

Palazzo
Esposizioni
Roma

cinema



Jean-Pierre Melville l'ultimo samurai

27.02_30.03.2025

Jean-Pierre Melville l'ultimo samurai

Palazzo Esposizioni Roma - Sala Cinema
27 febbraio > 30 marzo 2025

catalogo a cura di

Quinlan.it e La Farfalla sul Mirino

testi di

Quinlan.it:

Alessandro Anibaldi, Enrico Azzano, Raffaele Meale,
Daria Pomponio, Marco Romagna, Vittorio Renzi,
Massimiliano Schiavoni

grafica e impaginazione

Tereza Jerhotová

Jean-Pierre Melville

L'ultimo Samurai

Palazzo Esposizioni Roma - Sala Cinema

27 febbraio > 30 marzo 2025

rassegna cinematografica a cura di

Azienda Speciale Palaexpo

La Farfalla sul Mirino

promossa da

Assessorato alla Cultura di Roma Capitale

Azienda Speciale Palaexpo

si ringraziano

StudioCanal, Tamasa Distribution, Gaumont, Editions René Chateau,
Park Circus, Eclair Valorisation – Netgem France,
Fondazione Cineteca di Bologna

media partner

Quinlan.it



Tra i grandi maestri del noir francese e precursore riconosciuto della Nouvelle Vague, Jean-Pierre Melville resta un cineasta che sfugge a ogni classificazione, anche per aver fatto della più orgogliosa indipendenza la sua bandiera. Appassionato di cinema fin da bambino, imparò a farlo da autodidatta, producendosi da sé e tenendosi lontano da scuole, movimenti e sindacati, solitario come i disillusi protagonisti dei suoi film, che di volta in volta avranno le fattezze di Alain Delon, Jean-Paul Belmondo o Lino Ventura. Eppure in quasi tutto il cinema di Melville, nei polar come nella trilogia della Resistenza, resta centrale l'idea di un codice d'onore, di un senso di abnegazione che sovrasta il destino individuale, in cui è difficile non vedere il peso che ha avuto nella sua vita l'esperienza della lotta partigiana. Innamorato della Hollywood degli anni d'oro, ha saputo aggiornare la

lezione del noir classico con un approccio e uno stile profondamente personali, influenzando a sua volta schiere di registi che lo hanno preso come punto di riferimento, da Tarantino a Scorsese, da Michael Mann a John Woo. Insieme a una retrospettiva completa del suo cinema, la rassegna propone quindi anche dei titoli americani degli anni Quaranta e Cinquanta che hanno avuto un ascendente decisivo su Melville, nonché alcuni film contemporanei che più sono debitori del maestro francese, della sua capacità rara di combinare una visione dell'uomo dolente e partecipe con un rigore espressivo che nella sua purezza può sfiorare l'astrazione.

La Farfalla sul Mirino

Jean-Pierre Melville, cineasta

Non è raro, nel tentativo di cogliere l'intima urgenza espressiva di un cineasta, cercare appigli nella cronologia; il tempo, si sa, è strumento fondativo e fondamentale del cinema, così come lo spazio. Quale potrebbe essere allora il momento determinante, l'attimo fuggente da imprimere a memoria per comprendere ed entrare in dialettica con le opere di Jean-Pierre Melville? Sorvolando a volo radente i venticinque anni di attività del regista francese si ha quasi l'impressione che vi siano due date significative, a loro

costituzionali che trasformano lo Stato da repubblica parlamentare a semipresidenziale, si sviluppa anche l'ardimentosa utopia anarchica di Melville, che dopo aver ripetutamente rifiutato di iscriversi al sindacato dei registi – rifiutando l'ipotesi consociativa, ma allo stesso tempo trovando immani difficoltà nel portare a termine il suo esordio, quel *Le Silence de la mer* (in italiano *Il silenzio del mare*) girato nel 1947 in condizioni di pressoché totale indigenza e uscito solo due anni più tardi – scova un magazzino in disuso al numero 25 bis di rue Jenner, nel quartiere Salpêtrière all'interno del Tredicesimo arrondissement parigino, quadrante sud-orientale della capitale. Quello spazio abbandonato al suo destino (e che ora ospita solo una targa commemorativa) diverrà nelle mani di Melville gli "Studi Jenner", teatro di posa e postazione di montaggio in cui si trasformeranno in celluloidi molte delle idee melviliane, a partire da alcuni dei suoi capolavori conclamati, quali *Léon Morin, prêtre* (Léon Morin, prete, 1961), *Le doulos* (Lo spione, 1963), *L'ainé des Ferchaux* (Lo sciacallo, 1963), *Le deuxième souffle* (Tutte le ore feriscono... l'ultima uccide,

1966), *Le Samourai* (Frank Costello faccia d'angelo, 1967: anche sull'infedeltà dell'adattamento italiano si potrebbe aprire un capitolo a sé). Pervicace testimonianza di un oltranzismo che non accettava con facilità compromessi, gli Studi Jenner furono qualcosa di più di una succursale indipendente dei teatri di posa Pathé o degli studi de la Victorine a Nizza: Melville visse all'interno dello stabile per quasi quindici anni, ribadendo in qualche misura il suo approccio artigianale all'arte cinematografica e allo sviluppo dei progetti.



modo in grado di racchiudere non solo l'esperienza autoriale di Melville ma anche e forse soprattutto il senso di un'esistenza vissuta al limitar del "potere", fuori dallo schermo protettivo di una società con cui viveva un incessante conflitto, quasi ontologico e rintracciabile con estrema facilità anche in alcune scelte personali, su cui si tornerà più avanti. Le due date cui si fa riferimento sono il 1947 e il 1967: in questo scarto di vent'anni in cui la Francia è attraversata dal *gollismo*, con la Quarta e poi la Quinta Repubblica e le modifiche

Non è casuale che paragonasse lo spazio in rue Jenner a "une échoppe de cordonnier", la bottega di un calzolaio.

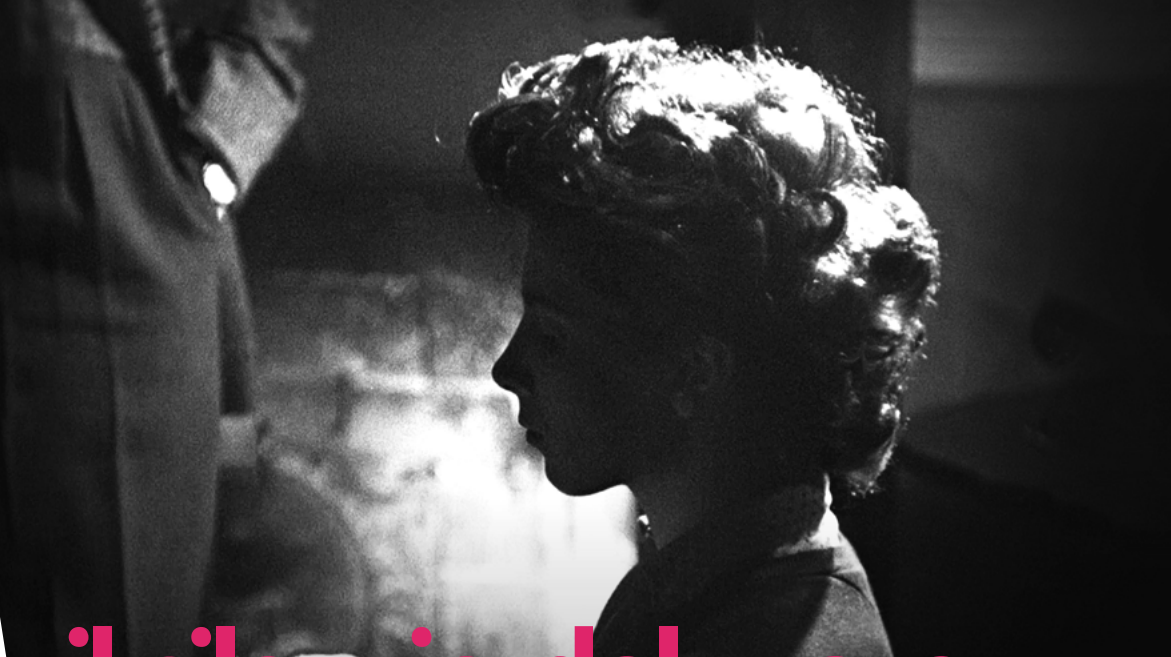
Partendo da questo presupposto trova un'eco ancora più rilevante la seconda data che si è scelto di prendere in considerazione: il 29 giugno 1967 si sviluppa un incendio che distrugge buona parte del magazzino, che da dieci giorni vede la troupe capitanata da Melville al lavoro su *Le Samourai*. La produzione deve ovviamente spostarsi altrove, e nel grave e vasto rogo perisce l'uccellino che nel film è l'unico compagno di vita del protagonista Jef (Frank nella versione italiana) Costello. A un tiro di schioppo dal 1968 che tutto dovrebbe cambiare nell'ottica rivoluzionaria di studenti, intellettuali e operai, brucia nel bel mezzo di Parigi uno spazio di indomita libertà creativa, senza che a nessuno venga in mente di ricostruirlo. Tornato utilizzabile almeno in parte negli anni successivi, vedrà Melville sfruttarlo per la post-produzione di *L'armée des ombres* (L'armata degli eroi, 1969) ma non ospiterà più un set, e dopo la prematura scomparsa del regista nell'agosto 1973, a cinquantacinque anni, verrà distrutto definitivamente, per far spazio ad altre esigenze strutturali e urbanistiche. Se può apparire fin troppo melodrammatico soffermarsi sull'esistenza degli Studi Jenner, senza dubbio meno rilevanti nell'immaginario collettivo della potenza delle immagini partorite dalla mente di Melville, sembra però centrale rilevare come il ventennio di maggiore autogoverno e indipendenza per l'autore di *Bob le flambeur* (Bob il giocatore, 1955) corrisponda in tutto e per tutto alla possibilità di non doversi mescolare con una società francese e un mondo del cinema che guardava di sottocchi, senza entusiasmi particolari e senza illusioni di sorta. Sarà un caso, ma le immagini che vengono alla luce dopo la devastazione portata dal fuoco sono anche le più plumbee dell'intera carriera di Melville: i partigiani angosciati e disumanizzati de *L'armata degli eroi* sopravviveranno così poco agli eventi narrati del film da non vedere mai la Francia liberata dall'occupazione nazista; il tradimento,

la colpa e il destino, elementi topici della poetica melvilliana trovano una deflagrazione estrema in *Le cercle rouge* (Il senza nome, 1970), epitome del determinismo dell'autore; il piovoso grigiore che domina il paesaggio di Saint-Jean-de-Monts – tradizionalmente "assolato" nell'immaginario transalpino, visto che si tratta di una celeberrima e frequentata località marittima della Loira – nell'incipit di *Un flic* (Notte sulla città, 1972) prelude al destino di solitudine e morte dei protagonisti.

Partigiano che scelse la lotta e non accettò il "compromesso" della società democratica che si instaurò dopo la guerra, al punto come già evidenziato da non accettare i dogmi del sistema produttivo transalpino, Melville (il cognome con cui è noto è in realtà il suo nome di battaglia partigiano, omaggio allo scrittore statunitense Herman Melville) ha sfruttato il genere di riferimento, il noir, per raccontare l'ineluttabile destino di romitaggio esistenziale dell'umana gente, in attesa della morte. Forse già morta prima ancora di morire.

