

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO

TESI DI DOTTORATO IN
STUDI TEATRALI E CINEMATOGRAFICI

Indirizzo: CINEMA L-ART/06

Il cinema di Jacques Becker

Coordinatore: Ch.mo Prof. MARCO DE MARINIS

Relatore: Ch.mo Prof. GIORGIO TINAZZI

Dottoranda: MORENA DE BORTOLI

ANNO ACCADEMICO 2006-2007

INDICE

Introduzione

- 1. Dernier Atout, pag. 6**
- 2. Goupi Mains Rouges, pag.14**
- 3. Falbalas, pag. 24**
- 4. Antoine et Antoinette, pag. 39**
- 5. Rendez-vous de Juillet, pag. 55**
- 6. Édouard et Caroline, pag. 67**
- 7. Casque d'Or, pag. 79**
- 8. Rue de l'Estrapade, pag. 90**
- 9. Touchez pas au grisbi, pag. 99**
- 10. Ali Baba et le quarante voleurs, pag. 110**
- 11. Les aventures de Arsène Lupin, pag. 119**
- 12. Montparnasse 19, pag. 127**
- 13. Le Trou, pag. 137**
- 14. Bibliografia, pag. 145**
- 15. Filmografia, pag. 154**

INTRODUZIONE

A quasi cinquant'anni dalla scomparsa di Becker, la sua opera soffre ancora di quell'anomalia che lo ha accompagnato lungo tutta la sua carriera.

L'anomalia consiste nella scarsa attenzione che il regista ha ricevuto nel corso di questi anni, nonostante venga ritenuto unanimemente dalla critica uno degli autori che ha contribuito a creare i presupposti del cinema moderno.

I suoi film sono citati ma poco conosciuti e mancano, soprattutto in Italia, studi specifici sulla sua opera.

Anche per queste ragioni ho sentito il desiderio di riportare alla luce il suo lavoro.

L'originalità del regista emerge sin dal suo primo film, girato dopo dieci anni di apprendistato con l'amico Renoir: il suo primo film, *Dernier Atout*, seguendo il clima dell'epoca, è un poliziesco di stampo americano, genere molto amato dai francesi, ma interdetto dal regime. La pellicola appare un esercizio di stile, un "divertissement" che tradisce il suo gusto per il cinema d'oltre oceano.

Goupi mains-rouges, è tratto, invece, dal romanzo omonimo di Pierre Véry. Ambientato nelle campagne francesi intorno al 1920, racconta di un omicidio e di un tesoro nascosto; un'indagine poliziesca che diventa il pretesto per raccontare le storie di ben dodici protagonisti.

Nel film successivo, cambia ancora genere e ambiente. *Falbalas* è un melodramma, ambientato nel mondo dell'alta moda. Il finale è svelato sin dalle prime inquadrature, nelle quali il protagonista suicida è abbracciato a un manichino che rappresenta l'amata. Il regista, esplicitando fin da subito di quale genere si tratti, sembra volersi liberare dalle regole che lo caratterizzano per poter raccontare, con il proprio linguaggio, un ambiente a lui familiare (sua madre dirigeva una casa d'alta moda) attraverso la storia di un amour fou tra uno stilista e una giovane donna.

Becker indaga un nuovo genere, ne conosce le regole, ma le plasma secondo il suo gusto che sembra essere, e già i primi film lo evidenziano, l'attenzione per i personaggi.

Il filo rosso che lega i film del cineasta è il modo in cui crea liberamente storie e personaggi, inserendoli all'interno di generi ben codificati.

Tutti i film di Becker dimostrano la volontà del regista di aderire ai film di genere, soprattutto di stampo americano, ma allo stesso tempo di trasgredirne le regole, attraverso una personale visione del mezzo cinematografico e al suo desiderio di sperimentarne le potenzialità.

Allo stesso tempo, i film di Becker ci appaiono come una finestra che si apre all'improvviso sulla vita di uomini e donne. Spesso i modelli con cui decide di descrivere questi brevi momenti, vengono attinti dal genere come la commedia, *Antoine et Antoinette*, *Rue de l'estrade* o *Edouard et Caroline*, oppure il poliziesco, *Touchez pas au Grisbi*, o il melodramma, *Casque D'or*. Un affresco di uomini e donne che spesso ha portato la critica a definire Becker "cineasta sociale". In realtà il regista non ha come prerogativa quella di documentare la realtà sociale che lo circonda, e ricorre ai generi proprio per evitare questo rischio. *Antoine et Antoinette*, ad esempio, non è l'esplorazione del mondo operaio del dopoguerra, ma una commedia ambientata in un quartiere di operai. In *Rendez vous de juillet*, film sulla gioventù del dopoguerra, la parte più debole è proprio l'ambientazione sociale. Se questi giovani esistono, non è per la loro appartenenza a *Saint Germain de Pres*, a *Montparnasse* o al *Faubourg Saint-Honoré*, ma semplicemente per la loro giovinezza. Giovani colti nell'attimo della svolta della loro vita.

E' qui che nasce l'equivoco che ha da sempre accompagnato l'opera del regista, ovvero quello di aver considerato il cinema di Becker realista e

sociale. Mai stato così lontana da lui questo intento, tanto da fargli dire che “Et si en peignant mes personnages avec soin, je donne l'illusion d'avoir voulu peindre mon époque, tant mieux, et c'est flatteur, mais il s'agit bien là d'une illusion, mes prétentions ne vont pas si loin”¹.

Il regista riesce a rimanere fedele al proprio modo di elaborare e costruire le storie anche quando è costretto a girare film per alcune grandi case di produzione, che negli anni cinquanta imponevano regole a lui poco congeniali. E' il caso di *Ali Baba* e di *Arsène Lupin*. Se nei film precedenti Becker aveva costruito degli affreschi di gente comune, qui il regista si avvicina a due personaggi mitici. Questo, però, non gli impedisce di applicare la sua regola fondamentale, quella cioè di donare la vita ai suoi personaggi: l'attenzione per i piccoli gesti, per le semplici azioni come quella del mangiare o del lavarsi, per il particolare quotidiano, si ritrova anche in questi due film, proprio perchè Becker sente la necessità di umanizzare i suoi protagonisti. Il regista, tuttavia, agogna la piena libertà di espressione e perciò, per il suo ultimo film decide di autoprodursi fondando una propria casa di produzione: con *Le Trou*, Becker dimostra la sua grande maestria nell'addentrarsi in un genere ricorrente come quello dell'evasione da una prigione, portando ai massimi livelli la sua originalità.

Ritrattista, cineasta sociale, maestro di stile: ovvero etichette che nel corso degli anni la critica ha attribuito a Becker, cercando sempre, all'interno del suo eclettismo, un filo conduttore che tenesse legata la sua opera.

Becker è stato tutto ciò, ma è stato, a parer mio, soprattutto un grande narratore che ha saputo restituire allo spettatore, attraverso il linguaggio che gli apparteneva, l'amore per il cinema.

¹ J. Douchet, *Jacques Becker: en sept semaines avec cinq amateurs je vais tourner le TROU nouvelle histoire de Judas*, Arts, 29 luglio 1959

DERNIER ATOUT

Dopo sette anni trascorsi accanto all'amico Jean Renoir, in qualità di assistente, Becker sente l'esigenza di passare dietro la m.d.p. per poter raccontare le proprie storie. Sono passati molti anni da quando il regista ha solcato per la prima volta le porte di uno studio cinematografico, e ora ha voglia di mettere in scena una propria opera. Tuttavia, il film *L'or du Cristobal* è un fallimento: dopo poche settimane, infatti, Becker è costretto a interrompere le riprese per mancanza di finanziamenti, ma scopre, una volta tornato a Parigi, che i produttori volevano escluderlo dal progetto a causa della sua inflessibilità nei confronti del film che voleva realizzare.

Il film è affidato a Jean Stelli che conclude la pellicola mantenendo il girato di Becker, che, nonostante ciò, non ne riconosce la paternità.

Nonostante l'inesperienza, il regista dimostra già di avere le idee molto chiare in merito al modo di concepire il cinema: da un lato non ama alcuna intromissione esterna nelle proprie scelte, dall'altro considera la propria opera frutto di una scrittura personale che va dalla sceneggiatura alla messa in scena, perché il film deve essere un lavoro del tutto personale.

Dopo il fallimento del suo primo film, dovranno passare alcuni anni prima che Becker possa tornare dietro la m.d.p.: le riprese di *L'or du Cristobal* erano iniziate, infatti, alcuni mesi prima dell'inizio del conflitto mondiale che porterà l'invasione tedesca e l'occupazione della Francia da parte dei nazisti.

Nel maggio del 1940 Becker è chiamato alle armi, ma poco dopo un mese è fatto prigioniero dai tedeschi: il regista rimarrà più di un anno in un campo di prigionia, fino alla sua scarcerazione grazie a un simulato attacco epilettico. Al suo ritorno a Parigi, tuttavia, scopre una città trasfigurata, con iscrizioni e cartelloni che inneggiano alla vittoria tedesca e, soprattutto, non trova più gli amici di un tempo, fuggiti o in esilio a causa delle loro simpatie

comuniste o delle loro origine ebraiche.

In una città ormai deserta, Becker ritrova l'amico di prigionia André Halley-Des Fontaines, che ha da poco creato la casa di produzione *Essor Cinématographique*: sarà proprio lui a produrre il vero primo film del cineasta, *Dernier atout*.

Il soggetto nasce dal racconto di Maurice Aubergé, che con Becker, Maurice Griffé e Louis Chevance collabora alla stesura della sceneggiatura: il cineasta ritrova così parte dei suoi amici di un tempo, insieme ad alcuni attori che aveva avuto modo di apprezzare durante gli anni in cui era stato assistente di Jean Renoir, come Pierre Renoir e Gaston Modot (che interpreterà tanti piccoli camei all'interno dell'opera di Becker).

Per Roger Régent la scelta di Becker si inserisce in un contesto produttivo in cui «partout, autour de nous, se plantent les décors de l'étrange pays de "derrière le miroir"; il semble qu'Alice ait pris par la main tous les écrivains de France, tous les spectateurs, tous les auteurs de films et de comédies et qu'elle les ait entraînés à sa suite dans sa maison sans murs et dans son monde de merveilles»².

La scelta di girare un poliziesco, tuttavia, è la prima dichiarazione d'amore del regista per il cinema americano (fra tutti Howard Hawks e von Stroheim), da cui avrà modo, anche in futuro, di attingere soprattutto per quanto riguarda il genere della commedia e lo stile della messa in scena.

In un articolo apparso su *Arts* dieci anni dopo l'uscita del film, Becker ricorda la sua passione per il cinema d'oltre oceano: «une œuvre de von Stroheim, de Charlot ou une interprétation de Gloria Swanson dirigée par Clarence Brown ou Allan Dwan me bouleversaient; la plupart des films américains, du reste, me faisaient réagir, si je peu dire, positivement. Sauf exception, les films français produisaient chez moi une réaction inverse.

2 R. Régent, *Le Cinéma de France*, op. cit., p.23

(Notre cinéma subissait une éclipse, la période magnifique des Ciné-Romans, celle de la royauté du grand Feuillade était révolue. Je ne me dérangeais plus pour voir un film français, sauf s'il était signé Feyder, L'Herbier ou René Clair)»³.

L'ammirazione che Becker prova per il cinema americano si esprime attraverso questo piccolo omaggio scherzoso a un genere che in quel periodo era stato interdetto dagli occupanti tedeschi; ma la sua prima pellicola dimostra, soprattutto, la volontà del regista di emanciparsi dalle correnti cinematografiche dell'epoca, e l'insofferenza per le facili etichette che imprigionavano i registi. Egli affermerà, infatti, che al di là di semplicistiche e schematiche definizioni, egli si riteneva solo un francese che si occupa dei francesi e soprattutto guarda i francesi. Tutto ciò senza mai dimenticare che il mezzo cinematografico è rappresentazione e pertanto non è realtà ciò che vediamo scorrere di fronte ai nostri volti: due affermazioni che sembrano contraddirsi, ma che nei film di Becker convivono perfettamente.

Il regista, tuttavia, sembra rifarsi anche alla tradizione del vaudeville: gran parte del film, infatti, utilizza dei procedimenti propri della commedia, come ad esempio la caricatura dell'ispettore Gonzalès, interpretato da Noël Roquevert, a cui Becker dedicherà una nuova caricatura in *Antoine et Antoinette*, dove interpreta un commerciante troppo intraprendente con le sue clienti. Tutto il film è costellato da gag e da situazioni comiche, a ricordarci le contaminazioni di cui Becker si avvale per mettere in scena il suo primo film: la più rappresentativa è sicuramente la sequenza che si svolge di fronte alla gioielleria. Montès e altri colleghi hanno scoperto che la compagna della vittima, che probabilmente conosce l'omicida, dopo essere sfuggita a Gonzalès, che riesce a rinchiudere nel bagno con una stupida scusa, si deve recare da un gioielliere per vendergli una collana di perle di grande valore. Montès si reca all'appuntamento con i compagni

3 J. Becker, *Sur la profession de critique cinématographique*, Arts, 5 maggio 1952

travestiti da imbianchini per non dare nell'occhio e far fuggire la donna. All'appuntamento si reca anche il commissario Gonzalès, che si ferma a discutere animatamente con i suoi allievi: in questo modo la donna, spaventata dal trambusto provocato dall'uomo, scappa con i gioielli.

Becker, probabilmente, in questo film “il ait voulu mettre des choses qu'il avait vues”⁴ e soprattutto che avevano contribuito a far crescere sempre più l'amore per il cinema, sin dalla prima adolescenza. Anche Jacques Siclier riconosce le tradizioni a cui il regista attinge nel suo film: “*Dernier Atout*, de par son sujet, semblait nous ramener au cinéma d'action hollywoodien dont nous étions frustrés. Nous fûmes sensibles à la construction très serrée, précise, d'un scénario à rebondissements, à un ton de comédie fort plaisant jusque dans les séquences proprement dramatiques, à la vivacité d'un style cinématographique nouveau et à la caractérisation des personnages.»⁵

Soltanto grazie al cinema e al suo potere meraviglioso, si possono contaminare dramma e commedia leggera, permettendo di giocare con i generi e con le loro convenzioni, stravolgendole dal loro interno: e come Becker attua questo meta-gioco, inserendo efficacemente, all'interno della storia narrata, la componente ludica.

Il titolo *Dernier atout* si riferisce al gioco delle carte, precisamente indica l'ultima carta vincente: se da un lato può riferirsi al successo del protagonista poliziotto sul gangster, apre tutta una serie di questioni sul gioco, sull'inganno e sull'ambiguità, di cui il film si nutre sin dalla prima inquadratura.

Il protagonista, un giovane e brillante aspirante detective, compare la prima volta mentre fa le parole crociate di cui è appassionato, così come il gangster, interpretato da Pierre Renoir, ama trascorrere il suo tempo

4 V. Vignaux, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*, Céfal, Liegi, 2000

5 J. Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, Ed. Henry Veyrier, 1981

giocando a solitari con le carte. Ed è sempre con il gioco dei bastoncini che i due poliziotti si contendono Belle, la giovane e intrigante sorella del malavitoso. Il gioco, tuttavia, porta con sé l'inganno: Clarence, il protagonista, vince ai bastoncini solo perché, di nascosto, cambia il bastoncino più corto, e il trucco del cinema ce lo svela attraverso il dettaglio delle mani impegnate a barare.

Quando Clarence entra in contatto con il gangster che ha commissionato l'omicidio di Amanito, il suo vecchio complice che ha tentato di rubargli una grossa cifra di denaro, l'agente comincia il doppio gioco, facendo credere al malavitoso di essere passato dalla sua parte, ma continuando a fornire informazioni utili all'amico poliziotto attraverso le parole crociate. Il gioco diventa così il motore del film, in un continuo scambio tra realtà e finzione, perché il gioco è finzione che mette in discussione la realtà. Alla scuola di polizia, poiché Clarence e Montès sono risultati entrambi vincitori delle prove da sostenere per ottenere una promozione, i due giovani propongono un'ulteriore prova di intelligenza, un altro gioco tra i due, come ad esempio la risoluzione di un crimine. Dopo che Montès pronuncia questo termine, ecco che il regista, dopo uno stacco, mette in scena il crimine di cui i due poliziotti si dovranno occupare.

Attraverso il gioco, Becker pone l'accento sulla falsità delle apparenze, mostrando dei personaggi i cui propositi sono in contraddizione con ciò che lo spettatore vede delle loro azioni o delle loro intenzioni.

Per gran parte del film, il regista, grazie alla rappresentazione cinematografica, instaura con lo spettatore lo stesso meccanismo di ambiguità e falsità che si ritrova all'interno della storia. Il regista ci mostra, infatti, Clarence mentre cambia i bastoncini, lo spettatore quindi sa che l'uomo sta ingannando l'amico, ma non sa che Montès ha scoperto l'imbroglio, accettando ugualmente la sconfitta. Allo stesso modo, in una

sequenza successiva, quando i due si incontrano dopo che Clarence è diventato membro della banda dei gangster, non sappiamo che, grazie alle parole crociate, il protagonista sta comunicando con il compagno. Lo scopriamo solo quando Montés lo rivelerà più tardi agli altri poliziotti.

L'ambiguità è la caratteristica del doppio, della duplicità del reale tra l'essere e l'apparire, così l'intrigo si basa sulla dualità: due personaggi principali, due donne, due capi della polizia e due malviventi. Ma il tema del doppio compare soprattutto attraverso il gioco di luci e ombre e lo specchio. Dopo la sequenza dell'omicidio, i due poliziotti accorrono all'albergo dove si è svolto: vediamo in posizione frontale i due amici mentre sono all'interno dell'ascensore. L'oscurità dell'ascensore adombra i loro volti, rischiarati solo dalla luce che proviene dai corridoi dei vari piani che superano fino ad arrivare a destinazione: questo gioco pone l'accento sull'ambiguità del protagonista, che manterrà nei confronti dei compagni e dello spettatore lungo tutto il film, poiché solo alla fine si scoprirà che entrare a far parte della banda dei malviventi era il solo mezzo per poterli smascherare. Le ombre sul suo volto sottolineano dunque il suo doppio gioco. Ma è in un'inquadratura allo specchio che questo elemento dell'intreccio emerge con ancora più forza: non solo lo specchiarsi è indice di doppiezza, ma soprattutto il gesto di girare il cappello, crea la sensazione di ambivalenza, dell'inizio del gioco di inganni che comincerà da quel momento.

Quell'immagine, tuttavia, ci riporta a un altro film di Becker, *Falbalas*, girato tra il 1944 e il 1945. I rimandi al film successivo sono evidenti: innanzitutto il protagonista è interpretato dallo stesso attore, Raymond Rouleau il cui nome, in *Dernier Atout*, è Clarence, che si trasforma nel cognome dello stilista in *Falbalas*. L'associazione dei due nomi non è solo una coincidenza, ma sembra determinare anche l'atteggiamento dei due protagonisti e la loro personalità. Entrambi, infatti, sono dei grandi seduttori

che ingannano le donne per ottenere ciò che desiderano: se in *Dernier Atout*, Clarence riuscirà, attraverso l'amante, ad entrare nella banda del gangster, in *Falbalas*, Clarence, in un momento di crisi artistica, troverà nella giovane Micheline la propria fonte di ispirazione. Entrambi, grazie alle loro doti seduttive, usano la donna per le proprie esigenze, senza alcuno scrupolo: in *Dernier Atout* la donna, dopo aver tradito il fratello gangster, sparirà senza poter tornare con l'amante, in *Falbalas* lo stilista cercherà di fare altrettanto. A questa prima comunanza, si può aggiungere il fatto che i due protagonisti, inoltre, sembrano essere avvolti in un velo di ambiguità, tanto da impedire allo spettatore di comprenderne il carattere. Inizialmente Montès sa che Clarence sta facendo il doppio gioco, tanto che i due si passano le informazioni utili alla cattura del gangster; ma dopo l'uccisione della compagna della vittima, di cui è complice anche Clarence, l'uomo mette in dubbio la fedeltà dell'amico e teme un possibile tradimento. Il poliziotto sembra così aver mentito all'amico, e solo alla fine si scoprirà che mai era stato tentato di tradire il compagno e la polizia. Allo stesso modo il protagonista di *Falbalas* finge, di fronte all'amante, di non essere innamorato di lei e di averla solo usata: ma l'ambiguità dei sentimenti dell'uomo saranno sempre incomprensibili allo spettatore, anche nel momento in cui si getterà dalla finestra.

La digressione sul film successivo nasce dall'esigenza di sottolineare il rapporto che Becker instaura con il mezzo cinematografico. Per il regista, quello che scorre sullo schermo è finzione, è qualcosa di costruito dalla mano di un cineasta; anche il ricorrere a continui rimandi tra un film e l'altro, ci dà la sensazione di essere di fronte a uno spettacolo nel quale il regista inserisce la storia che vuole raccontare.

Il film riscuote molto successo e tutta la critica del tempo comprende la forza e l'originalità della sua messa in scena. Nel suo libro *Cinéma de France*, scritto a ridosso della fine del conflitto, Régent si unisce al coro di consensi: «l'histoire était amusant, et en dépit d'un début assez confus, mené par des auteurs et un metteur en scène qui ne semblaient pas posséder encore bien en mains tous les fils de leurs marionettes, on était bientôt pris par ces personnages dont la vie, sur l'écran, semblait parfaitement sincère et véridique.»⁶ Se Régent pone l'accento sul modo di concepire il personaggio, che ritroveremo lungo tutta la sua opera, François Vinneuil si sofferma sulla scrittura cinematografica del regista: «Jacques Becker est un homme de cinéma. Il pratique la langue et les moyens du cinéma. Il a su composer un découpage qui se traduit sur l'écran par un rythme entraînant. Il sait comment l'image, pour ceux qui savent penser en images, inventer des images, permet une narration beaucoup plus rapide, éloquente qu'un long échange de propos.»⁷

6 R. Régent, *Cinéma de France*, op. cit., p.78

7 F. Vinneuil, *Dernier atout*, Je suis partout, 18 settembre 1942

GOUPI MAINS ROUGES

Nel 1943, quando esce nelle sale il nuovo film di Becker, critica e pubblico, che avevano avuto modo di apprezzare la prima pellicola del regista, plaudono l'uscita di *Goupi mains rouges*.

Ancora una volta il cineasta sembra inserirsi all'interno delle indicazioni del tempo, girando un film tratto da un romanzo di Véry, autore da cui molti registi traevano le loro pellicole: nel 1941 Christian Jaque aveva portato sugli schermi *L'Assassinant du Père Noël*, ma sono molti i registi a riscoprire Véry in quegli anni. I suoi romanzi, infatti, oltre a dare uno spunto per film polizieschi, “donnent d'excellentes situations cinématographiques” così “nos producteurs et auteurs de films se sont jetés sur son œuvre”

La scelta di prendere come soggetto il romanzo di Véry porta Becker ad allinearsi alle indicazioni del governo di Vichy, nel suo apparente “invito” propagandistico del ritorno alla terra. Nella nota che accompagna la prima sinossi, affinché il film potesse essere girato, Véry scrive: «La régénération d'un individu (Monsieur) arraché à la terre, contaminé par un certain côté de l'existence à la grande ville, et révélé à lui-même et aux vraies réalités par la reprise de contact avec la terre et la rencontre avec un amour sain et pur. Ainsi conçu, un tel film pourrait être une œuvre de propagande efficace. Telles seraient, en bref, les intentions qui présideraient à la conception et à la réalisation de cette œuvre, dont l'ambition serait de “servir”, mais qui ne peut “servir” que dans la mesure où on lui permetta d'être forte, et ainsi, d'atteindre à la grandeur.»⁸ Se da un lato il protagonista, cittadino di ritorno alle campagne della sua infanzia, sembra cominciare ad amare una terra da cui se ne era andato, la sete del denaro, gli interessi e i segreti di questa famiglia, non corrispondono certo alla visione ottimistica che il governo di Vichy cercava di propagandare con la mistica del “ritorno alla terra”. Becker pone in rilievo l'ipocrisia di una famiglia contadina, dimostrando,

8 Archives Nationales, versement 760009, article 1322

così, la libertà che caratterizzerà il suo stile, anche quando girerà film per commissione. Come scrive Jacques Siclier *Goupi mains rouges* è «un des films le plus anticonformistes, le plus noirs tournés sous l'Occupation (...) en flanquant une belle ruade à l'idéologie officielle qui ne s'en rendit même pas compte»⁹.

Tutto il film si snoda intorno alla grande casa di campagna dei Goupi, rifugio sicuro dalle “interferenze” esterne e destabilizzanti. I ruoli che i personaggi assumono all'interno della fattoria sono identificabili attraverso la loro collocazione nello spazio: il prologo comincia con un'inquadratura frontale di una donna mentre, alla fonte d'acqua in un cortile, lava delle bottiglie. Sentendosi osservata si gira alla sua sinistra, verso la finestra di una casa dove vediamo comparire, dopo il movimento di macchina che segue la direzione del suo sguardo, il volto di un'altra donna che la sta controllando. Già da queste prime inquadrature si possono determinare, senza conoscerne l'identità, i ruoli delle due protagoniste all'interno della famiglia: Marie, la donna che sta lavando le bottiglie è ripresa la prima volta all'esterno della casa dei Goupi perchè è la serva, e quindi elemento esterno alla famiglia, mentre Tisane, la donna alla finestra, si trova all'interno e controlla il lavoro dell'altra: è lei la padrona della casa.

Marie raccoglie le bottiglie e si dirige verso una locanda a ridosso della casa: una volta entrata si avvicina a una donna che annuncia a delle clienti l'arrivo imminente del suo figliastro. Alla sua destra entra nell'inquadratura Mes sous, il marito, che gestisce la locanda. Anche in questo caso è lo spazio a determinarne il ruolo: l'uomo, infatti, è il solo componente della famiglia, insieme alla moglie, a gestire l'osteria, e quindi a occuparsi di parte delle entrate finanziarie della famiglia.

Anche lui annuncia a dei clienti l'arrivo del figlio per quella stessa sera, motivo per cui chiuderà prima il locale: l'uomo, attento ai soldi, come dimostra anche il suo soprannome Mes sous, si pavoneggia di fronte ai clienti di avere un figlio che a Parigi «il a une belle situation!».

A quel punto cambia l'ambientazione e lo spettatore si trova di fronte un

9 J. Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, éditions Henri Veyrier, 1981

giovane uomo appena arrivato alla stazione: è Monsieur, soprannome che indica la posizione conquistata in città, che in una stazione deserta cerca timoroso qualcuno. Il contrasto tra la figura immaginata dal padre e quella che vediamo comparire sullo schermo è netta: all'uomo sicuro e forte si oppone un giovane impacciato e impaurito in cerca, nella buia stazione di un paesino di campagna, qualcuno della propria famiglia. Sarà Mains rouges, il cugino del padre, ad accoglierlo al suo arrivo. La scelta di far incontrare immediatamente i due uomini è data dal fatto che entrambi, per ora, sono esterni alla famiglia: Monsieur manca da casa da circa 25 anni e Mains rouges è stato espulso e vive nella foresta. La natura disordinata e senza regole del bosco si oppone alla legge e all'equilibrio che vige nella casa dei Goupi: chi non rispetta quell'ordine viene espulso e allontanato. Se la casa è il luogo della conservazione, la foresta è quello della pazzia che conduce alla morte: Mains rouges vive, dopo tanti anni, in ricordo della giovane sposa morta e sembra divertirsi a impagliare uccelli e a scolpire bambole con cui fare riti woodo a danno di altri. Tolkin, cugino di Monsieur, vive anch'esso nella foresta dopo essere tornato dalla guerra in Indocina che l'ha reso pazzo, e li ucciderà Tisane per aver picchiato ferocemente Jean, il figlio di Marie. Le convenzioni proprie della casa si oppongono così alla legge della foresta, che non conosce vincoli, ma vive di istinto e pazzia.

Alla famiglia appartengono anche l'anziano padre, soprannominato Empereur per la sua passione per Napoleone, il figlio La Loi, chiamato così perché faceva parte della polizia, e Muguet, figlia di Dicton, detto così per il suo modo di parlare ricorrendo a sentenze popolari. Sin dalla prima volta in cui la m.d.p. entra nella fattoria dei Goupi, è tesa a seguire i personaggi nelle loro faccende domestiche quotidiane, per sottolineare l'equilibrio e l'ordine instaurato nella casa. Innanzitutto, ognuno di loro entra da una porta diversa, in base alla propria attività: Mes sous utilizza la porta principale perché dà a ridosso dell'albergo; Muguet e Jean, invece, entrano dalla porta che dà sul cortile dove si trovano gli animali di cui si occupano, così come La Loi e Dicton di ritorno dalla foresta dove sono andati a cacciare. All'interno della cucina, in base ai compiti prestabiliti, ogni componente

occupa un proprio spazio: Tisane si occupa della cucina, Mes sous, alla luce del camino, fa i conti della giornata. Lentamente tutti si posizionano intorno al grande tavolo al centro della stanza, tranne Marie e Jean, che sono seduti vicino al camino. L'inquadratura in profondità di campo che dal basso riprende in primo piano la servitù e in lontananza i Goupi, sembra chiarire la netta separazione tra i componenti esterni ed interni della casa.

Nelle sequenze ambientate nella cucina, Becker, affinché emergano i ruoli dei personaggi attraverso le loro azioni, seguendoli con lenti movimenti di macchina nel rispetto della continuità temporale delle loro azioni. Durante l'attesa di Monsieur, i componenti della famiglia si dedicano alle loro faccende: la sequenza si apre con un'inquadratura di Cancan e Dicton uno di fronte all'altro mentre fanno dei gomitoli di lana, la m.d.p. compie una lenta carrellata all'indietro per inquadrare alla loro sinistra L'Empereur mentre si alza dalla sedia, vicino al camino, dirigendosi a destra verso il tavolo. La cinepresa segue l'uomo abbandonando così i primi due personaggi per inquadrare Mes sous e La Loi seduti al tavolo. L'anziano si pone al centro dei due in piedi, la m.d.p. li riprende frontalmente mentre Tisane entra da destra e si inserisce nello stesso posto dell'Empereur; intanto la m.d.p. indietreggia a inquadrare anche Muguet, alla loro destra. Poco più avanti vediamo Mes sous alzarsi da tavola e dirigersi, seguito dalla m.d.p., verso sinistra dove si trovano ancora Cancan e Dicton. Il capofamiglia chiama la moglie e insieme escono a sinistra dell'inquadratura, mentre la cinepresa segue Dicton andare verso Muguet seduta al tavolo, per poi tornare indietro e uscire dalla ripresa che accompagna la giovane mentre si avvicina al camino. Attraverso i movimenti di macchina Becker non solo rende la durata del tempo interno all'inquadratura, ma sottolinea la promiscuità in cui vivono i personaggi della casa. Lo scorrere della m.d.p. tende a restituire sullo schermo l'unità del gruppo e soprattutto l'equilibrio su cui si fonda la sua sopravvivenza.

Questa prima parte del film, che si conclude con l'arrivo di Monsieur alla fattoria, si svolge attraverso sequenze parallele tra ciò che accade a Monsieur in compagnia del cugino e l'attesa del nuovo arrivato nella

fattoria. Il parallelismo tra i due momenti è dato dal fatto che l'attesa per il nuovo componente della famiglia coincide con l'apprensione per la nascita del vitellino. Questa coincidenza viene ribadita più volte nel corso della narrazione: è Mes sous a ribadirla quando afferma: «je crois que le veau et Monsieur vont arriver en même temps.» ma i riferimenti vanno avanti, tanto che al loro ritorno La Loi e Diction chiedono alla famiglia «et Monsieur, il est arrivé?» «Pas encore» risponde Mes sous, «et les veau?» domanda ancora La Loi, «Non plus. C'est même bizarre qu'il ne soit pas là...Je parle de mon fils», risponde ancora Mes sous, che per non confondere l'attesa del vitello con quello del figlio è costretto a sottolineare la sua preoccupazione per Monsieur.

Il legame per la nuova vita che sta per nascere e l'arrivo del figlio è chiara: una nuova vita entrerà a far parte della famiglia, ma soprattutto l'inserimento all'interno della famiglia del cittadino rappresenta la sua rinascita, il ritorno alle proprie origini.

L'alternanza tra ciò che avviene nella casa durante l'attesa e tutte le peripezie a cui viene sottoposto Monsieur da Mains rouges e Tolkin, si conclude con la coincidenza della nascita del vitello e del suo arrivo alla fattoria.

E' a questo punto che Becker introduce l'intrigo poliziesco: dopo essere usciti tutti per l'imminente nascita del vitello, L'Empereur rimane solo nella stanza, ma viene colto da un malore e cade a terra. La prima a scoprirlo è Tisane, che accortasi del furto dei soldi che aveva lasciato nascosto tra la biancheria, esce di corsa in cerca di Jean, che crede colpevole. Mentre lo colpisce pesantemente con un bastone, la donna viene uccisa da Tolkin, che ha seguito la scena senza essere visto.

Intanto i Goupi accorrono al capezzale dell'anziano: immediatamente la questione che si pongono non è legata a trovare il colpevole, ma all'impossibilità, ora che l'anziano non può più parlare, di conoscere il luogo dove ha nascosto il tesoro. Anche la scoperta del corpo di Tisane, l'indomani, non li distoglie dalla preoccupazione per il tesoro creduto ormai perduto. L'intrigo poliziesco è così negato dalla fame di denaro e dal cinismo di tutti i componenti della famiglia: i caratteri dei personaggi e le

loro reazioni prendono il sopravvento sull'intreccio, come accadrà nella maggior parte dei film successivi.

L'omicidio di Tisane non è nei loro pensieri: solo Mains rouges, esterno alle dinamiche del gruppo, continua la sua piccola inchiesta per trovare l'omicida. Intanto i Goupi devono rispondere alle domande dei gendarmi che vogliono sapere chi ha rubato il tesoro e ucciso Tisane. Il delatore è Tolkin, che si è così vendicato del rifiuto di Muguet, ormai innamorata di Monsieur. L'unità del gruppo, tuttavia, è solida: «les affaires des Goupi ne regardent que les Goupi» afferma Mes sous, e così, di fronte ai gendarmi mantengono il silenzio su tutto ciò che è avvenuto nelle ultime ore: essi sembrano riconoscere solo la legge familiare che regola i loro “affari”. L'unità del gruppo è affermata anche dal tipo di riprese: il gendarme è ripreso frontalmente seduto a al tavolo mentre chiede ai Goupi dove si nasconde il tesoro. Dopo lo stacco la m.d.p. fa un lento movimento da destra a sinistra a inquadrare uno alla volta i personaggi, seduti uno accanto all'altro di fronte al poliziotto, dando la sensazione di unità e creando visivamente una sorta di muro su cui si infrangono le domande dell'uomo di legge. Non è la prima volta che Becker inquadra i componenti della famiglia in questo modo, soprattutto nei momenti di “pericolo”: quando Monsieur viene accusato di aver rubato il tesoro nascosto, i primi piani dell'uomo si alternano alle riprese frontali degli altri componenti. Le figure a mezzo busto una accanto all'altro, compatte, creano plasticamente una barriera umana, e appaiono, così, in posizione di difesa delle proprie regole, in pericolo di fronte allo scompiglio portato nella casa da chi ancora non si conosce.

Dopo l'arrivo alla fattoria, Monsieur intraprende un viaggio iniziatico per poter entrare a far parte della famiglia, per riuscire ad ottenere la fiducia del gruppo ed essere accettato come componente. Allo stesso tempo, è il giovane a dover intraprendere un cammino di conoscenza dei valori e delle norme che vigono in quella fattoria sperduta, per poter diventare uno di loro. Uno dei momenti fondamentali di questo percorso è quello in cui viene accusato di aver rubato il tesoro nascosto: esasperato dall'insistenza del padre, il giovane grida «tenez vous me faites pitié avec votre magot, je vous

vois tous là entassant centime sur centime, et un centime c'est un centime, et cinq centimes ça fait un sous, et un sous, et bien non un sou c'est zéro, un sou ça n'est rien». Il nuovo arrivato dimostra così di non appartenere alla mentalità che regola la vita dei paesani: proveniente dalla città, appare più puro di coloro che vivono in campagna, in opposizione a ciò che la propaganda di Vichy cercava di affermare in quell'epoca.

Mains rouges, tuttavia, gli risponderà nell'ultima sequenza del film, che «les paysans tu ne les connais pas, tu apprendras à les connaître, ils ont le respect de l'argent, parce que l'argent c'est du travail, la terre est basse comme on dit, alors pour eux cinq centimes c'est un sou». Ma è nella sequenza dell'incontro con Muguet di fronte alla campagna circostante la casa, che il nuovo arrivato giunge a sancire l'avvicinamento verso la terra d'origine: Monsieur, uscito dalla casa si dirige verso la stalla dove è stato rinchiuso dal padre finché non si deciderà a confessare dove si trova il tesoro, ma viene rapito dalla bellezza del paesaggio espressa dal regista attraverso una panoramica corrispondente allo sguardo del giovane sulla campagna circostante. Monsieur è inquadrato leggermente dal basso verso l'alto mentre guarda intorno a sé, dopo lo stacco comincia una panoramica da destra a sinistra che accoglie lo sguardo dell'uomo fino a giungere a Muguet, che giunge in quel momento alla sua destra e gli si avvicina fino a essere inquadrata in primo piano. La scelta della soggettiva sulla campagna e sulla ragazza creano il legame, che ancora sfuggiva al ragazzo, con quelle terre da cui molti anni prima se era separato. La luce che inonda la valle si contrappone al buio e al gioco di contrasti tra il bianco e il nero che invece ritroviamo in tutte le immagini esterne ed interne dove sono protagonisti gli altri Goupi. Anche questa differenza dimostra la purezza dell'uomo nell'accogliere in sé i valori della terra, deturpati, al contrario, dalla sete di denaro dei suoi familiari. La riscoperta di quelle terre e l'amore per la ragazza, entrambe presenti nella stessa soggettiva, convinceranno il giovane a rimanere a far parte di quella famiglia. Muguet, sedutasi vicino al ragazzo, gli offrirà una mela e come scrive Valerie Vignaux: «la scène qui associe Monsieur à Muguet où face à l'immensité naturelle, l'échange du baiser et de

la pomme venaient figurer la déclaration amoureuse, est la transposition de la fable biblique ou la représentation d'un état originaire. L'amour est un état où l'homme retrouve la nature, mais la procréation qui succède naturellement au desir, est déjà régie par ce souci de conservation de l'espèce, instinct lié semble-t-il à la chute du paradis.»

