

## Il cinema Polar francese

E' risaputo che i primi ad utilizzare il termine **noir** per definire il nuovo genere cinematografico furono i critici francesi. Infatti alla fine della seconda guerra mondiale, quando iniziarono ad essere proiettati sui grandi schermi europei i film prodotti negli Stati Uniti negli anni Quaranta, questi critici si accorsero che alcune opere presentavano caratteristiche e temi comuni che, al contempo, li differenziavano dalla classica produzione americana. Agli occhi dei francesi divenne evidente che certi autori - registi e sceneggiatori ma anche scenografi e direttori della fotografia – già a partire dall'inizio degli anni Quaranta stavano producendo opere che, pur essendo B-movie<sup>1</sup>, presentavano un'originale commistione di ispirazioni e suggestioni - sia tecniche che tematiche - che necessitava di un nuovo termine per essere definite: nacque così il **noir**.

L'influsso dell'espressionismo tedesco e della psicoanalisi, le trame tratte dalla letteratura hard boiled, il pessimismo ontologico (simboleggiato dal buio e dalle ombre che circondano i protagonisti), la centralità di nuovi personaggi quali il detective privato e la femme fatale, ecc., caratterizzavano così profondamente questi film da poter essere inseriti nella nuova tassonomia.

All'epoca nessuno negli Stati Uniti si era accorto di tutto ciò, almeno fino al 1955 quando in Francia venne pubblicato *Panorama du film noir américain, 1941-1953* di Raymond Borde e Etienne Chaumeton, il libro che impose definitivamente il termine **noir**<sup>2</sup>. Fu una vera e propria rivelazione: finalmente esisteva una parola/concetto per indicare un genere (o surgenere, come lo definisce Alessandro Agostinelli) fino ad allora mai definito. La consacrazione di tale termine negli Stati Uniti avverrà solo nel 1971 con la pubblicazione del saggio *Notes on Film Noir* dello storico, sceneggiatore e regista americano Paul Schrader: fu in quell'articolo che vennero definiti i confini temporali, tematici e politici del nuovo genere.

Normalmente la critica cinematografica identifica la fine dell'età classica del cinema **noir** americano con *L'infernale Quinlan* (1958) di Orson Welles, opera dove i confini tra bene e male, tra giustizia e crimine diventano talmente sottili, così impalpabili, da portare a compimento il lungo percorso filosofico del genere. Qualche critico sposta in avanti di un anno tale deadline<sup>3</sup> ma, se dobbiamo credere a Paul Schrader, "*You can't pull a style out from its roots, and the roots of film noir are World War 2., german expressionism, existensialism and Freud as they were filtered into pop culture*".

Ma se tutto questo è abbastanza noto, ciò su cui pochi hanno riflettuto è il motivo per il quale fu quella francese l'unica scuola critica europea ad accorgersi della nascita del **noir**.

Non è facile trovare nella pubblicistica italiana la risposta a questo quesito: a tutt'oggi sono poche, ancorché lodevoli, le riflessioni su questa particolare "sensibilità" cinefila francese. A parte brevi cenni nei testi di Andrea Laquidara e Cristian Caira<sup>4</sup>, l'unico vero approfondimento è quello di Ernesto Laura nell'imprescindibile raccolta di saggi *I colori del nero*, da cui traggio una lunga ma significativa citazione:

*"Ciò che conta è affermare che i connotati che rendono riconoscibile e inconfondibile la fisionomia del film noir sono tutti presenti nel miglior cinema di Francia dal 1930 in poi, fino allo scoppio della guerra e all'occupazione tedesca.*

*Volendo riepilogarli, questi connotati comprendono la figura dominante di un antieroe, talvolta un criminale di professione, più spesso un uomo comune indotto al crimine in circostanze particolari, la sua collocazione sociale fra gli operai, i piccoli impiegati, gli emarginati; un rapporto di forte passione con una donna che è quasi sempre una femme fatale (equivalente delle dark lady degli americani) capace di sfruttare il suo ascendente erotico per spingere l'amante al delitto; la*

<sup>1</sup> Film che venivano prodotti per la doppia visione nella quale un film minore precedeva la proiezione di quello di maggior richiamo.

<sup>2</sup> Termine utilizzato per la prima volta nel 1946 da Nino Frank e Jean-Pierre Chartier.

<sup>3</sup> Facendolo coincidere con *Strategia di una rapina* di Robert Wise, prodotto nel 1959.

