

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 24 / Issue no. 24

Dicembre 2021 / December 2021

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Corrado Confalonieri (Harvard University)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Francesco Gallina (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 24) / External referees (issue no. 24)

Guglielmo Barucci (Università Statale di Milano)

Denis Brotto (Università di Padova)

Paola Cristalli (Fondazione Cineteca di Bologna)

Francesca Fedi (Università di Pisa)

Silvia Martín Gutiérrez (Universidad Autónoma de Madrid)

Francesco Saverio Marzaduri (Bologna)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2021 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale

RISCRIVERE UN FILM.

CITAZIONE, REINVENZIONE E MEMORIA NEL *REMAKE* CINEMATOGRAFICO

a cura di Roberto Chiesi

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>Il vampiro sublime. Da “Dracula” a due “Nosferatu”</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	7-26
<i>“Human Desire” y “La Bête humaine”: una relación compleja</i> FERNANDO GONZÁLEZ GARCIA (Universidad de Salamanca)	27-50
<i>Variazioni sul tema: i casi di “The Front Page”</i> LAPO GRESLERI (Bologna)	51-62
<i>Marlowe returns: da “Murder, My Sweet” a “Farewell, My Lovely”</i> ADRIANO PICCARDI (Fondazione Alasca – “Cineforum”)	63-74
<i>Variazioni Simenon. Appunti su tre adattamenti cinematografici</i> VALERIO CARANDO – ROSA GUTIÉRREZ HERRANZ (Università di Pisa – Universitat Autònoma de Barcelona)	75-88
<i>Uno, nessuno e centomila dollari. Akira Kurosawa e Sergio Leone</i> ANTON GIULIO MANCINO (Università di Macerata)	89-99
<i>Poetiche della solitudine: da “Le Samourai” a “Ghost Dog”</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	101-124
<i>Michael Haneke y la perversión del ‘remake’</i> JOSÉ MANUEL MOURIÑO (Istituto Internazionale Andreij Tarkovskij)	125-143

MATERIALI / MATERIALS

<i>Imitare citando, citare plagiando: le “Novelle di Giraldo Giraldo”</i> FRANCESCO GALLINA (Università di Parma)	147-169
<i>Alessandro Tassoni e i “Politicorum libri” di Justus Lipsius: citazione e contestazione</i> ENRICO ZUCCHI (Università di Padova)	171-193

<i>Citazione come salvezza. Echi classici nella poesia di Choman Hardi</i> DANIELA CODELUPPI (Università di Parma)	195-203
<i>Il neobarock'n'roll di Frank Zappa. Per un catalogo di citazioni</i> GIAN LUCA BARBIERI (Università di Parma)	205-223
<i>Fine serie</i> RINALDO RINALDI (Università di Parma)	225-228



ROBERTO CHIESI

**POETICHE DELLA SOLITUDINE:
DA “LE SAMOURAÏ” A “GHOST DOG”**

1. “*Le Samourai*”: *origine e fonti*

Numerose pubblicazioni dedicate al cinema di Jean-Pierre Melville indicano quale fonte originaria del suo decimo lungometraggio, *Le Samourai* (1967),¹ il romanzo *The Ronin*, opera dello scrittore o scrittrice statunitense Goan ovvero Joan McLeod.² Questa fonte, accreditata dallo stesso Melville (in un’intervista dove dichiara di avere adattato l’opera)³ ma non nei titoli di testa del film, è in realtà un’invenzione del regista: il romanzo e il suo autore o autrice non esistono. Analogamente, è un falso la citazione che compare iscritta con caratteri bianchi su sfondo nero nei titoli

¹ Intitolato *Frank Costello faccia d’angelo* nel 1968 dal primo distributore italiano (FIDA Cinematografica), contro la volontà dell’autore. In una riedizione del 1970 il film fu opportunamente ribattezzato *Il samurai*, ma nel 1974 tornò ad essere *Frank Costello faccia d’angelo* per la terza e ultima edizione (questa volta da B.I.D.I.A. Film). Il titolo così è rimasto nelle edizioni *home video* nostrane.

² Si veda fra l’altro *Jean-Pierre Melville*, a cura di M. Gervasini e E. Martini, Milano, Il Castoro, 2008, p. 153.

³ Si veda G. Langlois, *Le huitième samourai*, in “Cinéma 67”, 120, novembre 1967, p. 10.

di testa: “Il n’y a pas de plus profonde solitude que celle du samouraï, si ce n’est celle d’un tigre dans la jungle... Peut-être...”. La frase non deriva affatto dal *Bushido*, il codice morale che regola il comportamento e lo stile di vita dei samurai, ma è stata inventata dallo stesso Melville (che in questo caso l’ha esplicitamente riconosciuto).⁴ È probabile, quindi, che il regista si fosse divertito due volte: a depistare lo spettatore con una falsa citazione e i critici e i giornalisti con il titolo di un romanzo inesistente. Del resto, in un’altra occasione aveva dichiarato egli stesso che “il faut être son propre auteur, même lorsqu’on fait semblant de s’inspirer d’une histoire écrite par un autre”.⁵

La genesi effettiva de *Le Samouraï* è rievocata dal regista in un testo semisconosciuto, mai citato nelle bibliografie che lo riguardano, dove racconta di avere ideato e scritto la sceneggiatura del film quattro anni prima di realizzarlo, già pensando all’attore che ne sarebbe stato il protagonista, Alain Delon:

“C’est en été 1963 exactement que j’ai eu pour la première fois envie de travailler avec Alain. J’avais écrit un scénario pour lui : *Le Samouraï*. Mais, pour le joindre, je lui ai envoyé, non pas mon scénario, mais un livre.⁶ Delon, à cette époque, tournait surtout aux Etats-Unis, et il n’a pas donné suite au projet que je nourrissais. Et ce n’est qu’en janvier 1967, après la sortie du *Deuxième souffle*, qu’à son retour des Etats-Unis il m’a contacté et m’a demandé de faire un film avec lui. Nous avons cherché une idée : ne voulant pas, par une sorte de complexe, lui parler du *Samouraï*, je lui faisais lire des livres... Au bout de quelques jours, pensant, à tort ou à raison, que ces sujets n’étaient pas ce qu’il y avait de mieux, Alain finit par me demander : ‘Mais vous, Jean-Pierre, vous n’avez pas une idée ?’. Et alors seulement, je lui ai dit : ‘Oui, il y a quatre ans, j’ai écrit un scénario pour vous’. ‘Vous ne voulez pas me le raconter ?’ ‘Non, ai-je répondu, je ne sais pas raconter, mais je vous le lirai’... Et le soir même, je

⁴ Si veda R. Nogueira, *Le cinéma selon Melville*, Paris, Seghers, 1973, p. 184.