L'amore puro dei due giovani riporta l'uomo alla natura, a differenza del resto della famiglia che, attratto solo dal denaro, non considera i sentimenti un valore da perseguire. Anche la luce della sequenza si oppone al resto del film in cui sono protagonisti gli altri personaggi: sin dall'inizio Becker sceglie forti contrasti tra luci e ombre. Lungo tutta la narrazione i personaggi sono avvolti dal buio, tanto che a volte non riusciamo a distinguerne i lineamenti: la casa è spesso inquadrata scura, buia, quasi a determinare il senso di oppressione che si vive in quella famiglia: solo nel momento in cui nasce l'amore tra i due giovani e Monsieur entra a far parte della famiglia, la luce ricomincerà a illuminare la fattoria e la natura circostante, quasi a sottolineare il sorgere di un'altra epoca. Il film si conclude su questa immagine di rinnovamento: gli appartenenti alla famiglia sono seduti a tavola in attesa di poter mangiare, dopo che Mains rouges è uscito dalla casa. Monsieur, al contrario degli altri, invita lo zio a pranzare con loro, alla loro stessa tavola, reinserendolo così all'interno di quella piccola comunità. Mains rouges rivela di conoscere il posto dove si nasconde il tesoro dell'Empereur, da lui confidatogli, ma lo rivelerà solo quando sentirà avvicinarsi la morte. Rivolto a Monsieur, seduto di fronte a lui, gli dice “quand je sentirai que mon heure approche, je t'appellerai, je te montrerai la cachette du magot...”; poi sulle parole dell'uomo comincia un movimento di macchina circolare per giungere lentamente a Monsieur e Muguet, seduti uno accanto all'altro, mentre in fuori campo sentiamo Mains rouges continuare: “Vous allez vous marier, vous allez avoir des enfants. Et bien, quand tu sentiras toi aussi que ton heure approche, tu appelleras celui qui sera l'aîné des Goupi, à ce moment-là et ça continuera tant qu'il y aura des Goupi.»

Il movimento circolare sulle parole scandite da Mains rouges crea

visivamente quel ciclo di rinnovamento e conservazione alla base della legge di quella famiglia.

E così, nel pieno regime di Vichy, in cui veniva glorificato il ritorno alla terra è Monsieur, puro prodotto della città, che porta nuova linfa rigeneratrice a una famiglia conservatrice, decadente e chiusa in se stessa per paura dell'estraneo.

In questo nuovo equilibrio, determinato dall'arrivo di Monsieur, Tolkin, che prima aveva il proprio ruolo, non trova più la sua collocazione, e per questo trova nella morte la soluzione del suo disorientamento.

Tolkin, braccato dai gendarmi che lo vogliono arrestare per aver ucciso Tisane, scappa su un alto albero in prossimità della casa: il montaggio veloce di questa sequenza alterna inquadrature dell'albero dove si rifugia il colpevole con quelle di tutti coloro che accorrono per cercare di convincerlo a scendere. Sancisce, in tal modo, la lontananza tra il cielo, rappresentazione della libertà, e la terra, luogo delle convenzioni e degli obblighi. Tolkin, grazie alla sua pazzia è libero da qualsiasi vincolo, al contrario degli altri ancorati a valori terreni di cui sono prigionieri. Il riferimento al cielo e al senso di libertà a lui legato era già stato introdotto da Mes sous nel riferirsi alla prima moglie, madre di Monsieur. L'uomo, infatti, la paragona a un uccello, incapace di vivere secondo le regole opprimenti di quella casa e perciò fuggita lontano.

La luce radiosa che inonda le inquadrature di Tolkin sull'albero si oppone al buio che occupa la maggior parte del film: la pazzia che distrugge tutte le norme sociali libera Tolkin dall'oppressione delle imposizioni e dei vincoli terreni.

Le critiche al film furono entusiaste: secondo Sadoul, il regista aveva dimostrato l'esigenza di mettere in discussione alcune pratiche del realismo poetico cercando di trasformarlo dandogli un nuovo indirizzo, e soprattutto apportando quell'autenticità che in molti film degli anni precedenti, troppo artificiosi e letterari, mancava. Il film, per il critico «parve continuare, in uno stile tutto personale, la grande Histoire naturelle et sociale intrapresa da

Renoir prima del 1940»¹⁰.

Anche Antonioni, assistendo al film di Becker, ebbe la sensazione che la pellicola segnasse «una data, con *I visitatori della sera* e *Gli Angeli del peccato*, nella storia della cinematografia francese; ossia la data della ripresa dopo la sconfitta, e insieme la data della revisione di quel verismo che era stato il credo poetico, e anche la maniera, del cinema francese d'anteguerra.»¹¹

10 G. Sadoul, *Storia del cinema mondiale*, Feltrinelli, Milano, 1964, p.391

11 M. Antonioni, *Sul cinema*, Marsilio, Venezia, 2004, pp.50,51

FALBALAS

Nel 1944, Becker ha all'attivo due polizieschi di grande successo, ma per il suo terzo film decide di attingere dai suoi ricordi: «J'ai voulu faire un film très différent, sur Paris et sur un milieu un peu frivole comme la couture que je connaissais bien, puisque ma mère y a commencé sa vie»¹²

La scelta di realizzare un'opera ambientata nel mondo elegante dell'alta moda durante l'occupazione nazista procurò non poche critiche al regista, accusato di ignorare volutamente il dramma che viveva il suo Paese, per raccontare una storia che prescindeva totalmente dal contesto sociale e politico di quegli anni. In un articolo su Arts del luglio del 1945, J.L. Macloud dichiarava che “depuis nos épreuves et l'occupation, il y a certains genres, certains sujets que je supporte difficilement. Ces histoires frelatées, ces thèmes d'amour pour boulevards, me semblent hors de saison. (...) E puis est-il indispensable croire que durant les années 1941-1943 (car le film est nettement situé) il y avait des gens si peu atteints, si peu préoccupés par les événements qui broyaient le monde ?”¹³

Il soggetto da «boulevards» a cui si riferisce Macloud è una riproposizione del melodramma: un famoso stilista ossessionato dalle sue creazioni, che traggono vita di volta in volta da una donna-musa diversa, cadrà vittima della sua stessa ossessione, innamorandosi (o credendo di innamorarsi) di quel corpo ideale da sempre ricercato.

Il desiderio di aderire all'impianto narrativo del melodramma e di inserirlo nell'ambiente della moda, consente a Becker di rielaborare, in modo originale, il rapporto tra rappresentazione e realtà: la moda infatti costruisce modelli, esalta il mascheramento, plasma i corpi aderendo ad un ideale rappresentativo.

Luogo adatto, quindi, per costruire un melodramma che, come afferma Sandro Bernardi: “auspica, predispone e persegue, con assoluta indistruttibile tenacia, la confusione del teatro e della vita, del vero con il

12 F. Truffaut, J. Rivette, *Entretien avec Jacques Becker*, Cahiers du Cinéma n°32, febbraio 1954

13 Macloud J.L., *Falbalas, ou mannequin de cinéma*, in “Arts”, 13 Luglio 1945

falso, del tutto con il nulla.(...) Il melodramma non sa niente della vita, ma sa tutto del teatro, che poi è la stessa cosa”.¹⁴

Sin dai titoli di testa abbiamo la sensazione di avere di fronte un film dall'impianto fortemente teatrale: all'apparire sullo schermo dei nomi degli attori principali, infatti, si vedono sullo sfondo i personaggi corrispondenti che aprono una porta per entrare in scena.

Concepire la storia all'interno di un impianto strutturale che richiama quello del teatro sembra rispondere all'esigenza di intensificare le passioni che i protagonisti vivono e, di conseguenza, la follia che scaturisce da quelle mura.

Dominano spazi chiusi e claustrofobici, barocchi, con finestre nascoste da lunghi e pesanti drappaggi; una sorta di labirinto soffocante, ma allo stesso tempo infinito, teatro dei destini dei personaggi che li abitano.

La vicenda si svolge quasi interamente all'interno dell' *atelier*: universo in cui follia e creatività vivono costantemente intrecciate avvolgendo il protagonista, imprigionandolo in un una morsa che lo porterà al suicidio. Clarence sembra rimanere intessuto ed involupato in una ragnatela, intorno alla quale l'accadere del mondo sta sospeso come corpi di insetti cui è stata succhiata la linfa.

Il senso di claustrofobia e di chiusura rispetto al mondo, che percepiamo all'interno dell'*atelier*, lo ritroviamo in tutti i luoghi attraversati dai due protagonisti. La stanza di Micheline, ad esempio, si oppone, da questo punto di vista, al resto della casa della zia che la ospita. La luce proveniente dalla finestra è attenuata da tende che nascondono l'esterno, mentre le altre pareti sono ricoperte da pesanti drappaggi che richiamano le pieghe di un abito.

Per accentuare il senso di oppressione che lega gli spazi ai protagonisti si può notare come Micheline si trovi nella zona in ombra, al contrario del cugino, seduto davanti alla finestra mentre ascolta un disco di musica jazz.

¹⁴ Bernardi S., *Palcoscenico di Douglas Sirk*, in Pezzotta A. (a cura di) *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni, 1992, p.163

Con il progredire del film, e il crescere della tensione, questi giochi di luci e ombre si accentuano, drammatizzando i conflitti interiori dei due protagonisti e intensificando la sensazione di chiusura al mondo.

L'uso della luce evoca i loro stati d'animo e contribuisce all'exasperazione dei toni melodrammatici.

All'interno della drammatizzazione dello spazio, troviamo delle sequenze in cui il regista smaschera il gioco tra realtà e finzione, come ad esempio quella del primo appuntamento di Clarence e Micheline. Nell'inquadratura precedente la giovane donna, dopo aver ricevuto l'abito disegnato da Clarence, esce dalla sua stanza da una porta alle sue spalle, per ricomparire, dopo la dissolvenza, nel ristorante dove ha appuntamento con lo stilista, attraverso una tenda-sipario. Il ristorante diventa così il palcoscenico dove l'uomo può recitare la parte del seduttore. La teatralità di questa immagine è data anche dagli insistiti sguardi che altri avventori rivolgono a Micheline: Becker infatti alterna le inquadrature della donna che attraversa lo spazio scenico cercando lo stilista, con i primi piani di uomini e donne che si girano al suo passaggio.

Come tutti gli attori, Clarence ha bisogno di un pubblico, e come ogni attore fingerà che non ci sia: quando infatti Micheline esclama “Ben, y en a du mond ici!”, lo stilista risponderà “Non, c'est intime. C'est le meilleur endroit que je connaisse pour goûter la solitude. Nous sommes seuls, absolument seuls, perdus dans une île déserte”

E' evidente come Clarence non riesca a vivere senza un palcoscenico dove esibirsi, non sentendo affatto il peso degli sguardi altrui, ma provando, al contrario, un costante piacere. Il protagonista ama esibirsi e esibire le proprie “prede”, come rivela la sequenza in cui Micheline telefona a Clarence. Mentre la donna cerca in uno sgabuzzino la solitudine per poter parlare con lo stilista, l'uomo attua la sua tattica seduttiva senza sentire il

bisogno di isolarsi dalle sarte che lo circondano. L'essere al centro dell'attenzione, al centro di un palcoscenico gli dà maggior piacere, fa parte del gioco.

Ma questo piacere vale solo durante la conquista: alle *Tuileries*, quando Clarence decide di lasciare Micheline, l'essere oggetto di uno sguardo esterno lo infastidisce. Se il gioco della seduzione ha bisogno di un palcoscenico, quando la finzione ha termine gli spazi chiusi vengono sostituiti, in questa sequenza, da un luogo aperto, reale; e così lo spettatore estraneo che Becker inquadra mentre osserva la scena non fa parte del gioco. Se gli interni sono il palcoscenico in cui giocare con la rappresentazione (sia per lo stilista che per il regista), gli esterni assumono un valore di realtà.

A una costruzione dello spazio che accentua la sensazione di un universo centripeto, guadagnando così in contrazione, tensione, violenza ed efficacia, Becker accosta un montaggio e un utilizzo della m.d.p. che intensificano il senso di follia che pervade quei luoghi. Sin dalla prima volta in cui il protagonista viene ripreso nel suo ufficio, la m.d.p. segue i suoi vorticosi movimenti: la cinepresa inizialmente inquadra un manichino in mezzo busto, a sinistra entra nell'inquadratura Solange, la sua assistente, di cui abbiamo già sentito la voce fuori campo. La m.d.p. arretra e segue la donna mentre si sposta a sinistra per raggiungere lo stilista. A questo punto segue il movimento di Clarence, che si alza per avvicinarsi alla modella davanti allo specchio. Dopo averle modellato il vestito, l'uomo torna indietro, ripreso sempre dalla m.d.p, che mantiene così un movimento semicircolare.

Questo tipo di inquadratura è molto frequente nel film: l'occhio del regista segue i movimenti circolari del protagonista, che si oppongono alla staticità degli altri personaggi. Sembra quasi che il senso di vertigine che

angoscia Clarence si manifesti attraverso la circolarità del movimento della cinecamera.

E' ancora più chiaro questo legame tra movimenti di macchina e sentimento, nella sequenza in cui i due protagonisti si incontrano per la prima volta nella nuova casa di Rousseau, il fidanzato di Micheline. Una volta entrati, Clarence “rapisce” la giovane donna per un giro esplicativo della casa: la m.d.p. segue i due giovani con una carrellata laterale lungo tutte le stanze dell'appartamento, creando così il movimento circolare che accompagna costantemente la messa in scena dello stilista, quasi a rivelare il vortice di follia e amore in cui Clarence avvolgerà Micheline.

Lo stesso *décor* dell'appartamento, come testimonia Max Douy, lo scenografo che ha collaborato in *Falbalas*, è stato costruito con lo scopo di riuscire a rendere la circolarità dei movimenti dei due protagonisti: “il a fallu élaborer des parties mobiles qu'on refermait pour pouvoir passer d'une pièce à l'autre en travelling, en précédant les comédiens.”¹⁵

Il modo in cui si muovono e come la m.d.p. li segue dà l'impressione di un turbinio che avvolge i due futuri amanti; gioco di seduzione, movimento del circolare, dell'avvolgimento in spirali, in un labirinto da cui la giovane donna non riuscirà ad uscire.

La m.d.p. si aggancia ai corpi, traccia dei cammini, fa sorgere delle barriere, schizza dei ritmi; al servizio degli attori, è posta in un certo punto dello spazio in attesa di registrare i movimenti e i gesti dei protagonisti, come tesa a mostrare lo sconvolgimento e la ricchezza di movimenti con i quali l'emozione anima il corpo umano.

Il movimento circolare del protagonista e della m.d.p. sembra richiamare la stessa struttura del film: la sequenza finale, infatti, sarà la medesima con cui è stata avviata la narrazione; una circolarità, che sembra riavvolgersi su se stessa in un moto centripeto, allusivo del respiro di declino, malattia, morte da cui la pellicola è intessuto.

15 Douy M., in Naumann C., *Jacques Becker*, Parigi, BiFi/Durante, 2001, p.123

Ma richiama anche il senso di vertigine in cui precipita lo stilista: la giostra alle Tuileries, il suo continuo movimento circolare ripreso dall'alto, la successiva inquadratura fissa sul dettaglio del bastone che infila continuamente l'anello, per mano dei bambini che cercano di fare centro, rinvia ancora una volta alla ossessione di Clarence, anticipando lo stato di ipnosi in cui cadrà il protagonista quando rivedrà la giovane donna dopo il loro addio.

Ed è in uno stato di ipnosi che Clarence entra nell'*atelier* durante la sfilata: se prima lo stilista attraversava gli spazi con movimenti veloci, ora il suo incedere al centro della passerella è lento e cadenzato; la m.d.p. indietreggia in una lenta carrellata per mantenere l'inquadratura a mezzo busto, facendo risaltare il volto spento del protagonista. Becker sembra insistere sui momenti in cui gli sguardi si fissano e suggeriscono la sparizione della vita sulla superficie del volto. Ed è uno sguardo senza vita quello della soggettiva che abbraccia tutti i clienti della casa di moda mentre osservano il protagonista. Il senso di vertigine, espressa fin qui attraverso le traiettorie vorticose dell'uomo, quando il corpo si immobilizza come quello di un automa, viene trasferito allo sguardo.

Il modo di inquadrare Clarence si oppone alla staticità di Micheline, ripresa per la maggior parte delle volte in primo piano.

L'opposizione tra la fissità della donna e il movimento associato all'uomo sono messi in rilievo già nella sequenza in cui avviene il loro primo incontro: dopo la serie di inquadrature che incarnano gli sguardi rispettivi di Rousseau e Clarence, il primo sul pianerottolo, ripreso dall'alto verso il basso, e l'altro in ascensore che scende, quindi dal basso verso l'alto, abbiamo un'inquadratura dall'interno dell'ascensore verso l'esterno, a coincidere con lo sguardo di Clarence su Micheline, che attende l'arrivo dell'ascensore. Il movimento discendente dell'ascensore, e quindi di Clarence, si oppone alla fissità del volto della donna.

La prima apparizione della giovane protagonista è eloquente: come evidenzia Toubiana “son visage a la fixité du mannequin: hyper-réalisme de la coiffure, du maquillage et des cils. Clarence, qui sort justement de l’ascenseur, tombe en arrêt devant elle. Sont désir semole naître de la fixité même de la femme-mannequin”¹⁶.

Anche nella bellissima sequenza della partita di ping-pong a cui assiste Micheline, dopo l'addio di Clarence, la donna guarda lo scambio, ma volge i propri occhi verso un altrove: l'andirivieni della pallina si perde nella fissità del suo sguardo. “C’est la métaphore du film, son chiffre secret, sa pulsion intime: comment le mouvement (le désir) crée de la fixité (donc de la mort)”¹⁷.

E infatti, ribadisce Païni “Clarence rencontre Micheline pour la première fois au terme d’une descente d’ascenseur quasi infernale, entre ombre set lumières: première chute de Clarence associée à Micheline dont le regard est déjà fixe et sans visée.”¹⁸

Il primo piano della donna dallo sguardo cristallizzato interrompe lo scorrere del tempo: quando Becker fissa il suo volto sospende il ritmo della narrazione e il vortice della vertigine sembra placarsi. Ma il primo piano di Micheline annulla anche le coordinate spaziali: “vedendolo (il volto) isolato non ci sentiamo più nello spazio, osserva Balazs a proposito del primo piano. Non esiste più, in noi, la percezione dello spazio. (...) Vediamo dunque, coi nostri occhi, qualcosa che non esiste nello spazio”¹⁹.

Questo particolare taglio dell'inquadratura, volta ad azzerare lo spazio circostante e a imprigionare la fissità dello sguardo, permette di accostare il volto della protagonista a quello del manichino: entrambi sono oggetti plasmati dalle mani del protagonista, come viene chiarito dalla sequenza in cui Micheline entra per la prima volta nello studio di Clarence.

16 Toubiana S., *Actualité de Jacques Becker*, in Aumont J. (a cura di), *La mise en scène*, Parigi, De Boeck université, 2000, p.211

17 Toubiana S., *Actualité de Jacques Becker*, in Aumont J. (a cura di), *La mise en scène*, op. Cit.,p.212

18 Païni D., *Sans l'ombre d'un pli*, in Païni D., *Le cinéma, un art moderne*,

19 Balázs B., *Il film*, Torino, Einaudi, 2002, pp 56-57

Colpita dalla verosimiglianza del manichino esclama: “Je croyais qu'elle était vivant!”. Clarence, avvicinatosi, sottolineerà che “Non, elle est morte, je la déguise de temps en temps pour m'amuser”. Già in questa frase traspare per Clarence l'inesistenza di una differenza tra una donna e un manichino: entrambi servono al suo divertimento volto a modellarle e a vestirle con le proprie creazioni.

Da questo punto di vista, è significativo il fatto che Clarence per il primo appuntamento mandi a Micheline un abito: egli veste, o meglio plasma il corpo dell'amante; e ancora, durante la cena, le sistemerà meglio il vestito, attratto più dalla sua creatura, l'abito, che dalla donna.

La pulsione di morte è legata in questo film alla figura dell'automa: il rapporto tra manichino-morte e personaggi-vita è rappresentato sin dalle prime immagini. Dopo l'iniziale flashback, la prima inquadratura si apre sul volto immobile di un manichino, presagio di morte.

“La moda - nota Benjamin - ha aperto la piazza di trasbordo dialettico fra donna e merce - fra piacere e cadavere. Poiché la moda non è mai stata nient'altro che la parodia del cadavere screziato, la provocazione della morte attraverso la donna e un amaro dialogo sottovoce con la putrefazione, fra stridule risate ripetute meccanicamente.”²⁰

L'ossessione per la donna reificata ad oggetto è evidenziata dal fatto che molto spesso, all'interno di un'inquadratura che ritrae Clarence, alle sue spalle si vede il manichino, come a istituire una relazione tra l'oggetto e la donna, a tal punto che il protagonista lo confonderà con la vera Micheline, e tale vertigine lo condurrà alla morte.

Il rapporto manifestato da Clarence verso il corpo della donna ha condotto Dominique Païni, a pensare al protagonista del racconto “*L'uomo della sabbia*” di Hoffmann. Come scrive il critico “Clarence, créateur de corps, qui dit des femmes qu'elles sont des «mécaniques extraordinaires»,

20 Benjamin W., *I passages di Paige*, Einaudi, Torino, 2000 p. 67

est indissociablement accompagné d'une sorte d'Olimpia, mannequin sur le quel se projette son désir".²¹

“L'âme de la robe c'est le corps de la femme” affermerà Clarence alla fine del primo appuntamento con Micheline; ma nel momento in cui l'atto creativo dello stilista ha termine, la donna assume il valore di un cadavere e il vestito che essa ha ispirato viene riposto nell'armadio, “cimetière de femmes”. Il protagonista, come un vero collezionista, ha bisogno di “trasformare lo scorrere della propria esistenza in una serie di oggetti salvati dalla dispersione, cristallizzati fuori dal flusso continuo dei pensieri.”²²

Anche Anne-Marie, antica amante di Clarence e ora assistente dello stilista, fa parte di quel cimitero nascosto, tanto che, in una delle prime immagini in cui compare, nel momento in cui esce dal quadro intravediamo ancora la sua ombra, quasi a sottolineare il suo essere evanescente per la vita del protagonista. Così come la modella incontrata nel ristorante, quando esce dal locale, viene avvolta dal fumo del posto, quasi come l'incantesimo di un mago che fa scomparire il corpo della donna.

In un film che propone moduli teatrali così forti, in questa fantasmagoria del falso, non poteva non mancare la figura dello specchio, con molteplici funzioni e variazioni.

L'inquadratura di una superficie riflettente, oltre a mostrare ciò che sta davanti alla m.d.p. allarga il campo, scoprendo uno spazio vicino e coloro che lo occupano.

Potrebbe essere questa la funzione dello specchio a tre ante che campeggia nello studio di Clarence: un'inquadratura frequente del film mostra lo stilista al centro di un cerchio di donne che lo assistono e accompagnano il suo lavoro, in una sorta di ulteriore protezione e chiusura rispetto al mondo.

21 Paini D., *Sans l'ombre d'un pli*, in Païni D., *Le cinéma, un art moderne*, op. Cit. p.

22 Calvino I., *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, 2002, p.7

Spesso all'interno di questa inquadratura rientra anche lo specchio a tre ante che raddoppia la loro presenza, non solo riflettendole ma includendo coloro che rimarrebbero in fuori campo, accentuando ancor di più il senso di claustrofobia che si respira in quel luogo.

Lo specchio, inoltre, rende maggiormente ossessiva la figura del manichino, onnipresente nelle sequenze che si svolgono all'interno dell'ufficio di Clarence. In un'inquadratura in mezzo busto di una modella davanti a questo specchio, alle sue spalle, leggermente a sinistra, è riflessa l'immagine del manichino. Becker confonde così i piani della rappresentazione, tra la realtà della modella e la bambola, simbolo della donna ideale.

In altri casi lo specchio reitera il movimento dei due protagonisti donando la sensazione di imprigionamento all'interno di quelle mura: dopo aver dichiarato a Micheline il suo amore, Clarence le chiede di fuggire con lui, lontano da tutti; la donna gli dà appuntamento all'indomani ed esce dalla stanza. Becker evidenzia la vanità delle loro intenzioni inquadrando le loro uscite attraverso degli specchi che imprigionano le loro figure, anche quando ormai non sono più inquadrati. I due amanti non riescono così ad uscire da quel luogo che li soffoca, che li assorbe fino alla morte.

Valerie Vignaux sottolinea come lo specchio rappresenti soprattutto il gioco tra realtà e apparenza,²³ mezzo attraverso cui i personaggi si scoprono soggetti di una rappresentazione: Micheline cede a Clarence, mentre prima aveva tentato di resistergli, dopo essersi guardata allo specchio della sua borsa.

Ma Becker va oltre, tanto da creare una sorta di sostituzione tra la m.d.p. e la superficie riflettente: nella scena in cui i due protagonisti si incontrano dopo la loro rottura, come un attore che di fronte alla cinepresa assume il ruolo stabilito per il suo personaggio, Micheline si guarda allo specchio

23 Vignaux V., *Jacques Becker, ou l'exercice de la liberté*, Liège, Edition du céfal, 2000, p.71

preparandosi ad affrontare l'uomo che l'ha abbandonata. La donna, infatti, fingerà di provare indifferenza per lo stilista, ma quando Clarence uscirà dalla stanza la protagonista ritornerà a specchiarsi, per assumere nuovamente i propri panni.

Il gioco tra finzione e realtà si fa ancora più audace nella sequenza del delirio d'amore di Clarence. Il buio dell'ufficio dove lo stilista si è rifugiato, viene squarciato improvvisamente da una luce accecante proveniente dalla finestra posta dietro la scrivania, che si riflette su una parete della stanza, creando uno schermo luminoso. Becker decide di mostrare allo spettatore il suicidio inquadrando le ombre di Clarence e del manichino riflesse su quello schermo di luce, come se fosse uno schermo cinematografico. “C’est la guerre déclarée à l’illusion. La réalité filmée n’est que surface”.²⁴ sostiene a ragione Païni.

Il ricorso a moduli teatrali, il riferimento a istanze narrative e stilistiche appartenenti al melodramma, la scelta di un ambiente come quello fittizio della moda, e soprattutto la messa in scena reiterata della donna-bambola, rivelerebbe ancora una volta come il cinema di Becker oscilli continuamente tra l’esposizione marcata della finzione, con momenti di accentuata riflessività, e la ricerca di “un’autenticità” nel delineare i tratti e i contorni dei personaggi che vivono all’interno delle sue storie.

All’uscita del film, Pierre Bost scriveva in un articolo dell’Ecran Français, che “ a côté du drame Clarence-Micheline, il y a un autre film (et du reste les deux sont liés avec une grande adresse), un film d’atmosphère, qui nous présente le milieu dans le quel vivent les personnages. Cet autre film (qui n’était pas plus facile à traiter que le premier), est une réussite parfaite d’un bout à l’autre: la vie d’une maison de couture, la «famille nombreuse riche», tout cela est montré avec une justesse, une précision, une fantaisie aussi, qui sont exactement ce qu’on appelle la maîtrise. Vivacité du

24 Païni D., *Sans l'ombre d'un pli*, in Païni D., *Le cinéma, un art moderne*, op. Cit. p.

recit, justesse de ton, qualité de l'humor, discrétion forte des effets, intelligence dans le choix des détails".²⁵

A caratteristiche accelerazioni drammatiche date anche da contrazioni del tempo della narrazione, Becker contrappone, all'interno dello stesso film, digressioni distensive, non funzionali all'intreccio. I protagonisti di queste zone di libertà sono gli uomini e le donne che popolano il mondo della moda, osservati ostinatamente dall'occhio del regista, nei loro gesti, posture e movimenti nello spazio.

Momenti che si sospendono la narrazione, per descrivere un mondo che sembra nascere dalla memoria del regista: la frenesia e la concitazione per la realizzazione di una nuova collezione, le clienti esigenti, ma soprattutto i gesti precisi e sicuri delle sarte. Becker riesce così a trasferire sullo schermo quell'atmosfera che aveva respirato nella sua giovinezza.

La precisione del gesto e del movimento, che diventano garanzia di verità,²⁶ si rivelano attraverso scelte stilistiche e formali che si oppongono a quella adottate all'interno di strategie narrative che rispondono alle regole del melodramma.

La volontà di sospendere il ritmo della narrazione per lasciare emergere la descrizione dell'ambiente e di coloro che lo abitano comporta, infatti, una diversa messa in inquadratura dei personaggi e un diverso tipo di montaggio.

Nelle sequenze in cui i protagonisti sono i due amanti Becker utilizza un montaggio e dei movimenti di macchina veloci, i cui effetti sono esclusivamente drammatici e psicologici e, allo stesso tempo, tesi a coinvolgere lo spettatore nel vortice di eros e thanatos che alimenta il film.

La m.d.p. mantiene, nella maggior parte dei casi la frontalità dei protagonisti e una scala di piani che va dal piano americano al mezzo busto.

25 Bost P., *Le dernier film de Jacques Becker*, L'Ecran Français, n°1, 4 luglio 1945

26 Nacache J., *L'acteur de cinéma*, Parigi, Nathan, 2003, p.58

Adottando tali strategie compositive Becker fa dello spazio una scenografia funzionale al racconto in cui agiscono personaggi plasmati dalla finzione della storia.

Quello stesso spazio, costruito per contenere e amplificare la passione d'amore tra Clarence e Micheline, assume un valore diverso quando viene attraversato dai personaggi secondari.

Gli interni vengono inquadrati in profondità di campo, assumendo una configurazione più vicina al reale e diventando luoghi abitati, percorsi in continuità spazio-temporale. I gesti e i movimenti sono ostinatamente seguiti nella loro durata, senza essere interrotti spazialmente o temporalmente.

Il tempo si dilata allo scopo di far scaturire il valore dell'esistenza: l'apparente assenza di una manipolazione dell'azione aderisce, così, a una composizione che tenta una veste di autenticità.

Il contrasto della trattazione delle coordinate spazio-temporali è ancora più determinante se inserito all'interno di momenti di forte tensione narrativa: ritornando alla sequenza in cui Clarence dichiara il suo amore a Micheline, connotata da un montaggio serrato di campi contro-campi, l'inserimento di un'inquadratura del salone dove si trovano tutte le sarte in attesa di festeggiare la conclusione della nuova creazione, inserisce un momento di sospensione e distacco dalla drammaticità della scena.

Se i personaggi secondari sembrano esclusi dal dramma che i due protagonisti stanno vivendo, sia per quanto riguarda l'impianto narrativo che stilistico, Solange e Anne-Marie sono direttamente interessate al gioco del melodramma.

Le due assistenti emergono attraverso lo sguardo sempre orientato verso Clarence e a tutto ciò che avviene intorno a lui.

Per sottolineare questa posizione di osservatrici silenziose all'interno della narrazione, Becker le inquadra frequentemente con dei primi piani che seguono le immagini dello stilista in compagnia di una delle sue amanti.

Assimilate dalla stessa posizione ma contemporaneamente distanti, se Solange è sicura che l'avvicinarsi di queste donne non allontanerà Clarence, Anne-Marie ne teme sempre l'entrata in scena.

Sono i loro primi piani a rivelare allo spettatore i sentimenti per l'uomo a cui hanno deciso di dedicare la propria vita: nella breve sequenza in cui Lucielle subisce il rifiuto dello stilista, la cinepresa abbandona il corpo della donna mentre esce dalla stanza per soffermarsi sul volto di Anne-Marie, dove vediamo nascere un impercettibile sorriso. Allo stesso modo, nell'inquadratura in cui Clarence presenta Micheline alla sua giovane assistente, la m.d.p. lascia le figure dei futuri amanti, che si stanno allontanando, per riprendere la smorfia di dolore di colei che è consapevole del pericolo rappresentato dalla nuova ragazza.

L'atto del guardare per le due donne è fortemente legato all'uomo di cui, in modo diverso, sono innamorate; per tale motivo, nel momento in cui l'oggetto del loro desiderio viene a mancare, quello stesso sguardo si spegne. Nascosta dietro la porta della stanza in cui Clarence sta dichiarando il suo amore a Micheline, Anne-Marie viene inquadrata avvolta da una penombra che lascia intravedere solo i suoi occhi, ultimo barlume di vita di quello sguardo che è sul punto di chiudersi.

Il volto della donna, quando interromperà l'incontro dei due amanti irrompendo nella stanza, apparirà con la fissità di un manichino, lo sguardo assente, impermeabile al mondo. La figura che attraversa il corridoio dell'*atelier* è ormai quella di una bambola senza vita. Anche Solange, nella sequenza finale in cui Clarence si chiude a chiave nel suo studio, all'apparire di Micheline, colei che le ha portato via l'oggetto del suo desiderio, sviene

cadendo a terra: sorta di morte apparente, la donna reitera così la morte di Anne-Marie, in uno stesso movimento di caduta e chiusura al mondo.

La critica, a differenza di J.L. Macloud, che sulle pagine di *Arts* scrive di mal sopportare certi generi da *boulevards* in un momento drammatico come quello in cui versava la Francia, accoglie molto favorevolmente il film. Georges Sadoul, che in futuro sarà più critico nei confronti del regista, scrive su *Les Lettres Françaises*: «Nous avons tort l'autre semaine de tant désespérer du cinéma français. Nos réalisateurs n'ont pas perdu le secret des œuvres de grande classe puisque *Falbalas* suit *Les enfants du Paradis*. La saison a été riche en navets, mais elle nous donné deux productions qui font date»²⁷. Anche Roger Régent, pur notandone i limiti, non manca di sottolineare che «tous ce qui se réfère directement au metteur en scène affirme la maîtrise déjà grande d'un homme qui n'avait somme toute que trois films derrière lui.»²⁸

27 G. Sadoul, *Falbalas*, *Les Lettres Françaises*, 26 giugno 1945

28 R. Régent, *Cinéma de France*, op. cit. p.133

ANTOINE ET ANTOINETTE

Nel maggio del 1946 viene firmato l'accordo Blum-Byrnes con gli Stati Uniti, nel quale si riserva solo una quota di quattro settimane a trimestre alla proiezione dei film francesi: è sancita, così, l'egemonia del cinema americano in Francia. Le disposizioni stipulate in questo accordo provocano la protesta, alla quale partecipa anche Becker, di tutte le professioni che operano all'interno del cinema, convinte che gli accordi avrebbero bloccato la rinascita del cinema francese determinandone la morte. I registi francesi sono quindi costretti a interrompere la loro attività, poiché gli schermi francesi sono saturati dalla presenza di film americani, che riscuotono grande successo anche a causa della loro interdizione negli anni precedenti. Becker dovrà aspettare il 1947 per girare il suo quarto film. Nel frattempo scrive su *L'Écran Français* degli articoli in cui ritroviamo chiaramente le tracce di una visione del cinema che gli appartiene e che sarà applicata ai suoi film successivi: l'11 luglio del 1945 scrive un articolo che si oppone al doppiaggio dal titolo *FILM DOUBLÉ = FILM TRAHI*. L'accusa nei confronti della pratica del doppiaggio è forte: «Grâce à l'initiative criminelle de quelques commerçants, les acteurs américains se sont mis à parler français par la bouche d'acteurs français hâtivement engagés par les entrepreneurs de doublage avides de conquérir ce nouveau marché qui s'offrait: or, le fait de doubler un film, c'est-à-dire de remplacer la voix d'un homme ou d'une femme dont on voit les images sur un écran par la voix d'un autre homme ou d'une autre femme, est un ACTE CONTRE NATURE, un attentat à la pudeur. Qu'en résulte-t-il? Un mostre!». L'articolo si conclude con un appello accorato agli spettatori: «Lecteurs, public, je vous en supplie, ne vous laissez pas avoir, ne vous laissez pas prendre au piège du film doublé, du "film américain dialogué en français", AIDEZ LE CINÉMA. N'allez pas voir ces films. Lorsque vous allez voir Greta Garbo ou Gary Cooper, lorsque vous allez voir Charlot, entendre leur

voix, entendre leur respiration. RECEVEZ DIRECTEMENT leur jeu.»²⁹ Nel 1947, sempre sulle pagine di *L'Écran Français*, pubblica altri due manifesti sulla direzione degli attori dal titolo *DIRIGER LES ACTEURS C'EST, SOI-MÊME, DONNER LA COMÉDIE* e sulla figura dell'autore all'interno del cinema *L'AUTEUR DE FILM?...UN AUTEUR COMPLET*, in cui si scontra con la pratica diffusa di girare film tratti da sceneggiature di altri autori, anticipando di un anno il famoso intervento di Alexandre Astruc *La caméra stylo*. Il regista infatti esordisce affermando che «L'auteur d'un film parlant raconte une histoire avec des images, des paroles set des sons.(...) Tous les grands hommes de cinéma (...) qui ont fait de cet art un art merveilleux, ont toujours préparé leurs histoires PERSONNELLEMENT ET À FOND avant le tournage. On nous nomme metteurs en scènes non pas parce que nous indiquons seulement des jeux de scènes aux acteurs, mais parce que nous METTONS des histoires EN SCÈNES CINÉMATOGRAPHIQUES.»³⁰

A causa degli accordi franco-americani, il cinema francese versa in condizioni estremamente critiche, tanto che il *Comité de Défense du Cinéma Français* spinge il parlamento a istituire una legge che aiuti la produzione francese. L'intervento parziale dello stato non risolve, però, i problemi: i produttori, allora, a causa delle difficoltà materiali, per avere guadagni sicuri si rifugiano in pellicole che riprendono vecchi successi o si ispirano sempre più ai generi proposti dal cinema hollywoodiano.

E' in questo panorama confuso che si inserisce *Antoine et Antoinette*, il quarto film di Becker. Per la prima volta, il regista aderisce completamente alla realtà sociale del periodo, mettendo in scena personaggi appartenenti al mondo operaio.

“Quand j'ai eu à m'occuper d'un sujet un peu sentimental, c'est tout naturellement que j'ai été amené à m'intéresser à des héros qui formaient un

29 Jacques Becker, *Film doublé. Film Trahi*, L'Écran Français, 11 luglio 1945

30 Jacques Becker, *L'auteur de film? Un auteur complet*, L'Écran Français, 4 novembre 1947

couple, et un couple déjà fait. (...) Je crois que plus part des hommes ont des aventures qui trouvent leur aboutissement assez rapidement, et que c'est à partir de cet instant que le vraie aventure commence: et cette aventure, c'est elle, disons bêtement, de la vie qui se déroule, à partir de cet instant, entre les deux individus de sexe opposé en question»

Becker, nell'intervista a Truffaut e Rivette³¹, rivela così il vero soggetto di *Antoine et Antoinette*, primo film di una trilogia dedicata alla coppia, in cui lo stesso titolo è composto dai nomi dei due protagonisti per porre in primo piano i personaggi a scapito del racconto.

