



Ezechiele

CINEFORUM CINIT

LES AMANTS



USCITA CINEMA

10 aprile 1959 (Ita)

GENERE

Drammatico

REGIA

Louis Malle

SOGGETTO

Dominique Vivant (romanzo)

SCENEGGIATURA

Louise de Vilmorin

ATTORI

Jeanne Moreau (Jeanne Tournier), Jean-Marc Bory (Bernard Dubois-Lambert), Judith Magre (Maggy Thiebaut-Leroy), José Luis de Villalonga (Raoul Flores), Gaston Modot (Coudray)

FOTOGRAFIA

Henri Decaë

MONTAGGIO

Léonide Azar

SCENOGRAFIA

Bernard Evein e Jacques Saulnier

PRODUZIONE Nouvelles Éditions de Films (NEF)

DISTRIBUZIONE Globe

PAESE Francia 1958

DURATA 90 Min

FORMATO 2,55:1 35mm b/n

NOTE Leone d'argento alla 59a Mostra del Cinema di Venezia

Jeanne, moglie di Henry, direttore di un giornale di Digione, dopo otto anni di matrimonio soffre per la freddezza del marito, e si lascia corteggiare da un campione di "polo", Raoul, che un'amica d'infanzia, Maggie, le ha presentato a Parigi. Per mettere alla prova la nascente relazione tra sua moglie e Raoul, Henry fa in modo che Raoul e Maggie siano invitati a venire a Digione. Jeanne che torna in auto da Parigi a Digione, poche ore prima degli invitati, subisce un incidente, che le fa conoscere un giovane studioso di archeologia, al quale ella chiede un passaggio. Questi è invitato a cena da Henry nella villa, dove pernoverà insieme agli altri invitati. Esasperata dal contegno di suo marito e di Raoul, Jeanne diventa l'amante dell'archeologo, col quale parte la mattina seguente.

I titoli di testa de *Les Amants* si svolgono su un fondale che riproduce la «carte du pays du tendre» disegnata nel 1659 con dedica a Mme de Rambouillet. Nella parte superiore sono riportate le «terre sconosciute»; tra queste e il «territorio dei sentimenti» c'è il mare del pericolo»; al centro un «lago dell'indifferenza». L'inclinazione a una letterarietà di maniera si sbriciola però già nel corso della prima sequenza. Siamo su un campo da polo, si sente il rumore di una galoppata che va aumentando via via che ad esso si aggiunge il brusio della folla. In primo piano il pubblico, elegante e ciarliero, e poi atleti che s'accostano alla tribuna. La macchina da presa li segue sul terreno di gioco. Dal fondo qualcuno colpisce e manda a segno la palla; poi avanza verso la camera. Immediatamente dopo, un primo piano di due donne: Jeanne Tournier, la borghese arrivata dalla provincia per compiere nella capitale il suo apprendistato sentimentale; e una sua amica, l'eccentrica e sofisticata Maggy Thiébaut-Leroy. Si è già nel vivo de *Les Amants*, grazie anche alla puntualità di una descrizione lontana da ogni eleganza esteriore.

L'azione si svolge sotto una luce fredda, adamantina; il punto di vista pare estraniato e il distacco - che è il distacco dell'osservatore e del moralista - registra una realtà sentita come indifferente. Si può intendere la relativa impassibilità del punto d'osservazione principalmente in quanto cifra stilistica già conseguita e poi come ripensamento formale, non partecipato emozionalmente, di situazioni per larga parte presenti alla niente del regista. E nonpertanto la freddezza della visualizzazione sottolinea una differenza e un distanziamento che sono il segno di una assenza di partecipazione. In altri termini il punto di vista filmico introduce sin dalle prime battute il filo critico che percorre il film.

Rispetto all'*Ascenseur*, qui prendono vistoso rilievo l'oggetto e i destinatari della polemica di Malle. La vacuità morale e ideale di una borghesia incapace di autenticità, e parigina nella più corriva accezione, porta naturalmente alla commedia mondana, nella quale è coinvolta e dalla quale riuscirà a liberarsi per improvvisa illuminazione la protagonista. Che però - a differenza degli amici, a differenza dello stesso marito, l'altro idolo polemico dell'opera - è privilegiata dal fatto che fin dall'inizio una voce off fa da tramite tra l'autore e gli spettatori per sottolinearne pensieri e sensazioni. Lo stilema, in realtà un po' romanzesco e appesantito dal sentimentalismo dei dialoghi, è una curiosa didascalia in terza persona, ma l'aver usato la voce della Moreau riporta a un soggettivismo che da un lato si risolve in ulteriore possibilità di intervento e di giudizio da parte degli autori, e per l'altro verso permette di correggere l'eccessiva assimilazione della figura femminile al conformismo dominante. Come si vede di seguito, Jeanne Tournier è una ingenua provinciale che crede ancora nell' "amour fou".

