

## cinema >>> Clouzot, *Il corvo* e il naturalismo critico.

*L'analisi del film di Clouzot Il corvo può essere l'occasione per riflettere sull'opera di un grande regista-sceneggiatore e per parlare di un problema di cui la nostra rivista si occupa spesso, ovvero il problema del naturalismo critico.*

di Enrico A. Pili



Alla fine del 1940 Jean Cocteau, di ritorno nella Parigi occupata dai nazisti, incontra Henri-Georges Clouzot. «Due soggetti mi interessano per un film», dice Cocteau all'amico, «Tristano e Isotta e *l'affaire di Tulle*», ovvero raccontare di quando un impiegato della prefettura di Tulle scrisse, con l'aiuto della madre e della zia, più di mille calunniose lettere anonime ai suoi concittadini nel corso dei quattro anni che vanno dal 1917 al 1922. Clouzot obietta che i tedeschi proibiranno certamente tutti i soggetti che trattano di lettere anonime, né sosterranno alcun film francese che tratti la cultura tedesca. Le previsioni di Clouzot sembrano avverarsi quando la pièce *La machine à écrire* di Cocteau, messa in scena nel maggio del 1941, viene proibita a pochi giorni dal suo debutto, a seguito della campagna diffamatoria messa in piedi dal giornalista collaborazionista Alain Laubreaux contro Cocteau e contro l'attore Jean Marais. Tanto Clouzot quanto Cocteau non potevano immaginare che, nel 1943, quelle previsioni si sarebbero rivelate errate: il primo gira *Le Corbeau* e il secondo lavora a *L'Éternel retour* assieme a Jean Delannoy.

Il film di Clouzot, basato su una sceneggiatura di Louis Chavance, è apparentemente un giallo che racconta di un uomo, il dottor Germain, che trasferitosi nel villaggio di Saint-Robin si vede accusato da una lettera anonima di praticare aborti e di intrattenere rapporti illegittimi con la moglie del primario del reparto psichiatrico. Presto una una pioggia di lettere anonime coprirà la cittadina, facendo emergere il vero volto del provincialismo dei suoi abitanti. Non è un caso che il film venga realizzato nel 1943: durante l'occupazione nazista la pratica delle lettere anonime aveva raggiunto in Francia il suo picco (circa tre milioni di lettere, tra il 1940 e il 1944, furono spedite alla forza occupante per denunciare partigiani ed ebrei).

Per raggiungere i loro obiettivi, Clouzot e Chavance utilizzano due strumenti: il grottesco e il *tipo*. Il grottesco, per rifarci a Pirandello, è un modo della rappresentazione che vede l'autore «non credere» a ciò

*Nel 1947 Clouzot gira Quai des Orfèvres, film che doveva segnare il suo ritorno in punta di piedi nel mondo del cinema e che invece vince il leone d'oro al festival di Venezia. Il film è effettivamente molto più convenzionale del precedente Le Corbeau. Illuminante, da questo punto di vista, è confrontare due scene in cui un personaggio si guarda allo specchio: in Le Corbeau Marie Corbin, inseguita da una folla di forcaioli, raggiunge la sua casa e la trova devastata. Si guarda allora in uno specchio rotto, realizzando forse la sua frattura interiore, dovuta al suo trovarsi improvvisamente espulsa dalla comunità. La scena non ha musica di accompagnamento. In Quai des Orfèvres invece abbiamo un'impostazione più tradizionale: Maurice (Bernard Blier) si guarda allo specchio dopo aver deciso di uccidere quello che crede l'amante della compagna. La musica suggerisce didascalicamente che l'atmosfera è molto tesa. Ancor più didascalicamente sentiamo, mentre Maurice si guarda allo specchio, i pensieri di Maurice. Mentre Marie Corbin viene costruita in un modo che preservi l'estrema ambiguità del personaggio, l'interiorità di Maurice viene esteriorizzata in una maniera che appiattisce il personaggio.*

che rappresenta e palesare le sue intenzioni allo spettatore, ovvero operare uno scarto all'interno di una rappresentazione apparentemente verosimile e naturalistica. Il concetto di *tipo* invece lo prendiamo in prestito da György Lukács, che a partire dagli anni trenta elabora una teoria estetica incentrata sul *realismo* dell'opera d'arte, basato sul concetto di *tipo* inteso come unione organica di generico e individuale, nella quale «confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico».

Clouzot, realizzando il suo secondo film, ha un piano ambizioso: rappresentare una Francia moralmente desertificata attraverso una piccola cittadina che, dice un cartello all'inizio del film, potrebbe trovarsi ovunque. Per questo i personaggi del film, che in superficie potrebbero sembrare simili, nella loro "mostruosità", a quelli del suo film del 1942 *L'Assassin habite... au 21*, in realtà se ne separano in maniera netta: lì il "grottesco" era questione di genere (una commedia nera), e quindi di superficie. Qui i caratteri sono pienamente grotteschi perchè, nella loro "mostruosità", mostrano il «ridicolo del serio» e includono, nella rappresentazione della tragedia, «la parodia e la caricatura di essa», per usare ancora le parole di Pirandello.