Nel ricordarne la grandezza espressiva non si può non cogliere l'urgenza *politica* del suo esistere cinematografico, con il termine da utilizzare nel suo significato etimologico. Ci sono due passaggi, nel *Moby Dick* del romanziere da cui trasse il nome eliminando il patronimico Grumbach, in cui forse si può intravedere la filosofia melvilliana. Il primo recita: «Gli uomini possono apparire detestabili come società per azioni e come popoli; furfanti possono essere, sciocchi e assassini; gli uomini possono avere volti ignobili e insignificanti; l'uomo ideale tuttavia è una creatura tanto nobile e splendente, tanto grandiosa e luminosa che sopra ogni sua macchia ignominiosa tutti i suoi compagni dovrebbero affrettarsi a gettare i loro manti più preziosi»; il secondo sentenza, a mo' di epitaffio: «E così, a quanto pare, c'è una ragione in tutto, perfino nella legge».

Raffaele Meale



il silenzio del mare

Esordio nel lungometraggio, avventura produttiva, primo atto della trilogia della guerra e della Resistenza, *Il silenzio del mare* è un film volutamente *anticinematografico*, ridotto all'osso, minimalista senza alcun cedimento, intriso di tutto il peso letterario e morale dell'omonimo romanzo di Vercors. Un microcosmo metaforico, un silenzio che cela un grido disperato, potente. Una condanna senza appello.

Seconda guerra mondiale, inverno del 1941. La Francia è occupata dalla Germania nazista. In un paesino della costa atlantica, un anziano zio e la giovane nipote sono costretti a ospitare e quindi a convivere con l'ufficiale tedesco Werner Von Ebrennac, un uomo colto, da sempre innamorato della Francia e della sua cultura. Zio e nipote, ostili all'occupazione, decidono di non interagire col loro ospite, di non rivolgergli mai la parola, restando sempre in silenzio. Nonostante questa forma di resistenza, l'ufficiale tedesco cerca di stabilire un legame, tornando ogni sera nel loro salotto, raccontando le sue passioni intellettuali, le sue speranze per una futura unione tra Francia e Germania, dimostrandosi sempre rispettoso e gentile...

Il est beau qu'un soldat désobéisse à des ordres.
– Anatole France.

“Le célèbre livre de Vercors”. Parte proprio da qui il primo lungometraggio di Jean-Pierre Melville, dal libro nascosto in una valigia, dalla copertina, dalla dedica a “Saint-Pol-Roux, il poeta assassinato”. I titoli di testa de *Il silenzio del mare* (Le Silence de la mer, 1949) sono

Il silenzio del mare
(Le Silence de la mer)
Francia, 1949
regia:
Jean-Pierre Melville
sceneggiatura:
Jean-Pierre Melville,
dall'omonimo romanzo
di Vercors
fotografia: Henri Decaë,
Luc Mirot, André Villard
musica: Edgar Bischoff
montaggio: Henri Decaë,
Jean-Pierre Melville
interpreti: Howard
Vernon (Werner von
Ebrennac), Jean-Marie
Robain (lo zio), Nicole
Stéphane (la nipote),
produttori:
Pierre Braunberger,
Marcel Cartier,
Jean-Pierre Melville
produzione:
Melville Productions,
Organisation Générale
Cinématographique,
Société du Cinéma
du Panthéon
durata: 88'

scritti sulle pagine di un libro, a sottolineare il legame strettissimo con l'opera di Vercors e anche la sua natura volutamente antispettacolare, come ebbe a sottolineare lo stesso Melville: "Quel che mi era piaciuto enormemente ne *Le Silence de la mer* era stato quell'aspetto anticinematografico del racconto che mi aveva immediatamente portato a pensare di farne un film anticinematografico" [in Fernaldo Di Giammatteo, *Nuovo dizionario universale del cinema – I film*, Editori Riuniti, Roma 1994]. L'adesione al testo è rigorosa, anche per il controllo di Vercors e per quella singolare spada di Damocle che lo stesso Melville aveva posto sopra la propria testa e l'intera operazione: se il film non avesse incontrato i favori di una giuria della Resistenza, la pellicola sarebbe finita al rogo.

Il gesto di Melville, che della guerra e soprattutto della Resistenza aveva avuto esperienza diretta, è naturalmente in linea col rigore di questa trasposizione e con la caratura morale dei due personaggi francesi, l'anziano zio e la giovane e bella nipote. In tal senso, *Il silenzio del mare* ha un profondo valore metaforico, è una sorta di declinazione minimalista della Resistenza transalpina, un microcosmo rinchiuso tra quattro mura che guarda idealmente alla tragedia della Seconda guerra mondiale, all'ignominia dell'Olocausto, ai solidi valori francesi e agli abissi morali del popolo tedesco. La silenziosa fermezza di zio e nipote risuona come una condanna senza appello non solo alle alte sfere dell'esercito ma a un'intera nazione – non lascia scampo la didascalia che scorre dopo i titoli di testa: "les crimes de la Barbarie nazie, perpétrés avec la complicité du peuple allemand".

Il silenzio del mare è un film di parole, di pochissimi movimenti di macchina, soprattutto di interni. Fuori, come nel viaggio parigino, non c'è spazio per l'illusione, per le buone maniere, ma solo per il definitivo collasso dell'u-

topico legame artistico, intellettuale e umano tra la *grandeur* francese e la Germania nazista vagheggiato con cieca ostinazione da Ebrennac. Dominato dalla voce narrante dello zio, per certi versi perfettamente antitetico a *Duello a Berlino* (The Life and Death of Colonel Blimp, 1943) di Michael Powell e Emeric Pressburger, il film di Melville osserva una forma di resistenza all'invasore quasi impercettibile, indubbiamente lontana dalle azioni partigiane messe in scena da *Operazione Apfelkern* (La bataille du rail, 1946) di René Clément. A suo modo, Melville anticipa il bressoniano *Un condannato a morte è fuggito* (Un condamné à mort s'est échappé, 1956), caricando parole e piccoli gesti di un peso simbolico che, ancora silenziosamente, deflagra nel finale con l'invito "avanti, signore" pronunciato con umana e generosa comprensione dallo zio, l'addio sussurrato con afflato sentimentale dalla nipote e, infine, l'inutile tentativo dello zio di *salvare* Ebrennac. Ed è qui, nel gesto solo apparentemente onorevole dell'ufficiale di farsi destinare al fronte, che si compie quello che era già scritto nell'incipit, in quella didascalia che era una pietra tombale, un giudizio storico inappellabile. Melville tornerà alla Francia occupata con *Léon Morin, prete* (Léon Morin, prêtre, 1961) e *L'armata degli eroi* (L'Armée des ombres, 1969), film dal profilo produttivo decisamente diverso, ma è con *Il silenzio del mare* che ha saputo cogliere e cristallizzare lo spirito della Resistenza, la rabbia silenziosa, le profonde ferite ma anche l'indomito orgoglio individuale e collettivo.

Enrico Azzano

Invitato da Jean Cocteau a dirigere la trasposizione del suo omonimo romanzo, nel 1950 Jean-Pierre Melville realizza *I ragazzi terribili*, suo secondo lungometraggio. Traboccante di motivi e suggestioni riconducibili alla personalità di Cocteau, il film prelude anche al meccanico automatismo esistenziale di rigide psicologie che caratterizzeranno molte figure della successiva produzione melvilliana.

Abbattuto da una palla di neve che forse nasconde un sasso, il giovane Paul giace a lungo nel suo letto. Si prende cura di lui sua sorella Elisabeth, che al contempo deve badare pure alla madre malata. Legati da un rapporto morboso, crudele e ai limiti dell'incestuoso, i due affrontano con indifferenza la successiva scomparsa della madre, concedendosi una breve vacanza al mare al seguito di Gérard, un amico di Paul. Rientrati a Parigi, Paul ed Elisabeth compiono tentativi timidi e poco convinti di apertura al mondo, che conducono nella loro vita la giovane e bella Agathe, molto somigliante a Dargelos, amico venerato da Paul...

"Voilà ce qu'il faut, voilà. Il faut rendre la vie invivable".

Nel rifiuto viscerale della vita borghese, delle sue pettinate dinamiche preordinate, prende forma in *I ragazzi terribili* (1950) una caparbia fuga nella dimensione dell'infanzia. Che è anche fuga nella dimensione del gioco, della finzione, della teatralizzazione. Un primo evidente dato è l'indefinitezza dell'età dei due

I ragazzi terribili
(Les enfants terribles)

Francia, 1950

Regia:

Jean-Pierre Melville

Sceneggiatura:

Jean-Pierre Melville e

Jean Cocteau

Fotografia: Henri Decaë

Musica: Johann

Sebastian Bach,

Giuseppe Torelli,

Antonio Vivaldi

Montaggio:

Monique Bonnot

Interpreti:

Nicole Stéphane

(Elisabeth), Edouard

Dermit (Paul), Jacques

Bernard (Gérard)

Produttori:

Jean-Pierre Melville,

Jacques Braley

Produzione:

Melville Productions

Durata: 109'

i ragazzi terribili



protagonisti, Paul ed Elisabeth, fratello e sorella testardamente rinchiusi in un geloso rapporto esclusivo che a poco a poco taglia fuori qualsiasi ingerenza esterna. Si direbbe che sono giovani adolescenti, ma l'aspetto fisico rimanda a un'età più matura. I due fratelli conducono quasi totalmente la propria esistenza nell'asfissiante quadrilatero della loro stanza, e successivamente negli ampi spazi della villa ereditata dalla ragazza, luogo che a sua volta si apre pochissimo alla dimensione sociale. I due restano rapidamente orfani con la morte della madre malata, congedata senza troppi dispiaceri. Orfani che frequentano soltanto orfani. Una dimensione di sempiterna infanzia, priva di ingombranti figure adulte e autoritarie, che a poco a poco disperde i confini fisicamente generazionali fino alla negazione (tipicamente surrealista) del principio di identità e non-contraddizione, spinta pure oltre gli steccati di genere – Dargelos e Agathe, oggetti vagheggiati da Paul uno dopo l'altro, sono interpretati dalla stessa attrice, prima in vesti maschili e poi femminili.

Nei due fratelli vi è qualcosa di profondamente respingente, tanto che la loro viscerale repulsione per l'altro innesca pure fatali occorrenze. Michael va incontro a un incidente d'auto prima ancora di consumare il matrimonio con Elisabeth, che resta dunque (volutamente) imprigionata nella verginità. Frutto del Fato (e, significativamente, di un lapsus autoreferenziale) è anche il mancato recapito della lettera d'amore indirizzata da Paul ad Agathe. Bisogna rendere la vita invivibile, rifiutare dal profondo, e con atto estetizzante, qualsiasi compromissione della propria individualità. Le poche occasioni di apertura verso l'esterno sono oggetto di sadico disprezzo (al mare, i due fanno in modo che una bambina subisca un ingiusto rimprovero da parte dei suoi genitori), sberleffo antisociale (i due rubacchiano in un negozio) e totale rifiuto (l'amore di Gérard e Agathe è manipolato da Elisabeth con il preciso intento di

annullarne gli effetti). È un rifiuto convinto e tragico, che trova la propria inevitabile soluzione soltanto nella dimensione della morte.

Dopo aver realizzato il suo primo lungometraggio *Il silenzio del mare* (1949), Jean-Pierre Melville fu convocato da Jean Cocteau in persona per trasporre in audioimmagini il suo celeberrimo romanzo *Les enfants terribles*. Il rischio, di cui Melville era perfettamente cosciente, era quello di finire vampirizzato dall'autore della fonte letteraria, che infatti collaborò alla sceneggiatura, fornì la propria voce al narratore in over e assistette alle riprese, lasciandosi pure sfuggire un «Ah! Non! Coupez!» durante uno dei ciak. *I ragazzi terribili* trabocca in effetti di motivi e suggestioni ascrivibili alla personalità di Cocteau. Vigeva una generale atmosfera di ispirazione surrealista che impercettibilmente conduce le vicende di Paul ed Elisabeth nella dimensione dell'onirico, con enfatica insistenza sulla teatralità esasperata di gesti e parole – al di là della finestra della camera occhieggia a un certo punto una vera e propria sala teatrale. Al contempo *I ragazzi terribili* sembra anticipare però quella rigidità psicologica che caratterizzerà molte figure dell'universo melvilliano negli anni a seguire. Il gesto automatico, l'enfasi su azioni scientemente preordinate alludono infatti a una dimensione di radicale vuoto esistenziale in cui tutto è eterodiretto (da chi?, da che cosa?) e in cui ogni iniziativa, dalla più quotidiana alla più drammatica, si delinea per forma vana di coazione a ripetere.