È ad ogni modo la distanza dalla materia descritta - e al tempo stesso l'esattezza dell'osservazione - a definire una delle modalità espressive de *Les Amants*: quella che è stata ricondotta alla cosiddetta « pars critica » del film. Con una precisione e insieme una libertà di soluzioni assai insolite, Malle costruisce le sequenze della prima parte affidandosi alla chiarezza e all'analisi. Abbandonate le variazioni stilistiche del film precedente, l'attenzione è fissata sul taglio e sulla consistenza semantica dell'inquadratura. Sobri i movimenti di macchina e, comunque, necessari: mai però tali da affascinare col dinamismo dell'obiettivo. Il senso della continuità e della durata è consegnato a piani-sequenza e a un montaggio sicuro. Il quadro è accurato, rinvia a una idea di classicità non ignara del presente - frequente, infatti, l'impiego delle ellissi. La lontananza dei personaggi (l'autore si vuol mantenere distante da una loro possibile

qualità interiore) non viene meno neppure in quei momenti nei quali il crescere delle tensioni avrebbe anche occasionato una diversa attitudine. La macchina resta sostanzialmente inerte, bloccata, ad es. di fronte al diverbio tra Jeanne e il marito, scena che permane nei limiti di una compita strutturazione (eppure, nel quadro delle circostanze insorge un contrasto che interessa direttamente l'evoluzione della vicenda). Sotto un altro aspetto è però lucida e attiva: quantomeno nel senso che sottolinea con millimetrica precisione le movenze di una commedia già esplicitata per negativa. L'ironia che può rintracciarsi nel film è più una risultante intrinseca alla materia (e al contrasto con il punto di osservazione) che uno specifico attributo dello scenario. La stessa sequenza del pranzo a cinque, costruita secondo una visualità e una dinamica estensivamente classiche, è punto o poco scompagnata dall'improvviso irrompere di un pipistrello. Tutt'al più il vetriolo di una satira sempre discreta erode i limiti imposti dalle scelte stilistiche per rivelare il grottesco, se non della situazione, certo dei personaggi. Maggy si copre il capo con un tovagliolo e spinge il suo ruolo di snob - come avverte la didascalia della sceneggiatura - al massimo delle proprie possibilità istrioniche.

Le prime avvisaglie di un mutamento di tono si colgono quando è già entrato in scena Bernard: così l'impostazione studiata "contemplativa" della casa del professore; o il mosso scorrere del paesaggio dietro lui al volante della macchina, ottenuto con il trasparente. L'impersonalità descrittiva comincia a tradursi in una sorta di simpateticità e di connivenza sentimentale con i protagonisti. La vera svolta si ha con la sequenza della notte d'amore. Arriva all'improvviso e contrasta intenzionalmente per l'intensità e la suggestione poetica con la parte precedente. Le spiegazioni addotte da Malle e dalla Vilmorin fanno perno sul riconoscimento dell'intermittenza di cuore, di ciò che in ambito affettivo potrebbe banalmente definirsi colpo di fulmine. Ma, nel film, è ancora una volta la psicologia di Jeanne a operare da legame ed è il concreto delinearsi di tale psicologia nella prima sezione a legittimare l'insorgere del lirismo. Quando se ne isolino gli aspetti essenziali, il comportamento della protagonista nel mondo della convenzione oscilla tra un bamboleggiare giostrato maldestramente e atteggiamenti che contraddicono quella insincerità (apparenti aporie sul piano del racconto). Il passaggio alla infrazione dei tabù borghesi, presentibile in sottili incrinature, è scandito da almeno tre momenti: la risata liberatoria dinnanzi alla villa (il riconoscimento del ridicolo di un certo modo d'essere); gli sviluppi potenzialmente catartici della scena: « s'era creduta in un dramma, ma non era che un vaudeville » (l'approdo alla coscienza della propria inautenticità); l'intervento del caso. Dopo questo, il passaggio al lungo brano della notte, che pure avrebbe potuto non esserci, fa parte della naturale articolazione del film.

