

La magnifica ossessione
Serie diretta da Giacomo Manzoli e Francesco Pitassio

Di prossima pubblicazione

Il cinema americano attraverso i film
A cura di Leonardo Gandini

Il cinema tedesco attraverso i film
A cura di Leonardo Quaresima

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

via Sardegna 50,
00187 Roma,
telefono 06 42 81 84 17,
fax 06 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:
<http://www.carocci.it>

IL CINEMA FRANCESE ATTRAVERSO I FILM

A cura di Giorgio Tinazzi



Carocci editore

Indice

Introduzione di <i>Giorgio Tinazzi</i>	9
1. <i>La coquille et le clergyman</i> (G. Dulac, 1928) di <i>Andrea Martini</i>	27
2. <i>Sous les toits de Paris</i> (R. Clair, 1930) di <i>Farah Polato</i>	49
3. <i>Toni</i> (J. Renoir, 1934) di <i>Gianni Rondolino</i>	71
4. <i>Le jour se lève</i> (M. Carné, 1939) di <i>Anna Masecchia</i>	95
5. <i>Le salaire de la peur</i> (H.-G. Clouzot, 1953) di <i>Alberto Scandola</i>	115
6. <i>Les vacances de Monsieur Hulot</i> (J. Tati, 1953) di <i>Alessandro Faccioli</i>	135
7. <i>Muriel ou le temps d'un retour</i> (A. Resnais, 1963) di <i>Giorgio De Vincenti</i>	153
8. <i>Pierrot le fou</i> (J.-L. Godard, 1965) di <i>Paolo Bertetto</i>	175

1ª edizione, giugno 2011
© copyright 2011 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Omnibook, Bari

Finito di stampare nel giugno 2011
dalle Arti Grafiche Editoriali Srl, Urbino

ISBN 978-88-430-6006-1

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

9.	<i>La nuit américaine</i> (F. Truffaut, 1973) di Roberto Nepoti	191
10.	<i>L'argent</i> (R. Bresson, 1983) di Luciano De Giusti	207
11.	<i>Conte d'automne</i> (E. Rohmer, 1998) di Rosamaria Salvatore	223
12.	<i>Entre les murs</i> (L. Cantet, 2008) di Denis Brotto	245
	Bibliografia a cura di Anna Masecchia	263

Introduzione

di Giorgio Tinazzi

Poiché si tratta del volume di esordio di una nuova iniziativa editoriale, pare opportuna qualche dichiarazione di intenti, almeno relativa a questo libro. Forse ci si può chiedere innanzi tutto perché si inizia con il cinema francese; e viene quasi subito da dire, sia pure restando alla superficie delle cose, che il cinema – come si suol dire – è nato in terra di Francia, proponendo dall’inizio le due facce – quella di Lumière e quella di Méliès, per intenderci – che ne caratterizzeranno lo sviluppo, secondo un’affermazione di comodo. E lì fu precoce – fin dagli anni dieci – lo sforzo di affidargli dignità d’arte. Ma, come si diceva, rimarremmo nella genericità; e i saggi che seguono tentano qualche risposta migliore. Convieni comunque cominciare col dire quello che questo libro non vuole essere. Non ha alcuna pretesa di tracciare un percorso omogeneo dentro il cinema francese, insomma una sua storia¹; oltre tutto, come vedrà il lettore, restano in gran parte volutamente fuori quegli aspetti “strutturali” (di produzione, mercato, intervento pubblico ecc.) che ne costituirebbero parte essenziale. Al centro rimangono opere e autori; se si parla di *momenti* – movimenti sarebbe troppo impegnativo – complessivi (le avanguardie, il “realismo poetico”, la *nouvelle vague*) lo si fa per collocare i registi nel loro contesto, o per sondarne l’eredità lasciata, magari non diretta. Un itinerario tra alcune opere, con, semmai, qualche richiamo alla teoria; come infatti avremo modo di constatare, è proprio il ricambio tra la teoria e la pratica a costituire uno degli aspetti caratterizzanti, almeno in certi periodi, del cinema francese.

Nonostante il taglio (rischiosamente?) autoriale, il lettore non troverà singole monografie; il progetto della serie chiedeva che venissero in luce soprattutto i caratteri sintomatici, a diversi livelli, dei testi analizzati. Dodici come gli apostoli? o come i mesi dell’anno? Una scelta comunque volutamente “pericolosa”, basata quindi non solo sulla qualità; i film proposti, dunque, non necessariamente sono “capolavori” (a giudizio di chi, poi?) dei vari registi.

Le jour se lève
(M. Carné, 1939)

di Anna Masecchia

Nel giugno del 1939, mese in cui esce nelle sale parigine *Le jour se lève* (*Alba tragica*) di Marcel Carné, la Francia è una nazione sempre più smarrita¹. Tra continue manifestazioni e scioperi, scandali economici e crescita in Europa dei regimi totalitari, sia a destra sia a sinistra i toni sono accesi e le polemiche all'ordine del giorno. L'allarme suscitato ancora oggi nel lettore intento a sfogliare le pagine di due quotidiani di orientamento opposto come "L'Action Française" e "L'Humanité", non è effetto solo del senno di poi a cui egli può fare ricorso per decifrare le informazioni che appaiono sulle due testate. Il clima è teso su troppi fronti; troppe nazioni sono coinvolte in manovre politiche ed economiche che preannunciano la necessità di nuovi assetti ed equilibri: l'avanzata di Hitler che, dopo la già gravissima annessione dell'Austria nel marzo del 1938, aveva ormai iniziato ad accampare pretese sui Sudeti, e tutta la Cecoslovacchia; l'Italia di Mussolini, che si era fatta sempre più aggressiva in Africa, continuava intanto a stringere la sua pericolosa alleanza con la Germania; si era prodotta una ennesima, pesante, crisi diplomatica, questa volta tra Giappone e Inghilterra.

La Francia, nonostante la consolidata fiducia del popolo francese nella superiorità culturale ed economica della nazione, era stata toccata pesantemente dalla crisi economica mondiale iniziata nel 1929. Meno immediata che altrove, la crisi viene percepita dai francesi soprattutto a partire dal 1932, estendendosi presto dalla dimensione economica iniziale a quella identitaria e morale. Anche per effetto di ciò, si diffonde in maniera crescente l'ideologia fascista, che trova la sua espressione maggiore nella manifestazione del 6 febbraio del 1934 organizzata dai partiti di destra. La mitologia del Front Populaire, raggruppamento di tutte le forze di sinistra, con in testa il partito comunista e il partito socialista, vuole che esso sia nato proprio in seguito all'adesione di piazza agli schieramenti di destra di quel famoso 6 febbraio. Con la vittoria nel maggio del 1936 del Front Populaire e con il governo del socialista Léon Blum, molto attento alle riforme sociali, sembra aprirsi una nuo-

FIGURA 4.1
M. Carné, *Quai des brumes* (Il porto delle nebbie), 1938



FIGURA 4.2
M. Carné, *Hôtel du Nord* (Albergo Nord), 1938



va fase per il paese. L'esperienza al governo del raggruppamento di sinistra dura però molto poco, perché si chiude nell'ottobre del 1938². Tende a durare di più, invece, l'impatto immaginario che l'unione delle sinistre ha prodotto, e che trapela da molti film della seconda metà degli anni trenta, in cui sono presenti temi di matrice realistica legati all'esperienza politica del Front Populaire: denuncia delle ingiustizie sociali, grande attenzione alla classe operaia e all'orizzonte d'attesa della piccola borghesia³. Che in film come *Toni* (1934) e *Le crime de Monsieur Lange* (Il delitto del Signor Lange, 1935) di Jean Renoir, regista e militante del partito comunista, si ritrovino temi di questo tipo, non è di per sé un segnale della forza immaginaria che ebbe l'unione delle sinistre. È assai più indicativo che il mondo operaio e quello della piccola borghesia siano stati in quegli anni rappresentati in film con i quali si cercava di creare un'atmosfera e uno stile francesi, anche con l'obiettivo di contrastare l'egemonia del cinema hollywoodiano⁴. È questo il caso, tra gli altri, dei film concepiti dall'équipe di tecnici guidati da Carné e Prévert, gli unici del periodo a poter essere etichettati, senza alcuna esitazione, come esempi di realismo poetico⁵.

