LA NASCITA DI UN'ILLUSIONE

"Avete fabbricato un capestro di parole per strangolare il cinema, ma il microfono registrerà i suoi rantoli e il technicolor fotograferà la sua rossa lingua ciondoloni."
Norma Desmond in "Viale del tramonto"

"Fra tutte le arti il cinema è per noi la più importante."
Lenin

"Il modo di ritrarre i personaggi, il quadro del mondo del circo, la rappresentazione dei conflitti tragici – tutto ciò è magistrale, insuperabile. Feyder è uno dei massimi registi viventi."
Joseph Goebbels

"Se questi storici avessero adottato un motto questo sarebbe stato: poesia prima di tutto."
René Clair

"Ed eccomi a te, Maurice, fratello della mia giovinezza, cosa potrei donarti di ciò che lascio che non sia anche tuo? Ecco Parigi che ci fu cara, ecco Firenze che appare, e, con le strade brulle e rosse, ecco sempre la nostra Spagna."
Robert Brasillach

"*Abbiamo visto nascere un'arte. L'avventura è tanto straordinaria da chiederci di riflettere*"[1]. Inizia così, con queste precise parole uno dei più importanti, straordinari e controversi libri del Novecento, un testo che può essere definito il padre di tutte le storie del cinema, quella Histoire du cinema scritta una prima volta nel 1935 da Robert Brasillach e Maurice Bardèche e più volte aggiornata, che rappresenta certamente l'opera più impegnativa dello scrittore francese. Nonostante la scorrevolezza e la semplicità del testo, il suo carattere divulgativo e niente affatto intellettualistico, l'*Histoire* documenta una passione, uno stato d'animo e un modo di intendere, discutibile quanto

[1] Maurice Bardèche-Robert Brasillach, *Histoire du cinema*, De Noel, Paris, 1935.

si vuole, il rapporto tra l'arte, le conquiste della tecnica e l'opportunità di arrestarsi entro limiti di saggezza e buon gusto. Senza la pretesa di fondare un'estetica astratta, ha proposto dei criteri di ricerca del bello, di rifiuto del volgare o del banale, evitando anche il rischio moralistico e quello di una stucchevole e plumbea seriosità. Diversamente da autori come Céline o Drieu La Rochelle, Brasillach è ancora sottoposto a una sorta di *damnatio memoriae*, quasi come se l'essersi consegnato spontaneamente alla giustizia partigiana avesse comportato un'ammissione di colpa, e il processo e la condanna lo rendessero più impresentabile degli altri due e dei vari anticonformisti degli anni Trenta. Essere finito sul banco degli imputati, e solo col ricatto morale del precedente arresto della madre, in un contesto che anticipò l'inedita macchina giudiziaria di Norimberga, e aveva evocato allo scrittore la figura di Andrea Chenier, sanciva già di per sé la colpevolezza dello scrittore, la sua organicità al male assoluto. Questa macabra parodia dei gironi danteschi si ripropone senza l'alone romantico del suicidio di Drieu, già *homme couvert de femmes*, o la dissacrazione alla Rabelais di Celine. Non è da escludere che Drieu abbia suscitato qualche simpatia per la sua attenzione verso il comunismo, e con Celine è stata tentata un'operazione simile a quella attuata con Jünger e Schmitt: di contro Brasillach, anche per la sua formazione maurrassiana è meno omologabile. L'ammirazione e l'omaggio a Drieu, come il compiacimento per la sorte non troppo malevola del dottor Destouches, non devono però impedire la riflessione su questo diverso destino. Anche la pubblicistica non specialistica, più attenta verso altri mostri sacri, è piuttosto restia a occuparsi dell'autore di Berenice e Domremy. Questa distrazione, questa trascuratezza, sono affatto inspiegabili, se non si considera che la stessa vicenda personale di Brasillach, con la mobilitazione, la *drole de guerre* 1939-1940 e la sconfitta, riassume in sé tutte le contraddizioni di una Francia ambigua e reticente, incapace di ammettere e spiegarsi la sconfitta ma pronta a sfruttare la carta della Collaborazione come quella del seggio al tavolo dei vincitori. Brasillach subì il peso schiacciante di questa situazione contraddittoria, così come altri giustiziati nella fase più cruenta dell'epurazione: i vari Chak, Suarez, Luchaire, Herold-Pasqui, o quel Paul Riche colpevole di aver girato il film-documentario *Forces Occultes*[2]. Quali che siano state le responsabilità di Brasillach nella macchina mediatica collaborazionista, responsabilità peraltro da lui non rigettate, il meccanismo giudiziario dell'epurazione in Francia ci appare sotto certi aspetti ancor meno accettabile di quello messo in piedi a Norimberga dove, se non altro, i veri vincitori, russi e americani, giudicarono i vinti. Nei tribunali francesi, magistrati già attivi sotto Vichy, forti della pretesa di una continuità politico-burocratica tutta da dimostrare, processarono e condannarono anche per rendere credibile la pretesa di sedere al tavolo dei vincitori. Vedremo più avanti sino a che punto si possa parlare di un'ambigua e *drole de resistence*, anche nell'ambito cinematografico, qui ci premeva sottolineare come su Brasillach continui a gravare, da noi oltre che, naturalmente, in Francia, l'ombra cupa di una demonizzazione dovuta alla presunzione di una sua maggior compromissione e impresentabilità. Tutto questo non ha mai impedito, in sede storica, nella fattispecie nella storia della cultura europea fra le due guerre mondiali, di riconoscerne, in diverse occasioni, il valore e i meriti, ma contraddice solo in parte quanto

[2] Cfr. René Chateau, *Le Cinéma française sous l'occupation 1940-1944*, Editions René Chateau et la Memoire du Cinéma, Courbevoie, 1995. Paul Riche, il cui vero nome era Jean Mamy era nato nel 1902. Giornalista e cineasta, dal 1933 era stato iniziato alla massoneria, e nel 1939 raggiunse il grado di venerabile nella loggia Ernest Renan del Grande Oriente. Dopo l'armistizio del 1940 divenne però un avversario accanito della massoneria. Nel 1943 aveva realizzato il film antimassonico F*orces Occultes*. Accusato anche di aver lavorato per la Gestapo, venne giustiziato nel 1949.

detto in precedenza: si vuole infatti sottolineare come a fronte del ruolo indiscusso di intellettuale di rango non abbiano corrisposto l'approfondimento e l'attenzione necessari.

Nel contesto culturale italiano, alla fase pionieristica dell'editoria di destra, quando si pubblicarono *I Poemi di Fresnes*[3], *Andrea Chenier*[4] e la raccolta di scritti *Omaggi a Brasillach*[5], seguì una di assestamento, in cui alla pubblicazione di *Il nostro anteguerra*[6] e di *I sette colori*[7] si aggiunse la prima edizione di *La ruota del tempo*[8], proprio da una piccola casa editrice intitolata in suo onore, e ogni tanto l'editoria non conformista ripropone qualche opera come *Léon Degrelle* o l'*Avvenire di Rex*[9] o *Lettera a un soldato della classe 40*[10]. L'appello lanciato da Giampiero Mughini perché la cultura cosiddetta ufficiale, che poi è quella egemone, di sinistra, non disdegnasse autori considerati *maudits* è caduto nel vuoto, almeno per quanto riguarda Brasillach[11]. Noto soprattutto come romanziere e saggista politico, oltre che come poeta e drammaturgo, questi è tuttavia ricordato in diverse storie del cinema per la sua *Histoire*, che in effetti gli assegna un posto importante in quella particolare branca di storia della cultura e del costume ma che, spesso citata, non mai visto un'edizione italiana. Il cinema fu una delle grandi passioni dello scrittore, forse la più grande dopo la politica, al punto di divenire, in sede processuale, oggetto di discussione sul livello e le modalità della sua compromissione con l'occupante tedesco, e di fargli dire che era stato privilegio della sua generazione l'aver visto nascere un'arte, come era accaduto agli antichi greci dell'Attica e della Beozia. I Méliès, i Pathè, tutti i pionieri del cinema ambulante, da fiera, antesignano delle sale di proiezione, erano stati i Tespi del cinema.

Come molte storie del cinema, secondo un'impostazione che ha fatto scuola, il lavoro della coppia Bardèche-Brasillach tratta delle diverse cinematografie nazionali, dalla russa alla tedesca, dalla svedese all'americana, e naturalmente a quella francese, analizzandole in tutte le varie fasi dell'evoluzione di quell'arte. Volendo ricreare l'atmosfera del mondo culturale e del contesto storico e psicologico in cui si formano l'intellettuale e il personaggio Brasillach, si è pensato di

[3] Robert Brasillach, *I poemi di Fresnes*, Editrice Aurora, Caserta, 1977.

[4] Robert Brasillach, *André Chènier*, Scheiwiller, Milano, 1974.

[5] AA.VV., *Omaggi a Brasillach*, Giovanni Volpe Editore, Roma, 1967.

[6] Robert Brasillach, *Il nostro anteguerra*, Ciarrapico Editore, Roma, 1981.

[7] Robert Brasillach, *I sette colori*, Ciarrapico Editore, Roma, s.d. (Pur non contenendo all'interno nessuna indicazione della data il volume risale comunque alla prima metà degli anni Ottanta, ed è la riproposizione dell'edizione fatta nel 1966.

[8] Robert Brasillach, *La ruota del tempo*, Edizioni Sette colori, Vibo Valentia, 1985.

[9] Robert Brasillach, *Léon Degrelle e l'avvenire di Rex*, Il Cinabro, Catania, 1997.

[10] Robert Brasillach, *Lettera a un soldato della classe '40*, edizioni Settimo Sigillo, Roma, 1997. Anche di quest'opera esisteva già una vecchia edizione.

[11] Giampiero Mughini, *La sinistra sappia quel che fa la destra*, Storia Illustrata, supplemento a Epoca, n. 2027, 13 agosto 1989. Già due anni prima, d'altronde, Giampiero Mughini aveva spezzato una lancia proprio in favore di Brasillach scrivendo: "Paga per tutti e fa da capro espiatorio un altro antisemita accanito, Robert Brasillach, 36 anni, uno che ha le mani nette da ogni e qualsiasi crimine se non ideale. Il suo processo dura un solo giorno, il 19 gennaio 1944. Ad assistere all'udienza c'è tra gli altri Simone De Beauvoir, che racconterà di essere stata colpita dalla dignità dell'imputato, condannato a morte". Giampiero Mughini, *Guai ai vinti*, Europeo, 17 gennaio 1987. Mughini ha anche esposto considerazioni analoghe nel suo *Compagni addio*, Mondadori, Milano, 1987. Sul problema degli autori non pubblicabili vedi anche Davide Brullo, Henry de Montherlant. *Scrittore, torero e soldato sparito dalle librerie*, Libero, 23 agosto 2007.

riunire in modo organico, proprio prescindendo dalla soluzione di continuità insita nell'opera, tutte le parti dedicate alla sola Francia, così da tracciare le linee guida della sua storia secondo la ricostruzione fattane dal nostro. Pur consapevoli del rischio di quest'operazione la riteniamo non priva di una sua legittimità, perché organizza comunque a suo modo un corpus letterario che ha già una sua coerenza logica. Quella che può apparire un'estrapolazione è tale solo a un primo sguardo, poiché nonostante la separazione dal resto dell'opera sia arbitraria non è finalizzata a una miscellanea, a un lavoro antologico, ma riconsegna al lettore tutta l'esperienza filmica dei due letterati e dei loro sodali. Abbiamo così una sorta di cineteca di Brasillach che documenta una fase di profondi cambiamenti del costume e della mentalità nazionale.

Si è cercato di salvaguardarne la coerenza interna seguendone il filo logico e l'ininterrotta sequenza cronologica che si snoda nelle due parti in cui l'opera si divide strutturalmente, quella dedicata al cinema muto e quella degli esordi del parlato, con un approccio che fa davvero pensare a quelle ricostruzioni di vicende culturali esauritesi, come la poesia o il teatro della Grecia classica.

D'altra parte la ricostruzione della sola esperienza cinematografica francese non è mai del tutto slegata da quella delle altre nazioni: le citazioni e i confronti in positivo e in negativo si susseguono, e a tal proposito basta pensare a quelli col cosiddetto fenomeno del "caligarismo" o con Chaplin, Disney, fino a quello più generale, contenuto nell'appendice finale dell'edizione 1943, con le cinematografie sovietica e nazionalsocialista.

L'azzardo di questa operazione ne comporta un altro, la scelta tra le due edizioni curate insieme a Bardèche, scelta che pone in ambedue i casi questioni di onestà intellettuale e di storicità del testo, e che comunque ci ripromettiamo di superare, in un futuro non troppo lontano, con uno studio sistematico delle differenze tra di esse.

In effetti, senza girare tanto intorno al problema, quella del 1943 si segnala per il carattere perentorio di certe valutazioni politiche e artistiche ostili agli ebrei, in sintonia coll'attività pubblicistica di Brasillach, abbastanza isolate e legate a un momento particolarmente difficile per la società francese, quello della crisi politico-finanziaria a cavallo degli anni Trenta e dell'avvento, nel 1936, del Fronte Popolare di Leon Blum. Si segnala anche per un'entusiasta valutazione di Leni Riefensthal e della cinematografia nazionalsocialista, assente nella prima edizione del 1935, e di cui si parlerà più avanti. Nel caso dell'edizione 1943 non si può peraltro parlare di un testo manipolato dalla censura, o riscritto per andare incontro al suo gradimento, e non è comunque sempre facile attribuire a un coautore piuttosto che a un altro un determinato passaggio, nonostante la svolta politica di Brasillach[12]. Si è ritenuto opportuno non nascondere un testo che, tra l'altro, presentandosi in più edizioni, non è in qualche caso ben utilizzato dai lettori neutrali o benevoli come dai detrattori. L'*Histoire* del 1943 è sicura-

[12] Nella prefazione all'Histoire contenuta in *Oeuvres Complètes* de Robert Brasillach, Tome X, *Au Club de l'Honnete Homme*, Paris, 1964, Bardèche ha precisato, riferendosi all'edizione del 1935, che a parte il capitolo I, quasi interamente suo, come il capitolo VII, sono attribuibili quasi interamente a Brasillach i capitoli II, III, IV, V e VI, eccettuati i rispettivi paragrafi sul cinema americano, e che pertanto non è a suo dire esagerato ritenere che la prima edizione del libro sia opera quasi interamente di Robert Brasillach. Sempre a detta di Bardèche si devono a Brasillach l'aggiunta di capitoli, dettagli e correzioni di giudizi della seconda edizione, e addirittura qualche scampolo della terza, curata poi da Bardèche. Curiosamente, sia nella citata prefazione del 1964 che nel fascicolo *Cahiers des amis* de Robert Brasillach, n. 36, Primptemps 1991, Bardèche, a proposito del primo capitolo, derivato da una serie di articoli scritti sul periodico di Henri Massis 1933, parla di questa come del settimanale 1934. (Cfr. nota 17).

mente un'opera più completa, anche perché segue a un periodo di vita del parlato molto più lungo, che non ha tuttavia indotto gli autori a una revisione di giudizio sulla nuova frontiera del cinema. Con tutto ciò si sarebbe potuto utilizzare per motivi altrettanto validi il testo del 1935, per la primogenitura come per la maggior autonomia da considerazioni politiche leggibili oggi, nell'ottica del pensiero unico, quali veri capi d'accusa.

Proprio perché dichiara che la sua generazione ha assistito, come gli abitanti della Grecia classica, alla nascita di una nuova arte, lo scrittore deve inventarsi nuovi strumenti interpretativi, che in parte sono già nati con il cinema e in parte sperimenterà, adattandovi la metodologia critica usata per la poesia, il teatro, la musica e la pittura. Quando nel 1934 si accinge alla stesura di un'opera così complessa, è costretto al recupero di tutta una massa di pubblicazioni giornalistiche e saggi, alla scoperta della letteratura precedente, ma ha già al suo attivo, oltre a un'intensa attività giornalistica, alcuni romanzi e saggi. A ventisei anni, quando si cimenta in un'opera che a distanza di decenni appare ancora molto viva, molto completa, di un imparzialità che colpisce per la nettezza dei giudizi, è già ritenuto[13] un saggista di talento, uno dei più promettenti intellettuali. Per questo Moreno Marchi ha visto in lui un esponente di quella tradizione di precoci geni rimasti tali per le loro premature scomparse, la tradizione dei Rimbaud, dei Radiguet[14]. Dopo aver lavorato alla 'Revue Française' e alla 'Revue Universelle', Brasillach inizia nel 1931 una collaborazione regolare alla pagina letteraria di 'Action Française', su invito del carismatico Charles Maurras. È la sua fase nazionalista, di quella militanza ancora confusa e prigioniera dello spirito tardo ottocentesco[15]. È anche la fase di una grande attrazione per la tradizione classicista, espressa nel suo primo libro, il saggio *Presence de Virgile* (1931). A questo segue, come sviluppo di vari esperimenti giovanili, il romanzo *Le Voleur d'etincelles*, del 1932, stesso anno del saggio *Le Proces de Jeanne d'Arc*. Da questo momento escono regolarmente, con cadenza pressoché biennale, altri romanzi dalla forte connotazione biografica. *L'Enfant de la nuit* (1934) rispecchia l'atmosfera parigina del quartiere Vaugirard, dove Brasillach abitava con la sorella, e *Le Marchand d'oiseaux* (1936) si iscrive nel raggio del Parc Montsouris e della vita alla Cité Universitaire"[16]. Anche in *Comme le temps passe* (1937) scorrono i ricordi, dai viaggi in Spagna, Fiandra e Olanda alle stesse ricerche compiute per redigere con Bardèche *l'Histoire du cinéma*. Prosegue inoltre l'attività giornalistica e di critica militante, curando la cronaca degli spettacoli sulla rivista fondata da Henry Massis, '1933'[17], e pubblica nel 1935 la raccolta di articoli *Portraits*, cui segue, nel 1936, *Animateurs de Theatre*.