⁵ Cfr. F. Guérif et S. Lévy-Klein, *Réalisateurs et scénaristes du cinéma policier français (cinémas nationaux ou genre)*, in *Le Film policier reflet de sociétés*, in “Les Cahiers de la Cinémathèque”, 25, 1978, p. 97 (dichiarazione di Melville rilasciata l’11 aprile 1972).

⁶ Il libro inviato a Delon era *Main pleine* (1959) di Pierre-Vial Lesou, un romanzo della *série noire* Gallimard che, dopo il rifiuto dell’attore, venne adattato da Michel Deville con Eddie Constantine protagonista e il titolo *Lucky Jo* (1964). Si veda R. Nogueira, *Le cinéma selon Melville*, cit., p. 133.

suis allé chez lui avec mon scénario. Je pense d'ailleurs qu'il a été étonné de voir que c'était un découpage, et non trois pages dactylographiées résumant une histoire. J'ai commencé à lire... Au bout de sept minutes, Alain m'a dit : 'Stop'. Il s'est tourné vers son ami Georges Beume et vers Nathalie Delon en disant : 'Il y a sept minutes et demie que Jean-Pierre nous lit son scénario et il n'y a pas encore eu un seul mot de dialogue' et, s'adressant de nouveau à moi : 'Je tournerai ça, et rien d'autre !'. Trois mois plus tard, nous faisons le film.

Bien entendu, personne d'autre qu'Alain n'aurait pu tourner *Le Samourai*. J'en étais tellement persuadé qu'après avoir essuyé son refus de travailler avec moi en 1963, j'avais rangé mon scénario dans un tiroir, jusqu'au jour où... Et le jour vint."⁷

Il progetto del film del 1967 era dunque legato in modo esclusivo alla presenza dell'attore che nel 1963 aveva lavorato, fra gli altri, con René Clément, Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni. Probabilmente Melville ravvisava nell'attore alcuni connotati simili a quelli del protagonista della sua storia:

"Il a retenu l'univers même de son enfance avec ses passions taciturnes et ses mythologies. Il existe chez lui un goût de l'autodestruction tout à fait romantique. Un goût romanesque de la mort qui est certainement dû au fait qu'il a fait la guerre très jeune en Indochine."⁸

La predilezione del regista per Delon, del resto, sarà confermata dalla successiva assegnazione di altri due ruoli da protagonista in *Le Cercle rouge* (1970) e nell'ultimo suo film, *Un Flic* (1972). Ma nella fisionomia del personaggio confluiscono anche significativi elementi autobiografici, come riconobbe lo stesso Melville, grazie ai suggerimenti dello scrittore Jean Cau:

"En m'expliquant *Le Samourai* sur le plan des symboles, il m'a fait comprendre que j'avais transposé dans ce film une part de ma vie inconsciente, de mes intentions secrètes, de mes inhibitions. Les symboles ne signifient jamais ce qu'ils semblent

⁷ J.-P. Melville, *Jean-Pierre Melville présente Alain Delon*, in "Pleins feux", 6, avril 1972, p. 7.

⁸ Cfr. S. Blumenfeld, *Les derniers samourais*, in "M – le Magazine du Monde", 305, 22 juillet 2017, p. 20.

vouloir signifier et tous ceux que l'on peut trouver dans *Le Samouraï* veulent en fait dire autre chose.”⁹

Anche Delon ha confermato di avere ritrovato nel personaggio che stava interpretando dei connotati che rimandavano alla personalità del regista: “J’avais l’impression que c’était lui, le samouraï. Il y avait une espèce de communion. C’était lui partout. La montre à l’envers au poignet droit, ça c’était lui”.¹⁰

La storia de *Le Samouraï* si svolge in un arco di tempo circoscritto a quarant’otto ore. Racconta di Jef Costello (Delon), un giovane sicario a pagamento che vive in uno squallido e misero alloggio parigino. È legato a Jeanne Lagrange (Nathalie Delon), una ragazza che anch’essa abita in un appartamento da sola ma in un altro quartiere e più confortevole (probabilmente mantenuta da un amante attempato, il signor Wiener). A lei Costello chiede di procurargli il primo alibi per l’omicidio che deve compiere quella notte (il proprietario di un locale notturno, il Martey’s). Il secondo alibi è escogitato dal sicario in un equivoco ritrovo di giocatori di poker, dove prenota una postazione alle due del mattino. Poi il sicario si introduce nel locale notturno, dove uccide l’uomo designato, ritorna nell’immobile dove risiede Jane e rimane nell’atrio in penombra in modo da uscire al sopraggiungere di Wiener e quindi farsi vedere distintamente da lui, infine raggiunge l’hotel dove viene prelevato dalla polizia. Costello era stato visto in volto da una giovane pianista, Valérie, che mentirà alla polizia dicendo di non riconoscerlo quando verrà inserito fra i sospettati. Ma il commissario sospetta di lui e contemporaneamente i mandanti (che scopriamo essere coinvolti nella gestione del Martey’s) decidono di farlo eliminare. Anche se una prima volta Costello riesce a salvarsi, si trova così

⁹ J.-P. Melville, *Jean-Pierre Melville présente Alain Delon*, cit., p. 7.

