

estratto dal quaderno del centro studi cinematografici n° 3

MICHEL DEVILLE

MICHEL DEVILLE

Un regista che pare destinato alla non-mentione, o per lo meno a non venir citato con quella frequenza e quelle sottolineature che fanno l'importanza di un regista negli annali del cinema: Deville ha iniziato di recente la propria attività di regista, e certo a tutt'oggi la sua opera non sviluppa quelle pesanti problematiche che riguardano l'uomo e la società, l'uomo e la famiglia, l'uomo e Dio, ecc.

« Non amo i grandi temi umani, di vasta risonanza ». Tutto ciò può esserci in un film senza che lo si voglia dire apertamente. Quello che non mi va, è di prendersi troppo sul serio ». (1)

Deville inventa e realizza storie al limite del comico e del paradosso; l'umanità dei suoi personaggi può sembrare tutt'affatto marginale, non sostanziale, affidata ai moti sentimentali, alle doti di fantasia, inventiva, umorismo, non costruita composamente sul grave peso di questioni etiche, drammi esistenziali e così via.

Il cinema di Deville (e possiamo dire « commedie cinematografiche ») sembra voler soprattutto divertire. E quali sono i grandi meriti — se esistono — di questa intenzione, di questo gusto per la forma sottile e spigliata della commedia a tutti i costi? La risposta è positiva (questi meriti esistono), e il reperirli non può essere che il risultato di un'attenta, rispettosa considerazione di questo genere che, nelle sue tradizioni, vanta radici nobilissime.

Notiamo in Deville la coerenza alle enunciazioni programmatiche precedenti, e l'assidua collaborazione con la preziosa amica-sceneggiatrice Nina Companeez, autrice anche del montaggio dei suoi film, e suggeritrice di spunti e motivi narrativi (2); ma osserviamo oltre a questa fedeltà al binomio Deville-Companeez (che potrebbe dar da pensare a una cristallizzazione dei temi e dei moduli rappresentativi, se non fosse per una perfetta, collaudata sintonia fra i due), l'arricchirsi dell'opera di Deville di sfumature originali, di ingredienti personali e rinnovantisi, l'ampliarsi della gamma sentimentale portata in causa, dalla vanità, alla effusione, alla curiosità, all'amore-passione, alla tinta nostalgica e gradevolmente crepuscolare di un Eddie Constantine in edizione riveduta.

Forse è soltanto — alla fin fine — un ridotto universo sentimentale, le cui tinte non sono quelle sanguigne, cariche di melos, della perorazione, o quelle forse troppo drammaticamente ambigue di una scelta difficile (o impossibile) fra passato e domani, fra un modo e un altro di vivere. E non possiede neppure, questo universo, le tinte opprimenti dell'insistita macerazione di un presente che non può mutare, e rimugina i propri fondamenti, e li contraddice, ma ancora li riammette per incumbente fatalismo (come in Godard). Il piccolo universo « comico » di Deville, possiamo dire non conosce né passato né domani, è bensì attuale e non debilitato da dubbi, ma si divide nell'alternativa fra la certezza di una inalienabile dotazione sentimentale, e la possibilità di ulteriori arricchimenti.

E questa è la dinamica di fondo della commedia; dalle forme più classiche alle più recenti la commedia difficilmente offre il destro alle eversioni del costume o della mentalità diffusa, non offre agevolmente una mano alle polemiche. Essa riflette senza crucci un presente attualissimo sublimandone doti positive e negative, decantandole di ogni riferimento realistico o storiografico;

in altri termini è l'anti-dramma delle coscienze. E lì è contenuto il ritratto più spontaneo degli interpreti. Lì hanno sede le debolezze umane più ovvie (non le « grandi » debolezze, o la debolezza ontologica): la fragilità dei capricci femminili e delle vanità maschili, l'ambiguità dei sentimenti difficilmente decifrabili, il disagio (« disagio » e non drammatica problematicità) a ossequiare regole, leggi, credo di ogni genere, sovrapposti e non intrinseci alla dimensione più quotidiana della vocazione umana.