Quando Becker inizia le riprese sono passati solo due anni da *Falbalas*, ma la realtà francese è profondamente mutata: finalmente liberi dall'invasione nazista, i francesi possono ritornare a vivere.

Il senso di impotenza vissuto durante l'occupazione straniera, espressa in *Falbalas* attraverso la fatalità di un destino avverso, lascia il posto alla casualità della fortuna capace di cambiare la vita di un uomo. Non più corpo inanimato mosso dalle fila del destino, l'individuo si libera da ogni legge superiore.

Se *Falbalas* sembra nascere dall'atmosfera tragica vissuta dalla Francia e dai Francesi durante l'occupazione nazista, *Antoine et Antoinette*, come *Rendez-vous de juillet*, il film successivo, esprime, al contrario, quel clima di rinascita e di speranza, nonostante la precarietà post-bellica, poiché, come affermano Nguyen Trung Binh et Jean-Yves de Lépinay “Après la guerre, heureusement, il arrive à la ville de sourire face à l'adversité, et tous les espoirs restent permis”.³²

Becker ora sente l'esigenza di allontanarsi dagli schemi che racchiudevano i film degli anni precedenti, ma che resistono ancora: registi e sceneggiatori, infatti, continuano a riproporre soggetti e modelli che

31 F. Truffaut, J. Rivette, *Entretien avec Jacques Becker*, Cahiers du Cinéma, n°32, febbraio 1954, p.4

32 In T. Jousse, T. Paquot, *La ville au cinéma*, Ed. Cahiers du Cinéma, Parigi, 2005, p.522

privilegiano l'adattamento di opere letterarie, l'evasione fantastica o una satira sociale che non ha nulla di contemporaneo, almeno in apparenza, poiché riconduce a un tempo già passato.

Film come *Le port de la nuit* di Carné, ad esempio, al di là di un'ambientazione che rinviava fortemente all'attualità politica e sociale, palesa una struttura narrativa e formale pressoché identica a quella degli anni precedenti, dimostrando di non saper cogliere la profonda trasformazione che hanno subito istituzioni culturali e politiche, il gusto e il costume sociale, l'ideologia e la morale.

Becker, se a una prima analisi formale sembra non realizzare un film molto differente da quello di altri, sviluppa, tuttavia, quelle stesse concezioni spettacolari in modo personale, riuscendo ad allontanarsi dagli schemi che imbrigliano il cinema dell'epoca. Il regista comprende la portata dei cambiamenti che stavano investendo la Francia e propone un nuovo approccio alla realtà che lo circonda, allontanandosi da quella tragica staticità espressa da molte pellicole di allora, incapaci di superare la visione angusta e oppressiva del mondo che non rispecchia più il gusto del pubblico. Il nuovo film si apre al mondo: le strade deserte di *Falbalas*, avvolte in un assordante silenzio, attraverso cui si percepiva la presenza invisibile di uomini e donne chiusi nelle loro case, si riempiono di una folla vivace e rumorosa. Alla predilezione per gli spazi chiusi e claustrofobici, Becker contrappone appartamenti dalle cui finestre proviene una allegra musica jazz o i suoni di una città al suo risveglio, mentre le porte sempre aperte si spalancano al teatro della vita.

Il regista sceglie, così, di raccontare la contemporaneità con un tocco leggero, senza celare, tuttavia, le difficoltà del vivere in quel momento di difficile ripresa: i soprusi, la mancanza di denaro, la poca solidarietà tra classi sociali diverse convivono con la voglia di riscatto che Becker percepisce intorno a sé.

Anche il tempo della narrazione muta da *Falbalas* ad *Antoine et Antoinette*: se il primo sembrava sospeso in un tempo indefinito, ora la vicenda è rappresentata all'interno di precise coordinate temporali, atte a ritmare la riconquistata vita di tutti i giorni. La vigorosa cronaca della vita quotidiana, messa in scena da Becker per oltre metà film, scandisce sullo schermo lo svolgersi delle giornate in modo lineare e facilmente riconoscibile dal pubblico.

L'attenzione per l'abitudine, per le piccole cose da cui è composta la giornata, ma soprattutto il senso di libertà che pervade la città, si contrappone così a quell'atmosfera fantastica, priva di coordinate temporali, in cui il destino scandiva la vita dei protagonisti: Becker ridona consistenza alla vita.

Il film è organizzato in più unità narrative corrispondenti all'articolarsi di giorni diversi.

La prima giornata si apre con l'uscita dal lavoro dei due protagonisti: in un montaggio parallelo Becker segue Antoine e Antoinette lungo il percorso che li avvicina a casa, fino al momento in cui si incontrano dal droghiere dove fanno la spesa per la cena.

Il dopocena, per questa giovane coppia, è fatto di piccole occupazioni, come quello di trasformare una vestaglia in un vestito o di riparare la radio.

La domenica, invece, si caratterizza per una partita di calcio seguita da una romantica passeggiata al Bois de Boulogne, mentre il lunedì si apre con il risveglio e la colazione dei coniugi prima di lasciarsi per andare al lavoro.

Per circa quarantacinque minuti si susseguono scene di vita accostate le une alle altre, senza un rapporto di causalità, senza che succeda qualcosa di decisivo per il proseguo della vicenda. L'occhio della m.d.p. sembra limitarsi alla registrazione delle azioni dei due protagonisti facendo emergere indizi della loro vita privata e i loro sentimenti.

Il regista utilizza ancora, però, un montaggio vicino a un cinema classico: Becker costruisce, infatti, una scansione del susseguirsi delle inquadrature volto a rivelare le caratteristiche dei personaggi e dell'ambiente, che troveranno una giustificazione all'interno della narrazione. La forte presenza dell'istanza narrante dimostra, così, l'incapacità del regista di abbandonarsi completamente a una costruzione dei personaggi autonoma dall'intreccio.

La prima volta che i protagonisti entrano in scena, il regista li presenta nel loro posto di lavoro quasi a suggerire immediatamente allo spettatore la loro collocazione sociale e a determinarne in tal modo lo sviluppo narrativo.

Becker pone in primo piano non solo i sentimenti che i due protagonisti provano l'uno per l'altro e che troveranno uno sviluppo psicologico nella seconda parte del film, ma anche le loro condizioni economiche e sociali, per dare risonanza all'evento che cambierà la loro vita. Antoine è un operaio in una fabbrica che rilega libri, mentre Antoinette è una commessa in un grande magazzino. Le loro difficoltà economiche sono evidenti: Antoine non ha mai il sapone per lavarsi le mani e si vede costretto a chiederlo a un collega, ma soprattutto guarda con invidia un altro operaio perché possiede una moto da lui desiderata da sempre ma che non è in grado di acquistare. Più tardi il protagonista, all'uscita del panificio, vede passare davanti a sé la moto che ha sempre sognato, spinta a mano verso il negozio dove sarà venduta: attraverso l'inquadratura ravvicinata del mezzo immediatamente successiva al primo piano dell'uomo che la guarda in fuori campo, il regista esprime in modo ancora più forte il desiderio non realizzato dell'operaio. La moto rappresenterà l'emblema della delusione della coppia e della rivincita dell'uomo e della donna. La sconfitta si manifesta attraverso un'azione speculare dei due protagonisti: quando credono di aver perso la possibilità di

vincere alla lotteria, la loro forte delusione è evocata attraverso lo sguardo rivolto alla moto in esposizione. Prima Antoinette e poi Antoine, percorrendo la strada verso casa, porgono il loro sguardo deluso, inquadrato in primo piano, verso l'ormai irraggiungibile oggetto dei loro desideri, ripreso in entrambe i casi in dettaglio.

Il riscatto è invece racchiuso nell'immagine finale del film, quando la m.d.p. li riprende percorrere delle strade di campagna in sella alla loro nuova moto. All'intimismo che caratterizza la prima parte del film si accompagna una forte costruzione di tipi che nascono dal contesto in cui Becker inserisce la storia, fotografando così la realtà di quegli anni.

La forte tipizzazione di alcuni personaggi permette al regista di far emergere i problemi e l'atmosfera dell'epoca attraverso una chiarezza espressiva che facilita l'identificazione e il riconoscimento da parte del pubblico.

Ogni personaggio è presentato attraverso un tratto che lo caratterizzerà per tutto il film e che determinerà il suo apporto al concatenarsi degli eventi successivi. Roland, il droghiere, è connotato immediatamente come un uomo che approfitta dei vantaggi a lui conferiti dal proprio lavoro, cercando di comprare con generose offerte l'oggetto del proprio desiderio.

La prima volta che la m.d.p. si sofferma su di lui, lo fa inquadrando in primo piano mentre fissa nel fuori campo Antoinette con uno sguardo che esprime cupidigia e che anticipa tutte le azioni tese a "sedurre" la donna: le sardine regalate, la ruota nuova per la bicicletta di Antoine, i fiori e i marron glacé. Roland sfrutta la sua posizione di potere, approfitta dell'indigenza in cui vivono i protagonisti, utilizza il denaro quale mezzo per ottenere il corpo della donna da lui desiderata. Accanto a Roland, c'è una variegata folla di macchiette come Juillette, la giovane vicina curiosa, o il vicino di casa

geloso della moglie, che fa scenate nel momento sbagliato senza accorgersi di essere tradito realmente. Personaggi che circondano i due protagonisti ravvivando l'affresco di questo mondo operaio che sa di nuovo ridere, nonostante la situazione precaria in cui ancora vive.

In alcuni casi la rappresentazione di questi personaggi non ha solo la finalità di evidenziare una particolare realtà parigina, ma è utile alla finzione narrativa, poiché le loro azioni determinano lo sviluppo dell'intreccio. Sono portatori del caso da cui dipendono le loro vicende, dando avvio a dei percorsi nuovi e inaspettati. Juliette, infatti, con la sua invadenza dimostrerà di essere fondamentale per lo sviluppo della storia: vedendo la porta aperta dell'appartamento di Antoine, ne approfitterà per entrare e prendere un libro in prestito, lo stesso testo in cui il protagonista aveva nascosto il biglietto vincente, ma anche quello in cui la venditrice di biglietti della lotteria aveva lasciato il biglietto perdente di un suo cliente.

Così, quando Antoine, in tutta fretta, cerca il biglietto tra le pagine del libro, per poi ridarlo a Juliette, non si accorge di aver preso il biglietto sbagliato, dando avvio a quel gioco di equivoci che caratterizzerà gran parte della commedia.

Alla chiarezza stilistica concorre anche l'utilizzo della musica curata dal compositore Grunenwald, che aveva collaborato con Becker anche nel film precedente. Il musicista, nel realizzare la colonna sonora di *Antoine et Antoinette*, si è soffermato sull'oggetto-soggetto del film – il biglietto vincente – per esprimere, sotto forma di *leitmotiv*, con strumenti pizzicati, i percorsi labirintici del biglietto.

Lo spettatore percepisce questo motivo sin dal momento in cui la venditrice di biglietti della lotteria, all'esterno del grande magazzino dove lavora Antoinette, inserisce all'interno di un libro un vecchio biglietto perdente. Per pochi secondi i rumori della strada vengono sospesi per

lasciare spazio al *leitmotiv* che ritroveremo ogni qual volta sullo schermo comparirà il biglietto.

La necessità di raccontare la contemporaneità parigina coinvolge anche la rappresentazione della città: le poche immagini di Parigi riportano sullo schermo una verità topografica da cui sembrano emergere i protagonisti. Le riprese lungo le strade della capitale sono tese a rappresentare un reale che si snoda davanti alla m.d.p. gratuitamente, senza altra necessità che quella di captarne rumori e suoni.

E' in tal senso esplicativa la sequenza in cui il regista segue Antoinette nel percorso che dal lavoro la conduce a casa: la m.d.p., posta all'esterno del grande magazzino, attende l'uscita della donna per accompagnarla fino alla stazione della metropolitana dove si affretta a prendere il treno per sfuggire a un corteggiatore troppo invadente. Dopo aver ripreso Antoinette mentre sale sul vagone, lo stacco ci porta al momento dell'arrivo, quando vediamo il nome della stazione, La Fourche, prima che giunga il treno da cui scende la donna, in un'inquadratura partecipe di un omaggio al cinema dei fratelli Lumière. La m.d.p. riprende la protagonista mentre si avvia verso l'uscita, indulgiando sul momento in cui si ferma a salutare l'amica bigliettaia. Infine ecco la donna riemergere in superficie dove, ripresa dall'alto, la seguiamo attraversare le strade del suo quartiere.

Come si può notare potremmo ricostruire in modo esatto il percorso di Antoinette, dagli Champs-Élysées al diciottesimo *arrondissement*, a dimostrazione della volontà del regista di trasformare la città in uno spazio cinematografico dove dipanare le vicende di uomini e donne, come indicano anche le tre panoramiche sulla tour Eiffel, gli Champs-Élysées e sul Bois de Boulogne.

Anche la luce in cui è avvolta Parigi non ha più, come nei film precedenti, una funzione espressiva, possibile solo all'interno degli studi: è

piuttosto una luce naturale, indifferente a tutto ciò che accade, esposta anch'essa al caso. La città dal punto di vista luministico perde quindi il valore espressivo, metaforico di cui i registi facevano ancora largo uso. Appare piuttosto avvolta da una partitura cromatica opaca, indifferente, impregnata dal “non senso del mondo”.³³

Anche lo spazio interno è teso a rendere maggiormente collocabile il personaggio in alcune precise categorie; come afferma Jean-Paul Flamard “la configuration architecturale d'une appartement, surtout s'il est situé dans son contexte, la disposition des pièces entre elles, le décor et l'ameublement qu'il renferme, tout ce qui fait la spécificité d'un lieu, réel ou construit en studio, apportent des informations essentielles au spectateur sur l'espace – temps dans lequel le metteur en scène situe l'action de son film.»³⁴

La prima volta che la m.d.p. entra nell'appartamento lo fa con i due protagonisti: Antoinette apre la porta e, dopo essere entrata insieme al marito, la cinepresa finalmente può rivelare allo spettatore ogni angolo della casa.

Il senso di partecipazione o di complicità della m.d.p. rispetto alla loro intimità è essenziale per comprendere meglio il loro modo di vivere e i sentimenti che legano la coppia: esporla significa farne risaltare la positività ma, contemporaneamente, sottoporla al rischio a cui va incontro.

E' un ambiente fortemente connotato dai personaggi che lo vivono, non è solo sfondo: l'interazione con gli oggetti e con gli interni da cui è composto l'appartamento, infatti, permette di far emergere piccoli movimenti e abitudini che contraddistinguono i due protagonisti.

Va in tale direzione l'inquadratura in profondità di campo della cucina, ripresa dalla camera da letto. Dapprima ci appare vuota, i due personaggi si sono appena stesi a letto, ma dopo una dissolvenza e contemporaneamente

33 S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, le Lettere, Firenze, 2000, p.128,129

34 T. Jousse, T. Paquot, *La ville au cinéma*, op. cit. p.527

un avanzamento della m.d.p. dalla camera, fino alla cucina, li vediamo comparire alla fine della cena, quasi a voler ripercorrere i loro movimenti all'interno dell'appartamento. Anche nella loro momentanea assenza, la casa si nutre della loro presenza.

L'abitazione della coppia è una delle tante in quel caseggiato popolare che accoglie numerose famiglie. Spesso la m.d.p. si sofferma lungo i corridoi riprendendoli in profondità di campo, trasformandoli così in una sorta di palcoscenico dove la cinepresa aspetta l'entrata in scena, da appartamenti-quinte, degli altri inquilini che abitano lo stabile, quasi a volerne sottolineare il carattere fittizio all'interno della rappresentazione.

Nella seconda parte del film, quando la descrizione cede il passo all'intreccio della storia, gli spazi assumono un valore diverso, si drammatizzano, esprimendo in tal modo lo stato d'animo dei protagonisti.

Quando Antoine giunge di fronte al palazzo dove si trova l'ufficio riscossione, la m.d.p. lo riprende in primo piano nell'atto di guardare qualcosa fuori campo mentre il suo volto segue un movimento verticale dall'alto verso il basso. Dopo lo stacco la cinepresa inquadra in soggettiva, mantenendo il movimento del volto dell'uomo, la facciata di una palazzina per poi, nel momento in cui arriva al portone, lanciarsi in un movimento in avanti, accompagnato dal rumore di passi, attribuibili ad Antoine. Anche all'interno dell'ufficio Becker adotta una soggettiva per percorrerne le dimensioni: appena entrato la m.d.p. riprende in primo piano il profilo dell'uomo mentre guarda davanti a sé. La panoramica successiva coincide con lo sguardo dell'uomo fino a quando si posa su uno degli impiegati, verso cui si avvicina la m.d.p.

Anche l'appartamento, inizialmente ripreso sempre attraverso gli spostamenti dei personaggi viene filmato in una soggettiva quando Antoinette torna a casa, dopo aver saputo che il marito ha perso il biglietto

vincente.

Lo spazio assume così un valore diverso da quello precedente, ovvero viene investito di un valore emozionale: la disillusione, il rammarico, la rassegnazione della donna sono raffigurate attraverso quell'unica panoramica, così come avviene nell'ufficio delle riscossioni, dove lo stesso tipo di inquadratura, tesa a rendere maggiormente la maestosità del luogo, sottolinea il senso di spaesamento provato dal protagonista di fronte ad esso. Anche i tre flash-back che scandiscono la seconda parte sposano un punto di vista soggettivo su azioni o avvenimenti accaduti precedentemente: "l'impronta soggettiva, tuttavia, rimane inseparabile – come afferma Aumont – dal blocco narrativo-diegetico".³⁵

Ogni flash-back si avvia a partire dall'avvicinamento progressivo della m.d.p. al volto del protagonista: l'iride di apertura e chiusura simboleggia l'occhio della memoria. La prima volta Antoine è nell'ufficio della riscossione dei premi: dopo aver cercato il portafoglio in tutte le tasche, il protagonista ricorda il momento in cui, probabilmente l'ha perso nella stazione della metropolitana, dando il via, così, alle sue azioni successive.

Diverso è il secondo flash-back, in cui il protagonista ricorda un momento di intimità con la moglie: il regista propone la stessa immagine vista in precedenza, cambiando però il punto di vista, per riuscire a rendere partecipe lo spettatore della paura dell'operaio di perdere la moglie a causa della sua sbadataggine. La visione soggettiva di un segmento di racconto che prima era oggettivizzato, permette così, di far emergere i sentimenti del protagonista: la stessa immagine, che sorge a partire dal primissimo piano di Antoine, è vista con gli occhi dell'anima dell'uomo, non con quelli dell'istanza narrante³⁶.

L'ultimo flash-back, infine, sarà quello che risolve l'intreccio del film: dopo lo scontro con Roland, Antoine cade a terra svenuto. Mentre Riton

35 In C. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, p.137

36 C. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, op. cit., p. 129

cerca di risvegliarlo, la m.d.p. inquadra in primo piano il volto del protagonista, seguito da una serie di immagini deformate, che traducono la sua visione, in cui vengono ripercorsi i fatti delle ultime ore, fino allo svelamento all'operaio dell'equivoco da cui erano nate tutte le sue peripezie. L'occhio della memoria di Antoine riesce ad accostare tutte le azioni precedenti per giungere, infine, alla risoluzione dell'intreccio, sostituendosi così all'istanza narrante. Il regista sembra affidare al personaggio il compito di portare a termine la vicenda che lo riguarda.

Come le numerose soggettive e i flash-back che traducono il punto di vista del protagonista, trasmettendo gli stati d'animo di Antoine, anche la musica, nella sequenza dell'arrivo dell'operaio all'ufficio della riscossione delle vincite, sembra trasmettere i sentimenti dell'uomo: al suo lento incedere lungo le scale corrispondono, infatti, le note cupe e lente di un pianoforte che creano un legame empatico con lo stato d'ansia del protagonista.

Quando finalmente l'operaio entra nell'ufficio, lo spettatore scopre che quelle note provengono da un pianoforte che un cieco sta accordando; l'accompagnamento percepito precedentemente come extra-diegetico, funzionale alla drammatizzazione del momento, viene così messo in discussione palesandosi come un elemento privo di connessione con lo stato d'animo dell'operaio.

In un'inquadratura successiva in profondità di campo, dove l'accordatore è posto in primo piano e Antoine in lontananza, quelle stesse note cupe e insignificanti sembrano, al contrario, corrispondere all'atteggiamento altrettanto indifferente assunto dal personale amministrativo di fronte alla disperazione e la delusione di Antoine.

Fin qui la prima e la seconda parte del film sono state distinte per le particolarità che sembrano opporre l'una all'altra; in realtà le due parti sono

strettamente legate, poiché la vicenda della perdita del biglietto assume senso grazie alla lunga presentazione dei personaggi e della loro vita. Così nella seconda parte, scandita da un ritmo più veloce in cui si susseguono le azioni dei protagonisti, ha in sé dei momenti in cui l'azione si arresta per lasciare spazio alla descrizione.

Dopo aver vagato per le strade di Parigi, ossessionato dal pensiero di aver perso la moglie a causa della sua sbadataggine, Antoine torna verso casa, ma la paura di affrontare Antoinette lo costringe a rifugiarsi in un'osteria dove si sta svolgendo un banchetto di nozze. La m.d.p. indugia sulla sposa mentre suona il pianoforte e segue poi il padre quando offre un sigaro agli invitati. La scena rappresenta un quadro di vita dell'epoca, ma soprattutto ha la funzione, all'interno della narrazione, di stemperare uno dei momenti più intensi del film: l'incontro dei due coniugi è, infatti, l'atto decisivo per il futuro della coppia. L'incontro è rinviato grazie all'introduzione della scena, che dona allo spettatore un momento di pausa, prima di ridare l'avvio al racconto con l'inserimento di un elemento di *suspence*: nello sposo, infatti, riconosciamo l'uomo che alla stazione della metro ha raccolto il portafoglio di Antoine. I meccanismi della commedia prendono così il sopravvento sull'elemento di rappresentazione del reale.

Il primo obiettivo di Becker era quello di dare una certa credibilità ai suoi personaggi all'interno di una storia, anche se va sottolineato come il suo punto di vista su quella realtà fosse necessariamente legato al segno politico di appartenenza del regista. Lo si può cogliere nella differente costruzione dei personaggi che appartengono alla classe operaia rispetto a quelli alla piccola borghesia: se i primi sono ritratti come persone generose e solidali, i secondi sono sistematicamente ridicolizzati e svalutati.

Per questo motivo, il regista fu aspramente criticato da Roger Bussinot che sulle pagine di *Action* del novembre del 1947 scrisse: “ Les habitués des

salles d'exclusivité y front la connaissance de ces bons ouvriers bien gentils, pas syndiqués pour un sou, pas revendicateurs, dont rêve la bourgeoisie depuis qu'il existe des ouvriers et depuis qu'elle même existe...Nous ne marchons pas. Ce peuple à l'usage de la bourgeoisie, garanti sur facture, n'est pas le peuple.»³⁷

A queste accuse, la risposta di Becker fu altrettanto forte: «J'avais une ambition pourtant, à peu près une seule en l'occurrence et pas mal de gens ont paru l'avoir compris. J'en suis très heureux, je l'avoue: je voulais essayer dans ce film de donner au spectateur une impression aussi exacte que possible de l'attitude des hommes et des femmes de la classe ouvrière parisienne dans leurs rapports avec leurs semblables, qu'il s'agisse d'autres ouvriers ou de gens appartenant à des éléments sociaux différents....Roger Bussinot écrit: «Antoine va-t-il sortir sa carte syndicale?» Cela, Roger Boussinot n'avait vraiment pas le droit, à mon sens, de l'écrire. Comment sait-il qu'Antoine n'a pas de carte syndicale? Roger Boussinot est vraiment plus malin que moi qui l'ignorais absolument. J'aurais cru au contraire qu'Antoine en avait une...Voyez comme on se trompe!»³⁸

Ma nonostante le perplessità di una parte della critica che si interroga sulla veridicità della ricostruzione dell'ambiente operaio fatta da Becker, il film conobbe un importante successo popolare e critico ottenendo a Cannes il Gran Prix d'Honneur nella categoria "Film psychologiques et d'amour", consacrando ancora una volta Becker come uno dei più importanti registi dell'epoca.

Pierre Billard scrive «*Antoine et Antoinette* semble marquer une nouvelle orientation du très éclectique Jacques Becker vers le populisme social. L'embryon d'intrigue basé sur la perte provisoire d'un billet de loterie gagnant nous indique que nous sommes plus proches du populisme de René Clair que du néo-réalisme de De Sica»³⁹

37 R. Bussinot, *Antoine et Antoinette*, Action n°162, 5 novembre 1947

38 J. Becker, *Réponse à Roger Boussinot*, Action n°163, 12 novembre 1947

39 P. Billard, *L'Âge classique du cinéma français*, Ed. Flammarion, 1995,

Di fronte alla definizione di "cinéaste social", tuttavia, il cineasta rispondeva: «je crois qu'il y a tout de même une espèce de vérité. On a eu tort de croire tout crûment que j'avais cherché à tout prix à être "social". Cette impression est causée par le fait que, dans mes films, on s'intéresse en général d'assez près aux personnages. C'est le côté un peu entomologiste que j'ai peut-être: ça se passe en France, je suis français, je travaille sur des français, je regarde de français, je m'intéresse aux français. Mais je m'intéresse aux personnages par un certain nombre de côté qui ne sont pas seulement ceux qui sont indispensables à la compréhension de l'action»⁴⁰.

40 F. Truffaut, J. Rivette, *Entretien avec Jacques Becker*, Cahiers du Cinéma n°32, febbraio 1954

RENDEZ VOUS DE JUILLET

Il desiderio di raccontare il secondo dopoguerra francese attraverso le storie di uomini e donne dell'epoca, come abbiamo visto nel film precedente, induce Becker ad ambientare alcuni dei suoi film in contesti socio-culturali che lo hanno particolarmente incuriosito. Dopo *Antoine et Antoinette*, film che narra la vicenda di una coppia di operai, il regista gira *Rendez-vous de juillet*, un autentico viaggio di esplorazione verso una parte della gioventù post-bellica, che lo aveva profondamente colpito. La scova in una cava a pochi metri al di sotto del livello della strada, il *Lorientais*, un club in cui studenti tenevano i loro incontri comunicando attraverso “les rites sacré de la religion du jazz”.⁴¹

Scoprì che quella gioventù, appena uscita dalla seconda guerra mondiale, condivideva la medesima passione per la musica da lui amata sin da quando, scoperta a diciotto anni, ne era stato profondamente catturato. “Cela m'a touché, m'a obligé à les regarder d'assez près, à m'intéresser à leurs visages (...); et peut-être me suis-je fait une image exagérément romanesque d'un certain nombre de personnages. (...) Vous verrez cela quand vous serez plus vieux, c'est un phénomène très bizarre, on repense à sa jeunesse avec un attendrissement sans borne (...), une espèce de nostalgie de l'univers dans lequel on s'est trouvé plongé quand on était petit.”⁴²

Rendez-vous de juillet, come afferma lo stesso regista, non è un *tableau* della gioventù del dopo guerra in Francia, né tanto meno di Saint Germain des Pres, ma è un film su alcuni giovani da lui stesso conosciuti in quel luogo dove ragazzi e ragazze si incontravano per ascoltare musica e danzare. L'idea di fondo del regista era di intraprendere, insieme allo spettatore, un viaggio in mezzo a gente estranea che aveva suscitato la sua curiosità. Ma questa avventura in un mondo nuovo aveva bisogno di volti che il cinema non conosceva ancora; “le risque – come afferma Becker - est évident. Je me prive de talent murs.(...) Autant que possible, je les choisais

41 R. Régent, *Au rendez-vous de juillet avec Jacques Becker*, L'Écran Français, n°123, 23 novembre 1948

42 F. Truffaut, J. Rivette, *Entretien avec Jacques Becker*, Cahiers du cinéma, n°32, febbraio 1954

au contraire parce qu'ils sont le personnage.”⁴³

Non può nascere che un film corale, come *Goupi-Mains Rouges*, in cui però non sono presenti personaggi che spiccano sugli altri, ma in cui tutti possono essere considerati, di volta in volta, come principali o secondari.

L'entusiasmo con cui Becker si avvicina a questo mondo non nasconde, tuttavia, la situazione precaria in cui la Francia viveva ancora: palazzi fatiscenti ad opera delle bombe o il ricorso al baratto sono segni evidenti delle difficoltà che i parigini dovevano ancora affrontare.

Di fronte a un film che, nella sua versione definitiva, esprime l'entusiasmo di una generazione, è difficile immaginare che il progetto iniziale fosse molto più nero e pessimista: il film, infatti, doveva avere come protagonisti due piccoli trafficanti senza scrupoli che promettevano a due giovani attrici facili ingaggi, al fine di abusare di loro. La produzione non accettò la violenza del soggetto ma, soprattutto, la scena di sopruso su una delle protagoniste, cosicché il regista dovette mutare gran parte della sceneggiatura. Rimase, però, l'idea di fondo: ovvero raccontare, attraverso il percorso di più personaggi, le difficoltà, le speranze e i successi di alcuni giovani del suo tempo.

Il viaggio del regista in questo mondo comincia con il necessario abbandono, da parte dei figli, della casa dei padri: lo scontro generazionale è il punto di partenza per poter intraprendere la propria strada e seguire le proprie aspirazioni. Becker sceglie di mettere in scena il contrasto tra le due età attraverso l'opposizione di due luoghi: la casa e la strada.

La casa è rappresentata dalla sala da pranzo che, come abbiamo già avuto modo di vedere in *Goupi-Mains Rouges*, incarna il fulcro della vita familiare: ma se nel film precedente il movimento compiuto dal giovane protagonista è dall'esterno verso l'interno del proprio nucleo familiare, la nuova generazione del 1948 sente l'esigenza di invertire quel percorso: per poter determinare la propria esistenza è necessario uscire da quelle case.

43 R. Régent, *Au rendez-vous de juillet avec Jacques Becker*, op. cit.

Tutti i protagonisti sono presentati mentre pranzano con i propri genitori, in un parallelismo temporale determinato dal gioco di telefonate. Si succedono così, per circa venti minuti le diverse rappresentazioni di questo rituale stanco, che obbliga i giovani a consumare un dovere che ormai sembrano non riconoscere più, la reiterazione di un comportamento ormai privo di ogni significato.

Il ricorso a moduli stilistici prossimi al teatro, si è visto, caratterizza tratti compositivi della produzione di Becker, ma in questo film gli interni, composti secondo canoni teatrali, rimandano alla ripetizione di gesti e comportamenti dei giovani reiterati convenzionalmente. Il regista decide così di costruire tali spazi come delle scene teatrali, chiuse in se stesse, in un gioco di porte che si aprono e chiudono all'entrata e all'uscita degli attori. L'assenza di prospettiva e lo sfondo della città dipinto dietro alle finestre aperte dell'appartamento dove vive Christine con la madre, o quelle della casa di suo fratello, sono un chiaro e ulteriore riferimento a una pratica del teatro utile a contestualizzare la scena che si svolge di fronte agli spettatori. Viene così reso il senso di oppressione vissuto dai protagonisti, insofferenti nel recitare un ruolo che mal sopportano: come una pièce teatrale che si ripete ogni sera, così il rito del pranzo si consuma sempre uguale ogni giorno.

Il senso di chiusura al mondo è accentuato dalle scelte formali di Becker: il film comincia con una panoramica su Place de la Concorde immersa in un rumore di clacson e motori di macchine, che svanisce all'improvviso quando, dopo uno stacco, la m.d.p. entra nella sala da pranzo, le cui finestre si affacciano sulla piazza. L'incomunicabilità tra l'esterno e l'interno di quella abitazione sembra essere l'espressione dell'incapacità dei genitori di rapportarsi a un nuovo mondo a cui appartiene il figlio. Tale impressione emerge con chiarezza quando il regista presenta

Roger: dopo una panoramica da sinistra a destra sulle strade parigine, la m.d.p. giunge sino a un balcone dove si trova un ragazzo al telefono. La sua prima apparizione sembra indicare la posizione del giovane rispetto alla famiglia: egli, infatti, si trova all'esterno dello spazio claustrofobico della sala da pranzo, proiettato verso il mondo, ma quando rientra nell'appartamento, quelle mura, grazie alla messa in scena fortemente teatrale, sembrano schiacciarlo. Il movimento centripeto della costruzione teatrale cerca di soffocare le tendenze centrifughe dei protagonisti.

Tuttavia, è con i movimenti di macchina all'interno degli spazi, tesi a mantenere l'unità di tempo e di luogo, che Becker ricrea sullo schermo la sensazione di assistere all'artificio del teatro. Ne è un esempio l'inizio della breve sequenza in cui François, fratello di Christine, chiama la madre al telefono. L'uomo vuole comunicarle che presto verrà portata a teatro la sua commedia, ma una voce fuori campo interrompe la telefonata. E' Rousseau, come scopriamo dallo spostamento di François, seguito dall'occhio della m.d.p., il regista che dovrebbe mettere in scena la sua commedia e che per questo chiede l'anticipo del denaro. L'autore, appoggiata la cornetta, getta sul tavolo dove è seduto Rousseau un pacchetto di banconote, che però non sono sufficienti. François cerca allora lungo l'appartamento qualcosa, muovendosi da destra a sinistra del quadro, sempre seguito dalla m.d.p., fino a quando nell'inquadratura entra una donna che dalla cucina si avvicina a Rousseau. La cinepresa, quindi, torna indietro. Dopo essere ritornato al tavolo, vediamo François dirigersi ancora a sinistra dello schermo, sempre accompagnato dall'occhio della m.d.p., fino al momento in cui esce dall'inquadratura. Dopo lo stacco che lo riprende nell'anticamera dove trova la borsa dell'amante contenente altri soldi, l'autore teatrale rientra nella sala da pranzo, e dopo un altro stacco, la m.d.p. torna a seguirlo mentre si avvicina agli altri due. Ora che il regista ritiene che la somma di denaro

gettata sul tavolo da François sia sufficiente, l'uomo può riprendere la telefonata con la madre.

Evidenzia ulteriormente il ruolo della m.d.p., intesa come occhio dello spettatore, la scena che si svolge nel negozio di parrucchiere del padre di Thérèse: i personaggi, infatti, osservati nei loro movimenti dalla cinepresa fissa, si spostano lungo quello spazio arrivando a sfiorare la m.d.p. che li inquadra in un profilo ravvicinato. Ancora una volta l'unità di luogo e di tempo è mantenuta.

Lo spettatore percepisce lo scorrere del tempo reale, costruito da Becker in modo oggettivo, tanto da abbracciare, come a teatro, la durata del tempo che si svolge nel presente. La predilezione per una narrazione al presente è riconducibile a tutta l'opera di Becker: nei suoi film non ritroviamo forti salti temporali, ma anzi il tempo segue uno sviluppo cronologico chiaro, determinato da indizi. Come afferma Bernardi a proposito dei diversi modi di manifestarsi dei tempi nel racconto filmico, “il presente dell'immagine equivale al presente storico, che è un tempo compiuto, chiuso e incommensurabile, un tempo impersonale che non segnala la presenza di una narrazione, né di un narratore”⁴⁴. E, infatti, lo svolgimento del film sembra essere affidato ai movimenti e ai gesti dei personaggi, che manifestano così, loro stessi, il tempo.

La rappresentazione dei conflitti tra genitori e figli è dato, invece, da una serie di campi-controcampi molto veloci che sottolineano la tensione e, soprattutto, l'incomunicabilità tra le loro opposte visioni del mondo: tra Lucien e il padre c'è una lunga alternanza di primi piani da cui emerge uno scontro verbale così forte che il figlio decide di lasciare quella casa. Quando invece tutti i personaggi si incontrano per una festa a sorpresa, in un appartamento di uno di loro, la m.d.p. li inquadra tutti insieme frontalmente, mentre ascoltano l'oratore Lucien, o vengono messi in relazione l'uno

44 S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, le Lettere, Firenze, 2000, p.147

all'altro da una lunga carrellata che li riprende lentamente mentre, stanchi, ascoltano una ragazza cantare una canzone. Quell'interno con un arredamento fuori dalle convenzioni, colmo di numerosi oggetti d'arte che richiamano fortemente la moda surrealista, è un luogo di unione e condivisione per questa giovane nuova generazione, opposto per composizione e stile alle case ostili dei padri.

In *Rendez-vous de juillet* il teatro si inserisce nella vicenda in due modi diversi: da un lato la teatralità appare quale cifra stilistica, dall'altro cogliamo la messa in scena del teatro nella sua concretezza e nella sua specificità.

Gli appartamenti dei genitori sono rappresentati, come a teatro, da un unico spazio dove la famiglia si riunisce comunemente: la m.d.p. frontale ai personaggi e a volte leggermente angolata permette di avere un punto di vista privilegiato sulla scena che si sta svolgendo, ponendo lo spettatore nella prima fila simbolica di un teatro. In questi casi, la scelta di Becker è data dall'esigenza di esprimere la falsità di convenzioni ormai stanche e obsolete, ma soprattutto, il senso di oppressione vissuto dai protagonisti. Quando invece il regista inquadra il palcoscenico del teatro dove si tengono le prove dello spettacolo al corso di recitazione, la m.d.p. assume la posizione di un vero pubblico teatrale: posta in basso, più o meno vicino al palco, inquadra anche le teste degli altri spettatori.

Il teatro, tuttavia, è soprattutto specchio della realtà: dispositivo della rappresentazione (come il cinema) che smaschera la finzione nella vita. Alla fine della festa Lucien, ubriaco, avvicinandosi a Christine, la sua ragazza, l'accusa di non essere sincera con lui. La ragazza, offesa dall'atteggiamento dell'amico, scappa in lacrime, ma Lucien la segue e, dopo averle chiesto scusa per il proprio comportamento, le chiede di sposarlo.

Ma se nella realtà Lucien crede alla buona fede dell'amica, in teatro non le viene accordata alcuna possibilità di perdono.

L'indomani, alle prove a teatro, assistiamo a un momento della pièce che sembra ricalcare parte della sequenza appena descritta: la m.d.p. riprende Thérèse e Pierrot sul palco mentre sentiamo in fuori campo la voce di Christine esclamare: “je sais que vous ne me croyez pas, mon dieu vous ne pouvez pas comprendre.” Dopo aver udito quella battuta, entra a sinistra dell'inquadratura il giovane che le dà la replica rispondendo: “J'aime mieux ne pas essayer”, avvicinandosi lentamente all'attrice che entra così in campo nel momento in cui il commediante afferma “je vous dis que vous mentez”. Dopo la risposta della protagonista: “et vous prétendez m'aimer”, il ragazzo ripete: “vous mentez vous dis-je, vous mentez”. La scena a teatro, che sembra confondersi con quella della vita, ha un valore aggiunto rispetto alla realtà: essa, infatti, non solo ribadisce la falsità della ragazza nei confronti dell'amato, ma svela un'altra verità, già intuita dallo spettatore: essere riuscita ad ottenere la parte non per le proprie doti di attrice, ma per aver sedotto il regista che in questa sequenza la mortifica di fronte a tutti per non essere in grado di recitare.

