

# 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



VALERIO CARANDO

ROSA GUTIÉRREZ HERRANZ

## VARIAZIONI SIMENON. APPUNTI SU TRE ADATTAMENTI CINEMATOGRAFICI

Il 1933 è l'anno in cui Adolf Hitler accede alla cancelleria del Reich. Georges Simenon, negli stessi mesi, folgorato da una percezione profetica, insegue le vicende di un ebreo perseguitato da un consorzio umano ostile e mediocre (il suo ritratto dei funzionari di polizia è impietoso, provocatorio e toccato dalla più sferzante disillusione), forse a sua volta influenzato dal cinema prodotto negli anni che registrano gli effetti della crisi del 1929 e il declino della Repubblica di Weimar: si pensi a *M. Eine Stadt sucht einen Mörder* del 1931, il cui nucleo narrativo lo stesso Fritz Lang (nel frattempo transfuga dalla Germania nazista) iscriverà parzialmente in *Fury* (1936).

Autore cardine del Novecento, in sintonia e in conflitto col proprio tempo, Simenon è autore nato *per* il cinema, certo, ma anche *nel* cinema. *Les Fiançailles de M. Hire*, punta di diamante della sua sterminata produzione, costituisce un emblematico esempio di testo letterario declinato a più riprese dal *medium* cinematografico. Un'opera sottilmente

anarcoide, che spiana il terreno a traduzioni filmiche capaci di cogliere e riformulare le tracce di un disagio esistenziale eternato da alcune delle più belle pagine della narrativa novecentesca. Adattamenti che ovviamente non scartano, tutt'al più ricercano, la possibilità di una variazione, o una deviazione o un arricchimento. L'opera cinematografica, del resto, stabilisce con le sue matrici letterarie, figurative e sonore un rapporto dialogico, attraversato da molteplici e diseguali tensioni. Il film prende forma come testo di secondo grado, dalle sfaccettature prismatiche, sovrapponendo alla fonte d'origine le ragioni di un discorso autonomo, determinato a sua volta da un nutrito seguito di variabili (dal contesto storico di volta in volta presente, alla rielaborazione critica di ogni singolo cineasta).

### 1. *Panique*

Julien Duvivier fa ritorno in patria all'indomani del secondo conflitto mondiale, dopo aver diretto un film in Gran Bretagna (*Lydia*, 1941) e tre negli Stati Uniti (*Tales of Manhattan* nel 1942, *Flesh and Fantasy* nel 1943, *The Impostor* nel 1944). L'accoglienza non è delle migliori: "Il paraît que Clair, Renoir et moi, nous avons renié notre pays ! Un rien", afferma a caldo il regista in un'intervista del 1945.<sup>1</sup> La Francia dell'immediato dopoguerra, martoriata dagli strascichi delle penurie belliche, depredata della propria identità, scossa dagli scrupoli di coscienza connessi agli orrori del collaborazionismo, è andata sperperando con colpevole noncuranza la tenera innocenza d'*avant-guerre*. Il populismo romantico imbevuto di fatalismo e *amour fou* che percorreva le palpitanti platee degli anni Trenta

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Idzkowski, *Interview de Duvivier*, in Y. Desrichard, *Julien Duvivier : cinquante ans de noirs destins*, Paris, Durante, 2001, p. 61.

è declassato a fragile ricordo in questo paese distrutto, minato da laceranti rancori, squassato da pulsioni che convergono in desideri di epurazione sommaria. Spinte irrazionali, pervase da un senso di giustizia iniquo, dalle radici malsane, che non tardano a tradursi in atti d'inaudita ferocia. La caccia alla testa del nemico prende così a incalzare, sempre più ossessiva. Un nemico da individuare preferibilmente nei sottoboschi di un'umanità alla deriva, fra coloro che privilegiano lo scarto a detrimento della norma. In altre parole, fra i non allineati.

Non pare un caso che il primo film realizzato da Duvivier nella Francia liberata del 1946 sia un adattamento da *Les Fiançailles de M. Hire*, testo gravitante intorno ai concetti stessi di delazione e caccia al nemico, colui sul quale una società incancrenita nella miseria morale finisce ineluttabilmente col proiettare i più inconfessabili sensi di colpa (nel film il macellaio Capoulade dichiara: “S’il y a un animal malade dans un troupeau, il faut le tuer”).<sup>2</sup> A partire dal titolo, *Panique* rinuncia alla cultura dell’*happy end* che Duvivier aveva conosciuto e frequentato negli anni del soggiorno statunitense:

“J’arrivais d’Hollywood où j’avais vu pendant cinq ans des films optimistes avec le *happy end* inévitable, aussi avais-je envie de traiter un sujet plus en rapport avec la situation actuelle [...] . Que dit *Panique* ? Il dit que les gens ne sont pas gentils, que la foule est imbécile, que les indépendants ont toujours tort [...] et qu’ils finissent inévitablement par marcher dans le rang.”<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> La battuta, inserita da Duvivier e dal co-sceneggiatore Charles Spaak, è assente (ma in fondo presente sottotraccia) nel romanzo di Simenon.

