezioso ritrovamento da parte della studiosa Elena Quaglia, all'interno del manoscritto del *Charlatan* (1938) – da cui sarebbero nati *Le Maître des âmes* e *Les Chiens et les loups* – possiamo leggere che, secondo Irène,

Se il cinema può e deve avere un'influenza sul romanzo è nel rompere la composizione tradizionale [...]. Bah, Dio mio, le regole della letteratura classica sono state ispirate dalla tragedia greca che non ha più un motivo d'essere profondo. Non dimenticare anche la stampa che oggi insegna al lettore a non preoccuparsi né della fine né dell'inizio. Non detesto mostrare l'eroe, ma dall'esterno, che lo si veda solamente, senza capirlo.¹

¹ «Si le cinéma peut et doit avoir une influence sur le roman, c'est en ceci, c'est en brisant la composition traditionnelle [...] Bah, mon Dieu, les règles de la littérature classique ont été inspirées par la tragédie grecque, ce qui n'a pas plus de nécessité profonde. Ne pas oublier aussi la presse aujourd'hui qui apprend au lecteur à ne se soucier ni de la fin, ni du commencement. Je ne déteste pas montrer le héros,

Si tratta di un frammento decisivo per il passaggio teorico-estetico che vi è descritto. Irène Némirovsky dichiara infatti morto il paradigma della scrittura tradizionale, superata la letteratura cosiddetta classica nata dalla tragedia greca. Lo sguardo del lettore moderno, addomesticato dalla stampa, non avrebbe più bisogno di una narrazione integrale della storia, con un inizio, una fine né di un'evoluzione centrale precisa.

In questo appunto si sente chiara l'eco di Charles Baudelaire, amato da Irène e di cui, nei giorni precedenti l'arresto, citerà nel suo diario un frammento dedicato a Sisifo². Nell'introduzione all'edizione dei suoi poemi in prosa, ormai noti come *Lo spleen di Parigi*, Baudelaire dichiara l'intenzione di proporre al lettore moderno un'opera assolutamente nuova, senza capo, né coda, perché all'interno tutto vi è inizio e tutto vi è fine. Un'opera che può vivere autonomamente, nei singoli frammenti separati. Questa, dice Baudelaire, è «la descrizione della vita moderna [...nel] miracolo di una prosa poetica, musicale senza ritmo e senza rima, così duttile e così risentita da adeguarsi ai movimenti lirici dell'anima, agli ondula menti della fantasticheria, ai soprassalti della coscienza»³.

Se da un lato, Irène Némirovsky si interessa alla frammentazione della narrazione legata alla composizione cinematografica, nel frammento ritrovato da Elena Quaglia la scrittrice sottolinea anche come la scrittura possa ispirarsi alla focalizzazione cinematografica. Infatti Irène Némirovsky dichiara l'intento stilistico di rappresentare l'eroe cogliendolo dall'esterno. Il protagonista va visto, oggettivizzato, privato della storia e dello psicologismo che il narratore classico gli attribuiva. Molto prossimo allo sguardo del testimone che pullula nell'opera di Georges Simenon, suo contemporaneo, quello che descrive Irène in questo frammento altro non è che lo sguardo spersonalizzato della telecamera.

Il postulato teorico-estetico di matrice cinematografica teorizzato nel manoscritto del 1938 trova, però, un terreno fertile nelle opere della giovane Irène Némirovsky fin dai

mais du dehors, qu'on le voit seulement sans le comprendre». [Qui, come dove non diversamente specificato, la traduzione è di chi scrive].

² «Per sollevare un così grande peso / ci vorrebbe la tua forza, o Sisifo. / Questa fatica non mi spaventa / ma la meta è lontana e breve il tempo», I. Némirovsky, *Suite francese*, a cura di D. Epstein e O. Rubinstein, postfazione di M. Anissimov, tr. it. di L. Frausin Guarino, Adelphi, Milano 2007, p. 350.