La definizione "realismo poetico" viene utilizzata per la prima volta nel 1934 a proposito di un film – *La rue sans nom* di Pierre Chenal – dal critico Michel Gorel⁶. Nel tempo, è accaduto che tutto il cinema francese degli anni trenta venisse identificato con i film del realismo poetico benché, in una analisi a posteriori del fenomeno, i film a esso ascrivibili si siano ridotti di numero. Gli studiosi, invece, sono stati in accordo nel sostenere che il realismo poetico non sia stato né un movimento né un genere cinematografico. Alan Williams, che pure ha saputo indicare con precisione gli elementi secondo lui caratteristici del realismo poetico, lo ha definito «qualcosa di più di uno stile»⁷. Per questo motivo, forse, nel tempo si sono adottate altre definizioni, come quella di "fantastico sociale" oppure di "verismo nero", che sembrano tutte rimandare a uno stesso elemento: diversamente dal cinema del Front Populaire, i film inseribili in questa categoria, pur nell'ambito di una ricostruzione realistica e verosimile della vita quotidiana, hanno proposto una rappresentazione filosofica e spesso allegorica del mondo francese a essi contemporaneo⁸. Gli eroi, prevalentemente operai, vivono romantiche storie d'amore, che non hanno però mai un lieto fine, e appaiono schiacciati dalla forza di un destino di sconfitta impossibile da contrastare (FIGG. 4.1-4.2). Tutto ciò avviene in un contesto visivo di grande cura estetica: le scenografie sono estremamente studiate e costruite in studio; la fotografia tende a creare forti contrasti tra il bianco e il nero e a giocare sull'espressività prodotta dalle zone d'om-

FIGURA 4.3

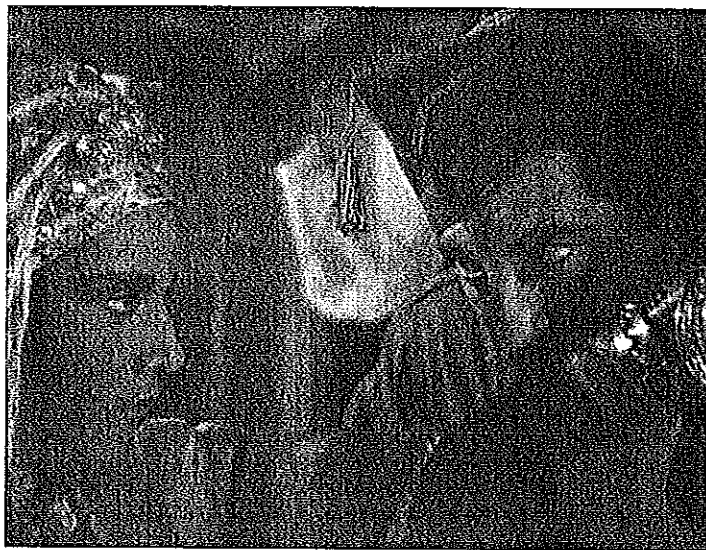
J. Duvivier, *La bandera*, 1935

FIGURA 4.4

J. Duvivier, *Pépé le Moko (Il bandito della Casbah)*, 1937

bra, soprattutto quando proiettate sul volto o sul corpo dei personaggi (FIGG. 4.3-4.4); infine, la tessitura della trama audiovisiva raggiunge, in alcuni casi, livelli sperimentali, elemento, questo, tra i più interessanti per una analisi del realismo poetico che voglia inserirlo, com'è necessario fare, nel contesto dell'evoluzione del cinema francese nel corso degli anni trenta.

Come ha sottolineato più di recente Ginette Vincendeau, il realismo poetico, innegabilmente legato al contesto socio-politico nel quale è nato – l'esperienza del Front Populaire e lo smarrimento per il preoccupante assetto politico internazionale –, è stato espressione di una specifica ricerca estetica e formale. Se, dal punto di vista tematico, esso si è iscritto nella tradizione letteraria del realismo e del naturalismo del XIX secolo, contaminandola con la letteratura poliziesca di Georges Simenon e con i romanzi populistici di autori come Eugène Dabit e Pierre Mac Orlan, dal punto di vista estetico e visivo esso ha accolto la lezione del cinema tedesco. L'influenza dell'espressionismo, del *Kammerspielfilm* e dello *Straßenfilm* è infatti particolarmente evidente nella illuminazione, nelle scenografie e nei movimenti della macchina da presa. Dudley Andrew ha proposto una lettura del fenomeno artistico attenta alla storia della cultura e, in particolare, alle zone di interazione tra cultura alta e cultura bassa⁹. Per questo motivo, lo studioso ha preferito parlare del realismo poetico come di una *ottica (optique)*, «una sensibilità, una funzione, e un modo di rivolgersi allo spettatore, piuttosto che un genere o uno stile»¹⁰. Da questo punto di vista, è particolarmente determinante la presenza di Jacques Prévert al fianco di un regista come Marcel Carné, intuitivo e attento, soprattutto grazie alla lezione di Jacques Feyder, a creare un cinema di forte impatto spettacolare. Sempre Vincendeau ha del resto sottolineato come il cinema francese classico, che inizia appunto a istituzionalizzarsi nel corso degli anni trenta, abbia conservato alcuni elementi del cinema primitivo il cui impatto sul pubblico dipendeva da dinamiche attrazionali piuttosto che da una efficace organizzazione narrativa. Secondo la studiosa, l'avvento del sonoro ha portato, in molti casi, all'utilizzo di elementi attrazionali ormai trasformati in consapevoli opzioni spettacolari. Il cinema di questo decennio, dalla commedia musicale al teatro filmato, è così, ai suoi occhi, un cinema che ha prevalentemente sviluppato la sua natura di «arte dello spettacolo» popolare. Una dimensione, questa, che come nel caso delle altre cinematografie nazionali europee, dialoga con altri mezzi di comunicazione e di intrattenimento di massa come la radio, il rotocalco, il fotoromanzo, l'industria discografica. Non si sottrae a questa dimensione nemmeno il realismo poetico, che anzi è tale proprio perché media fra una tradizione di realismo nazionale e una ricerca este-

tica che non è né sperimentale né astratta ma che, anzi, vuole essere alla portata di tutti¹¹.

