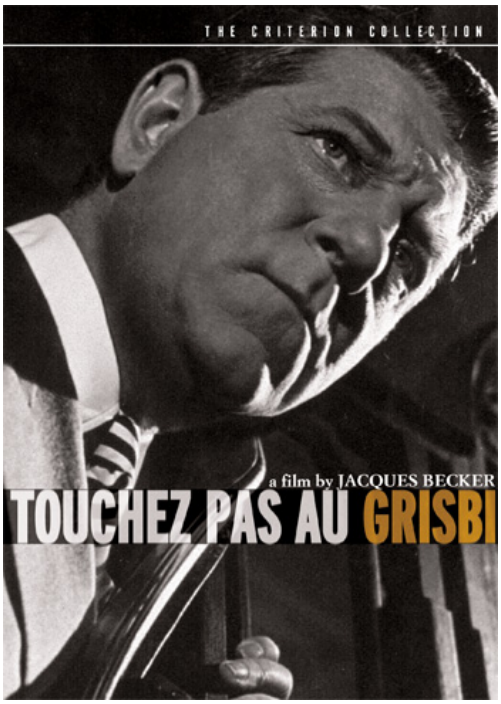


| | |
|---|---|
| **TITOLO** | Grisbi (Touchez pas au grisbi) |
| **REGIA** | Jacques Becker |
| **INTERPRETI** | Jean Gabin, Delia Scala, Lino Ventura, Vittorio Sanipoli, Jeanne Moreau, Dora Doll, René Dary, Paul Frankeur |
| **GENERE** | Drammatico |
| **DURATA** | 94 min. – B/N |
| **PRODUZIONE** | Francia – 1954 - Coppa Volpi 1954 a Jean Gabin per migliore attore |

*Max e Riton, due gangsters legati da intima amicizia, hanno fatto un grosso colpo, che ha fruttato loro cinquanta milioni. Max, uomo di una certa età, ha deciso di ritirarsi ormai dalla vita attiva: Ë un tipo duro, calcolatore, poco amante del chiasso e dei divertimenti. Ma Ë molto attaccato a Riton, uomo di carattere debole, fiacco. Collegati con altri lestofanti della stessa specie, tenutari di locali notturni, spacciatori di droghe, rapinatori, i due amici conducono i loro affari in modo indipendente. Accade perÚ che per l'indiscrezione dell'amante di Riton, della quale Max aveva consigliato da tempo l'amico di liberarsi, uno dei compari, Angelo, viene a conoscenza del grosso colpo fruttuoso compiuto dai due ed immediatamente si da' da fare, coi suoi collaboratori, per costringere i due a consegnare il "grisbi", cioe' i denari. Angelo tenta il colpo con Max e, non essendogli riuscito, s'impadronisce di Riton e ricatta Max, minacciando di sopprimere Riton, qualora non gli venga consegnato il "grisbi". Dopo lunghe trattative, Riton ritorna libero da Max, mentre l'oro viene consegnato ad Angelo. Questi perÚ ha assoldato alcuni sicari, che dovranno sopprimere Max e Riton. Ma le cose vanno diversamente: i sicari ci lasciano la pelle, Angelo, inseguito, viene ucciso durante una sparatoria, l'auto con l'oro va in fiamme. La polizia trova l'oro e il cadavere di Angelo. Anche Riton muore; Max, più amareggiato che mai, riprende la sua losca attività*

*“Quanti ne hai ?”.*
*“Novantasei chili”.*
*“Caspita, come pesa questa porcheria”.*
*“Beh, è oro”.*

Critica:
Non circola su Jacques Becker nessuna teoria, nessuna analisi dotta, nessuna tesi. La sua opera come la sua persona scoraggiano l’esegeta; tanto meglio.