<sup>3</sup> J.-M. Lo Duca, *Conversation avec Julien Duvivier et naissance et aventures de “Panique”*, (1946), in Y. Desrichard, *Julien Duvivier : cinquante ans de noirs destins*, cit., p. 62.



Monsieur Hire (J. Duvivier – *Panique*, 1946)

Muovendo da *Les Fiançailles de M. Hire*, romanzo dotato di un'architettura complessa, Duvivier opera una personale interpretazione della vicenda inscrivendola nei codici stilistici del coevo *polar* e ricreando con estrema precisione le atmosfere di un microcosmo periferico dai riflessi luciferini: atmosfere puntualmente varcate da ombre lunghe ed enigmatiche, fitte di chiaroscuri, sostenute da un bianco e nero carico di contrasti (il direttore della fotografia è Nicolas Hayer).

Se da una parte la Villejuif ricostruita negli stabilimenti della Victorine si sovrappone, nel ricordo, al quartiere operaio abitato da François (Jean Gabin) in *Le Jour se lève* di Marcel Carné (1939), dall'altra Duvivier nega sin dalle prime battute la legittimità di un altro realismo



poetico. I personaggi maschili non hanno lo stesso carisma, ancorché ispido, rivendicato nei film del decennio precedente; ad eccezione forse di Monsieur Hire, la cui solitudine venata di misantropia non è troppo distante da quella di un antieroe alla Gabin. Alice (Viviane Romance), mossa dal più torvo opportunismo, non esibisce rapporti di filiazione con le grandi protagoniste femminili degli anni Trenta: si pensi alla tenera e insolente Clara (Arletty) di *Le Jour se lève* o alla dolce Nelly (Michèle Morgan) di *Le Quai des brumes* (1938), per citare un altro capolavoro di Carné; ma potremmo anche chiamare in causa l'eterea Gaby (Mireille Balin) di *Pépé le Moko* (1936), film capitale dello stesso Duvivier. La cesura fra *avant-guerre* e *après-guerre* è sottile ma evidente: gli ambienti di *Panique* sono labirinti oppressivi, dominati da sguardi torbidi e insinceri, in cui ogni possibile riferimento morale scompare prima ancora che il regista si decida a muovere le pedine dell'intrigo. L'antagonista non è più incarnato dal solo *vilain*, come in *Le Quai des brumes*, o dal tutore dell'ordine, come in *Pépé le Moko*, ma si nasconde dietro ogni porta, si mimetizza nella massa. Se esistesse un precedente diretto di *Panique*, questo andrebbe senz'altro rintracciato in *Le Corbeau* di Henri-Georges Clouzot (1943), straordinaria meditazione sulle nevrosi della Francia occupata.

Fra le numerose variazioni che Duvivier e Spaak operano sul testo di Simenon, due sono particolarmente significative, poiché toccano la natura del protagonista e lo svolgimento dell'epilogo. Se nel romanzo Monsieur Hire è un infimo truffatore, condannato per giunta all'anonimato, nel film è un professionista dedito alle pratiche dell'occultismo, che l'astiosa società francese del dopoguerra ha costretto in un ruolo non suo, privandolo di un'aspirazione assolutamente legittima (è un ex-avvocato). Il Monsieur Hire di Duvivier, *alias* Dottor Varga, è un personaggio meno votato all'ambiguità, più sicuro di sé, capace perfino di prendere a schiaffi un avversario in amore. Michel Simon interpreta un misantropo dotato

d'indubitabile magnetismo, che contraddice l'anonimo grigiore del suo omologo letterario. Il finale, inoltre, non lascia in sospeso la risoluzione del caso (come in Simenon), con Hire che muore dopo aver inviato la lettera volta a incastrare l'assassino. Il film, pur mantenendosi fedele allo spirito del romanzo, affronta invece lo scioglimento dell'intrigo, poiché la prova del delitto è conservata nella macchina fotografica del protagonista. Il *deus ex machina* non è dunque affidato a una lettera ma a un dispositivo della visione, in perfetto accordo con le tensioni voyeuristiche, che nel libro come nel film caratterizzano sin dall'inizio la relazione tra Alice e Hire.