Massimiliano Schiavoni



labbra proibite

Realizzato su commissione e in coproduzione italiana, *Labbra proibite* adotta alcune linee di massima del noir e del *mélo* ma collocandosi robustamente al di sopra dei generi. All'apparente scontro etico fra i personaggi corrispondono scelte stilistiche mirate all'antipsicologico e all'antiempatico. Jean-Pierre Melville evoca un universo freddo e privo di speranza, in cui la dimensione del desiderio è del tutto negata e in cui l'etica è soltanto un pallido sedativo della coscienza in una generale coazione a ripetere di azioni e comportamenti.

Cannes, Sud della Francia. Prossima a prendere i voti in convento, la novizia Thérèse è sottratta dalla famiglia al suo destino. I suoi genitori sono infatti rimasti vittima di un incidente stradale, e la giovane è chiamata a occuparsi della sorella più piccola, Denise, che insieme a lei prende le redini del negozio di cartoleria di proprietà familiare. Max, invece, è un cinico pugile e meccanico d'auto, determinato a sedurre Irène, ricca signora in villeggiatura sulla via del divorzio. Mentre Irène assume Max come suo autista personale per nascondere la loro relazione, Denise rimane a sua volta affascinata dal pugile, benché il ragazzo non ispiri troppa fiducia in Thérèse...

Non c'è bene e non c'è male. C'è il tentativo di perseguire il bene, ma l'essere umano è debole. La carne è debole. Si è prigionieri di se stessi, della propria rigidità etica o della propria naturale propensione al vizio. Non vi è speranza. Non vi è via d'uscita. La dimensione del desiderio è negata. L'essere umano

Labbra proibite
(*Quand tu liras cette lettres...*)

Francia, Italia 1953

Regia:

Jean-Pierre Melville

Sceneggiatura:

Jacques Deval

Fotografia: Henri Alekan

Musica: Bernard Peiffer

Montaggio:

Marinette Cadix

Interpreti:

Juliette Gréco (Thérèse),

Philippe Lemaire (Max),

Yvonne Sanson (Irène),

Irene Galter (Denise)

Produttori:

Jean-Pierre Melville,

Paul Temps

Produzione:

JAD Films-Jayet,

Dubois et Cie, SGC,

Lux, Titanus, Daunia

Durata: 104'

non permette a se stesso di lasciarsi andare alla dimensione dell'istinto. E se lo fa, il Fato (o il Caso) interviene a spezzare qualsiasi velleità. E poi, siamo sicuri che al fondo di quella ricerca di bene e di abnegazione verso l'altro risieda veramente la felicità del prossimo? Nella sua monolitica determinazione, la Thérèse di Juliette Gréco è in realtà una sfige inscalfibile, sorretta da una monodimensionalità psicologica che sa tanto di ultima stazione dell'umano, prima della resa al Nulla. Le certezze etiche di Thérèse non paiono mai frutto di una scelta, bensì di una pallida e rocciosa autodifesa.

Realizzato nel 1953 su commissione e per la prima e unica volta su sceneggiatura di altri, mal accolto dalla critica e poco amato dallo stesso Melville, *Labbra proibite* sta letteralmente al di sopra dei generi. Presenta qualche vaga somiglianza di noir, ma riletto secondo una chiave di fredda distanza. Se riassunto in poche righe, l'intreccio conserva la tipicità del *feuilleton*. Il sole di Cannes rischiara appena le traiettorie di personaggi antipsicologici e antiempatici, avviluppati a un intreccio potenzialmente passionale, in cui però la vera assente è esattamente la passione. Soltanto Denise è animata da qualche pura emozione, spazzata via dalla violenza più brutale.

Fin troppo ingenerosamente, Melville riteneva il film così anonimo da poter essere stato girato da chiunque. In realtà l'autore personalizza più del previsto la materia narrata. Segue i suoi personaggi con totale disincanto, fissati in una serie di gesti e azioni che quasi mai lasciano trasparire il palpito dell'emozione umana. E se la vera passione rischia di emergere, interviene l'essere umano a sancire la più schiacciante delle repressioni. Thérèse si chiude volutamente una mano in un cassetto. Il dolore fisico può lenire il dolore interiore provocato dall'istinto che si scontra con un'etica punitiva. *Labbra proibite* potrebbe divampare da un momento all'altro in un fiammeggian-

te *mélo*, e lo costeggia più volte. Max stringe forte Thérèse sulla riva del mare, mentre il vento e il rumore delle onde punteggiano il loro incontro. Eppure anche in quel brano non vi è palpito né emozione. Vi è semmai la resa definitiva. Arrendersi all'impossibilità, arrendersi alla negazione della vita. Sul finale, al tenue baluginare di una scelta che sia reale frutto della volontà umana, il Caso interviene rapido a chiudere qualsiasi porta.

A suo modo è cinema dell'incomunicabilità, sostenuto da scelte di regia e di stile tutte mirate a una costante essenzialità di tratto. È costante anche il ricorso al montaggio alternato fra le azioni dei vari personaggi, restituite in brevi inquadrature dove spesso domina il racconto dell'inessenziale. Tutto è inessenziale in *Labbra proibite*, pure le vite dei suoi personaggi, privi di qualsiasi vero desiderio. E se il desiderio c'è, è vile, prevaricante, sordido, errato. Oppure è purissimo, ma in quanto tale destinato allo scacco. Le due panoramiche che incorniciano specularmente il racconto, in apertura e chiusura, disegnano il cerchio in cui la vita è ineluttabilmente imprigionata, dove qualsiasi fuga verso l'altro è votata alla sconfitta. Non resta che pregare, continuando a ripetere coattivamente la messinscena della propria identità, e ancorandosi a granitiche certezze etiche. Null'altro che un timido alibi per giustificare la propria esistenza, in un vuoto senza fine.

Massimiliano Schiavoni

Mirabile figura di un "giovane vecchio uomo", *Bob il giocatore* è il primo grande ritratto maschile della filmografia di Melville, il modello del "samurai" senza legge ma con dei rigidi codici morali da cui discenderanno tutti i protagonisti del cinema successivo del cineasta francese.

Nel quartiere di Montmartre a Parigi vive Bob, un giocatore incallito. Ma Bob è anche dotato di grande umanità, che lo spinge ad aiutare chiunque incontri sul suo cammino, basta che risponda a certi criteri morali, delle cui regole lui è l'unico depositario. Rimasto al verde, Bob si fa tentare dall'idea di fare una rapina in un casinò. Ma poi la passione del gioco prende ancora una volta il sopravvento...

Forse in nessun altro titolo della filmografia di Melville appare in maniera così evidente come in *Bob il giocatore* il groviglio indecidibile, quasi schizofrenico e comunque doloroso, di umanità che attanaglia i suoi personaggi. Lo si intuisce sin dall'incipit del film, dove viene descritto il quartiere di Montmartre a Parigi, in cui - viene detto - con un batter di ciglia ti puoi trovare ora in paradiso ora all'inferno. E dove l'asciutta voce over del narratore ci dice anche che la storia che sta per essere raccontata comincia in quel momento indefinibile della giornata in cui il buio della notte lascia spazio al crepuscolo del mattino.

Bob il giocatore è giustappunto come Montmartre all'alba, contraddittorio fino al midollo nel modo in cui conduce la sua

Bob il giocatore
(*Bob le flambeur*)

Francia, 1956

Regia:

Jean-Pierre Melville

Sceneggiatura:

Jean-Pierre Melville,

Auguste Le Breton

Fotografia: Henri Decaë,

Maurice Blettery

Musica: Eddie Barclay,

Jo Boyer

Montaggio:

Monique Bonnot

Interpreti: Roger

Duchesne (Robert

Montagné), Isabelle

Corey (Anne), Daniel

Cauchy (Paulo),

Produzione:

Organisation Générale

Cinématographique,

Play Art,

Productions Cyme

Durata: 98'

Bob il giocatore



vita, a partire proprio dall'ossessione del gioco che in un attimo lo può portare a essere ricchissimo o, più facilmente, a indebitarsi in maniera irreparabile. Bob gioca però, con tutto da vincere e tutto da perdere, solo con la sua di vita e non con quella degli altri. Cosa possa accadere a lui non ha importanza, la sua esistenza è come quella di un numero qualsiasi sulla roulette, ma quel che accade agli altri, alle persone cui si sente vicino, è invece per Bob di fondamentale interesse. Difatti si viene a sapere nel corso del film che ha salvato la vita del commissario e ne è diventato amico e che ha prestato dei soldi alla proprietaria del bar da lui frequentato abitualmente. E nel frattempo assistiamo al modo in cui aiuta un ragazzo e una ragazza: il primo è un po' il suo figlioccio e lo previene dall'esagerare nelle cattive abitudini, la seconda è sulla via della prostituzione e Bob la salva ospitandola a casa sua e dandole dei soldi. Ma senza secondi fini, per l'appunto. Solo per spirito di solidarietà umana, in base a dei codici morali che vanno al di là della legge e che rappresentano l'essenza del suo essere al mondo. Anzi, verrebbe da dire, che lui è quel mondo, che quel mondo, quella Montmartre è stata "creata" da lui, oppure in maniera non troppo dissimile si può dire che lui è lo spirito del focolare di Montmartre, il guardiano del quartiere, il depositario del senso più ultimo dell'esistenza e delle contraddizioni di tutti i suoi abitanti.

Con questo film Melville pone le basi di quello che diventerà il suo proverbiale modo di affrontare il cinema, declinato poi nei suoi capolavori successivi, come *Le Samourai*, *I senza nome* o *Notte sulla città*. Ma se in questi titoli che caratterizzano la seconda fase della carriera del regista l'umanità dei personaggi è spesso nascosta tra le pieghe di uno sguardo e di un racconto entrambi glaciali ed emerge come d'improvviso, quasi come un inaspettato colpo di pistola, in *Bob il giocatore* il sentimento di solidarietà è prevalente, tutto discende da quello.

E d'altronde lo si vede anche nel modo in cui, nella seconda parte del film, Bob imposta la collaborazione per la rapina al casinò, tutta improntata a una franchezza e a una fraternità di rapporti, che anticipa a tratti il gioco soderberghiano di *Ocean's Eleven*, con la differenza che in Soderbergh tutto è entertainment, anche una rapina, mentre per Melville è una puntata troppo alta, un suicidio annunciato.

E se così Bob si salva è solo grazie al suo demone dostoevskiano, al gioco, cui resta avvinto come per un inaspettato e non voluto atto di egoismo. Viene meno per una notte alla sua morale e a rimetterci non sarà lui, ma chi si trova al suo fianco. E così, come l'inferno e il paradiso, come la notte e il giorno, Bob vince ma allo stesso tempo continua a perdere. Si legge in questo una nuova e ardita riscrittura del tanto amato cinema hollywoodiano da parte di Melville: l'eroe non è solo un anti-eroe, ma è addirittura un mascalzone gentiluomo, un "giovane vecchio uomo" come dice sempre la voice over del narratore all'inizio, un personaggio segnato dal destino e dalla morte che invece, nonostante tutto, continua a vivere e forse questa è una condanna ancora peggiore per il povero ricco Bob.