<sup>4</sup> "*Con atmosfere dominate da un oscuro fatalismo – afferma Caira - e temi portanti come l'amor fou e il crimine con matrici sociali, il realismo poetico francese si configura come esperienza noir avant lettre*"

*presenza di un esponente del potere economico come sfruttatore e come "grande criminale" impunito dalla legge; e la polizia, i tribunali, la "giustizia" nel suo insieme come strumenti d'ordine incapaci di combattere la ingiustizia di fondo d'una società e quindi tutti proiettati sulla caccia al "delinquente". Il tutto si situa in una prospettiva esistenziale fatalista (il destino ha negato le opportunità minime per un esito diverso della propria vita) che ha come unico sbocco la morte: ma non è un Fato da tragedia greca, metafisico e ineluttabile nella sua estraneità alla storia, bensì la conseguenza concreta di uno stato di crisi sociale e politica."*

Laura si riferisce alle opere anteguerra di autori ancora oggi celebri e celebrati: ad iniziare dal maestro Jean Renoir (*La cagna, Il delitto del signor Lange, L'angelo del male*) e proseguendo con Marcel Carné (*Alba tragica, Il porto delle nebbie*), il regista francese più "nero" dell'epoca, con Pierre Chenal (dal suo *Le dernier tournant* Luchino Visconti trarrà *Ossessione*) e senza dimenticare Julien Duvivier (*Il bandito della Casbah*) e, ormai a guerra iniziata, Henri-Georges Clouzot (*L'assassino abita al 21, Il corvo*), al quale non fu mai perdonato il suo impegno nel cinema di Vichy.

Se quindi ci riponiamo la domanda sui motivi della primogenitura francese nella "scoperta" del cinema **noir**, la risposta non potrà che risiedere in questa tradizione culturale (non solo cinematografica) da sempre più sensibile di tante altre alle tematiche poliziesche e criminali, all'oscurità della natura umana così come al fascino del male. Pur non essendo argomento di questa presentazione non si può dimenticare che fin dall'Ottocento i feuilleton e i canards francesi erano pieni di efferati omicidi, malvagi criminali inarrestabili e geniali poliziotti: basti citare Fantomas e Eugene-Francois Vidocq, *Le mystere de Paris* di Eugene Sue e *Le fantome de l'Opera* di Gaston Leroux, Rocambole e Arsene Lupin, ecc.

L'impronta morale e filosofica nella rappresentazione del crimine delle opere letterarie degli autori citati (e tanti altri) trovano un loro corrispettivo anche nel cinema **noir** anteguerra francese, dove la ricerca di un colpevole e la soluzione del "mistero", porta con sé una riflessione sulla "giustizia" che include anche un giudizio sociale e storico<sup>5</sup>.

Questa impostazione distinguerà per lungo tempo le opere letterarie (e cinematografiche) francesi da quelle statunitensi, sia nel periodo anteguerra che in quello successivo: si confrontino i gialli di Leo Malet o di Boris Vian con quelli di Raymond Chandler o Dashiell Hammett, oppure i romanzi di Jean-Patrick Manchette, Didier Daeninckx o Jean-Claude Izzo con le coeve opere di James Ellroy, Jim Thompson o Elmore Leonard e si comprenderà meglio il discorso fin qui tracciato.

Ma questa "lontananza" letteraria non deve spingerci a false conclusioni: i romanzi **noir** americani ebbero un grande riscontro popolare in Francia, tanto da portare al successo autori (quali David Goodis) che in patria rimasero a lungo misconosciuti. In questo senso non deve stupire se la prima versione cinematografica de *Il postino suona sempre due volte*, tratta dall'opera di James Cain, sia stata prodotta in Francia (*Le dernier tournant* di Pierre Chénal).

Dobbiamo allora valutare il rapporto tra **noir** statunitense e francese in un'ottica che potremmo definire dialettica: nella seconda metà degli anni Cinquanta la Francia mette in produzione una serie di capolavori che solo in parte sono debitori del modello americano in quanto basati sui romanzi coevi francesi, spesso frutto di esperienze personali nel milieu criminale vissute dagli scrittori stessi. Così se Melville dimostra tutto il suo amore per i noir statunitensi con *Bob il giocatore* (1955)<sup>6</sup> tratto dal libro dell'ex criminale Pierre Val Lesou, Becker dirige *Grisbi* e *Il buco* tratti dai romanzi di Simonin e José Giovanni<sup>7</sup> (che in seguito passerà direttamente alla regia con risultati di scarso interesse) il quale scrive anche il libro da cui Melville trae il suo ennesimo capolavoro *Tutte le ore feriscono... l'ultima uccide*, mentre *Rififi* di Jules Dassin, da un'opera di Auguste Le Breton,

<sup>5</sup> Ricordiamo per inciso la fede comunista di Renoir così come la necessità di Clouzot di confrontarsi con le contraddizioni di una nazione letteralmente e figurativamente divisa in due: si veda come esempio esplicativo il dialogo "filosofico" tra lo psichiatra e il medico ne *Il corvo*.

