

Giulio D'Amicone

Il cinema di HENRI-GEORGES CLOUZOT



FALSOPIANO

FALSOPIANO

CINEMA



EDIZIONI

FALSOPIANO

Giulio D'Amicone

Il cinema di
HENRI-GEORGES
CLOUZOT

<i>Un regista malato</i>	p. 11
<i>Apprendistato</i>	p. 12
<i>Ewald Andreas Dupont</i>	p. 13
<i>Anatole Litvak</i>	p. 13
<i>Ma cousine de Varsovie</i>	p. 14
<i>Un soir de rafle</i>	p. 15
<i>La Chanteur inconnu</i>	p. 16
<i>Je serais seule après minuit</i>	p. 16
<i>La chanson d'une nuit</i>	p. 17
<i>Chateau de rêve</i>	p. 17
<i>Le révoltè</i>	p. 19
<i>Le monde tremblera</i>	p. 19
<i>Le duel</i>	p. 19
<i>Le dernier des six</i>	p. 20
<i>Les inconnus dans la maison</i>	p. 21

REGIE

<i>La terreur Des Batignolles</i>	p. 23
<i>L'assassino abita al 21</i>	p. 24
<i>Il corvo</i>	p. 30
<i>Legittima difesa</i>	p. 43
<i>Manon</i>	p. 51
<i>Ritorna la vita</i>	p. 61
<i>Un marito per mia madre</i>	p. 62
<i>Vite vendute</i>	p. 68
<i>I diabolici</i>	p. 79
<i>Il mistero Picasso</i>	p. 91
<i>Le spie</i>	p. 98
<i>La verità</i>	p. 107
<i>L'enfer</i>	p. 121
<i>Die Kunst des Dirigierens (regie televisive, 1965-67)</i>	p. 125

<i>Prove della Quarta sinfonia Op. 120 di Robert Schumann</i>	p. 127
<i>Concerto per violino di W. A. Mozart N. 5 K 219</i>	p. 127
<i>Dialogo tra Karajan e Menuhin</i>	p. 128
<i>Sinfonia n. 9 “Dal Nuovo Mondo” di Antonin Dvorak Op. 95</i>	p. 129
<i>Quinta sinfonia in do minore Op. 67 di Ludwig Van Beethoven</i>	p. 129
<i>Messa da Requiem di Giuseppe Verdi</i>	p. 130
<i>La prigioniera</i>	p. 132
Conclusione	p. 143
Filmografia	p. 154
Bibliografia	p. 157
Scheda biografica	p. 160



Henri-Georges Clouzot sul set del documentario *Il mistero Picasso* (1956)

UN REGISTA MALATO

Nel cinema di Clouzot, antimanicheo quanto lo si può essere, la responsabilità non è mai attribuibile a un singolo. Di conseguenza, le persone, se inserite in situazioni inconsuete, possono apparire totalmente diverse da ciò che sembrano essere: si vedano la vigliaccheria di Jo (Charles Vanel) in *Vite vendute*, la colpevolezza di Vorzet (Pierre Larquey) nel *Corvo*, la debolezza di Stan (Laurent Terzieff) nella *Prigioniera*. Perfino il documentario su Picasso va inteso come un lavoro *in fieri*, volutamente privo di un punto di approdo definitivo. In fin dei conti, tutta l'opera del regista è una freccia lanciata contro l'ipocrisia.

Nasce da qui il tema dello specchio come sdoppiamento, tema che permea l'intero svolgimento della *Prigioniera* ma che possiamo ritrovare in precedenza: l'infermiera inseguita nel *Corvo* si riflette in una specchiera frantumata; Christina nei *Diabolici* si vede di colpo sdoppiata mentre cerca il marito in albergo; anche l'immagine di Dominique nella *Verità* è spesso riflessa, e la ragazza usa un frammento di vetro per tagliarsi le vene. Anche un mezzo di trasporto come il treno si attaglia a pennello per simboleggiare la mancanza di punti fermi: in uno scompartimento ferroviario si svolgono importanti sequenze di *Manon*, *Le spie*, *La prigioniera*. E in una filmografia incentrata sul rapporto a due, può nascere da queste premesse la gelosia vista come forma d'insicurezza, tema ricorrente dal *Corvo* fino alla *Prigioniera*.