¹⁰ Cfr. E. Neuhoff, *Alain Delon : “Melville et moi, une communion”*, in “Le Figaro”, 21-22 octobre 2017, p. 30.

perseguitato da una duplice minaccia. Incontra Valérie, dalla quale è evidentemente attratto. Intanto il commissario, dopo aver fatto collocare dei microfoni nell'appartamento di Jef, tenta di estorcere una confessione a Jeanne per poterlo arrestare. I mandanti, invece, affidano a Jef l'incarico di sopprimere proprio Valérie. Il sicario sembra accettare di eseguirlo e invece uccide il capo dei mandanti. Poi si reca al Martey's. Quando estrae la pistola davanti a Valérie, la polizia lo uccide. Ma scoprono che non aveva caricato l'arma.



Jef Costello al Martey's (J.-P. Melville – *Le Samourai*, 1967)

Per creare la figura di Costello, col suo cognome italiano o italo-americano, Melville si era parzialmente ispirato al personaggio di James Raven, protagonista del romanzo di Graham Greene *A Gun for Sale* (1936). Anch'egli è infatti un assassino a pagamento, solitario e chiuso in una

freddezza implacabile, che deve affrontare sia la malavita che la polizia (nel romanzo è animato da una più accentuata volontà di vendetta). Lo stesso Greene aveva analizzato il suo personaggio:

“The main character in the novel, Raven the killer, seems to me now a first sketch for Pinkie in *Brighton Rock*. He is a Pinkie who has aged but not grown up. The Pinkies are the real Peter Pans – doomed to be juvenile for a lifetime. They have something of a fallen angel about them, a morality which once belongs to another place.”¹¹

La paradossale purezza del personaggio, l’aura da angelo caduto, sono connotati che ritroviamo anche ne *Le Samourai*, dove il protagonista, a differenza dei propri mandanti e dello stesso commissario, non deroga mai al proprio codice d’onore, alla propria dignità. Melville dichiarò di avere letto e apprezzato il romanzo di Greene, definendolo un “très beau livre” anche se con qualche riserva (“le portrait du schizophrène comportait de grandes lacunes”),¹² ma menzionò anche un’altra fonte di ispirazione della sua storia: il film *This Gun for Hire* (1942) di Frank Tuttle, basato proprio sul romanzo di Greene con numerose e significative libertà degli sceneggiatori Albert Maltz e William Riley Burnett (lo scrittore inglese non aveva apprezzato le modifiche).¹³ L’ambientazione era stata trasferita dalla Gran Bretagna degli anni Trenta alla California degli anni Quaranta ed erano state eliminate le ansie religiose che ossessionavano Raven, cui fu assegnata una fisionomia diversa: se nel romanzo ha il labbro leporino, nel film ha un polso deformato in conseguenza di un traumatico episodio infantile, indossa l’impermeabile come una sorta di divisa ed è ossessionato da un

¹¹ G. Greene, *Ways of Escape*, Toronto, Lester & Orpen Dennis, 1980, p. 56.

¹² Cfr. R. Nogueira, *Le cinéma selon Melville*, cit., p. 182.

¹³ Sui veda G. D. Phillips, S.J., *Graham Greene: The Films on His Fiction*, New York – London, Teachers College Press, 1974, p. 24. Al romanzo di Greene si sono ispirati altri due film: *Short Cut to Hell* (1957) di James Cagney (dove l’eroina femminile diventa cantante di un *nightclub*) e il televisivo *This Gun for Hire* (1991) di Lou Antonio.

violento sogno ricorrente. Nel cinema statunitense, il Raven di Tuttle (Alan Ladd) costituisce uno dei primi esempi di personaggio la cui inclinazione a delinquere viene fatta risalire a gravi turbe psichiche che, come nel caso del sicario di Greene, sembrano averlo reso indifferente alle donne e alla sessualità.¹⁴

L'*incipit* del film di Melville, con la lunga inquadratura di Costello sdraiato sul letto in penombra e i suoi gesti essenziali prima della sua missione (dà da mangiare all'uccellino nella gabbia, indossa impermeabile e cappello), replica e dilata l'apertura di *This Gun for Hire*, dove Raven si alza in una stanza dell'albergo di quarta categoria, legge le istruzioni sull'assassinio che deve compiere, dà da mangiare a un gattino randagio.¹⁵ Nel film di Melville, Costello rimane però solo dall'inizio alla fine della sequenza, mentre Raven riceve la visita della giovane inserviente dell'albergo e la maltratta perché ha strapazzato il gatto. Anche se Costello ha una relazione con Jeanne Lagrange, non vedremo mai la ragazza nel suo appartamento, dove si introdurranno esclusivamente presenze ostili per aggredirlo (un sicario dei mandanti) o spiarlo (i poliziotti che collocano il microfono).

Anche il finale de *Le Samourai*, con il suicidio 'per procura' del protagonista, ha qualche affinità con la sequenza conclusiva di *This Gun for Hire*, in cui Raven va incontro ad una morte certa introducendosi nella sede dell'industria chimica dove si vendica dei mandanti.¹⁶ È probabile, inoltre, che Melville fosse stato particolarmente colpito da alcune

¹⁴ Si veda C. Clarens, *Giungle americane. Il cinema del crimine*, Introduzione di L. Codelli, trad. italiana, Venezia, Arsenale Cooperativa Editrice 1981, pp. 155-158.

¹⁵ Anche ne *Le Cercle rouge* i gatti sono l'unica compagnia del solitario commissario Mattei. È nota, de resto, la passione di Melville per i felini.

¹⁶ Soprattutto, l'autodistruzione di Costello ricorda la conclusione di un altro film, *The Left Handed Gun* (1958) di Arthur Penn, quando Billy the Kid (Paul Newman) induce Pat Garrett a credere di essere armato e di stare per sparargli così da farsi colpire mortalmente.

modifiche introdotte da Tuttle, come la fisionomia di Raven ben diverso dallo sgradevole sicario di Greene: il volto delicato e la minuta corporatura di Alan Ladd creano un ossimoro con la natura spietata del personaggio. Il medesimo ossimoro si ritrova nella fisionomia di Delon, il cui volto angelico (valorizzato da alcuni primi piani) fin dalle prime sequenze esprime un'intensa malinconia, lontana dalla serietà monocorde di Ladd.