Lontano da questo modo di costruire gli spazi è la messa in scena della strada, luogo che simboleggerebbe il senso di libertà ricercata dai protagonisti, la voglia di esplorare il mondo e farlo proprio.

Come in *Antoine et Antoinette*, Becker compone la geometria della città, protagonista anch'essa della vicenda: lo fa attraverso l'espedito del telefono, che non solo permette di presentare i personaggi in un parallelismo temporale, ma crea degli itinerari all'interno della città. Da Place de la Concorde fino ad arrivare al quartiere latino, passando per Notre-Dame vediamo, attraverso i fili del telefono, disegnarsi la mappa delle strade di Parigi che accoglieranno i protagonisti, complici della loro sfrontatezza che porta Pierrot, munito di una macchina anfibia, ricordo della guerra appena finita, ad attraversare non solo le strade della città, ma addirittura la Senna, suscitando la curiosità dei passanti.

E' il *Lorientais*, tuttavia, il luogo dove i ragazzi possono lasciarsi andare fino in fondo, attraverso quei balli sfrenati, quasi selvaggi, che esprimono la loro vitalità, il loro desiderio di scacciare il dolore e forse il ricordo della guerra appena finita. E' questo il luogo in cui i protagonisti si danno appuntamento, dopo una giornata trascorsa alla scuola di recitazione o passata alla ricerca di finanziamenti per intraprendere il viaggio in Africa dove poter realizzare reportage sulla vita degli indigeni.

La m.d.p. si sofferma sui volti di quei giovani mentre, battendo il tempo della musica, guardano divertiti altri che, al centro di un cerchio umano, ballano allegramente. La vivacità della musica e la frenesia del ballo sono accompagnati da un montaggio veloce: continui e rapidi piani fissi dei volti dei ragazzi si alternano alle immagini di coloro che invece danzano. Le inquadrature non sono mai vuote, ma piene di quei volti giovani indagati in primo piano. La m.d.p. abbandona i personaggi principali per seguire i balli degli altri avventori, una sospensione della narrazione suscitata dalla curiosità del regista nei confronti di quei visi. Superficie plastica in cui inscrivere la nuova visione di una società che sta mutando. Esplorazione di un mondo sconosciuto, che prende avvio dai primi piani sui volti dei protagonisti: superfici che trattengono il tempo; quegli sguardi, quelle bocche, quei nasi sono il tempo stesso, non più funzionale al racconto. Anche il corpo assume un valore nuovo all'interno del film: il ballo, come quello che chiude la sequenza della festa, è la rappresentazione della sensualità, della libertà delle membra che contrastano con le convenzioni imposte dall'epoca. L'erotismo che quei movimenti sprigionano, in una sorta di lotta corpo a corpo, indicano il desiderio di liberarsi da vecchi retaggi che imprigionavano i ragazzi. La volontà di esprimere se stessi passa attraverso riti che legavano quella comunità di giovani. E' il jazz ad accompagnare questi balli sfrenati, una musica capace di determinare nuovi

comportamenti, capace di battere un ritmo vitale che ritrova la propria base nelle danze dei primitivi. Michel Leiris, che come Becker aveva scoperto il jazz nel primo dopo guerra, scrive: “dans la période de grande licence qui suivit les hostilités, le jazz fut un signe de ralliement, un étendard orgiaque aux couleurs du moment. Il agissait magiquement et son mode d'influence peut être comparé à une possession. C'était le meilleur élément pour donner leur vrai sens à ces fêtes, un sens religieux, avec communion par la danse, l'érotisme latent ou manifesté, et la boisson, moyen le plus efficace de niveler le fossé qui sépare les individus les uns des autres dans toute espèce de réunion”⁴⁵

Il corpo, ma soprattutto il desiderio sessuale, sono elementi che percorrono tutto il film, tanto che il primo incontro di Rousseau e Christine si pone già su questo piano: la ragazza, infatti, pur di ottenere la parte punta tutto sulle proprie virtù fisiche. Christine chiede di non sostenere il provino adducendo la scusa di essere troppo agitata e, prendendo la mano del regista, se la pone sul seno: i due primissimi piani dell'uomo e della donna chiariscono e anticipano le prerogative del loro rapporto, basato sul possesso del corpo della giovane. Ma è soprattutto nel momento in cui la ragazza, dopo la prima a teatro, prende coscienza della mediocrità della sua recitazione, che i rapporti con il regista si chiariscono. All'insoddisfazione della donna per la sua prestazione, Rousseau risponde: “Je comprends pas, ta robe est merveilleuse, tu es ravissante, qu'est-ce que tu veux de plus?”. Christine avvicinatasi all'uomo, risponde: “T'as eu ce que tu voulais, alors maintenant on est quitte”. E quando, mentre esce dal camerino del regista, l'uomo le chiede di incontrarsi a casa sua, la ragazza risponde “Fini”. Ma è solo un'illusione, poiché nella sequenza in cui Lucien e Roger cercano le due ragazze a casa di François, lo specchio posto dietro a Christine, ripresa frontalmente, rivela la cerniera dell'abito aperta, palesando che la giovane donna, per il successo, è ancora disposta a tutto.

45 M. Leiris, *L'Age d'homme*, Gallimard, Parigi, 1939, p.67

La presentazione dei protagonisti segue i fili di un telefono che, attraversando la città, li unisce, chiarendo anche i rapporti instaurati tra loro. Il ritmo vivace della narrazione, in questa prima lunga sequenza, alterna conversazioni telefoniche con momenti di vita familiare che caratterizzano i personaggi.

Lucien, appassionato di etnologia, alzatosi da tavola dopo la discussione con il padre, ritorna in camera e, fatta la valigia, chiama Christine, la sua ragazza, ripresa la prima volta mentre recita una parte teatrale alla madre. Conclusa la conversazione con l'amico, il telefono a casa della giovane aspirante attrice squilla nuovamente: è François, il fratello che annuncia alla famiglia il suo debutto nel teatro di Rousseau, il noto regista.

Sempre attraverso l'espedito del telefono, Becker presenta gli altri due protagonisti: dopo aver lasciato Christine, la m.d.p. inquadra un parrucchiere intento a pettinare una cliente: in fuori campo sentiamo lo squillo del telefono: è Christine che cerca Thérèse. Anche lei, aspirante attrice, sta provando la parte di fronte allo specchio. All'amica, Christine annuncia che farà qualsiasi cosa pur di ottenere un ruolo nella commedia del fratello. Thérèse, ancora amareggiata per l'atteggiamento della compagna, risponde nuovamente all'apparecchio: è Roger, il suo fidanzato che tra poco la passerà a prendere.

Vediamo quindi che, attraverso il telefono, circolano delle informazioni utili allo sviluppo del film, indicazioni riguardanti i rapporti che si instaurano tra i ragazzi e il loro carattere. Becker sembra quindi affidare a loro le redini della narrazione.

La presentazione dei personaggi maschili prende avvio dallo scontro con i padri sulla tematica del lavoro: il padre di Lucien, proprietario di una fabbrica, ha un'idea troppo conformista del lavoro tanto da non accettare che

il figlio minore non aspiri ad un impiego, come i due fratelli, nella sua azienda e considerare l'ambizione del figlio a diventare esploratore un sogno che mantiene lui stesso. Anche i padri di Roger e Pierrot vorrebbero che i loro figli non perdessero il loro tempo in attività che considerano poco serie, come suonare la tromba o esercitarsi per diventare attore. Da questo punto di vista, però, bisogna riscontrare come la formazione ideologica del regista ricada sul modo di rappresentare questi scontri: Becker sembra infatti molto più indulgente con i padri di Roger e Pierrot, il primo professore di lettere, il secondo macellaio, piuttosto che con quello di Lucien, mantenendo così una netta distinzione tra *rive gauche* e *rive droite*.

Le due ragazze protagoniste hanno, al contrario, un rapporto di maggiore solidarietà e appoggio con le loro famiglie: alla prima in teatro in cui si esibiscono, Christine e Thérèse sono accompagnate dai genitori, venuti a sostenerle. Non rivedremo più, invece, i genitori di Pierrot, presente anche lui come attore nella pièce di Rousseau, o i genitori di Lucien, che sembrano indifferenti ai successi del figlio.

L'opposizione tra le due ragazze è ben caratterizzata dal regista, soprattutto grazie ai primi piani che costellano tutto il film: se Thérèse è sempre filmata con gran tenerezza, per Christine non c'è nessuna idealizzazione, la sua invidia e il suo arrivismo sono posti sin dall'inizio in evidenza. La maggioranza delle inquadrature del volto della giovane donna sono in penombra, a indicare l'elemento di ambiguità che caratterizza Christine e anticipando, come nell'inquadratura a mezzo busto con il fratello, le azioni future.

Il viaggio intrapreso dal regista in questo mondo affascinante si intreccia con quello dei giovani protagonisti: Becker segue i personaggi nei loro percorsi lavorativi e amorosi, da osservatore, senza indirizzare lo sviluppo drammatico del film. La prima tappa da affrontare in questo viaggio di

formazione, necessaria all'emancipazione e alla propria indipendenza, è la partenza da un luogo, la casa, rappresentazione del guscio protettivo ma anche opprimente per l'individuo. Per questo motivo tutti i protagonisti del film sono rappresentati inizialmente nella casa dei loro genitori. Una volta partiti, il regista non mostrerà più quei luoghi, ma seguirà le loro peregrinazioni tra le strade e altri spazi della città, dove i protagonisti ritroveranno i loro nuovi maestri: il professore di etnologia che sprona Lucien a cercare i finanziamenti per la sua spedizione in Africa, l'attore Monsieur Levase che tiene un corso di recitazione, e infine Claude Luter, il grande trombettista jazz.

Ma dopo aver abbandonato la famiglia è necessario separarsi anche dai propri maestri, per potersi mettere alla prova, e attraversare il passaggio dall'adolescenza al mondo degli adulti: Thérèse, Christine e Pierrot vengono ingaggiati per una vera commedia al teatro *Jean Jacques*, mentre Lucien comincerà la lunga peregrinazione per ottenere i finanziamenti necessari alla sua impresa.

E' in questa parte del racconto che i rapporti si sfaldano, si ricompongono, si trasformano, ma soprattutto è qui che si vede il vero carattere dei protagonisti: c'è chi, come Lucien e Thérèse, arriva al successo solo attraverso il loro lavoro e senza bisogno di compromessi, al contrario di Christine che, ambiziosa, ma priva qualità rimarrà vittima delle sue stesse manovre.

All'appuntamento di luglio, tra i sognatori (gli attori), ci sarà una selezione naturale e fatale, mentre gli uomini d'azione prenderanno in mano il proprio destino.

ÉDOUARD ET CAROLINE

Il sodalizio tra Becker e Annette Wademant ha inizio nel 1951, con la realizzazione della commedia *Édouard et Caroline*, e si concluderà nel 1953 con *Rue de l'Estrapade*.

I soggetti dei due film, scritti dalla nuova compagna del regista, incontrano gli stessi interessi di Becker, poiché pongono al centro della narrazione, come nella *romantic comedy* americana, un uomo e una donna di cui il film segue le vicissitudini sentimentali fino all'inevitabile lieto fine.

Molti critici hanno individuato all'interno dell'opera di Becker una trilogia che riunisce i film di "coppia": *Antoine et Antoinette*, *Édouard et Caroline* e *Rue de l'Estrapade*. Le tre pellicole, infatti, nonostante vengano ambientate in contesti diversi, sottendono un medesimo schema narrativo.

Una struttura che potrebbe essere divisa in tre parti facilmente individuabili: inizialmente la coppia è colta in alcuni momenti di intimità familiare, da cui emergono i sentimenti che l'uno prova per l'altra e alcuni aspetti della loro personalità. Questa intimità viene messa in discussione da un evento che scatena la crisi della coppia: la perdita del biglietto della lotteria, lo schiaffo di Édouard a Caroline e il tradimento di Henri.

Il secondo "atto" mette in scena la crisi dei coniugi fino a giungere, in *Édouard et Caroline* alla richiesta di divorzio da parte della donna, e in *Rue de l'Estrapade* al momentaneo allontanamento della moglie.

Il felice epilogo vede, finalmente, la riconciliazione e la ricomposizione della coppia.

Si riscontrano, tuttavia, due sostanziali differenze tra il primo film e gli altri due.

Mentre in *Antoine et Antoinette* la prova a cui viene sottoposto il loro rapporto è esterno alla coppia, nei due film successivi, invece, la ragione della crisi è interna: lo schiaffo di Édouard è considerato dalla moglie un tradimento del loro amore, e la crisi tra Henri e Françoise scaturisce

dall'infedeltà del marito.

Antoine et Antoinette, inoltre, si differenzia dalle altre due pellicole per la costruzione stilistica della storia, risentendo ancora di alcune “*servitudes dramatiques*”⁴⁶ come, ad esempio, una struttura legata a un montaggio brillante che trascina i due protagonisti in un ritmo esterno al contenuto stesso della scena. Il film sembra ancora imbrigliare i protagonisti all'interno di una messa in scena in cui è forte la presenza dell'istanza narrante, che realizza la storia attraverso un montaggio teso a selezionare alcuni momenti della vita dei protagonisti, facendo emergere caratteristiche e comportamenti funzionali al proseguo della vicenda.

All'interno di una costruzione rigorosamente classica volta a mantenere l'unità di luogo (che oppone due ambienti diversi), l'unità di tempo (il film si sviluppa in una sola sera) e l'unità di azione (la presentazione del pianista in società), Becker dimostra in *Édouard et Caroline*, di essersi liberato dai condizionamenti drammaturgici per dedicarsi a forme a lui più prossime e che contraddistingueranno sempre più il suo stile: la direzione degli attori, l'intensità dei dettagli e il tempo interno all'immagine.

I personaggi ci appaiono liberi dalla struttura narrativa, la loro intimità è creata attraverso panoramiche che rincorrono i loro movimenti nello spazio. Sono i protagonisti, con le loro traiettorie, a disegnare il loro universo intimo, donando così una maggiore familiarità con il luogo della messa in scena.

Si tratta, come scrive Bazin, “de nous faire croire à ses personnages, de nous les faire aimer, indépendamment des catégories dramatiques qui constituent l'infrastructure habituelle du cinéma comme du théâtre.»⁴⁷

Il regista sembra assumere così il ruolo di spettatore, limitandosi a registrare gli spostamenti delle coppia in uno spazio dato in continuità: come ricorda Paul Soullignac “on a fait le découpage plan par plan, avec les

46 A. Bazin, *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945-1958)*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, p.47

47 A. Bazin, *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, op. cit., p. 46

mouvements de caméra. Becker voulait beaucoup de vélocité dans les plans, il y a relativement peu de plans fixes, je laissais les comédiens s'exprimer en gestes mais je les suivais»⁴⁸.

In *Rendez-vous de juillet* la presentazione dei protagonisti, attraverso un gioco di telefonate, permetteva allo spettatore di conoscere i personaggi e il contesto di provenienza in un parallelismo temporale e nella loro durata reale.

Allo stesso modo la lunga telefonata tra Caroline e lo zio permette di presentare, in tempo reale, due diversi spazi che si oppongono, creando così le basi per lo sviluppo successivo del film.

Caroline, dopo aver cercato inutilmente per tutto l'appartamento il *gilet* che Édouard vuole indossare per la *soirée*, chiama lo zio per chiedergliene uno in prestito, mentre il marito suona il pianoforte davanti a due spettatori, la portinaia e il nipote soldato. In questa sequenza il tempo reale, che si suddivide in micro-unità, crea i luoghi dove si svolgerà il film. All'interno di uno stesso tempo, quello della telefonata, diverse azioni si concatenano in spazi differenti. Prendendo come riferimento la suddivisione della sequenza fatta da Serge Toubiana nel saggio su Jacques Becker, vediamo come si organizzano:

“- le temps que met Caroline à chercher le gilet d'Édouard,
- le temps que met Édouard à jouer la Polonaise de Chopin,
- le temps que met Caroline à entrer en communication téléphonique avec son oncle,
- le temps que mettent les déménageurs à installer le piano dans l'immense salon des Beauchamps,
- le temps de faire connaissance avec la famille Beauchamps, d'abord l'oncle, puis son fils Alain, en train de se faire couper les cheveux dans une autre pièce de l'appartement.»⁴⁹

48 In C. Naumann, *Jacques Becker*, Ed. Bibliothèque du film, Durante, Parigi, 2001, p.144

49 S. Toubiana, *Actualité de Jacques Becker*, in Aumont J. (a cura di), *La mise en scène*, Parigi, De Boeck université, 2000, p.213

Ancora una volta, utilizzando l'espedito del telefono, Becker crea una relazione tra spazi opposti ricorrendo ad un tempo concepito nella sua durata: il passaggio da un momento all'altro della narrazione, utile a delineare i tratti della personalità dei personaggi, sembra affidato alla regia degli stessi protagonisti. La presenza di Caroline dall'altro capo del filo, giustifica la micro-sequenza dell'arrivo degli operai col pianoforte a casa dello zio, permettendo al regista di far emergere alcune caratteristiche del personaggio, e introduce i rapporti tesi tra Édouard e la famiglia della moglie. La relazione tra i due luoghi si realizza anche attraverso alcune azioni speculari: Édouard, infatti, si esibisce nel suo appartamento davanti alla portinaia e al nipote, così come lo farà più tardi davanti a un pubblico mondano a casa dello zio.

Il film comincia con la ripresa di una strada affollata, vista dai vetri di una finestra, a cui segue una panoramica verso destra a inquadrare lentamente una stanza, incrociando inizialmente un letto matrimoniale per proseguire poi verso un uomo che suona il pianoforte posto alla destra del letto. A quel punto la m.d.p. si ferma per avanzare, attraverso un carrello, fino alla porta della stanza del bagno dove si trova una donna.

La panoramica incontra inizialmente il letto: simbolo di ciò che del matrimonio è invisibile, inquadrarlo significa creare nello spettatore e nel regista un senso di partecipazione o di complicità rispetto all'intimità della coppia; perché il letto è, secondo Stanley Cavell, "essenzialmente tutto, o tutto ciò che è essenziale"⁵⁰.

Ed è forse per questo, che il film si conclude su quello stesso letto, dove avviene la riconciliazione della coppia.

La panoramica, quindi, prosegue introducendo la coppia: alla *soirée* organizzata dallo zio, fulcro dell'azione del film, i due protagonisti si preparano in modo diverso, facendo emergere lati del loro carattere che, in

50 S. Cavell, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Biblioteca Einaudi, Torino, 1999, p.189

seguito, porteranno alla temporanea crisi del rapporto. I movimenti di macchina accompagnano Édouard e Caroline nei loro spostamenti all'interno dell'appartamento: in tal modo, gesti e parole, determinati dall'*habitus sociale* e dalla loro individualità psicologica, vengono posti in primo piano.

Édouard si sta esercitando al pianoforte, la *soirée* prevede la sua esibizione, mentre Caroline si occupa del suo *maquillage*: all'impegno e alla dedizione per l'arte e per il lavoro si oppone la cura della compagna per le faccende domestiche e la frivolezza nei preparativi per la serata.

Due aspetti diversi mostrano, così, il passato e il presente di Caroline: mentre l'attenzione per i vestiti alla moda deriva dal retaggio della classe sociale a cui appartiene, la cura per le incombenze domestiche simboleggia il nuovo *status sociale* determinato dalla scelta di vivere con Édouard, un pianista, dalle origini modeste in cerca di fortuna. La passione per la moda e per l'apparire è accentuata dalla presenza della camera-specchio davanti al quale la donna prova il suo vestito da sera. "La superficie riflettente di uno specchio – come scrive Tomasi – può, narcisisticamente diventare lo spazio di una sorta di autorappresentazione, una specie di palcoscenico in cui ci si mette in scena come quando, nella realtà, ci proviamo un abito appena comprato"⁵¹. In questo tipo di ripresa, Caroline sembra non guardarsi allo specchio, ma mostrarsi allo spettatore, che attraverso un'inquadratura ravvicinata è direttamente interpellato dalla donna. In tal modo Becker rappresenta in modo efficace un tratto del temperamento della protagonista, ovvero l'importanza dell'apparire.

Questo aspetto della sua personalità la accomuna al cugino Alain, del quale il regista evidenzia la vanità sin dalla sua prima apparizione. L'attenzione per il taglio dei capelli, per l'abbigliamento, per il proprio corpo caratterizzano la sua natura: così, la maggior parte delle volte, è

51 D. Tomasi, *Lezioni di regia*, UTET, Torino, 2004, p.279

inquadrato mentre si ammira allo specchio, o si vanta della sua bellezza. Il rapporto con le donne non può, perciò, essere basato che sul gioco narcisistico della seduzione.

Anche la musica che accompagna i due protagonisti denota il loro modo di essere: la prima panoramica del film è associata alle note di un pianoforte, che si scoprirà essere quello suonato dallo stesso protagonista. La passione per l'arte di Édouard si contrappone ai gusti della moglie la quale sembra preferire una musica allegra e ballabile: appena il marito esce per comprarle un fiore per il vestito, infatti, Caroline accende la radio da cui proviene una canzoncina orecchiabile che accompagna tutta la scena in cui lei si prova il vestito e le scarpe davanti allo specchio, per arrivare ad esclamare, quando Édouard spegne la musica "oh tu as fermé c'était mon air, tic, tic, tic".

L'osservazione del sentimento d'amore, nell'urtarsi con le convenzioni sociali e mondane, le contraddizioni dei personaggi tra l'essere e l'apparire, è posto al centro della prima parte della pellicola.

Si delinea così nella prima parte un contesto di coppia dove affiorano le opposizioni di carattere e interessi dovute alle loro diverse provenienze sociali, ma che vengono arginate dall'amore che nutrono l'uno per l'altra. Allo stesso tempo, tuttavia, mettendole in evidenza, Becker fa emergere degli indizi che preparano il terreno all'episodio che scatenerà la crisi: Édouard, fortemente in collera con Caroline, che per seguire la moda taglia il suo vestito da sera lasciando le gambe scoperte, darà uno schiaffo alla compagna.

La considerazione che la borghesia ha per le classi più indigenti si desume dalle parole e dalle offese rivolte dalla donna al marito: ma la volgarità e l'ignoranza che Caroline attribuisce a Édouard, sembrano appartenere anche al mondo da cui lei proviene. Caroline usa i dizionari

dell'uomo solo per potersi vedere meglio allo specchio e fa errori di grammatica nella lettera indirizzata al marito. La stessa volgarità si manifesta a casa dello zio dove l'arte e il lavoro del musicista sono sbeffeggiati con un motivetto suonato e danzato dagli invitati alla festa dopo l'uscita del protagonista dalla sala.

Il litigio tra i due coniugi fa riemergere le barriere sociali e intellettuali dominanti, che sembrano, loro malgrado, modellare la loro esistenza a scapito dell'amore da cui sono legati, tanto da far condividere ai due protagonisti la previsione di incompatibilità pronunciata dalle loro famiglie, motivata dalla differenza delle classi sociali da cui provengono.

Da qui inizia la seconda parte del film, che si svolge quasi interamente nel grande appartamento dello zio quando, dopo il litigio, i due coniugi si separano temporaneamente: Édouard va alla serata organizzata dallo zio mentre Caroline rimane a casa.

Quasi a sancire il cambio dell'atto e quindi della scenografia, anche la seconda parte ha inizio con una panoramica che, seguendo il cameriere, esplora e fa esplorare allo spettatore il nuovo ambiente, popolato da signore e signori anziani dell'alta borghesia.

La parte centrale del film, che ha come oggetto la crisi della coppia, è in realtà un pretesto per esibire uno spaccato della classe borghese che, come aveva evidenziato Renoir ne *La Règle du jeu*, si stava sgretolando già prima della guerra. La m.d.p. entra direttamente all'interno della casa, senza alcun passaggio esterno, come a voler dimostrare la posizione di questa classe sociale, ormai arcaica, i cui valori anacronistici non le permettono di comunicare con il mondo.

Le inquadrature frontali e la profondità di campo, in questa parte del film, richiamano la messa in scena de *La Règle du jeu* del maestro Jean Renoir: l'impianto fortemente teatrale delle inquadrature e i movimenti dei

personaggi dell'alta borghesia, accentuati e affettati, sottolineano, come anche in *Rendez-vous de juillet*, la falsità dei riti di una parte della società che sta vivendo la propria decadenza, senza rendersene conto.

Ai movimenti flessuosi dei due protagonisti si oppone la rigidità e l'artificialità degli ospiti di Beauchamps i quali, chiusi nelle loro case, si illudono ancora di contare qualcosa.

L'incapacità di comunicare con l'esterno è sottolineata dall'arrivo dell'ospite americano: Beauchamps, infatti, si rivolge a lui in un inglese che l'invitato non comprende, a tal punto di pregarlo di parlare in francese. Offeso dalla critica mossagli dall'americano, lo zio di Caroline si difende dichiarando di aver studiato inglese a Oxford, ma è proprio questa la ragione che lo rende incomprensibile, perché la lingua di Oxford è lingua morta, accademica, "buona" per le conversazioni dell'alta società, ma inutile per comunicare con il resto della società. Becker sembra sancire ancora una volta l'isolamento di tale ambiente, piegato su se stesso, chiuso al mondo esterno e sprezzante verso tutto ciò che rappresenta uno stile di vita diverso dal proprio.

Da questo gruppo sono esclusi Édouard e l'invitato americano, incarnazione di una società in movimento: il loro isolamento è evidenziato in una micro-sequenza all'interno della serata a casa Beauchamps. Mentre il gruppo, inquadrato in lontananza, inganna il tempo con un gioco, Édouard e Spencer, ripresi in primo piano, osservano la scena dal *bouffet*. Dopo essersi girati verso la m.d.p., la scenetta continua alle loro spalle, segnando fortemente il contrasto con il teorema esposto dall'americano al protagonista: le donne che lavorano non hanno tempo per sedurre altri uomini all'infuori del matrimonio, al contrario di quante, come sua moglie, non avendo nulla da fare tutto il giorno, si divertono a tradire il marito. Non c'è nulla di più lontano dalla sensibilità dell'alta società di questo bizzarro

elogio del lavoro e della fatica.

La parodia messa in scena da Becker, comprende anche il rapporto che questa classe sociale ha con l'arte. Nella prima parte del film Caroline ha invitato la portinaia e il nipote ad ascoltare Édouard al pianoforte: malgrado le cattive condizioni dell'ascolto, Caroline nel frattempo sta telefonando allo zio, i due spettatori sono soggiogati dalla musica. Più tardi, quando il protagonista suona alla serata organizzata da Beauchamps, gli invitati, rigidi sulle loro sedie, faticano a dissimulare la loro noia. Al brano interpretato dal protagonista gli ospiti preferiscono il motivetto che un invitato inizia a suonare, parodiando Édouard appena finita la sua esibizione. Sono tanto divertiti a ballare una *raspa*, quanto incapaci di apprezzare un brano di musica classica. In tal modo Becker dimostra come la borghesia, la classe "superiore", che detiene il denaro e il potere sia insensibile all'arte, al contrario della gente semplice, che rimane ammaliata dalle note del pianoforte, incantata dalla musica colta.

Opponendo i personaggi di origini modeste agli invitati che appartengono all'alta borghesia e il cui il prestigio è dovuto alle loro antiche origini, il regista mostra come il gusto per l'arte non sia questione d'élite, ma di sensibilità.

Anche la contrapposizione tra la fluidità delle mani sui tasti del pianoforte e la rigidità degli invitati, mostra in qual modo essi non riescano a sentire l'emozione che emerge da quelle note: nella sequenza in cui Édouard esegue il primo brano, il regista alterna inquadrature del protagonista al piano con inquadrature fisse sul pubblico seduto ad ascoltarlo, concentrato al fine di capire la bravura del musicista.

La m.d.p., alle spalle del protagonista, inquadra le mani del musicista mentre comincia a suonare. In seguito allo stacco la cinepresa, posta di fronte a Édouard, compie un lento zoom di avvicinamento per poi fare una

leggera rotazione a destra e inquadrare le corde del pianoforte e proseguire, ruotando a 180° fino a raggiungere il gruppo di invitati seduti vicino allo strumento. Dopo una breve pausa, la m.d.p. torna verso il musicista con una carrellata laterale. Da questo momento cominciano una serie di inquadrature frontali sugli invitati: riuniti in gruppi composti da due o tre persone, le riprese fisse su di loro accentuano il senso di staticità e di freddezza degli ospiti di fronte al brano interpretato da Édouard.

Anche in questa sequenza Becker non rinuncia a ridicolizzarli: il padrone di casa è talmente occupato a fare in modo che tutto sia perfetto, da dimenticare l'azione più importante: fermare l'orologio che, ovviamente batte l'ora proprio mentre Édouard sta suonando. Le reazioni degli ospiti sono diverse: il divertimento di alcuni si oppone al fastidio provato dal cameriere russo e dall'americano, lo zio, invece, in evidente imbarazzo è più preoccupato della brutta figura che non di aver rovinato l'esecuzione del brano.

La rigidità degli spettatori di fronte alla composizione eseguita dal musicista, si scioglie quando un'invitata reagisce in modo esageratamente enfatico all'insistenza con la quale il padrone di casa tenta di convincere il nipote a suonare un altro pezzo, rimandando in tal modo il suo ritorno dalla moglie "ammalata".

Alla melodrammaticità del rimprovero si accompagna il teatrino dei convenevoli a cui il protagonista si deve sottoporre prima di lasciare la festa, ma soprattutto la crisi di nervi della premurosa invitata quando Caroline, inaspettata, fa il suo ingresso nella sala, svelando la bugia di Édouard. Il senso di umiliazione obbliga la donna a lasciare la festa tra le lacrime.

La rappresentazione sociale di tale ambiente, ormai in decadenza, si confonde con una rappresentazione teatrale: ne abbiamo nuovamente la prova dopo l'arrivo di Caroline alla festa. Prima di salutare tutti gli ospiti e immergersi in questo contesto chiede di poter parlare con il marito da sola,

così lo zio chiude le porte scorrevoli che separano la sala dove si trovano gli ospiti dall'anticamera dove i due protagonisti si confrontano. Un momento di intimità prima dell'ingresso sulla scena della festa, attraverso la riapertura delle porte, da parte del cameriere, e l'entrata di Caroline, la quale assume gli atteggiamenti e le pose degli altri ospiti, al contrario di Édouard che rimarrà a lato del palcoscenico, come abbiamo visto prima, insieme all'americano.

La terza e ultima parte si svolge nuovamente nell'appartamento dei due protagonisti, in un gioco di seduzione che la donna attua per riavvicinarsi al marito: le convenzioni sociali, le opposizioni di classe vengono, così, cancellate dal desiderio e dall'amore. Il desiderio sessuale è espresso dall'uomo quando riconosce nella messa in scena della donna, un tacito perdono per lo schiaffo ricevuto.

Il perdono nell'opera di Becker è sempre accordato dalle donne: come scrive Vey “ cette capacité de pardon, preuve suprême de l'amour, que Becker a accordée à toutes ses héroïnes, il ne l'a, en revanche, accordée à aucun de ses héros masculins”⁵².

Il film si conclude con una panoramica che dal letto, in cui si abbracciano i due protagonisti, comincia un movimento verso sinistra, in una direzione contraria a quella iniziale, fino ad inquadrare nuovamente, sempre dai vetri di una finestra, la strada ormai deserta, quasi a sancire la chiusura della rappresentazione del film, in un movimento circolare.

Se con *Antoine et Antoinette*, Becker racconta il dopoguerra, ma soprattutto l'ambiente operaio parigino, *Édouard et Caroline*, al contrario è il pretesto per dipingere la classe dell'alta borghesia che, dopo la seconda guerra mondiale, si dimostra incapace di adeguarsi ad una società dove profondi cambiamenti stanno minando le fondamenta su cui si è retta. *Rue de l'Estrapade* avrà come soggetto principale il tentativo di emancipazione

52 J.L. Vey, *Jacques Becker ou la fausse évidence*, ALÉAS, Lyon, 1995, p.33

della donna nella società francese. I viaggi all'interno di queste coppie permettono, così, al regista di affrontare con il suo tocco leggero problematiche contemporanee alla società francese del tempo.

Attraverso questo film, la critica ritorna sulla grande capacità di Becker di costruire un *milieu*: Henry Magna su *Le Monde* scrive che «est un film aimable et bien fait. Il montre une fois de plus l'extraordinaire aptitude de Becker à définir un milieu social. Ce sont ici le snobs qui sont visée lorsque le film passe du badinage à la satire.»⁵³ E ancora il confronto con il maestro Renoir tende a sottolineare i difetti del regista: il critico, infatti, così continua la sua recensione, «Et l'on se souvient que Jacques Becker fut l'heureux assistant de Renoir en comparant la manière dont il se moque des parvenus au style ironique et fantasque de notre plus grand metteur en scène dans *La Règle du jeu*. Je ne crois pas que toutes les flèches portent: elles ne sont pas décochées avec assez de détachement. La caméra s'attarde et les effets sont un peu forcés, mais cela reste drôle.»

Bisognerà attendere la critica di Jean Queval, che nelle pagine dei *Cahiers du Cinéma*, rivista il cui primo numero è apparso nell'aprile dello stesso anno, evidenzia degli aspetti importanti nella messa in scena del regista: «les principaux éléments de la description critique sont, je crois, au nombre de trois. Il y a la durée concomitante du film et de l'anecdote. Il y a la construction d'aspect théâtral, mise au service des ressources du cinéma, lesquelles transcendent trois petits actes du boulevard en parodie. Il y a la comédie des caractères, qui rompt avec l'esthétique artificielle et usée jusqu'à la corde de la comédie des situations.»⁵⁴

Al di là delle critiche favorevoli apparse sui *Cahiers du Cinéma*, il film fu accolto tiepidamente, poiché si prestò più attenzione all'esilità dell'intreccio, piuttosto che alla virtuosità della messa in scena.

53 Henry Magnan, *Édouard et Caroline*, *Le Monde*, 14 aprile 1951

54 J. Queval, *Des auteurs qui ne se prennent pas pour d'autres*, *cahiers du Cinéma*, n°23, giugno 1951

CASQUE D'OR

Nel 1952 Becker gira *Casque d'Or*, film tratto da un soggetto che, già prima della guerra, era destinato a Julien Duvivier, con Jean Gabin nel ruolo di Manda. Poiché il film non si fece, il produttore propose il progetto a Becker che con Roger Vitrac ne ricavò una sceneggiatura. E' la prima volta che il regista si confronta con una storia ambientata in un'epoca lontana: i primi del '900. La vicenda si ispira ad un fatto realmente accaduto, che aveva occupato le pagine della cronaca all'inizio del secolo: due bande rivali di malviventi parigini (gli *apaches*) si batterono perché i loro rispettivi capobanda amavano la stessa donna, Amélie Hélie, soprannominata Casco d'oro per i suoi capelli biondi. In un ultimo duello i due malviventi si ferirono entrambi gravemente, terminando la loro vita in prigione.

Duvivier, saputo che Becker era stato ingaggiato per girare un progetto che riteneva proprio, tornò sulle sue decisioni dichiarandosi disponibile a realizzare il film, ma ancora una volta non ci riuscì; si arriva così al 1951, quando, dopo aver firmato il contratto con la casa produttrice, Becker comincia a lavorare su *Casque d'Or*, che diventerà uno dei suoi maggiori capolavori. Il regista, tuttavia, preferisce modificare la versione precedente, spogliandola delle numerose peripezie che la componevano e unendo i personaggi intorno al tema dell'amore e dell'onore. Il film assume così i contorni di un melodramma, dove l'amore, portatore del destino tragico dei protagonisti, diventa il fulcro centrale intorno a cui si sviluppa l'intreccio. La scelta del melodramma, tuttavia, non implicò la rinuncia, da parte del regista, ad una narrazione piana, sempre al presente e soprattutto attenta alla quotidianità dei personaggi, ancora una volta posti in primo piano.

Becker riesce così a riportare sullo schermo l'atmosfera dell'epoca: il mondo degli *apache* parigini non è mai avulsa dal contesto in cui si inseriscono le loro azioni, "ce qui à gêné les gens dans *Casque d'or* c'est la lenteur du temps, l'absence de toute ellipse, l'absence aussi de choix entre

l'utile et l'insignifiant, l'abondance des temps morts"⁵⁵.

In questo modo Becker trasforma la vita eccezionale dei malviventi in vite ordinarie inserite nella cronaca di una *Belleville* inizio secolo. Tutto ciò perché, come afferma egli stesso nell'intervista a Truffaut e Rivette, "le crime est exceptionnel et l'exception ne m'intéresse pas!"⁵⁶

Jean Queval, in un articolo apparso sui Cahier du Cinéma a ridosso dell'uscita del film, si sofferma su questo aspetto: "Ce n'est pas un film d'opérateur et de décorateur au premier titre – dans l'ordre du langage, c'est d'abord un film de monteuse, comme tous ceux de ce cinéaste -, parce que c'est un film qui est dans la vie et de la vie. Non pas, bien sûr, parce qu'il ressuscite une époque: il ne présente, de celle-ci, qu'un album amusé. Mais parce que Becker a le don de vie, le don de sympathie pour les autres hommes, comme aucun autre auteur français, Renoir excepté.»⁵⁷

Ne emerge un quadro pittoresco del mondo degli *apache*, mai macchiettistico: la costruzione delle azioni che si inseguono apparentemente in modo autonomo dalla penna del regista, scaturiscono da un codice d'onore e d'amore che regolava la vita del tempo. Allo stesso modo la scelta di un dialogo scarno ed essenziale, senza "motti d'autore", ma che riproduce il modo di parlare dei malviventi inizio secolo, fanno del film un autentico ritratto di un'epoca che Becker aveva imparato a conoscere, fin da bambino, attraverso le illustrazioni del "Petit Journal".

