



DEL VISIBILE PARLARE

*Bresson, Becker, Audiard e la dimensione del carcere.  
Annotazioni su Un condamné à mort s'est échappé  
(1956), Le Trou (1960) e Un Prophète (2009)*

ROBERTO CHIESI

Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna

Corresponding author e-mail: [roberto.chiesi@cineteca.bologna.it](mailto:roberto.chiesi@cineteca.bologna.it)

**ABSTRACT**

*Un condamné à mort s'est échappé or Le vent souffle où il veut (1956), di Robert Bresson, Le Trou (1960) di Jacques Becker e Un Prophète (2009) di Jacques Audiard, sono tre film in cui la dimensione della prigione non è un dispositivo narrativo al servizio di azioni straordinarie e avventurose, ma costituisce un universo in cui assistiamo alla radicalizzazione di alcune dinamiche umane, una forma di condensazione drammatica che rivela le qualità, i potenziali e le miserie degli esseri umani, grazie alle condizioni di coercizione e alla claustrofobia in cui i personaggi sono costretti a vivere.*

*Un condamné à mort s'est échappé or Le vent souffle où il veut (1956), by Robert Bresson, Le Trou (1960) by Jacques Becker and Un Prophète (2009) by Jacques Audiard, are three films where the prison dimension is not a narrative device at the service of striking and adventurous actions, but constitutes a universe where we witness the radicalization of some human dynamics, a form of dramatic condensation that it reveals the qualities, potentials and miseries of human beings, thanks to the conditions of coercion and the claustrophobia in which the characters are forced to live.*

**KEYWORDS**

*Space, Time, Condensation, Matter, Ellipses, Initiation, Subjectivity*



**U**n *condamné a mort s'est échappé* o *Le vent souffle ou il veut* (*Un condannato a morte è fuggito*, 1956), di Robert Bresson, *Le Trou* (*Il buco*, 1960) di Jacques Becker e *Un Prophète* (*Il profeta*, 2009) di Jacques Audiard, sono tre film dove la dimensione del carcere non è un dispositivo narrativo al servizio di azioni eclatanti e avventurose, d'effetto, ma costituisce un universo dove si assiste alla radicalizzazione di alcune dinamiche umane, ad una forma di drammatica condensazione che mette a nudo le qualità, le potenzialità e le miserie degli esseri umani, proprio grazie alle condizioni di coercizione e alla claustrofobia in cui i personaggi sono costretti a vivere.

Sono tre film molto diversi. I primi due sono accomunati dalla quasi contemporaneità e dal fatto di essere ispirati a vicende realmente accadute. L'esistenza di una storia reale – che nel caso del film di Becker aveva ispirato un fortunato romanzo di José Giovanni – è stato probabilmente un elemento che ha incoraggiato i due cineasti a misurarsi con una storia ambientata in un carcere perché la loro immaginazione poteva comunque basarsi sulla concretezza di elementi verosimili e testimoniati da chi aveva vissuto un'esperienza di questo genere. Che costituisce, in effetti, un'esperienza di frontiera, al limite fra l'umano e il disumano.

Questo è particolarmente vero nel caso di *Un condamné à mort s'est échappé* perché Bresson si è basato su una vicenda accaduta durante l'Occupazione nazista della Francia – la storia del sottotenente e resistente francese André Devigny (1916-1999) che aveva rievocato la propria esperienza bellica nel breve racconto *Récit d'une evasion*, pubblicato in “Le figaro littéraire” il 2 e il 27 novembre 1954, e dopo l'uscita del film pubblicò un diario: condannato a morte dai nazisti nel 1943, evase nella notte fra il 24 e il 25 agosto dal forte di Montluc qualche ora prima dell'esecuzione. Bresson gli attribuì il nome di Fontaine e eliminò il racconto di Devigny successivo all'evasione (la nuova cattura, la nuova fuga, il tradimento di un compagno), quindi il film si concentra sulla drammatica esperienza di un'ingiusta carcerazione e, anzi, la sua prigionia costituisce soltanto il preludio alla condanna a morte che, come evidenzia il titolo, incombe sul suo destino.