<sup>6</sup> Nel 1962 dirigerà *Lo spione*, un altro tributo ai modelli del noir statunitense

<sup>7</sup> Giovanni, il cui vero nome Joseph Damiani, conosceva molto bene l'ambiente delle patrie galere avendoci passato 11 anni, e gli andò anche bene: era stato condannato a morte dopo la liberazione per collaborazionismo e omicidio.

è ricordato, oltre che per essere uno dei momenti più alti del noir francese, anche per essere stato girato per le strade e nei quartieri di Parigi; e certo non dovrebbe stupire se pensiamo che Dassin, fuggito dalla caccia alle streghe del maccartismo, aveva innovato il **noir** americano proprio con l'”eccessivamente” realistico *Naked city*. Se perciò gli autori francesi guardavano al modello americano, le storie narrate erano profondamente francesi, nei luoghi, nel linguaggio, nei personaggi e nella “morale”.

Ampliando la prospettiva storica dagli anni Quaranta ad oggi diventa evidente che il rapporto tra cinema noir americano e francese che abbiamo definito dialettico sia molto più complesso e articolato di quanto si pensi, con un continuo rimpallarsi di idee, innovazioni, recuperi, ispirazioni e tributi tra le due sponde dell'Atlantico<sup>8</sup>.

L'autore che probabilmente meglio di altri ricostruisce i prodromi di questo percorso è Foster Hirsch nei suoi fondamentali testi sul **noir** e **neo-noir** americano, cioè *Detours and lost highways* e *The dark side of the screen*. Nei due volumi vengono analizzati i remake americani di film francesi che, scopriamo, non appartengono solo agli anni Ottanta e Novanta (*Nikita*, *Fino all'ultimo respiro*, *Diabolique*). Ne troviamo infatti alcuni prodotti durante il periodo classico del **noir** statunitense, a dimostrazione di un sentire comune tra gli autori delle due sponde dell'Atlantico.

Occorre anche considerare che l'emigrazione (o fuga dal nazismo) europea degli anni Trenta e Quaranta è in buona parte alla base della nascita del cinema noir statunitense: limitandoci ai soli registi ricordiamo Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak, Otto Preminger, E. G. Ulmer, Rudolphe Mathé, Elia Kazan – e molti altri. E ad alcuni di questi registi fu affidata la direzione dei remake di film francesi messi in produzione<sup>9</sup>

Premesso tutto ciò, è comunque innegabile che il cinema **noir** americano sia stato “il” modello per il **polar** francese, almeno per il periodo che va da metà anni Cinquanta a tutti gli anni Sessanta. Potremmo anche aggiungere che vi fu una specie di ammirazione reverenziale da parte dei francesi per questi b-movie statunitensi tanto che, ad esempio, quando Melville si recò a New York per dirigere (ed interpretare) *Le jene del quarto potere* costruì una trama che pare un semplice espediente per poter riprendere una notte newyorkese durante la quale i due protagonisti si muovono per locali notturni e luoghi “mitici” quali gli studios della Capitol records<sup>10</sup> (e infatti il titolo originale è il più appropriato *Deux hommes dans Manhattan*).

Ma se negli anni Cinquanta il **noir** francese è fortemente dipendente da quello statunitense, esattamente cosa succede nella cinematografia francese negli anni Sessanta e Settanta? Semplice: nasce il **polar**! E per comprenderne il motivo occorre comprendere cosa avviene al modello americano.