Alice e Monsieur Hire (J. Duvivier – *Panique*, 1946)

## 2. *Barrio / Viela, rua sem sol*

Dopo aver intrapreso un tortuoso pellegrinaggio lungo i sentieri del cinema europeo (Ungheria, Gran Bretagna, Francia, Italia) ed essere

sfuggito alla persecuzione antisemita nei primi anni della Seconda guerra mondiale, l'ungherese Ladislao Vajda giunse a Madrid grazie all'interessamento di Conchita Montenegro, protagonista femminile di quello che sarebbe stato il suo ultimo, tormentatissimo film italiano (*Giuliano de' Medici*, 1941).<sup>4</sup> A partire dal 1942, il cineasta trovò stabile rifugio in Spagna<sup>5</sup> integrandosi nel tessuto industriale locale e sviluppando (anche in regime di coproduzione con Gran Bretagna, Germania, Portogallo, Italia e Svizzera) il capitolo più significativo della sua carriera.

Il cinema di Vajda, maturato a contatto con le grandi cinematografie degli anni Trenta, persegue una forma di ibridazione<sup>6</sup> volta a sovrapporre il folklore e il *tipismo costumbrista* propri della scena locale a determinati stilemi di marca europea (dall'espressionismo tedesco alla *Neue Sachlichkeit*, dal realismo poetico francese al neorealismo italiano), sempre in bilico tra le esigenze dell'industria e un'autonomia creativa conquistata sul campo. Alla marcata indole migratoria dell'esteta-cineasta contribuisce altresì lo *status* di 'ebreo errante' rivendicato dall'uomo, motivo non secondario che sembra percorrere sotterraneamente tutta la sua filmografia ed è possibile individuare anche in *Barrio*.<sup>7</sup> Sebbene questa trasposizione

---

<sup>4</sup> Il film fu oggetto un'indagine dell'OVRA, la polizia segreta fascista, su esplicito ordine di Mussolini, determinando l'allontanamento del regista dall'Italia in guerra. Si veda A. Lénárt, *Apuntes sobre las relaciones cinematográficas húngaro-españolas y el cine de Ladislao Vajda*, in *Encrucijadas: estudios sobre las relaciones húngaro-españolas*, ed. Z. Csikós, Huelva, Universidad de Huelva, 2013, pp. 181-182.

<sup>5</sup> Sorte comune ad altri rifugiati ebrei, come il direttore della fotografia Heinrich Gärtner, assiduo collaboratore di Vajda, ribattezzato in Spagna Enrique Guerner.

<sup>6</sup> Si veda J. Pérez Perucha, *Mestizajes (Realizadores extranjeros en el cine español, 1913-1973)*, in S. Zunzunegui, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002, p. 13.

<sup>7</sup> Nonostante la critica franchista si fosse prodigata per occultare le radici ebraiche di Vajda nel quadro di una tendenziosa nazionalizzazione dello straniero, alcuni studiosi contemporanei hanno evidenziato la loro impronta anche in opere insospettabili come *Marcelino, pan y vino* (1955). Si veda V. Camporesi, *Para una historia de lo no nacional en el cine español. Ladislao Vajda y el caso de los huidos de las persecuciones antisemitas en España*, in *Cine, nación y nacionalidades en España*,

apocrifa da Simenon (lo scrittore non è accreditato nei titoli di testa) si guardi bene dall'esplicitare l'adesione di Don César, ovvero Monsieur Hire, alla religione ebraica, l'accidentato itinerario biografico del regista trova un riflesso nello specchio del film, realizzato pochi anni dopo l'arrivo in Spagna e a proposito del quale Vajda stesso ebbe a dichiarare: "Es la película que mejor va con las preferencias de mi temperamento".<sup>8</sup>



Il quartiere (L. Vajda – *Barrio / Viela, rua sem sol*, 1946)

*Barrio* fa parte di un ciclo di coproduzioni ispano-lusitane / che include altri due titoli: *Cinco lobitos / O Diabo são elas* (1945) e *Tres espejos / Tres espelhos* (1946). Anche *Barrio / Viela, rua sem sol* (1947) prende forma in un dittico di film gemelli, uno in portoghese e uno in spagnolo, girati con lo stesso *cast* tecnico e con un differente *cast* artistico (ad eccezione della protagonista femminile, la portoghese Milú, e di alcuni

---

Estudios reunidos por N. Berthier y J.-C. Seguin, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 66.