Scrive François Tranchant (3):

« I sentimenti (nel cinema di Deville) possiedono la stessa eleganza delle ambientazioni. Le anime hanno la stessa purezza dei volti. La bellezza è segno di bontà. È il ritorno al regno dell'infanzia, dove la fata è assieme bella e buona. In « IL DIAVOLO SOTTO LE VESTI », Jacques Charrier (Rémi) chiede a Helmut Griem (Johann):

— Pensate che io abbia ucciso Olivier?

— Io credo che non è vero.

— Perché?

— Perché siete bello, credo.

E continua:

— Non credo che chi è bello possa fare del male.

« Deville e Nina Companeez hanno orrore delle reazioni e dei sentimenti volgari. Così Jacques Charrier è innamorato di Jill Haworth (Cecilia), fidanzata a un giovane tedesco. Quest'ultimo non considera Charrier come un rivale. Non è geloso. Ne prova pena perché l'amico è innamorato senza speranza.

« Non c'è posto in Deville per dei personaggi antipatici ».

Cinema-irrealità, cinema fantastico, cinema-favola, dobbiamo concludere? Direi più esattamente, cinema-commedia, cinema dei buoni sentimenti mai stucchevoli ma sempre irresistibilmente accattivanti; infine anche cinema di tentazioni deliziosamente femminili i cui nomi sono Karina, Vlady, Macha Merrill, Demongeot...

L'itinerario sentimentale

È destino, e privilegio, di Deville ringiovanire, rivivificare i cliché dei suoi interpreti; o anche, diversamente, interpretarne le mutevoli possibilità, come per la Karina al di fuori dei ruoli di Godard, e Marina Vlady: in quest'ultima (« LE BUGIE NEL MIO LETTO ») chi riconoscerebbe la statuarina, egoista femmina « ape regina » del matrimonio secondo Ferreri? E ancora, « Deville — a detta di Robert Benayoun — sembra essersi consacrato a cesellare ritratti di giovani donne capricciose, mitomani, divertenti, ricche di uno charme inesauribile, che attirano il maschio nella pania deliziosa delle loro contraddizioni ». (4)

Ma non è esattamente così, o almeno non è soltanto così. Come Deville plasma un inaspettato nuovo Constantine (« JOE MITRA »), in cui delicatezza e nostalgia rinnovano — anzi ricreano — un frusto personaggio, aggiungendogli umanità, calore, simpatia, insieme con la sottile tristezza dell'aver perduto i vecchi compagni, i vecchi amici, nello stesso modo le facezie dei personaggi femminili non sono senza un corollario di esili dispiaceri, di capricci insoddisfatti e di frivolezze che non soddisfano. Il personaggio non è ricalcato su uno stampo rigido, ma conosce le alterne vicende della psiche e del proprio carattere.

Il personaggio di conseguenza evolve nel film. Ma è piuttosto lo spettatore a cogliere nei calibrati risvolti della vicenda le sfumature che parevano inizialmente sfuggire nella rappresentazione del personaggio. La maturazione del personaggio devilliano tende a essere piuttosto maturazione dello spettatore nel prender visione dell'universo tematico e sentimentale che gli vien proposto. È lo spettatore che arriva a riconoscere al fondo dello spettacolo una preesistente ricchezza di affetti; è lo spettatore che giudica il personaggio non più lo strumento esclusivamente funzionale per il riso e la distensione, ma come il depositario, e il testimone, di un'« arte di vivere » secondo le armonie dell'amore, o della poesia, o della giovane età, ovvero in equilibrio di rapporti con i problemi quotidiani.

Sia pure che Deville non si provi ancora (o non si provi mai) nell'opera cosiddetta d'impegno: ma è colpa forse della commedia se essa preferisce le

vie del convincimento accattivante a un volgare didascalismo problematico, al forte conflitto dei caratteri?

In questa scelta è gran parte della commedia che — « nouvelle vague » e oltre — il cinema francese ci propone; trascuriamo, beninteso, i manierismi cerebrali di Chabrol (« LANDRU », « MARIE CHANTAL CONTRO IL DOTTORE KHA »), trascuriamo l'« internazionale » parodismo del genere fra commedia e avventura, e verifichiamo la rispondenza a questo « gusto » della commedia in autori come De Broca (« DON GIOVANNI '62 ») e Molinaro. Del resto, che cosa operano questi autori se non raccogliere alcuni postulati della « nouvelle vague »? Il cinema francese ha guadagnato dalla « nouvelle vague », realizzando cospicui apporti interni sulla linea di una fedeltà più alla propensione naturale allo spettacolo, al « divertimento », alla spregiudicatezza, che a una tradizione che minacciava di sclerotizzare la produzione.