Bresson evita di rivelare gli ambienti fisici della reclusione nella loro integralità: lo «spazio ha anch'esso una dimensione soggettiva, la cella, il cortile, il lavatoio non si vedono mai interamente; i mutamenti interno-esterno hanno un significato riferito al protagonista: l'interno visto dall'esterno (Fontaine e Blanchet alla finestra della cella), l'esterno dall'interno (l'automobile, all'inizio)».<sup>1</sup>

Bresson epura sia lo spazio che l'azione, operando nel film un'estrema condensazione che ha l'effetto di conferire agli atti di Fontaine un carattere assoluto: ogni sua azione non è soltanto calata in una nuda fisicità ma è anche l'immediata concretizzazione del suo pensiero. Un pensiero ossessivamente ed esclusivamente inteso alla fuga da quello spazio di coercizione e che deve escogitare le soluzioni pratiche per vincere la resistenza della materia attraverso la manualità, le sue mani che si servono di cucchiaini trasformati in taglierini, lenzuola in corde e così via:



On nous a sevré d'une première évasion spectaculaire et de la brutalité des gardes, non par l'amour d'une litote qui n'est chez certains qu'une forme déguisée de l'hyperbole, mais parce que cela est étranger au sujet qui nous occupe. De même, refuse-t-on de nous dévoiler l'âme. Il n'est question que de technique et la plus humble: convertir en outils, en instruments d'évasion les objets usuels. Combat plus prosaïque que celui du curé d'Ambricourt. Mais la matière se modèle avec autant d'égards sinon plus de difficultés que l'âme. Ce qui compte, c'est la précision respectueuse du geste, la beauté de l'homme au travail. (...)

[Bresson] introduit dans son œuvre une tension qui est celle du rythme ordinaire de la vie et ne doit rien aux schémas dramatiques en usage. Il remplit minutieusement un temps que d'autres ne veulent gonfler que d'attente: chaque instant est plein, et si l'idée d'ennui est étrangère à quiconque, c'est bien à notre prisonnier qui ignore le jour de son exécution comme celui de son évasion, dont l'heure s'éloigne à mesure qu'il consolide ses préparatifs.<sup>2</sup>

La tensione «del ritmo ordinario della vita» che, come scrive Rohmer, Bresson mostra nel film, deriva un'intensità più accentuata dal fatto che il protagonista compie quegli atti nella reclusione del carcere, quindi in una dimensione coatta, imposta da altri individui, dove si instaura una diversa quotidianità, cadenzata da una serie di rituali precisi (quelli stabiliti dalla legge della prigione e quei pochi furtivamente attuati da Fontaine) e sempre sottomessa all'angoscia.

### **Vincere la materia**

L'elemento che accomuna il film di Bresson e quello di Becker, è proprio il progetto dell'intelligenza umana concentrata in tutte le sue qualità ed energie a vincere la materialità di oggetti che non erano stati concepiti come strumenti di fuga ma vengono accuratamente plasmati, manipolati, modellati per questo unico scopo.

Sia nel film di Bresson che in quello di Becker, quindi, le azioni umane, legate anzitutto alle mani, all'opera delle mani, alla fatica delle dita, devono reificare un disegno razionale che esiste soltanto nella testa, nel ragionamento, nel calcolo dei prigionieri. Anche nel film di Becker, come in quelli di Bresson e Audiard, la corporalità è la componente essenziale ma è la reificazione dell'intelligenza e della personalità degli uomini che si servono delle risorse del proprio corpo:

C'est en effet un film d'obstiné. D'obstiné qui a raison. C'est le choix d'un homme qui n'aime pas la facilité, qui n'a jamais suivi sa pente qu'en remontant. Il fut des films qui se passent essentiellement dans une prison jouèrent sur le spectacle de la violence, de la mutinerie. D'autres que Becker auraient joué intellectuellement sur le huis-clos et l'enfer. Becker s'est enfermé avec ses cinq personnages dans une cellule et a construit son film sur cinq visages et sur cinq épaules qui frappent. Ils font leur acte. C'est la mise en scène la plus rigoureuse de Becker, et dans sa rigueur austère, la plus fascinante. Avec *Le Trou* Becker renonçait de plus en plus à la sacro-sainte histoire. Des types veulent s'évader. Rien avant, rien après. On creuse, on frappe, et ça rate. C'est tout.<sup>3</sup>



In *Un condamné a mort s'est échappé* il processo di conversione della materia in strumenti di fuga ha un'evidenza maggiore perché il protagonista è un uomo solo, che rischia la vita e che può contare soltanto, inizialmente, sul minimo apporto datogli dai prigionieri durante l'ora d'aria e soprattutto sull'aiuto determinante del giovane Jost, che viene chiuso nella sua stessa cella nell'ultima parte del film. Fontaine inizialmente lo guarda con diffidenza, teme che possa essere una spia, cerca di fare a meno di lui ma nel momento decisivo in cui passano all'azione, si rende conto che senza Jost non sarebbe mai riuscito a fuggire, perché senza di lui non avrebbe potuto superare un muro troppo alto.

Un altro elemento che accomuna il film di Bresson a quello di Becker è l'uso dell'ellissi: celare allo sguardo dello spettatore gli eventi eclatanti, obbligare lo spettatore ad immaginarseli. È una scelta non solo estetica ma etica: rifiutare lo spettacolo della violenza che peraltro, se immaginata, risulta ancora più atroce perché lo spettatore può “vedere” ogni sorta di brutalità nella propria fantasia.

Così, non vediamo quando Fontaine viene massacrato di botte dai nazisti dopo il tentativo di fuga dall'automobile nella prima sequenza del film e non vediamo l'atto omicida compiuto contro la guardia nazista, durante la fuga. La stessa presenza dei nazisti, peraltro, è ridotta soprattutto ai rumori, proprio per rendere più pervasiva e incombente la minaccia che rappresentano.

Becker invece non mostra il momento della delazione da parte di Claude Gaspard durante il colloquio con il direttore del carcere: in questo caso non è tanto per creare suspense che il regista cela il momento del tradimento ma per accrescere il mistero di questo atto in contraddizione con quella che sembra un'attitudine di leale amicizia da parte del giovane nei confronti dei suoi quattro compagni di cella, Roland Darban, Manu Borrelli, Vosselin detto Monseigneur e Géo Cassid, detto Jo.

Le contraddizioni degli individui sono un tema centrale della poetica di Becker che ricorre ad una ellissi per sottolineare il comportamento enigmatico di un uomo che compie un atto odioso forse non realizzandone all'inizio la gravità, oppure illudendosi di un'impunità che invece viene immediatamente smascherata e che avrebbe potuto costargli molto cara. La figura del traditore è del resto ricorrente nel cinema di Becker:

Ce personnage du traître, aux résonances à la fois socio-historiques (la collaboration) et religieuses (Judas), qui fait basculer l'aventure collective et fraternelle dans la tragédie, est omniprésent dans l'œuvre de Becker. Tonkin dans *Goupi Mains Rouges*, Leca dans *Casque d'or* et Angelo dans *Touchez pas au grisbi*. Mais à la différence des traîtres des ses films précédents, plus ou moins présentés sous un aspect négatif, Becker surprend le spectateur en faisant de Gaspard un personnage plutôt sympathique jusqu'au coup de théâtre final”.<sup>4</sup>

Il comportamento di Fontaine nel film di Bresson, invece, man mano che la sua prigionia prosegue, rivela una determinazione assoluta: egli non può non credere nella possibilità



di fuggire perché è confortato dai progressi che ottiene sugli oggetti, dal fatto che riesce a usarli per il suo piano ma anche perché non ha nulla da perdere: l'unica alternativa che ha davanti è la morte.