Il fascino di tale sequenza, cui è da riconoscere uno spazio non indifferente nell'equilibrio della seconda parte de *Les Amants*, viene da diversi elementi. La traccia del dialogo è abbastanza convenzionale e svolge un ruolo secondario. L'efficacia è tutta filmica, dell'immagine: costituita in primo luogo dalla intensità e dalla qualità della resa fotografica. L'occhio di Decaé addensa un chiaroscuro armoniosamente contrastato (le zone d'ombra, il barbaglio delle vesti nella boscaglia, la vivezza dei corpi), tanto più persuasivo e funzionale in quanto non motivato da un estetismo compiaciuto e autosufficiente; e di tanto più meritorio ove si pensi che tali scene sono state realizzate di notte con filtro rosso. Per le inquadrature comprendenti anche il cielo, che secondo il sistema adottato avrebbe dovuto essere limpido, l'inclemenza del tempo aveva spinto la troupe nella Sorgue, e questo fece indispensabile la ricerca del raccordo con il materiale precedentemente filmato nel bellissimo specchio d'acqua dell'Essonne. Gli ostacoli frapposti dalla stagione hanno così impedito che la notte si risolvesse, come era nelle intenzioni di Malle, in una serie di piani-sequenza. La necessità dell'improvvisazione ha portato a un impiego della macchina in un senso più avvertito e "poetico", meno invischiato in quella impersonalità alla quale avrebbe potuto arrivare il piano continuo.

La dolcezza dei movimenti della camera è già nell'avvio della sequenza: Jeanne esce dalla casa e la macchina, con carrello arretrante, la precede e scopre quasi naturalmente Bernard, altra macchia chiara nell'oscurità, addossato al muro. La carrellata continua con lui che segue e affianca la donna. È da questo momento che si ha l'immersione in un impressionismo che è il punto estremo della tensione e del sentimento di fuga del primo Malle. Al descrittivismo dei primi istanti subentra una liricità sottile, penetrante: con crescendo accentuati dalla musica di Brahms (il leit-motiv del sestetto in si bemolle maggiore), alcuni passaggi meno intensi e una specie di vuoto intermedio che introduce all'amore fisico. La suggestività dell'insieme viene filtrata anche attraverso la colonna sonora: alla quasi impalpabile ricostruzione dei silenzi fa da contrappunto la tonalità ovattata di un dialogare sussurrato, inteso a impedire il declinare dello stato di grazia ma nei fatti mirante ad imbrigliare la mielata sentimentalità del testo. «L'amore può nascere da uno sguardo», scrive senz'ironia la Vilmorin. Ma siamo al di fuori dell'atmosfera creata da Malle. Il quale arriva a situazioni tipiche e in un qualche modo a momenti esemplari dell'amore romantico e passionale seguendo un percorso tutto visivo: vedi il piano dei due che s'addentrano nel bosco; o il piano della barca trasportata dalla corrente.

Insomma, se c'è letteratura, essa riposa su un fondamento e su apporti che si compongono nel campo dell'immagine filmica. Il superamento del racconto di Denon non poteva essere più completo. Dal postulato libertino, sviluppato lucidamente dal testo settecentesco, si passa qui al postulato dell'amore romantico, dell'amore che sta al di sopra di tutto. La stessa rappresentazione dell'amore fisico - mediante un prima: Bernard fa scivolare a terra la camicia di lei e la spinge verso il letto; e un dopo: con i due amanti assopiti - è sotto certi aspetti il traslato romantico dell'amor sensuale. Pure non astraendosi dal periodo in cui *Les Amants* appare, Malle è molto lontano dall'erotismo spicciolo e anche dal cinema che pone l'Eros in chiave dissacratoria. I circa trenta secondi in più che mostra rispetto ai film in cui l'amplesso è eufemizzato da una panoramica verso l'alto non lo collocano sul terreno dell'iconoclastia provocatoria dei Genet o dei Buñuel. L'amore fisico è per lui la conseguenza naturale della passione romantica: e così è sentito in *Les Amants*.

Gualtiero De Santi - Louis Malle, Il Castoro Cinema (6/1977)



Scheda stampata in proprio dal Cineforum Ezechiele 25,17.

Testi, foto, ricerca e impaginazione a cura di Luca Marsalla e Valentina Ravaglia.

Sito cineforumezechiele.com **Facebook** www.facebook.com/cineforumezechiele **Tel.** 3922844539

Twitter twitter.com/cineforumEze **Newsletter** cineforumezechiele@gmail.com