[13] Moreno Marchi, *Col sangue e con l'inchiostro*, Edizioni Settimo Sigillo, Roma, 1993, p. 99.

[14] Ibidem.

[15] Rodolfo Sideri-Mario Michele Merlino, *Inquieto Novecento*, Edizioni Settimo Sigillo, Roma, 2004, p. 97.

[16] Fausta Garavini, Robert Brasillach, in AA.VV., *I contemporanei*. Letteratura Francese, vol. 2, Lucarini, Roma, 1977, p. 552. Fausta Garavini è inoltre autrice del saggio *I sette colori del romanzo*, Bulzoni, Roma, 1975.

[17] Henri Massis nacque a Parigi nel 1886 e vi morì nel 1970. Autore a diciannove anni di un saggio su Zola, fu antidreyfusardo, nazionalista e revanscista, e pertanto fu attratto immediatamente da 'L'Action Française'. Critico del degrado morale della gioventù del primo anteguerra, proseguì la sua polemica negli anni Venti, indirizzando i suoi strali particolarmente verso Gide e Romain Rolland. Allineato sulle posizioni germanofobe dell'Action Française', fu ostile al regime hitleriano, pronunciandosi nel contempo in favore della dottrina fascista, di Mussolini, del quale pubblicò una lunga intervista, e di Salazar. Consacratosi a lungo al giornalismo, fondò la 'Revue universelle', di cui fu redattore capo dal 1920 al 1936 e direttore dal 1936 al 1944. Nel 1929 fondò il settimanale

Intanto sta maturando la svolta ideologica che, nonostante l'originario nazionalismo, lo porta all'ammirazione per le idee straniere del fascismo italiano e del nazionalsocialismo. Il 1934, coi morti del febbraio nelle manifestazioni antigovernative, è per lui l'anno cruciale in cui comincia a confrontarsi con due paesi dove vede manifestarsi la giovinezza al potere: vedremo come quest'evoluzione ideologica abbia in una certa misura inciso sulla riscrittura, nel 1942, dell'*Histoire*.

In quell'epoca collabora anche alla Societé de Conferences Rive Gauche, diretta da Annie Jamet: dalle quattro conferenze richieste sarà tratto nel 1938 un saggio su Corneille. È anche il periodo di scritti politici come *Les cadets de l'Alcazar*, in collaborazione con Henry Massis, e *L'Histoire de la guerre d'Espagne* con Bardèche (1939), di *Leon Degrelle et l'avenir de Rex* (1937). Dal 1937 è anche redattore capo di 'Je suis partout', cui collabora dal 1931. Rivoluzione fascista e miti corneliani si riversano quindi nel romanzo *Les Sept Colours* (1939), composto ricorrendo ai più svariati generi letterari, dall'epistolario al diario, dalla prosa al copione teatrale. Prigioniero dei Tedeschi dal 1940 al marzo 1941 nei campi di Neuf-Brisach, Warburg, Soes, traspone quest'esperienza nel romanzo incompiuto *Les captifs*, e nel successivo *Six Heures à Perdre*, apparso a puntate su 'Revolution nationale' nel 1944. Fu lo stesso governo di Vichy a premere per la sua liberazione, intendendo affidargli la direzione del "Commissariato generale del Cinema", ma lo scrittore si dimise, dopo breve tempo, come vedremo più avanti, per disaccordi con le autorità tedesche, e riprese il suo posto a 'Je suis partout'[18].

A seguito della rottura prodottasi nel 1943 in seno alla redazione, Brasillach lasciò poi la vecchia testata per approdare a 'Revolution nationale', su cui appunto pubblicò *Six Heures à perdre*, oltre a scrivere per la 'Chronique de Paris'. Ma la sua multiforme attività letteraria annovera altri titoli, che ne confermano la varietà di interessi e il talento, come la raccolta di saggi *Les Quatre Jeudis* (1944), e diverse opere uscite postume: uno studio su Andrea Chenier, una *Anthologie de la poesie grecque*, un'indagine sui *Poetes oublies* (scrittori latini dell'epoca merovingia). Appariranno postume anche le sue *piece* teatrali *Domremy*[19] e *Berenice*, come pure i suoi adattamenti scenici *Hamlet*, *Macbeth*, *Le Marchand de Venise*, la raccolta *Poemes de Fresnes*. Vanno ugualmente ricordati *Notre avant-guerre*, utile anche per ricostruire la gestazione di *Histoire du Cinéma*, il *Journal d'un homme occupé* e la *Lettre a un soldat de la classe 60*.

1933, su cui comparve un'intervista a Mussolini nel novembre 1933. Nel secondo dopoguerra si dedicò al genere biografico, realizzando, tra gli altri, studi su Renan, Barres, Proust e Salazar. Eletto membro dell'Académie Française nel 1960, ha lasciato da uomo di destra, anti-modernista, cattolico, preziose testimonianze su personalità quali Barres e Maurras. Oltre a *Les Cadets de l'Alcazar* (1936), scritto in collaborazione con Robert Brasillach ricordiamo fra i suoi tantissimi titoli *Défense de l'Occident* (1927), *Chefs. Les dictateurs et nous* (1939), che contiene la famosa intervista a Mussolini, *Allemagne d'hier et d'après-dimain* (1949).

[18] Sulla ripresa dell'attività di Brasillach a *'Je suis partout'* si veda Pierre Pellissier, Robert Brasillach, cit., pagg. 283-285; Moreno Marchi, *'Je suis partout': 1930-1944. Contributo per una storia della collaborazione*, Futuro Presente, n. 1, inverno 1992.

[19] Brasillach aveva già scritto un saggio sul processo di Giovanna d'Arco, ma in quest'opera teatrale l'eroina non compare e l'oggetto è proprio la storia del villaggio che le ha dato i natali. L'opera rimase tra le carte private di Brasillach fino al 1944, quando vi aggiunse delle frasi sull'analogia tra l'occupazione inglese del XV secolo e quella tedesca dopo il 1940. Jean Anouilh, già autore di una sua versione di Antigone, dedico alla Pulzella d'Orleans *Alouette*, intendendo con quell'opera rendere omaggio alle vittime dell'epurazione. Di lui si veda *Mistero di Giovanna* in Sipario, n. 92, dicembre 1953; Brasillach, in *Oeuvres complètes* de Robert Brasillach, tome IV, cit.

Nel quadro di una produzione letteraria così composita si colloca appunto *Histoire du Cinéma*, che è insieme storia, saggistica, estetica e poesia, e dimostra la consapevolezza di Brasillach di quella perdita del centro che, comune a tutte le espressioni artistiche, si è potuta trasmettere anche alla neonata arte cinematografica. Individuando innanzitutto fra i suoi padrini letterari Balzac e Stendhal non è difficile notare come, nelle sue prime prove letterarie, in quelli che lui stesso definiva dei "semble-romans", vi sia la "volontà ambiziosa di modellarsi alla Julien Sorel"[20]. Successivamente, studente a Parigi, alternerà la lettura dei vari Gide, Valery, Barrés, Anatole France, J. Romains, Giraudoux e soprattutto Colette, cui nel 1927 dedicherà il suo primo articolo retribuito. L'ammirazione per Maurras e Barrés è molto grande, mentre certi scenari parigini alla René Clair sono in parte già presenti nei suoi primi esperimenti letterari, come lo saranno nei romanzi successivi. D'altra parte si è detto che in *Comme le temps passe* l'autore accenna alle ricerche compiute per la redazione dell'*Histoire*: il capitolo in cui il protagonista, al seguito del cineasta Matricante si reca in Belgio e in Olanda e incontra Méliès, uno dei primi maestri della nuova arte, è a questo proposito significativo.

L'*Histoire* si avvalse sicuramente, alla sua uscita, dell'effetto pubblicitario dovuto alle celebrazioni per il quarantesimo anniversario della nascita del cinema, e le pressioni dell'editore Noel per il rispetto dei tempi di pubblicazione furono effettivamente molto insistenti. L'opera non può definirsi la prima storia in assoluto, all'epoca della pubblicazione esisteva già un retroterra bibliografico e documentario, ma a parte il valore degli autori e il loro entusiasmo giovanile, il momento scelto consente a questi testimoni della nascita di un'arte di tracciare un bilancio completo del cinema muto, e di un sessennio di parlato ricco di titoli significativi e importanti. Soprattutto, nel 1935, è possibile già valutare se dopo l'invenzione del sonoro siano ancora vive le aspettative generatesi all'inizio del secolo. Prescindendo dalle aggiunte e correzioni delle edizioni successive, quella del 1943 e le altre curate dal solo Bardèche (1948, 1953 e 1964), nel 1935 l'opera si muove su un piano di osservazione scientifica assoluta: l'applicazione del sonoro colloca definitivamente nella storia l'esperienza del muto, circoscrivendola con una data di nascita e di morte che sono di solito sempre molto approssimative quando riferite a forme o movimenti artistici o a epoche storiche in genere. Pierre Pellissier, autorevole biografo di Brasillach, ha ricostruito la genesi dell'*Histoire*, basandosi anche sulle affermazioni contenute in *Notre avant-guerre*, e ricordando il ruolo svolto dall'amico degli autori, Jose Lupin[21], nel suggerire l'idea dell'opera. Pellissier ha sottolineato l'onestà intellettuale di Brasillach nell'ammettere che, se da bambino si era estasiato per Chaplin, Feuillade o Pearl White, non si era praticamente occupato di cinema per tutto il periodo che va dal 1919 al 1926. Ciò non aveva impedito a lui e ai suoi sodali di concepire addirittura "un profondo disprezzo per certi idoli delle folle: erano gli anni in cui le donne si uccidevano per amore di Rodolfo Valentino e tutta la pubblicità di Hollywood non faceva che incrementare la follia collettiva che questo nome suscitava"[22].

Come si vede Brasillach ha sempre avuto presente il divario fra la massificazione del gusto,

[20] Fausta Garavini, Robert Brasillach, cit., p. 554.

[21] José Lupin pensava piuttosto al fascicolo speciale di un mensile edito da Denoel e dedicato di volta in volta a temi specifici di politica e cultura: erano già in procinto di uscire uno sul fascismo in Francia e uno sull'Unione sovietica. Lupin intraprese poi la carriera dell'insegnamento e fu autore di testi scolastici e di un saggio, *Les chansons de geste*, del 1948.

[22] Robert Brasillach, *Il nostro anteguerra*, cit., p. 59.

certi fenomeni di divismo, e la fruizione, anche collettiva, di alcune realizzazioni cinematografiche assurte ad arte popolare. In effetti, in alcuni passaggi dell'*Histoire* parla del cinema come di un'arte per tutti, dando quasi l'impressione di volerne evidenziare la sua valenza universale. In realtà, pur non nutrendo lo stesso disprezzo di Celine per la massa, è sempre attento al rischio di una deriva plebea e commerciale, e verso quello che oggi chiameremmo cinema spazzatura.

Comunque, dopo quel lungo intervallo, ovvero a partire almeno dal 1926, per lui, Bardèche e Lupin, la passione dello schermo rinasce e diviene sempre più divorante. Inizia così la frequentazione dei vari Ursulines, Ciné-Latin, Cluny, Vieux-Colombier. Se si pensa che dei quarant'anni studiati ben trentaquattro si collocano nel segno del muto già si comprende come Brasillach, pur in grado di apprezzare le migliori opere del sonoro, non abbia superato mai del tutto il rimpianto per la fase pionieristica come per quella classica. Questo anche perché la prima proiezione di un film francese parlato, girato però in Inghilterra con materiale americano, *Les Trois Masques*, lo deluse molto. Per riconciliarlo col parlato ci volle King Vidor, col suo *Allelujah*, film di invenzioni sonore e insieme capace di far apprezzare i silenzi fra i rumori, come in una sintesi di vecchio e nuovo.

Il gusto del pubblico si sta d'altronde evolvendo, e non sopporta più, negli ultimi film muti, che i produttori propongano didascalie mal redatte e con errori linguistici. Stanno nascendo pubblicazioni specializzate come Ciné-or o Cinemonde. Il sodalizio con Bardèche e Lupin, divenuto ormai critico professionista, è foriero di uno scambio continuo di valutazioni e analisi sulla produzione filmica. A Natale del 1929 Brasillach scrive a Lupin: "*Voglio difendere il cinema. Si, è un'arte inferiore, ma non per sua colpa. Sono andato al cinema qui, l'altro giorno. Avevo dimenticato che esistevano dei film così stupidi: molto al di sotto dei romanzi-feuilleton. Ma tuttavia.... Forse, dopo tutto i primi libri (quelli dei tempi in cui la scrittura non esisteva, poi quelli dei tempi in cui apparve), erano così: commerciali. Ho anche visto sette od otto film decenti, che non vorrei sparissero come il tale o il talaltro libro che ugualmente amo. Mettiamoci La Strada, Il Circo. In parte En Rade, Entr'Acte e dei pezzi di Napoleon. È molto, e la Passion de Jean d'Arc è in un compartimento riservato*"[23]. La fascinazione è tanto viva che Brasillach va oltre la difesa della nuova arte, ha in mente di girare lui stesso una pellicola, *Pollicino*, coi bambini degli amici Pitoeff, e intende addirittura affidare a Ludmilla la parte della moglie dell'orco. Soprattutto è vivissimo l'apprezzamento per l'opera di René Clair, al punto da scrivere a Lupin che, per il 1932, *A nous la Liberté* meriti assolutamente il Goncourt per il cinema. Brasillach voleva tributargli questo riconoscimento per un film parlato, ma si era certamente compiaciuto molto per l'iniziale scetticismo di Clair verso il nuovo corso, dato che il regista si era chiesto "*se la voce non togliesse più espressività all'immagine di quanta ne potesse aggiungere*"[24] e che sarebbe sempre rimasto dell'idea che il cinema muto avesse ancora molto da dire[25].

Brasillach a sua volta scriverà: "*L'introduzione del sonoro ci lasciò molto perplessi. La nostra cara arte di immagini grigie e mute, e in cui i sottotitoli stessi infastidivano i più intransigenti di noi, la nostra bella musica visiva sta dunque per trasformarsi in un povero teatro in scatola, in quell'orribile messa in scena che ci lasciavano presagire i primi film parlati francesi?*"[26] Quando

[23] Pierre Pellissier, *Robert Brasillach le maudit*, Editions Denoel, Paris, 1989, p. 74.

[24] AA.VV., *IL CINEMA Grande storia illustrata*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1981, vol. 1, p. 96.

[25] Ibidem. Sul passaggio al muto si veda il recente *The Artist*, premiato con cinque Oscar..

[26] Robert Brasillach, *Il nostro anteguerra*, cit., p. 104.

nell'ottobre del 1933 esce il primo numero dell'omonimo periodico, Clair vi figura accanto a nomi quali Morand, Montherlant, Jouvet, i fratelli Tharand, Philippe Barres e altri ancora, e in seguito intratterrà una fitta corrispondenza con Brasillach. A '1933', fondata come si è detto da Henry Massis, proprio Bardèche si occuperà della rubrica cinematografica, stendendo numerosi articoli che costituiranno una prima massa di dati utili per l'Histoire, per la cui realizzazione ormai Lupin, benché lontano per l'attività di insegnante, preme con insistenza[27]. Trovato l'accordo con l'editore Denoel questi farà altrettanto, consapevole dell'importanza commerciale della pubblicazione in coincidenza con l'evento dell'anno, il quarantesimo anniversario della prima proiezione.

Fu nel corso delle sue inchieste che Bardèche incontrò George Méliès, uno dei padri della settima arte, citato spesso in tutte le edizioni del libro e considerato centrale nell'evoluzione delle tecniche del muto, prezioso tra l'altro nel consigliare ai due coautori di contattare per il loro lavoro il vecchio illusionista Caroly. Questi li invitò addirittura a scrivere, dopo la storia del Cinema, quella della Prestidigitazione. Caroly possedeva interi bauli pieni delle scenografie di quei film del Novecento in cui trucco, magia e finzione erano fondamentali. Questa componente è spesso evidenziata nell'*Histoire*, in quanto base effettiva di tantissime realizzazioni. Uno degli aspetti che rendono originale il lavoro di Brasillach è proprio l'attenzione alle tecniche illusionistiche come a quelle per la realizzazione degli scenari e alle dinamiche della produzione filmica. Méliès inoltre informò i due aspiranti storici di aver venduto, nel 1935, la collezione dei suoi negativi al Museo Storico del Cinema di Los Angeles, anche se Brasillach registra questa notizia in *Notre avant-guerre* con qualche perplessità, quasi che una pudica bugia possa aver nascosto una realtà più triste[28].