Alessandro Anibaldi



Le jéne del quarto potere

Unica vera trasferta in terra americana di Jean-Pierre Melville, *Le jéne del quarto potere* decostruisce il classico noir giornalistico a stelle e strisce adottando un andamento allentato, libero e divagante. Tra riflessioni sulla nascente società dell'immagine e conseguenti quesiti di etica, regna un divertito cinismo che sa molto di Nouvelle Vague. Melville dirige se stesso in veste di attore, coprotagonista a fianco di Pierre Grasset.

Il rappresentante francese alle Nazioni Unite scompare d'improvviso. Il cronista Moreau è chiamato a indagare sul caso durante una lunga notte newyorkese, affiancato dal fotoreporter Delmas, dedito all'alcool, cinico e sciupafemmine, in cerca di scoop a ogni costo. I due scoprono che l'uomo scomparso è in realtà deceduto di morte naturale nell'appartamento della sua amante, ma Delmas è tentato di modificare la verità per trarne qualche fotografia sensazionalistica da vendere a caro prezzo...

Gli States sono anche, molto, terra di cinema. È al cinema di genere americano che Jean-Pierre Melville rivolge il proprio sguardo in *Le jéne del quarto potere* (1959), titolo italiano bislacco in luogo dell'originale *Deux hommes dans Manhattan*. Come spesso accade nella sua filmografia, il noir è anche qui territorio espressivo d'elezione, affrontato come genere classico da ripercorrere secondo proprie linee stilistiche. Stavolta – e per l'unica

**Le jéne
del quarto potere
(Deux hommes
dans Manhattan)**

Francia 1959

Regia:

Jean-Pierre Melville

Sceneggiatura:

Jean-Pierre Melville

Fotografia:

Jean-Pierre Melville,

Nicolas Hayer,

Mike Shroyer,

Charles Bitsch

Musica:

Christian Chevallier,

Martial Solal

Montaggio:

Monique Bonnot

Interpreti: Jean-Pierre

Melville (Moreau),

Pierre Grasset (Delmas),

Jean Lara (Aubert)

Produttori:

Florence Melville,

Alain Térouanne

Produzione:

Belfort Films,

Alter Films

Durata: 84'

occasione nella sua produzione – Melville compie una vera trasferta in terra americana, confezionando un'opera cadenzata sulle note insistenti del jazz. È del resto intimamente jazz la costruzione del film, che si propone nei suoi ritmi allentati come rilettura libera e divagante di solidi canoni espressivi. Viene da interpretare come divertita provocazione pure l'incipit del film, per buona parte un lungo *camera-car* realizzato al contrario, dal vetro posteriore di un'auto. È anche l'unica occasione in cui Melville dirige se stesso, in veste di protagonista nei panni del serio cronista Moreau. E anche tale scelta (di cui Melville si dichiarerà poi pentito) riconduce *Le jene del quarto potere* a una sorta di gioco intimo e privato con il grande Mito dell'America e del suo cinema.

Assumendo note talvolta simil-documentaristiche e un costante andamento bilingue fra francese e inglese, l'indagine intorno alla quale si srotola il racconto prende le mosse dalla scomparsa del rappresentante francese alle Nazioni Unite, che tuttavia sembra riscuotere in giro scarso interesse. Soltanto il cronista Moreau e il fotografo Delmas si occupano del caso, riducendo però la portata della loro lunga nottata newyorkese alla dimensione dell'inessenzialità. Nato da un soggetto più volte rimaneggiato, il film inanella infatti una serie di soste libere e disordinate nella vita notturna della metropoli, e il richiamo a Welles del titolo italiano è in realtà meno casuale di quanto appare, visto che nella dimensione del *joke* si menziona pure il Mercury Theatre fra i coinvolti nell'indagine. L'immagine dell'America restituita dal film è prettamente europea. Una New York marginale, qua e là rischiarata da maestose insegne luminose ma per lo più identificata in sparuti bar fumosi, in case di prostituzione di alto bordo, in anonimi ospedali. Tira aria di Nouvelle Vague, nella grande libertà del racconto e nella diffusa sensazione di un disincantato cinismo rivolto pure al fatto-cinema. Tutto sembra avere scarso peso e sostanza, secondo un approccio alla vita privo di illusioni – il fotoreporter

Delmas è, come d'uso, sciupafemmine e dedito all'alcool, al centro di una vita classicamente disordinata.

Soltanto nella sua ultima parte *Le jene del quarto potere* propone un dilemma morale che rimanda direttamente alla moderna società occidentale. «La storia non si scrive più, si fotografa»: è il destino della nascente società dell'immagine, e nella fotografia scandalistica si può agilmente riconoscere una sineddoche del cinema, specialmente americano, che Melville pure amava molto. Vengono a confrontarsi due opzioni ugualmente deplorabili. È lecito rimodellare la verità, imbrigliando la libertà di stampa, per non ledere l'onore di un rispettabile politico con un glorioso passato nella Resistenza? Ed è lecito modificare la verità per amplificare l'effetto di uno scoop giornalistico? Nessuna delle due, si direbbe. Se Moreau è il portatore di un'ultima etica professionale (ma sostanzialmente debole e servile verso il potere), è la risata di Delmas nell'inquadratura conclusiva all'alba a dare la cifra più sincera del film. Non c'è più etica, non c'è più niente. Soltanto una pallida e meccanica coazione a ripetere di ruoli dominati da un divertito cinismo, dove la cattura dell'immagine si fa sfacciata e rapace. È un po' lo stesso atteggiamento che in *Le jene del quarto potere* Melville sembra riservare alle classicità del cinema americano. Una rivisitazione libera, lontana da rigidità precostituite, in cui soltanto una risata fine a se stessa può restituirne la più pura vena di disincanto.

Massimiliano Schiavoni

Jean-Paul Belmondo esordisce nel cinema di Melville con un ruolo spiazzante e quasi conturbante: l'ecclesiastico di *Léon Morin, prete* è una sorta di casto Don Giovanni, che scatena la pulsione scopica della protagonista, interpretata da Emmanuelle Riva.

In una cittadina della Francia occupata durante la Seconda guerra mondiale, la giovane vedova Barny si innamora di un affascinante prete.

Veder apparire in scena Jean-Paul Belmondo vestito da prete è uno choc che resiste al passare degli anni, da quel 1961 in cui Melville dirigeva per l'appunto *Léon Morin, prete*. E quello che potrebbe sembrare un clamoroso caso di miscasting è invece il fulcro della provocazione orchestrata dal cineasta francese che vedeva nel prete del titolo una sorta di Don Giovanni dedito però all'astinenza sessuale. D'altronde Belmondo stesso, che non voleva interpretare questo ruolo temendo uno svilimento della sua virilità agli occhi del pubblico, si convinse solo nel momento in cui Melville lo costrinse a indossare la sottana ecclesiastica: a quel punto l'attore si rese conto di come l'abito talare lo rendesse ancora più seducente.

E infatti la chiave dell'adattamento del romanzo omonimo di Béatrix Beck, ispirato a vicende realmente vissute dalla scrittrice, risiede proprio in questa attrazione sessuale che man mano divora la protagonista, la giovane vedova Barny, interpretata da Emmanuelle Riva. Perché *Léon Morin, prete*

Léon Morin, prete
(*Léon Morin, prêtre*)
Francia/Italia, 1961
regia:

Jean-Pierre Melville
sceneggiatura:
Jean-Pierre Melville,
dall'omonimo romanzo
di Béatrix Beck
fotografia: Henri Decaë
musica: Martial Solal
montaggio:

Jacqueline Meppiel,
Nadine Trintignant,
Marie-Josèphe Yoyotte
interpreti:
Emmanuelle Riva (Barny)
Jean-Paul Belmondo
(Léon Morin),
Irène Tunc (Christine
Sangredin), Nicole Mirel
(Sabina Levi)
produzione:
Rome Paris Films,
Compagnia
Cinematografica
Champion
durata: 116'

Léon Morin, prete



è un film sul desiderio e sull'impotenza di questa donna, e – per traslato – di tutta la Francia, governata prima dai grotteschi fascisti italiani e poi dai feroci tedeschi durante l'Occupazione negli anni della Seconda Guerra Mondiale. Sia lei che la Francia sono prigioniere nel mondo filmico di una sorta di surplace, di attesa, di svolta che non arriva mai e che spinge a vivere giorni tutti uguali a veder marciare il nemico in strada o a passare notti agitate, piene di tormenti e di strugimenti.

Così il rifugio della chiesa per Barny/Riva è innanzitutto una distrazione, dato che lei è atea e marxista e il marito è morto da partigiano; in secondo luogo diventa un confronto intellettuale con l'abile prete belmondiano, affabulatore e manipolatore; e in terzo luogo si trasforma in attrazione irrefrenabile. D'altronde, sin dalla prima volta che lei entra in casa di lui, Melville indugia su due "materiche" soggettive della protagonista: nella prima si assiste a un movimento di macchina sul panciotto e sui bottoni del prelato, un movimento di macchina "birichino" che scende verso il basso; nella seconda ci si concentra su un dettaglio della spalla, da cui si evince una ricucitura alla bell'è meglio dell'abito (fatta da lui stesso, uomo solo, o da una precedente conoscenza femminile?) e da cui si indovina anche la smania della donna di poggiare una mano su quella spalla.

L'autrice del romanzo non fu contenta di questo adattamento e non c'è nulla di cui sorprendersi, visto che Melville, pur avendo una protagonista femminile, elemento rarissimo nella sua filmografia, volge tutto questo mondo al maschile o quantomeno lo declina in un ambiguo e stratificato groviglio di sensualità. E lo fa sin dall'inizio, da prima dell'apparizione talare di Belmondo, e cioè quando Barny/Riva osserva con cupidigia una collega di lavoro e poi spiega a un'amica che ciò che la attrae in quella ragazza sono gli elementi maschili più che quelli

femminili. Questo conferma allora che in Barny/Riva si agitano due elementi contrapposti: il primo, che riguarda come già detto anche la Francia occupata, è l'impotenza all'azione, visto che per le convenzioni sociali avere una relazione con una ragazza o, addirittura, con un prete è impensabile; il secondo è il potere del suo sguardo, dato che le soggettive insistenti della donna danno forma al mondo del film e ne guidano le dinamiche. Lei è dunque, in qualche modo, anche Melville stesso, il regista che guarda e che non può toccare la sua creatura, è l'incarnazione della pulsione scopica tipicamente cinematografica, che arriva a ribaltare le dinamiche classiche del cinema americano tanto amato da Melville, visto che Belmondo, pur essendo colui che orchestra il gioco intellettuale-sensuale, è allo stesso tempo oggetto passivo dello sguardo della protagonista, e non il contrario, come per l'appunto accade abitualmente a Hollywood.

Tutto ciò sembrerebbe rappresentare un'eccezione anche all'interno dello stesso cinema melvilliano, quando invece si tratta solo di una diversa declinazione dei suoi temi abituali. Se, infatti, a livello strutturale, il film più vicino a *Léon Morin, prete* sembra essere *Il silenzio del mare*, dove a fare le veci del prete è un nazista "buono" e intellettuale, allo stesso tempo tutto il cinema del cineasta francese è attraversato da una dinamica di attrazione tra personaggi che vivono e "combattono" su opposte sponde: si vedano, solo per fare un esempio, le simpatie reciproche e le amicizie così frequenti tra criminali e poliziotti, che costellano i suoi film. Qui l'unica differenza è un mondo non completamente virile, ma quasi transgender, il che riveste *Léon Morin, prete* di un'aura più sorprendente, quasi sconcertante.