Come si diceva, nel 1958 Orson Welles chiude il ciclo classico del genere che, come visto in precedenza, alcuni critici - quali Paul Schrader - considerano non più riproponibile in assenza delle premesse storiche e culturali che ne hanno permesso la nascita. Naturalmente non tutti condividono questa posizione ma è certo che per tutti gli anni Sessanta il **noir** scompare dagli schermi americani<sup>11</sup> per tornare a far capolino solo con quella rinascita hollywoodiana conosciuta come New

---

<sup>8</sup> Come affermava Raymond Durnat nel 1970 “*The french film noir precedes the american genre. French specialists include Feuillade, Duvivier, Carné, Clouzot, Yves Allegret and even, almost without noting Renoir [...] The '50 gangster series precedes the american revival of interest in gangsters and the group-job themes. Godard was offered Bonnie and Clyde, before Penn, presumably on the strength of Breathless rather than Pierrot le fou*”.

<sup>9</sup> Fritz Lang gira *La bestia umana* (da *Bete humaine*) e *La strada scarlatta* (da *La chienne*), *Disperata notte* (remake di *Le jour se lève*) vede la regia di Anatole Litvak e *La penna rossa* (da *Le corbeau*) è affidato a Otto Preminger.

<sup>10</sup> Sarebbe doveroso un approfondimento sull'uso della musica jazz nel noir, sia americano che francese. Considerata l'impossibilità di tale disanima rimandiamo a *Nero come il jazz* di Michel Boujout ricordando che Miles Davis ha firmato la colonna sonora di *Ascensore per il patibolo* e Django Reinhardt quella de *Lo zingaro*.

<sup>11</sup> Nei dieci anni che vanno dal 1959 al 1968 negli Stati Uniti vengono prodotti 6 film assimilabili al genere noir: *Cape fear* di J. Lee Thompson, *Experiment in terror* di Blake Edwards, *The naked kiss* e *Shock corridor* di Samuel Fuller, *Harper* di Jack Smighte *Point black* di John Boorman. Diventano 8 se vogliamo includere anche *Psycho* e *Vertigo* di Alfred Hitchcock.

Hollywood - i cui registi reinterpreteranno e aggiorneranno anche il genere che qui ci interessa, seguendo in ciò il percorso intrapreso nel frattempo dalla Nouvelle vague. Furono infatti i registi d'oltralpe a mantenere in vita il **noir**, in parte come tributo ai maestri americani, in parte come linguaggio adatto a raccontare la loro Francia e, ancora, come strumento da utilizzare per inventare un nuovo cinema. In sintesi, con il **polar**

Per capire meglio questo concetto partiamo dai tre dei più grandi successi al botteghino francese del 1960: *Delitto in pieno sole* di René Clément, *Fino all'ultimo respiro* di Jean-Luc Godard e *Asfalto che scotta* di Claude Sautet: tre opere molto diverse tra loro ma accomunate dal desiderio di proseguire il discorso bruscamente interrotto negli Stati Uniti. E se Godard utilizza i cliché del genere per trasgredire alla "grammatica della cinematografia" imbastendo un elogio alla libertà (nel senso sia dei personaggi che della struttura del film stesso) Clément e Sautet rimangono più fedeli ai canoni conosciuti, adattando un romanzo di Patricia Highsmith il primo e uno di José Giovanni il secondo. Unendo tradizione francese, letteratura **noir** e genere poliziesco, il cinema popolare francese era diventato il cinema **Polar**!

Il neologismo nasce dalla fusione dei termini policier e **noir** ma non è solo una questione terminologica: in Francia infatti non ha mai avuto successo quella figura mitopoietica del Detective privato su cui si basa la lunga tradizione letteraria e cinematografica americana: un personaggio fondamentale per evitare di cadere vittima delle censure interne all'industria hollywoodiana ma che in fatto di realismo è altamente deficitario. Perciò gli autori cinematografici francesi lo utilizzarono con molta parsimonia, preferendogli la figura del poliziotto, sia al fine di esaltarne le doti investigative, sia per mostrare la brutalità e corruzione del potere che egli rappresenta e difende. Diversamente dal cinema noir classico americano – dove il poliziotto è una forza del bene e della giustizia e perciò moralmente positiva – il contesto culturale francese, da sempre innestato da uno spirito anarchico e rivoluzionario, è raramente così positivo nei confronti delle forze dell'ordine; e questa critica si riflette nella rappresentazione cinematografica di tale figura che in generale risulta violenta o stupida (a parte il caso del Maigret, *ca va sans dire*)<sup>12</sup>.