Stando sempre a quanto narrato in *Notre avant-guerre* la raccolta del materiale per l'*Histoire* registrò una svolta improvvisa quando il lavoro doveva essere già a uno stadio molto avanzato. Nel giugno del 1935 la sorella di Brasillach, Suzanne, fu ricoverata urgentemente per setticemia a Neuilly. Qui, nella sala d'attesa, i due autori poterono leggere libri introvabili, riviste e raccolte irreperibili altrove[29], in particolare molti numeri della rivista di Jean Tedesco[30] 'Cinéa-Cine pour tous', lanciata al momento della scomparsa di 'Cinéa', di cui fra il 1921 e il 1923 Louis Delluc, creatore della critica cinematografica e inventore dei cine-clubs, aveva fatto una delle prime e più importanti riviste del settore. Proprio la frequentazione dei cineforum sarà un'altra occasione per reperire documentazione e spunti per l'opera in gestazione, ma è chiaro che la provvidenziale scoperta ospedaliera deve aver impresso ritmi ulteriormente frenetici per la sua stesura, la cui edizione del 1935 non riporta il mese esatto di uscita: è ragionevole pensare che il materiale ritrovato non sia stato utilizzato in modo frammentario ed estemporaneo, ma sia stato inserito con una certa organicità nel corpus dell'opera fornendo la base anche per le edizioni successive. Pellissier ricostruisce così la tempistica della stesura: all'inizio

[27] Pierre Pellissier, Robert Brasillach, cit., p. 154.

[28] Robert Brasillach, *Il nostro anteguerra*, cit..

[29] Brasillach descrive una situazione di carenze della stessa Biblioteca Nazionale di Parigi per quanto riguarda riviste e giornali dedicati al grande schermo: almeno per tutta una prima fase pionieristica di queste pubblicazioni non sarebbero state archiviate e schedate, complicando il lavoro degli storici.

[30] Jean Tedesco, nato nel 1895 e morto nel 1959, fu critico cinematografico, direttore di riviste e cineasta. Tra i suoi film ricordiamo *La petite marchande d'llumettes* (1928), *Enquete du 58* (1945), *Mourt ou vif* (1948), *Napoleon Bonaparte, empereur des Français* (1951).

dell'estate l'impazienza di Denoel cresce. "*Penso con terrore*" scrive Brasillach "*che il 15 giugno devo consegnare a Denoel e Steele una storia del cinema sicura che voga verso il 1918, implica già un impressionante numero di pagine e non ha ancora toccato in definitiva il vero cinema. È angosciante*"[31].

Insieme a Bardèche rivede ogni pagina, verifica ogni singolo dettaglio, rielabora un capitolo e rivede continuamente l'introduzione. Il libro si annuncia pieno di passione, di entusiasmo, un grido d'amore per quell'arte che affermano di aver visto nascere e di cui hanno conosciuto i Tespi[32], evocando quella stessa figura che oltralpe il fascismo, definito da Brasillach la poesia del XX secolo, ha riportato in auge: René Clair li considererà dei poeti.

Ormai negli ambienti del cinema e dell'editoria si è a conoscenza del loro progetto culturale, ed è facile criticarlo e sminuirlo, prima ancora di averlo valutato, sulla base della giovine età dei curatori. Brasillach ha buon gioco a replicare: "*Non avevano che da scrivere questo libro*", e il 21 agosto potrà consegnarlo agli editori. Sarà in libreria il 20 novembre, e qualche volta si verificherà una curiosa situazione: accanto al volume di circa quattrocento pagine si porrà accanto un volumetto del celebre critico Charensol, avvolto da una fascetta che recita polemicamente "da un critico che ha visto tutti i film di cui parla". Nessuno, in seguito, si permetterà più un attacco di questo tipo, e d'altronde la realizzazione di un'opera così complessa da parte di studiosi tanto giovani è in realtà prova di coraggio e insieme di genialità, pur nel suo stile semplice e discorsivo. Brasillach inoltre, essendo partito dalla gavetta della critica cinematografica e teatrale, in un'epoca in cui peraltro la specializzazione del lavoro intellettuale non è ancora così marcata, ha colto ben presto quelli che possono essere i rischi e i limiti di un'arte nata nell'era della perdita del centro, della cultura e della società di massa, anche se, come è stato notato[33], nella sua opera non vi sono tracce di decadentismo o di pessimismo culturale. Soprattutto ha individuato le responsabilità precise, anche di fronte al gusto plebeo di artisti, critici e intellettuali. Ancora in *Notre avant-guerre* scrive, pensando con nostalgia alla fase aurea del muto, al 1925: "*Se la massa s'entusiasmava come non mai per film volgari, privi di qualunque valore, gli stessi artisti e intellettuali si affrettavano a dimenticare quello che avrebbe potuto diventare il cinema o forse quello che poteva ancora dare. Colpa dei critici senza dubbio, e mancanza di una tradizione consolidata, ma anche di una vera serietà da parte degli addetti ai lavori; il senso estetico dello scrittore, del drammaturgo o del regista sembravano affievolirsi sempre di più; e d'altra parte molti contemporanei del cinema, nati si può dire con esso, non l'avevano mai compreso veramente; e gli ultimi arrivati ignoravano del tutto la breve storia del suo passato*"[34].

Così, paradossalmente, considera *Biancaneve* come il miglior film del periodo, e lo fa dato che, già a partire dal 1936, ha assunto un atteggiamento di grande scetticismo verso la letteratura, che gli appare sempre più priva di vera arte, e nonostante una sempre maggiore insofferenza nei confronti dell'americanizzazione della vita e della cultura.

[31] Pierre Pellissier, *Robert Brasillach*, cit., p. 158.

[32] Evocando l'immagine di Tespi e del suo leggendario carro Brasillach, da ammiratore e attento osservatore del fascismo aveva probabilmente presente il teatro ambulante creato in Italia dall'Opera Nazionale Dopolavoro allo scopo di portare spettacoli teatrali anche nei piccoli centri di provincia e nei paesi. La prima rappresentazione del Carro di Tespi ebbe luogo a Roma nel luglio 1929 con l'*Oreste* di Alfieri.

[33] Tarmo Kunnas, *La tentazione fascista*, Akropolis, Napoli, 1981, pp. 83-88.

[34] Robert Brasillach, *Il nostro anteguerra*, cit., p. 390.

Ma tornando alla polemica, scaturita all'uscita del libro, sulla legittimità di quell'operazione culturale, è opportuno definire il quadro della letteratura coeva e verificare l'esistenza di una storiografia del cinema. Settant'anni dopo gli esordi dei Lumiere si è potuto affermare che la storia del cinema era ancora da scrivere[35], a dimostrazione del fatto che, nonostante la vastissima letteratura esistente, si possa tuttora ritenere che "*l'indubbio fervore delle ricerche in direzione storiografica ha finora prodotto pochi risultati che fossero il frutto del lavoro e della condivisione di fonti e metodi realmente innovativi*"[36]. Alla base di questa situazione sta la persistente difficoltà di numerosi critici a convertirsi in storici, ma nonostante l'attualità del problema, e il fatto che la novità di quest'arte abbia richiesto un continuo affinamento degli strumenti di ricerca e una reale aderenza a una vera idea di storia, il lavoro di Bardèche e Brasillach muoveva già da un certo retroterra. Così, se è doveroso ricordare la mitica *Histoire du cinematographe des origines à nos jours* di Georges-Michel Coissac[37] e il quasi coevo *Naissance du cinema* di Léon Moussinac[38], o i lavori del già citato Charensol e di Ettore Margadonna, è possibile individuare diversi altri titoli, a conferma dell'esistenza di un panorama bibliografico da cui forse i nostri autori attinsero, ma su cui dall'anno della prima edizione poterono elevarsi per completezza e lucidità nei giudizi.

Carl Vincent, autore a sua volta nel 1939 di una *Histoire de l'art cinematographique* in cui peraltro ha inteso più volte correggere alcuni giudizi degli stessi Bardèche e Brasillach[39], compilò nel lontano 1953 una *Bibliografia generale del cinema*[40] da cui è possibile riprendere almeno una ventina di titoli che, senza raggiungere un'assoluta notorietà, possono esser serviti in una certa misura ai due studiosi, e rappresentano comunque il retroterra di quella che sarà la ricerca storiografica successiva. Alcuni titoli, limitandosi a quelli in lingua francese, risalgono al 1912, come nel caso di *Cinema* di Gaston Lefol, ma, ripetiamo, l'importanza e la dignità storica del lavoro edito da Denoel sta anche nel fatto che, compiutasi l'esperienza del muto, consegnata dai suoi eroi e protagonisti alla Storia, si è potuto lavorare su di essa come uno storico della musica su tutta l'opera wagneriana o come un archeologo su una civiltà antica, con un oggetto definito ma senza la pretesa di voler dire la parola definitiva, come è dimostrato non solo dall'edizione successiva del 1943 ma da quelle, più volte aggiornate nel secondo dopoguerra dal solo Bardèche. Per questo lo storico Gian Piero Brunetta, pur potendo attaccare sul piano ideologico l'edizione del 1943, ha invece riconosciuto, con grande onestà intellettuale, che "*in occasione della prima riedizione della loro opera, avendo senza dubbio preso coscienza delle necessarie verifiche che impone il lavoro dello storico, anche se dilettante, gli autori sottolineano l'importanza della visione del film e la necessità delle cineteche per aiutare lo storico che combatte contro l'oblio*"[41].

Già riferendosi all'edizione del 1935 Brunetta non esita a definire fondamentale l'*Histoire*, che crea uno spartiacque ed esalta l'importanza della visione del film e delle cineteche, ren-

[35] Gian Piero Brunetta, *Storia e storiografia del cinema*, in AA.VV., *Storia del cinema mondiale*, volume quinto. Teorie, Strumenti, Memorie, Einaudi, Torino, 2001, p. 204.

[36] Ivi, p. 205.

[37] G. Michel Coissac, *Histoire du Cinèmatographe*, Gauthier-Villars, Paris, 1925.

[38] Léon Moussinac, *Naissance du Cinèma*, Povolozky, Paris, 1925.

[39] Carl Vincent, *Storia del cinema*, Garzanti, Milano, 1988.

[40] Carl Vincent, Riccardo Redi e Franco Venturini (a cura di), *Bibliografia del cinema*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1953.

[41] Gian Piero Brunetta, *C'era una volta la cinofilia*, in AA.VV., *Storia Del cinema mondiale*, cit., p. 411.

dendo così un duplice servizio alla Storia del cinema e alla Storia in sé, considerando come una pellicola possa dirci molto, come è ormai accettato, non solo su un attore o un regista, ma anche sul momento e sulla società in cui è apparsa. Anche accettando le critiche che si possono muovere all'edizione del 1943, è d'altra parte significativo dell'importanza assunta dall'*Histoire* il giudizio formulato nel lontano 1949 da Paul Rotha, nella prefazione all'edizione Einaudi della Storia del Cinema[42] scritta in collaborazione con Richard Griffith. Paradossalmente l'*Histoire*, di cui comunque la società degli intellettuali ha più volte e in momenti diversi riconosciuto il valore, o cui ha ritenuto opportuno muovere critiche, non ha potuto più giovarsi di traduzioni o di riedizioni al di fuori della Francia. Ma il paradosso è solo apparente, perché farla riemergere, porla all'attenzione del grande pubblico, anche censurando o sottolineando quei passi che possono apparire politicamente scorretti o "improponibili", avrebbe richiesto un'ulteriore ammissione del peso e del ruolo della cultura non conformista degli anni Trenta.

D'altra parte non è cambiato molto da quando Fausta Garavini scriveva: "*parlare della fortuna di Brasillach è in un certo modo antifrastico. La sua scelta politica tuttora coinvolge il giudizio della sua opera e sembra averne fino a oggi impedito una tranquilla disamina*"[43]. Rimane il fatto che se difficilmente si contesta l'importanza scientifica dell'*Histoire* è anche per la solidità dell'impianto documentario e l'arditezza della formula, atta a descrivere l'evolversi in parallelo delle più importanti cinematografie nazionali, cogliendone lo spirito e integrando le linee generali dello sviluppo storico con vere e proprie schede dei film inserite organicamente nel testo e con filmografie assolutamente esaurienti, cui si uniscono, in alcuni casi, paragrafi interamente dedicati agli attori più noti. Tutto questo anche a riprova dell'onestà intellettuale di Brasillach, perché renderà comunque più facile individuare eventuali mutamenti di giudizio nelle successive edizioni anche al lettore meno attento o competente, oltre che ai magistrati del pensiero.

È questo un metodo che in una certa misura ha fatto scuola, se Sadoul stesso ha ritenuto opportuno riprenderlo non solo nell'incipit ma proprio nell'impianto tematico[44]. È soprattutto un metodo che ha voluto assumere e affermare come filo conduttore il concetto, apparentemente scontato, di cinema come arte. Si tenga infatti conto che all'epoca il dibattito sulla crisi delle arti, come nello specifico letterario sulla fine del romanzo, è molto acceso. Nel 1925 Ortega y Gasset con *La disumanizzazione dell'arte*[45] si è interrogato sul fenomeno dell'arte d'avanguardia, ma già con Nietzsche, Spengler, Burkardt, con tutta la schiera dei *kulturpessimisten* l'attenzione si è focalizzata sulla progressiva perdita di senso delle arti, secondo un criterio che in Italia sarà proposta anche da Evola[46]. Sotto certi aspetti risulterà ancora più radicale, e se si vuole originario,

[42] Paul Rotha-Richard Griffith, *Storia del cinema*, Einaudi, Torino, 1964.

[43] Fausta Garavini, *Robert Brasillach*, cit., p. 561.

[44] Parafrasando Bardèche e Brasillach le prime righe della prefazione di Georges Sadoul, *Storia del cinema mondiale*, Feltrinelli, Milano, 1972 (1964) così recitano: "Abbiamo assistito alla nascita un'arte. Mentre la pittura e la musica esistono da migliaia di anni, noi abbiamo conosciuto Lumière e Méliès, così come avremmo potuto conoscere Edison o Reynaud. Abbiamo assistito alla nascita di una nuova arte".

[45] José Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, edizioni Settimo Sigillo, Roma, 1998.

[46] La posizione di Evola sull'arte non si riassume in un unico enunciato, soggiacendo come altre tematiche ai vari momenti della sua formazione filosofica. Infatti nel periodo fra le due guerre Evola si è già lasciato alle spalle le esperienze futurista e dada, ma la critica delle tendenze artistiche muove di pari passo col procedere della sua costruzione filosofica. Una messa a punto forse definitiva è in Cavalcare la tigre, ma si veda sul problema specifico, anche in riferimento al periodo in questione Elisabetta Valento,

il criterio adottato da Alfred Baumler, che distinguerà fra la ricerca classica del bello e l'arte[47]. Alla crisi del romanzo Brasillach risponde con esperimenti quali i già citati *Les septe coleurs* o *Comme le temps passe*, opere a loro modo "cinematografiche", e per i riferimenti e per il ritmo narrativo. Alla crisi dell'arte risponde ricostruendo lo sviluppo di una nuova forma artistica, cogliendone i momenti alti e intravedendone le potenzialità. Anche in quest'ottica non parte da zero, poiché ad esempio, tra il 1926 e il 1931, esce un'opera collettanea in otto volumi, *L'art cinematographique*[48], uno dei quali dedicato al significato del cinema, alle estetiche, alla formazione della sensibilità, e uno alla poesia del cinema e al rapporto teatro-cinema, mentre nel 1932 Giuseppe Lega pubblica a Firenze un volumetto di 64 pagine a sua volta intitolato *Il fonofilm. L'arte e la tecnica della cinematografia sonora e parlata*[49], a dimostrazione dei molti sforzi in atto per comprendere, oltre che per storicizzare, questa nuova realtà, anche nei suoi risvolti tecnici ed estetici, e appunto nella sua dimensione di attività dello spirito. Soprattutto, in Francia, già nel 1911, Ricciotto Canudo aveva cominciato a esporre le sue idee con il *Manifeste de la septieme Art*, dove si disquisiva proprio sulla poetica del film. Per lui si tratta di un'arte totale, sull'esempio del modello wagneriano: "*la settima arte concilia tutte le altre*"[50]. Canudo aveva poi fondato il Club des Amis de la Septieme Art nel 1921, scritto altri saggi e recensioni che, quattro anni dopo la sua morte, saranno raccolti nel 1927 nel volume *L'usine aux images*. In quello stesso periodo Louis Delluc, che si era occupato di cinema già dal 1914, iniziò a elaborare un'estetica della "settima arte". Nel 1917 divenne redattore capo e poi direttore della rivista 'Film', per curare quindi nel 1918 la rubrica quotidiana di 'Paris Midi'. Delluc fondò inoltre la rivista 'Ciné-club', divenuta poi 'Cinea', palestra di critica e teoria per molti registi a lui vicini.

È impossibile prescindere dal ruolo anche teorico di tutti questi personaggi, che andranno a costituire la cosiddetta scuola impressionista francese e applicheranno le idee di Delluc sul cinema puro. Fondato nel 1920 il primo circolo di cinema a Parigi, Delluc espose le sue teorie in *Photogenie*, dove sviluppò un concetto che era già di Ricciotto Canudo ma che lui mise al centro della sua estetica: "*la fotogenia è la qualità pratica e intima delle cose che il cinema soltanto riesce a rivelare, con la sua natura di mezzo specificamente visivo*"[51]. Con Delluc, Canudo, L'Herbier,

Homo faber. Julius Evola fra arte e alchimia, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994; AA.VV., *Julius Evola e l'arte delle avanguardie*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1998.

[47] Cfr. Alfred Baumler, *Estetica*, Edizioni di Ar, Padova, 1999.

[48] AA.VV., *L'Art cinematographique*, Felix Alcan, Paris, 1927-1931.

[49] Giuseppe Lega, *Il fonofilm. L'arte e la tecnica della cinematografia sonora e parlata*, Nemi, Firenze, 1932.