Alessandro Anibaldi



Lo spione

Con *Lo spione* ha inizio la serie dei grandi noir stilizzati melvilliani. Alla sua seconda collaborazione con il regista, Belmondo conferisce al suo personaggio un'aria scanzonata e imprevedibile. Finale indimenticabile.

Appena uscito di prigione, Maurice Faugel viene a sapere dell'omicidio della moglie e, consumato dalla disperazione, finisce per uccidere il ricettatore presso il quale si trovava prima di rubargli i gioielli. Quindi prepara una rapina con il suo complice Rémy e chiede aiuto anche al fedele amico Silien. Di quest'ultimo, però, si va dicendo in giro che sia un informatore della polizia.

Lo spione, settimo lungometraggio di Jean-Pierre Melville, è un film spartiacque non solo perché si posiziona esattamente a metà della sua filmografia, ma perché è da qui che inizia il periodo dei grandi noir melvilliani, sempre più stilizzati e tendenti all'astrazione. La struttura a ellissi e la trama ingarbugliata ne fanno quasi un giallo nel quale però il mistero da sciogliere non è chi ha ucciso chi, ma chi mente a chi e perché. Il film inizia con una lunga camminata di Maurice Faugel lungo un sottopassaggio della ferrovia: uno splendido piano sequenza cui si accompagnano i titoli di testa e le musiche di Paul Misraki. Poi compare in sovrimpressioni il motto: "Bisogna scegliere: morire... o mentire". Solo che qui tutti mentono, eppure nessuno si salva. Mentire non è un'alternativa alla morte, può soltanto rimandarla. Nei panni di Faugel, Serge Reggiani è il tipico *homo melvillianus* stanco e indurito, fuori posto in un'epoca priva di valori. Discende da Bogart e dagli altri anteroi del noir americano, ma anche dai personaggi di Jean Gabin, prosciugati dal loro romanticismo e dalla loro

Lo spione

(Le doulos)

Francia/Italia, 1962

regia:

Jean-Pierre Melville

sceneggiatura:

Jean-Pierre Melville,

dal romanzo

di Pierre Lesow

fotografia: Nicolas Hayer

musica: Paul Misraki

montaggio:

Monique Bonnot

interpreti:

Jean-Paul Belmondo

(Silien), Serge Reggiani

(Maurice Faugel), Jean

Desailly (commissario

Clain)

produttori:

Georges de Beauregard

e Carlo Ponti

produzione:

Rome Paris Films,

Compagnia

Cinematografica

Champion

durata: 108'

aura tragica. Jean-Paul Belmondo è alla seconda delle tre collaborazioni con Melville. Il suo Silien porta con sé un po' dell'aria scanzonata e dell'imprevedibilità del Michel Poiccard di *Fino all'ultimo respiro* (À bout de souffle, 1960, Jean-Luc Godard), ma anche dell'Eric Stark di *A doppia mandata* (Classe tous risques, 1960, Claude Sautet). Tuttavia Silien è un tipo con il quale non si scherza affatto. Scaltro, abile e spietato, non lascia nulla al caso. Come tutti i personaggi di Melville preferisce i fatti alle spiegazioni. Nella prima parte, l'attenzione è incentrata su Faugel mentre le motivazioni e la portata delle azioni di Silien rimangono oscure. Il regista sembra fare di tutto per convincere lo spettatore che sia proprio lui lo spione, il *doulos* che tenta di incastrare Faugel. Una scritta iniziale spiega che con questo termine viene indicato sia il cappello sia colui che lo porta, ovvero l'informatore. Nella prima scena in cui appare, sulla soglia, avvolto nell'oscurità, Silien indossa cappello e impermeabile sul modello dei noir americani. Non li toglierà quasi mai per tutto il film.

Ne *Lo spione* la violenza esplose a sorpresa. Non ci sono lunghe sparatorie, ma uno o due spari, improvvisi, decisivi, che per una frazione di secondo illuminano la perenne penombra in cui tutti gli ambienti sono avvolti. Tra questi confronti, il più memorabile è quello tra Silien e Nuttheccio, il proprietario del night club interpretato da Michel Piccoli. Quasi mai lo spettatore è in grado di prevedere chi verrà ucciso o perché. La ricostruzione dei fatti avviene solo negli ultimi venti minuti; malgrado ciò, anche quando finalmente la verità verrà a galla, nessuno potrà giovarsene. L'altro oggetto impugnato spesso e volentieri è la cornetta di un telefono. La prima telefonata è quella di Silien alla polizia, cui segue un'ellissi che serve a darci a intendere che l'informatore sia proprio lui. Il telefono viene usato ancora in diverse occasioni per organizzare piani e dare appuntamenti. O disdirli, come avviene nella straordinaria scena di chiusura.

A livello figurativo, il film è fortemente stilizzato. Nella casa isolata del ricettatore in cui Faugel arriva dopo la sua camminata iniziale spicca una grande finestra ovale al primo piano. Dopo che Faugel lo uccide, una lampada caduta dal tavolo e rimasta appesa per il filo inizia a ondeggiare creando dei giochi di luce in movimento visibili anche all'esterno. Nell'ultima sequenza, quella che segue il chiarimento degli eventi, a dominare è una pioggia battente. Silien è diretto a casa sua, fuori Parigi. Faugel si mette in auto per avvertirlo che è atteso da un sicario da lui stesso assoldato. Mentre l'auto sfreccia, Faugel è inquadrato da fuori, tra miriadi di gocce di pioggia sul finestrino che ne scompaiono l'immagine come in un dipinto di Seurat. Ed è lo scroscio della pioggia incessante ad accompagnare le ultime gesta di entrambi.

Il film si chiude su Silien ferito a morte che telefona alla sua donna per dirle che non arriverà al loro appuntamento. Poi si sistema il cappello allo specchio: un gesto inutile perché, non appena cade a terra morto, il cappello rotola via. È forse la più precisa e sarcastica raffigurazione melviliana di un fato tanto beffardo quanto inevitabile.

Vittorio Renzi

Primo film a colori di Melville e ultima collaborazione del regista con Jean-Paul Belmondo, *Lo sciacallo* scarta dalle atmosfere del polar parigino per guardare al road movie psicologico d'oltreoceano, e trarre liberamente dalle pagine di Simenon un ambiguo rapporto di specularità, dipendenza, dominanza e sottomissione.

Costretto a rinunciare alla carriera di pugile, il giovane Michel viene assunto come segretario e guardia del corpo di un vecchio banchiere che deve lasciare frettolosamente la Francia per sfuggire alla giustizia.

"Ci sono tre tipi di uomini: le pecore, i leopardi e gli sciacalli", risponderà l'ormai anziano banchiere con passato da spietato schiavista Dieudonné Ferchaux al giovane e ambiguo neosegretario Michel Maudet, ex-parà ed ex-pugile da poco assunto per accompagnarlo nella sua frettolosa fuga dalla giustizia francese lungo le strade secondarie degli Stati Uniti. Eppure, a partire dal fatto che *Lo sciacallo*, scelto ai tempi della distribuzione italiana, non è il "vero" titolo di *L'Ainé des Ferchaux* – letteralmente *Il primogenito dei Ferchaux* con cui è invece stato tradotto il libro di Georges Simenon dal quale Melville ha molto liberamente tratto questo suo omonimo e primo lavoro a colori –, a latere delle metafore animali potrebbe esistere una quarta via con cui riscoprirsi semplicemente umani, non più costretti a dover necessariamente scegliere fra subire, attaccare o tradire approfittando dell'ipocrisia, della violenza e delle occasioni, ma liberamente contraddittori nei propri desideri, nelle proprie scelte e nei propri rimorsi. Magari ancora confusi su quelli che

Lo sciacallo
(L'Ainé des Ferchaux, Magnet of Doom, An Honorable Young Man)
Francia/Italia, 1963
regia:
Jean-Pierre Melville
sceneggiatura:
Jean-Pierre Melville,
dall'omonimo romanzo
di Georges Simenon
fotografia: Henri Decaë
musica: Georges Delerue
montaggio:
Monique Bonnot,
Claude Durand
interpreti:
Jean-Paul Belmondo
(Michel Maudet),
Charles Vanel
(Dieudonné Ferchaux),
Stefania Sandrelli (Angie)
produzione:
Spectacles Lumbroso,
Ultra Film,
Sicilia Cinematografica
durata: 105'

lo sciacallo



saranno la propria identità e il proprio futuro, ma finalmente consapevoli, per lo meno, di che cosa non si vuole diventare.

Una via, a ben vedere semmai ben più vicina ai due titoli in inglese *Magnet of Doom*, *Calamita di sventure*, e ancor di più *An Honorable Young Man* con cui il film è da sempre noto sui mercati internazionali, attraverso cui Melville scarta dalle più luciferine conseguenze del romanzo e paradossalmente proprio per questo riesce a essergli ancor più fedele nella rappresentazione delle reciproche dinamiche di dipendenza, (im)potenza e dominio dei due protagonisti, così diversi e così uguali nello specchiarsi l'uno nell'altro e reciprocamente riconoscersi fino a schiacciarsi e poi affezionarsi. L'anziano si rivede giovane nell'insubordinazione e nell'arrivismo del segretario, e il giovane si vede proiettato in avanti nel potere e nella spietatezza dell'anziano, in un rapporto enigmatico e via via sempre più oscuro fra due uomini che, nel frequentarsi fra la stima e la sfida – o se si preferisce fra seduzione, idillio, rottura e legami (in) dissolubili dell'ennesima tensione omoeotica mancata del cinema melvilliano –, scoprono sempre più a fondo loro stessi, i propri lati oscuri, il proprio essere né felini né sciacalli ma qualcosa di ancora differente, moltiplicato all'infinito nel (letterale) gioco di specchi, dominanze e sottomissioni di una bettola gestita da un ex-malavitoso, fra le lenzuola di una nuova fiamma (o schiava), o ancora davanti a un juke-box con cui chiudere il cerchio del pellegrinaggio sotto la casa natale di Frank Sinatra.

Del resto non è casuale che nella sequenza iniziale del fallimento sul ring di Michel Maudet, che diciassette anni dopo Martin Scorsese riprenderà molto simile nell'incipit di *Toro scatenato*, Melville presenti il primo protagonista di spalle, con una doppia M cucita sul retro del suo accappatoio. Come se la schiena di Belmondo, impegnato nei teatri di posa che ricostruiscono a Parigi il viaggio da New York a New Orleans (girando solo i

camera-car, senza attori, sulle vere *route* americane) e come voce fuori campo che tiene le fila (a)morali della narrazione, volesse sin da subito richiamare tanto la doppiezza quanto la *mostruosità* di quelli che saranno i due personaggi principali, ripetendo due volte quella stessa lettera su una spalla con cui già nel '31 Lang aveva incastrato *M – Il mostro di Düsseldorf* dopo averlo nascosto dietro l'aria bonaria e fanciullesca di Peter Lorre. Una M per l'aitante scapestrato che insegue il profumo del denaro lasciando indietro senza (troppi) rimpianti donne innamorate e amanti occasionali (con tanto di gustoso cameo in inglese di una bionda e sbarazzina Stefania Sandrelli), e l'altra per un vecchio faccendiere in declino che non ha mai avuto un cuore ma che ha sempre avuto tanti soldi, e che adesso si consuma prepotente e inacidito come un re che non riesce ad accettare la propria deposizione, via via sempre più stanco, malato e dipendente dalla figura di quel suo segretario ribelle che (nello stesso anno in cui fu realizzato anche *Il servo di Losey*) non si fa alcuno scrupolo (o forse sì) a ribaltare i ruoli. Protagonisti di un film dalle atmosfere polar ma per molti versi più vicino alla *Nouvelle Vague* e anticipatore del road movie di *Easy Rider*, da sempre considerato minore e invece fra i preferiti di Melville che lo ha sempre pensato come una sorta di personale testamento artistico. Di certo un film che, a livello critico, è sempre più urgente rivalutare, riportandolo all'altezza che ha sempre meritato.