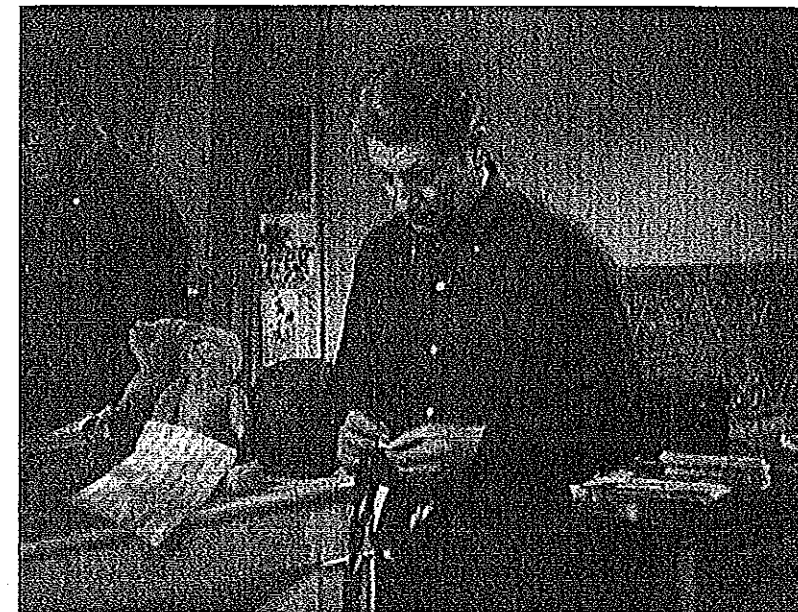
Il contributo di Jacques Prévert alle sceneggiature del periodo va spesso proprio in questa direzione, non soltanto a causa dell'ideologia di sinistra, in realtà più anarchica che comunista, sposata dal poeta, ma anche per la prima formazione che egli ebbe con André Breton e i surrealisti. Il realismo attento all'animazione degli oggetti di tutti i giorni, il caso come principio creativo, l'attenzione per il *fait divers* – fatti realmente accaduti che non sono ascrivibili a uno specifico settore del giornalismo (politica, economia, cronaca cittadina, sport) ma che sono degni di nota perché cruenti o sensazionali – che diventa critica al controllo del quarto potere (in maniera più evidente nella *plaquette* del 1933 dedicata al caso della giovanissima parricida Violette Nozières), sono tutti elementi che ritornano nelle sceneggiature cinematografiche del poeta. E sono tutti elementi che, come ha sentenziato un po' troppo duramente Henri Agel nel 1958, hanno fatto di Prévert il divulgatore a livello popolare di una cultura surrealista impoverita¹².

Le jour se lève, tra costruzione spettacolare, attenzione alla realtà contemporanea e ricerca audiovisiva, è un film che, come vedremo, chiude significativamente il decennio dell'*âge d'or* del cinema classico francese. Gli effetti della Prima guerra mondiale sulle cinematografie nazionali europee non sono stati ancora del tutto assorbiti, quando l'avvento del sonoro nel 1927 pone nuovi problemi tecnici ed espressivi. Nella prima metà degli anni trenta, l'industria cinematografica francese stenta a riprendersi e a sottrarsi all'imperialismo hollywoodiano anche a causa della novità tecnologica che non è in grado di gestire¹³. Il cinema francese supera però la difficoltà e la crisi, riuscendo a costruire nel corso del decennio una propria identità forte, in patria e all'estero¹⁴. Una identità che, a nostro avviso, passa, come *Le jour se lève* dimostra più di altri film, anche attraverso la costruzione di una ben precisa e innovativa *atmosfera*¹⁵ audiovisiva.

Un uomo compie un atto estremo e definitivo: uccide un altro uomo. Si trova così, senza aver mai pensato in vita sua di diventare il personaggio di un *fait divers*, a essere protagonista di un racconto che, fin dai primi minuti successivi all'assassinio, inizia a essere elaborato a partire dalla sua persona. *Le jour se lève*, lo si è detto troppo poco, riprende la struttura narrativa di un *fait divers*: un atto tragico o criminoso, subitaneo, di cui vengono ricostruiti il movente e la natura, insieme al passato e all'identità di chi lo ha compiuto. Nel film di Carné, questa ricostruzione avviene, però, a partire dal soggetto che ha compiuto il fatto. È innanzitutto Jean Gabin-François – è questo il nome dell'uomo – a viverci co-

FIGURA 4.5

François continua a compiere i soliti gesti quotidiani



me l'oggetto di una *detection*. La sua prima reazione è indicativa di uno stato di trance. Dopo aver sparato attraverso la porta a due poliziotti chiamati dai vicini, l'uomo rientra nella sua stanza e compie dei gesti quotidiani, come mettere a posto una cravatta appena comprata (FIG. 4.5). Aggirandosi per la piccola camera ammobiliata dove vive, parla con se stesso; vorrebbe capirci qualcosa, ma in fondo il tutto non ha senso; poi, guardandosi allo specchio, si dà del tu, commiserando l'uomo la cui immagine vede riflessa. I colpi di pistola che, poco dopo, irrompono nello spazio privato della sua camera, lo riportano però alla realtà e a tutta la drammaticità del momento. La piazzetta di periferia sotto casa è affollata dalla gente del quartiere. La rottura del vetro della finestra fa sì che i rumori esteriori entrino nello spazio chiuso della camera (e della *rêverie*?) di François. Così, richiamato dal vociare, guardando l'animata piccola piazza tanto familiare, egli inizia a ricostruire mentalmente il passato, forse nella speranza di capire e poter spiegare cosa lo ha portato a compiere un gesto tanto grave¹⁶. Ma il suo è anche un movimento mentale involontario, per così dire: l'amore per la giovane fioraia di nome

FIGURA 4.6
Cartello introduttivo del film

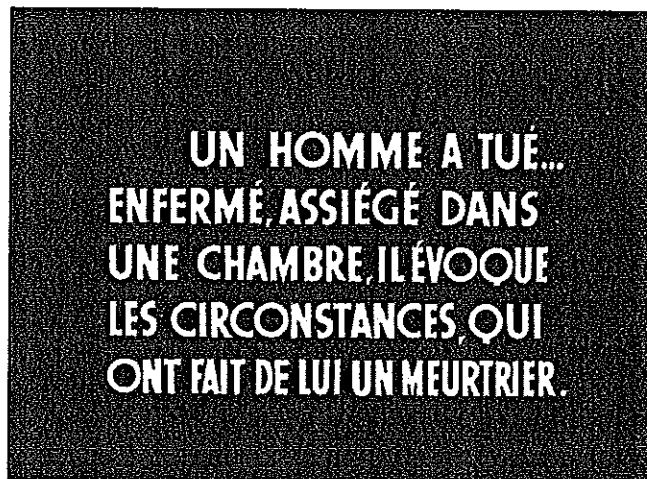
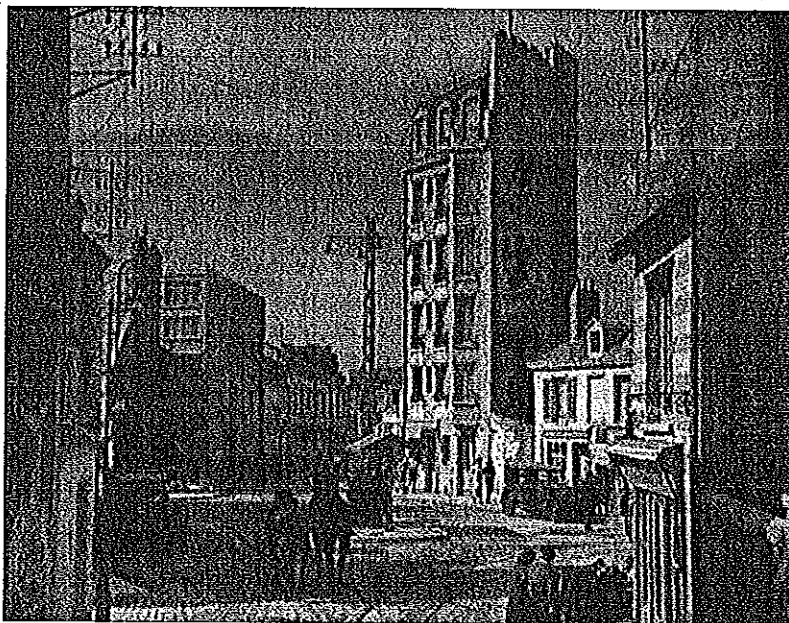