³ C. Baudelaire, "Dalla Lettera ad Arsène Houssaye", in Id. *Lo spleen di Parigi* in Id., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di Di G. Macchia, Mondadori, Milano 1996, pp. 385-386.

primi anni della sua attività, sia nei suoi romanzi, sia in opere più espressamente volte al cinema. Uno dei primissimi racconti scritti sotto pseudonimo, infatti, è *Nonoche au ciné* (1921), ritratto di una logorroica squinternata che, pur dichiarando un grande amore per il cinema, disturba con discorsi deliranti la visione del film *L'ombre rapace* parlando ad alta voce al suo malcapitato accompagnatore, nonché amante. Ancor più significativo, nel 1934 l'autrice licenziò una "raccolta di sceneggiature", *Films parlés*, per "Renaissance de la nouvelle" delle edizioni Gallimard, collana diretta da (ll'antisemita) Paul Morand che, in occasione della prima del film tratto da *David Golder*, aveva dichiarato che «è al cinema e non al teatro che un romanziere deve rivolgersi se non vuole essere tradito»⁴. I racconti contenuti nella raccolta sono dichiaratamente concepiti con una scrittura cinematografica che guarda a Hollywood: stile sobrio e laconico, descrizioni essenziali che tendono all'oggettività, rare riflessioni, solo quando necessarie, dialoghi che concedono poco all'eccesso, immagini vivide e soprattutto tantissimo jazz. Nella scrittura Irène avrebbe dichiarato di rifarsi principalmente al romanzo americano appartenente a «una letteratura formata dal e per il cinema», perché «il cinema è l'arte che più si avvicina alla vita, più imparentata con la verità [...] Penso sempre per immagini»⁵. Infine, a proposito di *Suite francese*, scrisse di voler cercare nella scrittura il ritmo "come nei film americani" per tenervi legati gli innumerevoli intrighi.

Dopo aver dichiarato di accarezzare il sogno di abbandonare un giorno la scrittura letteraria per abbracciare la carriera di sceneggiatrice, tra il 1931 e il 1932, Irène depositò all'Association des auteurs de films quattro sceneggiature di film che non sarebbero mai state trasposte sul grande schermo, segnate da un eccesso di flash-back, descrizioni di piano-sequenza, uno stile asciutto, quasi telegrafico e diverse indicazioni sonore⁶.

I film e i registi

Irène Némirovsky aveva una stretta parentela con il cinema anche per il legame con il cognato Samuel Epstein, socio di Aleksandr Kamenka, che finanziava i film degli

⁴ I. Némirovsky, *Suite francese*, op. cit., pp. 196-197.

⁵ Ivi, p. 200.

⁶ Le quattro sceneggiature si intitolano: *La sinfonia di Parigi*, *La commedia borghese*, *Natale e Carnevale di Nizza*.

Studios Pathé Albatros di Montreuil. Egli fu un grande promotore del cinema muto, e sovvenzionò le opere, tra i tanti altri, di René Clair e Jean Renoir.

È l'anno 1931 che vede il rapporto di Irène con il cinema svilupparsi, con l'uscita di due film tratti dalle sue opere. Tratto dall'omonimo racconto, nel settembre del 1931 uscì il lungometraggio *Il Ballo* del regista austriaco Wilhelm Thiele, per la sceneggiatura di Curt Siodmark. Dalle pagine di "Cinema Illustrazione", Enrico Roma definì il film, uscito in Italia con il titolo *Alle porte del gran mondo*, mediocre, con un pessimo doppiaggio, tratto da una "novelletta", la solita caricatura alla francese⁷.

Lo stesso anno di *Il Ballo* anche il romanzo *David Golder* fu adattato per il cinema. Infatti Irène Némirovsky aveva raggiunto un improvviso successo di critica e di pubblico con la pubblicazione di *David Golder* (1929) che conobbe un'immediata riduzione teatrale. Ambientato nel ricco mondo borghese degli ebrei trapiantati a Parigi, il mondo descritto nel romanzo è pacchiano, di luci sfacciate, mondanità ostentate, nuovi ricchi, tanti bracciali d'oro come i denti squadernati in sorrisi ferini e collane di diamanti. La scrittura è asciutta, sicura, spavalda, da scrittrice sicura della propria arte.

I protagonisti sono la figura materna, donna incapace di affetto, spregiudicata, che ama solo se stessa e la propria bellezza. Il padre, una rivisitazione del protagonista di *Père Goriot*, figura dolente e insieme spietata (si veda l'episodio del suicidio di Markus che apre il romanzo), e la figlia che, in un quadro morale così compromesso, non è innocente, ma una sorta di autoritratto auto-accusatorio, un'amara confessione dell'autrice.