Marco Romagna



tutte le ore feriscono... l'ultima uccide

Ultimo film girato in bianco e nero da Jean-Pierre Melville, caposaldo dei polar, impreziosito dalle performance di Lino Ventura e Paul Meurisse, *Tutte le ore feriscono... l'ultima uccide* riesce a manipolare con geometrica precisione gli archetipi del cinema poliziesco, del noir, mettendo personaggi e spettatori di fronte all'ineluttabilità del destino e all'ambigua quanto moralmente rigorosa specularità dei due protagonisti. La scrittura di Melville e José Giovanni, autore anche del romanzo da cui è tratta la pellicola, dilata i tempi del racconto a favore dell'introspezione psicologica ma non a discapito di una implosiva spettacolarità.

Dopo dieci anni di detenzione, il criminale Gustave "Gu" Minda riesce a fuggire dal carcere. Ex esponente di spicco della criminalità parigina, la sua evasione attira immediatamente l'attenzione del commissario Blot e dell'ispettore Fardiano, due poliziotti con approcci molto diversi: Blot cerca di penetrare nella psicologia dei criminali, mentre Fardiano, corrotto, adotta metodi poco ortodossi. La stessa sera, grazie alla complicità di Fardiano, i sicari del boss Joe Ricci eliminano Jacques "Il Notaio", rivale in affari di Ricci, nel suo locale. Questo omicidio avviene sotto gli occhi della socia Manouche, ex amante di Gu, e della sua guardia del corpo Alban. A dirigere le indagini è Blot, consapevole però che i pochi testimoni a disposizione potrebbero rimanere in silenzio per il timore di probabili ritorsioni...

**Tutte le ore feriscono...
l'ultima uccide**
(*Le Deuxième Souffle*)
Francia, 1966
regia:

Jean-Pierre Melville
sceneggiatura:
Jean-Pierre Melville,
José Giovanni
fotografia:
Marcel Combes
musica: Bernard Gérard
montaggio:
Monique Bonnot,
Michèle Boëhm
interpreti:

Lino Ventura (Gustave
"Gu" Minda),
Paul Meurisse
(commissario Blot),
Raymond Pellegrin
(Paul Ricci)
produttori:
André Labay, Charles
Lumbroso
produzione:
Les Productions
Montaigne
durata: 150'

*Ho giocato e ho perduto, non è colpa di nessuno.
Mi danno la caccia e me la daranno sempre.
– Gustave "Gu" Minda.*

Le direttrici narrative di *Tutte le ore feriscono... l'ultima uccide* e il destino dei protagonisti di questa parabola gangsteristica, in particolare del roccioso Gustave "Gu" Minda e dei suoi compari, sono già scritti nella sequenza iniziale, un saggio di messa in scena e di misurata spettacolarità. Una notte, la fuga dal carcere, una composizione geometrica delle inquadrature: Melville traccia delle linee che non suggeriscono solo l'evasione da un luogo claustrofobico, non a caso messo subito a contrasto col bosco e la raggiunta libertà, ma confermano l'ispirazione di uno sguardo intriso di realismo, di una poetica che danza tra l'autorialità della Nouvelle Vague e la (pre)potenza del cinema di genere hollywoodiano. Osservato con attenzione il noir e il poliziesco a stelle e strisce, Melville distilla probabilmente la miglior declinazione francese del cinema poliziesco transalpino (non che Decoin, Clouzot, Dassin, Becker...). Il contrasto tra la sequenza notturna e quella diurna, che si conclude nuovamente nel buio, rimarca inoltre l'importanza del bianco e nero e la capacità di Melville di plasmarlo a proprio piacimento. Scomparso prematuramente, Melville gira i successivi quattro film a colori (*Le Samourai*, *L'armata degli eroi*, *I senza nome* e *Notte sulla città*), lasciando in eredità a *Tutte le ore feriscono... l'ultima uccide* l'onore e l'onere di aver chiuso una stagione, rendendo ancor più stratificata la sua natura crepuscolare.

In questo viaggio dell'antieroe Gu (Lino Ventura), che inevitabilmente si rispecchia nel parallelo percorso del commissario Blot (Paul Meurisse), più delle sequenze d'azione contano i dettagli, le pose e gli sguardi, le parole calibrate, i silenzi. Conta, ad esempio, quella mano che aiuta Gu a salire sul treno merci, come conta la corsa liberata e liberatoria nel bosco – bellissimo, tra

l'altro, il carrello laterale che segue i due fuggitivi. Più delle sparatorie, peraltro sfrondate di inutili orpelli e anche per questo memorabili (si veda l'assalto al blindato ma anche il confronto a quattro nel finale), a restare impresso è il campo/controcampo sui volti di Ventura e Christine Fabréga (Manouche) al loro primo incontro e poi all'ultimo, col viso della donna rigato dalle lacrime e l'arcigna rassegnazione scolpita su quello di Gu. Melville apre e chiude la loro parentesi sentimentale, da amanti che sognano una seconda possibilità e un impossibile viaggio in Italia, con questi quattro primi piani, probabilmente le immagini più limpide e al contempo strazianti di tutta la pellicola. L'afflato romantico del primo incontro è accompagnato da un velo di malinconia quasi impercettibile: i volti, splendidi ma non più giovani, sono una sorta di paesaggio autunnale, un affresco intriso di disincanto e consapevolezza. L'amore, il fato, una strada segnata.

La consapevolezza del fato in agguato non unisce solo Gu e Manouche, ma anche Blot, in una partita a tre che non ha un vero vincitore, se non nella logica della gelida giustizia. Ed è anche qui, nelle fermezza di Gu, di Alban e di Orloff, e nell'animo nero e corrotto dell'ispettore Fardiano, che Melville mostra la complessità della sua poetica, della sua scrittura e messa in scena, elevando ancora una volta il cinema di genere. La spettacolarità del cinema di Melville, la sua intramontabile efficacia, è nella capacità di sintesi, nel realismo che sa essere brutale. Melville toglie per aggiungere. Bressoniano e hollywoodiano.

Enrico Azzano

Le Samourai è con ogni probabilità anche il capolavoro di Jean-Pierre Melville. Attraverso una regia minimale e del tutto in controtendenza rispetto alla prassi del polar Melville racconta un uomo moderno e antichissimo dominato dal rito: quello dell'uccisione, e dunque del genere, che lo condurrà verso il sacrificio sotto gli occhi di tutti, il seppuku.

Frank Costello (Jef nella versione originale), killer solitario, uccide su commissione il padrone di un night. Preciso e determinato, si costruisce un alibi inattaccabile costituito di due fasi distinte, grazie anche all'aiuto della sua fidanzata Jane Lagrange. Nel night viene però visto dalla pianista Valérie proprio dopo avere commesso il crimine...

Le Samourai si apre con una (falsa) citazione del *Bushidō*, il codice di condotta adottato dai samurai raccolto nell'*Hagakure kiki-gaki* ("Annotazioni su cose udite all'ombra delle foglie") da Yamamoto Tsunetomo, samurai e filosofo giapponese vissuto a cavallo tra il Diciassettesimo e il Diciottesimo secolo. La frase posta a epigrafe da Melville recita "Non esiste solitudine più grande di quella del samurai, tranne quella della tigre nella giungla. Forse...", ed è in realtà una personale rilettura del testo da parte del regista, che pure dimostra di conoscere in profondità la lettura filosofica del guerriero solitario nipponico. In verità la scritta appare sullo schermo quando la prima inquadratura

Frank Costello *faccia d'angelo*

(Le Samourai)

Francia, Italia, 1967

regia:

Jean-Pierre Melville

sceneggiatura:

Jean-Pierre Melville,

Georges Pellegrin

fotografia:

Henri Decaë

musica:

François de Roubaix

montaggio:

Monique Bonnot,

Yolande Maurette

interpreti: Alain Delon

(Frank Costello),

François Périer

(l'ispettore),

Nathalie Delon

(Jane Lagrange)

produttore:

Robert Dorfmann

produzione:

Filmel, CICC, Fida

Cinematografica

durata: 105'

le samurai



si è sviluppata da quasi due minuti: il totale della stanza di un appartamento nella penombra, con un uomo disteso sul letto a fumare e un mobilio scarno. L'unica fonte di luce sono due grandi finestre poste al centro del quadro, che spingono l'occhio dello spettatore a puntare su una gabbia per uccelli proprio a metà strada tra le due finestre. Fuori piove, e dell'architettura esterna si intravedono le scale di sicurezza tipiche dell'edilizia popolare degli anni Trenta e Quaranta. Proprio l'apparizione della già citata epigrafe fa compiere il primo movimento di macchina, sia meccanico – un carrello – che ottico – uno zoom. Un movimento innaturale, quasi ubriaco, che di fatto sottolinea la natura psicopatologica di quello che avverrà nella successiva ora e tre quarti.

La messa in scena del personaggio principale, il killer a pagamento Jef, abile nell'impadronirsi di auto di lusso e straordinaria stratega quando si tratta di crearsi alibi incrollabili – ma resi tali solo dall'insorgere del Caso, come si vedrà più avanti –, parte dal già citato codice di comportamento giapponese ma ben presto sprofondata nell'analisi di una folle lucidità, portata alle estreme conseguenze. Jef Costello è una figura solitaria, per quanto abbia una fidanzata che fa di tutto per proteggerne la libertà e la vita, al punto da rifiutare perfino un favorevole accordo con la polizia, anche perché è un sociopatico: questa profonda capacità di Melville di compenetrare l'assoluta nettezza della *Regola* con la deviante psicologia dell'uomo moderno fa del protagonista de *Le Samourai* non solo una figura archetipica, ma anche uno dei pochi personaggi davvero stratificati all'interno di un genere che riduce al minimo l'analisi dell'uomo favorendo lo sviluppo dell'azione. Anzi, è proprio l'azione stessa a venire congelata, in qualche misura ritualizzata, svestita nei fatti dei suoi panni puramente spettacolari. Come ogni samurai che si rispetti anche Jef va coscientemente verso la morte. Il

suo vagare indistinto e incomprensibile è a suo modo una lenta e tortuosa salita verso il Golgota. Jef Costello va verso il martirio perché come ogni samurai sa che la morte è dignitosa solo se accettata integralmente. Melville non racconta le sanguinose diatribe tra gang criminali, e Jef è in effetti un assassino meticoloso quanto *pulito* nel lavoro. Quello che invece viene messo in scena è un lungo *seppuku*, il suicidio rituale che è parte integrante dell'etica del guerriero solitario.

In un mondo in cui la scelta del protagonista lo fa contendere tra il Destino (le forze dell'ordine) e il Caso (la pianista Valérie), Melville ragiona con una potenza estrema sia visiva che concettuale sul *rito*. È un rito ovviamente quello omicida di Jef, ma è un rito quello dello stesso polar. Il rito del cinema si mostra non troppo dissimile a quello di un assassino. Già l'inquadratura iniziale ha una natura tumultante, sepolcrale. È morto prima che il film inizi Jef Costello, e quell'appartamento è già una tomba. Nessuno aveva avuto il coraggio di spingere così in là la riflessione su un genere a uso e consumo di un pubblico di massa, e in pochi sarebbero stati in grado di rinunciare nel mondo del noir all'archetipo di Costello, l'antieroe solo che va verso la morte senza preoccuparsene, in estasi, forse persino sorridendo dopo una vita dominata dalla ritualità, e dunque in parte dalla disumanizzazione stessa. Uccidendo il polar dall'interno Melville lo eleva in un iperuranio dal quale esce divinizzato, e dunque come ogni elemento sacrale, riducibile di nuovo a *rito*.