Diverso il discorso rispetto all'altro topos della letteratura hard boiled: la dark lady. Nel cinema francese anteguerra la Femme fatale è colei che spinge il piccolo criminale, così come il borghese in crisi d'identità, verso la perdizione (morale e fisica). Nel **noir** americano questa figura risultò perfetta per esaltare la misogina che permeava Hollywood e buona parte della società americana: incolpare una donna bella, sensuale e corrotta degli errori dei protagonisti maschili era profondamente in sintonia con il pensiero dominante dell'epoca<sup>13</sup>. Ma il cinema francese del dopoguerra abbandonò tale figura, spingendo i ruoli femminili sempre più ai margini delle storie raccontate, trasformando il **polar** in un universo al maschile<sup>14</sup>. Un diverso sviluppo avverrà nel cinema **neo-noir** statunitense, dove le dark lady ne diventano il vero centro-motore per tutti gli anni Ottanta e Novanta, anche grazie ad un nuovo contesto morale che ne fa spesso l'unica vera trionfatrice<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> A partire dagli anni Novanta alcuni registi reagiranno a questa visione proponendo film nei quali il poliziotto diventa una figura positiva, profondamente segnata dalla brutalità del crimine: ricordiamo ad esempio *Legge 627*, *Polisse*, *Violenza estrema*, *Le petit lieutenant*, *La legge del crimine*. Ma anche no, se solo pensiamo a *L'odio* di Kassovitz o ai poliziotti di *L'ultima missione* di Olivier Marchal che per anni è stato un vero poliziotto.

<sup>13</sup> Si pensi alla fine - a causa della censura moralista - di un genere di grande successo come lo Screwball o della sconfitta e successiva scomparsa delle attrici – come Mae West - che non si sottomisero alle indicazioni del tipo di donna che i film dovevano rappresentare.

<sup>14</sup> Come scrivono Bantcheva e Chiesi “*Se lo spirito del 'cinema de papa' sotto la guida della commissione di censura ha cercato di salvare ciò che è stato possibile di una morale pubblica in corso di evoluzione, si potrebbe pensare che dopo l'avvento della Nouvelle vague lo spirito del tempo possa aver compromesso la stessa idea di femme fatale, anche quando i suoi cineasti ne conservano la nostalgia*”

<sup>15</sup> Altra figura amata dal neo-noir statunitense ma quasi completamente assente dal cinema francese è quella del giustiziere solitario, che in America continua a spopolare tra remake de *Il giustiziere della notte* e serial cinematografici quali *Taken*.

Si diceva che gli anni Sessanta e Settanta segnano il trionfo del **polar** e donano alla Francia il primato mondiale del cinema **noir**: è in questo periodo che sono prodotti (spesso in associazione con case cinematografiche italiane<sup>16</sup>) i migliori film e i più grandi successi commerciali del genere. Sono gli anni nei quali si impongono grandi registi ancora oggi considerati maestri del cinema tout court quali Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Claude Chabrol, René Clement, Claude Lelouche, Bertrand Tavernier, e tanti altri che, anche se oggi parzialmente dimenticati, erano autori di grandissimo richiamo popolare (basti pensare al Jacques Deray di *Borsalino*). Poi, una spanna sopra tutti, stava Jean-Pierre Melville, il vero genio del **polar**, quello che ne ha dettato tempi e silenzi, che ha definito l'ontologia della figura del criminale e del poliziotto suo avversario, quello che ha imposto una nuova grammatica del poliziesco, facendosi ammirare da tutto il mondo e ispirando un'intera generazione di registi. Oltre ai suoi titoli già citati ricordiamo *I senza nome*<sup>17</sup> e *Tutte le ore feriscono e l'ultima uccide*. Ma ancora più popolari erano gli attori del cinema **polar** francese, veri e propri divi quali – oltre al sempreverde Jean Gabin - Alain Delon, Jean-Paul Belmondo, Cathrine Deneuve, Romy Schneider, Yves Montand, Lino Ventura, Jean-Louis Trintignan, Jeanne Moreau, Michel Piccoli, ecc.

Come afferma Charles Tesson: “*per descrivere la macchina commerciale del cinema francese, non sono più i cineasti a risultare pertinenti ma gli attori. Sono loro che fanno il cinema, che decidono con il loro nome del diritto di vita o di morte di un film.*”

La somma dell'unione di tutti questi artisti (senza dimenticare sceneggiatori e dialogisti) fu superiore al valore degli addendi: da questa addizione scaturisce il momento d'oro del cinema **noir** francese.