Questa commedia francese oggi si presenta già in via di decadimento, o di una sfioritura prematura forse ma — ci pare — irreversibile. Sono sintomatiche al proposito le opere come « COLPO GROSSO A PARIGI » (autore, Pierre Grimblat, 1966) che rivelano chiaramente la stanchezza dell'ispirazione ricorrendo a formule convenzionalissime di sviluppo narrativo, al programmatico impiego del « gag » (mentre la commedia tende a evitare il frantumarsi della comicità in distinti « gag », e si fonda piuttosto sulla fluidità degli sviluppi narrativi, nei quali dovrebbe di volta in volta portare originalità di intrecci).

Lo stesso Deville, con l'ultimo film a tutt'oggi realizzato (« IL LADRO DELLA GIOCONDA »), non nasconde una certa stanchezza ideativa; si tratta essenzialmente di un'opera in cui contano gli interpreti, il loro nome, le loro risorse sul set e presso le simpatie del pubblico (vi è difficilmente riscontrabile l'intervento ideativo dell'autore): Marina Vlady vi appare ben diversa, procace, statica nelle movenze e nello spirito, rispetto all'« adorabile bugiarda » (5) di « LE BUGIE NEL MIO LETTO ».

Anche il simpatico « JOE MITRA » non può non ricordarci che una nuova forma di pensosità, una specie di gravità interiore, di saggio ed equilibrato regime dei sentimenti, si è ormai instaurato: Constantine rinuncia alla grinta usuale del « giovanile » agente Caution, assume gli abiti (smessi da ben altri attori, come Jean Gabin) del gangster in pensione, combatte la malasorte con le armi migliori della maturità: l'astuzia, la pazienza, la tenacia, e una notevole dose di assennatezza e comprensione per le altrui debolezze.

Da « JOE MITRA » in avanti, allora, le creature devilliane hanno raggiunto la loro età della ragione? Una risposta è prematura; certo che il più scapigliato ed estroso dei film di Deville (« L'APPARTAMENTO DELLE RAGAZZE ») ci sembra ormai una meta perduta e irrimediabilmente rispetto a « JOE MITRA » e soprattutto rispetto al « LADRO DELLA GIOCONDA » (opera quest'ultima che non merita più che una menzione). Un analogo « invecchiamento » troviamo in De Broca, da « DON GIOVANNI '62 », commedia fondata sulla prontezza dell'intreccio a reggere un gioco esilissimo di sentimenti, divagazioni intorno al giovane protagonista, sorprese, ecc., a « L'UOMO DI RIO » (1963), fantasiosa vicenda, viaggiante da Parigi a Rio de Janeiro, alla giungla brasiliana, dove nell'esotismo, nell'avventura e nelle caratteristiche di opera « popolare », si stemperano, e non sempre si risolvono positivamente, i temi tipici della commedia, del saper vivere alla giornata, avventurosamente piuttosto che avventatamente; fino a « POI TI SPOSERÒ » (1964), in cui si accentua l'impronta satirica, talvolta parodistica, dove l'umarismo tende a divenire occasionale, o addirittura si risolve nella comicità del singolo « gag » isolato. (6)

De Broca realizza poi « L'UOMO DI HONG KONG » (1965), e riduce il racconto a taccuino di un'avventurosa storia di viaggi, di scontri a fuoco, di « qui pro quo », in cui ricorrono ancora, frequenti, le notazioni umoristiche, le osservazioni di colore o di folklore, le sortite, intense ma non più sostanziali, sul terreno dei sentimenti amorosi.

Comunque è azzardato pronosticare la parabola discendente della commedia, pur avendo preso atto di alcuni sintomi. È più opportuno rinviare tali considerazioni al futuro, e fare ipotesi su una momentanea stasi degli autori citati. Crisi degli uomini, piuttosto che del genere.