FIGURA 4.7
La piccola piazza su cui affaccia lo stabile dove abita François



Françoise incontrata per caso qualche tempo prima riaffiora per proprio conto; spesso osservando alcuni oggetti che i due innamorati si sono scambiati nel corso dei mesi: un piccolo orso di peluche, delle fotografie in serie, una spilla⁷. Tanto più che l'amore assoluto e puro che nutre prontamente per Françoise fa sì che egli incontri l'uomo che ha ucciso, Valentin (Jules Berry), un astuto affabulatore, un addestratore di cani che si esibisce nei café chantant di provincia. Quando, dopo qualche settimana di frequentazione, il giovane operaio si rende conto che Françoise è profondamente affascinata da Valentin, egli decide di avere una relazione con Clara (Arletty), soubrette e ex amante del suo rivale in amore. Se dorme con Clara, François decide però, dopo qualche tempo, di sposare Françoise. La sera stessa di una domenica in cui Françoise rinuncia per sempre a Valentin pur di fare la felicità di François, Clara fa capire a quest'ultimo che la sua fidanzata, agli occhi del suo uomo tanto pura e innocente, è stata l'amante del maturo imbonitore. Quando Valentin va per l'ultima volta nella stanza di François nel tentativo di separare una volta per tutte i due giovani innamorati, riesce a farsi uccidere, ottenendo così il risultato desiderato.

Le jour se lève è diventato un classico del cinema mondiale, soprattutto per la novità di una struttura narrativa costruita su livelli temporali diversi. Alla linea del presente, che si svolge nel corso della notte successiva all'omicidio, si intervallano tre flashback soggettivi. L'espedito di una narrazione che, aprendosi nel presente, ricostruisce in un unico lungo flashback gli eventi passati, era, però, già stato usato. Per restare in ambito francese, si può ricordare *Le crime de Monsieur Lange* di Jean Renoir, che ha per noi la particolarità di essere stato anch'esso sceneggiato da Jacques Prévert: un personaggio interno alla diegesi, poco dopo l'inizio del film, comincia a raccontare quali eventi lo hanno portato a ritrovarsi nella situazione vissuta nel presente. Nel caso del film di Renoir, a prendere la parola per narrare come Monsieur Lange (René Lefèvre) sia diventato un assassino braccato dalla polizia è Valentine (Florelle), compagna del ricercato. La donna, inoltre, lo fa per chiedere la solidarietà del proprietario di un ristorante di provincia e degli astanti; ha dunque più di un interlocutore a cui rivolgersi e a cui vuole spiegare le ragioni di un atto che ai suoi occhi è già stato elaborato e giustificato dalla catena degli eventi. Anche in questo caso, il perfido Monsieur Batalà è interpretato da Jules Berry. Anche in questo caso, l'antagonista che va eliminato è un uomo che costruisce il proprio utile suggestionando gli altri, questa volta attraverso la pubblicazione di periodici di intrattenimento popolare come una raccolta di *crime story* oppure *Arizona Jim*, un fumetto ambientato nel selvaggio West dei pionieri statunitensi. In qualche modo, il cinema francese di questi anni sembra insomma fare

i conti con quel sistema mediatico e di intrattenimento spettacolare nel quale si inserisce.

Nella sua autobiografia, Carné ricorda di aver immediatamente apprezzato il soggetto che Jacques Viot gli fece leggere, sia per gli andirivieni tra presente e passato, sia per la dimensione soggettiva e memoriale che la narrazione avrebbe necessariamente assunto. È questa la vera differenza, per continuare con lo stesso parallelo, tra *Le crime de Monsieur Lange* e *Le jour se lève*, e bisognerebbe forse invertire i termini della questione per comprendere l'innovazione narrativa presente nel film di Carné: si tratta, infatti, di una rievocazione memoriale e soggettiva di fatti avvenuti nel passato. L'oscillazione tra la volontà di ricordare e il sopraggiungere involontario della memoria tende, però, sia ad amplificare la dimensione soggettiva della narrazione sia a rappresentare l'alienazione del soggetto nella società capitalistica e nella crescente rete mediatica nella quale vivono François, gli altri personaggi del film e gli spettatori stessi.

Che la costruzione del racconto fosse sorprendente per il 1939 è reso tanto più evidente dalla scelta di Jean-Pierre Frogérais, produttore del film, di inserire in apertura un cartello in grado di contenere il possibile smarrimento dello spettatore: su fondo nero e accompagnata dal commento della musica di Maurice Jaubert, compare la scritta: «Un uomo ha ucciso... Chiuso, assediato in una stanza, rievoca le circostanze che hanno fatto di lui un assassino». Il cartello apre la visione del film e precede, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, i titoli di testa (FIG. 4.6). Prima ancora del logo della casa di distribuzione "Le film VOG", allo spettatore è presentato, come in una rubrica, non soltanto il soggetto del film ma anche il meccanismo narrativo che ne è alla base. È posto prima dei titoli di testa e non alla fine di essi perché, appunto, si tratta quasi di una comunicazione di servizio, di un avvertimento allo spettatore, che non rientra nella tessitura del testo filmico del quale sembra così messa in discussione l'autonomia e l'efficacia narrativa. E invece, paradossalmente, la posizione occupata dal cartello esplicativo sembra rientrare perfettamente nella modalità con cui è costruito l'*incipit* del film, la cui portata emotiva non è intaccata dalla sua presenza. Così come il cartello si rivolge allo spettatore in sala, anche l'apertura del film, infatti, sfruttando la dialettica tra campo e fuori campo, anche sonora, si rivolge direttamente allo spettatore. La macchina da presa è fissa sulla strada quando entra in campo un carro tirato da cavalli e che viene seguito con un movimento dal basso verso l'alto fino a scoprire una piccola piazza. Sullo sfondo, c'è un edificio popolare a più piani. Nell'inquadratura successiva, la macchina da presa si posa sull'edificio. Le due prime inquadrature funzionano come un piano d'ambientazione e pre-

sentano il luogo dell'azione collocato in una zona periferica e in un quartiere popolare (FIG. 4.7). La terza inquadratura ci porta all'interno dello stabile: dall'alto della tromba delle scale è ripreso un cieco che, a fatica, sale di piano in piano. Nel fuori campo, dietro una porta, avviene un dialogo tra due uomini che intendiamo a malapena. Sentiamo con chiarezza solo la voce di uno dei due che ripete, in un crescendo di volume, «Eppure dovrai chiuderla questa tua boccaccia», fino a che non udiamo un colpo di pistola. La stessa voce, che abbiamo inteso con più chiarezza, afferma poi: «Ora sì che hai fatto un bel passo avanti, eh?» e l'altra voce risponde «E tu?». La porta si apre ed esce un uomo che cade per le scale. Il cieco entra ora in campo e, giunto a toccare con il bastone il corpo senza vita dell'uomo, chiede aiuto ad alta voce. Anche lo spettatore, fino a questo momento, ha udito senza vedere, così come ha fatto il cieco all'interno del mondo diegetico¹⁸.