Si pensi alla scena in cui il dottor Delorme e il tesoriere Bonnevie si incontrano nell'ospedale durante la notte: Bonnevie, all'ingresso del primario nell'ufficio, subito tenta di alzarsi e di offrire la propria sedia al superiore, ostentando un tono e un linguaggio sottomesso, prostrato. Il superiore spiega al tesoriere di aver ricevuto una lettera da parte del Corvo, la quale allude al coinvolgimento del tesoriere in un appalto poco pulito. Delorme si trova quindi di fronte a un «caso di coscienza» e chiede al sottoposto cosa ne pensi. Il piccolo impiegato tira allora fuori dal taschino un'altra lettera, nella quale il Corvo rivela che il dottor Delorme tradisce la propria moglie con la giovane figlia del tesoriere stesso. Bonnevie chiede allora al primario cosa pensi di tale lettera: il primario, prontamente, dichiara che le lettere del Corvo contengono solo menzogne a cui non è opportuno dare ascolto. Il caso di coscienza è risolto e il dottore lascia l'ufficio. Il tesoriere si asciuga il sudore dalla fronte e torna alle sue carte.



La scena è estremamente pirandelliana: l'effetto comico è dato dal fatto che un piccolo impiegato, che lo spettatore percepisce come servile di fronte al suo capo, conduce la discussione fino al ribaltamento dei ruoli precostituiti, quindi portando la scena a uno svolgimento inaspettato. L'effetto è amplificato dalla bassa statura dell'uomo e dall'ostentazione del suo atteggiamento servile. Ma in realtà si ride poco: il tesoriere fa di sua figlia un oggetto di scambio e ne accetta l'abuso in cambio del silenzio sul suo operato criminale. Magari soffre di questo. Ma dimostrando la propria aderenza alle leggi del cinismo e dell'utilitarismo che Clouzot e Chavance vedono al timone della società francese del tempo. Per usare le parole di Ejzenštejn, il grottesco consiste in una unione di comico e patetico che, pur rimanendo comico, fa trasparire il *raccapriccio*.



Questo modello di personaggio grottesco confluisce nel *tipo* teorizzato da Lukács: un personaggio «completo», che si accompagna alla rappresentazione della «società completa». Il personaggio e il suo elemento grottesco sono infatti elementi organici, come gli spazi, le scelte di montaggio e l'illuminazione espressionistica, di un grande progetto generale che mira a rappresentare una realtà complessa. Clouzot, a differenza di Lukács, non è mai stato nemico dell'avanguardia, ma la sua opera, almeno fino agli anni sessanta, si chiama fuori dalle esperienze dei modernismi del novecento, dalle avanguardie storiche al neorealismo. Ma questo

*L'Enfer*, iniziato nel 1964 e mai terminato, doveva essere un esperimento formale radicale, in risposta alle nuove tendenze del cinema mondiale e a quella critica francese (Truffaut in testa) che lo aveva marchiato come passé. Del film restano tredici ore di girato, sulle quali Serge Bromberg ha realizzato il bellissimo documentario *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot nel 2009*, e diverse testimonianze che ci svelano l'interesse di Clouzot nel realizzare un'opera in cui fosse cancellato il confine tra l'interiorità del personaggio di Serge Reggiani, un marito geloso ossessionato dalla paura di essere tradito dalla giovane moglie, e il mondo da questo abitato.

non deve portare a credere che non possa rivelarsi estremamente interessante: raro è infatti al cinema trovare opere che, senza rifiutare una struttura cinematografica tradizionale, riescono a operare uno scarto registico che fa dell'opera un'opera critica e un'opera d'arte, che effettuano uno scarto dalla rappresentazione naturalistica per entrare nel territorio del naturalismo critico.

Non a caso *Il corvo*, nonostante il successo di pubblico, non ebbe fortuna: non piacque alle alte sfere della casa di produzione a capitale tedesco per cui Clouzot lavorò durante l'occupazione, la Continental, né alla Francia "libera" di Vichy, che tentò di bloccarne l'importazione, né alla Germania, che un pettegolezzo duro a morire voleva aver distribuito il film in tutta Europa sotto il titolo *Une petite ville Française* (una piccola cittadina francese) ma che invece aveva deciso di non importare il film, data la sua esplicita condanna della pratica della delazione. E così non piacque ai cattolici e alla stampa della resistenza, per poi non piacere, nel quarantasette quando il bando dal mondo del cinema che aveva colpito tanto il regista quanto il suo film cadde, al partito comunista e ai gollisti. L'imbarazzante prova che il vichismo era sopravvissuto ai suoi epuratori.