Appunti sui film di Deville

Va ribadito che l'« amore » è (deve essere) il tema obbligato della commedia di Deville, e l'amore di giovani; Marina Vlady (« LE BUGIE NEL MIO LET-

TO») (7) è un importante riferimento nel panorama devilliano di un erotismo ancora ingenuo, e non consumato dall'esperienza: attorno all'attrice si fanno e si disfano i sentimenti che l'erotismo incalza e suggestiona, secondo come vengono tirate o allentate le maglie di questa rete.

Juliette e la maldestra Sophie (Vlady e Macha Merrill) danno vita a un girotondo di situazioni singolari e imprevisi accadimenti, suscitano l'ammirazione, attraggono, dominano (se non come esse vorrebbero) i desideri dei maschi. Tutto ciò non in modi abbandonati al caso, in seguito a gratuite combinazioni: «sembra un film improvvisato, ed è invece opera estremamente calcolata» (8). La «*joie de faire cinéma*» non tragga in inganno: la regia e il montaggio risultano calibratissimi, il gioco non si svolge per regole di azzardo, ma in una visione ben netta dei risultati.

Intrigo e frivolezza, intrigo e vanità, si riassorbono a vicenda; per l'uno si descrivono, e per le altre si esaltano le qualità appariscenti delle due ragazze: belle e consapevoli di questa loro bellezza, che sanno pubblicizzare con moine, sorrisi, smorfiette, nel quadro di un'età tanto giovane che permette loro di divertirsi e creare giochi e scherzi con i sentimenti. Il risultato, vivace, gradevole, è anche l'immagine di un'età e di un costume, in cui l'innocenza comincia a stemperarsi nelle prime ombre di una malizia e di una «cattiveria» del tutto femminili. (I giovani sono gli «eroi» della commedia alla Deville o alla De Broca).

Delle due sorelle, Juliette è dotata di intraprendenza, ricca di fantasia, capace di immaginare storie inverosimili, accentuando la tendenza al risvolto favolistico o paradossale propria di queste opere (costruite esse stesse sullo stampo del personaggio, paradossali conformemente al «non-sense» del personaggio, ovvero brillanti, spregiudicate, in ossequio ai tratti dei nuovi «attori giovani» della commedia francese — quali Cassel, Brialy, Samy Frey, ecc.).

Juliette e Sophie tanto bene si completano nel gioco dei contrastanti caratteri (9), e l'una serve all'altra nel costituirsi un'ottica attraverso cui rivelare l'ampio mondo circostante del sentimento, scoprendo doveri e responsabilità. Non basta a loro la giustificazione di un'età forse ancora troppo acerba, per eludere gli impegni del sentimento, non è senza contrasti che le due ragazze possono rappresentare soltanto il piacevole ornamento per il diletto e la vanità dei maschi. Juliette scherza, e si accorge poi del rischio cui lo scherzo la conduce: un ineliminabile vincolo sentimentale; non le serve fingersi circondata da un mondo inventato, per poterne disporre a capriccio, e placare l'orgoglio, e soddisfare la propria femminile necessità di lusinghe.

E se il film volesse arrivare a una lezione, potremmo concludere le nostre considerazioni su «LE BUGIE NEL MIO LETTO» con quanto è stato appena detto. Ma in realtà com'è possibile pensare che Deville voglia far opera di moralista? Veramente non si riuscirebbe a immaginare, questi personaggi che svicolano fra ambiguità e candore, come oggetto (o vittima) di un torchio etico, o pure soltanto di un giudizio, sia pure comprensivo, sia pure condiscendente.

In Deville al culto dei sensi, e dei sentimenti, si adegua il processo di crescita sentimentale e psichica del personaggio, e s'impara la lezione (ma non è un apprendere dottrinario o didascalico, o esemplare): tirate le somme, non rimangono grossi patemi, né il peso di un insegnamento da rimasticare troppo per le lunghe.

«IL DIAVOLO SOTTO LE VESTI» ripresenta analoghi temi, analoghi motivi di considerazione (10). La «bugia» non è più il gioco futile (e divertente) di una sfrenata Juliette; ora la bugia è strumento della vanità femminile (ancora!), ma le conseguenze non sono più così innocenti, così rimediabili, così tranquillamente riducibili alle regole quasi di un gioco di società. Sembra introdursi una nota di pensosità, nella gravità della storia che si racconta: una imputazione di omicidio — appunto — mossa a un uomo, innocente, e accusato dall'invidia e per la vanità di Chloé.