Raffaele Meale



L'armata degli eroi

Interrompendo la sua serie di capolavori noir, Melville realizza finalmente, nel 1969, un progetto che ha inseguito per almeno vent'anni. I cui protagonisti, partigiani della Resistenza nella Francia occupata, non sono poi così distanti dalle figure di poliziotti e gangster dei suoi ultimi film: incarnazioni di un'idea o di un codice, sublimati nelle loro stesse azioni. Ombre in cammino.

Francia 1942. L'ingegnere Philippe Gerbier è un leader della Resistenza. Catturato, viene rinchiuso in un campo di prigionia, dal quale riesce a fuggire uccidendo una guardia. Ritornato a Marsiglia, assieme ai suoi compagni giustizia il giovane membro che lo ha tradito. Ma la Gestapo è all'erta e presto Gerbier viene nuovamente arrestato...

Raramente il titolo di un film ne racchiude così precisamente il senso come avviene per il terz'ultimo di Melville. Il titolo originale significa "l'esercito delle ombre". Perché questo sono, Philippe Gerbier (Lino Ventura) e i suoi compagni della Resistenza. In senso figurato, in quanto per sopravvivere devono agire di nascosto, defilati, nel buio; in senso teorico, in quanto uomini concepiti come incarnazioni di un'idea o forse, ancora una volta, di un codice, e dunque tendono all'astrazione; infine, in senso allegorico: a seguito delle decisioni che si trovano a prendere, antepo- nendo sempre le ragioni della lotta ai destini dei singoli, a poco a poco abbandonano il loro status di esseri umani per tramutarsi nel precipitato logico della loro ideologia militante. Ombre. Esseri senz'anima.

L'armata degli eroi
(L'Armée des ombres)
Francia/Italia, 1969
regia:
Jean-Pierre Melville
sceneggiatura:
Jean-Pierre Melville,
dal romanzo di
Joseph Kessel
fotografia:
Pierre Lhomme,
Walter Wottitz
musica: Éric Demarsan
montaggio:
Françoise Bonnot
interpreti: Lino Ventura
(Philippe Gerbier),
Paul Meurisse
(Luc Jardie),
Jean-Pierre Cassel
(Jean François Jardie)
produttore:
Jacques Dorfmann
produzione:
Les Films Corona,
Fono Roma
durata: 145'

Morti viventi. Del resto, chi ha familiarità con la filmografia del cineasta parigino sa bene che quasi ogni sua creazione è il resoconto di una morte già data: la messa in quadro di uomini *in absentia*, la cui funzione e il cui destino sono leggibili nell'impenetrabilità dei loro occhi, nei lineamenti immobili del volto. Possiamo pertanto affermare che *L'Armée des ombres* è un dramma bellico con un cuore marcatamente noir.

Se però nei noir Melville si concentra sui personaggi, usando le loro storie *esemplari* come pretesto per una visione del mondo e una rivisitazione del cinema americano, qui essi sono calati nella realtà della Francia occupata, realtà vissuta dallo stesso regista, prima come soldato, poi nelle file della Resistenza. Anche lui come Gerbier si ritrovò a Londra presso l'organizzazione di De Gaulle, ove lesse il romanzo omonimo di Joseph Kessel, pubblicato nel 1943. Quando uscì, il film suscitò parecchie polemiche e accuse di gollismo. Tuttavia, l'adesione di Melville a questo manipolo di combattenti e al loro operato è quanto di più lontano dall'agiografia possa esserci. Poliziotti, criminali o partigiani che siano, l'interesse del regista è sempre il medesimo, e cioè raffigurare i suoi "eroi" tramite la loro maschera, l'uniforme, *la divisa da lavoro*. Il loro essere tutt'uno con una missione vitale, inderogabile, inevitabile. Il loro sublimarsi nelle azioni. Ecco perché spesso si parla, riguardo al suo cinema, di *behaviorismo*. Ed è uno dei motivi per cui la tendenza all'astratto, nel cinema di Melville, da un certo momento in poi, si fa sempre più dominante.

Il film si apre con un'epigrafe: "Tristi ricordi, siate comunque i benvenuti... voi siete la mia lontana giovinezza", seguita da un piano che ritrae una marcia nazista all'ombra dell'Arco di Trionfo: a quanto pare, la ripresa più costosa mai fatta in un film francese fino a quel momento. A seguire, una lunga sequenza in cui Gerbier viene condotto in una prigione

originariamente destinata ai tedeschi e riconvertita dai collaborazionisti in campo di prigionia per i francesi. Dopo una fuga rocambolesca, Gerbier si riunisce ai suoi compagni a Marsiglia, ed ecco la prima decisione difficile, disumana: uccidere a sangue freddo il giovane delatore che ha causato il suo arresto. Prendono tempo, esitano, dibattono su quale metodo usare per eliminarlo. Una radiografia implacabile della realtà ultima della guerra, l'evento traumatico cui si sottopongono questi uomini giusti nel diventare giustizieri. Un atto da cui non si torna più indietro.

Nel gruppo dei partigiani marsigliesi c'è anche una donna, Mathilde (Simone Signoret), che al pari degli uomini è coraggiosa e pronta a tutto. È lei a tirare fuori Gerbier dalla prigione dopo il suo secondo arresto. È una sequenza allucinante, quella che precede la fuga: all'interno di uno spazio vuoto e grigio, circondato da alte pareti, che sembra già l'oltretomba, Gerbier e altri prigionieri vengono posizionati in fila, le spalle rivolte alle mitragliatrici e poi obbligati a correre. Chi di loro riuscirà a sfuggire alle mitragliate, guadagnerà qualche ora o qualche giorno. Inizialmente Gerbier si rifiuta, ma poi scopre di avere paura come tutti gli altri: la sua umanità si riaffaccia grazie alla paura e all'umiliazione. È Mathilde a salvarlo. Ma poi anche lei viene catturata, divenendo un pericolo per i suoi compagni. Gerbier si ritrova così a dover prendere un'altra atroce decisione.

A riscattare i partigiani dalla loro angoscia e dalla loro disumanizzazione non sopraggiunge nemmeno lo spiraglio di un preambolo della futura vittoria. Nei noir era il fato a giocare un ruolo determinante, qui è la Storia, ma il risultato non cambia: gli uomini vanno incontro al loro destino con la medesima, tragica ineluttabilità.

Vittorio Renzi

Il polar melvilliano si cristallizza ne *I senza nome*, penultimo titolo del cineasta francese, e trova una sintesi perfetta dove tutto si fa immagine e icona, grazie anche alla contemporanea presenza di tre volti per l'appunto iconici: Alain Delon, Gian Maria Volonté e Yves Montand.

Un carcerato fugge, un altro viene rilasciato. I due si incontrano e progettano una rapina in una gioielleria. Per farsi aiutare interpellano un ex poliziotto ormai alcolizzato. Il furto riesce, ma un commissario è sulle loro tracce...

"Tutti gli uomini sono colpevoli", sentenza l'ispettore capo di polizia al commissario Mattei che si è fatto sfuggire il prigioniero di nome Vogel, interpretato da Gian Maria Volonté. E in effetti è così, visto che lo stesso Mattei, adorabile uomo solo, probabilmente vedovo, con tre gatti da nutrire quelle poche volte che si può permettere di rientrare in casa, giocherà sporco per riacchiappare Vogel e i suoi due complici del "cerchio rosso" del titolo francese, vale a dire Corey (Alain Delon) e Jansen (Yves Montand). Ma questa affermazione dal sapore chabroliano o, se vogliamo, alla Fritz Lang, sia pur affascinante, è secondaria in un film come *I senza nome* che è prima di tutto un tripudio d'immagine; e non può essere un caso che ad un certo punto del film la polizia operi un posto di blocco proprio accanto a un monumento in cui si ricorda che in quella zona della Borgogna Niépce scattò la prima fotografia.

I senza nome
(Le Cercle rouge)
Francia/Italia, 1970
regia:
Jean-Pierre Melville
sceneggiatura:
Jean-Pierre Melville
fotografia: Henri Decaë
musica: Éric Demarsan,
Jimmy Webb
montaggio:
Marie-Sophie Dubus,
Jean-Pierre Melville
interpreti: Alain Delon
(Corey), Gian Maria
Volonté (Vogel), Yves
Montand (Jansen),
produttori:
Robert Dorfmann e
Jacques Dorfmann
produzione:
Les Films Corona,
Selenia
durata: 140'

i senza nome



I senza nome ha infatti una potenza visiva che è tipica dell'ultimo periodo di Melville, con i suoi personaggi silenziosi e le loro azioni imperscrutabili. D'altronde, quando il commissario assiste alle riprese a circuito chiuso in cui si vedono i tre operare la rapina alla gioielleria, ne conclude che non se ne può ricavare molto, visto che i tre non parlano, non dicono nulla. Il solo sguardo non risolve l'indagine che il commissario ha messo in opera, la risolverà per l'appunto il sotterfugio, il ricatto, l'inganno. Ma lo sguardo di Melville "risolve" il film, gli dà corpo, astrae una sceneggiatura che sulla carta avrebbe potuto rappresentare una sequenza di stereotipi, come lo stesso Melville ebbe a dichiarare.

Difatti *I senza nome* ha la stessa forza puramente visiva di un grande film muto, come quando si passa dal primo piano di Volonté, incatenato alla sbarra del vagone di un treno, a quello di Delon in carcere, passando nel mezzo per un dettaglio dello spioncino della porta. In questo modo i due personaggi vengono messi in relazione, senza bisogno di parole e senza che ancora si conoscano. Così accade anche per l'incredibile entrata in scena di Yves Montand, ex poliziotto alcolizzato, che vediamo da solo a casa, a letto, circondato da bottiglie, ma soprattutto da rettili che gli appaiono sul pavimento o, addirittura, sulle lenzuola. Sono i fantasmi del suo alcolismo, ma ci si palesano con una matericità – e quasi con un senso di quotidianità, senza musica – che fa spavento e orrore. Probabilmente però nulla supera la maestria della lunga sequenza della rapina, in cui Delon e Volonté si introducono per primi, poi fanno entrare Montand che, ripulitosi dall'alcol, spara un colpo secco a distanza, con il fucile, disinnescando l'antifurto delle vetrine antiproiettili. In questa scena di nuovo non ci sono dialoghi, di nuovo tutto è senza musica, e la suspense si costruisce proprio sul gioco del tempo di attesa, sul rivelare pian piano allo spettatore il senso delle azioni dei protagonisti. Viene

in mente l'*Ocean's Eleven* di Soderbergh, ma se nel regista americano c'è una maestria spaccona e divertita, in Melville tutto è preso molto sul serio, asciutto pur dilatato, autentica espressione dello sguardo.

Come sempre accade nell'ultimo Melville, i protagonisti de *I senza nome* sono impassibili, quasi keatoniani, non ridono, non scherzano, perseguono un loro preciso obiettivo, pur essendo già sconfitti dalla vita. Pur avendo già perso, continuano ad agire e uniscono i loro destini, inevitabilmente. Sono delle maschere, quasi delle icone nella loro imperscrutabilità, ed è per questo che la scelta di far interpretare i tre protagonisti a dei volti così noti come Delon, Montand e Volonté, sembra rientrare nella direzione di Melville di cristallizzare il suo stesso polar, di farlo entrare in una dimensione icastica, auto-assertiva, impenetrabile rispetto al mondo esterno, un cerchio rosso per l'appunto. Ed è forse per questo che il film fu oggetto di una stroncatura da parte di Godard, al tempo in cui questi faceva parte del gruppo Dziga Vertov. In *I senza nome* Godard vedeva l'espressione più pura del gollismo reazionario, prendendo dunque le distanze da quello stesso Melville che aveva fatto una piccola ma memorabile parte in *À bout de souffle*. Forse all'epoca Godard poteva anche aver ragione, ma quel che resta oggi è un esempio plastico di come il cinema-cinema sopravviva sempre a ogni tempeste, e di come un film quando si fa puro gesto e pura azione non ha bisogno di altro, se non di abbandonarsi al piacere dello sguardo.