2. “*Le Samourai*: i fantasmi

Melville, affascinato dagli elementi patologici ravvisabili nel personaggio di Raven, ha voluto fare di Costello uno schizofrenico:

“J’ai aimé commencer mon histoire par une sorte de description méticuleuse, médicale, pourrais-je presque dire, du comportement d’un tueur à gages qui, par définition, est un schizophrène. Avant d’écrire mon scénario, j’ai lu tout ce que j’ai pu sur la schizophrénie, sur la solitude, le comportement muet, le repli sur soi-même.”¹⁷

Questa intenzione si traduce anche in precise scelte formali:

“Mon intention était de montrer le désordre mental d’un homme atteint certainement d’une tendance à la schizophrénie. Au lieu de faire un mouvement assez classique de travelling en arrière compensé par un zoom en avant, fondu, collé, j’ai fait ce même mouvement avec des arrêts. En arrêtant mon travelling pendant que je continuais mon zoom, en reprenant mon travelling, etc., j’ai créé un sentiment de dilatation élastique et non pas de dilatation classique, pour mieux exprimer ce sentiment de désordre. Tout bouge, et en même temps tout reste en place...”¹⁸

D'altra parte, il regista evita di ricorrere ai *clichés* linguistici del genere. Si pensi alla sequenza in cui Costello esce dall'ufficio della sua vittima dopo avere compiuto l'omicidio e incontra Valérie: Melville inquadra la scena nella penombra del corridoio senza inserire il primo piano del sicario (come avrebbe fatto un *découpage* tradizionale) ma

¹⁷ R. Nogueira, *Le cinéma selon Melville*, cit, p. 181.

¹⁸ Ivi, p. 186.

soltanto quello della donna, mentre l'uomo è inquadrato in campo medio mentre si toglie lentamente i guanti per allontanarsi in silenzio, non senza un'espressione che suggerisce l'affiorare di un'emozione alla vista della ragazza.

La schizofrenia di Costello rimane peraltro implicita nel film, come tutto ciò che riguarda la vita del personaggio: con deliberata inverosimiglianza, durante il confronto e l'interrogatorio negli uffici della polizia non emerge alcuna informazione sulla sua biografia, così come dalle parole di Jeanne, che pure è la sua amante, non traspare mai un accenno al passato; al contrario di quanto accade nel film di Tuttle (e nel romanzo di Greene), dove Raven è ossessionato dalla propria infanzia che l'ha segnato per sempre e si confessa con Ellen Graham (Veronica Lake) che ha pietà di lui. Il sicario di Melville rimane invece un enigma, la cui decifrazione è interamente affidata allo spettatore. Tutti gli elementi narrativi tipici del *film noir* – il tradimento, il pedinamento, l'inseguimento nel *métro*, l'aggressione subita nel proprio domicilio, il regolamento di conti – diventano allora quasi pretestuali di fronte al motivo centrale e profondamente melvilliano della solitudine.

La solitudine di Costello, evidenziata dal suo attaccamento all'uccellino in gabbia nello squallore disadorno della stanza, non sembra attenuata dalle sue relazioni con le donne. Quella con Valérie si configura come un emblema di morte, in una funebre attrazione reciproca, come quando il *killer* (dopo aver ucciso il capo dei suoi mandanti) estrae la pistola nel locale notturno davanti agli occhi della ragazza quasi con l'intenzione di ucciderla (o di suicidarsi) e Valérie con indefinibile tristezza gli chiede perché lo stia facendo, prima che sia abbattuto dalla polizia. Come una pura figura di tragedia, Costello non agisce per denaro o per un motivo qualsiasi ma è mosso da un misterioso destino, che culmina in questa scena di autodistruzione,



I gesti del *samourai* (J.-P. Melville – *Le Samouraï*, 1967)

Nei suoi film precedenti analoghi motivi erano già ben visibili, ma con *Le Samouraï* Melville sperimenta un'inedita e sottile compenetrazione di elementi concreti e realistici con altri improntati alla stilizzazione e all'irrealismo. Pensiamo alla precisa determinazione temporale che apre il film (sabato 4 aprile alle sei di sera),¹⁹ pensiamo all'oggettività con cui viene mostrato in sincronia temporale Costello che si medica la ferita al braccio dopo il primo agguato, pensiamo ai suoi prolungati tentativi per trovare la chiave che gli consenta di rubare un'automobile (descritti ancora in tempo reale). Ma proprio quest'ultima sequenza sconfinava nel surreale ed è stata commentata in questo senso da Claude Chabrol:

“Il a fait dans *Le Samouraï*, cette séquence interminable et d'une connerie noire, où Delon essaie ses clés dans une voiture. Mais il avait cet art de réussir à rendre

¹⁹ Per rimanere in un arco di tempo vicino al film, il 4 aprile cadde di sabato nel 1964 o nel 1959.

fantastiques des choses d'une absurdité sans nom : cette séquence, à force d'être longue et bête, devient fascinante."²⁰

E il senso di straniamento è accentuato anche da altri particolari, come l'inquadratura che mostra un manifesto pubblicitario dove appare Maurice Ronet in una scena di *Ascenseur pour l'échafaud* (1958) di Louis Malle, o quella quasi onirica in cui Costello apre una porta nella casa del capo dei mandanti e scopre di essere nell'appartamento di Valérie: la realtà è una sorta di labirinto dove si torna sempre allo stesso punto e non esiste possibilità di fuga. Nel film, inoltre, incombe la presenza di oggetti con inquietanti e sinistre sfumature feticistiche: le bende insanguinate, la pistola, l'orologio al polso destro, i funebri guanti bianchi indossati dal *killer* prima di uccidere,²¹ il suo Borsalino maniacalmente indossato, il *trench coat* allacciato stretto ai fianchi come quello di Ladd nel film di Tuttle, quello di Humphrey Bogart in *Casablanca* (1942) di Michael Curtiz e quello Robert Mitchum in *Out of the Past* (1947) di Jacques Tourneur.²² E la medesima funzione irrealizzante hanno altri dettagli apparentemente realistici della scenografia, come la *découverte* che rivela dietro le finestre una strada di New York, ma sempre filmati (da François de Lamothe) con un preciso ricordo del *film noir* americano e del cinema espressionista tedesco.²³ Ciò non significa affatto un'americanizzazione dell'ambiente parigino:

“Mais je ne fais pas du cinéma américain en France. Rien n'est plus faux. Mes personnages n'ont pas le manichisme des personnages dans les films américains.