Sebbene i due personaggi siano nascosti alla nostra vista, i titoli di testa hanno in qualche modo già informato lo spettatore che l'uomo assediato nella sua stanza è interpretato da Jean Gabin, attore che nel 1939 aveva raggiunto un livello altissimo di popolarità proprio grazie all'interpretazione dei protagonisti, proletari o sottoproletari, di molti film che vengono fatti rientrare nel canone del realismo poetico, come *La bandéra* (*La bandiera*, 1935), *La belle équipe* (*La bella brigata*, 1936) e *Pépé le Moko* (*Il bandito della Casbah*, 1937)¹⁹ di Julien Duvivier e, soprattutto, *Quai des brumes* (*Il porto delle nebbie*) di Marcel Carné del 1937. Che dietro quella porta ci sia Gabin-François non è insomma una sorpresa per lo spettatore che ha, inoltre, grande confidenza con la sua voce²⁰.

Attraverso il corpo dell'attore, viene così stabilita in maniera immediata un'estetica del fuori campo che diviene una delle caratteristiche predominanti del film. Un fuori campo visivo, sonoro e mentale, attraverso il quale si stabiliscono due spazi della rappresentazione, uno privato e l'altro pubblico: il primo è configurato dalla stanza di François e dalla sua dimensione interiore; il secondo dalla piazza che, metonimicamente, indica sia il quartiere operaio nel quale egli vive – luogo fisico – sia la comunità nella quale egli è inserito – luogo simbolico.

Se ogni rappresentazione filmica è giocata sia sulla dimensione spaziale sia su quella temporale, la struttura narrativa di *Le jour se lève* le raddoppia entrambe. Tutto ciò è reso possibile, come tanto cinema classico avrebbe poi insegnato, dall'elaborazione di una precisa trama audiovisiva: da quell'estetica del fuori campo che è tanto più forte perché costruita attraverso la dimensione sonora in cui rimbombano, nel silenzio della solitudine di François, i rumori assordanti dell'ambiente circostante oppure quelli degli oggetti che lo portano a ripensare al passato. Ad attribuire tanta pregnanza ai rumori contribuisce l'uso molto

i conti con quel sistema mediatico e di intrattenimento spettacolare nel quale si inserisce.

Nella sua autobiografia, Carné ricorda di aver immediatamente apprezzato il soggetto che Jacques Viot gli fece leggere, sia per gli andirivieni tra presente e passato, sia per la dimensione soggettiva e memoriale che la narrazione avrebbe necessariamente assunto. È questa la vera differenza, per continuare con lo stesso parallelo, tra *Le crime de Monsieur Lange* e *Le jour se lève*, e bisognerebbe forse invertire i termini della questione per comprendere l'innovazione narrativa presente nel film di Carné: si tratta, infatti, di una rievocazione memoriale e soggettiva di fatti avvenuti nel passato. L'oscillazione tra la volontà di ricordare e il sopraggiungere involontario della memoria tende, però, sia ad amplificare la dimensione soggettiva della narrazione sia a rappresentare l'alienazione del soggetto nella società capitalistica e nella crescente rete mediatica nella quale vivono François, gli altri personaggi del film e gli spettatori stessi.

Che la costruzione del racconto fosse sorprendente per il 1939 è reso tanto più evidente dalla scelta di Jean-Pierre Frogérais, produttore del film, di inserire in apertura un cartello in grado di contenere il possibile smarrimento dello spettatore: su fondo nero e accompagnata dal commento della musica di Maurice Jaubert, compare la scritta: «Un uomo ha ucciso... Chiuso, assediato in una stanza, rievoca le circostanze che hanno fatto di lui un assassino». Il cartello apre la visione del film e precede, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, i titoli di testa (FIG. 4.6). Prima ancora del logo della casa di distribuzione "Le film VOG", allo spettatore è presentato, come in una rubrica, non soltanto il soggetto del film ma anche il meccanismo narrativo che ne è alla base. È posto prima dei titoli di testa e non alla fine di essi perché, appunto, si tratta quasi di una comunicazione di servizio, di un avvertimento allo spettatore, che non rientra nella tessitura del testo filmico del quale sembra così messa in discussione l'autonomia e l'efficacia narrativa. E invece, paradossalmente, la posizione occupata dal cartello esplicativo sembra rientrare perfettamente nella modalità con cui è costruito l'*incipit* del film, la cui portata emotiva non è intaccata dalla sua presenza. Così come il cartello si rivolge allo spettatore in sala, anche l'apertura del film, infatti, sfruttando la dialettica tra campo e fuori campo, anche sonora, si rivolge direttamente allo spettatore. La macchina da presa è fissa sulla strada quando entra in campo un carro tirato da cavalli e che viene seguito con un movimento dal basso verso l'alto fino a scoprire una piccola piazza. Sullo sfondo, c'è un edificio popolare a più piani. Nell'inquadratura successiva, la macchina da presa si posa sull'edificio. Le due prime inquadrature funzionano come un piano d'ambientazione e pre-

sentano il luogo dell'azione collocato in una zona periferica e in un quartiere popolare (FIG. 4.7). La terza inquadratura ci porta all'interno dello stabile: dall'alto della tromba delle scale è ripreso un cieco che, a fatica, sale di piano in piano. Nel fuori campo, dietro una porta, avviene un dialogo tra due uomini che intendiamo a malapena. Sentiamo con chiarezza solo la voce di uno dei due che ripete, in un crescendo di volume, «Eppure dovrai chiuderla questa tua boccaccia», fino a che non udiamo un colpo di pistola. La stessa voce, che abbiamo inteso con più chiarezza, afferma poi: «Ora sì che hai fatto un bel passo avanti, eh?» e l'altra voce risponde «E tu?». La porta si apre ed esce un uomo che cade per le scale. Il cieco entra ora in campo e, giunto a toccare con il bastone il corpo senza vita dell'uomo, chiede aiuto ad alta voce. Anche lo spettatore, fino a questo momento, ha udito senza vedere, così come ha fatto il cieco all'interno del mondo diegetico¹⁸.

Sebbene i due personaggi siano nascosti alla nostra vista, i titoli di testa hanno in qualche modo già informato lo spettatore che l'uomo assediato nella sua stanza è interpretato da Jean Gabin, attore che nel 1939 aveva raggiunto un livello altissimo di popolarità proprio grazie all'interpretazione dei protagonisti, proletari o sottoproletari, di molti film che vengono fatti rientrare nel canone del realismo poetico, come *La bandéra* (*La bandiera*, 1935), *La belle équipe* (*La bella brigata*, 1936) e *Pépé le Moko* (*Il bandito della Casbah*, 1937)¹⁹ di Julien Duvivier e, soprattutto, *Quai des brumes* (*Il porto delle nebbie*) di Marcel Carné del 1937. Che dietro quella porta ci sia Gabin-François non è insomma una sorpresa per lo spettatore che ha, inoltre, grande confidenza con la sua voce²⁰.