Alessandro Anibaldi



notte sulla città

Ultimo film di Jean-Pierre Melville e il terzo con protagonista Alain Delon, *Notte sulla città* è un teso poliziesco urbano dove riecheggiano i conflitti del western.

Quattro complici derubano una banca per finanziare un colpo più ambizioso. Il commissario Coleman è sulle loro tracce, ma a capo della banda c'è il suo amico Simon e i due condividono l'amore per la stessa donna...

È un conflitto tipicamente western quello messo in scena da Jean-Pierre Melville in *Notte sulla città* (Un flic, 1972), tra un rappresentante della legge e un fuorilegge, due amici, forse di lunga data, che si capiscono al primo sguardo e amano la stessa donna. Nessuno dei due è completamente innocente, né moralmente colpevole, la morale, come spesso avviene nei film dell'autore parigino, si dissolve qui in quella fenomenologia di azioni, in quei silenzi che hanno reso i personaggi del suo cinema delle icone, spesso elegantemente abbigliate con lo Stetson e l'impermeabile.

A indossare questa maschera del fuorilegge melvilliano in *Notte sulla città* non è più Alain Delon - che l'aveva già portata in *Le samourai* (1967) e in *I senza nome* (Le Cercle rouge, 1970) -, bensì Richard Crenna, nei panni di Simon, proprietario di un nightclub e rapinatore professionista. Delon incarna invece un impassibile, quasi pietrificato, tutore della legge, il commissario Édouard

Notte sulla città
(Un flic)

Francia, Italia, 1972

regia:

Jean-Pierre Melville

sceneggiatura:

Jean-Pierre Melville

fotografia:

Walter Wottitz

musica:

Michel Colombier

montaggio:

Patricia Nény

interpreti: Alain Delon

(Édouard Coleman),

Richard Crenna (Simon),

Catherine Deneuve

(Cathy)

produzione:

Oceania Films,

Euro International Film,

Les Films Corona

durata: 98'

Coleman, ma la reversibilità tra i due ruoli, del poliziotto e del fuorilegge, corroborata dall'amore per la stessa donna, è fin da subito innescata da un montaggio alternato che prosegue fino all'inevitabile duello finale.

Il film si apre nel grigiore di una città di mare battuta dalla pioggia e desertificata da un inverno che agita le onde del mare, il cui fragore copre i silenzi di luoghi e personaggi. È qui che Simon arriva in auto e porta a termine, con chirurgica precisione, una rapina in banca, nel corso della quale, però, uno dei suoi tre complici viene gravemente ferito. Nel mentre, il commissario Coleman pattuglia le strade parigine. "Sì? Dove? Ci andiamo noi. Vi richiamiamo quando siamo lì": con queste parole Coleman dà inizio ad ogni indagine e al tempo stesso a una splendida sequenza notturna nella quale incrociamo con lui una prostituta assassinata, un maturo omosessuale derubato dal giovane amante, l'informatrice abituale (il travestito Gaby), e infine tre borseggiatori, pronti a collaborare solo dopo aver esperito le maniere forti del commissario.

Come già in *Le samourai*, anche *Notte sulla città* è di fatto un film a colori girato come se fosse in bianco e nero. Melville infatti, riecheggiando, come anche nel rapporto tra personaggi e architetture, la lezione del cinema di Antonioni, dipinge ampie pennellate di grigio su ogni cosa, sia in esterni (gli hotel e i palazzi deserti nell'incipit, le strade parigine, il commissariato dall'architettura cementizia brutalista) che negli interni, a partire dall'ufficio di Coleman, dove grigi sono il suo abito, il telefono, i muri, la lampada e gli infissi e persino ciò che è fuori dalla finestra: un muro e una plumbea tubatura. Già perché non vi è dubbio alcuno che Coleman, come ogni icona melvilliana che si rispetti, è in un vicolo cieco.

E ben presto ci finiranno anche gli altri personaggi del film, prede di un destino a cui non possono sfuggire, un destino di morte o di solitudine che prevede anche,

come spesso accade nei film di Melville, il suicidio; auto o etero inflitto che sia, a questo gesto estremo l'autore e i suoi personaggi virili tributano sempre un tacito rispetto. Quanto a Cathy (Catherine Deneuve), questa ambigua e algida dark lady non è soltanto l'oggetto di sguardo e di desiderio dei due contendenti, del regista e nostro, ma è pronta a entrare in azione per supportare Simon. Come avviene nella sequenza all'ospedale dove, travestita da infermiera con tanto di cuffietta tra i capelli - e feticisticamente osservata dalla macchina da presa di Melville -, è pronta a sfoderare una siringa latrice di morte per il povero complice ferito. Una scena di cui deve aver avuto memoria Tarantino, grande ammiratore di Melville, quando ha attribuito le medesime azioni - e un ben più alto tasso di feticismo - alla Elle Driver di *Kill Bill volume 1* (2003).

Una volta eliminato l'unico possibile traditore, Simon è pronto per l'ultimo colpo che, in piena rispondenza all'ispirazione western che sottende il film, sarà una grande rapina al treno. La sequenza, pura espressione della fenomenologia di azioni melvilliana, possiede una rilevante particolarità: occupa all'interno del film proprio quei 20 minuti che il personaggio di Simon aveva previsto.

La resa dei conti è infine ineluttabile e il tema del suicidio vi troverà una sua nuova declinazione, replicando quel mix di colpa e innocenza, e di reversibilità dei ruoli, che caratterizzava già il finale di *Furia selvaggia - Billy Kid* di Arthur Penn (*The Left Handed Gun*, 1958), ma per questi personaggi non è previsto alcun ingresso nella "leggenda", solo un destino di solitudine o di morte.

Daria Pomponio

programma

(Giungla d'asfalto)

giovedì 27 febbraio, ore 20.00

LE SAMOURAÏ

di Jean-Pierre Melville
Frank Costello faccia d'angelo
Francia/Italia, 1967, 105', DCP VO sott. it.

venerdì 28 febbraio, ore 20.00

L'ARMATA DEGLI EROI

di Jean-Pierre Melville, *L'Armée des ombres*
Francia/Italia, 1969, 143', DCP VO sott. it.

sabato 1 marzo, ore 20.00

NOTTE SULLA CITTÀ

di Jean-Pierre Melville, *Un flic*
Francia/Italia, 1972, 100', DCP VO sott. it.

domenica 2 marzo, ore 20.00

BOB IL GIOCATORE

di Jean-Pierre Melville, *Bob le flambeur*
Francia, 1956, BN, 104', DCP VO sott. it.

mercoledì 5 marzo, ore 20.00

GIUNGLA D'ASFALTO

di John Huston, *The Asphalt Jungle*
USA, 1950, BN, 112', DCP VO sott. it.

giovedì 6 marzo, ore 20.00

I SENZA NOME

di Jean-Pierre Melville, *Le Cercle rouge*
Francia/Italia 1970, 140', DCP VO sott. it.

venerdì 7 marzo, ore 20.00

LO SPIONE

di Jean-Pierre Melville. *Le Doulos*
Francia/Italia, 1962, BN, 108', DCP VO sott. it.



sabato 8 marzo, ore 20.00

LÉON MORIN, PRETE

di Jean-Pierre Melville, *Léon Morin, prêtre*
Francia/Italia, 1961, BN, 117', DCP VO sott. it.

domenica 9 marzo, ore 20.00

LA CITTÀ SPENTA

di André De Toth, *Crime Wave*
USA, 1953, BN, 74', DCP VO sott. it.

martedì 11 marzo, ore 20.00

LO SCIACALLO

di Jean-Pierre Melville. *L'Aîné des Ferchaux*
Francia/Italia, 1963, 102', DCP VO sott. it.

mercoledì 12 marzo, ore 20.00

FINO ALL'ULTIMO RESPIRO

di Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*
Francia, 1960, BN, 90', DCP VO sott. it.

giovedì 13 marzo, ore 20.00 [replica]

NOTTE SULLA CITTÀ

di Jean-Pierre Melville, *Un flic*
Francia/Italia, 1972, 100', DCP VO sott. it.

venerdì 14 marzo, ore 20.00

LE IENE

di Quentin Tarantino, *Reservoir Dogs*,
USA, 1992, 99', 35mm VO sott. it.

sabato 15 marzo, ore 20.00

I RAGAZZI TERRIBILI

di Jean-Pierre Melville, *Les Enfants terribles*,
Francia, 1950, BN, 107', DCP VO sott. it.

(Fino all'ultimo respiro)



domenica 16 marzo, ore 20.00

STRATEGIA DI UNA RAPINA

di Robert Wise, *Odds Against Tomorrow*
USA, 1959, BN, 96', 35mm VO sott. it.

mercoledì 19 marzo, ore 20.00 [replica]

L'ARMATA DEGLI EROI

di Jean-Pierre Melville, *L'Armée des ombres*
Francia/Italia, 1969, 143', DCP VO sott. it.



(Il fuorilegge)

giovedì 20 marzo, ore 20.00

TUTTE LE ORE FERISCONO...

L'ULTIMA UCCIDE

di Jean-Pierre Melville, *Le Deuxième Souffle*
Francia/Italia, 1966, BN, 150', 35mm VO sott. it.

venerdì 21 marzo, ore 20.00

LABBRA PROIBITE

di Jean-Pierre Melville
Quand tu liras cette lettre...
Francia/Italia, 1953, BN, 104', DCP VO sott. it.

sabato 22 marzo, ore 20.00 [replica]

LE SAMOURAÏ

di Jean-Pierre Melville
Frank Costello faccia d'angelo
Francia/Italia, 1967, 105', DCP VO sott. it.

domenica 23 marzo, ore 20.00

IL FUORILEGGE

di Frank Tuttle, *This Gun for Hire*
USA, 1942, BN, 81', DCP VO sott. it.

martedì 25 marzo, ore 20.00 [replica]

LÉON MORIN, PRETE

di Jean-Pierre Melville, *Léon Morin, prêtre*
Francia/Italia, 1961, BN, 117', DCP VO sott. it.

mercoledì 26 marzo, ore 20.00

LE JENE DEL QUARTO POTERE

di Jean-Pierre Melville
Deux hommes dans Manhattan
Francia, 1959, BN, 84', DCP VO sott. it.

giovedì 27 marzo, ore 20.00 [replica]

LO SPIONE

di Jean-Pierre Melville, *Le Doulos*
Francia/Italia, 1962, BN, 108', DCP VO sott. it.

venerdì 28 marzo, ore 20.00

IL SILENZIO DEL MARE

di Jean-Pierre Melville, *Le Silence de la mer*
Francia, 1949, BN, 87', DCP VO sott. it.

sabato 29 marzo, ore 20.00 [replica]

I SENZA NOME

di Jean-Pierre Melville, *Le Cercle rouge*
Francia/Italia 1970, 140', DCP VO sott. it.

domenica 30 marzo, ore 20.00

HEAT - LA SFIDA

di Michael Mann, *Heat*
USA, 1995, 170', DCP VO sott. it.



(Heat-La sfida)

ROMA



azienda speciale
PALAEXPO

la farfalla
sul mirino 

media partner

QUINLAN
media & cinema