Senza volerci dilungare in un pedante elenco di film (per questo rimandiamo alle filmografie che trovate nella pagina dedicata del nostro sito web) è chiaro che non si possono non citare alcuni titoli che hanno segnato profondamente il cinema mondiale di quegli anni. Si deve partire da Jean-Pierre Melville che raggiunge l'apice creativo con *Frank Costello, faccia d'angelo*<sup>18</sup>, anche se in realtà tutto il suo polar è qualitativamente eccezionale. Altri registi specializzati nel genere sono Claude Chabrol, la cui spietata vivisezione della borghesia francese raggiunge la perfezione in *Un affare di donne*, *Il buio nella mente* e *Il colore della menzogna* (ma la sua produzione artistica – che arriva fino agli anni dieci del nostro secolo – raramente delude); Jacques Deary (*Rapina al sole*, *Flic Story*, *Borsalino*) che produce la sua prova più d'autore con *La piscina*, film pervaso da una tensione sorniona che accompagna lo spettatore per tutta la visione; Francois Truffaut che trae alcuni sui film dai romanzi dello scrittore statunitense più visceralmente noir<sup>19</sup>, Cornell Woolrich (*La sposa in nero*, *la mia droga si chiama Julie*); René Clement che, a parte il già citato *Delitto in pieno sole*, ha sempre dimostrato grande fiducia nella forza del **polar**, anche quando prova a introdurre alcune varianti al canone (*L'uomo venuto dalla pioggia* o *La corsa della lepre attraverso i campi*); Henri Verneuil di cui crediamo che la sola citazione de *Il clan dei siciliani* sia più che sufficiente.

Nell'elenco delle opere da segnalare trovano posto anche le fugaci ma importanti prove di alcuni celebrati registi quali Louis Malle (con *Ascensore per il patibolo*<sup>20</sup>), Alain Resnais (*Stavisky*), Costantin Costa-Gavras (*Z l'orgia del potere*) o Claude Miller (*Guardato a vista*), oltre ad autori particolarmente originali<sup>21</sup>: detto di Godard ricordiamo Alain Robbe-Grillet e Jean-Pierre Mocky.

---

<sup>16</sup> Questo è il motivo dei tanti attori e personaggi italiani presenti nelle produzioni francesi. E dei dialoghi in italiano pronunciati anche da attori francesi come nel caso di Gabin in *Il clan dei siciliani*.

<sup>17</sup> che Barry Forshaw definisce “*cool e ambiguous*” e che “*represent the french gangster film at its most pared down and allusive*”

<sup>18</sup> Curiosa la scelta italiana del titolo, non tanto per la totale mancanza di assonanza con il titolo originale (*Le samourai*) quanto perchè il nome del personaggio interpretato da Delon è Jef Costello: Frank è un'invenzione dei distributori italiani.

<sup>19</sup> Insieme al mai abbastanza osannato Jim Thompson.

<sup>20</sup> Il vagare notturno di Jeanne Moreau in stato di grazia in una Parigi illuminata da un bianco e nero strepitoso è un momento di cinema d'autore inarrivabile.

<sup>21</sup> Ammettiamolo: a volte pure troppo!

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta il **polar** entra in crisi. In generale è una crisi strutturale di tutto il cinema popolare, con le produzioni americane che conquistano sempre maggior fette di mercato<sup>22</sup>. Nel caso del **polar** francese vi è una causa ulteriore: la generazione di registi, attori e sceneggiatori che lo aveva reso grande è ormai al tramonto e senza essere sostituiti da nuovi volti che possano conquistare l'immaginario del grande pubblico internazionale.

Così mentre negli Stati Uniti si impone quello che definiamo **Neo-noir**<sup>23</sup> in Francia il **polar** si spegne quasi completamente.

Non che negli anni Ottanta qualche autore non cerchi di introdurre una nuova visione del **noir** giocando con i nuovi cliché del cosiddetto postmodernismo (Beineix, Besson) ma rimangono per tutto il decennio casi isolati. Occorrerà aspettare la metà degli anni Novanta perché qualcosa si muova, che nuovi autori cerchino di riprendere la tradizione precedente, aggiornandola alle diverse esigenze di pubblico e di mercato. E' quello che potremmo definire **neo-polar** che autori quali Phil Powrie considerano fortemente dipendente dal **neo-noir** statunitense<sup>24</sup>