Ma è qui ancora tanto presente il gusto sottile dell'autore per l'atmosfera — o meglio per uno stile di vivere epidermico e fantasioso a un tempo, dei personaggi — piuttosto che per le trame della vicenda, o per la moralizzazione di un costume (che fra l'altro così bene appaga la «filosofia» devilliana dell'esistenza), che il film presto, molto presto, prende l'andare di un amabile godimento spettacolare, sostenuto dal solito sicuro gusto che guida lo spettatore sensibile e sintonizzato con la poetica devilliana.

E si ripropone un precedente quesito: cosa possono valere, oltre il piano

del puro spettacolo, le prestazioni degli interpreti, l'umanità sensibile che essi conferiscono ai personaggi, i quali (arricchiti di esitazioni, e paure, e problemi) devono rivularsi per qualcosa di più che semplici elementi di un meccanismo ben congegnato.

Il cinema di Deville (e le sceneggiature di Nina Companeez) son fatti di parenze — frivole — e di realtà sotterranee — una vita sentimentale, intensa o spirituale (o psichica), brutale e sensuale di volta in volta. Erotismo, e comprensione potrebbero venir assunti a referenze delle eroine devilliane, se non fosse che a tali qualità occorrerebbe aggiungere — come già dovrebbe esser chiaro — la più totale libertà da ogni schema, da ogni pregiudizio in ordine allo spettacolo, al « genere » spettacolare. Erotismo, generosità e dolcezza, vanità e fantasia, un corredo di qualità (positive) o negative per chi volesse anche darne un giudizio) che non tanto descrivono esternamente, o alle figure di donna, quanto ne riproducono una immagine ricca di significati, ottenuta a rilievo sul fondo molteplice della natura umana.

Così la drammaticità delle situazioni (e il discorso in particolare valga per « IL DIAVOLO SOTTO LE VESTI ») rifugge dal mostrarsi mascherata sotto una parvenza funzionale austera, severa, e appassantita da minacciose insensoni e pressagi oscuri per la sorte dei personaggi, anzi esplose per svolgersi compiutamente, in maniera positiva e oggettiva, nel rilievo delle situazioni psicologiche. Non un cinema di istantanee, ma un'omogenea prospettiva-sintesi della psicologia soprattutto femminile.

E quando la tempesta si placa (cfr. sempre in particolare « IL DIAVOLO SOTTO LE VESTI »), il rondò dei personaggi riprende, immutato e immodificabile, con il suo carico di tergiversazioni, debolezze, vanità personali e vanità sociali.

In «L'APPARTAMENTO DELLE RAGAZZE», si tratta di tre amiche ai margini di una storia di vendette tra gangster; Milène Demongeot (Mélanie) si innamora di Tiberio (Samy Frey), giovane, virile, scansonato e deciso in fatto di indecisione, molto prossimo al paradigma del maschio alla De Broca (« POI TI SPOSERÒ »: Jean Pierre Cassel) e alla Molliar (« CACCIA AL MASCHIO »: Jean Pierre Cassel). Tiberio, fuorilegge in contrasto con l'ambiente della mala-vita, continua la tradizione del « vivere pericolosamente » alla giornata, senza minimamente curarsi di limitare la propria rischiosa, esuberante vitalità. Il rismo proprio alle vicende sentimentali si stempera qui — più che altrove in Deville — nei giochi d'artificio delle trovate fra il grottesco, il sarcasmo, il cinismo (colorato in rosa), e soprattutto lo splendore fisico dei personaggi. L'amore è sempre fondamento della dinamica del film. Ma il sentimento amoroso, qui come altrove in Deville, e nell'opera di De Broca, Molliar, ecc. è spogliato dei suoi attributi « ortocenteschi » di dedizione quasi sacra, di mito della fedeltà. Il sentimento, schietto, violento anche, è dedizione che non esclude la possibilità di una separazione senza dramma, quando la tempesta dei sensi, quando il momento dell'erotismo si possano considerare trascorsi: l'amore assume le sfumature di glioso abbandono a un naturalismo paganeggiante, un rincorrersi di ninfe e fauni.