[50] Il poeta, romanziere, filosofo e trageda italiano Ricciotto Canudo nacque a Gioia del Colle nel 1879 e morì a Parigi nel 1923. Arruolatosi nella legione garibaldina, fu influenzato dall'opera di D'Annunzio, cui dedicò anche due saggi. Si occupò soprattutto, con generoso entusiasmo, di problemi estetici: propugnò l'artisticità del cinema, inteso non come melodramma né come teatro, ma come arte nata per essere la rappresentazione totale dell'anima e del corpo, dramma visivo fatto con immagini, dipinto con pennelli di luce. Nel 1923 pubblicò il *Manifeste des Sept Arts*, in cui viene teorizzata un'arte che riassuma tutte le altre. Sulla concezione wagneriana dell'arte totale si veda Richard Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Rizzoli, Milano, 1983; Richard Wagner, *Religione e arte*, Volpe, Roma, 1963; Giorgio Locchi, *Wagner, Nietzsche e il mito sovrumanista*, Akropolis-LEDE, Roma, 1982.

[51] Cristina Bragaglia, *Storia del cinema francese*, Newton Compton editori, Roma, 1995, p. 18. Louis Delluc nacque nel 1890 e morì nel 1924. Fu giornalista, poeta, romanziere, autore drammatico, scenarista, teorico e regista cinematografico. Esordì come critico teatrale e compose opere drammatiche e cine-

Gance, tra il 1918 e il 1924 si manifesta quello che fu il cinema più amato dalla generazione di Bardèche e Brasillach. Nell'Histoire si avverte il peso della battaglia condotta su periodici quali 'Nouvelles Litteraires', 'Crapouillot', 'L'Humanité', 'Candide', 'L'Action Française' per affermare un'idea di cinema non commerciale. Questa sorta di età dell'oro è vista retrospettivamente, in quell'arco di tempo che va appunto dai Lumière al 1935, anno in cui è già possibile tentare un bilancio, in un momento cruciale che fa in un certo senso da spartiacque, soprattutto per l'entusiasmo degli autori e la loro attenzione all'aspetto poetico. Questi elementi forniranno una chiave di lettura e un metodo a lungo utilizzati, e sono subito colti da un recensore d'eccezione, Lucien Rebatet, che con lo pseudonimo di François Vinneuil nota come per la prima volta si applichino al cinema gli stessi metodi di studio della letteratura e delle belle arti, e come gli autori ritengano che gli unici sforzi validi e durevoli nel cinema siano quelli di artisti liberi, slegati da esigenze commerciali[52]. A tratti la recensione può risultare troppo enfatica, ma è sincera, e coglie soprattutto l'aspetto di novità assoluta dell'opera.

Quando scrivono "*abbiamo visto nascere un'arte*" e registrano la calca davanti ai botteghini per ammirare Greta Garbo non ci nascondono che la gestazione è stata lunga, e che ha visto esperimenti comici non sempre felici, la traduzione più o meno fantasiosa delle vecchie *pochades* ottocentesche sullo schermo, e che talvolta un fotogramma di Biancaneve coglierà l'eterno più di un episodio dei Marx, ma questo è il travaglio della nascita, e lo sciovinismo che spesso glorifica la produzione nazionale non farà mai perder di vista i Russi, con lo sguardo incuriosito del cinefilo, le creazioni svedesi o l'espressionismo tedesco.

Brasillach tenta di verificare le teorie degli autori citati col supporto documentario di tutte le pellicole che ha potuto visionare, e che ricorda nei vari capitoli del suo lavoro. Il riferimento, soprattutto a Canudo, è affatto implicito, e le teorie vengono piuttosto spiegate nelle realizzazioni pratiche e nelle intenzioni, ma la memoria di tutti quei personaggi che hanno segnato gran parte del muto è ben presente[53]. Proprio la polemica col cinema commerciale sarà uno dei fili conduttori dell'*Histoire*, che è impostata secondo una successione di fasi, la più lunga delle quali è quella dei primi passi

matografiche, e sul piano teorico può essere considerato il più diretto continuatore di Canudo, anche se si discosta dal suo Manifeste, non inserendo il cinema in una scala gerarchica e sostenendolo solo come una nuova forma di espressione con mezzi autonomi e peculiari. Per lui l'arte cinematografica si basa sulla fotogenia, insieme di aspetti suggeriti esclusivamente dalle immagini in movimento.

[52] François Vinneuil, *Histoire du Cinéma*, in 'L'Action Française', 29 novembre 1935. V. sez. Documenti.

[53] Maurice Bardèche non ha mai precisato quali opere abbiano costituito una base al loro lavoro, se vi siano stati libri che abbiano fornito delle notizie decisive o linee determinate di ricerca. Tuttavia in *Oeuvres Completes de Robert Brasillach*, Tome X, cit., dedicato appunto all'*Histoire*, è riprodotto insieme ad altri documenti autografi, come le lettere di Clair e Méliès, un elenco di testi di storia del cinema e opere anteriori al 1935. Tra queste figurano Etienne Arnaud, *Le cinéma pour tous*, Garnier, Paris, 1922; Leon Moussinac, *Naissance du cinéma*, J. Povolsky e c.ie, Paris, 1925; G. Michel Coissac, *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*, Gauthier-Villars, Paris, 1925; René Marchand & Pierre Weinstein, *L'art dans la Russie nouvelle: le cinéma*, ed. Rieder, Paris, 1927; Georges Charensol, *Panorama du Cinéma*, ed. Kra, Paris, 1930, e altre ancora. L'autografo non è datato ma è probabile risalga al periodo intercorso fra la prima e la seconda edizione: ci permettiamo di ritenere che i curatori siano incorsi in un'inesattezza qualificandolo come "bibliographie établie par Robert Brasillach pour la première édition de l'Histoire du cinema", in quanto vi compaiono anche testi del triennio 1937-1939. Nello stesso autografo l'edizione americana dell'*Histoire*, *The History of Motions Pictures*, che è del 1938, è elencata con data 1937. È quindi più probabile che Brasillach pensasse a un primo nucleo di opere da utilizzare per l'edizione successiva.

del cinema, dal 1895 al 1908, cui segue quella dell'anteguerra, (1908-1914) e della guerra (1914-1918). La fase dal 1918 al 1923 definisce la nascita del cinema come arte, e vede protagonisti i vari Lherbier, Delluc, Epstein, Feyder, Gance e altri ancora, tra cui il celebre Sjostrom per il cinema scandinavo e i mostri sacri americani Griffith, De Mille e Chaplin. La fase dal 1923 al 1929 è considerata a ragione l'età classica del muto, in Francia ancora con Gance, Feyder e l'avvento di René Clair; in Germania con Pabst e Lang, e in Russia con Vertoff, Ejsenstejn, Poudovkin. I sei anni che precedono l'uscita dell'*Histoire* sono infine quelli dell'avvento del parlato, dal 1929 al 1935.

I titoli analizzati o citati sono almeno 460, una cifra considerevole per tempi in cui oltre all'assenza di cineteche organizzate e di un mercato audiovisivo per il noleggio o il possesso di copie a uso privato, la reperibilità delle pellicole era stata seriamente compromessa dalla distruzione o dalla svendita disordinata di copie.

Sono elencati oltre trecento nomi di protagonisti, in gran parte, naturalmente, del muto: nomi soprattutto di attori, più o meno famosi, ma anche di scrittori, critici, intellettuali, produttori, registi di tutte le nazionalità: i vari Al Johnson, Artaud, Bergson, Borelli, Cagney, Chaplin, Delluc, Dietrich, Disney, Ejesenstejn, Falconetti, Jannings, Keaton, Lloyd, Maciste, Sjostrom, von Stroheim, Vertoff e una pletora di altri nomi che hanno contribuito allo sviluppo e all'affermazione della settima arte.

Con tutto ciò, la frequentazione appassionata dei cineforum, la fortuna come si è detto, ma anche la grande consapevolezza di storico, dell'importanza della stampa quale fonte documentaria, soprattutto per rintracciare la memoria di una cultura di massa altrimenti non ricostruibile, consentirono la stesura di un'opera in grado di porre dei punti fermi, di tracciare le linee fondamentali della nuova arte dai fondatori alla metà degli anni Trenta. In particolare va considerato che l'uso dei periodici come fonte non era così diffuso e praticato, quindi anche se non può essere definito innovativo era sicuramente all'avanguardia delle più moderne tecniche di ricerca. Brasillach è mosso da considerazioni scientifiche, dalla ricerca di una metodologia quanto più credibile ed efficace, e lavora come un vero storico della cultura, ma come tutti gli storici o aspiranti tali non è esente da parzialità, i suoi giudizi possono e devono essere discussi, e la reperibilità delle fonti non è e non poteva essere completa o anche solo non lontana dalla totalità delle odierne enciclopedie o dizionari. Ebbe però, ripetiamo, con Bardèche, il coraggio di cimentarsi in un'impresa che ancora intimidiva studiosi meno giovani o addirittura attempati ma più quotati. Forse a dare forza e coerenza interna all'opera è stato proprio, al di là del rigore metodologico, quello spirito entusiasta che ha voluto cogliere, nella diversità delle tradizioni culturali delle varie scuole nazionali, un'unica forza creativa, una sorta di metafisica dello schermo. Lo stupore per l'apparizione di questa nuova arte è pari al rammarico per la sua agonia, per il suo carattere di esperienza chiusa in sé e irripetibile, anche se non viene escluso che il parlato possa raggiungere nuovi traguardi. Tuttavia solo sulla base di un'interpretazione aprioristica e superficiale si potrebbe descrivere Brasillach come l'esponente di una visione miope e reazionaria che pervade tutti gli ambiti della sua esplorazione culturale. Ferma restando la sua perplessità sul sonoro, formula piuttosto l'ipotesi di un cinema che, in senso lato, si potrebbe definire futurista[54],

[54] Sostenere che Brasillach abbia ipotizzato una dimensione futurista del cinema sarebbe in parte fuorviante e discutibile, anche se fu sostanzialmente favorevole alle varie forme di sperimentalismo. Può tuttavia risultare interessante quanto dichiarato da Filippo Tommaso Marinetti alla rivista italiana Film sul numero 28 del 5 agosto 1944 "Il cinematografo, che appassiona particolarmente, non lasciò indifferenti i futuristi,

e che lo porterà anche all'esaltazione della cinematografia nazionalsocialista, soprattutto quando il suo convinto apprezzamento delle esperienze italiana e tedesca lo indurrà a vedervi una risposta esauriente alla crisi del mondo moderno, all'americanizzazione della vita e quindi anche dell'arte. Così, tracciate le grandi linee di una storia del cinema, tenta un bilancio dei primi quarant'anni, che è anche lo sforzo di delineare se non un'estetica quanto meno una poetica e una teoria del film, che anche a distanza di quasi dieci anni e di fronte all'enorme sviluppo del parlato saranno riaffermate nell'edizione del 1943, pur notevolmente arricchita e aggiornata: qui si ribadisce il concetto dell'agonia di una arte, assolutamente non contraddetto da quindici anni di sonoro.

Già il settimo capitolo della prima edizione, *Quarante annes de cinema*, è in effetti una vera esaltazione di quella poetica, la ripresa del filo rosso che ha attraversato tutta l'*Histoire*, caratterizzandola con la denuncia della deriva commerciale, col riconoscimento della creatività e del temperamento di alcuni attori, con la ricerca costante dei punti di contatto fra pittura e cinematografia[55].

Sin dalle prime pagine, insieme alle riflessioni generali sulla nuova arte viene sottolineata la difficoltà della ricerca, in assenza di quella *Cinematheque* o *Maison de Repertoire* che sarebbe stata così necessaria allo storico, avvalsosi comunque dei club, che all'epoca consentivano soprattutto la visione di pellicole vietate dalla censura, in particolare quelle sovietiche. Circoli di cinefili quali 'Le Cine Club de Paris', 'Les Amis du film muet', o 'La Tribune libre du Cinema', ricercavano le vecchie pellicole o le facevano riprodurre[56].

Ora, non diversamente da altri filoni di ricerca storica, si poneva un problema di datazione, e

ma salvo alcuni saggi come quello di Entre-acte, dovuto a dei futuristi parigini nostri seguaci, non abbiamo potuto, non abbiamo potuto realizzare ciò che speravamo perché occorreva avessimo carta bianca e non il pesante collaborazionismo dei cosi detti praticoni e dei cosiddetti tecnici essenziali, e denaro con tutte le sue magie e tutte le sue sporcizie. Spesso, veramente, fu reclamato l'intervento dei futuristi come soli capaci di arricchire il cinematografo di una fantasia antitradizionale velocista sintetica impressionante, ma era giocoforza entrare nel compromesso e nel mezzo termine per realizzare, e così non si realizzò. In questa materia... impera troppo dispoticamente il saccente che parla di ciò che piace al pubblico. A questi io rispondo che il pubblico ha mille gusti più quello che gli sa imporre il genio creatore".

[55] Lo stretto rapporto tra pittura e cinematografia è sempre stato presente nell'analisi di Brasillach, tanto che verrebbe da pensare che costituisca l'asse portante della sua estetica. Non solo le citazioni di pittori sono frequentissime, in alcuni casi viene esaltata nello specifico la creazione cinematografica tedesca come una diretta filiazione delle inquadrature dal realismo pittorico. Inoltre per giustificare la possibilità che il cinema francese utilizzi modelli stranieri per rigenerarsi viene ricordato lo studio compiuto in Toscana dal pittore francese Clouet. Vedi anche alla nota 62.

[56] Proprio la passione per il cinema aveva favorito la conoscenza di Georges Franju ed Henry Langlois da parte di Brasillach. Fu grazie alla volontà di questi due appassionati che venne fondato, nel 1936, il Cercle du Cinéma. La sua creazione mise a disposizione di Brasillach la struttura più organizzata per il proseguimento e l'approfondimento delle sue ricerche. Infatti se l'intento iniziale era il salvataggio dei classici del muto, lentamente attorno a questo primo nucleo si costituì un patrimonio di migliaia di pellicole dell'intera storia del cinema mondiale, oltre a fotografie, libri periodici, materiali pubblicitari. Cfr. anche in *Documenti* lo scritto *Per una Comédie Française dello schermo*.
Pellissier ha ricordato anche il ruolo avuto dal produttore Pierre Thébault de La Reymondière nel consentire a Brasillach la riscoperta di qualche vecchio film divenuto ormai un classico.
Cfr. Pierre Pellissier, *Robert Brasillach*, cit., pp. 156-157. Thébault de La Reymondière fu amministratore di società immobiliari e di società cinematografiche, diresse dal 1936 la Filmax-Film e realizzò anche qualche film minore, tra cui uno sul maresciallo Leclerc.

pur avendo ammesso all'inizio che di quest'arte si conosceva la data di nascita, quella effettiva è collocata addirittura all'inizio della Prima Guerra mondiale, confortando la scelta di questa data convenzionale coi film di Chaplin o *I Proscritti* di Sjostrom. "*È proprio a questo punto, in effetti, che fu definita la vera sintassi dello schermo, cioè a dire un modo di vedere, di sentire, di presentare le scene, che si emancipava dalle formule del teatro. È con gli Svedesi che si afferma definitivamente l'autonomia espressiva del cinema*"[57]. Quello del rapporto col teatro, delle analogie, delle differenze, della subalternità che ritorna col parlato, è uno dei temi più dibattuti e sentiti da Brasillach, che tuttavia, nonostante quella datazione, mette in guardia dal trascurare tutto il lavoro di Linder e Méliès, alla base della stessa opera di Griffith. Questi fu il beneficiario dei loro sforzi e l'organizzatore dei loro risultati, ed è da questo momento che, a detta degli autori, il cinema rinuncia, nei suoi elementi migliori, alla sterile rivalità col teatro: sono gli anni d'oro del cinema, gli anni della speranza, in cui anche condizioni finanziarie favorevoli consentono tentativi indipendenti dal gusto del pubblico, con risultati quasi sempre fecondi, di gruppi seguiti da un pubblico limitato, audaci nelle loro ambizioni e affrancati dalle tecniche consuete, piuttosto in cerca della traduzione in immagini delle impressioni oscure o delicate fino a quel momento dominio di pittori, musicisti e poeti.

Giustamente si può parlare del posto occupato dalla Francia accanto ai migliori risultati di Russi, Svedesi e Tedeschi, quando il cinema si conquistò i suoi titoli nobiliari, e tra il 1920 e il 1928 gli artisti più esigenti gli resero omaggio, secondo una voga intellettuale forse un po' snobistica ma sincera e improntata a un atto di fede verso il nuovo venuto.

Le realizzazioni d'avanguardia, in una certa misura, furono adottate dai produttori, con uno scambio che sembrava preannunciare una penetrazione costante delle idee non commerciali a beneficio dei grandi film. Senza enunciarlo formalmente viene postulato un parallelo fra il capitalismo e l'evoluzione dell'industria cinematografica: quella che chiamiamo rivoluzione industriale e che potremmo definire anche prima rivoluzione del consumo culturale di massa, avrebbe sostanzialmente stravolto il quadro della produzione di film, incidendo sul gusto e sul rapporto tra domanda e offerta. Infatti l'introduzione del parlato diede un enorme vantaggio alle case produttrici anglo-sassoni, sempre molto refrattarie alla sperimentazione. Unitamente alla crisi economica questo comportò un'attenzione pressoché esclusiva per opere remunerative a dispetto della qualità, tanto da rendere il cinema "*schiavo delle mode, delle tendenze volgari il cui carattere imperioso apparve improvvisamente col favore delle nuove circostanze*"[58]. Tale attenzione si manifestò anche per una tendenza interna del cinema, che oggi verifichiamo come sempre più devastante, secondo cui, più di ogni altra forma d'arte, appare quasi condannato a un legame intimo coi costumi coevi, in ciò che hanno di più superficiale, volgare, superato. Così per Brasillach solo una tenue differenza nell'abilità di proporre un soggetto arriva a separare film deliberatamente ridicoli destinati alla provincia da quelli per il grande pubblico delle capitali.