Il primo a raggiungere il grande successo internazionale all'interno del nuovo genere è Luc Besson che, dopo *Subway*, si impone con *Nikita* e *Leon*, distinguendosi per uno stile eccessivo e iperviolento. E' poi la volta di Mathieu Kassovitz che ambienta nella banlieu parigina il suo spietato *L'odio*, atto di denuncia che porta in primo piano una Francia dimenticata e senza speranza (e che poco dopo sarebbe apparsa nei telegiornali di tutto il mondo), quasi una risposta all'opera di Tavernier *Legge 627* accusata di visione razzista della criminalità francese<sup>25</sup>. Il nuovo secolo segna il ritorno in forze di film **polar**, a volte in versione thriller adrenalitico, a volte con toni più riflessivi e oscuri (ricordando la lezione dei padri del genere, in particolare Melville). I nuovi registi che segnano la sua rinascita sono Cedric Kahn, Olivier Marchal, Francois Ozon, Jean-Marchal Richet; e una tacca sopra gli altri Jacques Audiard, figlio d'arte con una grande sensibilità artistica e sociale che, grazie anche alla collaborazione con lo scrittore Tonino Benacquista, firma capolavori quali *Sulle mie labbra*, *Tutti i battiti del mio cuore* e *Il profeta*. Gli attori che partecipano a questa nuova stagione del cinema **noir** francese sono oggi famosi anche a livello internazionale: oltre all'uomo per tutte le stagioni Gerard Depardieu citiamo Jean Reno, Isabelle Huppert, Fanny Ardant, Daniel Auteuil e, naturalmente, Vincent Cassel. Purtroppo, come detto, spesso le opere sono troppo debitorie al **neo-noir** americano, perdendo spesso la specificità francese con risultati a volte insostenibili (come *Dobermann*), a volte banali (*Switch*, *La legge del crimine*), a volte inutili (*Assault on precinct 13*<sup>26</sup>). E anche quando il film è interessante (come *Revenge*) l'assenza di specifici riferimenti culturali lo rende un prodotto dell'attuale eterotopia.

Prima di terminare questo invito alla visione del **Polar** un'ultima annotazione: caratteristica fondante del **noir** francese è la sua contaminazione con altri generi cinematografici<sup>27</sup>. Sicuramente con l'horror, considerando le affinità che condividono: citiamo qui *Gli occhi senza volto* e *L'uomo in nero* di Georges Franju, *Le mani dell'altro* di Edmond T. Greville e l'incredibile *The horde* che riesce a fondere polar e zombie-movie con un finale – per il genere – “imprevedibile”. Poi con il thriller, grazie alle comuni trame poliziesche incentrate su un crimine più o meno efferato e sulla conseguente caccia al colpevole. Forse più inaspettato è la presenza del **noir** nella commedia (e

<sup>22</sup> Sophie Dacbert aggiunge tra le cause della crisi anche il coevo, grande successo delle serie tv poliziesche.

<sup>23</sup> Per l'approfondimento del significato di tale termine si rimanda alla bibliografia. Segnaliamo qui solo l'opera più recente pubblicata in Italia: *Brivido Caldo* di Pier Maria Bocchi

<sup>24</sup> Afferma Vincendeau: “[...] *French neo-noir can be understood both as simply coming after classic noir and as a reconfiguration or critique of it*”. E continua “*neo-noir cinema is a part of a wider trend in french cinema of the last ten to 15 years in wich genre blurring has become more widespread and, in particular, auteur film have tended to mix social commentary and crime*”

<sup>25</sup> Sul dibattito dedicato al razzismo e alla criminalità “etnica” rimando al saggio *The new lower depths* di Ginette Vincendeau

<sup>26</sup> Sicuramente più interessante l'altra opera francese tratta dall'opera di John Carpenter: *Nido di vespe* di Florent Emilio Siri, che ha almeno il pregio di essere ambientato in terra francese

<sup>27</sup> In quest'ottica andrebbe rivalutato il concetto di surgenere proposto da Agostinelli

della commedia nel **noir**) in opere quali *L'uomo con l'impermeabile* - dove una tipica storia criminale tratta da un romanzo di James Hadley Chase è puntellata dalle gag di Fernandel - o alla leggerezza de *Il delitto del signor Lange*, sospinta dall'ottimismo per la vittoria dei fronti popolari europei; o, ancora, l'ironia anarchica delle opere di Mocky e l'humor nero di *Una giornata spesa bene*, fino al più recente *8 donne e un mistero* che in alcuni frangenti sfiora il musical.

Molto più presente nel polar il taglio politico di critica al potere e alla sua corruzione: il cinema Francese ha potuto utilizzare meglio di altre cinematografie il genere **noir** per avvolgere nell'oscurità l'azione delle forze di polizia e le responsabilità di una politica interessata solo alla "ragione di Stato".