Dopo quanto detto, risulta singolare e interessante il capovolgimento dei temi in « JOE MITRA ». È l'abbandono della sensibilità costruitasi precedentemente in forme ormaiquisite giunte all'esaurimento, oppure una ragguardevole maturità che, pur modificando l'impronta precedente, apporta uno sguardo nuovo, carico di una inedita nostalgia, di rimpianto quasi (l'antico « où sont les neiges d'antan? », il cui spirito trapassa senza soluzione nella storia della cultura francese nelle sue varie forme).

Le prime sequenze danno la cronaca, sintetica e piuttosto acre, del decadere di un maturo « copain » della malavita. Lucky Jo (letteralmente « il fortunato Joe » — beffarda antitesi del soprannome con la sorte del personaggio — diventato banalmente Joe Mitra nella versione italiana) perde la fiducia degli antichi compagni di mafafate. In un confronto con i personaggi del film precedente, Joe ci pare subito troppo « vecchio » per considerare ancora l'amore come l'avventura di ragazzi che ci era stata mostrata, e ancora abbastanza giovane, ancora troppo giovane, perché possa dimenticare e ignorare del tutto un passato di avventure, di zazzardi, di seduzioni, elegantemente condotte a termine. Joe porta con sé l'ombra della saggezza lo spirito di una cautela non più trascrabbile, la « paura » delle conseguenze che il suo agire può comportare (come diverso dall'avvenuto Tiberio di «L'APPARTAMENTO DELLE RAGAZZE»).

Il catalogo dei personaggi devilliani denuncia questa volta un'antitesi — o un'evoluzione, se questa si considera come talmente radicale da capovolgere quasi i tratti del personaggio. Anzitutto i tratti gentili dell'eroticismo cedono alla grinta di un Constantine che rivela le prime rughe, un annuncio di stanchezza. La « serena » incoscienza si modifica in pensosità, la costante, risolutiva felice fortuna cede a una fatalistica malasorte, la meditazione (etica) prende il luogo dell'estetica. E ben difficile valutare con piena obiettività il ruolo di un simile cambiamento nella poetica devilliana; certo, il cambiamento esiste e non può non condizionare, come inatteso apporto di un pratico « buon senso », i prossimi risultati del cinema di Deville.

È un fatto che i « giovani » di Deville si son fatti maturi, ma dal cinismo tanto spesso — candidamente — ostentato non hanno tratto la lezione necessaria; sono rimasti ingenui, puri nelle intenzioni e nei sentimenti, arrivando a sovrapporre tale ingenuità, in maniera indelebile, fin sulla grinta del « duro » Constantine.

NOTE

1) Cinéma 61, n. 61, pag. 56.

2) Dichiara Deville in una intervista comparsa su Positif, 1964, n. 58, riguardo alla sua collaboratrice Nina Companeéz: « ... è più importante di me nello scegliere i soggetti che realizziamo. Evidentemente, i problemi sentimentali toccano molto più da vicino le donne. E' lei che mi ha spinto in questa via (della commedia) e la sua influenza è stata molto forte su di me ... ».

3) Image et son, 1964, n. 175, pag. 48.

4) Citato in Image et son, 1964, n. 175, pag. 49.

5) « Adorable menteuse » è il titolo originale di « LE BUGIE NEL MIO LETTO ».

6) Dichiara De Broca in una intervista pubblicata su Image et son, 1964, n. 175, pag. 20: « È un film sull'indolenza, sulla libertà, o piuttosto sulla libertà che l'indolenza riesce a dare ». Del resto le parziali intenzioni satiriche del soggetto sono abbastanza evidenti nel film.

7) Il primo film realizzato da Deville come regista è « Ce soir ou jamais » (1960), mai distribuito in Italia. Riportiamo a titolo informativo una selezione di giudizi apparsi sulla stampa francese.

« ... citare, a proposito di « Ce soir ou jamais », Marivaux e Musset, Cukor e Minnelli, prova la stima con cui si deve ormai considerare l'autore. Il film non è senza debolezze. Ma il secondo film di Deville, « Adorable menteuse », (...) conferma un talento che tiene molto bene il confronto con quello che si sarebbe potuto riconoscere a Philippe de Broca.