Nel caso di Gaspard, invece, l'esperienza carceraria fa improvvisamente affiorare la debolezza della sua indole, la sua doppiezza, la sua ambiguità. Forse egli tradisce gli amici perché viene smascherato e soggiogato dall'intuito, dall'intelligenza del direttore del carcere, un'intelligenza e una sagacia da cui non è in grado di difendersi. Il tradimento diviene così la verifica ultima della sua natura incerta e debole.

Una dimensione fondamentale in entrambi i film è il tempo. Il tempo che è insieme indeterminato e smisurato, nella solitudine della cella di Fontaine come in quella dei quattro uomini di Becker, ma può diventare pericolosamente circoscritto.

Il protagonista del film di Bresson ha sfruttato il tempo fino all'osso, usando ogni istante di quella infinita, alienante, abbruttente solitudine, per manipolare gli oggetti ad un piano di fuga e studiarlo, millimetrarlo in ogni dettaglio. Ma ad un certo punto, quando viene definita la data della sua esecuzione, non ha più tempo e deve agire nell'urgenza spasmodica. Il tempo, dacché sembrava essere infinito, si riduce a poche ore e lo obbliga all'azione o ad accettare la morte.

Nel film di Bresson la lotta del prigioniero contro il tempo e gli oggetti assume anche un senso religioso: è la lotta di un giusto contro l'ingiustizia che lo vorrebbe condannare a morte. Ma più della dimensione religiosa è quella umana a prevalere nel film: l'intelligenza, la determinazione e la manualità di Fontaine sono l'espressione più pura della sua umanità, della forza individuale di chi, salvando se stesso, impedisce al tempo stesso che venga commessa un'ingiustizia.

Il carcere, per lui, diviene paradossalmente anche lo spazio di un'iniziazione drammatica e dolorosa alla vita, perché non aveva mai dovuto affrontare un'esperienza del genere, che ha un valore salvifico ma che è continuamente esposta al pericolo di fallire. È lo spazio di un'iniziazione perché Fontaine apprende ad avere fiducia nel prossimo, in un ragazzo selvatico diverso da lui in tutto e per tutto, ma col quale finisce per condividere la solidarietà della situazione in cui si trovano. È significativo il fatto che Jost sia un individuo che non ha nulla in comune con Fontaine, né l'età, né la classe sociale, né altro.

### **Lo spazio del carcere come studio di caratteri**

Nel film di Becker, come si è detto, è una piccola comunità di carcerati a intraprendere un piano di evasione, una comunità al cui interno arriva un intruso, Gaspard appunto, collocato dalle autorità del carcere, che proprio quando sembra essersi ormai unito profondamente agli altri, li tradisce. Quindi, in un certo senso, *Le Trou* racconta una storia opposta e contraria a quella del *Un condamné a mort s'est échappé* e non soltanto perché il piano di evasione, a differenza che nel film di Bresson, fallisce. Lo spazio del carcere è



per Becker il teatro di uno studio di caratteri che vengono rivelati proprio dallo stato di coercizione che devono affrontare e dalla volontà che li accomuna di ribellarsi a quella punizione per fuggire.

Nel *Trou* lo spazio sottostante le celle, i cunicoli delle fogne, esplorate e percorse da alcuni detenuti per cercare la via di fuga, diviene un luogo intermedio fra la claustrofobia di quelle minuscole stanze che devono dividere in cinque e la libertà, che si apre al di là. Uno spazio dove scavare a turno, dove lavorare accanitamente per aprire la strada al passaggio dei corpi. Il regista ha richiesto delle soluzioni anticonvenzionali allo scenografo Rino Mondellini e al direttore della fotografia Ghislain Cloquet e all'operatore Gilbert Chain. Il primo

devra (...) remplacer les plaques du sol de la prison, jugées par le cinéaste trop faciles à briser, par de véritables plaques de ciment, plus dures. C'est pourquoi la séquence où les prisonniers creusent pendant plus de trois minutes le sol de la prison a cet accent étonnant de vérité: la sueur, la fatigue des corps, visibles sur l'écran, n'auraient évidemment pas été les mêmes avec un sol en carton-pâte.<sup>5</sup>