<sup>8</sup> Cfr. A. Sánchez, citato in F. Llinás, *Ladislao Vajda, el húngaro errante*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1997, p. 70.

caratteristi spagnoli). Realizzato negli studi Roptence di Madrid e ad Oporto, *Barrio* si svolge nei bassifondi di un'impresata città portuale, ambiguità certamente dettata dall'esigenza di aggirare la censura franchista e salazarista.<sup>9</sup>

Prendendo parzialmente le distanze dal celebre *Panique*, l'adattamento di Vajda converte questa storia di desiderio, frustrazione e ineluttabilità nello scarno ritratto di una società castigata dall'indigenza. Come dichiara il titolo, protagonista del film è un quartiere dominato dalla più esecrabile putrescenza morale e materiale, sul cui suolo non può germogliare l'ombra di un frutto sano. Del resto, l'ispettore Castro (sorta di *castizo* commissario Maigret, interpretato nella versione spagnola da Manolo Morán) non tarda a rilevarlo: "Cualquiera puede ser un asesino. Y el que no lo sea, acabará por serlo".

Nonostante il determinismo tragico del romanzo risulti notevolmente smorzato in *Barrio* (l'epilogo non si sottrae alle più tipiche convenzioni del cinema franchista-salazarista),<sup>10</sup> è comunque ravvisabile nel film un sottile fatalismo che raggiunge il culmine negli istanti che precedono il linciaggio di Don César (Guillermo Marín nella versione spagnola): Ninon (Milú) intona un malinconico *fado* e imbecca il labirinto di strade affacciate sul porto, un dedalo di vicoli lugubri e angusti che corrisponde alla degradazione morale dei suoi abitanti. Seguendo l'esempio di Lang e del suo *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*,<sup>11</sup> Vajda si sofferma con lunghe

---

<sup>9</sup> Si veda J. L. Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 165.

<sup>10</sup> Vajda ripristina i punti di riferimento morali, del tutto assenti nel romanzo: Don César e Ninon, unici personaggi positivi insieme ai tutori dell'ordine (che in Simenon erano marci come gli abitanti di Villejuif), potranno forse coronare, *in extremis*, un catartico idillio d'amore.

<sup>11</sup> Vajda è certo a suo agio nel manipolare i codici del film *noir* americano: si veda I. Sempere Serrano, *Las otras caras del cine negro: las versiones española y portuguesa de "Tres espejos" de Ladislao Vajda*, in "Quintana: Revista do

carrellate laterali su volti minati dalla miseria e dal malanimo, suggerendo così un'allusione alla questione ebraica, che nel romanzo di Simenon si affidava a uno spirito critico velato, tendente all'astrazione. Si pensi all'invettiva dell'ispettore Castro:

“¿Quiénes sois vosotros para hacer justicia? Esa es nuestra misión, y no la vuestra. Habéis matado a un inocente, y su muerte caerá sobre todas vuestras conciencias, sobre vuestro maldito barrio. [...] ¡Asesinos!”



Ninon al porto (L. Vajda – *Barrio / Viela, rua sem sol*, 1946)

Vajda elude inoltre le restrizioni censorie, favorendo l'emersione di contenuti saldamente ancorati alla *Weltanschauung* di Simenon, come il tema del voyeurismo e quello del pregiudizio razziale. Così, elaborando un

---

Departamento de Historia da Arte”, 9, 2010, pp. 201-202. Tuttavia, i riferimenti più diretti di *Barrio* sono da ricercarsi proprio nel cinema tedesco, da Lang a Georg Wilhelm Pabst: si pensi in particolare agli ambienti e alle tipologie umane di *Die Dreigroschenoper* (1931). Va ricordato che il padre del regista, Ladislaus Vajda, collaborò in diverse occasioni alle sceneggiature di Pabst.

montaggio punteggiato di controcampi sofisticati<sup>12</sup> e ricorrendo ripetutamente alla *mise en abyme* (le inquadrature sono fitte di aperture sul vuoto: finestre, finestrini, porte, specchi, quadri),<sup>13</sup> promuove una significativa dicotomia della visione dalla quale è possibile ricavare il senso più profondo del film: da una parte uno sguardo attivo, desiderante, rivelato dalle pulsioni scopiche di Don César; dall'altra uno sguardo passivo, offuscato dagli stereotipi sociali espressi dalla massa, ambasciatore di un insidioso ottenebramento collettivo.