Secondo Noël Herpe: “il regista installa il regno del male non come quello di una “verità” da scoprire, ma di una presenza

diffusa, impersonale, proteiforme, che sfugge nel momento stesso in cui si crede di impossessarsene “¹ Una concezione di vita simile non può non contenere una buona dose di pessimismo; e d'altronde la scenografia fa ricorso costantemente ad ambienti sordidi, popolati da persone di classe sociale tutt'altro che elevata, cariche di frustrazioni e disponibili a menzogne e compromessi. A tale sguardo non si sottraggono neppure i bambini, dipinti senza tenerezza (*Il corvo*, *I diabolici*, *Le spie*). Perfino l'elemento liquido concorre al quadro: la putrida piscina nei *Diabolici*, le vasche in *L'assassino abita al 21* e nei *Diabolici* stessi, la pozza di petrolio in *Vite vendute*, il mare agitato nella *Prigioniera*. Ma se la felicità sembra durare poco (il finale appunto di *Vite vendute*), è pur vero che il valore positivo del rapporto a due è spesso confermato (*Legittima difesa*, *La prigioniera*). Perciò Violaine Caminade de Schuytter pigia troppo sul pedale quando afferma che “*i film di Clouzot sembrano improntati a questa coscienza del destino dell'uomo, che viene sollevato solo per ricadere sulla terra nel senso giusto*”².

Per quanto riguarda il parallelo con Hitchcock, sostenuto da molti (tra cui Sadoul), piace riportare la dichiarazione di Clouzot stesso, che manifestava indubbia ammirazione per la formidabile tecnica del regista inglese: “*Vi sfido a trovare un film di Hitchcock - tranne alcune parti dell'Ombra del dubbio - dove lui voglia dire qualcosa*”³.

APPRENDISTATO

Premettiamo che non tutti i film ai quali Clouzot collaborò

prima di esordire come regista sono reperibili. La nostra disamina sarà quindi necessariamente incompleta.

EWALD ANDREAS DUPONT

Senza dubbio nelle opere di Clouzot sono reperibili alcuni elementi della filmografia di Dupont. Tanto nel celebre *Variété* (1925) quanto in altri film come *Moulin Rouge* (1928) la tematica sessuale riveste grande importanza. Nel primo assistiamo addirittura ad un numero in topless (l'artista indossa solo una collana), e l'attrazione sessuale è spinta al punto che Emil Jannings, il protagonista, bacia voluttuosamente la gamba della donna di cui è invaghito; ma anche il secondo ci offre numeri teatrali eseguiti da ballerine in costumi succinti, ai quali Dupont riserva marcata attenzione. Non manca poi nel regista tedesco una certa propensione ai particolari inquietanti, come il numero del nano in tutù nel primo film - o a situazioni traumatizzanti, come l'attacco isterico (ai limiti dell'epilessia) di Olga Checkova nel secondo film, quando lei apprende dell'incidente in cui è rimasta coinvolta la figlia.

ANATOLE LITVAK

Da Litvak - anche se non solo da lui - Clouzot impara la sagacia e il rigore nella direzione degli attori. Inoltre il regista ucraino aveva interesse per la musica: *La chanson d'une nuit* è imperniato sulla figura di un tenore, e *La città del peccato* (*City for conquest*,

1941), pur essendo incentrata sulla figura di un pugile (James Cagney), dà largo spazio alla musica classica nella figura del fratello compositore (Arthur Kennedy) che nella parte finale dirige alla Carnegie Hall una sua sinfonia (in realtà un brano di Max Steiner): e non è da escludere che Clouzot abbia qui appreso la tecnica di ripresa dei concerti di cui darà in futuro diversi esempi.

MA COUSINE DE VARSOVIE (1931)

Diretto non senza ironia da Carmine Gallone e non privo di qualche raffinatezza fotografica (le luci sono di Court Courant), il film è tratto da una commedia di Louis Verneuil adattata da Clouzot per lo schermo: si ha quindi una prevalenza di interni e di confronti dialogici. È in sintesi l'improbabile storia di un attempato marito che per distogliere la moglie da una relazione col suo migliore amico, pensa di invitare un'affascinante cugina polacca affinché l'amico ne sia attratto: ma prevedibilmente lo stratagemma non andrà a buon fine. Un tratto tipico di Clouzot si può trovare all'inizio, nella scena ambientata all'interno dell'ambulatorio medico, quando il protagonista, dopo essersi sottoposto a una visita, improvvisa un motivetto colpendo con una bacchetta le ampolline piene di sangue presenti sulla scrivania del dottore: inclinazione alla sgradevolezza che troverà una breve replica nella simpatica performance offerta da Saturnin Fabre, un ubriaco che compie analogo gesto con alcune coppe di champagne⁴.