Era stato lo stesso regista ad aver affermato nell'intervista a Georges Sadoul che "j'ai voulu mettre l'équivalent des anciennes images en couleurs du Petit illustré qui paraissait au temps de notre enfance: on y voyait des agents en pèlerine noire arrêter un criminel dans les rues parisiennes. Pourtant, j'ai évité autant que possible le genre 1900, sauf dans le personnage antipathique de Leca. J'ai voulu que mes acteurs aient l'air de vivre à l'époque de film et ne soient pas costumés (...).»⁵⁸

55 Naumann, *Jacques Becker*, Ed. Bibliothèque du film, Durante, Parigi, 2001, p.54

56 F. Truffaut, J. Rivette, *Entretien avec Jacques Becker*, Cahiers du Cinéma, n°32, febbraio 1954, p.4

57 J. Queval, *Pavane pour des apaches défunts*, Cahiers du Cinéma, n°13, giugno 1952, p.71

58 G. Sadoul, *Puissance de la sobriété*, Lettre Françaises, 10 aprile 1952

Per riportare sullo schermo quell'atmosfera, il regista inserisce momenti che esulano dall'intreccio ma che, come scrive Truffaut, danno "un grosso risultato plastico: la danza, la rissa nel cortile, il risveglio in campagna, l'arrivo di Manda davanti alla ghigliottina sostenuto da un prete, tutte queste sono copertine del *petit journal* o di *L'illustré* e questo incantamento dell'occhio per le stampe popolari mi conferma che il cinema ha una vocazione popolare e che sbaglia quando pretende di "animare" le pitture dei maestri."⁵⁹

Il film può essere così scandito:

16. Primo giorno: incontro tra Casco d'oro - la donna di Roland - e Manda tra cui scocca il colpo di fulmine;
17. Secondo giorno: Roland chiede aiuto a Leca, il capo della sua banda, perché convinca Caso d'oro a ritornare da lui, ma Leca tradisce il suo sodale, chiedendo a Marie di diventare la sua donna;
18. Marie, dopo aver incontrato Leca, si reca da Manda, ma scopre che l'uomo è già fidanzato;
19. Alla sera, al bistrot l'*Ange Gabriele*, Manda cerca Casco d'oro, ma Roland lo sfida a duello per decidere chi dovrà avere Marie;
20. Manda uccide Roland;
21. Terzo giorno: Manda deve lasciare il lavoro e nascondersi per un po', un biglietto anonimo gli chiede di recarsi a *Joinville*
22. A *Joinville* Manda trova Marie
23. Quarto giorno: Leca scopre dove si trovano i due amanti e, pur di far tornare Manda a Parigi, accusa Raymond, un altro componente della sua banda e molto amico di Manda, dell'uccisione di Roland
24. Quinto giorno: Leca si reca a *Joinville* per avvertire Manda dell'arresto dell'amico;

59 F. Truffaut, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia, 1998, p.155

25. Sesto giorno: Manda torna a Parigi e si costituisce, intanto Casco d'oro, per salvare l'amante, si reca da Leca e accetta di diventare la sua donna;

26. Casco d'oro fa evadere i due amici, ma Raymond viene ferito, morirà poco dopo; intanto Manda cerca Leca a casa, dove scopre che ha abusato di Marie, poi lo insegue per le strade di *Belleville* e lo uccide nel cortile del commissariato dove si era rifugiato;

27. Ultimo giorno: all'alba Manda viene giustiziato.

Come si può notare, le azioni si dipanano in un arco temporale scandito, come nei precedenti film, dall'alternarsi di momenti della giornata che facilitano la collocazione temporale delle azioni: se pensiamo a ciò che accade nel secondo giorno riusciamo facilmente a seguire il filo cronologico degli eventi. La mattina Marie viene trovata dai malviventi della banda, nella stanza di un'amica e condotta da Leca; successivamente la donna si reca da Manda, mentre sta pranzando con il proprietario della falegnameria e con la figlia, la sua fidanzata. La sera invece l'incontro con Marie è all'*Ange Gabriele*, dove Leca le aveva dato appuntamento. La scansione cronologica è fornita dalle azioni quotidiane dei personaggi e dai dialoghi tra loro. In tal modo il regista affida agli stessi protagonisti il compito di offrire chiare indicazioni temporali allo spettatore creando una sorta di unione e "di montaggio" tra le diverse sequenze. Ad esempio, il giorno dopo l'uccisione di Roland, Leca si reca all'*Ange Gabriele* per un appuntamento con il commissario di polizia, al quale rivela che Raymond ha ucciso un uomo. Nella sequenza successiva, ambientata a *Joinville*, Manda e Marie incontrano il capo banda il quale li informa che, il giorno precedente, Raymond è stato arrestato. In questo modo, attraverso il dialogo dei personaggi, lo spettatore riesce a congiungere in una successione temporale

precisa le due sequenze, liberandole da un alone di indeterminatezza che altrimenti avrebbero mantenuto.

Le azioni dei malviventi sono legate allo scorrere naturale del tempo, in modo da spogliarle di quell'eccezionalità che contraddistingue i film di genere, in cui la scansione temporale trasgredisce le regole della vita comune: vivere al di fuori della legge significava, innanzitutto, vivere al di fuori di un tempo quotidianamente regolato.

L'ordinarietà delle azioni dei personaggi è data, soprattutto, dalla messa in scena, grazie alla quale eventi apparentemente eccezionali ci vengono presentati come banali rituali che scandiscono la loro quotidianità.

Come già notato per altri film tra personaggio e spazio si intuisce uno stretto rapporto. Ne è un esempio la sequenza in cui avviene il duello tra Manda e Roland: i due uomini escono nel cortile interno dell'*Ange Gabriele* per sfidarsi in una lotta il cui esito determinerà il possesso di Marie. La m.d.p. inquadra il cortile dall'alto verso il basso mentre Manda e la banda di Leca guadagnano il centro: il protagonista è seguito dal gruppo in cui intravediamo Roland, mentre Leca si trova in fondo al cortile, ancora sulla porta. In sottofondo si ode la musica proveniente dal *bistro*. Arrivati al centro del cortile si fermano, Roland si posiziona di fronte a Manda, mentre Leca li raggiunge. L'inquadratura successiva riprende ad altezza d'uomo i due contendenti e Leca, che si inserisce in mezzo a loro per chiedere il motivo del duello. Vengono inquadrati successivamente il capo banda e il protagonista, uno di fronte all'altro, a mezzo busto, di profilo alla cinepresa, mentre al centro, leggermente arretrato, notiamo Raymond. Si compone, così, visivamente il triangolo che determinerà la morte di Manda.

L'inquadratura successiva, invece, pone sull'asse da destra a sinistra il protagonista, il capo banda e Roland. Leca, a quel punto, invita gli altri del gruppo, che fanno cerchio attorno a loro, a rientrare all'interno del locale,

affinché nessuno possa insospettirsi della loro assenza. In quel momento anche la musica di sottofondo cessa, lasciando posto al silenzio e all'abbaiare di un cane in fuori campo.

Cominciano i preparativi del duello: in piano americano, a sinistra dell'inquadratura, uno degli uomini di Leca perquisisce Manda, mentre a destra entra Raymond che si avvicina a Roland, posto in lontananza, per sottrargli tutte le armi che ha addosso. Conclusa l'operazione, Raymond torna verso la m.d.p. e attraverso un raccordo di movimento si passa alla ripresa successiva, frontale, in cui tutti raggiungono Leca, il quale rimane al centro. Segue il dettaglio del coltello, l'arma che verrà utilizzata nel duello e, dopo uno stacco attraverso cui torniamo all'inquadratura precedente, vediamo il capobanda assegnare il posto da cui i contendenti devono partire. Una successione di inquadrature riprendono singolarmente Roland, Manda e Leca, fino alla ripresa dal basso verso l'alto di quest'ultimo che sta per gettare il coltello a terra. Il dettaglio dell'arma conficcata sul terreno anticipa la ripresa dall'alto verso il basso del cortile in cui si distinguono i due uomini, uno di fronte all'altro, mentre si precipitano sull'arma.

Tutta la parte dei preparativi occupa un arco di tempo più lungo rispetto al duello: Becker si sofferma più sui gesti e i movimenti sicuri e ormai consueti, ordinari, che sul momento drammatico della lotta.

Con l'inizio dello scontro anche il montaggio cambia ritmo: se finora scandiva la sequenza lentamente, prediligendo inquadrature lunghe, ora si fa più veloce, alternando ai primissimi piani di Manda, Roland e dei due spettatori il dettaglio delle mani che tengono il coltello, fino al colpo finale ripreso, anch'esso, attraverso un'inquadratura ravvicinata. Isolando l'atto inferto da Manda alle spalle di Roland, l'uccisione dell'avversario si spoglia di qualsiasi valore drammatico, diventando un gesto che assicura la sopravvivenza del protagonista.

L'attenzione del regista verso i corpi si rivela soprattutto nei momenti non funzionali alla narrazione in cui, attraverso la messa in scena, cerca di riportarne sullo schermo la plasticità e la densità del mondo reale, riuscendo a disegnare delle inquadrature che sembrano uscite dalle pagine dei giornali dell'epoca o dalla tavolozza di Renoir. Nella sequenza iniziale, la carrellata che segue i due amanti mentre danzano illuminati da un alone di luce che li avvolge, contribuisce a donare a quei corpi la concretezza e allo stesso tempo la sensazione di travalicare il qui e ora dell'esistenza. Ogni inquadratura sembra emergere da una foto dell'epoca: la plasticità dei corpi, e i numerosi primi piani dei protagonisti ricordano i volti ritratti nei quadri degli impressionisti. Come gli impressionisti imprimevano sulla tela uomini e donne attraverso pennellate capaci di rendere la freschezza e la verità dei tratti, così Becker, con la sua messa in scena incide sulla pellicola l'atmosfera e l'autenticità di quel tempo.

Si nota come in questo film la necessità di costruire un affresco fedele alla realtà si incroci, si mescoli, si avvinghi, con il desiderio di creare personaggi in grado di oltrepassare il presente della narrazione. La costruzione dell'intreccio mescola l'ordinarietà dell'esistenza umana con le decisioni del destino che, come un regista, muove i fili della vita dei personaggi.

Un destino che si manifesta attraverso la figura, ormai immortale, di Casco d'oro: Marie incarna la seduzione, la Bellezza che, attraendo gli uomini a sé, li conduce inconsapevolmente verso la morte. Attraverso la bellezza tragica del suo volto, valorizzata dai primissimi piani, si scorge la forza ammaliatrice del destino.

Nel film il desiderio annulla le coordinate temporali, creando un acceso contrasto tra il determinato e l'infinito, tra il provvisorio e l'eterno: all'interno dello scorrere regolare del quotidiano, si apre uno squarcio

sull'assoluto grazie alla rappresentazione dell'amore che nasce tra i due protagonisti.

La messa in scena privilegia lo sguardo attraverso i numerosi primi piani di cui si compone la storia d'amore, perché è proprio attraverso lo sguardo che nasce il desiderio tra Manda e Marie: il protagonista incontra per la prima volta la donna mentre danza con Roland e, immediatamente, è attratto dallo sguardo che lei gli rivolge. Viene, così, trascinato nel vortice del desiderio che lo spingerà tra le braccia della morte. Becker alterna inquadrature dei due danzatori, a riprese frontali del volto di Manda che segue con gli occhi i movimenti della coppia, donando visivamente la sensazione di vertigine provata dall'uomo di fronte alla bellezza ammaliatrice di Casco d'oro. Manda si arrende alla donna, pedina inconsapevole di un destino che lo condurrà alla morte, perché la tensione all'assoluto approda necessariamente al fallimento.

L'annientamento del desiderio è espresso sempre attraverso lo sguardo: Marie, dalla finestra di una camera d'albergo, segue l'esecuzione di Manda. La donna, infatti, trascorre tutta la notte affacciata dalla stanza dell'albergo, in attesa di assistere alla morte dell'amato. Al sopraggiungere dell'alba, Manda fa ingresso nella piazza: l'alternanza dei primi piani di Marie con le inquadrature dell'arrivo del condannato alla ghigliottina, oltre a intensificare la tensione del momento, sottolinea come il destino si nutra della visione della morte da lui provocata. Così, dopo l'inquadratura della lama che cade sul capo del protagonista, in fuori campo, anche lo sguardo della donna, ripreso in primo piano, può chinarsi, reiterando il movimento mortale della ghigliottina.

La formula utilizzata da Claude-Marie Trémois per riassumere il film è molto chiara: «Une histoire d'amour enfermée entre deux regards: un regard a marqué le début de l'amour de Manda et de Marie. Un regard en sera le

dernier signe visible: celui de Marie assistant par une fenêtre du boulevard Arago au supplice de Manda»⁶⁰

E' interessante notare come il critico abbia usato il termine "enfermée" per definire l'amore tra i due protagonisti, a sottolineare, giustamente, la natura di questo sentimento che li imprigiona, soffocandoli lentamente.

La sensazione di essere di fronte a una storia d'amore che sembra travalicare il tempo degli uomini è confermata anche dalla scelta dei nomi adottati dal regista: il nome della protagonista, una prostituta, viene cambiato da Amélie a Marie, mentre il vero nome di Manda è George, ma viene soprannominato Jo, il falegname. A sancire la purezza del loro amore, contribuisce anche la scelta di un altro nome biblico: l'*Ange Gabriele* è, infatti, il luogo in cui Manda, di fronte alla donna, pronuncerà queste parole "Je suis venue te chercher Marie", quasi a voler ripetere le parole che l'arcangelo messaggero di Dio aveva rivolto alla giovane Maria.

L'utilizzo della luce è teso a rendere la forza di questa passione che cerca di sopravvivere alla caducità della vita umana. Nel film troviamo una marcata alternanza tra le sequenze che si svolgono di giorno e quelle che si svolgono di notte: il soggiorno a *Joinville*, una sorta di paradiso terrestre, è avvolto da una luce intensa e bianca, diversa da quella che caratterizza le sequenze ambientate a *Belleville*, dove la luce riflette il grigio delle case dello spazio urbano. A *Joinville* tutto è inondata da una luce accecante, paradisiaca, a testimonianza del carattere sovrumano di questo amore. Al contrario, tutti i momenti più drammatici avvengono di notte, nell'oscurità delle tenebre: Manda uccide Roland in un cortile buio e, in seguito, decide di costituirsi alla polizia per scagionare l'amico arrestato al suo posto, durante la notte trascorsa a *Joinville*.

E' nel corso dell'ultima sequenza, tuttavia, a essere sancita la divisione tra vita e morte, tra luce e tenebra: per la prima volta il viso della donna è

60 C. Trémois, *Analyse d'un grand film: Casque d'Or*, Télérama, 30 Gennaio 1966, p.15

avvolto dall'oscurità, a determinare la vittoria della morte sull'esistenza umana.

Ma il cinema è finzione, e basta il *flash-back* finale, che ci riporta al primo ballo tra i due amanti, avvolti da una luce radiosa, a sottolineare come a morire può essere solo il corpo, non i sentimenti e l'amore che legano gli uomini. Così la vita vince sulla morte.

Anche i suoni e i rumori fuori campo sembrano segnare e sancire il destino degli uomini: il momento in cui Leca annuncia a Manda l'arresto di Raymond è accompagnato dal gracchiare di corvi, "uccelli del malaugurio" che con la loro presenza sembrano annunciare il precipitare dell'esistenza di Manda. Ma è l'abbaiare del cane durante la sequenza del duello a determinare in modo ancora più drammatico la presenza di una forza sovrumana che solo gli animali sono in grado di intuire, e che preannuncia la morte de Manda. Nella sequenza dell'esecuzione, infatti, si ode nuovamente in fuori campo l'abbaiare dei cani. Suoni che ci appaiono provenire non da uno spazio contiguo ma da un altrove indefinito, sede del destino che tesse le fila degli uomini.

Abbiamo visto che la costruzione del film è tesa, come scrive Valerie Vignaux a "rendre compte du destin extraordinaire d'homme ordinaires. Il laisse à ses personnages leur libre arbitre car la volonté est à l'origine de leur action et pourtant le contexte dans le quel s'inscrivent leurs faits et gestes est signalé comme relevant d'un surnaturel. Ils accomplissent sans en être les maîtres, car ils n'ont pas conscience de devenir des personnages mythiques, une destinée qui les fait entrer dans l'histoire.»⁶¹

Casque d'Or fu rivalutato solo col passare del tempo, anche grazie ai numerosi apprezzamenti rivoltigli dai "giovani turchi" sulle pagine dei *Cahiers du Cinéma*. In un'intervista Simone Signoret ricorda che «à part moi, mon mari, quelques bons ami et quelques très rares spectateurs anonymes, le gros de l'intendance n'a pas suivi. Le film a été un échec total.»⁶²

61 Vignaux V., *Jacques Becker, ou l'exercice de la liberté*, Liège, Edition du céfal, 2000, p.132

62 S. Signoret, *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Éditions du Seuil, Parigi, 1976, p.119

Tra i suoi detrattori, anche il critico André Bazin, che in un articolo dichiarò: “Jacques Becker scénariste trahit complètement les intentions de Jacques Becker metteur en scène. Son histoire est fausse de A à Z. À tant nous ennuyer avec les personnages sans profondeur, sans complexité, sans mystère, et finalement conventionnels dans la platitude, Becker n’aurait déjà qu’une mauvaise excuse s’ils avaient existé comme il nous les présente; il n’a plus aucun alibi quand on sait de surcroît qu’il les a inventés de toute pièces.»⁶³

Emblematica, per capire il destino della pellicola, è l’ammenda che tre anni dopo fece lo stesso critico: egli arrivò a scrivere che *Casque d’Or*, non solo era il più bel film di Becker, ma il più bel film francese del dopo guerra.

63 A. Bazin, *Casque d’Or*, Le Parisien libéré, 24 aprile 1952

RUE DE L'ESTRAPADE

Rue de l'Estrapade, commedia del 1953, conclude la trilogia dedicata alla coppia: per l'ultima volta Becker, mettendo in scena l'intimità coniugale, indaga nei ripostigli in cui si può nascondere l'amore, obbligandolo ad uscire attraverso gli attimi, i segreti, i pensieri e le sventure della realtà quotidiana.

Il critico André Bazin vede nella trilogia del regista, la vicinanza a “la tradition théâtrale et romanesque française, analytique et moraliste, préoccupée de psychologie et notamment des rapports amoureux, des relations du couple, des ses joies, de ses tempêtes et de son instabilité. *Édouard et Caroline* ou *Rue de l'Estrapade* demeurent au fond dans le lignée de Marivaux”⁶⁴.

In questa pellicola lo sguardo del regista sembra concentrarsi sempre più sulla coppia: se *Antoine et Antoinette* poteva rappresentare il pretesto per raccontare uno spaccato della vita del dopoguerra, attraverso un balletto ritmato di personaggi che circondano la coppia, se *Édouard et Caroline* sottendeva la volontà di costruire un quadro satireggiante della borghesia dell'epoca, in *Rue de l'Estrapade* la vicenda dei protagonisti è posta sempre in primo piano, limitando fortemente l'apporto dei personaggi secondari.

L'obiettivo della m.d.p. si apre perciò direttamente sull'interno dell'appartamento, nella sala da pranzo dove i due protagonisti stanno mangiando. L'armonia che sembra regnare tra i coniugi viene però messa in discussione dopo poche immagini, quando lo spettatore scopre che Henri tradisce la moglie.

La casa, quindi, a differenza delle due pellicole precedenti, in cui simboleggiava l'amore e l'intimità, diventa lo spazio dell'incomunicabilità e della menzogna. Il piccolo ma elegante *loft* sulla rive *droite* (dalla finestra si scorge la *Tour Eiffel* al di là della Senna), racchiude tra le sue mura un'

64 A. Bazin,, *Le cinéma français de la liberation à la nouvelle vague (1945-1958)*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, p.47

esistenza dettata dalle convenzioni borghesi, dietro cui si celano la falsità e la mediocrità dei rapporti umani.

Per evidenziare questo aspetto, Becker costruisce l'appartamento attraverso un gioco di tendaggi che di volta in volta nascondono o svelano porzioni di quello spazio. Oltre a richiamare, anche in questa occasione, lo spazio teatrale, adottato per sottolineare l'aspetto convenzionale del loro rapporto, le tende che si aprono e si chiudono sulla sala da pranzo simboleggiano, nascondendo la verità, le basi su cui si fonda il matrimonio dei due protagonisti.

Dopo aver scoperto il tradimento, Françoise decide di lasciare la casa senza dire nulla al marito; così, quando Henri rientra, la donna nasconde le valigie che stava preparando dietro una tenda. La chiusura del sipario pone una sorta di schermo tra la verità che sta al di qua delle tende, e che rimane visibile allo spettatore, e la falsità del loro rapporto, che viene messo in atto oltre quel pesante drappo.

Il marito, infatti, torna con la cena pronta e due bottiglie di champagne per trascorrere una serata romantica con la moglie. La donna è vestita di nero, quasi in segno di lutto, e infatti dopo poco citerà una frase di Bousset “on n'entend dans le funérailles que des paroles d'étonnement de ce que ce mortel est mort”. Di fronte all'incomprensione del marito, Françoise spiega il senso della frase “ça veut dire qu'on est toujours surpris de voir les gens mourir, alors que c'est tout naturel”. E' ovvio che la donna si riferisce alla morte dell'amore, senza però essere compresa dal compagno.

Non è che un piccolo episodio da cui risalta l'incomunicabilità tra i coniugi, colpevoli entrambi di mentire all'altro: Henri non confessa alla moglie di averla tradita, mentre Françoise non rivela al marito di aver scoperto il tradimento e di volersene andare. Marito e moglie vengono a conoscenza della verità solo attraverso l'intermediazione di altre fonti.

E' Denise a rivelare a Françoise il tradimento del marito, mentre Henri comprende le ragioni che hanno spinto la compagna ad andarsene solo grazie alla foto dell'amante lasciata in un biglietto per lui; così, allo stesso modo, il protagonista scopre il nuovo indirizzo della moglie grazie alla domestica. La mancanza di comunicazione, tuttavia, conduce necessariamente all'equivoco.

Dopo aver comprato un nuovo vestito all'*atelier* del famoso stilista Christian, Françoise decide di correre dal marito per mostrarglielo. La sequenza si apre con l'inquadratura di Henri che esce dall'officina in cui lavora per cambiarsi e andarsene; il movimento di macchina segue il protagonista mentre entra nello spogliatoio esterno al luogo di lavoro, fino a scomparire dall'inquadratura, che prosegue il suo movimento a destra per riprendere la strada da cui giunge la macchina dalla quale scende Françoise. La panoramica, che unisce l'uscita di scena del marito e la contemporanea entrata della moglie, appare come l'anticipazione visiva del gioco di equivoci messi in scena di lì a poco. La protagonista, infatti, affacciata alla porta dell'officina chiede a un meccanico di Monsieur Laurent, il marito. L'uomo, credendola amante del collega, che lo aveva avvisato del suo imminente arrivo, confonde le due donne e dice a Françoise di attendere Henri al solito posto, il bar dietro l'angolo. La moglie, sconcertata dalla scoperta, si avvia al bar dove i due amanti avrebbero l'appuntamento. Quando il marito esce dallo spogliatoio, proprio mentre sta arrivando la sua vera amante, viene a sapere che poco prima, la donna che aveva chiesto di lui era la moglie. Scatta a quel punto l'inganno: chiede al suo amico Roland di correre al bar e far credere alla moglie di essere lui l'uomo che aveva appuntamento con un'altra donna. Françoise, ingannata dalla messa in scena, corre all'officina, contenta che il marito non abbia un'amante.

Gli equivoci continuano anche quando la moglie si è ormai trasferita nel nuovo appartamento. Il marito, infatti, deciso a riportare la moglie a casa, torna da lei ma, salendo le scale, sente provenire dalla sua stanza un gran numero di voci perciò, credendola in compagnia di altri uomini, se ne va senza farsi vedere. Lo spettatore sa, invece, che le voci che ha sentito provengono da un grammofono che la donna sta ascoltando insieme a Robert.

La seconda parte del film, quasi a sancire l'incomprensione tra i due coniugi, è strutturata attraverso lo sviluppo del tempo parallelo. Mentre Françoise prepara la sua nuova stanza, il marito prova la macchina in pista per la corsa della domenica; il giorno dopo assistiamo al risveglio di Françoise che invita a cena i suoi due nuovi vicini di casa, mentre Henri va a trovare Denise, l'amica della moglie, per invitarla a pranzo, convinto che solo l'amica può aiutarlo a riconquistare la sua compagna. Dopo aver assistito al pranzo dei due, ritroviamo la moglie mentre prepara la cena per Robert, seguita nuovamente dalla cena tra Denise e il protagonista, interrotta dall'arrivo del marito

Questa momentanea distanza non sembra, tuttavia, condurre i due protagonisti a riconsiderare la natura del loro rapporto e le loro convinzioni riguardo al loro vincolo: se il marito non è sfiorato dall'ipotesi di chiedere scusa alla moglie, tanto meno Françoise ne sentirà l'esigenza..

Questo esempio evidenzia il tentativo di Becker di mettere in scena, come afferma Kaminski a proposito della commedia americana: "l'archetipo conflitto tra uomo e donna per la supremazia e la definizione dei rispettivi ruoli."⁶⁵

Ruoli ancorati saldamente alla visione della borghesia a cui appartengono i due protagonisti: il marito ha il compito di badare alla famiglia, mentre la moglie deve accudire ai figli e stare a casa. E' quindi la mancanza di figli e il desiderio di lavorare della moglie a minare, secondo Henri, la loro unione, non certo il suo tradimento.

65 S.M. Kaminski, *Generi cinematografici americani*, Pratiche Editrice, 1997, p.172

Il film contiene proprio il tema dell'emancipazione della donna all'interno delle convenzioni sociali che la vede ancora sottomessa all'uomo. Tuttavia, il percorso compiuto da Françoise, che dovrebbe portarla ad avere una concezione di sé al di fuori del matrimonio, fallisce, facendo rientrare tutto in un ordine già costituito.

“Si elle le quitte – scrive Burch - pour s'installer dans une chambre d'étudiant au quartier latin, si elle se met à travailler comme mannequin chez un grand couturier, si elle laisse conter fleurette par un voisin, ses velléités d'indépendance s'arrêtent dès que son beau mari, jaloux et dépité, vient la chercher. À aucun moment, Becker ne nous permet de prendre au sérieux la souffrance ou le désir d'autonomie de cette jeune femme. C'est sans doute ce refus de prendre au sérieux le personnage principal, qui ramène cet film décevant au niveau d'une comédie de boulevard sur l'adultère bourgeois.»⁶⁶

Avvalora il commento di Burch l'inquadratura della moglie nel momento in cui scopre il tradimento del marito: inizialmente è ripresa in campo medio, seduta sotto il casco di un parrucchiere mentre, sgomenta, guarda con attenzione la foto sul giornale dell'amante del marito. Quando alza lo sguardo verso la m.d.p., un veloce zoom di avvicinamento ci dà in primo piano il suo volto sconvolto dalla notizia, che ci appare, tuttavia, piuttosto divertente per la corona di bigodini che le circonda il viso. Becker sembra mettere in atto, in questa brillante commedia, i meccanismi tipici delle commedie americane, nelle quali la tensione del momento si dipana attraverso l'effetto comico.

Il secondo momento in cui il regista sembra attribuire poca importanza alla decisione della donna di emanciparsi dal marito si verifica quando, per cercare lavoro, la protagonista si reca dallo stilista Christian, per chiedere di collaborare con lui. Françoise non ha mai lavorato, è di buona famiglia ed è

66 N. Burch, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Nathan, Paris, 1996

mantenuta dal marito, come le regole sociali impongono. Così, molto ingenuamente, crede di poter essere assunta con estrema facilità come stilista in una casa di moda. La comicità della sequenza deriva dal fatto che, quando lo stilista chiede a Françoise di disegnare una chiave, la protagonista tratteggia una chiave che dimostra la sua inadeguatezza di fronte a un mondo che le è sconosciuto: l'oggetto, infatti, sembra essere disegnato da un bambino, tanto è stilizzata e semplice.

La velleità di questo percorso è dato, a parer mio, soprattutto dal fatto che sin dalla prima volta in cui la protagonista entra nel suo nuovo appartamento, è inquadrata attraverso la cornice della finestra: la *mise en abîme* visiva operata dal regista produce l'effetto di una rappresentazione all'interno del film, preannunciando il fallimento del suo tentativo di emancipazione. La m.d.p. inquadra dall'esterno la giovane donna mentre sistema le valige, per poi avvicinarsi facendo coincidere la cornice della finestra con quella dell'inquadratura.

Così come nell'ultima scena, quando Robert e l'amico vengono inquadrati, dopo aver assistito alla riconciliazione tra i coniugi, attraverso la stessa inquadratura, mentre Robert dice che la donna non tornerà più: scegliere di riprenderli in quel modo darebbe la sensazione che appartengono a un mondo distante, irreali, una parentesi all'interno della vita della coppia.

Ma a parer mio, l'effetto di sovrincorniciatura, come lo specchio in *Falbalas*, rappresenterebbe una doppia affermazione della cinematograficità: come afferma Christian Metz "il quadro interno, il quadro secondario, ha come effetto quello di mettere in evidenza il primo quadro, cioè il luogo dell'enunciazione, di cui è una "marca", fra altre, frequente e riconoscibile"⁶⁷.

67 C.Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995

In tutti i film, Becker sembra avere la volontà di scoprire il trucco della rappresentazione, evidenziare lo sguardo esterno che segue l'avvicinarsi delle peripezie dei personaggi, in quel gioco tra realtà e finzione che aveva caratterizzato l'opera del suo maestro. Il gioco con la rappresentazione si spinge sino all'omaggio che Becker dedica al suo maestro Howard Hawks, a cui sembra avvicinarsi per le sue scelte stilistiche. Poiché la pellicola è una commedia, il regista non rinuncia a un chiaro riferimento a *Susanna*, film del 1938 che rappresentò uno dei vertici della carriera hawksiana. L'omaggio reso si manifesta attraverso la raffigurazione del leopardo: Françoise, dopo la sequenza di apertura, si reca presso *l'atelier* del famoso stilista Jacques Christian dove la vediamo provare un audace vestito leopardato. Convinta dall'amica Denise e dallo sconto che lo stilista le concede, la protagonista lo acquista e corre immediatamente all'officina dove lavora il marito, per mostrarglielo. Il leopardo, simbolo della liberazione dello stato di Natura che si scontra con la Cultura e le convenzioni sociali a cui la donna si è sempre sottomessa, si ripresenta attraverso alcune foto che, nella seconda parte del film, il giovane innamorato della protagonista guarda in un libro mentre, rivolgendosi alla donna, le dice di avere voglia di esplorare nuovi mondi.

Françoise è associata alla figura del leopardo in opposizione al marito fortemente ancorato alle regole sociali che la donna, per affermare la propria emancipazione, cerca di mettere in discussione: lasciare la casa coniugale appare un ritorno alle origini, verso un desiderio che non conosce ancora le convenzioni sociali. La donna sembra racchiudere ancora in sé una parte istintuale, non soggiogata dalle regole sociali, anche se tale istinto ci appare effimero, e svanisce soccombendo ancora una volta ai vincoli imposti dal contesto sociale.

La tradizione teatrale a cui Bazin accenna, e soprattutto la filiazione con il teatro borghese e i valori che essa esprimeva, emerge nel film di Becker grazie a una messa in scena che privilegia, all'interno dell'appartamento dei due coniugi, riprese frontali, campi medi e movimenti di macchina a seguire gli spostamenti dei protagonisti nello spazio.

In tal modo Becker, attraverso il linguaggio cinematografico, rende sullo schermo il teatro al quale si ispira, in un continuo intrecciarsi tra la realtà e la finzione con cui cerca di esprimerla. I mezzi cinematografici che possiede, sono utilizzati per creare il linguaggio teatrale a cui attinge, senza che mai la lingua del cinema possa apparire subordinata a quella del teatro.

Con *Rue de l'Estrapade* Becker conosce nuovamente lo scacco commerciale, ma soprattutto le critiche dalla maggior parte della stampa cinematografica. Al coro si unisce anche Georges Sadoul: «*Édouard et Caroline se sont brouillé et la jeune femme va vivre rue de l'Estrapade dans une mansarde come Antoine et Antonette. Elle se fait courtiser par un couturier amoureux de ses propres Falbalas et par un vague chanteur quia manqué son Rendez-vous de juillet. En reprenant dans ses films anciens ses personnages ou ses décors, Jacques Becker a fabriqué un film curieusement impersonnel et qui ressemble surtout à une comédie légère américaine de 1933. L'erreur de Rue de L'Estrapade est d'autant plus inquiétante qu'elle vient accentuer les erreurs passées de Becker. Après son dernier film, on se demande si l'on avait raison (comme je l'ai fait) de supposer que le réalisateur (reprenant avec d'autres moyens une conception ancienne de Renoir) entendait dresser dans son œuvre un tableau social de la France contemporaine. Il avait fallu beaucoup de bonne volonté pour y insérer Édouard et Caroline puis Casque d'Or. Mais il est impossible d'y faire rentrer Rue de l'Estrapade que rien ne distingue d'un film commercial courant.*»⁶⁸

68 G. Sadoul, *Rue de l'Estrapade*, Les lettres françaises, 23 aprile 1953

Etienne Lalou in un articolo su *Arts* del 24 aprile 1953 si chiedeva se la propria delusione di fronte all'ultimo film di Becker fosse dovuta a «la volonté de traiter sous le couvert de l'anecdote, le problème d'une époque ou d'un milieu»⁶⁹ rimanendo però troppo in superficie a causa di soggetti deboli.

La risposta di Becker, indirizzata a tutti coloro che in quegli anni lo avevano considerato un regista sociale, ribadisce che “Je n'ai jamais voulu (exprès) traiter un sujet. Jamais et dans aucun de mes films. Les sujets ne m'intéressent pas en tant que sujet ...Je m'efforce de raconter mon affaire le mieux que je puis et c'est tout.»⁷⁰

E così, Becker sembra rispondere anche a quanto aveva scritto Sadoul l'anno precedente: «On pouvait croire, avant d'avoir vu *Casque d'Or*, que le film allait constituer une parenthèse dans l'œuvre de Jacques Becker, puisque ses cinq films précédent avaient étudié chacun une couche sociale différente et tendu à esquisser un tableau général de notre époque.»⁷¹

69 E. Lalou, *J'aime le film de BECKER, mais...*, Arts, 24 aprile 1953

70 J. Becker, *Allez donc au cinéma sans penser*, Arts, 24 aprile 1953

71 G. Sadoul, *Puissance de la sobriété*, Les Lettres Françaises, 10 aprile 1952

TOUCHEZ PAS AU GRISBI

Nei primi anni cinquanta la strategia commerciale, sostenuta dallo stato per promuovere i film francesi e arrestare parzialmente la concorrenza del cinema americano, spinge i produttori a realizzare pellicole per il grande pubblico, correndo però il rischio di standardizzare il cinema e costringere i registi a muoversi all'interno di un unico schema produttivo: soggetti tratti da opere letterarie, ingaggio di grandi attori e costose riprese in studio.

Dopo l'insuccesso di *Casque d'Or* e *Rue de l'Estrapade*, Becker decide di firmare un contratto con la casa di produzione Del Duca, realizzando così una serie di film con una delle coproduzioni franco-italiane che in quel periodo stavano fiorendo in Francia.

Nel 1953 Becker lavora a un soggetto tratto dal romanzo omonimo scritto da Albert Simonin per la collana "Série Noire", presso l'editore Gallimard: un grande successo che il regista riteneva potesse diventare un film di altrettanto interesse. Il bisogno di evasione della popolazione, di fronte alla crescente incertezza della politica nazionale e internazionale, porta molti lettori a prediligere il genere noir, tanto che la produzione di romanzi polizieschi aveva subito una forte impennata portando moltissimi scrittori a confrontarsi con questo genere, ma soprattutto diventò una grande risorsa per il cinema dell'epoca che realizzò per lo schermo un elevato numero di pellicole ispirate a quelle storie. La novità del *polar* francese di quegli anni è la riscoperta del *milieu*: Albert Simonin è il padre del romanzo di costume ambientato nel mondo della malavita, descritta con realismo, umanità e umorismo, tanto da alimentare la corrente realista all'interno dei film noir francesi. Lo stile dello scrittore, molto vicino a quello di Becker, permise una proficua collaborazione tra i due: *Touchez pas au grisbi*, infatti, diverrà uno dei film chiave all'origine del genere "realista", in cui l'eroe non è più un gangster all'americana, ma un malavitoso francese sulla cinquantina, che sogna di trascorrere una pacifica vecchiaia, descritto con

piccole pennellate di straordinaria umanità.

Protagonista del film, su cui si sofferma maggiormente l'attenzione del regista, è il declino fisico di un malvivente alla soglia dei cinquant'anni: per tal motivo l'interprete principale doveva essere un attore il cui volto mostrasse i segni del tempo. Poiché la casa di produzione aveva sotto contratto Jean Gabin, che rispondeva perfettamente all'esigenza del soggetto, gli fu assegnato il ruolo principale. E' la prima volta che Becker lavora con un attore di fama internazionale, ma si rende immediatamente conto che l'attore non rappresenta più l'icona del realismo poetico in cui incarnava l'eroe tragico oppresso da un destino ineluttabile. Gabin è diventato un uomo maturo, che al suo ritorno dalla parentesi americana stenta a ritrovare un proprio posto all'interno del cinema francese, tanto da affidarsi a Becker affinché possa cucirgli addosso le vesti di un nuovo personaggio.

Nonostante il genere fortemente codificato e la presenza di un attore di grande fama, Becker riesce, ancora una volta, a costruire un film molto personale e in cui si possono ritrovare delle forti analogie più con le sue opere precedenti che con le pellicole di genere, sia per le scelte stilistiche che per i temi affrontati. L'adesione al genere, infatti, non gli impedisce di introdurre, all'interno di moduli ben codificati, cifre stilistiche e tematiche che esprimono i propri interessi: come in *Casque d'Or* era riuscito a donare la vita al mondo degli *apaches*, così in questo film ricrea il mondo della mala parigina grazie a momenti che rompono il ritmo trepidante del film d'azione per soffermarsi sui personaggi, sui loro gesti, sui loro movimenti. Ancora una volta, come afferma Truffaut, Becker dimostra di lavorare “en marge des modes, et même le situerons-nous aux antipodes de toutes les tendances du cinéma français”.⁷²

72 F. Truffaut, *Les truands sont fatigués*, Cahiers du Cinéma n°34, aprile 1954

La sensazione di essere di fronte a un film che mette in discussione dall'interno le regole del genere si palesa sin dalle prime inquadrature: il film, infatti, si apre con il primo piano di un uomo mentre in fuori campo sentiamo una voce maschile chiamarlo e porgergli il giornale. Il dettaglio di un articolo ci informa immediatamente che non si conoscono ancora i colpevoli del furto di cinquanta milioni di franchi avvenuto all'aeroporto di Orly il mese precedente.

Tutto è avvenuto nel passato, prima che il film abbia inizio, e lo spettatore non saprà mai né come è avvenuto il furto, né tanto meno conoscerà il percorso d'ascesa del malvivente che vediamo ormai anziano: l'azione non è, quindi, al centro della narrazione, ma è sostituita dalle conseguenze di un passato che pesa sui personaggi e sui loro volti segnati dal tempo.