### 3. *Monsieur Hire*

L'adattamento proposto da Patrice Leconte nel 1989 con *Monsieur Hire* dà prova di un acuto spirito critico, radicato nelle tensioni culturali del mondo contemporaneo. Nel formulare il suo rapporto con la vicenda narrata da Simenon, Leconte non può prescindere dal cinema che l'ha preceduto e dall'altro grande *Monsieur Hire* dello schermo, reso immortale da Julien Duvivier e Michel Simon. Per questo, nel solco di un'aderenza al romanzo apparentemente convinta, tutt'altro che problematica, Leconte promuove alcune contaminazioni in un dialogo denso e articolato con *Panique*, come ideale controcanto a Simenon. Il regista riduce la storia all'osso, sfumando il discorso sull'ostilità delle masse e concentrandosi sull'amore illusorio di Hire (Michel Blanc) per Alice (Sandrine Bonnaire): un rapporto fatto di sospirati scarti e coincidenze mancate, che rielabora i

---

<sup>12</sup> Pensiamo alla dissolvenza incrociata che lega l'immagine di Ninon al suo riflesso nel ritratto contemplato da Don César. Si veda J. L. Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, cit., p. 167.

<sup>13</sup> Si veda la straordinaria inquadratura, opportunamente incorniciata dal finestrino di un'automobile, che esalta lo sguardo inquisitorio dell'ispettore Castro sugli abitanti del quartiere: uno sguardo teso a setacciare la verità nascosta sotto le apparenze di una società asservita al pregiudizio e all'omertà.

materiali diversi del romanzo e dal prototipo cinematografico. Se è vero che Leconte mutua da Simenon l'intuizione di rimandare il più possibile la rivelazione del tradimento (in Duvivier il doppio gioco di Alice era denunciato sin dalla prime battute), l'idea di inchiodare Hire a una falsa prova di colpevolezza (la borsetta della vittima nascosta dietro a un termosifone) è un chiaro richiamo a *Panique*. E al film di Duvivier rinvia anche il finale, quando Hire si lascia cadere dalla grondaia con il gesto di un *samurai* consapevolmente diretto alla morte. È un epilogo per certi versi melvilliano,<sup>14</sup> destinato a sposare *in extremis* le stilizzate forme del *mélo*. Simenon nega apertamente l'ipotesi del suicidio: nel romanzo, colto da infarto e in attesa dei soccorsi, Hire è la vittima inerme di un *milieu* sociale dedito alla delazione e al più ferino cinismo. In *Monsieur Hire*, al contrario, gli abitanti del quartiere sono i figuranti di un dramma dalle tinte sardoniche, costruito sulle precarie fondamenta di un amore immaginario. Ciò che più preme a Leconte, allora, è analizzare un sentimento impossibile, votato alla sconfitta, colto nel momento stesso in cui i sogni si spezzano e la realtà irrompe sulla scena priva di maschere.



Monsieur Hire voyeur (P. Leconte – *Monsieur Hire*, 1989)

<sup>14</sup> Pensiamo a *Le Samourai* (1967) di Jean-Pierre Melville.



I riferimenti pressoché obbligati all'opera di Duvivier sono comunque accompagnati da altre suggestioni metafilmiche. Si pensi a *Rear Window* di Alfred Hitchcock, per le sequenze di contatto scopico fra i due protagonisti, con la finestra a strapiombo sul vuoto che incornicia un desiderio attraversato da forti tensioni voyeuristiche. Ma si pensi anche al *Nosferatu* dell'omonimo film di Friedrich Wilhelm Murnau, che sembra rintracciare in Monsieur Hire, immerso nel buio del suo appartamento, un dimesso quanto struggente *alter ego*.<sup>15</sup>



Monsieur Hire riflesso (P. Leconte – *Monsieur Hire*, 1989)

La fonte letteraria è dunque assimilata ad un semplice spunto di partenza, motivo d'ispirazione sul quale ogni cineasta orienta le premesse per un discorso indipendente e autonomo. Duvivier parla ai suoi contemporanei, riconducendo lo spirito polemico del romanzo, pubblicato tredici anni addietro, nell'alveo di uno spazio e un tempo specifici (la Francia dell'immediato dopoguerra). Vajda, da par suo, nel tentativo di aggirare le limitazioni censorie, iscrive la critica alla società ispano-

---

<sup>15</sup> Ci riferiamo a *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922).

portoghese degli anni Quaranta nei solchi di un sottile ermetismo, aggirando la necessità di stabilire precise coordinate spazio-temporali. Leconte agisce invece in un contesto storico che ha già metabolizzato il dibattito sul postmoderno; la sua è una *mise en scène* dichiarata, fatta di rimandi e citazioni, che dialoga produttivamente con una fitta rete di risorse intertestuali ed esclude ogni possibile affondo di derivazione sociologica. In tal senso, il *Monsieur Hire* di Leconte è al contempo un libero adattamento del romanzo di Simenon, un *remake*, altrettanto libero, di *Panique* e un raffinato macrotesto *cinéophile*.

Copyright © 2021

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