UN SOIR DE RAFLE (Una notte a Parigi, 1931)

La trama è convenzionale: un marinaio sbarcato a Parigi partecipa casualmente a un incontro di pugilato in un lunapark; ben visto per la sua prestanza, è ingaggiato da un impresario che lo spinge ad affrontare vittoriosamente il campione in carica. Inizia dipoi a frequentare un ambiente chic che lo infrollisce fino a decidere di abbandonare la sua ragazza, una semplice cantante di cabaret. Ma ovviamente questa scelta lo porterà a perdere un incontro importante e a tornare nelle braccia della sua partner.

La seconda collaborazione di Clouzot con Carmine Gallone si limita stavolta all'adattamento di una sceneggiatura già predisposta da Henri Decoin. In effetti il film, ancorché rallentato da alcuni numeri musicali, non è privo di elementi d'interesse. Innanzitutto si avvale di interpreti prestigiosi: Albert Préjean (protagonista l'anno precedente del primo capolavoro sonoro di Clair, *Sous les toits de Paris*) e Annabella; si rivela molto curato dal punto di vista delle scenografie (responsabili Lochakoff⁵ e Meingart) tipiche del realismo francese di quel periodo; infine, non trattandosi stavolta di una trasposizione teatrale, il regista Gallone (nome la cui opera avrebbe bisogno di essere ristudiata seriamente), può avvalersi di piani sequenza e interessanti montaggi alternati. D'altro canto, l'impronta di Clouzot è più difficilmente rintracciabile, se non in qualche invenzione momentanea certamente attribuibile a lui (le gocce di sangue sulla scollatura della signora che assiste all'incontro di pugilato).

LE CHANTEUR INCONNU (1931)

L'interesse per la musica, già da allora rilevante, indusse Clouzot a fornire un superficiale apporto ad alcuni film in cui l'azione era intervallata da brani musicali, come questo *Chanteur inconnu* firmato assieme ad altre quattro persone oltre al regista (Viktor Tourjansky, cineasta di esperienza che aveva iniziato nel periodo muto). La trama, di scarso interesse, verte attorno al rientro dalla Russia di Claude Ferval, cantante creduto morto: l'interprete - mediocre - è il tenore Lucien Muratore, marito del soprano Lina Cavalieri. Il film si avvale di una simpatica partecipazione di Simone Simon.

JE SERAIS SEULE APRÈS MINUIT (1931)

Si tratta di un lavoro teatrale di Albert Jean adattato per lo schermo da Pierre Gilles-Véber e Clouzot (indicato nei titoli di testa come George Henri). Anche in questo caso siamo alla presenza di un *musical ante litteram*. Una donna stanca delle infedeltà maritali affida ai palloncini di un venditore ambulante il messaggio del titolo, che viene raccolto da alcune persone subito pronte a convergere nottetempo a casa di lei. Ovviamente tutto tornerà a posto. Di dubbio gusto e moderatamente spiritoso, il film non figura certo tra i migliori di Baroncelli. Aggiungiamo che per il medesimo regista Clouzot firmò anche la sceneggiatura di *Le dernier choc*.

LA CHANSON D'UNE NUIT (1933)⁶

Altra collaborazione musicale, stavolta con Anatole Litvak, atta a testimoniare l'interesse di Clouzot per il teatro d'opera, nonché un indubbio senso dell'umorismo. L'esile trama è la storia del tenore italiano Enrico Ferraro (interpretato dal polacco Jan Kiepura) che si concede una vacanza in una località lacustre nel tentativo di sottrarsi ai troppi impegni: caduto nelle trappole di un imbrogliatore, saprà sottrarsene in tempo. Non foss'altro, il film si avvale di interpreti prestigiosi (Magda Schneider, il giovane Pierre Brasseur, Lucien Baroux).

CHATEAU DE RÊVE (1933)

Una simpatica produzione appartenente alla non ristretta categoria dei film sul cinema. Geza Von Bolvary lo girò in due versioni, tedesca e francese, con cast differenti: Clouzot curò i dialoghi della versione francese, dimostrando anche in questo caso un certo senso dell'umorismo. Il giovane comandante di una nave è reclutato sul momento per recitare la parte di un nobile: per un equivoco gli abitanti della località vicina lo scambiano per un principe reale, dimodoché la nobiltà del posto tributa a lui e al resto della troupe i dovuti onori. Scoperto l'inganno, tutti rischiano l'arresto, ma l'intrigo si risolve per il meglio.