Se negli anni Cinquanta sono soprattutto le opere di André Cayatte (*Fascicolo nero* e *Prima del diluvio*) a presentarsi come film di denuncia politica, negli anni Settanta si impongono autori di maggior spessore quali Yves Boisset (*L'attentato*), Philippe Labro (*Lo sparviero*) e Costantin Costa Gavras (*Z. l'orgia del potere*). Sono opere che riflettono il clima politico post Maggio '68<sup>28</sup> e che spesso rifiutano ogni compromesso, così come fa il protagonista di *Il lenzuolo non ha tasche*<sup>29</sup> di Mocky. Ad un livello inferiore il j'accuse di José Giovanni contro la pena di morte (*Due contro la città*) e i film tratti dalle opere di Jean-Patrick Manchette che ne depotenzializzano la loro forza politica e di denuncia<sup>30</sup>, ma di questi film non esistono versioni in DVD.

Siamo spiacenti di queste – e altre - lacune ma siamo sicuri che ognuno troverà nella filmografia da noi offerta molti film con i quali godere del "nero della Francia".

---

<sup>28</sup> Ricordiamo che il questore di Parigi dal 1958 al 1967 fu Maurice Papon, ex- collaborazionista con le forze di occupazione naziste. Fu uno dei principali responsabili della peggiore strage avvenuta sul territorio francese nel dopoguerra, ovvero l'omicidio da parte della polizia di duecento algerini che manifestavano pacificamente per l'indipendenza algerina, seguita dopo pochi giorni dall'omicidio sempre da parte della polizia di 9 manifestanti comunisti. Naturalmente De Gaulle gli consegnò la Legione d'onore!

<sup>29</sup> L'edizione italiana del film, tratto dal romanzo di Horace McCoy *Il sudario non ha tasche*, è stato pesantemente tagliato nell'edizione italiana, passando da 125 minuti a 77. Noi però vi offriamo entrambe le versioni.

<sup>30</sup> Si vedano l'articolo *Jean-Patrick Manchette* di Adriano Curti pubblica nei n. 233 e 234 del 2017 di Blow up

## ***Bibliografia***

- Agostinelli, Alessandro, *Il surgenere noir*, in Calanchi, Alessandra (a cura di) *Arcobaleno noir*, Gaalad edizioni, 2014
- Bantcheva, Denitza, Chiesi, Roberto, *Il cinema noir francese*, Gremese, 2015
- Bocchi, Pier Maria, *Brivido Caldo*, Rubbettino, 2019
- Boujout, Michel, *Nero come il jazz*, in Fabbri, M e Resegotti, E (a cura di) *I colori del nero*, Ubulibri, 1998
- Caira, Cristian, *Il neo noir*, EIF, 2013
- Curti, Adriano, *Jean-Patrick Manchette* in Blow up, n. 233 e 234, 2017
- Durgnat, Raymond, *Point it black: the family tree of the film noir*, in Silver, A. e Ursini, J. (edit by) *Film noir reader* [1], Limelight ed., 1996
- European film noir*, Manchester University press, 2007
- Forshaw, Barry, *Euro noir*, Oldcastle books, 2014
- Hirsch, Foster, *The dark side of the screen*, Da Capo press, 1981
- Hirsch, Foster, *Detours and lost highways*, Limelight, 1999
- Laquidara, Andrea, *Illusione d'ombra* in Calanchi, Alessandra (a cura di) *Arcobaleno noir*, Gaalad edizioni, 2014
- Laura, Ernesto, *Il cinema francese degli anni 30: un antefatto*, in Fabbri, M e Resegotti, E (a cura di) *I colori del nero*, Ubulibri, 1998
- Melville : il più americano dei registi francesi*, Comune di Reggio Emilia, 2013
- Powrie, Phil, *French neo-noir to hyper-noir*, in Spicer, Andrew (a cura di) *European film noir*, Manchester University press, 2007
- Il rosa e il nero*, La casa Usher, 1985
- Schrader, Paul, *Note sul film noir*, in Fabbri, M e Resegotti, E (a cura di) *I colori del nero*, Ubulibri, 1998
- Tesson, Charlier, *Il singolare plurale*, in *Il rosa e il nero*, La casa Usher, 1985
- Vincendeau, Ginette, *The new lower depths: Paris in french neo-noir cinema*, in *Neo-noir*, Wallflower press, 2009