

Esiste un film sconosciuto di Bresson: «Affaires publiques», con cui esordì nel 1934. Tutti lo credevano perduto e lo stesso autore l'aveva ripudiato e non voleva sentirne parlare. Ma nel 1986, più di mezzo secolo dopo, il mediometraggio di mezz'ora è stato ritrovato sotto altro titolo dalla Cinémathèque Française che lo ha restaurato e ristampato. Bresson lo vide e cambiò idea: «Qualcuno ha pensato - dichiarò - che non mi augurassi di rivedere questo mio primo film girato senza esperienza. Al contrario, avevo conservato per esso un po' d'amore e molta curiosità. E, rivedendolo, ho avuto la sorpresa di ritrovarvi un po' del mio modo di catturare le cose e di metterle assieme».

«Affaires publiques» (al plurale e senza articolo, fin da allora) è un burlesco folle e postumorealistico, tutto giocato sull'assurdo, che sembra opera dei fratelli Prévost o dei fratelli Marx e che nessuno si azzarderebbe

1934: esordì facendo ridere con un «piccolo dittatore»

ad attribuire a un tipo come Bresson. Eccetto il protagonista (che nella realtà era un vero clown), gli altri interpreti erano truccati in modo da accentuare il carattere clownesco dell'insieme, e tra le comparse figuravano gli «Augusti» del Cirque d'Hiiver e perfino qualche ballerina delle Folies-Bergère.

Dunque un filmetto comico, di una comicità intellettuale alla Clair, che secondo i testimoni del tempo era uno spasso. Jean Wiener, che ne aveva composto le musiche, ricordava nel 1978 che le gag erano molte e straordinarie. Marcel Dalio, che vi interpretava quattro ruoli, scriveva nelle sue memorie («Mes années fol-

les») quanto fosse affascinante questa «torta alla crema lanciata nel 1934» e come lui non capisse l'atteggiamento di Bresson.

Costruendo una specie di cinegiornale d'attualità tutto da ridere sul dittatore di un paese immaginario, il quale presiede a tre cerimonie quanto più sgangherate tanto più applaudite (e incensate con canzonette celebrative, scomparse dalla copia finalmente riemessa), il ventisettenne cineasta si presentava già con alcuni segni incontrovertibili della sua futura personalità. Per esempio gli oggetti che si rivoltano contro l'autorità. La casa fugge terrorizzata quando i pompieri, per dimostrare poi la

loro bravura nello spegnerla, si apprestano ad incendiarla. La statua che rappresenta il dittatore sbadiglia come lui e lo avverte che è ora di troncargli il discorso che fa addormentare l'uditorio e l'intero paese. Il bastimento rifiuta il battesimo e infatti la bottiglia di spumante non ce la fa a frantumarsi.

Ma ancor più importante è quel modo, già tutto bressoniano, di «catturare le cose e metterle assieme». Nelle due pagine dedicate al film dal secondo volume di «Dieci anni di cinema francese» (Poligono, Milano, 1949) Osvaldo Campassi definiva questo stile così: «Le immagini si compongono secondo leggi

misteriose e si caricano d'infiniti significati». Pagine che, una volta tanto, servirono alla critica francese per inquadrare l'opera che sembrava svanita nel nulla. Ancora nel 1983, Barthélemy Amengual le traduceva per un numero speciale su Bresson (il 294) della rivista «Cinéma». Forse è azzardato l'aggettivo «impegnato» («engagé») che Amengual usa, ma si dà il caso che in quel periodo, in Francia come in America, le dittature non fossero molto popolari. Gli «scherzi» a loro spese sarebbero arrivati fino al «Grande dittatore» di Chaplin.

Il cancelliere di Crogandia era impersonato dal clown Beby in vesti da cerimonia ufficiale. Le quattro facce di Dalio, poi famosissimo in cinema, erano: lo speaker radiofonico balzubente, lo scultore della statua con la bocca aperta, l'ammiraglio del bastimento «imbattezzabile» e il capo dei pompieri che si faceva tagliare la barba fluente per contem-

plare le decorazioni ricevute nell'occasione. Gilles Margaritis (l'indimenticabile merciaio ambulante dell'«Atalante» di Jean Vigo) faceva lo chauffeur presidenziale.