« Pudore, discrezione, intelligenza, finezza, vivacità, eleganza, tali sono le principali qualità del film. Una certa preziosità anche, e una tenerezza che nasconde, come deve essere in ogni buona commedia, un filo di crudeltà ... ».

« ... infine ... le apparenze ... si dissolvono ... e rivelano la verità autentica del sentimento amoroso. I personaggi hanno imparato a conoscersi ». (Jean Douchet, su Cahiers du Cinéma, 1961, n. 125, pag. 60).

« ... A dispetto di qualche prolissità, il film è ben condotto, mosso a meraviglia ... Gli attori sono giovani e simpatici, molto a posto in ruoli leggeri come bolle di sapone ... » (Madeleine Garrigou-Lagrange), « ... è molto debole, infine. C'è qualche sequenza interessante; ma l'insieme è inconsistente, superficiale e vano » (J. E. F.), su Téléciné, 1961, n. 100.

« ... Deville dà prova del suo talento e della sua sensibilità, e ci si rammarica che non li abbia messi al servizio di qualcosa di più profondo ». (C. M. Tremois, su Télérama, 1961, n. 612).

8) Adriano Aprà, su Filmcritica, 1963, n. 134, pag. 375.

9) Deville divide la camera delle due sorelle nell'angolo « disordinato e superficiale di Macha Merrill, e l'angolo più spoglio ed essenziale di Marina Vlady che non vive in mezzo a suppellettili, né ha bisogno di gingilli, fronzoli, bagattelle come la sorella che conduce un'esistenza svaporata ». Da una intervista pubblicata su Positif, 1964, n. 58.

10) « Non so se ciò si noti, ma ognuno dei nostri film (di Deville e della Companeéz) anticipa un poco — credo — il successivo: si riprendono certe

idee per svilupparle, si pongono dei riferimenti...» (intervista pubblicata su *Positif*, 1964, n. 58).

BIBLIOGRAFIA

François Tranchant, Auteur de comédies, Michel Deville propose un art de vivre, su *Image et son*, 1964, n. 175, pag. 47.

Bernard Conn, Jean-Paul Török, Entretien vace Nina Companeez et Michel Deville, su *Posif*, 1964, n. 58, pag. 19.

Un nouveau fidele aux anciens: Michel Deville, intervista raccolta da A. Jomy su *Cinéma 61*, n. 61, pag. 54.

Gaetano Stucchi, Nell'opera di Michel Deville un girotondo di sorrisi e lacrime, su *L'Italia*, 1966, 3 febbraio, pag. 5.

sui singoli film:

« Ce soir ou jamais », sceneggiatura completa, con selezione di stampa e una presentazione di Pierre Marcabru, su *L'Avant-Scène*, 1961 n. 9.

Jean Douchet, *Le ieu de la vérité*, (« Ce soir ou jamais »), su *Cahiers du cinéma*, 1961, n. 125, pag. 60.

A première vue: « Ce soir ou jamais », su *Telecine*, 1961, n. 100.

Monique Zimmer, « Ce soir ou jamais », su *Cinéma 61*, n. 61, pag. 105.

Luc Moullet, *La cassure médiane*, (« Le bugie nel mio letto »), su *Cahiers du cinéma*, 1962, n. 129, pag. 55.

Gérard Legrand, (« Le bugie nel mio letto »), su *Positif*, 1962, n. 45, pag. 66.

Adriano Aprà, « Le bugie nel mio letto », su *Filmcritica*, 1963, n. 134, pag. 375.

Bernad Sampré, « Adorable menteuse », su *Cinéma 62*, n. 64, pag. 115.

A première vue: « Adorable menteuse », su *Téléciné*, 1962, n. 104.

Michel Mardore, *L'autre bonheur*, (« Il diavolo sotto le vesti »), su *Cahiers du cinéma*, 1963, n. 144, pag. 47.

Gérard Legrand, (« Il diavolo sotto le vesti »), su *Posifi*, 1963, n. 54-55, pag. 126.

Jean-Paul Török, (« L'appartamento delle ragazze »), su *Pasifi* 1964, n. 59, pag. 65.

Pierre Billard, « Lucky Jo », *Une male gaité si triste et si profonde*, su *Cinéma 65*, n. 92, pag. 112.

A première vue: « Lucky Jo », su *Téléciné*, 1965, n. 120, pag. 44.