²⁰ C. Chabrol, *L'homme au Stetson*, Propos recueillis par E. Burdeau et Th. Jousse, in “Cahiers du Cinéma”, 507, novembre 1996, p. 75.

²¹ Melville, con ironia, li collegava a quelli del suo montatore. Si veda R. Nogueira, *Le cinéma selon Melville*, cit., p. 162.

²² Si veda P. Bureau, *Chroniques melvilliennes*, in “Cinéma 68”, 129, août-septembre 1968, p. 80.

²³ Si veda G. Langlois, *Le huitième samourai*, cit., p. 10.

D'ailleurs, comment voulez-vous faire un film américain en France ? Nous n'avons pas de grands espaces",²⁴

ma la creazione di un'atmosfera fantasmatica e di una stilizzazione rarefatta e antinaturalistica. Vi contribuisce anche l'esperata ritualità del personaggio, la ieratica freddezza con cui compie i suoi gesti, che "fait partie de la folie des hommes, comme la foi d'ailleurs".²⁵ Il film trova così un equilibrio misterioso e anomalo fra l'evidenza e il peso degli oggetti, la precisione della cronologia e l'opacità di tutto ciò che riguarda la storia del protagonista, con un'assoluta originalità sottolineata anche dal colore:

"J'ai voulu donner [...] un ton délavé plus proche du noir et du blanc que du technicolor. J'ai pu l'obtenir grâce à une utilisation judicieuse de la lumière, en évitant, le plus possible, les travaux de laboratoire, et en utilisant, au minimum, le filtre."²⁶

Film apparentemente gelido, *Le Samourai* è percorso da una profonda disperazione esistenziale, incentrato com'è su un antieroe da cui traspare un'assoluta, immedicabile disillusione, un non-personaggio che non è mai esplicito nei suoi atti e nelle rare parole che pronuncia (neanche alla fine, quando finge di sparare a Valérie ma è tornato nel locale per morire), una sorta di fantasma che cammina e sembra cercare soltanto l'occasione opportuna per andare incontro alla propria fine con dignità e onore.

²⁴ F. Guérif et S. Lévy-Klein, *Réalisateurs et scénaristes du cinéma policier français (cinémas nationaux ou genre)*, cit., p. 96 (dichiarazione di Melville rilasciata l'11 aprile 1972).

²⁵ R. Nogueira, *Le cinéma selon Melville*, op. cit., p. 188.

²⁶ G. Langlois, *Le huitième samourai*, "Cinéma 67", cit., p. 11.



Un fantasma che cammina (J.-P. Melville – *Le Samourai*, 1967)

3. *La fortuna e un falso ‘remake’*

Per la sua bellezza e originalità stilistica il film diventa subito un grande successo internazionale e al tempo stesso una sorta di modello paradigmatico, grazie anche alla sua natura ellittica ed enigmatica che lascia spazio all’immaginazione dello spettatore e degli altri cineasti. Appena due anni dopo, nel 1969, il lungometraggio d’esordio del regista tedesco Rainer Werner Fassbinder, *Liebe ist kälter als der Tod*, cita esplicitamente la fisionomia di Costello nella fredda ieraticità del criminale Bruno (Ulli Lommel).²⁷ Anche il cinema di consumo non è da meno, come dimostra *Tony Arzenta / Big Guns* (1973) di Duccio Tessari, co-prodotto e interpretato da Delon che replica il personaggio del laconico sicario perseguitato dai suoi mandanti (anche se il *trench* e il Borsalino sono sostituiti da un maglione e da un cappotto scuri). E anche qui è centrale il motivo del tradimento e la contrapposizione fra il senso d’onore del

²⁷ Fassbinder riecheggerà Melville anche in *Götter der Pest* e *Der amerikanische Soldat* del 1970.

protagonista e il cinismo dei suoi avversari. Del resto, tutta la carriera di Delon, ripetutamente nei panni di un assassino su commissione molto simile al prototipo anche se banalizzato (si pensi a *Scorpio* diretto nel 1973 da Michael Winner e a *Le Choc* diretto nel 1982 da Robin Davis e dallo stesso Delon non accreditato), appare segnata dall'esperienza de *Le Samourai*. Non a caso l'attore rese omaggio a Melville con una dedica nel primo film di cui firmò la regia, *Pour la peau d'un flic* (1981) e ancora inserendo l'immagine dell'uccellino in gabbia ne *Le Battant* (1983), uscito nel decennale della morte del maestro.

Altri echi del film di Melville si ritrovano in alcuni film statunitensi (*Driver* di Walter Hill nel 1978, *The Thief* e *Heat* di Michael Mann nel 1981 e nel 1995) e durante gli anni Novanta in numerosi film europei. Si pensi alle scenografie di De Lamothe citate in *I Hired a Contract Killer* (1990) di Aki Kaurismäki, a *J'ai pas sommeil* (1993) di Claire Denis, a *Regarde les hommes tomber* (1994) di Jacques Audiard, fino agli omaggi dichiarati in anni più recenti: da *Le Deuxième souffle* (2007) di Alain Corneau, ispirato allo stesso romanzo di José Giovanni all'origine del film omonimo di Melville nel 1966, a *Vengeance* (2009) di Johnnie To, che assegna al *killer* protagonista il nome di Jef Costello (il ruolo era stato proposto a Delon). Anche l'americano Nicolas Winding Refn ha dichiarato di essere stato influenzato dalla *performance* dell'attore di Melville per il suo film *Drive* (2011). E il leggendario *Samourai* continua a essere evocato anche in televisione (il personaggio del tenente Castillo della serie *Miami Vice*, 1984-1990), nel mondo dei videogames (*Hitman*, 2000-2015) e in quello della canzone (*Beautiful Killer* di Madonna, 2012).