Attraverso il corpo dell'attore, viene così stabilita in maniera immediata un'estetica del fuori campo che diviene una delle caratteristiche predominanti del film. Un fuori campo visivo, sonoro e mentale, attraverso il quale si stabiliscono due spazi della rappresentazione, uno privato e l'altro pubblico: il primo è configurato dalla stanza di François e dalla sua dimensione interiore; il secondo dalla piazza che, metonimicamente, indica sia il quartiere operaio nel quale egli vive – luogo fisico – sia la comunità nella quale egli è inserito – luogo simbolico.

Se ogni rappresentazione filmica è giocata sia sulla dimensione spaziale sia su quella temporale, la struttura narrativa di *Le jour se lève* le raddoppia entrambe. Tutto ciò è reso possibile, come tanto cinema classico avrebbe poi insegnato, dall'elaborazione di una precisa trama audiovisiva: da quell'estetica del fuori campo che è tanto più forte perché costruita attraverso la dimensione sonora in cui rimbombano, nel silenzio della solitudine di François, i rumori assordanti dell'ambiente circostante oppure quelli degli oggetti che lo portano a ripensare al passato. Ad attribuire tanta pregnanza ai rumori contribuisce l'uso molto

FIGURA 4.8

La prima lenta-dissolvenza-incrociata



FIGURA 4.9

Prima apparizione di Françoise come donna-fiore

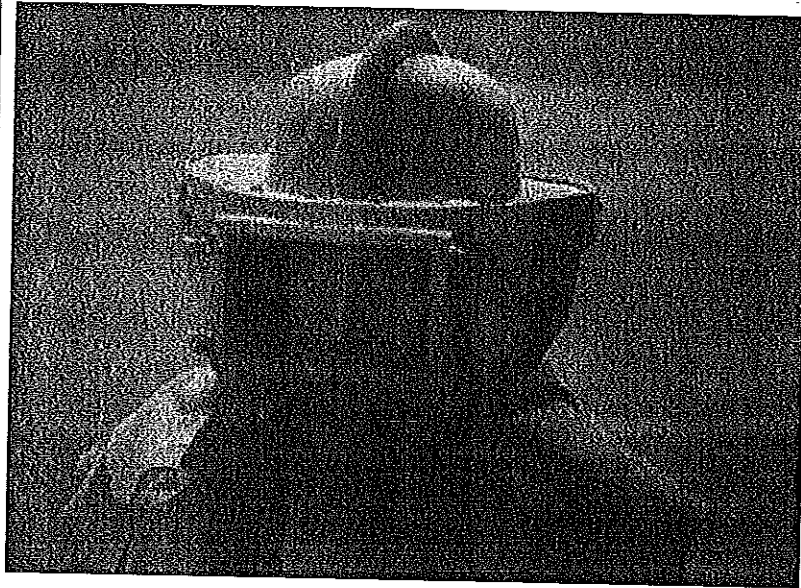


parco della partitura composta da Maurice Jaubert²¹, una musica extradiegetica che più che commentare l'azione contribuisce a costruire, insieme alla fotografia contrastata e ricca di ombre²², una ben precisa atmosfera emotiva, soprattutto quando luogo dell'azione è il chiuso della stanza di François. La musica accompagna, poi, lo slittare audiovisivo lento – ogni dissolvenza incrociata, tanto quella di apertura quanto quella di chiusura dei tre flashback soggettivi, dura ben 13 secondi – agli eventi vissuti nel passato (FIG. 4.8). L'aggirarsi dell'uomo nella camera è scandito da una musica in cui dominano le percussioni, come a simulare un battito cardiaco. Il ritmo dei suoni sordi è di tre in tre, e va sottolineato come nella tradizione dell'opera lirica sia sempre la morte a bussare tre volte. Su questo ritmo ternario e cupo delle percussioni, si inserisce, specialmente nel momento di transito verso il passato, un motivo melodico prodotto dall'utilizzo di uno strumento a fiato. Dalla cuppezza delle percussioni non si dissocia, però, il suono dolce del fiato che assume invece una qualità stridula, pur se impegnato nell'esecuzione di una sequenza di note più melodica. È come se la musica extradiegetica fungesse in questo film da voce interiore del personaggio, perché più

FIGURA 4.10

Prima apparizione di Valentin e Clara



FIGURA 4.11
François in fabbricaFIGURA 4.12
Tragica morte di François

che colmare il silenzio dei suoi momenti di riflessione sembra farli parlare. In una conferenza tenuta a Londra nel 1936 su musica e cinema, Jaubert si era detto contrario all'accompagnamento musicale pomposo dei film americani. Troppo spesso, a suo avviso, si era chiesto alla musica per film di colmare i vuoti o di commentare l'azione ma, affermava il musicista, questa "estetica" è fallimentare perché «anche solo da un semplice punto di vista acustico, la sovrapposizione della musica a una voce o a un suono rischia di distruggere il valore emotivo dell'una e la forza di autenticità dell'altro»²³.

Il film si struttura in sette blocchi narrativi, dei quali tre sono ambientati nel passato e quattro nel presente. Possiamo definirli blocchi narrativi perché in ognuno di essi, attraverso la cesura di rapide tendine da destra verso sinistra, si susseguono diverse scene. Non sapremmo però suddividere i blocchi in sequenze per due motivi. Il primo è che nel presente, la camera di François e la piazza, proprio perché rappresentano l'una lo spazio privato e l'altra lo spazio pubblico, sono l'una in qualche modo il fuori campo dell'altra, e vengono così percepite dallo spettatore come un unico luogo dell'azione; per di più, l'unità temporale diegeticamente pertinente nel caso del presente della narrazione è l'intera notte, al cui interno il susseguirsi delle ore in maniera confusa, segnalato dall'uso della tendina come forma di punteggiatura visiva, ha come obiettivo non tanto quello di scandire il tempo quanto quello di stimolare nello spettatore un sentimento di attesa e di far crescere il pathos sia tra gli spettatori interni alla diegesi – la folla in piazza – sia tra quelli in sala²⁴. Il secondo motivo è che anche il passato viene ricostruito mettendo in sequenza momenti differenti separati tra loro da tendine; ma, in questo caso, il passare del tempo oscilla tra un prima e un dopo mediati dal ricordare del protagonista, così come lo è l'attraversamento di spazi diversi (la fabbrica, la casa di François, il salone del café chantant, la camera di François e poi quella di Clara, il bistrot dove si incontrano i due rivali): tutto viene ricostruito, diciamo così, nella mente del personaggio e le coordinate spaziali e temporali vengono quasi ad annullarsi in questo spazio-tempo mentale, altro dalla realtà, che è una sorta di racconto nel racconto; di racconto metadiegetico.

Per ritornare al parallelo instaurato precedentemente – che è, a nostro avviso, particolarmente rilevante per comprendere la contrapposizione Renoir-Carné che si è creata nel tempo –, se anche nel caso di *Le crime de Monsieur Lange* abbiamo a che fare con un film costruito attorno a un *fait divers*, nel caso di *Le jour se lève*, la particolarità è appunto che entriamo nella dinamica del *fait divers* attraverso chi ne è diventato l'inaspettato protagonista. Da questo punto di vista, il modo in

cui lo spettatore è convocato come diretto testimone della vicenda visuta da Gabin-François fin dai titoli di testa del film e il modo in cui continua a esserlo in quanto unico sguardo che ha accesso a quanto egli viene ricordando, sono parte della costruzione innovativa di questo *fait divers* cinematografico.

