

## Come il gatto con il topo

SARA CORTELLAZZO

**Aldo Viganò**  
**Claude Chabrol**  
pp. 235, Lit 30.000  
**Le Mani, Recco (Ge) 1997**

**France Cinéma.**  
**Retrospectiva Claude Chabrol**  
a cura di Françoise Pieri  
pp. 146, Lit 35.000  
**Il Castoro, Milano 1997**

Per avvicinare il lettore e trascinarlo nelle pieghe della poetica chabroliana, Joël Magny rammenta una novella pubblicata dal regista francese nel 1953 in "Mystère Magazine", *Musique douce*, storia di un uomo che, per vendicare l'umiliazione di essere stato abbandonato dalla sua donna, decide di ucciderla. Compiuto il crimine si sbarazza del cadavere, ma presto viene arrestato e condannato, tradito da un cordino utilizzato per sigillare il sacco contenente il cadavere. Risvegliatosi all'improvviso, l'uomo comprende di aver semplicemente sognato sulle note di una musica dolce. Il campanello della porta suona e, mentre il protagonista va ad aprire, la novella si conclude così: "Egli sapeva ora quale errore non doveva commettere".

Così Magny, profondo conoscitore del cinema di Chabrol (pensiamo al suo volume edito dai "Cahiers du Cinéma" nel 1987), partendo da questo spunto efficace, definisce innanzitutto il metodo del regista francese, ovvero il suo giocare al gatto e al topo con lo spettatore, catapultandolo su un pericoloso ma affascinante crinale di ambiguità morale, in cui ci si può permettere di oscillare tra l'ebbrezza all'idea di un'azione reproba che rimane impunita e il perturbamento di fronte all'evidente indebolimento del proprio senso etico e morale - ma in fondo ci si può creare un alibi pensando che si trattava pur sempre di finzione! Di questa ambiguità, fondata sul senso del grottesco e del tragico, si nutre ampiamente il cinema di Chabrol, che, da lucido entomologo, entra nelle pieghe dell'animo umano per stanarne la

folia, l'avidità, la stupidità - intesa non come *bêtise*, mancanza di intelligenza, precisa il regista, ma come *connerie*, quella coltivata da individui che pur essendo imbecilli pensano di aver ragione.

Recentemente si è avviata su più fronti un'operazione celebrativa dell'autore: in Francia i "Cahiers du Cinéma", dopo anni di semi-silenzio o addirittura di abiura, lo hanno festeggiato con un numero speciale della rivista; in Italia il festival France Cinéma gli ha dedicato una retrospettiva e un ampio spazio di riflessione nel catalogo, mentre per i tipi delle Mani usciva un'ampia e interessante monografia di Aldo Viganò. Salta inevitabilmente all'occhio nelle diverse pubblicazioni un gioco di rimandi costante e un balletto di firme o testimonianze ricorrenti (Viganò nel catalogo France Cinéma, Joël Magny nei "Cahiers" e anche in France Cinéma), a comporre il ritratto a tutto tondo di un autore che pur provenendo dalla critica (per l'appunto dai "Cahiers"), e/o forse proprio per questo, della critica si è sempre fieramente infischiato nel corso della sua quarantennale attività: quarantasette lungometraggi, tre episodi per il cinema, diciassette film per la televisione, innumerevoli spot, nonché diverse interpretazioni in opere sue o di amici. Un lavoro imponente, quasi irrefrenabile, dai risultati ovviamente discontinui.

Questa prolificità gli è stata naturalmente rimproverata a più riprese, innanzitutto come tradimento della *politique des auteurs* e conseguente scivolamento nel cinema commerciale, "di cassetta". Tali incomprensioni, tanto più aspre in quanto rivolte a un autore su cui si era investita molta attesa da parte della critica francese - aveva anticipato almeno di un anno la Nouvelle Vague con *Le beau Serge* (1958) e si era confermato *auteur* a tutti gli effetti anche con la seconda opera, *I cugini* -, traggono origine, secondo Viganò, in buona parte dalla complessa e articolata concezione che il regista ha sempre avuto del cinema: "Lontano dalla vocazione iconoclasta di Jean-Luc Godard, assolutamente

estraneo all'autobiografismo caro a François Truffaut, sicuramente meno rigoroso nelle scelte tematiche di Eric Rohmer e Jacques Rivette, ai quali pur si sente molto vicino, Chabrol è artefice di un cinema la cui dimensione autoriale non viene mai esibita, ma chiede di essere ricercata all'interno della struttura linguistica e narrativa dei singoli film".