Ma pochi spettatori gustarono il film, che fu un insuccesso: l'autore dovette aspettare nove anni per esordire nel lungometraggio. Cominciava così la lunga e dolorosa storia dei difficili rapporti tra Bresson e il pubblico. E cominciava con un film di puro divertimento; o, meglio, di divertimento puro.

U. C.

LE REAZIONI

Dal premier Jospin a Bellocchio e Cannes 2000...

PARIGI Robert Bresson, una morte e un paio di misteri. Il grande cineasta francese è scomparso il 18 dicembre ma la moglie ha reso pubblica la notizia solo oggi. E neppure l'età dell'autore di *Diario di un curato di campagna* è certa: le fonti francesi parlano di 98 anni, ma molte enciclopedie indicano il 25 settembre 1907 come data di nascita. Per la Francia è una grande perdita. Cannes 2000 renderà omaggio «all'autore di capolavori di inaudita bellezza», il ministro della Cultura Trautmann ricorda la «purezza e la verità del suo sguardo». Lionel Jospin lo considera un regista «impegnativo e atipico», Jack Lang amava la sua «eleganza morale». Sul versante italiano immediata la reazione di «Fuoriario». Uno speciale dedicato a Bresson, tra i punti di



Qui sotto un curioso ritratto con gatto del cineasta francese Robert Bresson scomparso quattro giorni fa. In alto, una scena di «Un condannato a morte è fuggito», forse il suo film più famoso. A sinistra, la piccola Nadine Nortier protagonista di «Mouchette»

riferimento di Enrico Ghezzi, si vedrà la sera della vigilia di Natale: era già in scalcetta ma con la morte del regista acquista un altro sapore. Marco Bellocchio, che gli dedicò una retrospettiva al festival AdriaticoCinema, lo considera un genio e dice: «Negli anni '40-'50, in epoca pretelevisionaria, il pubblico era ancora in grado di accettare racconti in cui non si spiegava nulla». Per Gian Luigi Rondi, in giuria a Venezia quando il *Diario* vinse un Leone d'argento, è «l'ultimo poeta del cinema». Infine Manoel De Oliveira: «era diverso da tutti: faceva ciò che voleva senza curarsi delle mode».

SEGUE DALLA PRIMA

Estraneo a ogni compromesso, solitario come un asceta, Bresson ha realizzato pochi film: tredici in quarant'anni, tredici e mezzo in cinquanta, se si considera il suo esordio nel 1934 col mediometraggio d'avanguardia *Affaires publiques*. Nelle sue interviste non parlava mai di sé: si conosce da una foto la casa dov'era nato il 25 settembre 1907, un maniero tra i boschi del Puy-de-Dôme in Alvernia; si sapeva ch'era stato prigioniero in Germania per diciotto mesi all'inizio della seconda guerra mondiale. Tracce di quest'esperienza sono certamente filtrate nel suo film meglio accolto dal pubblico: *Un condannato a morte è fuggito* del 1956. Tutto sommato non c'è che un uomo in una cella di prigione. Anzi, la cella non è neppure mai mostrata nella sua interezza, ma soltanto in dettagli, in «angoli». E dell'uomo si racconta, sì, l'evanescenza, ma senza la suspense che del resto il titolo già annulla. «È fuggito», dunque sappiamo che ce la farà. Quel che importa è solo la volontà, la tenacia, il diritto a fuggire, che significa diritto ad abolire la pena di morte fissata dai nazisti, per continuare a vivere e a lottare.

Bresson aveva ragione quando insisteva di non aver voluto fare un film sulla Resistenza. Aveva fatto qualcosa di più: il film della resistenza umana. Una resistenza morale, spirituale, che diventa reale facendo sentire, al di là della limitata topografia, la geografia di un'anima. Ecco, Bresson è il cineasta che fotografava le anime.