Durante un'intervista fatta a lui e a Carné nel febbraio del 1967, Prévert non accoglie l'insistenza dell'intervistatore sulla volontà di *Le jour se lève* di rappresentare i problemi della classe operaia, il clima del Front Populaire e lo smarrimento della Francia alla vigilia della Seconda guerra mondiale. Lo scrittore insiste piuttosto sul fatto che in fondo il film parte da un *fait divers* e ciò che magari bisogna capire è quanto questo *fait divers* sia rappresentativo di quel momento epocale²⁵. Un *fait divers* può servire da «pretesto narrativo a una critica del reale, inscritta in una ricostruzione storica o che si pone domande sulla contemporaneità. In ciò vi è uno dei suoi tanti paradossi: informazione autonoma, decontestualizzata, il *fait divers* tende a diventare una via d'accesso privilegiata per assumere una posizione critica, nel discorso morale e in quello politico»²⁶. Come nel caso tanto caro ai surrealisti del parricidio di Violette Nozières (1933) – e qui va ricordato ancora una volta il legame tra Prévert e la poetica surrealista –, il presente di François «riposa su di un canovaccio narrativo incerto e dibattuto in cui, attorno a una figura che si è macchiata di un crimine, si annoda più di una inquietudine sociale»²⁷. I surrealisti hanno usato il *fait divers* per criticare la società borghese, autoritaria e patriarcale, e il linguaggio con il quale essa si esprime. Da questo punto di vista, il modo in cui, all'interno del racconto del protagonista, vengono presentati gli altri personaggi è indicativo della ripresa di alcuni stereotipi narrativi: Françoise è la donna-fiore (FIG. 4.9); Clara è la donna fatale che mostra le sue grazie coperta da un abito succinto e abbagliante; Valentin è il mago, l'illusionista che seduce (FIG. 4.10). Turim ha sottolineato come, soprattutto nel caso delle due donne, il film finisca con il contraddire gli stereotipi e con il presentarci due personaggi femminili che non rimandano alla chiusura in un ruolo definitivo, quello della donna angelica o quello della *femme fatale*²⁸. Nel caso dell'uomo, l'ammaestratore di cani che conquista la simpatia dei bambini è un personaggio diabolico che, con la sua retorica, sa manipolare le coscienze²⁹. La particolare costruzione audiovisiva del film denuncia questa caratteristica del personaggio in più occasioni: va sottolineata, ad esempio, la rottura del flusso ipnotico delle sue parole per mezzo dell'irruzione nel campo sonoro di una melodia ironica quando Valentin, pur di accampare pretese sulla ragazza, giunge a inventare di essere il padre di Françoise³⁰. Nel bistrot in cui avviene il dialogo con François si staglia all'improvviso la melodia di una tromba. Jules Berry, da grande attore qual era, guarda per un attimo verso il fuori campo, con

uno sguardo tra lo spaventato e l'indignato, come se il suono, che, dopo la soggettiva di Valentin, viene a occupare il primo piano sonoro, non solo schernisse il personaggio da lui interpretato ma ne mettesse anche in dubbio la parola.

Se il *fait divers* alla base del film parla della crisi francese della fine degli anni trenta, lo fa perché l'alienazione di François non è legata soltanto al lavoro in fabbrica (FIG. 4.11) ma, in maniera più estesa, all'evoluzione mediatica della società capitalistica. Per questo motivo, egli sa di non poter combattere contro la folla e le forze dell'ordine e che, malgrado la buona volontà dei suoi amici della fabbrica, egli è ormai schiacciato dalla macchina spettacolare: «nei giornali si racconta tutto, sono bene informati i giornali», urla dalla sua finestra, aggiungendo che egli non esiste più in quanto persona («non c'è più nessun François») (FIG. 4.12). La vera sconfitta sta nell'accettare in maniera rassegnata che ognuno vive ormai isolato nella sua «piccola felicità», quella di un orizzonte piccolo-borghese che avrebbe spazzato via la lotta di classe. Se abbiamo parlato di una estetica del fuori campo è proprio perché nel fuori campo della storia di François c'è la rappresentazione di un discorso sociale e collettivo mediatizzato. *Le jour se lève* chiude dunque significativamente il decennio, perché tira le somme negative degli effetti della sconfitta del Front Populaire e perché rappresenta un individuo schiacciato dalla forza mediatica della retorica del potere, che si impone, come la tremenda pagina dei totalitarismi europei non dovrebbe mai smettere di ricordarci, proprio nel corso degli anni trenta.

Regia: Marcel Carné; *soggetto:* Jacques Viot; *sceneggiatura:* Jacques Viot, Jacques Prévert; *dialoghi:* Jacques Prévert; *fotografia:* Curt Courant, Philippe Agostini; *scenografia:* Alexandre Trauner; *musica:* Maurice Jaubert; *interpreti:* Jean Gabin (François), Jacqueline Laurent (Françoise), Arletty (Clara); Jules Berry (Valentin), Mady Berry (la portinaia), Jacques Baumer (il commissario), Bernard Blier (l'operaio), René Génin, Serge Reggiani; *produzione:* Pierre Frogerais per la Vog-Sigma, 1939.

Note

1. Esattamente il 17 giugno. Uno strano caso vuole che in questo stesso giorno avvenga a Versailles l'esecuzione pubblica per ghigliottina dell'assassino seriale ventinovenne Eugen Weidmann. Le reazioni isteriche della folla di curiosi e lo sfruttamento mediatico che i giornali fecero dell'evento spinsero il governo francese a non effettuare più esecuzioni pubbliche. Sarebbe interessante scoprire, un giorno, che il produttore Jean-Pierre Frogerais abbia volutamente fatto coincidere la data dell'esecuzione con quella dell'uscita del film.