Becker, in effetti, non intende mistificare nè demistificare nessuno; i suoi film non sono né sopralluoghi né requisitorie; il nostro autore lavora dunque al margine delle mode, anzi va collocato agli antipodi di tutte le tendenze del cinema francese.
Tutti i film di Jacques Becker sono film di Jacques Becker: non è che un punto, ma ha la sua importanza. Se si ammette comunemente che è preferibile essere l’autore dei film che si mettono in scena, le ragioni che si danno sono banali e non si smette di riservare alle équipe e ai tandem un’ammirazione a mio giudizio immeritata.
Che Renoir, Bresson Cocteau, Becker partecipino all’elaborazione dello *script* e firmino il dialoghi non solo conferisce loro una più grande spigliatezza sul set, ma più radicalmente li libera di quelle scene e battute che sono tipiche degli sceneggiatori a tutto favore di scene e battute che gli sceneggiatori non saprebbero concepire.
Volete degli esempi? Quella scena di *Edouard et Caroline* (Edoardo e Carolina, 1951) in cui Elina Labourdette gioca a fare gli “occhi di triglia”, bisognava per considerarla *girabile* innanzi tutto esserne stato testimone nella vita, poi averla *pensata* da “regista”. Non so se questa scena sia dovuta a Annette Wademant o a Jacques Becker, ma ciò di cui sono sicuro è che qualsiasi altro regista l’avrebbe eliminata dalla sceneggiatura; non fa fare all’azione un passo avanti, è lì soprattutto, sembra, per dare un tocco, non di realismo, ma di realtà; e ancora è lì per l’amore della difficoltà.

Questa ricerca di una giustezza di tono sempre più grande si nota soprattutto nei dialoghi; in *Casque d’or,* Raymond (Bussières) entra nella falegnameria di Manda

(Reggiani) dicendogli “Allora, lavoro lavoro, sega sega?”. Non solo questa battuta non potrebbe essere una battuta da sceneggiatore, ma di più, è una di quelle battute che si inventano soio sul set; ciò non impedisce che ci sia in questo “lavoro lavoro, sega sega” un’intelligenza (nel senso complice: intelligenza con l’amico) che mi lascia a ogni visione confuso.

Non è tanto la scelta del soggetto che caratterizza Becker quanto la scelta del trattamento di questo soggetto, la scelta delle scene che lo illustreranno. Mentre del dialogo non conserverà che l’essenziale o l’essenziale del superfluo (a volte persino delle onomatopee), egli sceglierà volentieri di evitare ciò che chiunque altro tratterebbe con la maggior cura, per attardarsi il più a lungo possibile su personaggi che fanno colazione imburrando il loro biscotti, pulendosi i denti ecc. Una convenzione vuole che sullo schermo gli amanti non si abbraccino che in dissolvenza incrociata; se in un film francese si mostra una coppia che si spoglia, gira per la camera in camicia da notte, lo si fa per metterla in ridicolo. Si potrà pensare che queste regole tacite siano dettate da una preoccupazione d’eleganza. Cosa fa Becker in un caso simile? Il suo gusto, di cui ho già detto, per le difficoltà gli farà trattare la scena contrariamente alle regole. Ci mostra in *Casque d’or* Reggiani e Simone Signoret in camicia da notte, in *Grisbi* Gabin in pigiama.

Questo genere di lavoro è una sfida continua alla volgarità, sfida dalla quale Becker esce sempre vincitore, perché i suoi film sono eleganti e dignitosi.

Ciò che capita ai personaggi Becker conta meno del modo in cui gli capita. L’intreccio, che non è più che un pretesto, tende a ridursi di film in film: *Edouard et Caroline* non è che la storia di una serata in società avendo per accessori un telefono e un gilet di smoking. *Touche pas au grisbi* non racconta che il trasferimento forzato di ottantasei chili d’oro. “Ciò che mi interessa sono anzitutto i personaggi” ci dice Becker; allo stesso modo il vero soggetto di *Grisbi* è l’invecchiare e l’amicizia. Questo tema traspariva nel libro di Simonin, ma pochi sceneggiatori avrebbero saputo svelarlo e portarlo in primo piano, relegando al secondo l’azione violenta e il pittoresco. Simonin ha quarantanove anni, Becker quarantotto, *Le grisbi* è un film sulla cinquantina. Alla fine, Max – come Becker – mette gli occhiali per leggere.

La bellezza dei personaggi del *Grisbi*, più ancora di quelli di *Casque d'or*, viene dal loro mutismo, dall'economia dei loro gesti; non parlano e non agiscono che per dire e fare l'essenziale; come Monsieur Teste, Becker uccide in loro la marionetta. Di questi assassini non restano che due gatti uno di fronte all'altro. *Le grisbi* è ai miei occhi una sorta di regolamento di conti tra grossi gatti – ma gatti di lusso – stanchi e, se posso dire, logorati.

Per noi che abbiamo vent'anni o poco più, l'esempio di Becker è un insegnamento e nello stesso tempo un incoraggiamento; abbiamo conosciuto Renoir quando era già geniale; abbiamo scoperto il cinema quando Becker debuttava; abbiamo assistito ai suoi tentativi, alle sue prove, abbiamo visto un opera *nel suo farsi.* E il successo di Jacques Becker è quello di un giovane che non concepiva altra via che quella scelta da lui e il suo amore per il cinema è stato ripagato.