Nel film tratto dal romanzo da Julien Duvivier, rispetto al testo originario, il regista sottolineò il contrappunto della stanchezza disperata di David e della fatuità capricciosa

⁷ E. Roma, "Alle porte del gran mondo", *Cinema Illustrazione*, maggio 1933. La allora quattordicenne Danielle Darrieux (1917-2017) vi fece il suo esordio sul grande schermo. Quando scoprì di essere stata selezionata ai provini urlò: «Benissimo, farò cinema! E adesso basta con la scuola!». A proposito di Danielle Darrieux, ricordiamo che la copertina scelta dall'editore Adelphi per la prima edizione italiana (2004) di *Suite francese* era illustrata da un primo piano di Danielle Darrieux, un elegante bianco e nero del '38, scelta che indispettì Denise Epstein, la primogenita di Irène. Nel corso di una carriera ricca di successi, durante la Seconda guerra mondiale, Danielle Darrieux fu al centro di non poche polemiche: durante l'occupazione aveva continuato a recitare e, nel marzo 1942, per ricongiungersi con l'allora marito Porfirio Rubirosa, sospettato di spionaggio e arrestato in Germania, l'attrice concordò con i tedeschi un viaggio promozionale a Berlino insieme ad altre stelle del momento.

di Gloria, la moglie, e di Joyce, la figlia. L'esperienza rappresentò per Irène Némirovsky uno dei momenti più gratificanti nel suo lavoro⁸.

Con *David Golder*, la ventiseienne Irène Némirovsky aveva conquistato il pubblico e la critica di Parigi. In un'intervista dichiarò che il romanzo era da leggere come guardando un film⁹. E così come aveva fatto l'editore Grasset nella leggendaria notte in cui ne avrebbe divorato le bozze, anche Duvivier lesse il romanzo nottetempo, entusiasmandosene. Convinse i produttori e chiese all'attore teatrale, l'allora cinquantenne Harry Baur (1880-1943) di interpretare il ruolo del protagonista. Regista e attore avrebbero girato in tutto sette film insieme, con *David Golder* – sceneggiatura e dialoghi di Duvivier, con la supervisione durante la lavorazione della pellicola di Irène Némirovsky – che fece di Harry Baur un divo del cinema.

Del film si criticò soprattutto la eccessiva sudditanza al romanzo. Era stata Irène, non accreditata, a chiedere fermamente di non toccare nulla del romanzo. Nonostante ciò, il film è oggi ricordato come il primo capolavoro del cinema drammatico francese parlato. Tra il 1929 e il 1930 nel cinema si assistette all'affermazione del sonoro e del parlato, mentre il muto continuava a essere prodotto, anche se era sempre meno amato dal pubblico. A differenza di quanto descritto e che accadde veramente per molti impiegati del cinema in *Sunset Boulevard (Viale del tramonto, Billy Wilder, 1950)*, per Duvivier il cinema parlato significò una seconda vita, e di grande successo.

Durante le riprese ci furono diversi problemi tecnici legati all'ingombro degli apparecchi di registrazione, alla limitazione dei movimenti, alla registrazione del sonoro e al relativo montaggio, soprattutto per le riprese esterne, come quelle girate a Biarritz. La squadra di Duvivier era rodada e particolarmente affiatata, con professionalità tutte di alto livello. *David Golder* fu uno dei migliori film del periodo, nel quale gli attori aderivano a una recitazione ancora fortemente improntata al cinema muto, enfatizzata dal trucco dei volti, dall'espressione di viso e occhi e dall'enfasi della gestualità.

⁸ Julien Duvivier (1896-1967), regista di successo, molto amato in America, noto in Italia soprattutto per *Don Camillo e Il ritorno di Don Camillo* e *Pépé le Moko*, anche per il rifacimento farsesco con Totò in *Totò le Moko*, dichiarava di essere talmente ricco da dover girare ossessivamente film per distrarsi dalla noia depressiva che lo divorava. Regista di culto per i suoi colleghi più giovani, come Truffaut e Chabrol che un giorno si sentì dire da Duvivier «i suoi giovani colleghi sono degli stupidi, lei almeno è simpatico».

⁹ I. Némirovsky, *Suite francese*, op. cit., pp. 199-200.

L'uso delle luci da parte di Duvivier tese a psicologizzare il protagonista, soprattutto negli interni. Nelle sequenze in cui David è solo, l'occhio di bue si concentra platealmente su Harry Baur il quale ebbe a dichiarare che con David aveva voluto affrontare un vero e proprio "studio di un carattere".