La scelta del regista si ripercuote sulla rappresentazione del tempo e dello spazio: a uno sviluppo del tempo proprio del genere *noir*, caratterizzato dall'azione, confuso, provvisorio e accelerato, Becker contrappone un tempo ordinario e quotidiano, regolato dall'avvicinarsi delle ore della giornata. Allo stesso modo oppone ai luoghi di passaggio e provvisori come alberghi, bistro e locali notturni lo spazio domestico a cui tende il protagonista.

Becker rielabora tale opposizione attraverso gli spazi che caratterizzano i due protagonisti: Riton, amico e complice di Max, nonostante il declino fisico, crede ancora di poter corrispondere al mito di seduttore nottambulo e dalla vita disordinata che aveva caratterizzato la sua vita. L'uomo, infatti, frequenta bistro, ristoranti, locali notturni, e vive in una stanza d'albergo con la sua giovane amante. Max, al contrario, ritenendosi ormai troppo vecchio per quella vita, vorrebbe smetterla e godersi il frutto della sua attività: egli fugge dai locali notturni e dalle avvenenti ragazze che lo circondano,

preferendo la tranquilla vita nella pace del suo appartamento. Il primo vive ancora in una scansione temporale caratterizzata dalla provvisorietà, Max cerca la regolarità: al *Mystific*, il locale notturno dove si esibiscono le loro amiche, il protagonista preferisce il silenzio del suo appartamento.

La sequenza più emblematica per mostrare il sovvertimento delle regole del genere al quale si riferisce *Touchez pas au grisbi* è quella in cui i due amici, dopo essere scampati alla cattura dei rivali, si rifugiano nel nuovo appartamento di Max. La tensione dei momenti precedenti è stemperata attraverso la ricostruzione della seconda parte della serata in cui il regista segue, attraverso la rappresentazione dello spazio nella sua durata, la fine della serata dei due amici: i gesti e i movimenti dei personaggi sono seguiti nel loro svolgersi, attraverso un montaggio che predilige i movimenti all'interno delle singole inquadrature, stemperando in questo modo la tensione che il momento richiederebbe.

L'appartamento ci è presentato da Max, attraverso i lenti movimenti al suo interno per accendere di volta in volta le luci che ci rivelano lentamente i diversi spazi che lo compongono. L'appartamento è illuminato in modo uniforme e le figure vengono inquadrare in campo medio o in primo piano donando la sensazione di una normalità che il protagonista sta cercando di raggiungere.

Becker inserisce all'interno della sequenza azioni che di consuetudine vengono omesse dalla narrazione del genere noir: dopo aver cenato, infatti, seguiamo i due protagonisti mentre si preparano per la notte. Max prende dall'armadio lenzuola, asciugamani e pigiama, che poi porge a Riton prima di dirigersi, seguito dal movimento di macchina, verso il bagno dove comincia a spogliarsi. Lo stacco ci riporta in camera dove vediamo Riton compiere gli stessi gesti dell'amico, per mettersi il pigiama. L'inquadratura successiva ci riporta in bagno dove, di profilo, vediamo Max mentre si lava i

denti, per poi ritornare in camera consegnando all'ospite un altro spazzolino. Mentre Max fa il letto Riton è inquadrato in bagno mentre, di fronte allo specchio, scruta con attenzione il volto segnato dalle rughe: l'uomo sembra guardarsi per la prima volta.

Truffaut scrive in un articolo dedicato alla pellicola "se in un film francese si mostra una coppia che si spoglia, gira per la camera in camicia da notte, lo si fa per metterla in ridicolo. (...) Cosa fa Becker in un caso simile? Il suo gusto, di cui ho già detto, per le difficoltà gli farà trattare la scena contrariamente alle regole. Ci mostra in *Casque d'Or* Reggiani e Simone Signoret in camicia da notte, in *Grisbi* Gabin in pigiama. Questo genere di lavoro è una sfida continua alla volgarità, sfida dalla quale Becker esce sempre vincitore, perché i suoi film sono eleganti."⁷³

L'audacia di interrompere il ritmo trepidante del film si ripresenta anche in un altro momento della narrazione: Max, scoperto che Angelo ha sequestrato Riton, non agisce immediatamente per salvare l'amico, mantenendo così alto il livello della tensione, ma accetta l'invito a pranzo di una giovane americana, con cui trascorre tutto il pomeriggio. Becker non esita a spezzare la drammaticità per soffermarsi, al contrario, sulle vicende che esulano dall'azione principale del film, in un tentativo di desacralizzazione dell'archetipo del gangster classico.

Gli avvenimenti ci sono presentati sempre da Max, che diventa l'alter ego del regista; Becker, infatti, attraverso l'espedito del telefono, già utilizzato in *Rendez-vous de juillet* e *Edouard et Caroline*, per introdurre nuovi personaggi e altri spazi, in un parallelismo temporale, permette all'uomo di dare vita allo svolgersi sullo schermo di un'azione che si sta compiendo lontano da lui, seguendola nella sua durata rimanendo attaccato alla cornetta del telefono durante il suo svolgersi.

73 F. Truffaut, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia, 1995, p.157

Dopo essere fuggito ai due aggressori, Max chiama Riton, mostrandoci così ciò che sta avvenendo nella stanza d'albergo dell'amico: Angelo con la scusa di un affare vuole sequestrare l'uomo, per ottenere il grisbi. Max, dall'altro capo dell'apparecchio, non ha solo una funzione di spettatore, ma modifica, attraverso le proprie indicazioni, l'esito dell'azione programmata da Angelo: il protagonista, infatti, dice all'amico di mandare via l'avversario e di raggiungerlo nel suo appartamento. Lungo tutta la durata della sequenza che si svolge nella camera d'albergo, Max rimane alla cornetta, in attesa che tutto venga condotto secondo le sue indicazioni.

Lo stesso procedimento è utilizzato quando, tornato nell'appartamento dopo essere stato dal ricettatore, Max scopre che Riton se ne è andato. Grazie alla telefonata all'albergo lo spettatore scopre, insieme al protagonista, che l'amico, non solo è tornato all'hotel, ma è caduto nella trappola di Angelo che lo sta portando via proprio nel momento in cui Max sta chiamando.

Max, inoltre, è il solo che è sempre informato di tutto: è lui a scoprire Josy, l'amante di Riton, in compagnia di Angelo, e quindi a comprendere che, se il rivale vuole rapire uno dei due amici, è la donna ad averli traditi. Ma è soprattutto lui a decidere di dare avvio allo scambio richiesto da Angelo, per poter far tornare sano e salvo Riton.

L'associazione di Max al regista è dato anche dalle parole che il protagonista rivolge all'amico durante la loro improvvisata cena: egli, infatti, nonostante la minaccia di Angelo decide di non rispondere con le armi, ma di starsene in disparte e godere del frutto dei loro colpi passati, è ormai troppo vecchio e il furto del grisbi doveva essere l'ultimo colpo. Allo stesso modo Becker è restio a una narrazione basata sui colpi di scena e sull'azione, tanto che il film comincia con la fine della carriera di Max. Solo il precipitare degli eventi e la forte amicizia che il protagonista prova per Riton porteranno il gangster ad affrontare la sua ultima azione.

La continuità temporale è determinata anche dalle riprese dei personaggi in ascensore: all'inizio della sequenza appena esposta, i due uomini sono al garage del palazzo in cui si trova l'appartamento, dove Max mostra il nascondiglio del grisbi a Riton. Subito dopo si dirigono verso l'ascensore e li ritroviamo, attraverso la dissolvenza, mentre stanno arrivando al piano. Come in tutti i film di Becker, riusciamo anche in questo, a determinare lo spazio di tempo entro cui si svolge tutta l'azione, poiché sono gli stessi personaggi a fare riferimento allo scorrere ordinario delle giornate. All'uscita dal *Mystific*, il protagonista dà appuntamento all'amico per l'indomani all'una da *Bouche*; quando Max va dal ricettatore, all'offerta di un aperitivo risponde che non beve mai di mattina; poi, tornato nel suo appartamento, la giovane americana lo invita a pranzo e lui risponde che sarà da lei in mezz'ora.

In molti film di Becker, come abbiamo potuto vedere, il gioco tra la finzione della rappresentazione si intreccia con il tentativo di donare verosimiglianza ai personaggi: così anche in *Touchez pas au grisbi* il desiderio di far emergere i personaggi del *milieu* nel modo più verosimile non impedisce a Becker di sottolineare la finzione del genere di cui in parte si serve in questo pellicola. Tutto il film è scandito da "schermi secondari" che reinquadrano i personaggi attraverso finestrini della macchina, porte a vetri e spioncini sul muro.

La sequenza nell'ufficio di Pierrot è emblematica da questo punto di vista: Pierrot e Angelo cercano di appianare un diverbio sul modo di condurre il traffico di droga che necessita di un intermediario. Max viene chiamato per prendere una decisione: lentamente si avvicina a uno spioncino posto sulla parete che permette di avere una visuale sulla sala del locale. Mentre il protagonista assicura i due contendenti di avere la persona giusta, la m.d.p. compie uno zoom di avvicinamento ai due amici seduti al tavolo in sala.

L'adesione a un genere, pur mantenendo le proprie caratteristiche, porta il regista a rendere esplicito il gioco con il cinema e la finzione, palesandone, attraverso la moltiplicazione degli schermi, l'artificialità.

Nella sequenza in cui Max è seguito dai complici di Angelo, la finta ambulanza utilizzata dai malviventi per il loro piano è inquadrata attraverso il parabrezza posteriore della macchina o dallo specchietto retrovisore. Allo stesso modo, i personaggi sono inquadrati all'interno della macchina attraverso il parabrezza anteriore, e quando scendono dalla macchina, la cinepresa posta dentro l'auto, continua a riprendere il personaggio appena sceso, attraverso i finestrini.

Attraverso l'espedito del cinema, il regista porta sullo schermo, ancora una volta, uno dei temi che gli stanno più a cuore e che troverà la sua massima espressione in *Le trou*: l'amicizia e il tradimento perpetuato ai danni dei due amici.

Ciò che accomuna gran parte dei personaggi di Becker è l'economia delle loro parole e dei loro gesti: come Manda, anche Max è parco di frasi, e solo con lo sguardo e i loro atti i due uomini esprimono i loro sentimenti.

Uomini duri e inscalfibili sono, tuttavia, capaci di mettere a rischio la propria vita per l'amicizia: Manda, in *Casque d'Or* sacrifica l'amore per salvare dalla morte l'amico Raymond, nonostante questa decisione decreti la propria condanna. Anche Max e Riton sono amici da moltissimi anni, nonostante tutte le noie che Max ha dovuto affrontare per salvare dai guai il suo complice. Il sentimento che unisce i due uomini è espresso attraverso i numerosi primi piani dei due protagonisti all'interno della stessa inquadratura, in contrapposizione ai giovani malviventi che rappresentano le nuove generazioni a cui Max vuole lasciare il passo.

In entrambi i film, però, l'amicizia è messa alla prova da un personaggio esterno che, per ottenere dei vantaggi la strumentalizza: Leca, in *Casque d'or*, quando si rende conto del legame che unisce i due uomini, il loro punto debole, ne approfitta per conseguire il proprio scopo, avere Marie. Il malvivente denuncia Raymond alla polizia accusandolo di essere l'omicida di Roland: egli sa che, in nome dell'amicizia, Manda uscirà dal proprio nascondiglio per salvare l'amico. E, infatti, il protagonista lascerà Marie per tornare a Parigi e auto denunciarsi, in modo da scagionare l'amico innocente, consapevole che ciò determinerà la propria morte.

Anche in *Touchez pas au grisbi* si ripropone il triangolo messo in scena nel film precedente: Angelo, infatti, approfitta dell'amicizia che lega Max a Riton per ottenere il grisbi che i due malviventi hanno rubato. Dopo essersi informato da Pierre, un altro fedele amico del protagonista, scatta il piano di Angelo: sequestrare uno dei due per avere in riscatto la somma del furto. Egli sa che entrambi farebbero qualsiasi cosa per salvare l'altro.

Un altro tema molto presente all'interno del film è la vecchiaia: sin dalla prima sequenza, Max fa continui riferimenti alla sua età ormai avanzata e alla necessità di cambiare vita. Dopo aver esitato nell'accettare di andare al *Mystific*, il locale dove si esibiscono le due amanti dei protagonisti, Max accetta, ma afferma che ormai "après minuit, j'ai l'impression de faire des heures supplémentaires". Dopo la discussione tra Riton e Max durante la cena nell'appartamento del protagonista, Riton si guarda allo specchio del bagno che riflette l'immagine di un volto ormai segnato dalle rughe e dalla fatica: è la prima volta che il malvivente si guarda realmente allo specchio prendendo coscienza del proprio declino fisico.

Becker conclude il film soffermandosi per l'ultima volta su questo aspetto: giunto al ristorante con la sua giovane amante americana, Max si assenta per telefonare a Pierre dove si trova, morente, l'amico Riton.

L'uomo, non riuscendo a leggere i numeri dell'apparecchio prende da una tasca un paio di occhiali: la stanchezza, più pesante per la perdita del grisbi e dell'amico, lo obbliga a usarli.

La musica accompagna il tema della solitudine sin dall'inizio: Max, al ristorante in compagnia dei suoi amici, si alza per andare a mettere "la sua canzone" al *jou-box*. Il motivo si ripresenta più volte, anche brevemente, lungo il corso della narrazione, fino all'ultima sequenza in cui, di nuovo al ristorante, Max, dopo aver saputo della morte dell'amico Riton, si avvicina al *jou-box* per ascoltare la sua canzone. La vecchiaia sembra essere associata così alla solitudine e alla perdita: quando il protagonista mostra il grisbi, inquadrato in dettaglio, all'amico Riton, per pochi secondi sentiamo la canzone, che appena Max chiude la valigetta, svanisce. Anche quando il ricettatore mostra la taglia sul ritrovamento del grisbi, sempre ripresa in dettaglio, la sentiamo nuovamente per pochi attimi. Dopo aver scoperto che Riton è stato sequestrato da Angelo, Max ha uno sfogo che lo spettatore ascolta attraverso la voce *over* del personaggio: l'uomo è stanco di salvare sempre l'amico, e ripensa a tutti i soldi che ha perso a causa sua. Alla fine dello sfogo, Max introduce un disco e comincia il motivo che lo accompagna sin dall'inizio.

Il momento in cui avviene lo scambio tra il grisbi e Riton, in cui Becker inquadra prima l'oro e poi, attraverso il movimento di macchina, l'uomo, sembra chiarire le volte precedenti in cui lo spettatore aveva sentito il motivo: se la canzone rappresenta la vecchiaia e la solitudine del protagonista, tutte le riprese in dettaglio del grisbi, o quella in cui la ascolta solo nel suo appartamento, accompagna il percorso verso la solitudine del protagonista. A causa del grisbi Max perderà il suo amico rimanendo solo ad affrontare la sua vecchiaia.

Al giudizio favorevole della maggior parte della critica, si oppone quello di Georges Sadoul, che dopo *Rue de l'Estrapade* cominciava a mettere in discussione il valore di Becker. Su *Les Lettres Françaises* scrive: «Il nous paraît urgent de crier à un homme que nous aimons et admirons: Jacques Becker, où vas-tu? Est-il possible qu'un réalisateur de premier rang, classé et estimé comme tel, accepte toutes les commandes? Un ton vaguement picaresque dans *Rue de l'Estrapade*, un soliloque attendri sur la vieillesse commençante dans le *Grisbi* n'empêchent pas ces deux films de suivre les plus vulgaires recettes américaines de comédie légère ou de gangstérisme.»⁷⁴

Nello stesso anno in cui esce *Touchez pas au Grisbi*, Becker ottiene la consacrazione ufficiale di autore: i giovani critici dei *Cahiers*, infatti, danno inizio, nel febbraio dello stesso anno, alla pratica dell'*Entretien avec...*, scegliendo come primo autore Jacques Becker. Truffaut e Rivette esordivano così: «Il pouvait sembler que, d'entre les meilleurs cinéaste français, Jacques Becker fut celui qui eut le moins à patir de l'incompréhension. La diversité des opinions critiques devant *Casque d'Or* et *Rue de l'Estrapade* conduit à réviser cette opinion et met en lumière un phénomène assez rare: que chacun tient sa liste des «bons Becker» et des moins bons, mais que ce n'est jamais la même.» Il giudizio espresso dai futuri registi deriva, probabilmente, dal fatto che i film di Becker sono sempre inseriti nella tendenza dell'epoca, ponendosi però sempre in modo critico e personale, senza che una parte della critica del tempo ne abbia colto l'originalità.

74 G. Sadoul, *Dance apache Touchez pas au Grisbi, film français de Jacques Becker*, Les lettres Français, 25 marzo 1954

ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS

Nel 1954, quando ancora *Touchez pas au Grisbi* è in fase di montaggio, Becker comincia i sopralluoghi in Marocco per l'opera successiva, *Ali Baba et les quarante Voleurs*.

Il film, insieme ad *Arsène Lupin* e *Montparnasse 19*, rappresenta un'anomalia rispetto alle pellicole precedenti, poiché il regista adotta alcune scelte stilistiche e tematiche che si discostano dal suo universo. Le novità più rilevanti consistono nel raccontare le gesta di personaggi di fantasia o di protagonisti della cultura francese e, nel caso di *Ali Baba* e di *Arsène Lupin*, nella scelta di utilizzare il colore.

L'idea di girare una storia tratta da *Le Mille e una Notte* nasce quando il regista, incontrato Véry per *Goupi Mains Rouges*, gli esprime il desiderio di portare sullo schermo un racconto ambientato in oriente.

Dopo il successo di *Touchez pas au grisbi*, Becker accetta, suo malgrado, le imposizioni della casa di produzione, che prevedevano l'ingaggio di una star: nel film precedente la collaborazione con Jean Gabin, nonostante le iniziale perplessità del regista, si era rivelata semplice, perchè si trattava di un attore che aveva bisogno di reinventarsi per ritrovare un ruolo all'interno del cinema francese, perduto dopo essere stato in america, ma soprattutto dopo i profondi cambiamenti che avevano investito l'industria cinematografica. Lavorare con Gabin maturo, ormai lontano dall'icona che egli aveva rappresentato negli anni trenta, era come dirigere un attore sconosciuto in cerca della propria strada.

Le cose non furono così semplici per il film successivo: la scelta iniziale di Becker per il protagonista di *Ali Baba* ricade su Henri Salvador, a cui però, i produttori preferiscono Fernandel, che godeva di maggiore popolarità tra il grande pubblico. La presenza della star marsigliese modifica profondamente il progetto iniziale che, come aveva dichiarato il regista prima di cominciare le riprese, doveva essere “mon petit Flaherty (...). Je

viens du Maroc, par exemple, où j'ai été dans un coin très fruste, où les gens sont très sympathique; il y a dans le sud-marocain de petit villages avec des échantillons humains étonnants, des types qui, j'en suis persuadé, doivent être des acteurs-nés. (...) Je voudrais, à partir d'un budget modeste, qu'on me confie un opérateur, de la pellicule Eastmancolor et aller tourner tranquillement mon petit Nanouk marocain». ⁷⁵

Il film, a dispetto delle intenzioni di Becker, gode di un *budget* considerevole grazie alla presenza della grande star, garanzia del successo della pellicola.

Ma il contratto di Fernandel indica chiaramente il ruolo che l'attore intende assumere nelle scelte registiche del film: prima fra tutte la facoltà di apportare al proprio ruolo e al film stesso ogni modifica che giudica utile.

Ma le clausole non si fermano qui: la star chiede di partecipare alla stesura della sceneggiatura definitiva, dialogata e montata, sulla base della quale girare il film senza che Becker potesse apportarvi alcuna modifica; ottiene inoltre la facoltà di decidere i tagli da effettuare e le modifiche da attuare, e soprattutto l'obbligo, da parte del regista, di mostrargli tutte le inquadrature del film in proiezione insonorizzata.

Becker è poi costretto ad assecondare la pretesa più radicale di Fernandel: concepire le azioni, i dialoghi e le immagini secondo la natura dell'attore, delle sue caratteristiche fisiche e della sua notorietà. Ne consegue che anche la scelta degli altri interpreti, del compositore della musica di fondo e del capo operatore siano sottoposti al consenso del divo.

Tali particolari condizioni produttive si scontrano con le concessioni compositive di Becker, che aveva realizzato le sue pellicole precedenti in totale autonomia e si era distinto per la sua grande capacità di dirigere gli attori.

75 F. Truffaut, J. Rivette, *Entretien avec Jacques Becker*, Cahiers du cinéma, n°32, febbraio 1954

Secondo Bazin, che definisce il film “un canard dans une couvée de poussins”⁷⁶, poiché il cineasta sembrava aver rinunciato a quella fine pittura della società del dopo guerra, “le principal handicap dont Ali Baba a souffert réside dans la conception de scénario. Zavattini, chargé tardivement de le mettre sur pied, a plus ou moins consciemment cherché à adapter la veine de *Miracle à Milan* au merveilleux oriental, d’où le sentiment paradoxal que le réalisateur, peu convaincu par ce mélange, a fait son film comme «à côté» de l’histoire, pour le plaisir des détails dont elle était, en passant, le prétexte, et surtout, davantage par amitié et sympathie pour ses personnages que leurs aventures extraordinaires. Même les effets les plus spectaculaires, tel l’assaut final de la caverne enchantée par 4000 ou 5000 mendiants, sont paradoxalement réduits à la valeur d’une allusion, comme si quelque pudeur empêchait Jacques Becker d’insister sur les effets traditionnels, sans cependant les éluder, par politesse pour le spectateur et honnêteté à l’égard du sujet.»⁷⁷

Dalle parole di André Bazin, si evince come, nonostante una sceneggiatura su cui pesa l’intervento di molte persone, e soprattutto l’ingerenza dell’attore protagonista, il regista riesca a creare un’opera che mantiene alcune peculiarità proprie di tutta la sua filmografia, senza smentire ciò che aveva dichiarato pochi mesi prima nell’intervista a Rivette e Truffaut, in cui sosteneva di non provare “d’intérêt réel pour ce qui est excetionnel.”⁷⁸

Il film si sviluppa in due giornate, attraverso lo svolgersi delle azioni del protagonista che determinano l’andamento della pellicola: Ali Baba, su mandato del padrone Cassim, si reca al mercato per comprargli una donna. Durante il tragitto di ritorno verso il palazzo, il protagonista si affeziona a tal punto alla ragazza che, quando Cassim la vuole possedere, Ali interviene per salvarla, facendo bere allo sceicco un potente sonnifero. Per far tornare

76 A. Bazin, *Le cinéma français de la liberation à la nouvelle vague (1945-1958)*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, p. 47

77 A. Bazin, *Le cinéma français de la liberation à la nouvelle vague (1945-1958)*, p. 48

78 F. Truffaut, J. Rivette, *Entretien avec Jacques Becker*, *Cahiers du Cinéma*

il sorriso sul volto della giovane il servo cerca di recuperare, da un venditore di uccelli, il pappagallo da cui Morgiane era stata attratta durante il viaggio verso la grande casa di Cassim. Ma la carovana dei mercanti viene assalita da una banda di ladri; Ali, per sfuggire alla loro ferocia, si nasconde in un grande cesto legato alla groppa di un cammello, che viene condotto di fronte alla caverna dove i ladroni nascondono il loro tesoro. Il protagonista scopre, così, la parola magica per aprire la porta della grotta, e nascostosi dietro a delle rocce, aspetta che i malviventi se ne vadano, per potervi entrare. Trova qui un tesoro meraviglioso, e riempitosi le tasche e la borsa di monete d'oro, fa ritorno al palazzo per comprare Morgiane, liberarla dal padrone e sposarla. Cassim, di fronte al denaro esibito da Ali, vuole scoprirne la provenienza, così fa ubriacare il suo servo e lo convince a portarlo alla caverna dove si nasconde il tesoro. Una volta entrati nella caverna, l'avarizia e la crudeltà del padrone si manifestano nel tentativo di uccidere Ali, che fallisce per l'arrivo del capo dei ladroni. I due riescono a fuggire insieme, ma tornati al palazzo, il protagonista scappa con Morgiane. La prima parte del film occupa i due terzi della narrazione poiché Becker è particolarmente interessato al percorso che conduce il protagonista dalla condizione di povertà a quella di ricchezza. Dal momento in cui Ali diventa un ricco possidente, l'attenzione del regista abbandona il personaggio per concentrarsi sui particolari che, nel film, donano l'atmosfera del Marocco e raccontano l'oriente, meraviglioso perché "esotico".

Oltre al mercato dove vengono vendute le donne, o alla danza del ventre su cui il regista si sofferma per tutta la sua durata, Becker indugia sui preparativi del matrimonio seguendo la figura di un ragazzino che attraversa le stanze del grande palazzo di Ali, e ponendo in evidenza gli aspetti tipici della società orientale, come ad esempio la netta divisione tra uomini e donne: i primi intenti a festeggiare, mentre le seconde faticano nei preparativi per lo sposalizio.

L'interesse per i dettagli e per la quotidianità si sposa, in questo film, a una struttura temporale propria del racconto fiabesco-meraviglioso, che difficilmente viene imbrigliato dalle coordinate di un tempo definito.

La volontà di donare al film il senso di un racconto che si iscrive nella tradizione orale, porta Becker a inserire la *voce over* all'inizio e alla fine del film: la pellicola prende avvio da una lunga panoramica di un paesaggio arabo che circonda le mura di una cittadina di cui riprende i tetti. Conclusi i titoli di testa sentiamo la voce narrante introdurre il racconto: "il était une fois dans une petite ville d'Orient, un brave homme qui s'appelait Ali Baba". Sulla scia di quelle parole si sente aleggiare nell'aria il suono di una voce che, in fuori campo, intona il nome dell'eroe del racconto, a cui segue l'inquadratura in campo lungo di un uomo su un asino che si avvicina lentamente. La ripresa successiva, una carrellata laterale, mostra il protagonista di profilo mentre, guardando in macchina, canta una canzone, una sorta di autopresentazione: "Quand on m'aperçoit ce ne qu'un cri bonjour Baba, adieu Ali. Toujours content, jamais pressé, je n'ai qu'a me laisser pousser...».

La carrellata che segue il protagonista in questa personale presentazione, che lo spettatore avrà modo di incontrare anche in *Le trou*, implicitamente costituisce una cifra stilistica che caratterizza l'eroe del racconto, poiché sarà proprio lui a condurre lo spettatore da un luogo all'altro, da una situazione all'altra presentandoci, in tal modo, i personaggi del racconto. L'attore è egli stesso regista che si rivolge direttamente allo spettatore, svelando l'aspetto fittizio della rappresentazione. Vedremo che, al contrario, lo stesso meccanismo adottato ne *Le trou*, darà un maggiore valore di autenticità al film.

Come alla fine di ogni racconto, la *voce over*, accompagna una delle ultime immagini, rendendo palese la morale del film: sull'inquadratura

frontale della porta della caverna sentiamo pronunciare queste parole: “Ali Baba avait dit aux pauvres tout ce que vous pouvez souhaiter, Dieu vous l’accordera par mon intermédiaire, vous aurez le nécessaire et le superflu. Un jour pour tenir sa promesse, il les conduisit tous lui-même à la caverne magique».

Poi, una panoramica verso destra raggiunge il protagonista mentre, seguito da un’enorme folla, si sta avvicinando alla caverna.

Un’immensa folla di poveri popola la gola tra le montagne, confondendosi con le rocce stesse che la contengono: i loro abiti bianchi, marroni e azzurri si mescolano con i colori della natura.

Il trattamento del colore viene fortemente influenzato da moduli della narrazione fiabesca: nel primo film in cui Becker rinuncia al bianco e nero, il colore degli abiti indossati dai poveri si fonde con i colori della terra arida del Marocco, al contrario degli abiti sgargianti dei ricchi. E’ il colore delle vesti a distinguere i ricchi dai poveri, così, una volta diventato benestante, Ali Baba, smessi i panni del servo, indosserà indumenti dai colori vivaci, come il rosso porpora e il verde smeraldo con rifiniture in oro. Anche i bauli contenenti il tesoro accumulato dal capo dei ladroni, sono caratterizzati da toni accesi, in modo tale da distinguersi nettamente da quello monocromatico della caverna in cui sono nascosti.

L’uso del colore sembra differenziare la prima parte del film dalla seconda, ovvero dal momento in cui, scoperto il tesoro, entra nel racconto la componente del meraviglioso. L’aspetto quotidiano della vicenda si esprime anche attraverso l’uso di una tonalità del colore basata sul neutro: le vesti dei protagonisti sono molto chiare, e anche le donne indossano abiti dai colori pastello che si oppongono al rosso del costume della protagonista, identificata subito come la donna che scatenerà il desiderio di Cassim e di Ali. Quando quest’ultimo arriva alla caverna del tesoro, Becker introduce

subito un cambio di colore: i bauli, l'oro e le pietre preziose sono caricati, infatti, di tonalità intense e vivaci che ritroveremo lungo tutta la seconda parte del film e che denoteranno, come detto prima, lo scarto da una realtà di quotidianità a una meravigliosa.

Nel 1946, in un'intervista a Jean Queval, Becker aveva affermato di avere paura del colore perché, se da un lato permette di indagare domini inesplorati, "interdit certaines de ses commodités esthétiques". All'epoca in cui il regista rilasciava queste dichiarazioni, il suo stile era ancora caratterizzato da un ritmo serrato determinato dal rapido succedersi delle inquadrature, e l'assunzione del colore sarebbe coincisa, secondo il parere del regista, con la necessità di donare una maggiore durata alle riprese e rallentare, in tal modo, la narrazione. Riconosce al colore, tuttavia, di colmare questo handicap, poiché "la couleur confère aux images une impression de rapidité supplémentaire."⁷⁹

Quasi dieci anni dopo vediamo come Becker, con un uso elegante e pacato del colore, riesca a mantenere inalterato il ritmo della narrazione che lo aveva sempre contraddistinto, tanto da far scrivere a Bazin: "une réussite parfaite doit être mise en tout cas à l'actif du film: celle de la couleur, remarquablement servie par les décors de Wakhévitch et dont la spirituelle beauté constitue à elle seule un spectacle capable de réjouir l'esprit avec les yeux"⁸⁰

Come abbiamo evidenziato all'inizio del capitolo, il film certamente partiva da elementi che, per il modo in cui Becker considerava il cinema, potevano rappresentare un forte handicap: il lavoro di sceneggiatura in gruppo, la presenza di una grande star e l'utilizzo del colore. Questi elementi costituiscono i punti di fragilità della pellicola, pur tuttavia Becker è riuscito a mantenere le peculiarità del suo cinema, tanto che, prendendo come esempio questo film, Truffaut scrisse il famoso articolo sulla *Politique des auteurs*.

79 J. Queval, *Jacques Becker*, L'Ecran Français, 12 Giugno 1946, p. 5

80 A. Bazin, *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945-1958)*, p. 48

Il futuro regista ritiene che i punti deboli del film siano la sceneggiatura, la musica e l'attore Vilbert che interpretava Cassim. Ma sottolinea contemporaneamente che la messa in scena è quella caratteristica di Jacques Becker: "En dépit de son scénario trituré par dix ou douze personnes, dix ou douze personnes de trop excepté Becker, Ali Baba est le film d'un auteur, un auteur parvenu à une maîtrise exceptionnelle, un auteur de films. Ainsi la réussite technique d'Ali Baba confirme le bien fondé de notre politique, la Politique des auteurs".⁸¹

Lo stesso Fernandel e le sue pretese riescono a essere inglobate dal regista nella sua messa in scena: l'elemento parodistico della commedia burlesca, fatta di situazioni esagerate, è messo in evidenza dal montaggio e dal taglio delle inquadrature. Se si può pensare che i primi piani dell'attore siano stati voluti da Fernandel, il regista se ne serve perché contribuiscono all'adesione immediata degli spettatori; è lo stesso Truffaut a indicarlo: "Fernandel ne m'a jamais fait rire, encore moins pleurer mais son style de jeu "colle" parfaitement à la mise en scène; les grimaces – dont il est effrayant de voir par les réactions du public à quel point elles sont savamment dosées, mesurées, chronométrées, interrompues tombent aussi inexorablement que les plans ou comme eux s'enchaînent splendidement."»⁸²

I Riferimenti alla commedia americana sono dosati dal regista con misura ed eleganza. Se ne trova traccia, per esempio, nel combattimento tra gli uomini di Cassim e i ladroni accorsi al matrimonio di Ali per ucciderlo. Nella sequenza, costruita geometricamente e coreografata, il colore dei costumi permette di differenziare le bande avverse, in un combattimento che si conclude con la morte simultanea degli ultimi due avversari. Ma altrettanto comico è l'inseguimento tra Ali, il capo dei ladroni e Cassim: il continuo girare intorno al cortile della grande casa, in un'immagine che si ripete uguale a se stessa, si conclude con il bagno in piscina dei pericolosi nemici di Ali, trasformando in farsa un potenziale dramma.

81 F. Truffaut, *Ali Baba et la "politique des auteurs"*, Cahiers du Cinéma, n° 44, Febbraio 1955, p.45

82 F. Truffaut, *Ali Baba et la "politique des auteurs"*, Cahiers du Cinéma, n° 44, Febbraio 1955, pp. 46,47

Il film ebbe molto successo, tuttavia alcuni critici contestarono la scelta del regista di riportare l'eccezionalità ad una dimensione di quotidianità, all'umanizzazione del personaggio, come direbbe Becker. Baroncelli, sulle pagine di *Le Monde*, scrisse: "il fallait calquer le film non sur le récit véritable mais sur le souvenir que nous gardions de ce récit et en préserver soigneusement la naïveté, la démesure, la poésie imaginaire. (...) Il s'est pris d'amitié pour Ali Baba, il l'a transformé en un brave gars de chez nous, et il a inventé à son propos une sorte de farce philosophique où l'esprit de Marius et celui de Voltaire fraternisent sous la bonne humeur. (...) La lucidité, la logique, l'intelligence de Becker se sont substituées au sens de merveilleux qu'avait le vieux conteur.»⁸³

83 In C. Naumann, *Jacques Becker*, Ed. Bibliothèque du film, Durante, Parigi, 2001, p. 175

ARSÈNE LUPIN

Dopo il successo di *Ali Baba*, Becker non riuscì a realizzare il progetto che gli stava a cuore da molto tempo, ovvero l'adattamento de *La dame de Montsoreau* di Dumas padre. Il regista, così, accetta la proposta di François Chavane, un amico produttore, di girare un film sull'eroe inventato dalla penna dello scrittore Maurice Leblanc. Il produttore, inizialmente, gli chiese di adattare il romanzo *L'anguille creuse*, che però non piaceva al regista attratto piuttosto dal libro *Gentleman cambrioleur* di cui però non erano ancora liberi i diritti.

Ne nacque un soggetto, con la complicità di Albert Simonin, liberamente ispirato alla mitica figura di Arsène Lupin, in cui, mantenendo lo stile dello scrittore, che era solito giustapporre, all'interno dello stesso romanzo, avventure molto diverse tra loro, Becker mette in scena tre episodi che si concatenano l'uno all'altro senza un'apparente coerenza e nei quali vengono poste in evidenza le molteplici sfaccettature del ladro.

Fino ad allora Becker aveva sentito l'esigenza di avere un'*équipe* fidata che, tranne pochi casi, l'aveva seguito lungo tutto il suo percorso; per questo film il regista sceglie di rinnovarla con collaboratori giovani che non avevano mai lavorato con lui, tra i quali la figlia Sophie per la sceneggiatura, il genero Ghislain Cloquet come operatore (aveva lavorato con Resnais per *Nuit et Brouillard*) e Serge Witta in qualità di assistente.

Con *Les aventures d'Arsène Lupin*, Becker si confronta, ancora una volta, con la Francia della Belle Époque: di fronte a questa scelta André Bazin si domandava se il regista non avesse voluto riproporre una sorta di *Casque d'Or* in chiave umoristica. “Je discerne en effet dans son film le même souci de reconstitution d'une époque, à force, sans doute, d'exactitude, mais plus encore de style dans le choix et l'ordre des détails. A la vérité, il s'agit ici vraisemblablement des années 1910-1912, et jamais à

coup sûr la véracité du décor n'avait été poussée si loin»⁸⁴.

La pensava in modo nettamente diverso Georges Sadoul che rimproverava a Becker di aver deliberatamente rifiutato di dipingere la Parigi dei *boulevard* considerando solo la superficie. «Il n'a voulu sentir – continua Sadoul – ni la chair, ni la chaleur humaine. Il a réduit comme un entomologiste Lupin et ses dupes ou amis à une brillante collection de scarabées et de papillons»⁸⁵.

Becker, di fronte ai cambiamenti che stavano investendo il cinema francese, grazie al contributo dei critici dei *Cahiers du Cinéma*, ma soprattutto di giovani registi, rimane ancora imbrigliato all'interno di cifre stilistiche in cui mancavano inventiva e originalità, tanto da far scrivere a Truffaut, che aveva elogiato *Ali Baba* giustificandolo attraverso *la politique des auteurs*, «si Arsène Lupin avait été réalisé et montré en 1954, il eût constitué un film français important (...) mais nous sommes à un tournant du cinéma français. *Nuit et Brouillard*, *Lola Montès*, *Un condamné à mort s'est échappé*, *La traversée de Paris* (...) nous ont rendus plus exigeants sur le choix des sujets et la façon de le traiter. *Arsène Lupin* est un film agréable (...) mais la question se pose de savoir ce qu'il y a au-delà de cet agrément»⁸⁶.

Il film si compone di tre parti diverse, in cui vengono messi in scena tre furti del famoso ladro: la prima si apre con l'arrivo di Arsène Lupin al ballo organizzato nella grande casa del Presidente del Consiglio. Il protagonista vuole rubare i due famosi quadri del Botticelli e di Leonardo da Vinci; l'ambientazione della rapina, tuttavia, diventa il pretesto, per il regista, per ridicolizzare, ancora una volta, l'aristocrazia francese. La prima volta che entrano in scena l'ospite e i suoi invitati, lo spettatore li segue mentre sono

84 A. Bazin, *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945-1958)*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, p. 49

85 G. Sadoul, *Arsène Lupin*, Les Lettres Françaises, 28 marzo 1957

86 F. Truffaut, *Les aventures d'Arsène Lupin*, Arts, 27 Marzo 1957

intenti ad ammirare la collezione di quadri del Presidente: una tela del Botticelli, un'opera di Leonardo da Vinci e un dipinto di Michelangelo. Il proprietario fa sapere al suo ospite che, pur di ottenere il quadro di Michelangelo, la perla della sua collezione, ha dovuto acquistare anche la casa del precedente proprietario, mentre alle loro spalle sentiamo da una giovane donna affermare che “nous avons failli acheter le même à Florence” ma “avec le modern style du salon j'ai eu peur que cela ne fasse un peu triste”.