Nel 1975 aveva spiegato la sua poetica in un libro scarso come i suoi film: *Notes sur le Cinématographe*. Non diceva mai cinema: solo cinematografo. Per lui il cinema corrente era come il Male: teatro fotografato, spettacolo, esteriorità. Soltanto il «cinematografo», e il suo in particolare, era in grado di uscire dalla manipolazione, dalla riproduzione e dalla finzione, di entrare nell'interiorità dell'uomo, di catturare il vero e la vita. Le immagini o meglio le relazioni tra loro, i suoni captati nella natura, i volti e le mani degli attori presi dalla strada sono materiali plastici al servizio di quel cammino verso l'ignoto che dev'essere il film, ricerca di ciò che è nascosto, che è riluttante a rivelarsi, ma che bisogna scoprire per orientarsi nel caos esistenziale e nella tragedia di vivere. Che cosa sono le mani di un uomo! Il condannato a morte fugge grazie alle proprie mani; e grazie alle proprie mani il protagonista di *Pickpocket*, un borsaiolo, afferma come una vocazione l'indispensabile rivolta all'ordine costituito. Nel film assistiamo a straordinarie sequenze di abilità, a una specie di «poesia del borseggio»; ma nello stesso tempo ci accorgiamo che più il personaggio ruba e ammassa danaro, e meno si preoccupa di mettere a frutto la

professione: il suo abito, per esempio, rimane povero come prima. Per il borsaiolo di Bresson, l'atto di rubare è come l'atto di uccidere per lo studente di Dostoevskij; e *Pickpocket* può infatti, anzi deve, esser letto come una libera, modernissima versione di *Delitto e castigo*.

Dostoevskij è uno dei punti fermi dell'ispirazione bressoniana. L'altro è Bernanos. Al russo, ai suoi racconti *La mite* e *Le notti bianche*, tornerà ancora nei suoi primi film a colori: *Così bella, così dolce* (1969) e *Quattro notti di un sognatore* (1971). Perfino nell'ultimo film *L'argent* (1983) ci sarà più Dostoevskij che Tolstoj, per quanto tratto da un racconto di quest'ultimo, *Danaro falso*. Da Bernanos, invece, partivano sia il *Diario di un curato di campagna*, che nel 1950 fece di Bresson un nome internazionale, sia nel '67 l'ultimo bianco e nero, *Mouchette*. Queste due trasposizioni sembrano più fedeli, ma bisogna in-



Bresson il cinema di Francia

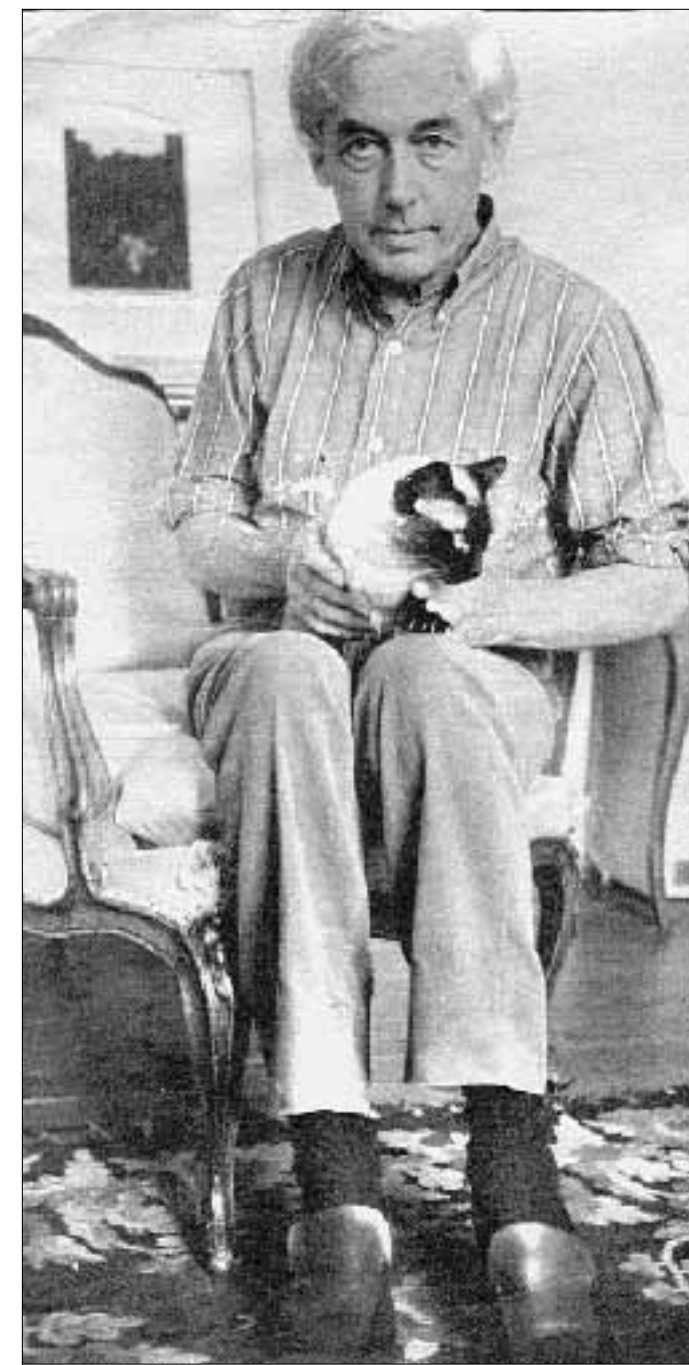
Un maestro severo Dalla Resistenza alla corte di re Artù