Se Melville nei suoi film evocava l'Estremo Oriente, anche il cinema di quel mondo gli ha reso omaggio molti anni dopo la sua morte, in particolare a Hong Kong e nei film di Tsui Hark, Ringo Lam e soprattutto John Woo, che nel suo *Ying hung boon sik (A Better Tomorrow)* del 1986

ha fatto indossare a Chow-Yun Fat un impermeabile simile a quello di Costello. Woo era rimasto segnato dalla visione de *Le Samourai*:

“Melville est un Dieu pour moi. Je l’ai découvert avec *Le Samourai* au début des années 70, qui était sorti à Hong-Kong dans le circuit commercial. C’est le film qui a fait de Alain Delon une star en Asie.²⁸ Ce fut un choc pour moi. J’étais vraiment secoué par la nouveauté de son style, de sa technique, très retenue. Melville m’a fait l’impression d’un gentleman : sa façon de raconter une histoire est toujours *cool*, paisible, empreinte de philosophie...

Le Samourai est un des films étrangers qui a le plus influencé le cinéma de Hong Kong, surtout celui de la jeune génération. Avant ce film, les jeunes s’intéressaient davantage à Cliff Richard ou Elvis Presley, et aux films de karaté. Tout semblait facile. Après *Le Samourai*, on a découvert une nouvelle forme d’élégance, de style. D’ailleurs, à l’époque, j’avais les cheveux longs et après avoir vu *Le Samourai*, je me suis mis à porter des cravates et je me suis coupé les cheveux à la manière de Delon. C’est un film qui a profondément marqué ma génération.”²⁹

Secondo Woo,

“Jean-Pierre Melville’s *Le Samourai* is the closest thing to a perfect movie that I have ever seen. It is an amazingly pure and elegant film about a criminal who is facing death and coming to terms with a life devoted to violence... The picture has been a major influence on my own work, not because of the story or even the way it is shot, but because it is a gangster film that is as much about the way he behaves. Melville understands that when Jef... chose this life he was embracing his own death... [Jef] achieves a kind of redemption at the end by accepting his fate gracefully. To me, this is the most romantic attitude imaginable.”³⁰

Woo riconosceva una sua profonda affinità con la poetica melvilliana della melanconia e della solitudine, identificandosi con quella dell’assassino.³¹ La sua passione per *Le Samourai* non si limita alle citazioni ma gli ha ispirato il soggetto del film *Dip huet seung hung* (*The*

²⁸ In realtà era stato *Plein soleil* di René Clément, nel 1960, a dare immensa popolarità a Delon in Giappone e poi in Asia.

²⁹ J. Woo, *Le style Melville. Propos de John Woo*, Propos recueillis et traduits de l’anglais par N. Saada, in “Cahiers du cinéma”, 507, novembre 1996, p. 80.

³⁰ Id., *Program note. Publicity Release for “Broken Arrow”*, Compiled and Edited by D. Chute, WCG Entertainment, 1995, p. 32.

³¹ Si veda *John Woo*, a cura di D. Fumarola ed E. Lucantonio, prefazione di D. Fumarola, Roma, Dino Audino, 1999, p. 56.

Killer) nel 1989, imposto ai produttori da un altro grande ammiratore di Delon (l'attore protagonista Chow-Yun Fat) e diventato un successo internazionale.³²



Chow-Yun Fat (J. Woo – *Dip huet seung hung* / *The Killer*, 1989)

Dopo un prologo ambientato in una chiesa dove il sicario Jeffrey (Chow Yun-fat) riceve le informazioni sul prossimo bersaglio da eliminare, l'azione del film inizia in un locale notturno, dove nel corso di una violenta sparatoria, Jeff acceca per errore la cantante Jenny. Tormentato dal rimorso, il sicario decide di proteggerla lasciandola all'oscuro su quale sia la sua vera attività. Per finanziare l'operazione chirurgica che dovrebbe consentire a Jenny di riottenere la vista, Jeff decide di accettare un'ultima commissione, l'assassinio del gangster Weng durante una festa nautica. Riesce a ucciderlo ma sfugge a malapena alle guardie del corpo di Weng e soprattutto agli emissari del committente che vorrebbero eliminarlo. Durante una sparatoria viene ferita una bambina. Jeff l'accompagna in ospedale dove incontra l'ispettore Li che è sulle sue tracce e tenta di

³² Si veda ivi, p. 59.

intrappolarlo a casa di Jenny. Jeff riesce a fuggire e nasconde Jenny in un domicilio segreto. Nel frattempo, il sicario ha scoperto che è stato Sidney, il suo mentore, a tradirlo. Li, che aveva perduto un amico e collega a causa di Weng, decide di allearsi con Jeff. Sidney gli rivela che il mandante dell'omicidio di Weng è stato Johnny Weng, il nipote di quest'ultimo e che è sempre questi che ora cerca di farlo uccidere. Sidney si fa torturare da Weng pur di recuperare il denaro dovuto a Jeff che lo attende in una chiesa. Dopo una cruenta sparatoria, Jeff rimane accecato e muore. Li uccide il nipote di Weng che stava per arrendersi alla polizia.

Come si può notare da questa sinossi, il film non è un vero e proprio *remake* de *Le Samourai*,³³ anche se Woo riprende alcuni elementi del film di Melville:

“Le personnage de Chow-Yun Fat, sa démarche, son costume, étaient très influencés par *Le Samourai*. Je lui avais fait porter un imperméable : on n'en portait jamais à l'époque à Hong Kong ! Il y a aussi une scène de règlement de comptes dans un restaurant, clairement inspirée de la scène du night-club dans *Le Samourai* où l'on voit Delon rencontrer la chanteuse pour la première fois, était la matrice de la séquence d'ouverture de *The Killer*.”³⁴

In realtà l'abbigliamento di Chow-Yun Fat non ha molto in comune con quello di Costello: Woo mantiene soltanto il taglio dei capelli e solo nel prologo l'attore indossa il cappello, mentre nel resto del film porta giacche chiare. La lunga sciarpa bianca che esibisce nella prima sequenza è sì un omaggio a Delon, ma all'attore e non al personaggio di Melville, perché ricorda un indumento tipico del divo nella vita pubblica. È comunque interessante notare che Woo era ben convinto di avere realizzato un film *à la manière de* Melville:

³³ Si veda C. Vie-Toussaint, *John Woo*, Paris, Dark Star, 2001, p. 130.