L'operatore Chain, da parte sua, ha testimoniato che

Ce film a été très difficile à tourner, à cause de l'étroitesse du décor de la prison, même si celui-ci était mobile. Becker me demandait d'évoluer dans un espace très étroit, homogène (...) ce qui nous obligeait à travailler avec un objectif entre le 32 et le 40 mm. (...) Et même si on ne les voit pas (...) on était toujours sur rail et il fallait beaucoup de gymnastique pour suivre les personnages dans la cellule. Même pour les panoramiques courts, il fallait se tordre pour le réaliser.<sup>6</sup>

Mentre racconta una storia di amicizia e solidarietà, Becker, invece, crea le premesse per il rovesciamento delle azioni e delle parole con la cesura del tradimento: è questo atto a imprimere il significato al film e al tempo stesso a rendere irrisorio il lavoro pazientemente e ossessivamente compiuto dai carcerati: con le sue parole, con poche parole dette al direttore nei minuti del loro colloquio, Gaspard vanifica non soltanto l'intera impresa e gli sforzi sovrumani che è costata, ma anche l'ideale, il sentimento dell'amicizia e della complicità che sono cresciute e che hanno unito questi uomini.

Becker rende magistralmente la disillusione feroce di quella scoperta quando mostra i carcerati costretti dalle guardie a rimanere in mutande con i volti girati verso il muro. Volti e sguardi che ora mostrano un odio irreversibile verso il traditore, verso chi ha rotto il patto di fiducia e amicizia che era uno dei pochi valori assoluti ad essere rispettato nella dimensione del carcere.

### **L'iniziazione in prigione**

*Un Prophète* è una storia d'iniziazione in misura ancora più accentuata del film di Bresson perché il protagonista, Malik El Djebena, è un ragazzo di diciannove anni, gettato in carcere



perché ha aggredito una guardia. All'inizio, infatti, appare completamente disadattato non soltanto rispetto al mondo in cui è precipitato ma si può presumere anche rispetto alla normalità. Infatti si apprende che la sua storia è segnata dalla miseria, come quella di molte famiglie di immigrati arabi in Francia. Audiard evoca la condizione del ragazzo ricorrendo nelle prime sequenze al buio, all'oscurità dove risuonano soltanto rumori metallici, inquietanti. Ma in effetti fra il carcere e il mondo esterno, come si vedrà quando gli sarà concessa la libera uscita, non sembra esistere una sostanziale differenza e Audiard uniforma i due spazi.

La dimensione soggettiva, che ad intermittenze subentra a quella oggettiva, è una cifra stilistica del cinema di Jacques Audiard, che induce lo spettatore ad un'empatia con la diversità fisica (la parziale sordità di Carla in *Sur mes lèvres* (*Sulle mie labbra*, 2001), o psicologica dei suoi personaggi (la nevrosi per una vocazione mancata, sofferta dal Thomas di *De battre mon coeur s'est arrêté* (*Tutti i battiti del mio cuore*, 2005).

A differenza di Fontaine e dei cinque detenuti del *Trou*, Malik è privo di un'effettiva identità, è un io in divenire che quindi verrà plasmato dal carcere. Come ha dichiarato lo stesso Audiard: «Sono partito da un personaggio senza identità all'inizio, con la questione: «che cosa significa non avere una storia e scriverne una?» Ma è vero che Malik è il prodotto di circostanze che attraversano la sua vita. È un personaggio che si costruisce in diretta».<sup>7</sup>

Il soggetto deriva dallo sceneggiatore Abdel Raouf Dafri, già autore del dittico che Jean-François Richet ha dedicato ad un celebre criminale del dopoguerra, *Mesrine - L'instinct de mort* (*Nemico pubblico*, 2008) e *Mesrine - L'ennemi public n° 1* (*L'ora della fuga*, 2008).