Viene così colto in tutta la sua pericolosità il primo subdolo, e tuttavia già molto invasivo, fenomeno di globalizzazione culturale, mettendo a fuoco la prima fase del secolo americano, con la veicolazione planetaria del *globish*, attraverso il cinema e il controllo delle agenzie di stampa e dei media. Anche senza un riferimento esplicito aleggia l'ombra dei club anglofoni cosi ben descritti in epoca recente da Quigley[59], quei gruppi operanti su altri piani ma

[57] Maurice Bardèche-Robert Brasillach, *Histoire du Cinema*, p. 389.

[58] Ivi, p. 391.

[59] Cfr. Carroll Quiegley, *The Anglo-American Establishement*, GSG & Associates Pubblishers, San Pedro,

comunque avvantaggiati anche nella battaglia per quella che Brasillach chiama la questione linguistica nel cinema[60].

La tenue differenza fra i due tipi di offerta produsse una confusione fatale fra le opere più ambiziose, prodotte spesso con mezzi limitati, e film che tentavano di imitarne i metodi, al punto che, anche in buona fede, si giunse a qualificare come capolavori ogni sorta di film di buon livello, con modalità tuttora in auge nella critica spicciola come nella pubblicità di cassette o dvd. Non superando i primi parlati gli ultimi film dell'era del muto, si palesava una mediocrità che il muto riusciva piuttosto a nascondere, e ne derivava una certa delusione.

Brasillach, pur deplorando l'avvento di una specie di magliari arabi, rumeni e polacchi in grado di nuocere in particolare alla produzione francese, e ribadendo di aver assistito alla nascita di un'arte e di un industria, distingue due tendenze fondamentali ugualmente in grado di produrre l'opera d'arte: "*l'una consiste nell'accentuare gli aspetti più realisti delle immagini, l'altra nell'evadere quanto più possibile dalla realtà*"[61]. Questa fu sicuramente incarnata da Méliès, seguito dal fenomeno Caligari e da René Clair, anche se coi limiti imposti dai nuovi obblighi tecnici e di creazione. Personaggi che sembrano usciti da album di famiglia, pur essendo lontani dalla pura irrealtà, appartengono a una realtà trasfigurata, idealizzata, e si caratterizzano per una colorazione poetica del mondo che fa pensare nelle sue applicazioni al doganiere Rousseau. Senza la pretesa di fondare una vera estetica del cinema si crea così nella narrazione del suo evolversi un contatto diretto con un'altra arte e nella fattispecie con uno dei suoi esponenti più atipici. Questi, vero fotografo dell'irreale, creatore di atmosfere insieme inquiete e fiabesche, descritte con colori squillanti, era capace di ricreare coi soli racconti dei militari francesi tutto un mondo immaginario ed esotico che attingeva all'esperienza messicana[62]. Secondo Brasillach ha espresso un universo pittorico talvolta evocato dalle pellicole di un Méliès. Nell'edizione 1943, con mezzo secolo di cinema e tre lustri del parlato, contesta la mancanza di un Rabelais dello schermo, o comunque di un creatore che, non imbarazzato dal reale lo tratti per quello che è, solo un punto di partenza, e cita come prova dell'apprezzamento del pubblico per la creazione poetica e la potenza e la generosità dell'invenzione il successo, in effetti senza tempo, delle opere di Walt Disney. Questo non gli impedisce di segnalare opere ugualmente importanti espresse dalla tendenza contraria, realista o iperrealista.

All'epoca della prima edizione dell'*Histoire* la cinematografia nazionalsocialista muove i primi passi, Brasillach non ne ha potuto ancora verificare tutte le potenzialità come farà in seguito, e non è del tutto conquistato dal fascismo. Anche la produzione italiana, supportata solo da pochissimo tempo dal Centro Sperimentale di Cinematografia, non può essere esaltata come veramente rivoluzionaria e d'avanguardia, pertanto quando parla di realismo guarda essenzialmente ai sovietici, senza dimenticare il loro debito verso le creazioni tedesca e ceca né tanto meno verso la scuola svedese e i *Proscritti* di Sjostrom. Tuttavia ci avverte di non ingigantire la differenza che separa un Chaplin da Ejesenstejn, essendovi alcuni punti di contatto fra la scuola più realista e quella dei poeti dello schermo. Se al cinema, più che altrove, un grande creatore è prima di tutto colui che sottomette la realtà alle leggi della sua visione personale "*il creatore, che sia Chaplin, o*

California 1981. Su Quigley si veda anche il recente articolo di Geminello Alvi, Lo storico del "complotto anglofilo", Il Giornale, 29 luglio 2007.

[60] Maurice Bardèche-Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, cit. p. 391.

[61] Ivi, p. 394.

[62] Su Rousseau si veda Dario Specchiarello, *Rousseau*, Rizzoli-Skira, Milano, 2004.

René Clair, o Ejesenstejn, deve prima di tutto imporre una trasmutazione. La sua opera sarà quello che avrà voluto farne, e che avrà voluto o potuto esprimere da sé medesimo"[63].

Come dei compositori i creatori nel cinema posseggono un senso segreto della musica delle immagini, e ove manchi il temperamento si avrà solo una copia banale, una fotografia, assenza di quello stile che come in tutte le arti, è l'essenza stessa. Brasillach è fermo nel dire che tutto ciò che si è visto nel cinema dal 1929 non ha minimamente mutato questa sua convinzione. A suo dire i risultati del parlato non hanno affatto rinnovato l'estetica dello schermo, e non è stata ancora trovata, come riaffermerà otto anni dopo, una formula di dialogo che gli si confaccia, nonostante gli sforzi dei vari Pagnol, Feyder, Ford, traditi nelle loro intenzioni. Accontentandocisi di scrivere libretti per i film come si fa per le opere, raramente si realizza dei veri film sonori, e gli insegnamenti di un Ruttmann[64] sono rimasti lettera morta, tanto che nella maggior parte dei casi un film parlato non è altro che un film muto con accompagnamento di parole.

Questo modo di argomentare oggi, allo spettatore del terzo millennio, assuefatto non solo a centinaia di film ma a migliaia di telefilm, sembrerà puro astrattismo snobistico e intellettualistico, ma si tenga ben presente che Bardèche e Brasillach si schierano su uno dei fronti di una polemica accesa che accompagnò in effetti la svolta del sonoro. Basta ricordare la disincantata dichiarazione di René Clair[65] o l'uscita, nel 1928, del manifesto di Ejesenstein, Pudovkin e Alexandroff sull'asincronismo estetico, pubblicato su 'Gisn Iscusstva' ('Vita e Arte') e opportunamente ripreso dalla rivista italiana 'Cinema' nel 1940[66]. In esso si sosteneva che l'introduzione del sonoro era destinata a distruggere l'arte del montaggio, mezzo fondamentale del cinema, se non si fosse adottato un uso contrappuntistico del suono, come sembrava proporre anche Brasillach[67]. George Sadoul ricorda che "*mentre il pubblico americano faceva a gomitate per ascoltare i film cantati e per estasiarsi di fronte alla mirabolante coincidenza delle parole con il movimento delle labbra dei cantanti, la nuova tecnica veniva condannata dalle vecchie glorie dell'arte muta: Chaplin, King Vidor, René Clair, Murnau, Pudovkin, Ejsenstejn. Questi ultimi due compilarono, insieme ad Alexandroff un manifesto contro il parlato rimasto celebre. Essi riconoscevano che l'arte muta aveva i giorni contati, che l'uso dei rumori era auspicabile, e che il suono avrebbe risparmiato al film la molestia delle didascalie e delle perifrasi visive, ma affermavano anche che qualsiasi aggiunta di parola a una scena filmata alla maniera del teatro, distruggerebbe la regia perché farebbe contrasto con tutto l'insieme, che procede soprattutto per giustapposizione di scene separate*"[68].

Quindi lo sconcerto di Brasillach non era espressione di una posizione isolata, ma regi-

[63] Maurice Bardèche-Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, cit., p. 399.

[64] Il regista cinematografico tedesco Walter Ruttmann nacque a Francoforte nel 1887 e morì a Berlino nel 1941. Dopo un'esperienza di pittore astrattista si avvicinò al cinema nei primi anni Venti. I suoi Opus (1920-1925) si presentano come una sorta di visualizzazione dei ritmi, delle linee delle forme pittoriche basate su una struttura formale di ispirazione musicale questo "sinfonismo" cinematografico costituì il carattere peculiare della sua tecnica, tanto che dopo aver lavorato con Lang e con Reiniger realizzo il documentario *Berlin, der simphonie der Grosstadt*, che è una vera e propria sinfonia di immagini. Realizzò nel 1933 in Italia Acciaio, su soggetto di Stefano Landi, figlio di Pirandello, e collaborò con Leni Riefensthal per *Triumph des Willens*.

[65] Vedi alle note 24 e 25.

[66] "Cinema", Due lustri di sonoro, numero doppio dedicato al fonofilm, n. 108, 25 dicembre 1940. Vedi in Documenti.

[67] Umberto Barbaro, *Bibliografie del cinema*, in "Cinema", n. 86, 25 settembre 1936.

[68] Georges Sadoul, *Storia del cinema mondiale*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 226.

strava una crisi vissuta, in modo più o meno traumatico e reversibile, da tutto quel mondo che aveva vissuto la gestazione e la crescita della nuova arte. In questo senso il famoso film di Billy Wilder *Sunset Boulevard* risulta essere implicitamente un omaggio al poeta francese e alla generazione di spettatori del muto.

Paradossalmente il sonoro riavvicina il cinema al teatro, da cui pure aveva cercato in tutti i modi di emanciparsi. Ma nonostante l'amore per un'epoca e una poesia che non sarebbero più tornate, in questa denuncia non c'è disperazione, e già si chiedono al nascente cinema a colori tonalità tanto lontane dalla natura quanto hanno potuto esserlo Rembrandt, Renoir, Brueghel, si auspica la venuta di un Greco, di un Cezanne o di un Modiglioni dello schermo. Tuttavia, nonostante l'introduzione del dialogo, nell'estetica di Brasillach l'essenza del cinema risiede altrove, ossia nella conservazione degli elementi più deperibili, più evanescenti dello spettacolo, cosicché quella che è la sua tara irrimediabile può esserne la vera bellezza. Il dialogo non è essenziale, essendoci già il teatro, e le possibilità del cinema, che dà eternità all'effimero, nel gioco degli spazi sarebbero infinite. Non solo, avendo il regista diritto di deformare ciò che vede, e questo è un concetto riaffermato più volte, il cinema è anche arte plastica. Tale visione estetica, che non gli impedirà di valorizzare qualche buon film parlato, successivamente, anche per motivi indubbiamente ideologici, gli farà apprezzare senza riserve le opere di Leni Riefensthal, e lo indurrà a propugnare la necessità di un ammorbidimento della sintassi cinematografica.

Rabelais, Rousseau, Cezanne, non sono riferimenti astratti, ma esempi forti di quella cultura nazionale francese in cui ha ben germogliato l'invenzione dei Lumière. Il cinema francese è per lungo tempo il fenomeno più significativo a livello mondiale, con gli espedienti e le soluzioni tecniche, le prime forme di diffusione e di commercializzazione, le opere più divulgative, plebee, e le sperimentazioni avanguardiste più o meno riuscite. È un florilegio di nomi che hanno fatto la storia del cinema mondiale: Abel Gance, Max Linder, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Léon Poirier, Jacques Feyder, tanti grandi nomi di comici che hanno a lungo rivaleggiato con Charlot, di registi che Brasillach a volte definisce onesti artigiani, a volte avanguardie della sperimentazione. Ma in tutta questa galassia vi sono due stelle fisse, all'origine del cinema francese o nel suo pieno vigore creativo, accanto all'altro grande, Jean Renoir. Parliamo di George Méliès e René Clair. Essi non incarnano solo le due valenze del cinema muto e sonoro, collocandosi Clair a suo agio in ambedue, ma proprio i due modi di concepirlo secondo Brasillach: il muto come arte compiuta, esauritasi intorno al 1929, e il cinema come auspicio, come speranza di una risurrezione futura.

L'esaltazione di Méliès si inserisce nel quadro di una nozione a lungo condivisa dalle storie del muto dei vari Moussinac, Sadoul, Mity, Burch e molti altri, secondo cui i film francesi hanno svolto un ruolo cruciale nella nascita della settima arte. Almeno fino al 1916 hanno mantenuto un certo predominio anche sul piano commerciale, cominciando poi a perdere progressivamente terreno rispetto alla produzione statunitense. Brasillach mostra sempre una predilezione particolare per Mèliès, tale da attribuirgli un primato assoluto, e sconfina quasi nella passione adolescenziale, non a caso lo affianca a Disney, ma non si tratta solo di un fatto psicologico. L'importanza di Méliès è riconosciuta unanimemente, perché con lui il cinema diventa illusione, fantasmagoria, accogliendo il curioso e l'insolito[69], e in lui il trucco cerca sempre di sorprendere: è un fine, non un mezzo espressivo. Così qualcuno ritiene più ampia

[69] René Prédal, *Cinema: cent'anni di storia*, Baldini & Castoldi, Milano, 1996, p. 27.

la schiera dei suoi debitori, che non hanno mai smarrito la sua lezione, e si è chiesto se senza di lui si sarebbe potuto avere quella salita al cielo in cui Fritz Lang ha tanto ingegnosamente ritrovato il paradiso delle fiere e dei cavallini di legno[70].

Oggi tutto questo sembra lontano ma nella vicenda del cinema muto ha contato moltissimo, e Brasillach ce lo ricorda puntualmente: se la sua lettura del fenomeno Méliès può apparire a tratti enfatica, la sua estetica si basa d'altra parte anche sull'esaltazione dell'elemento fantastico, non solo di quello tecnico, caratteristico dell'autore di *Voyage dans la Lune*. Quello che rende amabile Méliès è per lui una qualità poetica un po' minuziosa e maldestra, un po' antiquata, ma di una grazia inattesa, sincera, tanto da sottrarlo all'oblio e porlo a fianco di Disney, considerato il suo erede. Non è solo un magnifico inventore di trucchi e soluzioni tecniche mutuate dal teatro, ma proprio il primo poeta del disegno animato. Quello che lo ha salvato è stato il percepire con forza che il cinema non è tenuto alla veridicità, alla lealtà, non necessita di verosimiglianza e di logica ed è, prima di tutto, una macchina delle illusioni che ubbidisce a una legge non scritta: *Ingannerai*. In questo senso l'antico direttore del teatro Robert-Houdin fu l'unico in Francia dotato di talento.

Accanto a Méliès Brasillach colloca, come si è detto, un altro grande nome, René Clair, che conobbe personalmente, tanto che il regista scrisse un'introduzione all'*Histoire* contenuta nella raccolta postuma delle sue opere complete[71]. Si deve a questo autore se il cinema francese ha prodotto qualche opera emozionante o valida, alla sua seducente personalità. È il caso di *Paris qui dort*, in cui il racconto beffardo che echeggia i tempi eroici dei film americani si trasforma impercettibilmente in fiaba e poesia, e il suo cinema, almeno a partire da *Entr'acte*, sembra nascere dalla danza e dal balletto. Inoltre, più che al dopoguerra sembrava richiamarsi al ragionevole, affascinante e arido secolo XVIII: genio minuzioso della meccanica, capace di montare un'enorme macchina burlesca e applicarla anche a situazioni di vaudeville, oppure di divertirsi col girotondo degli oggetti, Clair completava così la fisionomia molto particolare del cinema francese agli inizi del 1930, in prossimità dell'avvento del parlato. Con *Sous les Toits de Paris* si ricorre a una sorta di realismo, che a differenza di quello tedesco, non nasceva dalla pittura ma, ancora una volta, dal balletto. Si descrive un mondo che non è degli attori, è solo il mondo di Renè Clair, che più che raccontare una storia metteva in fila una sequenza di scene: nei suoi momenti più riusciti Clair, secondo Brasillach, piuttosto che seguire il reale si occupa dell'arte. Come Carroll in *Alice*, Clair cerca soprattutto di mostrarci il mondo al di là dello specchio, e non sarà in *A Nous la Liberté!* che riuscirà a mettere il meglio di sé. In certi momenti immetteva una nudità, una semplicità paragonabile solo a quella di certi film tedeschi, come *Madchen in Uniform*[72]. In effetti Clair viene accostato a Pabst, Chaplin o Ejsenstejn,

[70] Carl Vincent, *Storia del cinema*, cit., p. 26.

[71] René Clair, *Robert Brasillach et le cinéma*, in *Oeuvres Complètes de Robert Brasillach*, vol. X, Au Club de l'Honnete Homme, Paris, 1964.

[72] *Madchen in Uniformen* ('Ragazze in uniforme'), era la trasposizione sullo schermo del racconto *Gestern und Heute* ('Ieri e oggi') di Christa Winsloe. Il film fu diretto da Leontine Sagan (Leontinre Schlesinger) sotto la guida del famoso regista Carl Froelich. Film di sole donne, descrive la vita di un pensionato di Potsdam per figlie di ufficiali poveri, in cui una fanciulla molto sensibile e affetta da una passione saffica verso un'insegnante tenta il suicidio. Visto come una denuncia dell'autoritarismo prussiano, e inserito nella corrente della Nuova Oggettività, fu considerato il miglior film del 1931, e secondo Siegfrid Crakauer è considerabile come una delle timide eresie degli anni precedenti l'avvento del nazismo. Il film

con questa festa dell'intelligenza e dell'ironia, con un'arte infinitamente sfumata, di una linea sottile ma forte sotto la sua grazia. Si ritrovava ogni volta un'allegria intelligente e in seguito un'amarezza segreta e un po' crudele che dà tanto valore alla poesia, l'immagine del poeta che non può invecchiare, l'immagine stessa della giovinezza.