François Truffaut '*I film della mia vita'*, Milano, Edizioni CDE, 1975

Nei film della "Serie Nera" si è arrivati oggi a un buon gestuario della disinvoltura: bambole dalla morbida bocca intente a formare anelli di fumo sotto l'assalto degli uomini; olimpici schiocchi di dita per dare il segnale netto e parsimonioso di una raffica; calmo sferruzzare della moglie del capo nel pieno delle situazioni più scottanti. Grisbí aveva già istituzionalizzato questo gestuario del distacco dandogli la cauzione di una quotidianità molto francese.

Il mondo dei gangsters è prima di tutto un mondo del sangue freddo. Fatti che la filosofia comune giudica ancora degni di considerazione, come la morte di un uomo, sono ridotti a un'assonometria, presentati nel volume di un atomo di gesto: un granello nel calmo spostamento delle linee, due dita schioccate, e all'altro estremo del campo percettivo un uomo cade nella stessa convenzione di movimento. Questo universo della litote, costruito sempre come una congelata derisione del melodramma, è anche, si sa, l'ultimo universo del favoloso. L'esiguità del gesto decisivo ha tutta una tradizione mitologica, a cominciare dal *numen* degli antichi dèi, facenti oscillare con un cenno del capo il destino degli uomini, fino al colpo di bacchetta della fata o del prestigiatore. L'arma da fuoco aveva indubbiamente distanziato la morte, ma `in modo così visibilmente razionale che è stato necessario raffinare il gesto per manifestare di nuovo la presenza del destino;

ecco che cos'è appunto la disinvoltura dei nostri gangsters; il residuo di un movimento tragico che arriva a fondere il gesto e l'atto nel volume più esiguo.

Insisterò ancora sulla precisione semantica di questo mondo, sulla struttura intellettuale (e non soltanto emotiva) dello spettacolo. L'estrazione brusca della colt fuori della giacca in una impeccabile parabola non *significa* affatto la morte, perché l'uso indica da tempo che si tratta di una semplice minaccia il cui effetto può essere miracolosamente rovesciato: l'emergere del revolver non ha qui un valore tragico ma solo conoscitivo; significa l'apparizione di una nuova peripezia, il gesto è argomentativo non propriamente terrificante; corrisponde a una certa inflessione del ragionamento in una commedia di Marivaux: la situazione è rovesciata, ciò che era stato oggetto di conquista è perduto d'un colpo; il balletto dei revolver rende il tempo più labile, disponendo nell'itinerario del racconto di ritorni a zero, di salti regressivi analoghi a quelli del gioco dell'Oca. La colt è linguaggio, la sua funzione è quella di mantenere una pressione della vita, eludere la chiusura del tempo; è logos, non praxis.

Il gesto disinvolto del gangster al contrario ha tutto il potere concertato di un arresto; senza slancio, rapido nella ricerca infallibile del suo punto terminale, rompe il tempo e sconvolge la retorica. Ogni disinvoltura afferma che solo il silenzio è efficace: lavorare a maglia, alzare il dito, queste operazioni impongono l'idea che la vera vita è nel silenzio e che l'atto ha diritto di vita o di morte sul tempo. Lo spettatore ha così l'illusione di un mondo sicuro, che non si modifica se non sotto la pressione degli atti, mai sotto quella delle parole; se il gangster parla è per immagini, il linguaggio per lui è solo poesia, la parola non ha in lui nessuna funzione demiurgica: parlare è il suo modo di essere in ozio e di rilevarlo. C'è un universo essenziale che è quello dei gesti ben oliati, fermati sempre a un punto preciso e previsto, quasi somma della pura efficacia: e poi, in più, ci sono alcuni festoni di *argot, lusso* inutile (e perciò aristocratico) di un'economia in cui solo valore di scambio è il gesto.

Ma questo gesto, per significare che si fonde con l'atto, deve eliminare ogni- enfasi, assottigliarsi fino alla soglia percettiva della sua esistenza; deve appena avere lo spessore di un legame tra la causa e l'effetto: la disinvoltura è qui il segno più malizioso dell'efficacia; ciascuno vi ritrova l'idealità di un mondo reso alla mercè dal

puro gestuario umano, che non potrebbe più essere frenato dagli intralci del linguaggio: i gangsters e gli dèi non parlano, muovono la testa, e tutto si compie.
Roland Barthes, ‘*Sul cinema’*, Il Melangolo, Genova, 1994

(a cura di Enzo Piersigilli)