Nel 2004, Dafri aveva scritto un copione con Nicolas Peuffaillit, ma la loro storia si svolgeva solo parzialmente in carcere. Significativamente, Audiard, invece, ha voluto che la maggior parte dell'azione avvenisse in quell'universo chiuso. Ha addirittura fatto costruire allo scenografo Maurice Barthélemy una vera prigione in ferro e mattoni sfruttando gli ambienti di una fabbrica abbandonata a Joinville, nella regione parigina. Questa scelta ha condizionato anche le inquadrature, in parte realizzate con macchina a mano e focali corte, strette sui volti, i corpi e gli ambienti, accentuando così il carattere claustrofobico e fisico del film. Inoltre, nella primitiva sceneggiatura, Malik entrava in scena dopo che il racconto era già iniziato da tempo e aveva il carattere di uno spietato ed esperto assassino, mentre Audiard e il suo sceneggiatore Thomas Bidegain raccontano il suo romanzo di formazione. Grazie alle drammatiche esperienze che vivrà in carcere, Malik diviene «un profeta», ossia, ironicamente, un nuovo prototipo o modello di individuo (Audiard aveva volutamente scartato l'articolo determinativo ma è stato tradito dai distributori nostrani). Incarna quel mondo di esclusi, reietti, emarginati che derivano la forza dalla propria disperazione e finiscono per prendere il sopravvento sulla vecchia casta occidentale. Sono due immagini, forti e semplici, che condensano questo processo: gli arabi, ormai i più numerosi del carcere, che alla fine del film occupano lo spazio del cortile soltanto con la loro presenza



fisica; le automobili di grossa cilindrata che, come un eloquente e sinistro corteo silenzioso, precedono Malik mentre esce di prigione.

L'iniziazione alla vita di Malik inizia con il furto delle scarpe e il pestaggio che subisce da altri due detenuti, perché, in quanto arabo, viene emarginato a priori. Nella doccia riceve le *avance* dall'arabo Reyeb, che Malik rifiuta. Ma è proprio il fatto di avere attirato il desiderio di Reyeb - che a breve deporrà contro i corsi ad un processo - a suggerire a César Luciani l'idea di poter uccidere il pericoloso testimone usando l'esca del sesso e un detenuto estraneo al proprio clan. La seconda, drammatica tappa della sua iniziazione è la scoperta che la tutela delle guardie è irrisoria di fronte al potere e alla corruzione esercitati da Luciani: quando Malik chiama il caposorvegliante, irrompono i corsi a picchiarlo nella sua stessa cella. Per poter sopravvivere, il giovane deve quindi accettare il patto col diavolo e diventare un assassino.

La scena dell'omicidio avviene in tempo reale ed è al tempo stesso l'atto della sua iniziazione al crimine. Malik tradisce la propria parola e tradisce un connazionale. Il tradimento diviene quindi una tappa fondamentale della sua iniziazione alla vita adulta e infatti, rispetto al film di Becker, non si colloca alla fine ma nella prima parte del film.

L'omicidio viene messo in scena in una forma di violenta corporalità, belluina, spasmodica ma al tempo stesso Audiard mostra come, una volta usato il proprio corpo, Malik faccia intervenire la ragione, il calcolo ed eviti accuratamente di lasciare tracce. Il giovane arabo diviene così il servo di Luciani ma anche il suo protetto. Nella sua ombra può crescere.

Il percorso del giovane arabo per costruirsi un proprio potere è disegnato da una lunga serie di umiliazioni e di connivenze accettate fingendo di assecondare la volontà del padrone. César, del resto, si accorge dell'astuzia del suo servo ma ne ha sempre più bisogno e soprattutto ne sottovaluta l'odio e l'intelligenza. In questo percorso, si rivela la razionalità calcolatrice di Malik, che assorbe ogni mortificazione come un investimento a lungo termine, reprimendo i propri sentimenti. Lo spazio del carcere diviene quindi un teatro di dissimulazione e, al contempo, di crescita nella finzione. L'iniziazione passa anche attraverso l'emulazione gestuale: ripete, con l'amico e complice Ryad, un gesto violento (uno schiaffo) che Luciani aveva usato nei suoi confronti. Ma, a differenza di César, Malik non vuole intimidire l'amico, bensì ingannare i corsi.