Come in *Édouard et Caroline*, Becker non manca di sottolineare la presunzione dell'alta borghesia, compiaciuta nel considerarsi depositaria del gusto per l'arte e della cultura necessaria a comprenderla. Ma come Édouard, anche Lupin fa scricchiolare le certezze di questa classe dirigente: il protagonista, infatti, ruba soltanto le opere del Botticelli e di Leonardo, poiché il dipinto di Michelangelo, come scrive Lupin sul suo biglietto da visita lasciato sotto il quadro, non è che un falso.

Lupin sembra non amare i collezionisti che nascondono i loro tesori d'arte in cassaforti o che, addirittura, non distinguono un'opera originale da una copia: il ladro gentiluomo sente, quindi, il compito di rimettere i quadri in circolazione affinché tutti possano godere della bellezza dell'arte, affinché tutti ne possano usufruire.

La provenienza dal mondo della fantasia di *Ali Baba* e di *Arsène Lupin* è sottolineata dal regista attraverso il modo in cui i protagonisti, nei due film, entrano in scena: in *Ali Baba* appare la prima volta sullo schermo mentre, guardando in macchina, sembra rivolgersi allo spettatore, cantando un motivetto con il quale si presenta. In *Arsène Lupin*, invece, Becker ritorna a una messa in scena fortemente teatrale.

Nascosta la vettura nel grande giardino della villa, Lupin si avvicina alla lussuosa casa dove si sta svolgendo il ballo organizzato dal presidente del

consiglio. Un'inquadratura in profondità di campo riprende in lontananza, attraverso tre grandi finestre ad arco, gli ospiti mentre ballano all'interno di un salone. Una balaustra lo divide dal giardino dove si vedono degli alberi ai lati dell'inquadratura, a formare delle quinte di un teatro. La teatralità dell'immagine è data anche dal gioco di luci ed ombre della ripresa: la penombra del giardino, infatti, sembra creare delle quinte che si aprono sullo spazio dove avverrà la vicenda. Dal giardino, a sinistra dell'inquadratura entra in scena il protagonista che, oltrepassata la balaustra, fa il suo ingresso alla festa.

I riferimenti alla finzione teatrale, tuttavia, si possono scorgere anche in altri sezioni del film: nel secondo episodio, dopo il furto dei gioielli, Lupin si reca nell'appartamento della manicure, sua inconsapevole complice della rapina, per lasciarle del denaro e un biglietto da visita di un famoso *coiffeur* dove poter trovare un lavoro. Una carrellata laterale segue il protagonista mentre esce dalla casa: il movimento senza soluzione di continuità permette al regista di porre in evidenza l'assenza della quarta parete, come in un teatro dove gli spazi sono divisi da muri fittizi e si aprono verso il pubblico. Come nel film precedente, Becker, pur sottolineando l'aspetto fittizio del protagonista, non rinuncia a tratteggiare componenti più private e quotidiane della vita del mitico ladro, attratto, ancora una volta, più dal desiderio di ritrarre l'uomo che dall'interesse per le sue epiche vicende.

Dopo aver rubato i due famosi quadri dalla casa del Presidente del Consiglio, Lupin torna nel suo appartamento. In questa sequenza possiamo notare innanzitutto un mutamento dello stile: alla velocità del montaggio utile a creare la tensione del furto alla festa, il regista sostituisce un ritmo più lento del succedersi delle riprese e, come avveniva in *Édouard et Caroline* o *Rue de l'Estrapade*, utilizza movimenti di macchina nello spazio assoggettati al tempo interno al piano. La messa in scena ora è tesa a porre

in evidenza la sfera privata del protagonista, attraverso gesti familiari e abituali che mostrano il carattere dell'uomo.

La m.d.p. segue in campo medio gli spostamenti di Lupin lungo la sua stanza: dal letto su cui appoggia gli abiti allo specchio dove si toglie "la maschera", dal grammofono del suo studio alla sala da bagno dove controlla la temperatura dell'acqua nella vasca, per tornare poi allo studio dove si occupa della posta appena giunta. All'interno di queste semplici e banali azioni, Becker ha saputo evidenziare alcune peculiarità del carattere di Lupin: dopo essersi tolto dalla faccia baffi e barba finti, vediamo l'uomo avvicinarsi e aprire una cassaforte dove scorgiamo una serie di altri travestimenti mentre introduce quelli appena tolti. Al contrario degli altri, la sua vera ricchezza non sono i soldi o gli oggetti d'arte, ma gli strumenti che gli permettono di rubare tutto ciò, ovvero gli strumenti da lavoro. Questa immagine ci permette di fare un'ulteriore considerazione sul protagonista: il desiderio di rubare non coincide con la volontà di arricchirsi, ma nasce dal piacere del gesto, dell'arguzia e dello smascheramento della classe più ricca, a cui per altro appartiene.

In questa breve sequenza lo spettatore scopre anche tratti del carattere del ladro che non hanno alcun valore narrativo: Lupin è meticoloso, ama i bei vestiti e il *confort*, si preoccupa del suo aspetto e del suo corpo, (ha un *punchingball* nella stanza da bagno) ed è soprattutto un grande seduttore. Quando infatti prende tra le mani la sua posta, sembra riuscire a comprendere il mittente delle varie lettere semplicemente annusandole, svelando in tal modo la provenienza femminile delle missive. E' solo sentendo il profumo che avvolge quella carta che Lupin decide con chi uscire la sera stessa.

Questa scena di vita familiare apparentemente non legata alla narrazione che si concentra prevalentemente sull'arte del furto, dà lo spunto per

riavviare l'azione, fulcro del secondo episodio. Il protagonista, seduto al suo *secrétaire* nello studio, comincia ad aprire e chiudere più volte lo sportello scorrevole, fino allo stacco al quale segue il suo primo piano, ad indicarci che quel mobile ha fornito l'idea per il nuovo colpo. E infatti dall'inquadratura successiva si apre la seconda parte della vicenda, legata alla precedente anche attraverso la componente temporale. Dopo che Lupin si è alzato dallo scrittoio, la cameriera si avvicina al mobile e, in dettaglio, vediamo le sue mani aggiornare il calendario al 1 giugno. La dissolvenza mostra nell'inquadratura successiva un orologio che indica il 13 giugno. Questo espediente non solo permette di unire due momenti della narrazione slegati l'uno all'altro ma, collocando all'interno di precise coordinate temporali i due diversi eventi, permette di eliminare l'aspetto mitico e quindi a-temporale della figura romanzata del protagonista. Collocarla temporalmente significa donarle un valore di verosimiglianza, umanizzarla. Allo stesso modo Becker unirà il secondo e il terzo episodio: dopo il furto dei gioielli, la manicure riconosce nel cliente del salone di bellezza, il famoso ladro di cui era stata inconsapevole complice. La donna lo denuncia alla polizia, ma appare talmente inverosimile accusare una delle persone più ricche di Parigi, da far cadere immediatamente l'accusa. Il mattino seguente, alle otto, la cameriera porta il giornale al protagonista dove in prima pagina campeggia la sua foto e un articolo che ridicolizza l'ispettore di polizia, pronto ad arrestare chiunque venga denunciato di essere il famoso ladro. Una dissolvenza che ha inizio dal dettaglio del giornale ci porta a una panoramica di ambientazione di un collina su cui si erge un castello, seguito, dopo lo stacco, dall'inquadratura dello stesso giornale tra le mani di una donna, mentre l'orologio segna le otto e un quarto. E' Mina, la donna consigliere del Kaiser, che lo spettatore e lo stesso Lupin avevano avuto modo di incontrare, anche se marginalmente, nei due episodi precedenti. La donna rappresenterebbe, quindi, il filo rosso che unisce i tre episodi.

Il film, tuttavia, ha anche una struttura circolare data dalla presenza del *maragià* nel primo “atto” e nel finale: alla festa organizzata dal Presidente del Consiglio, l’invitato non è preso in considerazione dal protagonista che si preoccupa solo di rubare le tele famose di Da Vinci e Botticelli; ma il loro incontro sembra essere solo rinviato perché nel finale, il protagonista, come se avesse notato precedentemente la grande pietra preziosa che campeggiava sul turbante dell’uomo, decide di rubarlo spacciandosi per il cameriere di *Maxim*, un importante ristorante di Parigi.

Si riscontra in tutti gli episodi del film un’attenzione maniacale nel riprendere i gesti e gli strumenti di lavoro del ladro, che spesso sono inquadrati in dettaglio. Il gesto è scrutato non tanto per la sua funzionalità, quanto per la sua bellezza e la sua eleganza: inquadrandolo in dettaglio, Becker lo esula da tutto ciò che lo circonda per farne risaltare la grazia, per renderlo unico, irripetibile, al di fuori del tempo e dello spazio.

L’attenzione per il gesto era già presente, anche se in modo marginale, in *Édouard et Caroline*, attraverso le inquadrature delle mani del protagonista mentre suonava il pianoforte: strumenti del proprio lavoro anche quelle di Lupin, sono poste in primissimo piano. Da un lato viene esaltata la dote e la bravura di questo ladro gentiluomo, dall’altro notiamo la purezza del gesto, che vedremo accentuarsi e definirsi maggiormente nel film *Le trou*.

Il punto forte del ladro, la leggerezza e l’abilità delle sue mani, consentiranno a Léontine, la manicure incontrata nell’albergo, di riconoscerlo: solo l’esperienza e la sensibilità di una donna sono in grado di riconoscere le mani di un uomo e ricordarle. Così come Mina riconosce nella foto pubblicata dal giornale un Lupin senza i travestimenti a cui lei ha assistito: solo le donne sanno chi è il ladro, sanno andare oltre le apparenze a cui invece rimangono gli uomini.

L' Arsène Lupin che Becker porta sullo schermo può essere incluso, per trattamento espressivo, all'ampia gamma dei personaggi che popolano il suo cinema: nonostante la provenienza romanzata della sua figura, infatti, il regista riesce a farlo rientrare nel suo universo, ponendolo sullo stesso piano e soprattutto trattandolo come i suoi protagonisti precedenti. Il mitico, l'irreale diventa così vivente, assume una verosimiglianza che non aveva, diventa un personaggio reale anche attraverso la precisione dei dettagli, non solo della sua vita privata, ma anche tramite la ricostruzione dell'epoca in cui è ambientata la vicenda.

Così, come afferma Jacques Doniol-Valcroze, Lupin “n'est pas un fait isolé dans l'oeuvre de Becker, une fausse manoeuvre que l'on peut dissocier du reste.»⁸⁷

87 J. Doniol-Valcroze, *Arsène Lupin*, France Observateur, 28 marzo 1957

MONTPARNASSE 19

Dopo aver concluso *Les aventures d'Arsène Lupin*, il regista avrebbe voluto realizzare un film, a cui pensava da molto tempo, su Ignace de Lodola, il fondatore dei gesuiti.

Nello stesso periodo Max Ophüls, in procinto di girare un film biografico sul pittore Modigliani, scritto da Henri Jeanson, si ammalò gravemente tanto da chiedere al suo produttore di affidare il progetto a Becker, che apprezzava per il modo in cui concepiva la costruzione dei propri film. Alla morte di Ophüls, venne chiesto al regista di prendere in considerazione la proposta; dopo un periodo di indecisione, Becker accettò di girare il film.

I dubbi del regista riguardano innanzitutto l'ipotesi di lavorare su una sceneggiatura già pronta e, a suo avviso, troppo artificiale e letteraria. Becker, infatti si era sempre battuto contro gli sceneggiatori, come Henri Jeanson che, a suo parere, minavano il cinema francese dopo la seconda guerra mondiale, per l'eccessivo valore attribuito alla stesura della sceneggiatura a discapito della messa in scena cinematografica.

A proposito di *Casque d'Or*, il regista aveva infatti dichiarato di scrivere i dialoghi dei personaggi in funzione della messa in scena, al contrario dei dialogisti – sceneggiatori che amavano prolungarli il più possibile, a discapito della verosimiglianza e del ritmo del film.

Nonostante queste perplessità Becker decide di accettare la proposta, a condizione di poter modificare la sceneggiatura prima di girare il film. Questa volontà, tuttavia, si scontra con le resistenze di Jeanson. In un articolo su *Arts* dell'aprile del 1958 il regista dichiara: “je pris rendez-vous avec Jeanson pour lui parler de ce qui me gênait dans son scénario. A l'époque, je pensais sincèrement pouvoir travailler en collaboration avec lui. Je me rendis compte rapidement que Jeanson ne tolérerait aucune

modification, aussi petite soit-elle.»⁸⁸

L'aspra polemica si intensifica sempre più sulle pagine di *Arts*: Jeanson accusa il regista di non essere in grado di girare un film senza modificare completamente la sceneggiatura, trasformando l'opera in qualcosa d'altro rispetto al progetto iniziale. “Tu as l'habitude lorsque tu acceptes un sujet d'en tourner un autre. Tu n'as pas tourné *Arsène Lupin*, tu n'as pas tourné *Casque d'Or*, mais tu as fabriqué des histoires qui n'avaient aucun rapport avec le sujet initial. Es-tu capable pour une fois de t'effacer et de tourner notre scénario et pas autre chose?»⁸⁹. La replica non si fa attendere e sulle stesse colonne così risponde Becker: “Je refuse de lui servir de faire-valoir (...). Je ne suis pas un manœuvre de la mise en scène”.⁹⁰

D'altronde il regista lo aveva già affermato nel 1946 su *L'écran Français*: “on nous nomme “metteurs en scènes” non pas parce que nous indiquons seulement des jeux de scènes aux acteurs, mais parce que nous metton des histoires en scène cinématographiques.»⁹¹

A causa dell'esiguità del tempo a disposizione, Becker non riesce a modificare tutta la sceneggiatura e può solo sopprimere i dialoghi che giudica troppo invadenti, in particolare quelli inerenti all'arte e ai tormenti della creazione.

Gli interventi più decisivi riguardano il prologo introduttivo, l'inserimento dell'episodio del mercante d'arte americano e la soppressione del finale che prevedeva la morte di Jeanne, la compagna del pittore.

Nel prologo concepito da Jeanson la *voce over* avrebbe dovuto evocare la carriera di Modigliani, mentre sullo sfondo si alternavano quadri del pittore: ciò significava per Becker porre al centro del film la fama e la grandezza dell'artista, il suo sopravvivere al tempo attraverso le proprie opere d'arte. Opponendosi a questa concezione dell'artista, di cui vuole mettere in primo piano le difficoltà e i patimenti subiti durante la fase finale

88 J. Becker, *Jacques Becker: “Je n'ai pas trahi Max Ophüls, j'ai voulu faire un autre film”*, Arts, 23 Aprile 1958

89 Henri Jeanson, *Le cinéma trahit les auteurs*, Arts, 16 Aprile 1958

90 J. Becker, *Jacques Becker: “Je n'ai pas trahi Max Ophüls, j'ai voulu faire un autre film”*, Arts, 23 Aprile 1958

91 J. Becker, *L'auteur de film?...Un auteur complet*, L'Ecran Français n°123, 4 novembre 1946

della sua vita, il regista apre il film con due didascalie. La prima sottolinea che “les auteurs de ce film romancé, s’ils se sont inspirés de certains épisodes authentiques, n’ont pas prétendu faire œuvre historique», mentre il secondo sembra anticipare il taglio che il regista avrebbe dato alla biografia: “Aujourd’hui, tous les musées du monde et les grands collectionneurs se disputent les œuvres de Modigliani; chacune de ses toiles vaut des dizaines de millions. Hier de son vivant, en 1919, personne ne voulait de sa peinture. Modi, incompris, désemparé, doutait de lui-même...»

Vediamo come in questa didascalia, dopo una breve premessa, viene posto l’accento sulle condizioni di vita dell’artista prima del riconoscimento unanime della critica, i puntini di sospensione indicano chiaramente che sarà questo aspetto ad essere protagonista del film in questione.

Montparnasse 19 ha inizio con una lenta panoramica sui volti di alcuni avventori di un *café* fino a soffermarsi su un uomo intento a disegnare il ritratto di uno di loro. Becker decide, così, di sostituire l’avvicinarsi dei quadri del pittore sullo schermo con i volti di uomini e donne che diventeranno protagonisti delle tele dell’artista.

Il regista sin dal principio fa dunque una dichiarazione d’intenti: vuole rappresentare nel film l’opera artistica nel suo compiersi, nell’atto doloroso del farsi. Nel prologo si può così già individuare tutta la poetica del regista.

Innanzitutto la lenta panoramica sembra indagare e imprimere quei volti e quegli sguardi sulla pellicola come accadeva sulle tele di Modigliani: far emergere la verità di quei lineamenti ancora impregnati del tempo dell’esistenza. La panoramica, però, dura nel tempo, assume in sé il suo scorrere, al contrario della tela che invece rappresenta un tempo sospeso che sembra essersi fermato. Ecco tracciata la vera differenza tra la pittura e il cinema.

La ripresa si conclude sull'immagine del pittore: la posizione della m.d.p. frontale rispetto all'artista intento a disegnare, senza che lo spettatore possa vedere l'opera che prende vita sul foglio, anticipa le inquadrature spesso utilizzate dal regista per ritrarre Modigliani al lavoro. In questo modo Becker pone in primo piano la concentrazione, ma soprattutto lo sguardo che il protagonista pone su ciò che lo circonda, lasciando molto spesso celata la realizzazione artistica

Alla fine del prologo scopriamo che il pittore sta eseguendo il ritratto per farsi offrire da bere: l'artista è estremamente povero e affonda la propria ansia creativa e la frustrazione legata al non riconoscimento della sua arte, nell'alcool. Visto il ritratto, l'avventore rifiuta il disegno ma decide di pagare ugualmente le ordinazioni del pittore che, offeso e ferito, se ne va dopo aver stracciato il foglio di carta. Questa scena sembra anticipare il momento finale in cui, per poter dare da mangiare a Jeanne, Modigliani si reca nello stesso *café* per vendere a cinque franchi i suoi disegni. Nessuno lo degna di uno sguardo, anzi molti si rivolgono a lui in malo modo e lo scacciano; solo una ragazza gli darà i soldi che chiede, ma non vorrà il disegno.

Come l'avventore, all'inizio del film, fa all'artista l'elemosina, senza però apprezzare e considerare il suo lavoro, così farà quella ragazza, infliggendogli inconsapevolmente l'ennesima ferita che lo condurrà alla morte.

Infine, già nel prologo, alle spalle del pittore, vediamo un uomo che si gira per guardare lo schizzo dell'artista: è un mercante d'arte senza scrupoli. Come una sorta di figurazione del destino, egli osserva da lontano il rapido declino del pittore, e aspetta come un avvoltoio la sua morte per approfittarne e acquistare i suoi quadri a un prezzo nettamente al di sotto del loro valore. Il mercante è presente al *café* anche nella sequenza in cui il

pittore cercherà di vendere i suoi disegni, e lo seguirà mentre, brancolando, si allontana lungo una strada buia verso la propria morte. Morel, raffigurazione della morte, lo accompagna in questa sua ultima apparizione, e sarà al suo capezzale quando, all'ospedale, lo sguardo del pittore si spegnerà.

Nei due film precedenti, Becker si era già misurato con personaggi leggendari, anche Modigliani potrebbe rientrare in questa categoria poiché la sua fama oltrepassa i tempi. Miti che vivono nella sfera della a-temporalità, nelle mani del regista vengono inseriti nello scorrere "quotidiano" del tempo, restituendo loro la vita. La stessa costruzione è utilizzata da Becker in questo film, nel quale fa emergere l'aspetto più umano del pittore a scapito di quello artistico che dura nel tempo: dietro alle tele che vivono in una sospensione del tempo, eternizzate dall'arte, la m.d.p. privilegia invece i momenti drammatici di un uomo esposto alla disillusione e alla miseria.

Becker avrebbe voluto omettere il nome dell'artista, lasciandolo per tutto il film anonimo affinché la sua fama postuma non intaccasse il racconto dei suoi ultimi due anni di vita, ma Jeanson glielo impedì. Per la stessa ragione, il regista non avrebbe voluto mostrare i quadri del pittore, ma dovette cedere in parte alle insistenze dello sceneggiatore: il motivo per cui Becker avrebbe voluto adottare questa scelta deriva dal fatto che le forme dipinte vivono in una dimensione a-temporale che si oppone alla temporalità concreta in cui si muovono i personaggi nell'azione.

Il regista cerca di soffermarsi sui quadri il meno possibile: nell'appartamento del pittore le tele sono accatastate l'uno sopra l'altra, lungo il perimetro, voltate verso il muro, e allo stesso modo, quando vediamo il pittore dipingere il quadro, la tela non viene inquadrata. Becker pone in primo piano l'uomo mentre crea l'opera d'arte, senza indugiare

sull'esito finale: attraverso tale processo Becker vuole indirizzare l'attenzione dello spettatore verso la caducità dell'esistenza dell'artista in opposizione alla eternizzazione del tempo di cui il quadro è una traccia. A tale logica risponde anche la sequenza del film ambientata nella galleria d'arte: i quadri vengono mostrati di sfuggita e mai in primo piano, appaiono come sfondo, quasi casuale, dello spazio in cui si muovono i personaggi:

Solo in un'occasione Becker pone in primo piano il quadro: è il ritratto di un bambino che subito dopo, attraverso un leggero movimento della m.d.p. verso sinistra, vediamo posare di fronte al pittore. L'astrazione dalla temporalità del quadro sembra ancora una volta scontrarsi con il concreto fluire della vita degli uomini.

Al contrario, alcuni primi piani dei personaggi che costellano il film, sembrano presentare una organizzazione compositiva che richiama per assonanza di forme e volumi, i quadri di Modigliani: dopo aver lasciato Beatrice al *café*, il pittore incontra una fioraia da cui compra due piccoli mazzi di fiori. I due sono ripresi in campo medio di profilo uno di fronte all'altro; dopo aver comprato i due bouquet, il protagonista esce dall'inquadratura lasciando sola la ragazza. La ripresa che segue lo stacco è il primo piano della donna che, posta leggermente di profilo volge la testa verso il fuori campo nella direzione dell'artista, assumendo così la posa dei modelli che spesso ritroviamo nelle sue tele. Attraverso questo *tableaux vivant* il cinema, arte del tempo, sembra farsi pittura assumendo il tempo sospeso ma, a sua volta, la pittura sembra assumere il tempo concreto della vita.

Tra le modifiche apportate alla sceneggiatura originale di Jeanson, Becker inserisce la sequenza dell'incontro, organizzato dall'amico Zborowski, tra Modigliani e un ricco appassionato d'arte americano.

Come in *Édouard et Caroline* e in *Arsène Lupin*, il regista coglie ancora una volta l'occasione per muovere un'aspra critica nei confronti della mercificazione dell'arte perpetuata da una classe ricca che si ritiene depositaria del gusto e della sensibilità per le opere degli artisti.

Becker, al contrario, svela la loro volgarità e la loro ignoranza: l'americano, infatti, si compiace con gli ospiti del suo Cézanne. Quando gli vengono mostrati i quadri di Modigliani, l'uomo propone di acquistarne uno, non per il suo valore artistico, che è incapace di riconoscere, visto che il pittore non gode ancora della fama di Cézanne, ma per farne il marchio pubblicitario di un suo prodotto. Modigliani, ferito, se ne va sbattendo la porta.

All'uscita del film André Bazin così commenta la pellicola: "La vie dramatique d'un peintre célèbre suggère immédiatement des points de vue. On se dit que le metteur en scène va reconstituer une époque, celle justement si intensément pittoresque évoquée par le titre même du film. On pense aussi que, s'agissant de peinture, la couleur y sera utilisée comme moyen d'expression. Nul doute non plus que nous n'apprenions beaucoup de choses sur la carrière de Modigliani et sur la peinture française au lendemain de la guerre. Je pourrais énumérer encore quelques autres des pronostics qu'un tel sujet rend inévitables: ils seraient tous aussi vains. Jacques Becker n'a réalisé aucun des films qu'on pouvait attendre. (...) Mais alors qu'a voulu Jacques Becker en se refusant à prendre aucun des chemins tracés par son sujet? J'avoue ne pas le distinguer à coup sûr, mais il me semble qu'il a choisi, en repoussant tous les intérêts accessoires, de nous captiver par l'essentiel c'est-à-dire par l'amour»⁹².

Per André Bazin, indirizza il proprio sguardo verso il percorso soggettivo di Modigliani piuttosto che cedere in una elegiaca esaltativa della sua arte. Non parla dell'opera d'arte ma dell'interrogazione sull'opera artistica.

92 A. Bazin, *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945-1958)*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, pp.50-51

Becker guarda vivere Modigliani dimenticando il nome che porta. Lo guarda bere, lo guarda dipingere, lo guarda amare, con uno sguardo ad altezza d'uomo, senza complessi di inferiorità. Toglie tutto ciò che rappresenta il superfluo, modella la superficie dell'inquadratura fino a giungere all'essenzialità, all'estrema semplificazione, come Modigliani faceva con le sue sculture.

E' anche per questo che Becker non utilizza il colore: il regista sceglie di tornare al bianco e nero proprio in un film che avrebbe dovuto avere come protagonista la pittura perché "la couleur distraît dans un film dramatique. Si j'ai chiosé le noir et le blanc, c'est parce que les regards auront une très grande importance: lorsqu'un personnage entrera dans une pièce, il faudra que son regard nous communique immédiatement ses sentiments; or, dans les plans généraux en couleurs, tout prend un relief trop accentué et les regards des personnages perdent de leur force».⁹³

Se in *Ali Baba e Arsène Lupin* il colore poteva arricchire il divertimento messo in scena, in un film dove la drammaticità della storia è posta in primo piano, il colore è un elemento superfluo: ennesima scelta non condivisa dallo sceneggiatore di Ophüls.

L'utilizzo del bianco e nero è dettato anche dal desiderio di riportare sullo schermo "quell'energica linea disegnativa e con stacchi tonali del colore" che caratterizzava la pittura di Modigliani."⁹⁴

Anche la scelta di non girare il finale previsto da Jeanson nasce dall'esigenza del regista di eliminare tutto ciò che non riguardava la vita di Modigliani e quindi anche tutto ciò che sarebbe accaduto dopo la sua morte. Sopprime così la sequenza del suicidio di Jeanne, la sua compagna, perché, se il film pone in primo piano il malessere, la depressione, la paura del pittore, ciò che avviene ai personaggi vicini a lui, dopo la sua morte, non rappresenta più motivo di interesse per il regista.

93 J. Becker, *Jacques Becker: "Je n'ai pas trahi Max Ophüls, j'ai voulu faire un autre film"*, Arts, 23 Aprile 1958

94 P. Adorno, *Il Novecento: dalle avanguardie storiche ai giorni nostri*, casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze, 1998, p.860

L'essenzialità della messa in scena e delle scenografie si accompagna alla scelta delle musiche: Paul Misraki, il musicista che aveva già collaborato in *Ali Baba*, scrive che Becker “voulait souligner musicalement l'obsession éthylique du peintre Modigliani et ce, avec un thème de quatre notes répété pendant tout le film.”⁹⁵ Durante tutto il film l'accompagnamento musicale è dato, così, da quattro semplici note (fa, mi, la, re), che si ripetono cambiando ogni volta armonia, con dei passaggi lenti, e altri più veloci.

Come la musica, anche la messa in scena, sotto l'apparente strato di semplicità, scopre in filigrana una straordinaria fermezza, ricchezza e potenza: la m.d.p. di Becker conosce con precisione le reazioni dei personaggi, è sempre là, presente al momento giusto dando l'impressione di seguire rispettosamente l'azione a distanza, come ad esempio nel momento della caduta mortale del pittore: Becker abbandona il primo piano con una brusca carrellata all'indietro esprimendo contemporaneamente la violenza di quella caduta e la volontà di ritrarla da lontano, pudicamente.

All'uscita del film Godard scrisse un articolo nei *Cahiers du Cinéma* intitolato *Saut dans la vie*; il futuro regista considera *Montparnasse 19* un'opera all'inverso: Becker non proverà che Modigliani amava Jeanne, né che era amato da Béatrice, né che Parigi è una città straordinaria, né che le donne sono belle o che gli uomini sono vili, né che l'amore è piacevole, né che il pittore è divertente o noioso.

Becker, infatti, “nous fait entrer de façon maladroite, certes, mais combien émouvante, dans le secret de la creation artistique mieux que n'avait su le faire Clouzot en filmant Picasso au travail. Après tout, si un roman moderne est la peur de la page blanche, un tableau moderne, la peur de la toile vide, une sculpture moderne, la peur de la pierre, un film moderne a bien le droit d'être la peur de la caméra, la peur des acteurs, la peur des dialogues, la peur du montage.»⁹⁶

95 In C. Naumann, *Jacques Becker*, Ed. Bibliothèque du film, Durante, Parigi, 2001, p.137

96 J. Godard, *Le saut dans le vide*, Cahiers di Cinéma n°83, Maggio 1958, p.57

Becker, riprendendo il pittore in azione, senza mostrare l'opera conclusa e ormai riconosciuta dalla critica e dal pubblico, pone in primo piano la paura della creazione dell'artista, esprimendo così le sue stesse ansie contenute in un film che, come sostiene Godard, non dimostra nulla, ma fa emergere lo spirito della creazione. Il film potrebbe essere considerato quella tela che non vediamo mai lungo la pellicola, perchè è l'interrogazione artistica in primo piano, non l'opera conclusa.

LE TROU

All'uscita di *Montparnasse 19*, Becker, stanco di lavorare sotto contratto, e soprattutto di dover scendere a continui compromessi con la casa di produzione, per il suo film successivo decide di autofinanziarsi fondando una propria casa di produzione, la società de Juillet: «D'ailleurs je n'ai plus envie de dépeser des sommes énormes. Mon prochain film, je voudrais qu'il soit économique. Je suis persuadé que l'on peut tourner en peu de temps, dans des décors simples, avec des acteurs inconnus, des choses épatantes.»⁹⁷ Compra i diritti del romanzo di José Giovanni nel marzo del 1958, quando ancora *Montparnasse 19* non è stato presentato al pubblico, e chiede allo scrittore di collaborare alla stesura della sceneggiatura del nuovo film, come aveva fatto precedentemente con Pierre Véry e André Simonin.

Nel frattempo i giovani critici dei *Cahiers du Cinéma* diventano registi: nel 1957 Truffaut gira il suo primo cortometraggio *Les Mistons*, ma è il 1959 che segna l'inizio di una “nuova ondata” nel cinema francese. *Le Quatre Cents Coups* di Truffaut, *Le Beau Serge* di Claude Chabrol, *À bout de souffle* di Jean-Luc Godard dimostrano che il vento sul cinema francese è cambiato, opponendosi al realismo psicologico che monopolizzava la produzione cinematografica francese. Se con il dopo-guerra la cinematografia non aveva conosciuto un radicale cambiamento, nonostante ci fossero tutti i presupposti, sociali ed estetici, ora il colpo di mano è avvenuto.

A Jean Douchet il regista dichiara «Il y a très longtemps que je l'attendais. J'étais même stupéfait de constater une aussi longue vacance de jeunes cinéaste.(...) De 1945 à 1959, nous n'avons assisté à aucun fait notable autre que le retour de Hollywood de tous les anciens.»⁹⁸

Becker si dimostra entusiasta del nuovo corso e segue attentamente e con

97 F.Truffaut, J. Rivette, *Entretien avec Jacques Becker*, Cahiers du Cinéma, Febbraio 1954

98 J. Douchet, *Jacques Becker: en sept semaines avec cinq amateurs je vais tourner le TROU nouvelle histoire de Judas*, Arts, 29 luglio 1959

curiosità i nuovi registi. Di fronte al primo film di Godard rimane abbagliato e ama profondamente *Hiroshima mon amour* di Resnais: si ha la sensazione che Becker accolga così favorevolmente le opere della nuova generazione non solo perchè sente una comunione di interessi, ma soprattutto perchè sembrano raccogliere l'eredità di quel gruppo di registi, come Bresson e Ophuls, che negli anni precedenti erano rimasti ai margini della cinematografia francese per le loro idee e per il loro modo di concepire il cinema. La dichiarazione d'amore per la *Nouvelle Vague* appare nell'articolo *Le cinéma a besoin d'amant*, pubblicato su *Arts* nel novembre del 1959: «Si j'étais moi-même producteur je préférerais rechercher les jeunes talents plutôt que d'engager certains hommes de métiers, devenus non pas trop vieux mais trop sages. Rien n'est plus monotone que de savoir exactement ce qui va sortir au bout de la machine.» L'inno alla gioventù e alle sue potenzialità, protagonista di *Rendez-vous de juillet*, ritorna dieci dopo nell'approccio con la nuova generazione dei registi: «je le répète, les peintres, les musiciens ou les Ecrivains n'attendent pas d'avoir quarante ans pour œuvrer. Et qu'on ne me parle surtout pas de la nécessité d'un long apprentissage...J'ai été l'assistant de Jean Renoir de 1931 à 1939, c'est-à-dire de 25 à 33 ans, pour n'apprendre qu'une seule vérité technique à savoir qu'à l'exemple de mon maître, on ne dirige pas les acteurs avec du vinaigre. (...) au moment où j'ai dirigé mon premier film je me suis aperçu que je ne savais faire de ma caméra. J'ai compris soudain qu'on ne pouvait apprendre ce métier qu'en le faisant.»⁹⁹

Nel frattempo le condizioni di salute del regista si aggravano, ma non gli impediscono di cominciare le riprese del film.

Con l'aiuto di José Giovanni e Jean Aurel, Becker rimette mano al romanzo sviluppando maggiormente il personaggio del traditore: il tema è ricorrente nell'opera del regista e non stupisce la scelta di farlo diventare il fulcro anche di quest'ultimo lavoro.

Sin dalla prima volta in cui vediamo Gaspard, il traditore, con i nuovi compagni di cella, capiamo il ruolo che assumerà nel loro tentativo di fuga.

99 J. Becker, *Le Cinéma a besoin d'amants*, Arts, 18 novembre 1959

Durante il loro primo pranzo, dopo aver assaggiato il cibo della prigione, i cinque detenuti prendono da alcune scatole le vivande mandate dai loro familiari. Gaspard, appena arrivato in quella cella, viene invitato a pranzo dagli altri, che dividono i loro viveri con lui. Attraverso il dettaglio delle mani di Roland, mentre tagliano una pagnotta di pane per darne un pezzo a Manu e a Gaspard, Becker crea l'associazione con la figura biblica di Giuda. Roland è il leader del gruppo e colui che ha avuto l'idea dell'evasione, Manu è il complice a lui più vicino, Gaspard è il traditore. Come Giuda vendette il Cristo per trenta denari, così il giovane detenuto svela al direttore il piano di fuga per ottenere la propria libertà.

La scelta di isolare l'atto della divisione del pane, il tema del tradimento, in quest'ultimo film, oltrepassa il contingente e diventa epico perdendo, così, il rapporto con il presente vissuto dai protagonisti.

L'ossessione per il gesto, che già avevamo riscontrato in film precedenti, in *Le Trou* assume un valore ambiguo: "Il y a dans *Le Trou* une volonté manifeste de filmer la précision, l'ingéniosité, l'obstination du geste humain dans la durée de son accomplissement, volonté qui se retrouve dans de nombreux plans rapprochés sur les mains qui tordent et brisent la matière, lui donnent le sens d'une obsession en la rendant propre à servir le projet de l'évasion."¹⁰⁰ L'ambiguità nasce dal fatto che i gesti dei personaggi, isolati dal contesto spazio-temporale, se da una parte partecipano alla rappresentazione, apportando una maggiore verosimiglianza, dall'altra oltrepassano questa funzione per assurgere alla dimensione epica, a-storica, sfuggendo così alla narrazione del film.

Una narrazione che, come nella maggior parte dei film di Becker, tende a essere piana e a prediligere la durata delle azioni piuttosto che le ellissi. Scrive Truffaut: "*Le Trou* era per lui il soggetto ideale perché non aveva ellissi da fare, tutto contava allo stesso modo, tutto aveva la stessa importanza, la stessa forza; se uscendo non ci si rende conto che si è stati seduti per due ore e mezza, è che il film è un tragitto senza soste, senza digressioni. Ogni gesto, ogni replica, fanno avanzare l'azione. Non c'è per i

100 J. Nacache, *L'acteur de cinéma*, Nathan, 2003, p. 59

cinque personaggi di *Le Trou* che uno scopo da raggiungere e un solo modo per raggiungerlo. Avanzano verso la libertà nello stesso tempo in cui Becker avanza verso la poesia, cioè verso l'apparenza del documentario puro. Questa sottomissione al sedicente documentario nello stesso tempo in cui sconvolge le dosi abituali – si tratta ancora di durata – è il marchio essenziale del cineasta moderno che è anche un polemista e il cui lavoro è parzialmente critico. C'è dunque in *Le Trou*, come nei migliori film recenti, un aspetto sperimentale.”¹⁰¹

Nel film di Becker, ma è una caratteristica che riscontriamo anche lungo tutta la sua opera, l'apparente volontà documentaristica è frutto di un continuo lavoro sul mezzo cinematografico e sulle sue potenzialità per giungere allo scopo che ossessiona il regista: portare sullo schermo la consistenza dell'esistenza umana e allo stesso modo trasformarla in poesia che sfugge al tempo.

La sensazione di essere di fronte a un film che si sviluppa ai confini tra il documentario e la finzione è data dalla prima immagine della pellicola, in cui Jean Keraudy, l'attore che ricopre il ruolo di Roland, presenta il film. Innanzitutto bisogna sottolineare il fatto che l'uomo è stato il vero protagonista del fatto narrato da José Giovanni. Protagonista reale di un fatto realmente accaduto, diventa attore nella finzione che trae spunto da quella vicenda. L'uomo, alle prese con la riparazione di una macchina, sentendo la presenza di uno sguardo, quello della m.d.p., si avvicina all'obiettivo e, pulendosi le mani si rivolge così allo spettatore: “Mon ami Jacques Becker a retracé dans tous les détails une histoire, la vraie, la bienne. Ca s'est passé en 1947 à la prison de la santé”. In conclusione di questa prima inquadratura, una lunga panoramica riprende dall'alto la prigione appena citata dal protagonista: siamo tornati indietro di vent'anni.

Il modo in cui Becker manipola il tempo della narrazione è determinante per far scaturire l'ambiguità tra documentario e finzione, attraverso l'utilizzo del tempo concepito nella sua continuità.