Brasillach, scrivendo *Comme le temps passe,* deve aver pensato ai ritmi e alla poetica cinematografica di Clair, col quale, come si è detto, intratteneva una fitta corrispondenza. Un giorno il regista gli scrisse: "*Un film è il prodotto finito, il risultato di molte idee e la somma di diversi contributi, un po' di alchimia e di artifizi meccanici. Giunge improvviso al grande pubblico e, nell'arco di qualche mese, comincia a morire. Quando, passati diversi anni, capita di rivederlo, vi si cercherà vanamente il fascino, quei punti di contatto fra spettatore e pellicola, che nacquero la prima volta che una persona li vide, perché è ormai scomparsa quella simultaneità e contemporaneità di realtà che legavano film e spettatore alla prima proiezione. Sullo schermo non restano che vaghe figure sgusciate da un museo d'ombre, vaghe parvenze che dileguano lentamente come i fantasmi al canto del gallo*"[73].

Quando qualche tempo dopo, divenuto ormai londinese, gli scriveva di rivedere nelle caligini e nella nebbia il *boulevard Barbés* e i caffè scintillanti di luci, Brasillach sentiva che era rimasto il poeta della loro giovinezza. Sembra pertanto che la sua testimonianza sulla nascita di una nuova arte vada letta come la percezione di una nuova forma di poesia, tanta è l'insistenza su questa specifica forma espressiva quando individua la caratteristica saliente degli autori più significativi, come appunto nei casi di Méliès e Clair. Tracciando le linee di una storia del cinema, che fosse ricostruzione cronologica e nello stesso tempo registrazione dei suoi momenti salienti, gli autori hanno anche cercato di immedesimarsi nel clima e nelle aspettative che si creavano intorno alle esperienze delle varie cinematografie nazionali.

Infatti anche i capolavori tedeschi del muto avevano suscitato la loro ammirazione, e nell'*Histoire* viene sottolineato come sia esistita, accanto alla letteratura nazionalista del dopoguerra, una cinematografia postasi a metà strada fra propaganda e storia, che tuttavia non rappresentava l'essenza del cinema tedesco. Questo fu espresso piuttosto da quei film che seppero combinare le teorie moderne con l'antico gusto alla Hoffmann per la narrativa dell'orrore. Brasillach nota come le storie della follia si adattassero particolarmente al cinema espressionista, ma trova molto ridicolo il *Nosferatu* di Murnau e concorda con la critica di Canudo secondo cui non pochi di quei film erano solo parenti dei vari Rocambole e Fantomas. D'altra parte *Golem* di Wegener, *Dottor Mabuse* di Lang e *Caligari* di Wiene sono ampiamente citati. L'ultimo in particolare gli sembra il più rappresentativo, non tanto per il valore in sé, quanto soprattutto perché la follia evocata era tradotta mirabilmente, non solo nei singoli episodi, ma nella sceneggiatura e nell'interpretazione stessa degli attori. Anche questo esempio illustra la sua concezione del cinema, secondo cui il muto non era qualcosa di inferiore rispetto al parlato, ma proprio un'altra cosa, un'arte completa, che nelle realizzazioni di Wiene gli ricordava Méliès, e a tratti Goya.

fu apprezzato senza riserve da Brasillach, per il quale Sagan non seppe successivamente ritrovare la stessa forza creativa. In effetti, abbandonata la Germania per motivi razziali, la regista produsse con *Men of Tomorrow* una commedia di ambiente universitario piuttosto mediocre, e dopo di allora si dedicò solo al teatro, e fu di volta in volta attrice, regista e impresario. Secondo alcuni *Prison sans barreau*, il film che rivelò nel 1938 Corinne Luchaire, è un rifacimento di *Madchen in Uniformen*.

[73] Robert Brasillach, *Il nostro anteguerra*, cit., p. 181.

Nel panorama internazionale, fra le varie scuole, sono però i paesi nordici che si vedono attribuire, nel primo dopoguerra, la palma di terra di elezione della nuova arte, tanta era l'importanza acquisita dal cinema scandinavo, e soprattutto da quello svedese. È la fase dell'affermazione del cinema come arte, dominata dall'attore e regista Victor Sjostrom, da Stiller, e segnata anche dall'opera di Brunius, Hedquist, Petchler, l'epoca di film come *I proscritti* e *La saga di Gosta Berling*. Tesa alla rappresentazione di un mondo soprannaturale, con esiti non sempre felici, questa cinematografia diede il meglio di sé nel dramma, nelle atmosfere, nei paesaggi nevosi in cui nasce la poesia. Nella fase cosiddetta classica del muto il cinema svedese non riuscirà a produrre opere significative e Sjostrom, trasferitosi in America, è diventato Seastrom, ma è il cinema danese a proporsi come avanguardia, con Sandberg e Dreyer. Questi realizzerà il suo capolavoro in Francia con *La passion de Jan d'Arc*. Brasillach ne parla come di un'opera strana, fatta quasi unicamente di volti in primo piano, in cui tutto è abbandonato al gioco dell'attore, e tuttavia opera cinematografica, creazione totale, in grado di portare Falconetti a una potenza contenuta che non raggiungerà più. Meno aderente alla Giovanna storica di quanto non gli fosse parsa M.me Pitoeff[74] sul palcoscenico, l'attrice resta al centro di un'epopea interiore che si contrappone splendidamente a quella esteriore del *Napoleon* di Gance.

Nell'*Histoire* si dà naturalmente molto spazio alla produzione russa, segnata oltre che dalla periodizzazione adottata, dallo spartiacque politico-culturale dell'ottobre 1917. Si può dire che il cinema russo, soprattutto quello post-rivoluzionario, sia stato un riferimento costante per l'autore, secondo solo a quello francese, una sorta di pietra di paragone per tutte le sperimentazioni e le produzioni coeve. Certo, il riconoscimento dei progressi e della potenza americana è doveroso, ma Brasillach guarderà per anni all'URSS, prima di considerare con meno sufficienza le nuove forme tedesche e auspicarne l'adozione in Francia. Parlare di cinema russo significa innanzitutto, nei primi anni del secolo scorso, evidenziarne i tratti di pessimismo, di nichilismo intellettuale, l'influenza del teatro, significa soprattutto esaltarne il vigore, trasmessosi in gran parte al suo erede rivoluzionario. Lo schermo esprime adeguatamente l'unità del genio russo, e a Montreuil il cinema degli Emigrati, di cui Starevitch è il più grande esponente, ebbe ampiamente modo di dimostrarlo, mentre Lenin, già nel 1918, aveva dichiarato di ritenere l'arte cinematografica quella più importante fra tutte per la Russia. Cinema tedesco, cinema nazionale pre-rivoluzionario e teatro saranno a lungo i riferimenti di una creazione che si caratterizzerà, di contro al brutale movimento americano, per il suo senso plastico e il gusto della luce. In particolare, il vasto retaggio teatrale, farà del cinema sovietico un incomparabile interprete delle folle.

Se questo cinema nasce con *La madre* e *La corazzata Potemkin* non si può sottovalutare il ruolo di Vertoff, non tanto per i suoi film quanto per la sua teoria del *Cineocchio* (*Kinoglaz*). Secondo questa teoria, come d'altronde per alcuni fondatori, l'essenziale del cinema è proprio il documentario, cioè la scena non voluta, non ordinata dall'arte, ma quella colta dall'occhio della camera, come l'occhio umano coglie involontariamente ogni spettacolo. Vertoff è in gran parte responsabile degli orientamenti presi dal cinema russo verso quella sorta di documen-

[74] Ludmilla Pitoeff nacque a Tiflis nel 1895 e morì a Rueil-Malmasoin nel 1951, ed era moglie dell'attore e regista teatrale Georges Pitoeff. Brasillach parla ampiamente della sua amicizia coi due ne Il nostro anteguerra. Ludmilla aveva portato sul palcoscenico anche il dramma di Drieu La Rochelle *Le Chef*, ma il suo successo più considerevole resta appunto la *Saint Jeanne* di George Bernard Shaw. Altri due grandi successi di quest'interprete straordinariamente versatile furono in seguito *Enrico IV* di Pirandello e *Amleto*.

tario lirico, verso la rinuncia a metter in scena attori a favore di sconosciuti, di folle di volti anonimi ma gradevoli o pittoreschi, è a monte delle stesse ricerche di Ejesenstein e Pudovkin. Brasillach afferma senza incertezze che l'epoca più ricca del cinema sovietico sia stata quella del periodo classico del muto, quando, si può pensare, la ricchezza culturale del periodo precedente e l'impegno, anche ideologico, per creare una nuova arte rivoluzionaria, non si erano ancora sclerotizzati negli schemi dell'arte di stato e del realismo socialista, con gli effetti che, si vedrà nelle pagine conclusive del presente volume, Brasillach non mancherà di stigmatizzare[75].

Quanto a Vertoff, quello che forse affascinò maggiormente Brasillach, fu il suo essere pervaso da suggestioni poetiche, tanto da cercare analogie con le strategie verbali di Majakovski, anche se l'eccessivo amore per il montaggio lo portò alla distruzione dell'inquadratura e della stessa documentarietà.

Ma se scandinavi e tedeschi traducevano sullo schermo i fantasmi e le ossessioni delle antiche saghe e dei racconti alla Hoffmann, se i Russi si muovevano sui binari di tradizione teatrale e sperimentazione, l'America, sempre attenta a coniugare arte e affari, suscita l'ammirazione di Brasillach coi grandi nomi di Griffith, De Mille, Chaplin, Keaton. È soprattutto con Chaplin che il cinema americano conquista il suo spazio, passando indenne tra operazioni finanziarie e film pessimi, e superando anche la fase di quella che viene definita "Dittatura della Virtù"[76], quando dopo una serie di scandali a Hollywood, venne varato il *Codice del Pudore*, una sorta di regolamento cui attori e produttori furono chiamati ad attenersi.

Dopo tanti anni di ricerche, dopo i film scandinavi, tedeschi o russi, certi film di Chaplin realizzati con mezzi semplici fecero ricredere i critici, per l'attenuazione del ritmo e un miglior utilizzo della camera da presa. È nel periodò fra il 1918 e il 1924 che in Francia, Germania e America si realizzò quel cinema realmente amato dalla generazione degli autori, anche se per l'America le cose più apprezzate sono riferibili proprio a Chaplin.

Quella che Brasillach considera l'agonia della settima arte si consuma fra il 1927 e il 1930, prima in America e poi in Europa, benché il cinema americano avesse fatto sperare di umanizzarsi, in controtendenza alla sua vocazione affaristica, grazie al tedesco Sternberg, che con *Underworld* e con *The Docks of New York* lo aveva portato quasi alla perfezione. Questa sorta di paradosso culturale è enunciato già nella prima edizione, a riprova dell'attenzione costante verso il cinema tedesco. Come si è detto non è questa la sede per un metodico studio filologico su tutte le varianti e le aggiunte comparse, a distanza di otto anni, fra le due edizioni, ma il raffronto è possibile e necessario almeno rispetto ai giudizi sulla produzione tedesca dal 1933 in poi, proprio perché consente un'analisi dell'evoluzione politico-ideologica di Brasillach.

Poeta e cantore della gioventù, Brasillach fu progressivamente conquistato dalle rivoluzioni nazionali, l'italiana e la tedesca, che fecero appunto dell'esaltazione della giovinezza uno dei cardini della loro visione del mondo. Al momento dell'uscita dell'*Histoire* Hitler è al potere da circa tre anni, il viaggio di Brasillach a Norimberga è del 1937, e quando, otto anni dopo la prima edizione, la parte sul cinema nazionalsocialista è riscritta e integrata, quello ha compiuto un percorso lungo e innova-

[75] Vedi il capitolo *Appendice ad uso del cinema francese*.

[76] Questi accenni al puritanesimo ricordano la categoria del virtuismo, già formulata da Pareto. Su questa si veda Julius Evola, *Ricognizioni, uomini e problemi*, Mediterranee, Roma, 1974, pagg. 183-184; *I testi del "Meridiano d'Italia"*, Ar, Padova, 2002, pagg. 112-114. All'argomento viene d'altronde dedicato un paragrafo specifico dell'opera, intitolato *Dittatura della virtù*, in uno dei capitoli sul cinema americano.

tivo, non sempre con esiti felici, ma tale da richiedere una messa a punto dell'autore. Il numero delle pagine di questo capitolo è quasi raddoppiato, e se si può discutere sulla mutevolezza di certi giudizi, o sul loro adeguamento, comunque non imposto dall'esterno, Brasillach rimane coerente nella sua metodologia, nel suo spirito critico, che gli fa separare quel che è valido da quel valido non è, mentre la produzione tedesca nel 1942 si è molto arricchita di documentari e film propagandistici.

Certo, nel 1935 si può leggere un auspicio di questo tenore: "*Quel che ci è permesso di sperare è che la Germania non dimenticherà completamente quel che ha dovuto agli ebrei e agli ariani che hanno lavorato all'edificazione del suo cinema*"[77], e colpisce il giudizio perentorio sullo sceneggiatore Hans Heinz Ewers, definito senza mezzi termini "*un maniaco antisemita*". Nel 1943 il tono è molto diverso, Brasillach condivide quella che considera una *Kulturkampf* contro gli elementi ebrei nel cinema, e ritiene Lang l'unico fuoriuscito di valore. Nel 1935 Leni Riefensthal è liquidata in poche righe, *Triumph des Willens* è descritto come monotono e talvolta magnifico, ma nell'edizione successiva non cambia di molto, e il film è descritto come il semplice resoconto del Congresso di Norimberga, che resterà come la testimonianza delle feste rituali di regime. Se Riefensthal è divenuta la più grande artista è piuttosto per *Olympia*, e averlo lodato non significa aver adeguato il proprio giudizio all'ideologia, avendovi visto "*un'ode gigantesca al lavoro e alla giovinezza, dove lo sforzo del discobolo, del corridore, la sua gioia, la sua sofferenza sono dipinti con una verità e una poesia meravigliosa*"[78].

Triumph des Willens otto anni dopo è ancora "monotono", a riprova che la simpatia ideologica non toglie autonomia di giudizio all'autore sugli aspetti più prettamente tecnici ed estetici. Col suo consumato mestiere di critico Brasillach analizza i vari registi all'opera dal 1933, e sottolinea come la vera sfida, per loro non fosse tanto quella alla fossilizzazione nella produzione documentaria e ideologica, ma piuttosto quella su una produzione anche leggera che sostituisse quella d'oltreoceano, progressivamente limitata e poi soppressa.

Accanto a Riefensthal giganteggia il nome di Trenker, che Brasillach sembra preferire, proprio perché i suoi film, "*che non si riallacciano all'ideologia se non per la prospettiva, per l'esaltazione della salute fisica, dell'aria aperta, per la mistica del corpo.... Non sono dei catechismi né dei trattati*"[79].

La vera creazione dell'arte nazionalsocialista è tuttavia il documentario, riprendendo una consuetudine che fu già del cinema di Weimar, mentre il miglior film basato sulla nuova ideologia è senz'altro *Hitlerjugend Quex*[80], di Hans Steinhoff, che è a sua volta definito come la personalità più forte del nuovo cinema tedesco. Il film, nella prima parte, tratta con ritmo lento e uno stile ingenuo, i dettagli e le inquadrature, all'antica maniera del muto, e dev'essere sembrato a Brasillach un esempio di quel cinema auspicato dopo la rivoluzione del sonoro, non tanto per la valenza propagandistica quanto proprio per lo sforzo di sintesi, di recupero dell'antica tecnica. Certamente Brasillach non sbagliava asserendo che il film sarebbe rimasto un documento consacrato alla storia, né tanto meno ricordandoci che effettivamente, tra i tanti episodi della guerra

[77] Maurice Bardèche-Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Denoel et Steele, Paris, 1935, p. 370.

[78] Maurice Bardèche-Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Editions Denoel, Paris, 1943, p. 358.

[79] Ivi, p. 357.

[80] Il film era tratto dall'omonimo romanzo di Carl Aloys Schenziger (1886-1962). Sul film appare il 28 marzo del 1943 l'articolo di Pierre Autré, in 'Le Film'. Secondo Autré Hitlerjugend *Quex* dimostrava che esisteva qualcosa di diverso dai soggetti futili e artificiali, per quanto divertenti, soggetti chiamati da Montherlant "film Costa Azzurra", ancora molto presenti, se non maggioritari, nella stessa nuova produzione francese.

civile europea, ci fu la lunga serie dei quattrocento adolescenti caduti per il Partito sino alla presa del potere.

Quanto al diverso registro della seconda edizione Maurice Bardèche, in un'intervista rilasciata alla studiosa Alice Kaplan, ha dichiarato che i cambiamenti furono introdotti spontaneamente e non su pressione della censura tedesca, che avrebbe invece chiesto la rimozione di diversi ritratti, fra cui quelli di Chaplin e Ejesenstejn, richiesta aggirata anche con la mediazione dell'editore[81].