2. Cfr. S. Bernstein, *La France des années 30*, Colin, Paris 2002, in particolare pp. 79-128.

3. P. Ory, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front Populaire. 1935-1938*, Plon, Paris 1994, pp. 462-5 (ma cfr. tutto il cap. VIII dedicato al cinema, pp. 417-69, e il cap. X dedicato ai sistemi di informazione, pp. 513-611).
4. Per la ricostruzione di un preciso immaginario francese degli anni trenta attraverso il cinema cfr. i saggi contenuti in P. Dogliani, G. Grignaffini, L. Quaresima (a cura di), *Francia anni '30: cinema, cultura, storia*, Marsilio, Venezia 1982.
5. Dell'équipe fecero stabilmente parte dal 1937 al 1939 il musicista Maurice Jaubert e lo scenografo Alexandre Trauner.
6. Il saggio è apparso in "Cinéma", 277, 8 febbraio 1934.
7. A. Williams, *Republic of Images: A History of French Filmmaking*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1992, pp. 213-43.
8. M. Temple, M. Witt (eds.), *The French Cinema Book*, BFI, London 2004, p. 96.
9. D. Andrew, *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classical French Film*, Princeton University Press, Princeton 1995, p. 7. Per un'analisi delle caratteristiche del realismo poetico cfr. anche Id., *Cinema francese: gli anni trenta*, in G. P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale*, vol. III, t. 1, *L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino 2000, pp. 463-72.
10. Ivi, p. 25. Un'ottica che ha le sue radici culturali tanto nello sguardo modernista presente in *Les Vampires* (1915-16) di Louis Feuillade quanto nelle convinzioni antiborghesi di un movimento come il Surrealismo (ivi, pp. 25-50).
11. G. Vincendeau, *The Arts of Spectacle: The Aesthetics of Classical French Cinema*, in Temple, Witt (eds.), *The French Cinema Book*, cit., pp. 137-51.
12. H. Agel, *Dégénérescences et perversion*, in Id., *Miroirs de l'insolite dans le cinéma français*, Cerf, Paris 1958, pp. 27-79. Sui rapporti tra Prévert e il cinema cfr. C. Blakeway, *Jacques Prévert. Popular French Theatre and Cinema*, Associate University Presses, London-Toronto 1990, in particolare pp. 79-125.
13. Per una ricostruzione delle fasi del controllo hollywoodiano sulla diffusione del sonoro in Europa cfr. D. Gomery, *Europe Converts to Sound*, in E. Weiss, J. Belton (eds.), *Film Sound. Theory and Practice*, Columbia University Press, New York 1985, pp. 25-36.
14. Temple, Witt (eds.), *The French Cinema Book*, cit., p. 93. Per l'importanza della sperimentazione sul sonoro nella definizione di un cinema francese di qualità cfr. ivi, p. 94.
15. Anche Jean Mitry ha parlato del realismo poetico di Carné come della costruzione, più che di uno stile, di una atmosfera ben precisa: «Carné: per il quale i personaggi hanno una dimensione mitica, arcana, che "stinge" sul circostante e falsifica il vero. Carné - col suo collaboratore e mentore Jacques Prévert - si riconosce nel vero solo quando i personaggi ne portano a galla certa "eleganza" poetica, fortemente stilizzata in senso fotografico. Dico fotografico, perché è il contrario di pittorico: il contrario, allora, di Renoir. "Stilizzazione", in Carné, equivale ad "atmosfera"» (J. Mitry, *Histoire du cinéma*, vol. IV, *Les Années 30: art et industrie*, Editions Universitaires, Paris 1980, p. 292).
16. Per questo motivo, molti critici e studiosi hanno visto in François e Françoise, anche a partire dal loro nome proprio, un riferimento a tutti i francesi: la crisi della Terza Repubblica avrebbe portato, nel 1940, al governo militarizzato e collaborazionista di Philippe Pétain. Cfr. in particolare E. Baron Turck, *Child of Paradise, Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1989, p. 125 (trad. fr. *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, L'Harmattan, Paris 2002, p. 137).
17. Sulla poetica degli oggetti di matrice surrealista presente in questo film si è scritto molto. Questo tratto della sceneggiatura è stato sempre attribuito alla creatività di Prévert. Cfr. almeno M. Turim, *Poetic Realism as Psychoanalytical and Ideological Operation: Marcel Carné's "Le jour se lève" (1939)*, in S. Hayward, G. Vincendeau (eds.), *French Film. Texts and Contexts*, Routledge, London-New York 1990, pp. 103-16, in particolare pp. 105-9.

18. Nel bistrot in cui Valentin dirà a François di essere il padre di Françoise, troviamo il cieco al bancone; il dialogo avviene chiaramente a portata del suo orecchio, per così dire. Che sia proprio un non vedente ad avere più informazioni sulla causa dell'assassinio di Valentin rispetto agli altri membri della piccola comunità?

19. Uno spettatore attento avrà forse notato che, in una scena del film, si vedono le iniziali «JG» ricamate sulla camicia di Pèpé.

20. Sulla particolare posizione che occupa il nome di Gabin nei titoli di testa del film e sugli effetti che questa posizione produce sulla ricezione dello spettatore cfr. M. Lagny, M.-C. Ropars, P. Sorlin (éds.), *Génériques des années 30*, con la collaborazione di G. Nesterenko, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes 1986, pp. 201-7.

21. Maurice Jaubert (1900-1940) è stato uno dei primi musicisti a sperimentare componendo musica per il grande schermo. Negli anni trenta ha collaborato anche con Jean Vigo. Egli condivideva l'entusiasmo proprio di quegli anni per un'arte a cui potessero accedere i molti e riteneva che il cinema potesse giocare un ruolo importante nel favorire un fenomeno di questo tipo: «L'opera d'arte dovrà cedere il passo alla vita. Il cinema avrà il suo peso in questa evoluzione, dando spazio a una musica utilitaria (*utilitaire*), in opposizione alla musica disinteressata (*désintéressée*). Il musicista di domani non resterà più chiuso nella sua torre d'avorio [...]. Si lascerà coinvolgere dai movimenti politici. Si preoccuperà della vita sociale» (A. Lacombre, F. Porcile, éds., *Les musiques du cinéma français*, Bordas, Paris 1995, p. 54).

22. La fotografia si ispira in maniera inequivocabile a quella elaborata dall'Espressionismo tedesco, soprattutto, appunto, per il contrasto tra luce e ombre che il direttore della fotografia Curt Courant tende ad amplificare, anche rispetto al lavoro già fatto da Eugen Schüfftan nel caso di *Le quai des brumes* (*Il porto delle nebbie*). Oltre che nell'illuminazione degli ambienti, questo contrasto è utilizzato anche per fotografare i pochi primi piani. L'uso misurato di primi piani, anch'esso tipico dei film francesi degli anni trenta, è tanto più a effetto quanto più è diluito. Richiede, così, per l'impatto emotivo e drammatico che vuole produrre, un'illuminazione che tagli il volto ponendo spesso in primissimo piano lo sguardo. In questa modalità di ripresa del viso e dunque nell'attenzione per gli occhi dei personaggi è da rintracciare, a nostro avviso, l'elemento che più mette in rilievo una delle principali caratteristiche del realismo poetico: la rappresentazione di una realtà quotidiana in cui la dimensione psicologica e lirica e l'umanità dei personaggi si propongono come essenziali.

23. Ivi, p. 55 (cfr. pp. 53-7).

24. Per l'unità d'azione e di luogo cfr. Mitry, *Histoire du cinéma*, cit., pp. 342-3.

25. S. Lachize, *Marcel Carné, Jacques Prévert et "Le jour se lève" vingt-huit ans après*, in "L'Humanité", 23 febbraio 1967.

26. E. André, M. Boyer-Weinmann, H. Kuntz (éds.), *Tout contre le Réel: miroirs du fait divers: littérature, théâtre, cinéma*, Le Manuscrit, Paris 2008, pp. 10-1.

27. A.-E. Demartini, A. Fontvieille, *Violette Nozières ou le fait divers médiatique au miroir surréaliste*, ivi, p. 106 (pp. 105-29).

28. Per la particolarità dei due personaggi femminili cfr. Turim, *Poetic Realism as Psychoanalytical and Ideological Operation*, cit., pp. 110-1.

29. Su Valentin come portatore, attraverso l'abilità retorica, della legge del patriarcato cfr. la lettura *gender* del film presente in N. Burch, G. Sellier (éds.), *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Nathan, Paris 1996, pp. 68-73.

30. È interessante notare come nella versione italiana del film Valentin sostenga di essere lo zio della ragazza e non, come in quella originale, il padre.