Un cinema, insomma, anche diseguale, ma sempre e comunque caratterizzato da un rapporto molto personale con il mondo e la sua messa in scena, un cinema, come precisa Chabrol medesimo, che rimane sempre "negli stessi paraggi mentali", pur cambiando genere e tipo di storie narrate. Viganò lavora proprio sui nodi centrali della poetica chabroliana, su alcune "bussole critiche" imprescindibili: il primato del personaggio, la forma che diventa soggetto, l'attenzione per i particolari, l'ironia, la vocazione entomologica, la rappresentazione della borghesia e della provincia francese, la passione per il *polar* (quella sintesi tipicamente francese tra il *policier* e il *noir*), ecc.

### Le immagini

A pagina 43, una scena di *Harry a pezzi*; a pagina 44 e a pagina 46 due illustrazioni tratte da *La magia dell'immagine*, a cura di Paolo Bertetto e Donata Pesenti Campagnoni, Electa, 1996.

Il catalogo di France Cinéma, oltre ai saggi di Magny e Viganò, e all'intervista a un'attrice-feticcio del cinema di Chabrol, Stéphane Audran (interprete di *Les bonnes femmes*, *Les biches*, *Una moglie infedele*, *Il tagliagole*, *L'amico di famiglia*, ecc.), presenta un bel ritratto del regista francese a opera di Aldo Tassone che ripercorre velocemente la sua filmografia isolandone i momenti più felici, compiacendosi del ritorno alla ribalta del grande "joueur" che mai si prende sul serio, ama scherzare, è caustico e corrosivo e nel contempo sa, come pochi, "radiografare le anime", riprendendo una bella definizione di Isabelle Huppert, la protagonista prediletta da Chabrol nell'ultima parte della sua carriera - e pensiamo a *Violette Nozière*, *Un affare di donne*, *Madame Bovary*, *Il buio nella mente*, sino al recente *Rien ne va plus*, vincitore del festival di San Sebastián.

## Mappa di un decennio soft

UMBERTO MOSCA

**Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo**  
a cura di Franco La Polla  
pp. 238, Lit 24.000  
**Lindau, Torino 1997**

Vent'anni dopo il suo insostituibile volume su quello che a metà anni settanta si poteva a ragione e con enfasi chiamare "il nuovo cinema americano", Franco La Polla cura oggi questo mosaico di saggi nel tentativo di definire quel mondo assai complesso e differenziato che costituisce la produzione hollywoodiana contemporanea. Ma se nel caso degli autori che esordirono tra la fine degli anni sessanta e i primissimi settanta (Scorsese e Coppola, De Palma e Bogdanovich, Spielberg e Lucas) era possibile rintracciare una vera e propria frattura con il cinema precedente (quella dei grandi autori del periodo classico, che se non erano morti avevano comunque cessato di lavorare e di fare cassetta), nella Hollywood degli anni novanta sembrerebbe piuttosto trattarsi di un passaggio più soft, di una messa a punto di strategie narrative che traggono la loro ispirazione dal cinema del decennio precedente, magari dosando sapientemente alcune componenti che avevano fatto la fortuna del cinema di genere (soprattutto l'horror) o alcuni suggerimenti visivi nati dall'incontro tra cinema di genere e certe istanze indipendenti (pensiamo alla relazione privilegiata tra Sam Raimi e i fratelli Coen).

Se, infatti, quella del gruppo di registi sopra citato era stata una vera e propria rivoluzione linguistica rispetto alla linearità del cinema classico (marcata manipolazione e frammentazione dei tempi e dei ritmi narrativi, impiego abbondante di rallenti, accelerati, stop-frame, macchina a mano, ecc.), pur se filtrata attraverso il lavoro fondamentale svolto in questo senso negli anni sessanta da autori come Leone e Peckinpah, quella di oggi si presenta piuttosto come un'epoca di oculato e prudente riformismo, di messa a punto di alcune istanze provenienti da una serie di

opere (*Cuore selvaggio*, *Il silenzio degli innocenti*, *Dracula di Bram Stoker*, *Pulp Fiction*, *Thelma & Louise*, *Lezioni di piano*) che, aprendo gli anni novanta nell'elaborazione di ciò che di meglio gli anni ottanta avevano saputo fornire, costituiscono fino a questo punto un bacino inestinguibile di personaggi e situazioni e di variazioni sul tema.