³⁴ J. Woo, *Le style Melville. Propos de John Woo*, cit., p. 81. *The Killer* si ispira anche ad altri film, come *Narazumono* (1964) di Teruo Ishii, *The Wild Bunch* (1969) di Sam Peckinpah, *Scarface* (1983) di Brian De Palma. Si veda K. E. Hall, *John Woo. The Films*, Jefferson (NC), McFarland, 1999, p. 125.

“*Hard Boiled*, *A Better Tomorrow*, *Bullett in the Head*, et surtout *The Killer* ont été profondément influencés par Melville. Surtout dans l’approche des personnages. Ce que j’ai retenu le plus chez Melville, c’est sa manière de mettre en scène l’action, de faire durer les séquences avant que l’action n’explose. Comme dans la scène du pont dans *Le Samouraï*, ce sentiment de danger, qui plane toujours au-dessus des scènes.”³⁵



Un omaggio a Alain Delon (J. Woo – *Dip huet seung hung* / *The Killer*, 1989)

In realtà, le lunghe sequenze di inazione e contemplazione, nel cinema melvilliano, non hanno nulla in comune con quelle che Woo inserisce fra una scena d’azione e l’altra. Nei film del cineasta francese i momenti di attesa, privi di eventi, sono la decantazione di un’atmosfera esistenziale ed evidenziano la tragica solitudine di personaggi sradicati, privi di qualsiasi legame con la società. Nel film di Woo, invece, queste scene sono vacue e scialbe, costellate da dialoghi superflui entro dinamiche narrative puerili e scontate. In *The Killer* non ci sono dei veri personaggi e soprattutto non ci sono le figure fantasmatiche di Melville, ma solo dei grossolani fantocci, ridicoli calchi delle sagome originali, talmente

³⁵ J. Woo, *Le style Melville. Propos de John Woo*, cit., p. 81.

banalizzati da risultare irriconoscibili. Woo è ben consapevole, peraltro, della diversità stilistica del proprio film:

“Sa façon de raconter une histoire est extrêmement discrète. Dans mes films, quand je veux mettre l’accent sur quelque chose, j’ai souvent recours à un grand nombre de travellings et de gros plans pour soutenir l’émotion. Chez Melville, la caméra est plutôt fixe et laisse les acteurs s’exprimer pleinement. [...] Il y a une grande subtilité chez lui, surtout dans sa manière de combiner le cinéma de genre avec une philosophie qui est profondément orientale. C’est sans doute pour cela que je me suis senti immédiatement proche de ses films. Ses personnages ne sont pas des héros. Ils fonctionnent en suivant une sorte de code d’honneur, proche de la chevalerie.”³⁶

Anche stilisticamente, infatti, *The Killer* è agli antipodi rispetto alla rarefazione melvilliana. Ogni situazione e gesto sono enfatizzati all’estremo, in un delirio barocco e *kitsch* spesso involontariamente parodistico (come nella sequenza della morte di Jeff, goffa irrisione del finale di *Duel in the Sun* di King Vidor, 1946); e le ricorrenti sequenze di sparatorie portano al parossismo (e alla noia) certi vezzi formalistici di De Palma e Peckinpah. In questo modo anche la ritualità è banalizzata e certi elementi della poetica di Melville, gli stessi sottolineati da Woo nelle sue dichiarazioni, ricompaiono ma deformati dall’enfasi e dalla truculenza: la nobiltà del sicario rispetto alla viltà dell’universo criminale che lo circonda, raffigurata a grossi tratti e senza la minima sfumatura; la solitudine del protagonista, non più assoluta ma relativizzata dai rapporti personali (pochissimo melvilliani) con un uomo della malavita e con un poliziotto; la morte stessa del protagonista, non legata all’ombra del suicidio ma casuale e al limite dell’inverosimiglianza.

³⁶ Ivi, p. 80.

4. “*Le Samourai*” e lo spettro: “*Ghost Dog*”

Ben differente da quello di Woo è un altro e più autentico *remake* del film di Melville, l'originale e affascinante *Ghost Dog – The Way of the Samurai* (1999) dell'americano Jim Jarmush. È la storia di un singolare assassino a pagamento, un imponente afroamericano vestito come un *rapper* e soprannominato Ghost Dog, che vive da solo in una baracca costruita su una terrazza nel New Jersey, circondato da piccioni che alleva e nutre con amore. Del suo passato si conosce soltanto un episodio mostrato in *flash-back*, dove lo vediamo giovane, aggredito da due teppisti bianchi: quando uno di loro sta per sopprimerlo con la pistola interviene Louie, un anziano mafioso, che uccide l'aggressore e salva la vita al ragazzo. Da questo momento Ghost Dog è legato per sempre a Louie secondo il codice dei samurai a cui obbedisce come una religione, eseguendo gli incarichi di morte che l'uomo gli affida e comunicando con lui esclusivamente tramite un piccione viaggiatore. Fino al giorno in cui la presenza della figlia di un boss mafioso sulla scena del delitto induce i membri del clan a chiedere a Louie la testa di Ghost Dog. Ma l'abilità del sicario è tale che egli riesce a uccidere tutti i capi. Sarà proprio Louie a sopprimerlo, approfittando della devozione del sicario nei suoi confronti. Intanto, grazie ad un secondo *flash-back*, si è scoperto che il debito di Ghost Dog nei confronti di Louie era basato su un equivoco, perché il mafioso aveva ucciso il suo aggressore per difendere se stesso dalla pistola che questi gli stava puntando contro.