Ripetiamo: utilizzare solo la prima edizione offre spunti di riflessione sulla ricerca estetica, che comunque non è mai del tutto slegata da un pensiero storico e filosofico, se non politico, ma verificare i mutamenti e le necessarie, per quanto limitate, aggiunte a quella del 1943, consente una registrazione dell'evoluzione ideologica del poeta, a patto che si ammetta la buona fede e l'onestà intellettuale dei coautori. In effetti è difficile affermare che esista uno stravolgimento in senso etnico dell'edizione 1935, tanto che già vi si sostiene che la particolarità etnica è per un film una fonte inesauribile, che il suolo natale conserva sempre la sua influenza malgrado altri scopi. Quando lo svedese Stiller si è recato in America, si è trovato spaesato, e non ha saputo realizzare che film mediocri[82], mentre "*se il cinema sovietico raggiunge la profondità e la verità non è grazie al realismo socialista ma perché ritrova le eterne inclinazioni dell'asiaticità russa, perché si fa nazionale*"[83]. Restando nell'ambito tedesco, rispetto al problema del radicamento dell'artista si possono ricordare i casi di Pabst[84], o di Thea von Arbou[85], che a differenza del marito Fritz Lang fu affascinata dal clima di estetizzazione totale della nuova Germania, e all'opposto quello di Marlene Dietrich, molto contestata dai connazionali al ritorno dagli Stati Uniti nel dopoguerra.

L'aggancio alla cultura e allo spirito nazionale è un dato di cui Brasillach è ben consapevole, come lo è del carattere anche politico del cinema, per cui non è scandalizzato dall'idea di un cinema di propaganda, nell'epoca della nazionalizzazione delle masse, ma non gli sfugge il rischio di una sorta di intossicazione qualora si adotti una forma di propaganda fatta alla maniera dei marxisti: essa alla lunga genera nello spettatore un rifiuto e un desiderio di cinema disimpegnato e leggero. Così auspica la creazione di una scuola rivoluzionaria del cinema, avendo presente l'esempio del Centro Sperimentale di Cinematografia, istituito in Italia nel 1935 e vagamente ispirato al V.G.I.K. di Mosca, la scuola cinematografica di Stato nata nel 1919, ma ipotizzando che un tale istituto si caratterizzi per una maggior tensione. Preoccupato tuttavia del rischio di propaganda fine a sé stessa pensa, per il futuro cinema francese, a poemi di vita familiare che non esprimano solamente l'eroico, ma la dolcezza del vivere[86]. Pensa con convinzione a quest'indirizzo, anche per la consapevolezza dell'estrema difficoltà del momento, per la Francia come per l'arte in generale. Questa seconda edizione, preparata in parte al fronte e in prigionia sino al 1941, esce due anni dopo la sua liberazione, e risulta anche molto ampliata nei contenuti, comparendovi anche una ricca appendice dedicata alle cinematografie asiatiche. Il piano dell'opera si ferma all'anteguerra 1934-1940, e l'assenza di un commento sulla cinematografia dei primi anni di guerra potrebbe apparire sintomatica non solo della fedeltà all'idea dell'arte già in agonia nel 1930, ma di un malessere più grave legato a tutta la politica cinematografica francese, in particolare alla controversa vicenda della liberazione di Brasillach dalla prigionia di guerra e dell'ipotesi di un suo incarico di direttore del Commissariat general au Cinéma. In realtà tale lacuna è in gran parte da attribuire alle contingenze della guerra, che andavano dalla difficoltà di lavorare in modo sistematico al grosso impegno giornalistico con 'Je suis partout' e all'esigenza psicologica e morale di produrre in tempi brevi, anche sotto l'occupazione tedesca, una nuova edizione. D'altronde con l'*Appendice a uso francese*[87] sono tracciate le

[81] Alice Kaplan, *The Movies: Bardèche and Brasillach*, in *Reproductions of Banality. Fascism, Literature and French Intellectual Life*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986. Nell'intervista Bardèche ammette che erano meno convinti dal Chaplin di film come *The Dictator*, e da altri a suo dire tendenziosi e "a tesi". Con tutto ciò nega che lui e Brasillach si siano mai minimamente preoccupati del gradimento dei Tedeschi. Citando un autografo di Chaplin col bozzetto del vagabondo inserito nella prima edizione delle Opere Complete di Brasillach, asserisce che l'attore, giunto in Francia, incontrò il cognato e fu molto amichevole con lui, donandoglielo. L'affermazione richiederebbe maggiori riscontri che non rientrano negli scopi della presente opera: in quella che è ritenuta la più esauriente biografia di Chaplin, David Robinson, Chaplin, Marsilio Editori, Venezia, 1987, si sostiene che Chaplin si sia recato a Parigi solo in due occasioni, nel 1931, a marzo per ricevere la Legion d'Onore, e ad agosto. È possibile che Brasillach abbia presenziato alla cerimonia come giornalista, ma Kaplan esprime in una nota in calce all'intervista tutte le sue perplessità.

[82] Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, cit., p. 205.

[83] Ivi, p. 216.

[84] Georg Wilhelm Pabst nacque nel 1885 nella boema *Roudnice nad Labem* e morì a Vienna nel 1967. Fu regista drammatico, lirico e cinematografico, artista di teatro e cinema. Dopo aver esordito con la leggenda medievale *Der Schatz* (1923), si rivelò con *Die Freudlose Gasse* (1925), come uno dei più autorevoli rappresentanti del realismo psicologico. Seguirono, tra gli altri, film come *Die Liebe der Jeanne Ney* (1927) e *Die Buchse der Pandora* (1929). Dopo aver lavorato a lungo all'estero, nel 1939 accettò di lavorare in Germania, dove realizzò *Komoedianten* (1941), *Paracelsus* (1943) e l'incompiuto *Der Fall Molander* (1945). Pabst sembra aver avvertito l'esigenza di lavorare nel proprio paese in un momento particolare della sua storia, di rispondere alla mobilitazione totale di tutte le energie politiche, militari, sociali e artistiche, in atto fino alla caduta nel 1945. A tre anni dalla fine della guerra Pabst girò poi, nel 1948, *Der Prozess*, in cui si narra dell'assoluzione di una comunità ebraica ungherese accusata di un omicidio rituale. La scelta del tema potrebbe essere legata a quella sorta di shock, di cui parla Evola, provato da Junger e da molti Tedeschi a seguito degli eventi postbellici, come da motivazioni opportunistiche o rispondenti alla logica dell'epurazione. Pabst lavorò fino al 1956.

[85] Thea Von Harbou nacque in Baviera nel 1888 e morì a Berlino nel 1954. Fu sceneggiatrice e regista. Moglie di Fritz Lang fornì, come scrittrice alcuni adattamenti da romanzi a Murnau, e a Lang i soggetti di tutti i suoi film tedeschi, eccetto *Der Spion n. 77*. Scrisse tra l'altro il romanzo *Metropolis*, da cui il marito trasse il suo celebre film, ed è considerata fra gli esponenti più rappresentativi di correnti quali l'espressionismo, la "nuova oggettività", il melodramma, il film storico nazionalista, l'intimismo in chiave sessuale. L'adesione al partito nazionalsocialista nel 1932 fu forse la causa principale della rottura artistica e personale con Fritz Lang, e l'avvento del regime le fornì comunque un ambiente politico e culturale consono allo sviluppo delle sue tematiche. Fra il 1934 e il 1945 firmò più di venti sceneggiature e diresse due film, *Elisabeth und der Narr* (1933) e *Hannels Himmelfarth* (1934). Nel dopoguerra proseguì l'attività, sia pure in tono minore.

[86] Il solo film girato sotto Vichy con intenti chiaramente propagandistici è *Forces Occultes*, prodotto dalla Nova Films di Robert Muzard, e diretto da Jean Mamy (alias Paul Riche) su sceneggiatura di Jean Marquès-Rivière, già autore dei pamphlets *La Trahison sanglante de la Franc-Maçonerie* e *Péril Juif*. Il film-documentario intendeva svelare, come recitava un box pubblicitario, i misteri e i segreti della massoneria. A guerra finita Jean Marquès-Rivière, in fuga al momento del processo, sarà condannato a morte in contumacia il 27 gennaio 1947; Jean Mamy, giornalista antisemita al quotidiano Au Pilori sarà fucilato il 29 marzo 1949, con l'accusa di aver fatto giustiziare dei patrioti; Robert Muzard venne condannato il 25 novembre 1945 a tre anni di carcere. Anche *Le Ciel est à Vous* può essere considerato ispirato ai valori del regime di Petain, che assistette anche alla presentazione del film a Vichy, con Marion Galey, vari ministri e diversi componenti del corpo diplomatico. Per l'esaltazione del ritorno alla terra insito nelle trame possono in una certa misura classificati come film ideologici, se non di propaganda, *Haut le Vent* e *Monsieur des Lourdines*.

[87] In Alice Kaplan, *The Movies: Bardèche and Brasillach*, cit., p. 180. A domanda di Kaplan sulla paternità di quell'appendice Bardèche, dopo averne riletto alcuni passaggi risponde che lo stile di Brasillach

coordinate di un cinema futuro, e vedremo più avanti come Brasillach si sia occupato della più recente produzione cinematografica francese in diverse occasioni, non lesinando critiche a quella che poteva apparirgli esclusivamente commerciale o scadente ma cercando anche di segnalare film che a suo giudizio proseguivano la migliore tradizione francese. La questione della sua nomina al Commissariat rappresentò fra l'altro uno degli aspetti più dibattuti del processo intentato allo scrittore nel 1945. Richiamato alle armi all'inizio della guerra, era stato fatto prigioniero successivamente alla capitolazione, il 25 giugno 1940, con circa due milioni di francesi, e trascorse dieci mesi in due diversi Oflag, i campi riservati agli ufficiali. Questi eventi sono stati ricostruiti di recente in una biografia che, improntata alla logica giudiziaria di Norimberga[88] e a criteri artificiosamente psicoanalitici, tende a leggere in chiave di mero opportunismo e servilismo politico quasi ogni azione dello scrittore.

L'autrice, Alice Kaplan, riferisce che Brasillach, ancora prigioniero, inviò nel marzo del 1941 un articolo a 'Je suis partout', contenente una celebrazione di Vichy e un plauso della stretta di mano a Montoire fra Hitler e Petain. Nell'articolo veniva caldeggiata l'adozione di una legislazione antiebraica e un pubblico riconoscimento delle responsabilità della Terza repubblica e dei vari Blum e Reynaud. Brasillach fu rilasciato un mese dopo e Kaplan ricorda come al processo l'accusa avesse visto in quell'articolo il viatico della sua liberazione mentre "*la difesa citò la lettera di un ministro dalla quale risultava che il governo, già nel giugno 1940, avesse chiesto la liberazione di Brasillach per affidargli la direzione del Commissariat General au Cinéma. In base a questo racconto e alle testimonianze di diversi biografi, Brasillach avrebbe avuto quell'incarico dopo la liberazione, ma si sarebbe dimesso per le ingerenze dei Tedeschi*"[89]. La storica, non convinta, ritiene di aver buon gioco ricordando che mentre nel settembre 1941 qualcun altro era stato nominato, Brasillach pur essendo candidato non era stato scelto. La persona nominata era Mathieu Galey, per un curioso destino omonimo di un ispettore di polizia che interrogò lo scrittore. Kaplan deduce dall'assenza di documenti sulla nomina di Brasillach che sui motivi della sua liberazione si sbagliavano sia l'accusa sia la difesa. Si ha però l'impressione che sovrapponga due problemi, essendo la richiesta francese storicamente reale e legittima ma non per questo vincolante per i vincitori, diversamente da quella rivolta dal numero due dell'ambasciata tedesca a Parigi, Schleier[90], nell'ottobre 1940, alle competenti autorità militari. L'americana ritiene che l'articolo su 'Je suis partout' fu la prova attesa dai Tedeschi, e ammette che non ne fu la causa[91], stante comunque quell'iter burocratico di quasi sei mesi ricordato dall'avvocato Isorni al processo.

Tutto questo non le impedisce di sostenere che i Tedeschi puntassero su di lui, indipendentemente dal fatto che ne fosse consapevole. La ricostruzione di questi eventi deve però tener sempre presente il loro svolgersi in un contesto storico molto complesso, che vede dal giugno 1940 sino al 1942 una lotta politica e un gioco diplomatico molto serrati per la formazione di governi avvicendatisi con frequenza, gioco condotto da Parigi e Berlino ma anche da Roma e Washington, come, in seno alla Francia, da gruppi di pressione e correnti tecnocratiche, clerico-reazionarie o fasciste, con un intreccio e uno scambio di ruoli non sempre definiti.

Kaplan cita giustamente, tra gli storici del cinema occupatisi della questione del Commissariat, Francis Courtade, che riferendosi a un documento stilato da Brasillach nel maggio o giugno del 1941, ritiene di poter affermare che lo scrittore assunse effettivamente quell'incarico, e si dimise a causa della non competenza di Vichy e delle ingerenze tedesche. In effetti in quel documento[92] Brasillach parla da appassionato nazionalista, e difende gli interessi francesi dalle interferenze dell'occupante per tutto quel che riguarda l'esportazione, la produzione e la distribuzione. Pellissier sostiene che lo scrittore assunse l'incarico al ritorno dal campo di prigionia, e prospetta uno scenario più composito di quanto non faccia Kaplan, anche se non va dimenticato che il suo studio è precedente a quello dell'americana. Pellissier descrive un Brasillach in un primo momento schermitosi, non ritenendosi sufficientemente titolato per il solo fatto di aver scritto una storia del cinema[93], e si ha quasi l'impressione che l'idea di elevarlo al rango di super-burocrate, nata all'interno dell'entourage dell'ammiraglio Darlan[94], rispondesse a un'esigenza politica e psicologica non compatibile con gli aspetti e le esigenze tecniche di tale ruolo. Pellissier scrive di un'apparente concordia tra Parigi e Vichy sull'incarico e di contatti fra gli uomini di Darlan e Brasillach, che si dichiara incompetente di questioni produzione, distribuzione e finanziamento, nonostante l'insistenza dello stesso Paul Marion[95], Segretario di Stato alle informa-

era più fluido, più poetico e ricco di immagini, mentre quello delle sentenze lapidarie, come nel caso in questione, gli appartiene.

[88] Alice Kaplan, *Processo e morte di un fascista*, Società editrice il Mulino, Bologna, 2003. Non si può non tener conto, anche riconoscendo lo sforzo di obiettività dell'autrice, del fatto che il padre fu pubblico ministero a Norimberga, ma va anche ricordato che nel capitolo conclusivo l'autrice parla di verdetto esagerato e ingiusto, emesso da una giuria di partigiani e con giudici che erano più o meno gli stessi di Vichy: vedi a pag. 251.
Sul processo di Norimberga si veda Mauriche Bardèche, *Norimberga ossia la terra promessa*, Effepi, Genova, 2000; David Irving, *Norimberga, ultima battaglia*, Edizioni Settimo Sigillo, Roma, 2002.

[89] Ivi, p. 61.

[90] Ivi, p. 277.

[91] Ivi, p. 62.

[92] Il documento è citato in Francis Courtade, *Les malédictions du cinèma française. Une histoire du cinèma française parlant (1928 - 1978)*, Editions Alain Moreau, *Paris*, 1978, p. 185-186. È ripreso in Pierre Pellissier, Robert Brasillach, cit., p. 281-282. (Vedi in Documenti).

[93] Pellissier peraltro sembra riprendere i passi del Memorandum presente in *Oeuvres Complètes de Robert Brasillach*, Tome V cit.; a sua volta riportato in Anne Brassié, Robert Brasillach, Editions Robert Laffont, Paris, 1987 e riprodotto qui nella presente opera.

[94] L'ammiraglio e uomo politico Jean Louis Xavier François Darlan nacque il 7 agosto 1881 a Nérac e morì assassinato ad Algeri il 24 dicembre 1942. Capo della marina francese all'inizio della Seconda Guerra mondiale, fu ministro della Marina nel primo governo del Maresciallo Petain. Dal febbraio 1941 fu a capo del governo del regime di Vichy, impegnandosi nella politica di collaborazione con la Germania. Presente ad Algeri al momento dello sbarco alleato nell'Africa settentrionale nel novembre 1942, concepì sia pur con reticenze una politica di avvicinamento agli Alleati. Su lui si veda Alec de Montmorency, *The Enigma of Admiral Darlan*, E. P. Dutton & co. inc., New York, 1943; Dominique Venner, *Histoire de la Collaboration, Pygmalion*, Paris, 2000; George E. Melton, *Darlan*, Pygmalion, Paris, 2002.

[95] Paul Marion nacque il 27 giugno 1899 ad Asnières e morì a Parigi nel 1954. Membro del Partito comunista nel 1922, fu tra i componenti del Comitato Centrale dal 1926 e responsabile della sezione Agit-prop. Dal 1927 al 1929 partecipò all'ufficio propaganda del Komintern a Mosca. Nel 1929 ruppe col Partito comunista e si unì alla SFIO per passare successivamente alla Union Socialiste Républicaine; all'epoca era sulle posizioni pacifiste della sinistra neo-socialista. Nel 1936 aderì al Parti Populaire Française di Jacques Doriot e divenne redattore capo prima de 'L'Emancipation nationale' e quindi de 'La Liberté'. Collaborò inoltre a 'Noveaux temps' di Jean Luchaire. Mobilitato nel 1939 e fatto prigioniero fu liberato nel 1941 a seguito di un intervento di Otto Abetz. Nello stesso anno divenne segretario generale all'Informazione e alla Propaganda del governo di Vichy e nel 1944 segretario di Stato presso il maresciallo Petain, che seguì a Sigmaringen. Condannato a dieci anni di carcere nel 1948 fu graziato nel 1953 per motivi di salute. Incar-

zioni. Sempre secondo il biografo lo scrittore riteneva che gli si volesse imporre una politica di subordinazione a Berlino, e accettò chiedendo di essere affiancato da due collaboratori, uno alle Finanze e uno per i rapporti coi Tedeschi, dopo di che, pur preferendo la ripresa dell'attività a 'Je suis partout', si insediò all'ufficio del Commissariat, in Rue de Babylone. Messosi al lavoro avrebbe consultato i rappresentanti professionali, informandosi sullo stato del cinema e sui gravami imposti dalla Germania alla produzione. È appunto in questa fase, tardando la sua nomina sul 'Journal Officiel'[96], che stese il documento di cui si è detto, di fatto una denuncia dell'impossibilità di intrattenere relazioni paritarie con gli occupanti. Inoltre, al ritardo dell'ufficializzazione della sua candidatura, se ne era aggiunta una nuova, alternativa, quella di Louis-Emile Galey. Brasillach sapeva che il suo lavoro di storico non poteva essere troppo apprezzato in Germania, per le sue valutazioni oltremodo positive sulle opere russe, su vari autori americani e sullo stesso Chaplin. Quasi subito, scrive Pellissier, Brasillach dovette fronteggiare la concorrenza di Galey, che seppe sfruttare a sua volta la conoscenza stretta di Marion e che aveva lavorato alla rivista 'Jeune France'.