Giulio D'Amicone



I diabolici (1955)

LE RÉVOLTÈ (1938)

Nel periodo 1938-1941 Clouzot collabora alle uniche tre sceneggiature firmate da Jean Villard: a questa, diretta da Léon Mathot e interpretata da Pierre Renoir, seguiranno *Il mondo crollerà* (*Le monde tremblera*, 1939) e *Le duel* (1941).

LE MONDE TREMBLERA (Il mondo crollerà, 1939)

Interessante esempio di fantascienza *ante litteram* diretto dall'austriaco Richard Pottier: uno scienziato (Claude Dauphin) inventa un macchinoso congegno capace di predire la data di morte di chiunque con una precisione che arriva fino al minuto. Allo stupore iniziale segue una serie di complicazioni che porteranno all'uccisione del responsabile e alla distruzione della macchina. Più dello spunto alquanto macabro, il film si segnala per le scene che vedono Eric Von Stroheim in affettuosi colloqui con la figlia (Madeleine Sologne).

LE DUEL (1941)

Tratto dall'omonimo lavoro teatrale di Henri Lavedan, il film rappresenta l'unica regia (non sempre disinvolta) di Pierre Fresnay, che appare anche come interprete insieme a Raimu e alla cantante Yvonne Printemps. La storia vede due fratelli rivali nell'amore per la stessa donna: però uno dei due (Fresnay) è un sacerdote. Il titolo possiede anche una valenza metaforica (il

duello interiore del sacerdote stesso). Il tema religioso non sembra appartenere più di tanto a Clouzot: ricordiamo che nel medesimo periodo Fresnay lavorò per lui interpretando il suo film d'esordio *L'assassino abita al 21* dove pure riveste per un certo tempo, fraudolentemente, i panni ecclesiastici. Peraltro il film, oltre ad essere appesantito da un paio di numeri canori eseguiti dalla Printemps (compagna di Fresnay), soffre di un Raimu palesemente fuori parte nel ruolo di un abate avvolto in un ingombrante saio candido.

LE DERNIER DES SIX (L'ULTIMO DEI SEI, 1941)

Questo è il primo film (il secondo è *Gioventù traviata*) che Clouzot accettò di sceneggiare per conto di Alfred Greven, il produttore tedesco a capo della Continental incaricato di organizzare il cinema francese durante l'occupazione nazista. La regia fu affidata a Georges Lacombe, che svolse il proprio compito con correttezza e non senza idee; e il giovane sceneggiatore fu presente durante le riprese⁷. È un'opera che riveste una certa importanza. Infatti per la prima volta il nostro regista parte, per realizzare il copione, da un romanzo del belga Stanislas-André Steeman (*Six hommes morts*, pubblicato nel 1931).⁸ I romanzi del giallista belga ben rispondono infatti alla concezione di vita di Clouzot, imperniati come sono in genere su un ristretto gruppo di persone, e incentrati sull'incertezza del colpevole di uno o più misfatti. La trama verte difatti su di un gruppo di sei giovani avventurieri che stipulano un patto singolare: si ritroveranno di lì a cinque anni, e nel caso in cui

qualcuno di loro avesse fatto fortuna si faranno obbligo di dividere il ricavato in parti uguali. Inoltre Pierre Fresnay interpreta il personaggio del commissario Wenceslas Vorobeïevitch o Vorobeïtchik detto Wens, lo stesso che sarà ripreso in *L'Assassino abita al 21*: il flemmatico poliziotto “che aveva in simpatia tutti coloro ai quali risultava antipatico”. Si ha qui anche un assaggio di quello che sarà sempre il rapporto del regista con i romanzi che sceglierà di adattare: modifiche alquanto pesanti e immissione di elementi totalmente nuovi. Qui infatti notiamo alcuni temi non presenti nel romanzo: l'interesse per il mondo del varietà (che ritroveremo in *Legittima difesa*), l'erotismo (la scena in cui la cameriera spoglia in camerino la cantante sotto lo sguardo di un uomo attraverso una tenda semitrasparente) ed anche una certa crudeltà (la morte del colpevole in una pozza di sabbie mobili). La riuscita del film è purtroppo compromessa da un eccesso di enfasi (i lampi e fulmini durante un assassinio) e da un paio di numeri di balletto filmati da Jean Dréville.