italiano *Perfidia*), era invece un'immersione, insolita in Bresson, nella società-bene e nelle sue nefandezze, sulla linea di un episodio di *Jacques il fatalista* di Diderot. L'attrice Maria Casarès confessò di non aver mai capito dove la portava la direzione di Bresson, che le chiedeva una recitazione distanziata e senza enfasi. E fu comunque l'ultima volta che l'autore si avvale di attori professionisti. Erano un inutile ingombro ai suoi disegni di essenzialità. Se qualcuno dei personaggi da lui scelti è poi diventato attore per altri registi, lui (Bresson) non ne ha colpa. Tanto più che tutti sono rimasti nella memoria per quel primo e definitivo ruolo: il curato di campagna, il condannato a morte, il borsaiolo, Giovanna d'Arco...

Sì, perché nel 1962 il cineasta francese osò sfidare, in *Processo di Giovanna d'Arco* (quando poteva, Bresson rinunciava anche all'articolo), colui che per molti versi era da considerarsi il suo maestro: Dreyer. Ma (prima differenza) *La passione di Giovanna d'Arco* era un film muto e (seconda) un

film storico. Quello di Bresson, pur basandosi alla lettera sul processo, è invece a-storico e parlatissimo. Giovanna parla in fretta, come una studentessa della Sorbona, per un film che, in barba a ogni regola commerciale, dura soltanto un'ora e cinque minuti. Nel finale le fiamme spaventosamente crepitano, perché lo spettatore senta che il tempo dei roghi non è ancora finito.

Il ritmo del film, secondo Bresson, è come il battito del cuore. Ogni film ha il suo battito, suggerito dal tema; e ogni film è una ricerca che ricomincia da zero. Tuttavia in essa si inseguono i motivi di fondo: che sono quello della Grazia e quello della morte. A partire da *Au hasard*, *Balthazar* (1966) la Grazia abbandona il mondo di Bresson, Dio non risponde più, il pessimismo di antica matrice cattolica si radicalizza in una lucidità cupa e terribile. Nei capolavori *Un condannato a morte è fuggito* e *Pickpocket* era sempre aperta una speranza, e questa derivava, dialetticamente, dallo scontro tra la volontà dell'individuo e le costrizioni di una



società soffocante e disumana. Il mondo per Bresson è sempre una prigione, uno spazio concentratorio, ma dal carcere si può evadere e al sistema si può contrapporre orgogliosamente, estremisticamente, una moralità. Con *Au hasard*, *Balthazar* il Male si è impadronito dell'universo, e l'ottusità e la ferocia umana si accaniscono egualmente contro la bestia e la sua padroncina. Il calvario di Balthazar è quello del Cristo, ma non c'è redenzione.

Niente misticismo e niente simbolismo in Bresson: il suo è realismo «ontologico». Egli depura, scarnifica, sottrae: lascia soltanto l'indispensabile. Come il poeta accosta le parole secondo un ordine che solo lui conosce, così il cineasta ricomponne secondo l'ordine che ha in mente i frammenti di realtà che è riuscito a cogliere. Bresson non voleva esser chiamato regista (*metteur en scène*) ma soltanto *metteur en ordre*. Se la sua visione

UGO CASIRAGHI