Jean Pierre Bertin-Maghit nota che Marion, divenuto segretario generale aggiunto all'Informazione, chiamò per quell'incarico Galey[97], e Kaplan si fa forte di questo per parlare di ambizioni frustrate dagli eventi, ma tutto ciò sembra un po' semplicistico. Intanto va considerato che Marion, già comunista e quindi membro del PPF di Doriot, non era un tranquillo burocrate che dalla disfatta di giugno sedeva in poltrona per creare l'amministrazione collaborazionista. Anche lui era stato al fronte e fu a sua volta imprigionato, e liberato prima di Brasillach. È possibile che abbia puntato su Brasillach come prima scelta e per una funzione di tipo più culturale, poi, resosi conto della sua posizione di principio, abbia puntato sul giovane architetto Galey, anch'egli con un passato comunista, più ambizioso e con attitudini da tecnocrate, che gli consentiranno di conservare l'incarico sino alla Liberazione. In effetti mentre per Brasillach si era parlato di Commissariat, Galey assumerà la direzione del COIC, organo dalle molteplici funzioni e più connotato in senso tecnico e amministrativo. Il documento sullo stato del cinema, che è pressoché simultaneo alla rinuncia, può essere considerato una presa di posizione chiara, coerente con quanto verrà scritto nell'appendice alla seconda edizione dell'*Histoire*, significativamente sottotitolata all'uso del francese, piuttosto che lo strumento per carpire l'appoggio di Marion. D'altra parte la notizia dell'incarico è riscontrabile in saggi anteriori a quello di Courtade, anche se non attengono in senso stretto alla storia del cinema, cosa che d'altronde si può dire del saggio di Pellissier. Già nel 1968 George Bernard, in un saggio pubblicato per le Editions Universitaires di Parigi aveva scritto: "*Brasillach rientra dalla prigionia il 31 marzo 1941 per assumere la responsabilità del Commissariato generale del Cinema. Ben presto, durante i negoziati sul modo di concepire il ruolo di un tale organismo comprende di non essere tagliato per un tale incarico ufficiale*"[98]. È ancora Pellissier a sottolineare come quell'edizione fornì agli autori la gioia di una piccola vendetta, essendo uscita prima negli Stati Uniti e in Argentina che in Germania[99]. Al momento dell'esame della censura tedesca l'addetto,

nando, come Doriot, la ricerca di una sintesi fra lavoro e nazione, di una terza via di rivoluzione nazionale e sociale, scrisse libri come *Deux Russies, Socialisme et nation, Leur combat: Lénine, Mussolini, Hitler, Franco*.

[96] L'equivalente francese della nostra Gazzetta Ufficiale.

[97] Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinèma français sous l'occupation*, Presses Universitaires de France, Paris. 1994, pagg. 26 e segg.

[98] George Bernard, Robert Brasillach, Les Editions universitaires, Paris, 1968, p. 101.

[99] Aver visto tradotta già nel 1938 la loro opera per il pubblico americano deve essere stato motivo di grande orgoglio per gli autori. La traduzione era dovuta alla cineasta inglese Iris Barry, che fu critica cinematografica e figurò tra i fondatori della Film Society di Londra nel 1925. Autrice e traduttrice di libri di storia e teoria

rifiutando il visto, si limitò probabilmente a verificare la presenza di una foto di Chaplin, che l'editore Denoel si impegnò a togliere, lasciando però intatte le parti relative all'attore, e questo benché il nuovo capitolo avrebbe comunque dovuto procurare la benevolenza degli esaminatori.

Come si è detto, Brasillach aveva più volte ribadito anche nella nuova stesura il suo postulato sull'agonia di un'arte, omettendo quindi di parlare di tutta la produzione francese successiva al 1939, e questo per il lettore contemporaneo, per l'appassionato di cinema è forse un limite dell'opera, in quanto almeno dal 1941 al 1942 gli fu possibile averne visione, così come gli si può addebitare la mancanza di commenti sulle varie edizioni della Mostra di Venezia o sull'attività del Centro Sperimentale di Cinematografia. Pellissier parla d'altronde dei due paradossi di Brasillach: quello di esaltare il cinema nazista di Stato, soprattutto quello di Riefensthal e o Steinhoff, nel momento in cui si è rifiutato di partecipare alla sua realizzazione in Francia; quello di provare per quello stesso cinema un'attrazione non diversa da quella mostrata in altre occasioni nei confronti quello sovietico. In questo caso si può discutere se vi sia paradosso, presentando l'arte del nazismo e quella sovietica forti analogie nelle loro varie manifestazioni[100].

Scritta al riparo di una bettola accostata alla linea Maginot, l'edizione del 1942 avrebbe dovuto avere un'ulteriore seguito, essendosi Brasillach rimesso a raccogliere dati e stendere schede, soprattutto dal momento in cui, venuta meno l'ipotesi del Commissariat e ripresa l'attività giornalistica a 'Je suis partout', ebbe nuovamente occasione di dedicarvisi con appunti, riflessioni e schede, come, secondo alcuni, continuò a fare anche a Fresnes. Inoltre, proprio nella prospettiva di ridurre lo scollamento fra i dati della nuova edizione e lo scorrere incessante della produzione cinematografica nazionale scrive, nell'arco di tre mesi, tre articoli che sono riportati integralmente nel presente libro e che danno la misura della sua attenzione non solo di critico ma di intellettuale organico alla politica francese. Così se in 'Poésie et mouvement' indica la necessità di riscoprire il mito e di introdurre un sempre maggior dinamismo nella macchina narrativa, in *Trois ans de cinéma française* cerca di tratteggiare uno schizzo rapido del triennio successivo all'armistizio, non senza sottolineare la preponderanza di pellicole mediocri, stupide o ridicolmente drammatiche, laddove in *Pour une Comédie-Française de l'écran*

cinematografica, divenne nel 1935 "curator", cioè direttore, della 'Film Library' del Museum of Modern Art di New York, per la quale nel 1938 curò appunto la traduzione *The history of motion pictures* presso la W.W. Norton & Company. Si consideri che nel 1938 Brasillach, oltre a una carriera avviata di pubblicista di destra, ha già al suo attivo i saggi su Rex, sull'Alcazar, e il romanzo *Comme le temps passe*, tutti inequivocabilmente fascisti. Nello stesso anno a detta di Bardèche venne stipulato un contratto di traduzione con la Espasa Calpe di Buenos Aires, che avrebbe dovuto esser stampata nel 1940. L'autore ammette di non averne visto mai copia, e in effetti è possibile che non sia mai uscita, come risulta allo stato attuale delle nostre ricerche. Per quanto possa essere esauriente questo dato, il libro ad esempio non risulta presente presso la Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti. Vi fu però, sempre a cura di Iris Barry, *History of the film*, traduzione del libro per il pubblico inglese, edito da G. Allen e Unwin, a Londra, nel 1945, probabilmente dopo la fucilazione di Brasillach. Va anche detto che nella seconda edizione francese una nota degli autori, anteposta al testo, ricordava che nel 1939 era stata preannunciata, oltre all'edizione argentina, anche una in Finlandia, che evidentemente gli eventi bellici avevano pregiudicato e che in effetti si ammetteva di non sapere se fossero uscite.

[100] Per un inquadramento del fenomeno dell'arte e della cinematografia nazionalsocialista si veda Berthold Hinz, *L'arte del nazismo*, Mazzotta, Milano, 1975; Siegfrid Kracauer, *Cinema tedesco*, Mondadori, Milano, 1977; Michele Sakkara-Franco Morani, *Il cinema al servizio della propaganda, della politica e della guerra*, Fratelli Spada Editori, Ciampino 2005; Alberto Rosselli-Bruno Pampaloni, *Il ventennio in celluloide*, Edizioni Settimo Sigillo, Roma, 2005; Claudio Mutti, *L'estetica al potere*, Effepi, Genova, 2006.

sembra parlare da commissario ombra, auspicando la fine dell'improvvisazione e una sempre maggior professionalità nel disegno animato, un consistente aiuto dello Stato a una cineteca sul modello di quella patrocinata a suo tempo da Franju e Langlois, e, appunto, l'istituzione di una sorta di *Comédie Française* dello schermo[101]. Sino all'ultimo, pertanto, Brasillach guarda al cinema come a un'attività avente per obiettivo la qualità totale, anche prescindendo dall'utopia sperimentalista, e che realisticamente, passati i tempi dei Tespi della nuova arte, sappia inventarsi un linguaggio che non sia schiacciato dalle nuove tecnologie. Addirittura pensa in modo quasi scaramantico all'edizione 1945, quella del cinquantenario del cinema, scadenza che, già detenuto a Fresnes, scrive a Bardèche di non voler mancare[102]. Questo perché, al di là della sua esistenza individuale, vede ancora un futuro per la nuova arte, confortato proprio dalla vitalità mostrata dalle pellicole francesi anche sotto l'occupazione.

Non essendo in lui un'idea così assoluta della decadenza come in Drieu o in Céline, la risposta del cinema gli lascia qualche speranza anche di fronte a una produzione di qualità non sempre eccelsa. Se l'arte, se lo spirito possono esprimersi anche con un mezzo moderno e altamente tecnologico, se la Francia ha saputo superare le traversie della sconfitta militare e dell'occupazione anche coi suoi film, questi hanno ancora un futuro.

In realtà si può e si deve parlare di un vero e proprio balzo in avanti compiuto dalla produzione cinematografica francese tra il 1942 e il 1943, accompagnato dall'aumento vertiginoso del numero degli spettatori: gli incassi salgono dai 452 milioni di franchi del 1938 ai 915 milioni del 1943[103]. Recentemente film come *Laissez Passer* di Bertrand Tavernier, del 2002, e il monumentale volume di René Chateau *Le cinéma français sous l'occupation*[104] hanno documentato la natura contraddittoria della politica culturale di Vichy, la sua vitalità e relativa autonomia, soprattutto la maggior complessità di un quadro in cui, per dire, fino a qualche anno fa non vi sarebbe stata traccia del lucroso contratto di Jean Paul Sartre come sceneggiatore della Pathé per il biennio 1943-44 e del plauso tributatogli proprio da Brasillach per il dramma *A porte chiuse*, andato in scena nel maggio 1944 al Vieux Colombier[105]. Di passaggio vogliamo ricordare un episodio increscioso, relativo proprio a personalità del mondo dello spettacolo, oltre che della politica, citato dall'attore Sacha Guitry nel suo *Quatre ans d'occupations*: nel numero 10 della famosa rivista Life, del 24 agosto 1942, venne pubblicata una *black list* di alcuni francesi già condannati dalla resistenza clandestina a essere uccisi o giudicati quando la Francia fosse stata libera. In essa figuravano politici come Petain, Darlan, Doriot, Laval, Marion, artisti e scrittori come Mistinguett, Chevalier, Celine, Corinne Luchaire e lo stesso Guitry, e veniva precisato che l'elenco indicava solo alcuni dei potenziali condannati, non si può quindi escludere che Brasillach figurasse tra questi[106].

[101] Se questi possono essere considerati fra gli articoli più significativi, non esauriscono certo la produzione critica di Brasillach in quel periodo: per altri scritti si veda anche *Cahiers des amis de Robert Brasillach*, n. 36, printemps 1991.

[102] Bardèche si riferisce a lettere scritte appunto in carcere. Vedi *Oeuvres Completes de Robert Brasillach*, Tome X, cit., p. 6.

[103] AA.VV., *IL CINEMA Grande storia illustrata*, cit., vol. 2, p. 242.

[104] Vedi alla nota 2.

[105] Sul comportamento e il ruolo da resistente passivo di Sartre durante l'occupazione tedesca si veda Gilbert Joseph, *Une si douce Occupation... Simon de Beauvoir et Jean-Paul Sartre 1940-1944*, Albin Michel, Paris, 1991; Ingrid Galster, *Sartre, Vichy et les intellectuels*, L'Harmattan, Paris, 2001; Ingrid Galster, *Beauvoir dans tous ses états*, Tallandier, Paris, 2007.

[106] Sacha Guitry, *Quatre ans d'occupations*, L'Elan, Paris, 1947, pp. 408 e segg. L'articolo ha tutta la parvenza di un atto di guerra psicologica, anche per la descrizione del carattere "sotterraneo" del movimento della resistenza: una foto mostra di spalle tal Pierre Durand che parla a Washington a membri civili e militari, quelli ben visibili e in primo piano ma non identificati, delle forze combattenti della Francia. Vedi Richard de Rochemont, *The French Underground*, Life, n. 10, 24 agosto 1942.

È anche in questo contesto di guerra civile che film come *Les visiteurs du soir* ridiedero effettivamente dignità e speranza alla cinematografia francese, secondo alcuni destinata nei piani di Goebbels a divenire una mera parodia dell'intrattenimento hollywoodiano[107], e Brasillach registra puntualmente gli entusiasmi e le polemiche suscitate dall'uscita di quell'opera, come pure la valenza poetica di *Les anges du Péché*.

Con *Laissez-passer*, non a caso uscito abbastanza in fretta dai circuiti, Bertrand Tavernier ha ricostruito una realtà in cui arresti, censure e deportazioni sono frammisti al lavoro di registi di talento, alla realizzazione di pellicole interessanti, agli atti di Alfred Greven, il direttore della tedesca Continental, in favore di artisti come Spaak o Le Chanois. Questi, ebreo, sarà epurato nel dopoguerra proprio per aver lavorato alla Continental, casa che, controllata dalla tedesca UFA, produsse un settimo dei film realizzati in Francia. Come ha scritto Maurizio Cabona[108], dal film emergeva soprattutto la situazione amara ed esaltante di un cinema che con pochi mezzi e molte difficoltà, riuscì a produrre ugualmente grandi film, cosa ammessa in tempi recenti anche da François Truffaut[109]. Tutto questo in un quadro in cui, paradossalmente, la censura di Vichy era più rigida che nella zona sotto diretto controllo tedesco, anche se la ripresa della produzione francese fu autorizzata solo dal maggio del 1941, dopo che il pubblico aveva iniziato a disertare le sale.

Il prigioniero Brasillach ha ancora presenti i fotogrammi di *La nuit fantastique*, *Les visiteurs du soir*, di *L'éternel retour* e di *Les anges du péché*: ha ormai accettato la fine dell'arte del muto, vede comunque ben vivo il nuovo cinema francese, la sua dimensione europea. Film come *Les enfants du Paradise* contribuiranno a rendere meno traumatico il passaggio alla nuova stagione postbellica delle pellicole francesi: iniziato nel 1943 fu proiettato per la prima volta solo nel maggio 1945, ma il suo autore, Marcel Carné, aveva già realizzato nel 1942 *Les visiteurs du soir*, tra i più apprezzati da Brasillach. Nonostante tutto qualcosa dello spirito dello scrittore si è comunque conservato, ed è giunto ai giorni nostri, anche nel cinema e nella letteratura: così un Jean-Luc Godard, in *Eloge de l'amour*, fa recitare *Il testamento del condannato*, dai *Poèmes de Fresnes*, e uno dei più fedeli condiscepoli di Maurice Bardèche, Thierry Maulnier e Robert Brasillach, Paul Gadenne[110], ne tratteggiò la figura, col personaggio del giornalista politico Hersent, a sua volta condannato a morte per collaborazionismo, in *La Plage de Scheveningen*. Forse non è molto, ma ci basta, dopo aver visto un film, per immaginare le critiche e i commenti del maestro e amico Robert.

[107] AA.VV., *IL CINEMA Grande storia illustrata*, cit., vol. 2, p. 241.

[108] Maurizio Cabona, *Tavernier nella Parigi occupata rende onore ai cineasti francesi*, il Giornale, 9 febbraio 2002.

[109] AA.VV., *IL CINEMA*, cit., vol. 2, p. 242. "Al momento della liberazione – scriverà Truffaut – esiste un cinema francese interessante, ambizioso, rinomato. In quattro anni debuttano 25 registi; nei 14 anni che corrono fra il 1945 e il 1959 ne vedremo arrivare solo cinque o sei. La sproposizione è evidente."

[110] Paul Gadenne nacque nel 1907 ad Armentières e morì a Cambo-les-Bains nel 1956. Affetto di tubercolosi già dal 1933 Gadenne dovette presto interrompere la carriera di insegnante. Nei romanzi *Siloé* (1941), *La Rue profonde* (1948), *L'Avenue* (1949), oltre che nel citato *La Plage de Scheveningen* (1952), ha sviluppato i temi dell'incontro, della separazione e della colpevolezza nel contesto della guerra e della collaborazione.