E' emblematica la sequenza in cui i quattro protagonisti devono decidere se

101 F. Truffaut, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia, 1998, p.157

rivelare il loro piano al nuovo arrivato: Gaspard ha ricevuto un pacco dai suoi familiari, le guardie lo vengono a prendere e lo fanno uscire dalla cella, facendo rimanere soli gli altri quattro detenuti. Il regista riprende in dettaglio e lungo tutta la sua durata, i controlli sul contenuto del pacco di un altro carcerato, prima che arrivi il turno del protagonista. Questa sequenza risponde alla logica della sceneggiatura: fare uscire Gaspard dalla cella affinché gli altri quattro possano ritrovare la loro complicità e discutere se rendere partecipe l'ultimo arrivato del loro piano di fuga. Ma la messa in scena di Becker supera la logica puramente narrativa per lavorare sulla profondità del tempo. La sequenza della perquisizione degli oggetti contenuti nei pacchi ricevuti dai prigionieri, oltre a descrivere i procedimenti e i rituali carcerari, attinge la sua forza nella consapevolezza dello spettatore, il quale sa che, nello stesso momento, mentre noi assistiamo a quel rituale muto, si sta svolgendo un'altra scena, molto parlata, nel corso della quale Manu, Roland, Jo e Monseigneur si domandano se confidare al nuovo arrivato la loro intenzione di evadere. Come scrive Toubiana: «la scène visible et muette, organisée autour de gestes précis, impersonnels (le gardien défait le colis de victuailles, découpe le saucisson, vide la boîte de sucre, vérifie chaque aliment, puis reconstitue le paquet), fonctionne comme une sorte de parenthèse ou d'ellipse: il s'agit de mettre Gaspard hors jeu, de faire sortir du cercle celui qui, d'emblée, était désigné comme un intrus. Gaspard ne parle en effet pas le même langage, n'a pas les mêmes manières que ses co-détenus.»¹⁰² In questa sequenza, due tempi si sovrappongono. Entrambi sono precisi, calcolati al minuto, in tempo reale, uno è documentaristico (il controllo del contenuto dei pacchi), l'altro, in fuori campo, rivela il tempo della finzione: i compagni di cella si chiedono se far partecipare Gaspard al loro piano.

L'assenza della musica è un altro elemento che porta con sé il duplice valore che abbiamo riscontrato precedentemente. Lungo tutto il film la scelta di non accompagnare le immagini con la musica è determinata da due fattori: una maggiore aderenza alla vita della prigione, scandita dai rumori ormai

102 S. Toubiana, *Actualités de Jacques Becker*, in *La Mise en scène*, sotto la direzione di Jacques Aumont, De Boeck Université, Bruxelles, 2000, p. 208

familiari ai detenuti e che compongono le loro giornate in prigione e maggiore drammaticità della pellicola. I rumori, infatti, creano nei protagonisti, impegnati nel loro tentativo di fuga, allarmi e timori di essere scoperti, e nello spettatore una forte *suspance*, inserendosi, quindi, nella costruzione propriamente cinematografica.

La pellicola si snoda lungo otto giornate scandite dal ritmo della vita della prigione: la distribuzione della colazione, del pranzo e la sera l'obbligo di porre fuori dalla porta della cella il catino. L'importanza di queste azioni ripetitive è dovuta al fatto che tutti i gesti dei cinque detenuti, tesi al raggiungimento della libertà sono subordinati a quelle che compongono la giornata della prigione. Le azioni notturne, al contrario, sono ritmate da un'altra scansione del tempo. I cinque complici, infatti, approfittano del buio della notte per scavare la galleria che li condurrà fuori dal carcere. Per non farsi sorprendere dall'arrivo delle sentinelle per la distribuzione del caffè mattutino misurano il tempo grazie all'utilizzo di una clessidra. Due ritmi diversi si oppongono: quello che scandisce la quotidianità della prigione opprime le loro esistenze, quello segnato dalla clessidra, al contrario, conta le ore del loro duro lavoro per ottenere la libertà.

Più volte la m.d.p. si sofferma sul lento scivolare della sabbia dall'alto al basso, per poter donare continuità alle azioni che stanno compiendo i detenuti per raggiungere la libertà.

Come scrive Valerie Vignaux: “Le cinéma de Jacques Becker apparaît véritablement avec ce film, comme une alchimie du réel, une poésie qui isole pour rassembler en vue d'un propos sur l'homme. L'histoire vraie, fait image, elle représente, ou constitue la métaphore d'une autre histoire, qui, elle, est profondément morale, celle du bien et du mal, de la liberté face au choix, l'acte. A partir d'un univers défini sociologiquement le cinéaste déploie une vision de la condition humaine.»¹⁰³

Il desiderio di libertà degli uomini, infatti, si scontra con l'oppressione delle regole e delle leggi umane: tutto ciò che avviene nel mondo esterno alla cella è escluso dal racconto, affinché il desiderio di libertà dei cinque

103V. Vignaux, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*, Céfal, Liegi, 2000

uomini abbia più forza. Becker elimina dal film tutte le parti che nel libro si svolgevano all'esterno, per far risaltare i sentimenti provati da Manu e Gaspard quando, abbattuto l'ultimo muro, riescono ad aprire il tombino che dà sulla strada adiacente alla prigione. Quella libertà tanto agognata, tuttavia, sarà ancora una volta negata ai protagonisti: come in *Casque d'Or*, Manda è arrestato a causa del tradimento di Leca, e sarà impiccato, così Manu, Roland e Monseigneur non vedranno la luce del mondo per la soffiata di Gaspard, fatta al direttore del carcere.

Il film ebbe un grande successo di critica, i commenti furono entusiasti; Jean de Baroncelli scrive su *Le Monde* «le dernier film de Jacques Becker est sans doute le plus caractéristique de son talent. Un film où nous le retrouvons tel qu'il fut tout au long de sa carrière: infatigable observateur des êtres et des choses, conteur cinématographique soucieux avant tout d'efficacité, styliste à la fois élégant et vigoureux.»¹⁰⁴

Al coro degli entusiasti si unisce Georges Charensol: «Dominant la technique avec une complète maîtrise, Becker, dans son art comme dans sa vie, était un inquiet. Il doutait volontiers de lui et c'est dans cette incertitude qu'il faut rechercher l'origine d'une évolution en ligne brisée qui a pu parfois nous déconcentrer.(...) C'est à la description des rapports entre les êtres et de leurs rapports avec les choses que Becker s'est attaché; bien loin d'aboutir à une œuvre trop volontaire, celle qu'il nous donne est capable de nous toucher de la façon la plus directe.»¹⁰⁵

Becker muore il 21 febbraio 1960, prima che il film esca nelle sale; nell'aprile dello stesso anno i *Cahiers du Cinéma* dedicano un numero al regista da poco scomparso: i testi sono di Jean Cocteau, Jean Renoir, Jean-Luc Godard, Jean Aurel, Claude de Givray e Jacques Doniol-Valcroze.

Nel commosso intervento di Godard, il regista tratteggia il ritratto dell'artista: «Comme Molière, Jacques Becker est mort sur un champ de bataille inouï et terrible: celui de la création artistique. C'était l'heure où Caroline se mord les doigts jusqu'au sang d'avoir plaqué Édouard, où Casque d'Or retient ses larmes pendant que Manda grimpe à l'échafaud.

104J. de Baroncelli, *Le Trou*, Le Monde, 22 marzo 1960

105G. Charensol, *Le Trou*, Les Nouvelles littéraires, 31 marzo 1960

C'était samedi soir. L'auditorium téléphona que le mixage du *Le Trou* était fini. Notre frère Jacques respira. Blessé à mort depuis je ne sais pas combien de temps, il pouvait désormais quitter le combat sans déshonneur. Et quelques minutes plus tard, Jacques Becker avait en effet cessé de vivre. C'était dimanche matin, à l'heure où Max met son quarante-cinq tours préféré, où Lupin retrouve la princesse au Maxim's, où le jour se lève enfin 7, rue de l'Estrapade.

Il y a plusieurs bonnes manières de faire des films français. A l'italienne comme Jean Renoir. A la viennoise ainsi qu'Ophüls. A la new-yorkaise, tel Melville. Mais seul Jacques Becker était et restait français à la française, français comme la rose de Fontanelle et la bande à Bonnot. (...) Jacques Lupin, alias Artagnan Becker est donc mort. Faisons semblant d'être émus, car nous savons, depuis *Le Testament d'Orphée*, que les poètes font semblant de mourir»¹⁰⁶.

Il commiato di Jean Renoir è il più commosso: «Les catastrophes nous donnent les sens de la marche du temps. Les hommes de ma génération marquent les années par guerres, inondations, grands incendies . J'y ajoute les disparition d'êtres essentiels. Il est évident que pour moi le monde sans Jacques Becker n'est plus tout à fait le même. (...)

Jacques savait très bien que j'étais son complice et qu'il était le mien. Il savait que ses calembours cinématographiques provoqueraient chez moi cette réaction de sécurité amusée qu'amènent les plaisanteries de famille. (...) Mon frère est parti. Le temps marche.»¹⁰⁷

106J.L. Godard, *Frère Jacques*, Cahiers du Cinéma n°106, avril 1960, p.4

107J. Renoir, *Au revoir Jacques*, Cahiers du Cinéma, op. cit., p.2

BIBLIOGRAFIA

Testi di Jacques Becker

Jacques Becker, *Qu'est-ce que le doublage?* Livre d'or du cinéma français, 1944

Jacques Becker, *Film doublé Film trahi*, L'Écran Français n°2, 11 luglio 1945

Jacques Becker, *Hommage à Robert Bresson*, L'Écran Français n°16, 7 ottobre 1945

Jacques Becker, *Poésie de Cinéma*, Arts, 29 marzo 1946

Jacques Becker, *Pour leur usage personnel...et le mien*, Livre d'or du cinéma français, 1946

Jacques Becker, *Diriger les acteurs c'est soi même donner la comédie*, L'Écran Français n°84, 4 febbraio 1947

Jacques Becker, *L'auteur de film?...Un auteur complet*, L'Écran Français n°123, 4 novembre 1947

Jacques Becker, *Réponse à Roger Boussinot*, Action n°163, 12 novembre 1947

Jacques Becker, *Rendez-vous avec la vie*, Ciné-Digest luglio 1949

Jacques Becker, *Sur la profession de critique cinématographique*, Arts, 5 maggio 1952

Jacques Becker, *Allez donc au cinéma sans penser*, Arts, 24 aprile 1953

Jacques Becker, *J'ai envie d'insulter le public*, Cahiers du Cinéma n°42, dicembre 1954

Jacques Becker, *Enquête sur Hollywood*, Cahiers du Cinéma n°54, dicembre 1955

Jacques Becker, *Entretien avec Howard Hawks*, Cahiers du Cinéma n°56, febbraio 1956

Polémique entre Henri Jeanson et Jacques Becker, Arts n° 632, 14 agosto 1957, n°666 e n°667, 16-23 aprile 1958

Jacques Becker, *Le cinéma a besoin d'amants*, Arts n°749, 18 novembre 1959

Interviste

Jean Quéval, *Dialogue avec Jacques Becker*, L'Écran Français n°50, 12 giugno 1946

G. Dabat, *Peindre la réalité ou lui tourner le dos*, L'Écran Français n°121, 21 ottobre 1947

Jacques Lamasse, *Entretien avec Jacques Becker*, La Cinématographie française, febbraio 1949

Jacques Quéval, *Entretien avec Jacques Becker*, L'Écran Français, marzo 1949

Georges Sadoul, *Entretien avec Jacques Becker*, Lettres Françaises, 10 aprile 1952

François Truffaut e Jacques Rivette, *Entretien avec Jacques Becker*, Cahiers du Cinéma n°32, febbraio 1954

Catherine Touquet, *Entretien avec Jacques Becker*, Les Lettres Françaises, 5 novembre 1957

Claude de Givray, *Jacques Becker: J'ai voulu faire un autre film*, Arts, 16-23 aprile 1958

Georges Sadoul, *Entretien avec Jacques Becker*, Lettres Françaises, 10 aprile 1959

Jean Douchet, *Jacques Becker: en sept semaines avec cinq amateurs je vais tourner le TROU nouvelle histoire de Judas*, Arts, 29 luglio 1959

Articoli

Pierre Very, *A propos de Diderot – Soyez bon pour les auteurs*, L'Écran Français n°22, novembre 1945

Le procès de Goupi-Grand Reich, L'Écran Français n°74, 26 novembre 1946

Pierre Bost, *Le dernier film de Jacques Becker*, L'Écran Français n°1, 4 luglio 1945

J.L. Maclouf, *Falbalas ou mannequin de cinéma*, Arts, 13 luglio 1945

Maurice Merleau-Ponty, *Falbalas*, L'Écran Français, 24 ottobre 1945

Georges Sadoul, *Falbalas*, Lettres Françaises, 26 giugno 1945

Claude Chamfray, *Musique de films: Antoine et Antoinette-Monsieur Vincent*, Arts 1947

Roger Roussinot, *Antoine et Antoinette*, Action n°162, 5 novembre 1947

Jean Thévenot, *A la recherche des vrais personnages d'Antoine et Antoinette*, L'Écran Français n°87, 25 febbraio 1947

Jean Quéal, *Pour qui Rendez-vous de Juillet sera-t-il le rendez-vous de la chance?*, L'Écran Français, marzo 1949

Roger Régent, *Au rendez-vous de Juillet avec Jacques Becker*, L'Écran Français n°123, 23 novembre 1948

Jean Quéal, *Des auteurs qui ne se prennent pas pour d'autres*, Cahiers du Cinéma n°3, giugno 1951

Jean Quéal, *Pavane pour des apaches défunts*, Cahiers du Cinéma n°13, giugno 1952

Georges Sadoul, *Puissance de la sobriété*, Lettres Françaises, 10 aprile 1952

Etienne Lalou, *J'aime le film de Becker, mais...*, Arts, 24 aprile 1953

Georges Sadoul, *Rue de l'Estrapade, impasse boulevardière*, Arts, 24 aprile 1953

Lindsay Anderson, *Lettres anglaises sur Jacques Becker*, Cahiers du

Cinéma n°28, novembre 1953

Michel Dordsay, *Comédie ballet dans le goût français*, Cahiers du Cinéma n°23, maggio 1953

Georges Sadoul, *Rue de l'Estrapade*, Lettres Françaises n°462, 1953

Lindsay Anderson, *Touchez pas au grisbi*, Sight and Sound, ottobre-dicembre 1954

Georges Sadoul, *Dance apache Touchez pas au grisbi*, film français de Jacques Becker, Lettres Françaises n°509, 1954

François Truffaut, *Les truands sont fatigués*, Cahiers du Cinéma n°34, aprile 1954

Robert Lachenay, *Portrait de Jacques Becker*, Arts n°496, 29 dicembre 1954

François Truffaut, *Ali Baba et la politique des auteurs*, Cahiers du Cinéma n°44, febbraio 1955

André Bazin, *Autocritique*, Cahiers du Cinéma n°50, agosto-settembre 1955

Fred Carson, *Becker et Lupin*, Cahiers du Cinéma n°63, ottobre 1956

Jean Aurel, *Les Aventures d'Arsène Lupin*, Arts n°612, 27 marzo 1957

Jacques Doniol-Valcoze, *Un personnage original*, Cahiers du Cinéma n°70, aprile 1957

Feredoun Hoveyda, *Arsène Lupin écrit à Jacques Becker*, Cahiers du Cinéma n°70, aprile 1957

Jacques Laurent, *Les Aventures d'Arsène Lupin*, Arts, 3 aprile 1957

Simone Dubreuilh, *Une scène admirable éclaire un film trop sage sur un peintre fou*, Lettres Françaises n°104, 1958

Jean-Luc Godard, *Le saut dans le vide*, Cahiers du Cinéma n°83, maggio 1958

Éric Rohmer, *Montparnasse 19*, Arts, 15 aprile 1958

Extrait du scénario Le trou, Cahiers du Cinéma n°100, ottobre 1959

Jean-Pierre Melville, *Le plus grand film français*, Cahiers du Cinéma n°107, maggio 1960

Roger Tailleux, *Sept propositions sur le Trou*, Positif n°37, gennaio 1961

Jean Aurel, Jean Cocteau, Jacques Doniol-Valcroze, Claude de Givray, Jean-Luc Godard, Jean Renoir, *Jacques Becker*, Cahiers du Cinéma n°106, febbraio 1960

Georges Sadoul e Pierre Very, *A Jacques Becker mon frère*, Lettres Françaises n°813, 25 febbraio 1960

René Cortade, *Un mort qui lui ressemble*, Arts, 24 febbraio 1960

Georges Sadoul, *Jacques Becker*, Lettres Françaises, 24 marzo 1960

Olivier Merlin, *Jacques Becker: l'homme pressé*, Le Monde, 2 marzo 1960

François Chevassu, *Dossier Jacques Becker*, Image et Son, ottobre 1960

Le Trou, Avant-Scène n°13, 1962

Casque d'Or, Avant-Scène n°43, 1964

C. Trémois, *Analyse d'un grand film: Casque d'Or*, Télérama, 30 Gennaio 1966

Jacques Becker, La revue du cinéma, Image et son n°232, novembre 1969

Barthélémy Amengual, *Casque d'Or*, Cahiers de la cinémathèque, 1976

Jean Louis Lederlé, *Un couple sans histoire*, Cinématographe, 1977

Goupi Mains Rouges, Avant-Scène n°203, 1978

Philippe Carcassonne, *Trois hommes du Milieu*, Cinématographie n°63, dicembre 1980

Louella Intérim, *Jacques Becker, cinéaste moderne*, Cahiers du Cinéma n°332, febbraio 1982

Léon Pierre, *Jacques Becker*, Trafic n°25, primavera 1998

Marc Chevrie, *Un pur cinéaste*, Cahiers du Cinéma n°378, dicembre 1985

Catherine Raucy, *La présence irréductible*, Positif n°373, marzo 1992

Rendez-vous avec Jacques Becker, Cahiers du Cinéma n°454, aprile 1992

Valérie Vignaux, *Hors-la-loi et société criminelle*, Positif, gennaio 1996

Jean-François Rauger, *Jacques Becker, un style, un auteur*, Le Monde, 8 dicembre 1999

Philip Kemp, *Jacques Becker*, Film Comment, 1999

Angel Quintana, *Jacques Becker, la moral del rechazo*, Dirigido, 2002

Testi su Jacques Becker

Jean Quéval, *Jacques Becker*, Ed. Seghers, collezione « Cinéma d'aujourd'hui », Parigi 1962

Claude Beyle e Freddy Buache (a cura di), *Jacques Becker*, Ed. Festival di Locarno, 1991

Jean-Louis Vey, *Jacques Becker ou la fausse évidence*, Aléas, Lyon, 1995

Valérie Vignaux, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*, Céfal, Liegi, 2000

Claude Naumann, *Jacques Becker*, Ed. Bibliothèque du film, Parigi, 2001

Testi generali

Dudley Andrew, *Poetic Realism in French Cinema*, Princeton University Press, 1993

Alexandre Astruc, *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo*, Archipel, 1993

André Bazin, *Le cinéma de l'Occupation et de la Résistance*, UGE, 1975

André Bazin, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Édition de l'Étoile, 1983

Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, Gallimard, 1963

Pierre Billard, *L'Age classique du cinéma français, du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Flammarion, 1995

Jacques Brunius, *En marge du cinéma français, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1987

Noël Burch et Geneviève Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma*

- français 1930-1956*, Nathan, Paris, 1996
- Georges Charensol, *Renaissance du cinéma français*, Éd. Du Sagittaire, Paris, 1946
- Raymond Chirat, *Le cinéma français des années de guerre – La 4^{ème} République*, Hatier, 1983
- Jean-Michel Frodon, *L'Age moderne du cinéma français de la Nouvelle Vague à nos jours*, Flammarion, 1995
- René Gilson, *Jacques Becker ou le regard d'un artiste*, Anthologie du cinéma Avant-Scène, 1967
- M. Leiris, *L'Age d'homme*, Gallimard, Parigi, 1939
- Herbert Lottman, *L'Épuration 1943-1953*, Fayard, 1986
- Pierre Maillot, *Le Cinéma français de Renoir à Godard*, M.A. Éd., Paris, 1988
- Jacqueline Nacache, *L'acteur de cinéma*, Nathan, 2003
- René Prédal, *Le Cinéma français de 1945 à nos jours*, Nathan-Université, Paris, 1991
- Roger Régent, *Cinéma de France*, Bellefaye, Paris, 1948
- Jacques Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, Henri Veyrier, Paris, 1981
- Simone Signoret, *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Seuil, Paris, 1976
- Dominique Païni, *Le cinéma, un art moderne*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1997
- T. Jousse, T.Paquot, *La ville au cinéma*, Ed. Cahiers du Cinéma, Parigi, 2005
- Serge Toubiana, *Actualités de Jacques Becker*, in *La Mise en scène*, sotto la direzione di Jacques Aumont, De Boeck Université, Bruxelles, 2000

Testi italiani

- P. Adorno, *Il Novecento: dalle avanguardie storiche ai giorni nostri*, casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze, 1998
- Rick Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano, 2004
- Michelangelo Antonioni, *Sul cinema*, Marsilio, Venezia, 2004
- Jacques Aumont, *L'occhio interminabile*, Marsilio, Venezia, 1995
- Dudley Andrew, *Cinema francese: gli anni trenta*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di Giampiero Brunetta, Einaudi, Torino
- Béla Balázs, *Il film*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2002
- Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, le Lettere, Firenze, 2000
- Sandro Bernardi, *Realismo*, Enciclopedia del cinema, UTET
- Paolo Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, UTET, Torino, 2002
- Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino, 1992
- Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Biblioteca Einaudi, Torino, 1999
- Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2002
- Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1993
- Roberto Escobar, Vittorio Giacci, *Il cinema del Fronte Popolare*, Bulzoni Editori, Roma, 1990
- Leonardo Gandini, *Il film noir americano*, Lindau, Torino, 2001
- Cesare Garboli, *Falbalas: immagini del novecento*, Garzanti, Milano, 1990
- Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Cinema francese sotto l'occupazione. Rottura e rinascita, 1940-45*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di Giampiero Brunetta, Einaudi, Torino
- Christian Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995
- Guido Oldrini, *Il cinema francese e il Fronte Popolare*, in *Problemi di teoria e storia del cinema*, a cura di Guido Oldrini, Guida editore, Napoli, 1976

Alberto Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Roma, 1992
Georges Sadoul, *Cinema francese 1890-1962*, Guanda Editore, Parma, 1962
Georges Sadoul, *Storia del cinema mondiale dalle origine ai nostri giorni*, Feltrinelli, Milano, 1964
Jean Renoir, *La mia vita i miei film*, Marsilio, Venezia, 1992
Gianni Rondolino, *Il cinema francese del fronte Popolare*, in *Storia del cinema*, a cura di A. Ferrero, Marsilio, Venezia, 1978
Dario Tomasi, *Lezioni di regia*, UTET, Torino, 2004
François Truffaut, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia, 1998

FILMOGRAFIA

1942 – DERNIER ATOUT

(T.I.: E' l'ultimo colpo, inedito in Italia)

Regia: Jacques Becker; sceneggiatura: Maurice Aubergé; adattamento: Maurice Aubergé, Louis Chavance, Maurice Griffe, Jacques Becker; dialoghi: Pierre Bost; fotografia (b/n): Nicolas Hayer; scenografia: Max Douy; suono: Maurice Carrouet; montaggio: Marguerite Renoir.

Interpreti: Mireille Balin (Bella Morgan), Raymond Rouleau (Clarence), Pierre Renoir (Rudy Score), Georges Rollin (Montès), Jean Debucourt

(Thomas, il capo della polizia), Noël Roquevert (Gonzalès) Gaston Modot (Tony Amanito), Catherine Clairet (Pearl), Maurice Baquet (Mickey), Clément Duhour (Setton), René Stern (Roberto), Christian Argentin (il gestore dell'hotel), Maxime Fabert (il gioielliere diffidente), Jean Didier (Michaël, capo degli aspiranti allievi), Maurice Aubergé (Wallace), Jacques Courtin (il portiere dell'hotel), Edy Debray (il gioielliere), Roger Blin e Guy Decomble (due allievi poliziotti).

Produzione: Essor Cinématographique Français; durata: 105'

1943 – GOUPI MAINS ROUGES

(La casa degli incubi)

Regia: Jacques Becker; adattamento e dialoghi: Pierre Véry, autore del romanzo omonimo; fotografia (b/n): Jean-Serge Bourgoïn; scenografie: Pierre Marquet; suono: Robert Yvonnet; montaggio: Marguerite Renoir; script: Claude Vériat; musica: Jean Alfaro.

Interpreti: Fernand Ledoux (Goupi Mains Rouges), Georges Rollin (Goupi Monsieur), Robert Le Vigan (Goupi Tonkin), Blanchette Brunoy (Goupi Muguet) Arthur Devère (Goupi Mes Sous), Maurice Schutz (Goupi l'Empereur), Germaine Kerjean (Goupi Tisane), Marcelle Hainia (Goupi Cancan), René Génin (Goupi Dicton), Guy Favières (Goupi La Loi), Line Noro (Marie des Goupi), Albert Rémy (Jean des Goupi), Marcel Perès (Eusèbe, il gendarme); Louis Seigner (l'insegnante), Pierre Labry (Minain, il falegname), Maurice Marceau (il facchino della stazione).

Produzione: Minerva; durata 100'.

1944-45 – FALBALAS

(T.I.: Fronzoli, inedito in Italia)

Regia: Jacques Becker; sceneggiatura: Maurice Aubergé; adattamento: Maurice Aubergé, Maurice Griffé e Jacques Becker; fotografia (b/n): Nicolas Hayer; scenografie: Max Douy; suono: Pierre Calvet; montaggio:

Marguerite Renoir; abiti: Marcel Rochas; vetrine: Annie Braumel; capelli: Gabrielle; script: Jeanna Witta; musica: Jean-Jacques Grünenwald.

Interpreti: Raymond Rouleau (Philippe Clarence), Micheline Presle (Micheline Lafaurie), Jean Chevrier (Daniel Rousseau), Gabrielle Dorziat (Solange), Jeanne Fusier-Gyr (Paulette) Christiane Barry (Lucienne), Françoise Lugagne (Anne-Marie), Janne Marken (Madame Lesurque), Marcelle Hainia (Madame Henriette), Roger Vincent (Roland), Marc Doelnitz (il cugino Alain Lesurque), François Joux (Murier), Rosine Luguet (la cugina Josette Lesurque), Paul Lhuis (il contabile), Paul Barge (il portiere del quai d'Orsay), Nicolas Amato (Antoine), Paulette Langlais (la centralinista).

Produzione: André Halley des Fontaines; durata: 107'.

1947 – ANTOINE ET ANTOINETTE

(Amore e fortuna)

Regia: Jacques Becker; sceneggiatura e dialoghi: Jacques Becker, Maurice Griffe e Françoise Giroud; fotografia (b/n): Pierre Montazel; scenografia: Robert-Jules Garnier; suono: Jacques Lebreton; montaggio:

Marguerite Renoir; costumi: non accreditato; script: Colette Crochot; musica: Jean-Jacques Grünenwald.

Interpreti: Roger Pigaut (Antoine Moulin), Claire Maffèi (Antoinette Moulin), Annette Poivre (Juliette), Noël Roquevert (Monsieur Roland), Jacques Meyran (Monsieur Barbelot), Pierre Trabaud (Riton), Gaston Modot (il cassiere della Lotteria), Gérard Oury (il cliente galante), Paulette Jan (Huguette) Huguette Faget (Aline), Yvette Lucas (la madre di Riton), Made Siamé (la proprietaria della tabaccheria), Émile Drain (il suocero), François Joux (Adrien, lo sposo), Charles Camus (il proprietario della tabaccheria), Paul Barge (il macellaio), Maurice Marceau (Popaul), René Stern (il fotografo), Pierre Leproux (Marcel), Marc Thibault (il ragazzo della drogheria), Louis de Funès (un invitato a nozze), Brigitte Auber (una

invitata a nozze).

Produzione: Gaumont; durata: 85'.

1949 – RENDEZ-VOUS DE JUILLET

(Le sedicenni)

Regia: Jacques Becker; sceneggiatura: Jacques Becker e Maurice Griffe, sviluppata e dialogata da Jacques Becker; fotografia (b/n): Claude Renoir; scenografia: Robert-Jules Garnier; suono: Antoine Archimbaud; montaggio: Marguerite Renoir; costumi per le scene di teatro: Catherine (abiti di Carven); script: Charlotte Le Fèvre-Pecqueux; musica: Jean Wiener; jazz: Claude Luter e Mezz Mezzrow.

Interpreti: Daniel Gélin (Lucien Bonnard), Bernard Lajarrige (Guillaume Rousseau), Maurice Ronet (Roger Moulin), Pierre Trabaud (Pierre Rabut), Nicole Courcel (Christine Courcel), Brigitte Auber (Thérèse Richard), Louis Seigner (Levasse), Charles Camus (Monsieur Bonnard), Yvonne Yma (Madame Bonnard), Louise Colpeyn (Madame Courcel), Émile Ronet (Monsieur Moulin), Gaston Modot (il professore del Musée de l'Homme), Jacques Fabbri (Bernard), Francis Mazières (Frédéric), Colette

Régis (la segretaria del ministero dell'Aeronautica), Claude Luter con la sua orchestra e Mezz Mezzrow interpreti di loro stessi.

Produzione: Union Générale Cinématographique, SNE Gaumont; durata: 95'.

1951 – ÉDOUARD ET CAROLINE

(Edoardo e Carolina)

Regia: Jacques Becker; sceneggiatura: Annette Wademant e Jacques Becker; dialoghi: Annette Wademant; fotografia (b/n): Robert Le Febvre; scenografia: Jacques Colombier; suono: W.R. Sivel; montaggio: Marguerite Renoir; vestiti di: Carven, Musica: Jean-Jacques Grünenwald.

Interpreti: Anne Vernon (Caroline), Daniel Gélín (Édouard), Jacques François (Alain Beauchamp), Élina Labourdette (Florence Borch), Betty Stockfeld (Lucy Barville), Jean Galland (Claude Beauchamp), Jean Marsac (Foucart), William Tubbs (Borch), Jean Toulout (Hervé Barville), Jean Riveyre (Julien il maggiordomo), Jean-Pierre Vaguer (Ernest), Yvette Lucas (Madame Leroy), Grégoire Gromoff (Igor), Hélène Duc (Olivia), Edmond Ardisson (il parrucchiere).

Produzione: U.G.C., C.I.C.C; durata: 90'.

1952 – CASQUE D'OR

(Casco d'oro)

Regia: Jacques Becker; sceneggiatura: Jacques Becker e Jacques Companeez; adattamento e dialoghi: Jacques Becker; fotografia (b/n): Robert Le Febvre; scenografia: Jean d'Eaubonne; suono: Antoine Petitjean; montaggio: Marguerite Renoir; costumi: Mayo; script-girl: Colette Crochot; musica: Georges van Parys.

Interpreti: Simone Signoret (Marie), Serge Reggiani (Manda), Claude Dauphin (Félix Leca), Raymond Bussièrès (Raymond), William Sabatier

(Roland Dupuis), Gaston Modot (Danard), Loleh Bellon (Léonie Danard), Paul Azaïs (Ponsard), Roland Lesaffre (Anatole), Émile Genevois (Billy), Claude Castaing (Fredo), Dominique Davray (Julie), Pierre Goutas (Guillaume), Paul Barge (l'ispettore Juliani), Fernand Trignol (il proprietario de "L'ange Gabriel"), Odette Barencey (Eugèni), Yvette Lucas (Adèle), Jean Clarieux (Paul), Daniel Mendaille (il proprietario della trattoria), Tony Corteggiani (il commissario), Pâquerette (la nonna di Anatole), Pomme (la portinaia), Roger Vincent (il dottore).

Produzione: Robert et Raymnd Hakim, Speva Films; durata: 95'.

1953 – RUE DE L'ESTRAPADE

(Inedito in Italia)

Regia: Jacques Becker; sceneggiatura e dialoghi: Annette Wademant; fotografia: Marcel Grignon; scenografia: Jean d'Eaubonne; suono: Jacques Le Breton; montaggio: Marguerite Renoir; costumi: Jacques Heim; script: Colette Crochot; musica: Marguerite Monnot e Georges van Parys; canzoni: Francis Lemarque e Georges Brassens.

Interpreti: Daniel Gélin (Robert), Louis Jourdan (Henri Laurent), Anne Vernon (Françoise Laurent), Jean Servais (Jacques Christian), Micheline Dax (Denise), Michel Flamme (Patrick), Jacques Morel (Marcel), Marcelle Praince (Mme Fourcade), Jean Valmence (Roland), Claude Larue (Corinne), Henry Belly (Freddy), Pâquerette (Mme Pommier), Émile Genevois (Petit Louis), Fernand Rauzéna (Simon), Jean Ozenne (la portinaia), Émile Ronet (il proprietario del Caffè), Dominique Marcas (la cameriera di Denise).

Coproduzione: Cinéphonic e Société Générale de Gestion Cinématographique; durata: 100'.

1954 – TOUCHEZ PAS AU GRISBI

(Grisbi)

Regia: Jacques Becker; adattamento: Jacques Becker, Albert Simonin, Maurice Griffe, dal romanzo di Albert Simonin; dialoghi: Albert Simonin; fotografia: Pierre Montazel; scenografie: Jean d'Eaubonne; suono: Jacques Lebreton, Jacques Carrère; montaggio: Marguerite Renoir; script: Colette Crochot; musica: Jean Wiener.

Interpreti: Jean Gabin (Max), René Dary (Riton), Dora Doll (Lola), Vittorio Sanipoli (Ramon), Lino Ventura (Angelo), Marilyn Bufferd (Betty), Gaby Basset (Marinette), Jeanne Moureau (Josy), Denise Clair (Madame Bouche), Paul Frankeur (Pierrot), Michel Jourdan (Marco), Daniel Cauchy (Fifi), Paul Oetly (zio Oscar), Delia Scala (Huguette), Jean Riveyre (il portiere del « Moderna »), Angelo Dessy (Bastien), Paul Barge (Eugène), Flavia Solivani (Nana).

Produzione: coproduzione franco-italiana, Del Duca Films e Antares; durata 93'

1954 – ALI BABA

(Ali Baba)

Regia: Jacques Becker; dialoghi: André Tabet; sceneggiatura: Jacques Becker e Marc Maurette, con la collaborazione di Cesare Zavattini, dal racconto omonimo delle Mille e una notte; fotografia (Eastmancolor): Robert Le Févre; scenografia e costumi: Georges Wakhévitch; suono: Pierre Calvet; montaggio: Marguerite Renoir; script: Charlotte Lefèvre; musica: Paul Misraki.

Interpreti: Fernandel (Ali Baba), Dieter Borsche (Abdul), Henri Vilbert (Cassim), Samia Gamal (Morgiane), Édouard Delmont (il padre di Morgiane), Gaston Orbal (il mufti), Julien Maffre, José Casa, Edmond Ardisson, Manuel Gary (i mendicanti).

Produzione: Les films du Cyclope; durata: 90'

1957 – LES AVENTURES D'ARSÈNE LUPIN

(Avventure di Arsenio Lupin)

Regia: Jacques Becker; sceneggiatura: Jacques Becker e Albert Simonin, liberamente “inventata” dall’opera di Maurice Leblanc; fotografia (Technicolor): Edmond Séchan; scenografie: Rino Modellini; suono: Lucien Lacharmoise, Pierre Bertrand, Pierre Calvet; montaggio: Geneviève Vaury; costumi: Anne-Marie Marchand , Jacques Cottin; script: Sophie Becker; musica: Jean-Jacques Grünenwald; canzone: Fermons les rideaux, di Maurice Boukay e Paul Delmet.

Interpreti: Robert Lamoureux (Arsène Lupin), Otto Eduard Hasse (il Kaiser Guglielmo II) Liselotte Pulver (la baronessa Mina von Kraft), Huguette Hue (Léontine Chanu), Henri Rollan (Émile Duchamp), Sandra Milo (Mathilde Duchamp), Georges Chamarat (l’ispettore Dufour), Renaud Mary (Paul Desfontaines), Pierre Stephen (Clérissy), Paul Muller (Rudolf von Kraft), Daniel Ceccaldi (Jacques Gauthier), Mireille Ozy (la cameriera di Laroche), Hubert de Lapparent (il gioielliere), Charles Bouillaud (Otto), Pierre Duncan (il maragià), Jacques Becker (il kronprinz).

Coproduzione franco-italiana: François Chavane, SNE Gaumont, Lambor Film, Films Costellazione; durata 104’.

1958 – MONTPARNASSE 19

(anche LES AMANTS DE MONTPARNASSE)

(Montparnasse)

Regia: Jacques Becker; sceneggiatura originale: ispirato al romanzo di Michel Georges Michel Les montparnos; fotografia (b/n): Christian Matras; scenografia: Jean d’Eaubonne; suono: Pierre-Louis Calvet; montaggio: Marguerite Renoir; costumi: Gerges Annenkov; script: Sophie Becker;

musica: Paul Misraki.

Interpreti: Gérard Philipe (Amedeo Modigliani), Lilli Palmer (Béatrice Hastings), Anuok Aimée (Jeanne Hébuterne), Lea Padovani (Rosalie, la padrona del bistrò), Gérard Séty (Zborowski), Lino Ventura (Morel), Judith Magre (la ragazza del “Jockey”), Lila Kedrova (Madame Zborowsky), Daniel Mandaille (il professore), Jean Lanier (Monsieur Hébuterne), Denise Vernac (Madame Hébuterne), Marianne Oswald (Berte Weill), Arlette Poirier (Lulu), Yori Bertin (Catherine), Madame Pâquerette (Madame Salomon), Harry Max (il medico), Robert Ripa (Marcel), Frank Edwards (Dickson), Carole Sands (Madame Dickson), Pierre Rochiard (un pittore), Stéphane Audran (una ragazza), François Pierrot (medico dell’ospedale).
Produzione: Franco London Film, dedicata alla memoria di Max Ophuls;
durata: 95’.

1960 – LE TROU

(Il buco)

Regia: Jacques Becker; adattamento: Jacques Becker, José Giovanni, Jean Aurel, dal romanzo omonimo di José Giovanni; dialoghi: Jacques Becker, José Giovanni; fotografia (b/n): Ghislain Cloquet; scenografia: Rino Modellini; suono: Pierre Calvet; montaggio: Marguerite Renoir; script. Sophie Becker-Cloquet; commenti sonori: Philippe Arthuys.

Interpreti: Michel Constantin (Jo), Jean Kéraudy (Roland), Philippe Leroy-Beaulieu (Manu), Raymond Meunier (Monseigneur), Marc Michel (Gaspard), Eddy Rasimi (il guardiano Bouboule), Jean-Paul Coquelin (il brigadiere Grinval), André Bervil (il direttore del carcere), Dominique Zardi (un detenuto), Jean Becker (il guardiano Dubois), Catherine Spaak (Nicole), Paul Préboist, Marcel Rouzé, Paul Pavel, Philippe Dumat, Raymond Bour.

Produzione: coproduzione franco-italiana, Play Art, Film Sonor, Titanus;
durata 115'