LES INCONNUS DANS LA MAISON (GIOVENTU' TRAVIATA, 1942)

La fonte proviene stavolta dal romanzo omonimo di Georges Simenon pubblicato nel 1938. Clouzot cura sceneggiatura e dialoghi, l'abile Henri Decoin firma la regia. La bella descrizione iniziale della cittadina sotto la pioggia non è molto distante dall'inizio del *Corvo*, che infatti sta per arrivare: troviamo anche alcuni interpreti del successivo film (Noël Roquevert, Hélène Manson) e del precedente *L'assassino abita al 21* (Jean Tissier, il

prestigiatore). Raimu interpreta da par suo un avvocato alcolizzato che vive da solo con la giovane figlia (Juliette Faber, al cui personaggio Clouzot non manca di aggiungere un pizzico di erotismo): una notte scoprono in casa un uomo assassinato. Situazione tipicamente simenoniana, che il film affronta dando forse un peso eccessivo ai dialoghi e aggiungendo la voce fuori campo di Pierre Fresnay.⁹ Viene accusato il ragazzo della figlia, Émile, di cui l'avvocato accetta di assumere la difesa riuscendo a dimostrarne l'innocenza. Una piccola ma gustosa parte (l'usciera del tribunale) è riservata a Raymond Cordy, grande attore che dieci anni prima era stato protagonista insieme con Henri Marchand del capolavoro di René Clair *A me la liberté* (*À nous la liberté*).

REGIE

LA TERREUR DES BATIGNOLLES (1931)

Un maldestro ladro autoproclamatosi “il terrore di Batignolles” s’insinua nottetempo in un appartamento situato in un lussuoso quartiere parigino, ma i padroni di casa (una coppia altolocata) rientrano mentre sta compiendo il furto: scoperto, viene derubato a sua volta e mandato via. Subito dopo veniamo però a sapere che i due non erano in realtà i padroni ma due ladri più abili di lui.

Clouzot inizia la carriera di regista con questo cortometraggio interpretato da Jean Wall, Boucot Fils e Germaine Aussey (una delle interpreti del capolavoro di Clair *À nous la liberté*) su sceneggiatura di Baroncelli. Si evidenzia fin d’ora una certa sicurezza nella direzione degli attori. Il sarcasmo peraltro si deve più allo sceneggiatore che alle scelte registiche. Un aspetto da rilevare risiede nella parte musicale composta da Désiré-Emile Inghelbrecht, importante compositore amico di Debussy che per l’occasione realizzò una breve colonna sonora esemplata sulle immagini: fin da questo primo momento la musica riveste per Clouzot un’importanza notevole, come appureremo in seguito.

L'ASSASSINO ABITA AL 21 (L'assassin habite... au 21, 1942)

Un barbone viene ucciso di notte con uno stocco: sul corpo l'assassino lascia un biglietto con la scritta "Monsieur Durand". Poiché diversi omicidi portano tale firma, il commissario Wens viene sollecitato a concludere l'indagine al più presto. Poco dopo avviene un secondo omicidio, stavolta mediante arma da fuoco.

Wens viene a sapere casualmente da un pregiudicato che alcuni biglietti con la scritta Durand si trovavano in un vecchio mobile portato via dalla pensione Le Mimose: allora egli, travestitosi da sacerdote, vi chiede alloggio per indagare tra i pensionati. Ma il terzo omicidio avviene proprio nella pensione: un'anziana donna è trovata uccisa nel bagno. E' arrestato Colin, un confezionatore di pupazzi, ma subito dopo avviene un quarto omicidio (il cadavere viene trovato sulla porta di casa del poliziotto). Allora subisce l'arresto un altro pensionante, Linz (ex dottore coloniale a riposo) che sotto pressione confessa: ma un nuovo omicidio (in teatro durante uno spettacolo di illusionismo) lo smentisce. Quando le indagini sembrano arrivate a un punto morto (si viene a sapere di un ennesimo crimine) il commissario viene portato in un vicolo per essere eliminato. Finalmente si scopre la verità: sotto il nome "Monsieur Durand" non si nascondeva una persona sola ma tre pensionati, ognuno con una tecnica diversa. Fortunatamente la polizia interviene in tempo.