Un altro *samourai* (J. Jarmush – *Ghost Dog – The Way of the Samurai*, 1999)

Nel film non mancano le citazioni cinematografiche, in chiave parodica o seria: i boss mafiosi guardano continuamente dei vecchi cartoni animati, come quelli di Woody Woodpecker di Walter Lantz e Ben Hardaway; Ghost Dog riceve in prestito *Rashomon*, la novella di Ryūnosuke Akutagawa che ha dato origine al capolavoro di Akira Kurosawa; sono ravvisabili echi di *Point Blank* (1967) di John Boorman ed un esplicito richiamo al film del 1967 di Seijun Suzuki *Koroshi no rakuin* (*Branded to Kill* o *La farfalla sul mirino*) appare nella sequenza in cui un uccello si posa sulla canna del fucile del protagonista. Inoltre, a differenza di quella posticcia che apre *Le Samourai*, qui le numerose citazioni del codice del samurai (*Hagakure kikigachi*, scritto da Tsunetomo Yamamoto nel Settecento) sono autentiche e appaiono sia in forma scritta che recitate da una voce *off*. Queste parole, ben lontane dal mediocre e degradato mondo occidentale, evocano con poetica allusività la filosofia di un'altra cultura alla quale si ispirano la dignità e l'elevazione morale di Ghost Dog, emarginato *outsider* che non appartiene a nessun clan.

Anche questo film come *Le Samourai* è nato pensando a un attore, Forest Whitaker, con cui Jarmusch desiderava lavorare. Ed è lo stesso Jarmusch a sottolineare l'affinità di *Ghost Dog* con *Jef Costello*:

“ [...] with their own moral code that the world doesn't really respect or respond to. [...] I was interested in taking things from Melville that I found really moving. And some of them are minor thing, like the fact that in various Melville films, before the killers kill someone, they put on white-cloth editor's gloves – I don't know if that was an inside joke with Melville and his editor – that he was saying his editor was a butcher or whatever, but I used that, too.

Also, Melville has been a teacher for me in something I love, which is cross-referencing cultures. His films are very, very French in their rhythm and certainly in the street language of Paris, yet the gangsters drive big American cars, and wear American-style sharkskin suits. And, of course, Melville took his name from Hermann Melville. Really, how more blatant can you be? So he was very interested in finding those things that he loved and mixing them up together and making something new out of it. So it's more of that kind of inspiration. There are specific details I took from *Le Samourai*, but I wasn't conscious of where I should distance myself from Melville at all, or how should I make it different. It was just, 'These are things I love and they seem to intersect here, so I'm going to put them in'. They are like 'variations on a theme' in musical composition”.³⁷

L'affinità profonda che lega i due personaggi si rivela innanzitutto nella loro assoluta fedeltà a un codice d'onore, la cui matrice giapponese è meno esplicita in Melville (a parte il titolo del film, l'esergo iniziale e gli ideogrammi sulla vestaglia di Valérie), mentre il protagonista di Jarmusch parla e si comporta letteralmente come un *ronin* del XVIII secolo. Uguale e totale è la loro solitudine, maggiore anzi per *Ghost Dog* che non ha relazioni femminili ma solo l'amicizia di un gelataio francese (senza alcuna possibilità di comunicazione linguistica) e la riconoscenza per Louie (in realtà provocata da un equivoco). E se l'uccellino in gabbia di Melville è qui sostituito dai piccioni allevati da *Ghost Dog*, che ha un rapporto privilegiato con gli animali (come il cane che lo fissa con tristezza nel parco pubblico), una corrispondenza anche più precisa sono i guanti

³⁷ T. Lippy, *Interview with Jim Jarmusch*, in J. A. Suárez, *Jim Jarmusch*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2007, pp. 163-164.

bianchi che il sicario di Jarmush (come quello di Melville) indossa durante le sue azioni omicide: è l'ostentata ritualità dei loro gesti ad accomunarli, il loro ieratico rapporto con le armi (pensiamo al movimento rotatorio della mano di Ghost Dog nel riporre la pistola come una spada di samurai, una spada che del resto egli usa direttamente allenandosi sulla sua terrazza come in un rito).



Il rito del *samurai* (J. Jarmush – *Ghost Dog – The Way of the Samurai*, 1999)

È allora significativa l'importanza che assumono i tempi morti nei due film, tempi di contemplazione, tempi dilatati che lasciano emergere il senso di solitudine e desolazione dei personaggi, conferendo anche un valore derisorio ai momenti di azione. Pensiamo alle lunghe inquadrature delle strade notturne della città in *Ghost Dog*, pensiamo alle ripetute immagini di squallida periferia ne *Le Samourai*, dove le riprese in esterni riducono Parigi a un dedalo di strade vuote e gallerie sotterranee, con un senso opprimente di claustrofobia e fredda alienazione.³⁸ Non è un caso,

³⁸ Si veda U. Mosca, *Jim Jarmusch*, Milano, Il Castoro, 2000, pp. 125-126.

allora, se le sparatorie, nel film di Jarmusch, sono messe in scena con un'essenzialità plastica e geometrica che presenta forti analogie con il rigore stilistico di Melville, lontanissima dall'ipertrofia grossolana di Woo.

Vera e propria reinvenzione della sequenza finale de *Le Samourai* è il finale di *Ghost Dog*. Anche l'eroe di Jarmusch, come Costello, non rende esplicite le proprie intenzioni, ma dal suo comportamento appare evidente la volontà del suicidio: egli avanza verso Louie, ben sapendo che il vecchio mafioso non esiterà ad ucciderlo. In questo modo Ghost Dog obbedisce al proprio giuramento di lealtà nei confronti di chi lo aveva salvato, anche se il suo sacrificio (come sappiamo) si fonda tragicamente su un inganno che non viene rivelato. In modi analoghi, la stanca disillusione del sicario è trasferita da Melville nello sguardo intenso e malinconico di Costello davanti a Valérie, come se il sentimento non possa trovare posto nella realtà. Il suo gesto di morte si scopre un attimo dopo, quando il commissario apre la pistola che era scarica, mentre i poliziotti si stanno allontanando e Valérie rimane seduta e turbata al suo posto. L'inquadratura conclusiva, con il piano totale del *nightclub*, evita qualsiasi facile *pathos* e non mostra in primo piano il volto della ragazza: la scena della morte è come un *set* che si sta svuotando, al termine delle riprese.

Copyright © 2021

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*