Questa dialettica di sopraffazione e finzione, di sottomissione e ipocrisia, è il cuore del film. Il 'diavolo' Luciani è un'entità di potere cui Malik soggiace per succhiarne quella linfa di esperienze, contatti e occasioni che lo cambierà in un altro uomo. Durante la prima missione, Malik scopre che il clan dei marsigliesi è costituito da arabi e non da marsigliesi: il mondo esterno è mutato e Luciani pagherà le spese del suo isolamento.

Al tempo stesso, però, il rapporto Malik-César è anche un perverso rapporto padre-figlio, un motivo prediletto da Audiard che l'aveva già raccontato in *Regarde les hommes tomber* e *Tutti i battiti del mio cuore*, sempre nella variante perversa della relazione servo-padrone.



Mentre Malik gradatamente si impossessa della realtà e dei segreti per comandarla e dirigerla, César la perde sempre di più. Lo sguardo ansioso e imperativo con cui, nella penultima sequenza, ordina a Malik di sedersi accanto a lui, come se fosse un cane, conferma che non ha mai compreso fino in fondo chi fosse veramente il suo servo e forse inizia a capirlo soltanto nel momento in cui viene gettato nella polvere come un vecchio impotente dagli arabi comandati da Malik.

Ma Malik non è del tutto cinico. Audiard svela l'intimità della sua coscienza, svelando come egli sia continuamente visitato dalle visioni oniriche della sua vittima Reyeb, che appare nella sua cella come il fantasma di un rimorso. Se, nei primi incubi, Malik ingaggia un furioso corpo a corpo con lo spettro, quasi adombrando la lotta di un furioso coito omosessuale, alla fine impara a convivere con quel fantasma e le forme che assume – le fiamme che bruciano dentro le sue ferite o il fumo che esala dalla gola squarciata. La figura di Reyeb, convertita in spettro, consente a Audiard di insinuare un'altra dimensione nel suo racconto:

*Cela découle du cheminement de deux scénaristes qui, sur un tel film, vont se poser la question du genre et à quelle condition il restera possible, confie le cinéaste. Le fantôme de Reyeb vient de là, il nous permet de passer à un niveau de fantaisie qui nous aide à libérer le récit. Grâce à lui, on peut également invoquer le soufisme, les derviches et amener une autre dimension scénaristique.<sup>8</sup>*

Le sequenze dei sogni «liberano il racconto», perché aggiungono una prospettiva ulteriore alla narrazione e ampliano di una prospettiva interiore la rappresentazione della realtà del personaggio. Una realtà che è costituita non soltanto dalla vita diurna e cosciente ma anche da quella notturna e inconscia, dove si svelano le fragilità e i rimorsi.

**NOTE**

- 1 Tinazzi 1976: 82-83.
- 2 Rohmer 1956.
- 3 Gilson 1967: 206.
- 4 Naumann 2001: 81.
- 5 Ivi: 82.
- 6 *Ibidem.*
- 7 Kaganski 2009: 30.
- 8 Audiard 2009.

**BIBLIOGRAFIA**

- Audiard J. (2009), *Un Prophète*, pressbook del film, UGC distribution.
- Gilson R. (1967), *Becker*, in AA. VV., *Anthologie du cinéma*, Tome II, L'Avant-scène – C.I.B., Paris.
- Kaganski S. (2009), *Jacques Audiard au pied des murs*, intervista a c. di S. Kaganski, «les inrockuptibles», n. 717, 25-31 agosto.
- Naumann C. (2001), *Jacques Becker*, Durante – BiFi – Bibliothèque du film, Paris.
- Rohmer E. (1956), *Le miracle des objets*, «Cahiers du cinéma», n. 65, dicembre.
- Tinazzi G. (1976), *Il cinema di Robert Bresson*, Marsilio, Venezia.