Dall'anno precedente Clouzot è divenuto responsabile del settore sceneggiature per la casa produttrice Continental diretta dal tedesco Alfred Greven. Il successo ottenuto da *Le dernier des*

six spinge costui a riproporre la figura del commissario Wens interpretata da Pierre Fresnay: e per l'occorrenza si sceglie nuovamente un romanzo di Stanislas-André Steeman. E' la seconda delle tre collaborazioni del regista col suddetto romanziere belga (la successiva sarà, come accennato, per *Legittima difesa*): oggi si direbbe che è la storia di un serial killer. Peraltro la sceneggiatura apporta notevoli modifiche al romanzo: la vicenda originale, non priva d'ironia, è ambientata a Londra (la firma accanto alle vittime è "Mr. Smith"). Oltre a spostare l'ambientazione in Francia, Clouzot riduce il numero delle vittime; ma soprattutto è totalmente ascrivibile al regista l'idea del poliziotto travestito da sacerdote, assente nel romanzo, in cui si trova un segno della tipica tematica clouzotiana relativa all'incertezza dell'identità. Aggiungiamo che il nome della pensione, *Le Mimose*, fa riferimento al film *Pensione Mimosa* (*Pension Mimosas*) di Jacques Feyder (1935), cineasta molto ammirato da Clouzot sebbene portasse avanti una concezione del mondo assai diversa (non escluso quindi che la citazione sia, se non polemica, quanto meno ironica).

Le riprese iniziano il 4 maggio. Si gira con poca pellicola a disposizione, le scene possono essere ripetute al massimo due volte: ma il trentacinquenne regista dimostra di avere le idee molto chiare. I suoi accessi d'ira, veri o falsificati a bella posta, non escludono il maltrattamento anche fisico ai danni degli attori¹⁰. Le riprese durano diciotto giorni. In questo bellissimo film, uno dei capolavori di Clouzot, troviamo già sviluppate molte delle caratteristiche che saranno proprie del suo cinema futuro¹¹:
1) Il rilievo dato al tema sessuale, percepibile fin dalla prima scena, quando nel bar una donna provoca il barbone dopo aver

notato che questi ha le tasche piene di soldi. In seguito Mila, la donna del commissario, cantante fallita, non cessa di provocare; e l'infermiera dalle molte esperienze (personaggio ricorrente) non disdegnerebbe di accludere Wens nelle sue conquiste; aggiungiamo la rapida apparizione in succinto duepezzi della ragazza che collabora in teatro col prestigiatore; e da notare anche la mascolina padrona che fuma la pipa, accostabile alle dure infermiere del *Corvo* e delle *Spie*;

2) La sgradevolezza di taluni particolari: i piedi poco puliti di Colin portati come prova; la pulizia del viso che Mila cerca di imporre a Wens;

3) L'importanza attribuita alla musica e al suono in generale: vedasi il cameriere strampalato che sa imitare tutti i suoni e Mila che, aspirando a divenire cantante lirica, alla fine si esibisce dinanzi al pubblico della pensione. Ma va soprattutto rimarcato che i tre colpevoli sono tutti musicisti dilettanti (un pianista, un violinista e un violoncellista): qui possiamo notare un tocco ironico del regista, giacché nel programma di sala è indicato un Trio op. 3 n. 11 di Beethoven in realtà inesistente (o meglio, il Trio op. 3 è per soli archi, mentre il n.11 è op. 4 e non 3 - a meno che non si tratti di una svista).

4) La focalizzazione su un gruppo di persone di non elevata estrazione sociale descritte senza attenuanti. La pensione Le Mimose è in effetti un rifugio di falliti o semifalliti, come gli abitanti di Saint-Robin nel *Corvo* e gli insegnanti dei *Diabolici*: e anche qui si fanno strada la diffidenza e la maldicenza;

5) Il tema del medico caduto in disgrazia per aver aiutato donne ad abortire, che sarà sviluppato nel *Corvo*;

6) L'ironia, qui evidente nella sequenza, a pochi minuti dall'inizio,



L'assassino abita al 21 (1942)

Giulio D'Amicone

Il cinema di
HENRI-GEORGES
CLOUZOT

© Edizioni Falsopiano

via Bobbio, 14

15121 - ALESSANDRIA

www.falsopiano.com

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Allegri

In copertina: *Vite vendute* (1952)

In quarta di copertina: *La verità* (1960)

Prima edizione - Novembre 2022