Mentre sul piano strettamente tecnico è possibile individuare una sola nuova linea estetica dominante (quella che Vito Zagarrio, citando i due famosi piani sequenza di *Quei bravi ragazzi* e *Il falò delle vanità*, nel suo saggio chiama acutamente l'"aesteady-cam", sottolineandone il potere assoluto sullo spettatore: pensiamo anche all'apertura di *Strange Days*), è sul piano delle strategie di confezionamento complessivo dei film che assistiamo alle novità più rilevanti, come suggerisce Nepoti nel suo saggio su genere e supergenere (vedi, pur distinguendo tra gli esiti complessivi, il "formato famiglia" di film come *Titanic* e *Braveheart*).

In buona sostanza: la nuova Hollywood deriva e si definisce più dalle opere che dagli autori (che rimangono sostanzialmente gli esordienti degli anni settanta, con qualche formidabile aggiunta: Lynch, Burton e Tarantino su tutti), all'insegna di quella "estrema differenza" che La Polla indica come la miglior garanzia della "coerenza, compattezza, consistenza" con cui Hollywood gestisce la sua rinnovata superiorità sui mercati mondiali. Tra gli altri, di questa mappa sterminata Emanuela Martini ci aiuta a ricostruire i percorsi del *romance*, Crespi a rintracciare ciò che resta dell'immaginario western, Canova a catalogare le rappresentazioni del corpo, De Bernardinis a osservare la definitiva interiorizzazione del concetto di frontiera, Cremonini a definire le nuove etiche figlie del capitale.

Perché, sulla base di quella che è una ormai cronica mancanza di centro, non resta da fare altro che intraprendere tutte le direzioni possibili.

La Nuova Italia



La Nuova Italia Editrice  
casella postale 183, 50100 Firenze

## DALL'AZIONISMO AGLI AZIONISTI

All'interno di Biblioteca di Storia una serie con diari, biografie, carteggi, memorie sulle principali figure dell'azionismo.

Come mai il dibattito storiografico sull'azionismo è sempre vivacissimo? È vero, la sua parabola politica è da tempo esaurita. Ma gli azionisti sono rimasti, come singoli individui e come memoria storica collettiva, rappresentando una presenza talvolta difficile a definirsi. Di qui l'esigenza di moltiplicarne i ritratti, approfondendone percorsi soggettivi e inclinazioni personali, inseguendo nelle loro biografie, nelle loro lettere, nei loro diari, la soluzione di un affascinante nodo della storia e della storiografia contemporanea.

Paolo Vittorelli  
**L'ETÀ DELLA SPERANZA**  
Testimonianze e ricordi del Partito d'Azione

Un viaggio all'interno del PdA nella fase più saliente e critica della sua vita, dalla fine del 1943 al 1947. La passione politica, la battaglia per la conquista della repubblica, il ritratto di personaggi fondamentali nella rinascita del paese - da Ferruccio Parri a Emilio Lussu, da Ugo La Malfa a Riccardo Lombardi e Tristano Codignola -, le ansie, le sconfitte, l'amarezza della scissione, nella memoria di uno dei protagonisti.

Willy Jervis - Lucilla Jervis Rochat  
Giorgio Agosti  
**UN FILO TENACE**  
Lettere e memorie 1944-1969

Il carteggio della prigionia tra Willy Jervis, partigiano G1 arrestato e fucilato nel 1944, e la moglie Lucilla.

Il carteggio di Lucilla e Giorgio Agosti, allora magistrato e commissario regionale delle formazioni G1. Una storia che lascia affiorare una profonda fede religiosa, un eroismo fatto di gesti sommessi e slanci contenuti, un amore e un'amicizia tanto profondi quanto discreti.

Novità  
1998