Il film fu proiettato per la prima volta il 19 dicembre 1930 all'Elysée Gaumont e fu un trionfo. L'indomani la sola voce fuori dal coro fu quella di Colette che espresse una riserva a proposito di un passaggio della sceneggiatura dove trovò incongruo l'uso della brocca al posto dell'acqua corrente¹⁰. Una settimana dopo, il 26 dicembre, fu la volta della prima teatrale al Théâtre de la Porte Saint Martin, sempre con Harry Baur, e fu un fiasco.

Uscito in Italia con il titolo *La beffa della vita*, una rivista di cinema dell'epoca lo definì un «bellissimo film muto dove in più si parla». Alla Mostra del cinema di Venezia, *David Golder* fu presentato il 9 agosto 1932. In una recensione, Enrico Roma avrebbe dichiarato che il film è un «surrogato del teatro, con eccessiva lentezza del ritmo, una misura del parlato sproporzionata [...] Comunque un prodotto prodigioso»¹¹.

Nonostante la preziosità della trama e la sapiente bravura di regista e attore, il film presenta alcune pesantezze, come ad esempio il personaggio di Joyce, eccessivamente lezioso, con la voce dell'attrice dall'impostazione piuttosto fastidiosa. Inoltre, la rappresentazione degli ebrei, come già nel romanzo, è segnata da caratteri caricaturali, come l'avidità, l'avarizia e i tratti somatici ridotti ai soliti cliché, come il naso adunco o le dita delle mani rapaci. Irène Némirovsky vi parla della «sordidezza giudea»¹². Secondo alcuni critici cinematografici l'imbarazzo legato a questo aspetto e alla drammatica fine di Irène sono all'origine del silenzio che ha avvolto per decenni il film, riscoperto dalla critica solo negli anni '80.

Si preferisce non avanzare ipotesi sull'eventuale opinione della scrittrice a proposito della riduzione cinematografica di *Suite francese* del 2014 del regista Saul Dibb, dove i fatti sono sepolti dalla scelta del regista di ignorare quasi del tutto la parte dedicata all'esodo dei parigini dalla capitale per enfatizzare invece la storia d'amore tra un ufficiale tedesco e la giovane francese, costretta a ospitarlo mentre il marito è al fronte. L'appiattimento delle differenze sociali e la flemma con la quale sono costretti a recitare

¹⁰ S-G. Colette, "Ce qu'ils pensent de *David Golder*", *Le Figaro*, 6 marzo 1931.

¹¹ E. Roma, "Alle porte del gran mondo", op. cit.

¹² I. Némirovsky, *David Golder*, tr. it di M. Belardetti, Adelphi, Milano 2009, p. 138.

gli attori cancellano ogni intento da *mélo* storico, per trasformare il film in una melassa da soap opera che poco ha a che vedere con *La figlia di Ryan* di David Lean e *Adèle H.* di Truffaut a cui Dibb parrebbe ambire.

Nell'introduzione alla traduzione in francese di *Il postino suona sempre due volte* di Cain (1934), Irène scrisse di amarvi l'assenza di psicologismo, il realismo brutale e il dinamismo cinematografico, «qui niente preparativi, niente digressioni, non solo un momento di tregua. Fatti. 'Facts'. [...] Vi si assapora un che di sano, di vivo e di forte che oggi non si riscontra da nessun'altra parte»¹³. Irène ammira la scrittura cinematografica degli autori americani e questi tratti stilistici ispirano anche la sua scrittura. Questa passione per il cinema ha trovato un suo compimento attraverso gli adattamenti delle sue opere.

Per concludere, ricordiamo che quando le chiesero cosa pensasse dell'avvento del sonoro nel cinema, e della conseguente introduzione dei dialoghi, Irène Némirovsky si mostrò entusiasta: «Finalmente non viaggeremo più tra fantasmi. Il cinema sonoro e parlato è quanto di più vero ci sia nell'arte»¹⁴. E così è stato per il suo nome e la sua opera, non più abbandonata tra fantasmi, ma viva con noi anche oggi.

¹³ Ead., *Suite francese*, op. cit., p. 263.

¹⁴ M. Deroyer, "Irène Némirovsky et le cinéma. "Je ne pense qu'en images", nous dit-elle", *Pour vous*, giugno 1931.