

Les visiteurs du soir, 1942

Una sceneggiatura di Jacques Prévert

GINO M. PISTILLI
Università Ca' Foscari, Venezia

“Avete notato che, in questa vita, Dio tace sempre?
Soltanto il diavolo parla”.
(André Gide, *I falsari*)

La sceneggiatura è incontestabilmente il luogo di tangenza dove cinema e letteratura si fondono e si confondono. Scrittura visiva, dove la didascalica iperdescrittiva lascia continuamente il posto ad una scrittura dialogica che non è più teatro, anche se lo ricorda.

È poi scrittura del personaggio, che subito e con grande forza presenta le sue istanze, reclama il suo spazio, introduce il suo mondo. Il personaggio parla con le parole dello sceneggiatore, anche se, in quest'arte corale, collettiva, condivisa che è il cinema, vive anche con la pelle dell'attore e con gli atti e le movenze voluti dal regista (e potremmo continuare, ricordando come il personaggio acquisti spessore in quanto dipinto dal direttore della fotografia, vestito dal costumista, connotato dal musicista e inserito nello spazio cui ha dato vita lo scenografo).

Il personaggio parla tramite un testo che, per sua intima natura, non è ma diviene. Diviene quando lo completa l'immagine per cui e con cui è nato. La sceneggiatura non può quasi essere letta, se il lettore non è in grado di completarla e confrontarla con l'immagine, rimastagli nel fondo della memoria, del film già visto, magari anche molto tempo prima.

Presa senza il mondo dell'immagine che la completa, la sceneggiatura si nega, fatica a manifestarsi.

Questa mancanza di autonomia ne ha fatto un testo che, di per sé, è stato spesso lasciato al margine degli studi, e che la filologia non ha se non raramente assistito. Di molti film non è dato trovare con facilità la sceneggiatura pubblicata, anche per le naturali vicende di un testo visto come testo di servizio che, non raramente, subisce metamorfosi non volute quando passa dal tavolo dello sceneggiatore al set. E capita di trovare sceneggiature desunte dal film che sono alle volte anche notevolmente diverse da quelle che il suo autore ha consegnato ai committenti. E ciò anche in presenza di autori conclamati o di film concepiti con intenti d'arte e non meramente commerciali.

È il caso anche del film sul quale vogliamo fermare la nostra attenzione: *L'amore e il diavolo* (*Les visiteurs du soir*, 1942), scritto dall'allora notissimo autore teatrale e sceneggiatore cinematografico Jacques Prévert (già anche poeta, ma noto come tale a quella data solo in circoli ristretti, visto che la sua prima raccolta di poesie, *Paroles*, uscirà nel 1946) e dal suo amico e giornalista Pierre Laroche, per la regia di Marcel Carné. Questo problema delle fonti scenaristiche del cinema è stato già segnalato, per restare in ambito francese, da Michel Marie e Francis Vanoye, che a proposito della pur meritevole collezione de *L'Avant-scène du cinéma* hanno rilevato che spesso non risulta chiaro se si tratta di versioni del *découpage* precedenti le riprese e il montaggio, oppure di una sceneggiatura desunta da una buona copia del film, o altrimenti di un misto delle due. Ne risultano spesso, soprattutto per studi di carattere linguistico incentrati sul testo, degli strumenti filologicamente deboli, per i quali talvolta può essere dubbia la volontà autorale¹.

Eppure, malgrado queste difficoltà, il film in questione risulta interessante proprio per il suo particolare utilizzo del linguaggio, inteso sempre non come semplice riproduttore della realtà del personaggio ma come rivelatore del suo mondo interiore, delle sue paure e delle sue tensioni. Inoltre il linguaggio è sempre visto come espressione di un potere e di una volontà di inganno o di sopraffazione. Evidenziare la presenza del linguaggio, insistere sulle sue componenti retoriche significa, per

1 M. Marie e F. Vanoye, *Comment parler la bouche pleine?*, in *Enonciation et cinéma*, Paris, Seuil, 1983, p. 59 (citato da S. Wikler, *Les scénarios de Jacques Prévert: la poésie au cinéma*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1990-1991, p. 1).

Prévert, invitare il personaggio, e con lui il lettore-spettatore, a prendere coscienza che il linguaggio è il potente mezzo col quale mettere in crisi la visione tradizionale del mondo, sovvertirne l'ordine precostituito e contestare i portatori dell'Autorità. Strumento di potere e di coercizione, ma anche allo stesso tempo strumento di rivolta e mezzo per tirar fuori le pulsioni inconscie e valorizzarle.

Un proposito simile non può non ricordarci il Surrealismo. Prévert ne aveva fatto parte negli anni Venti, considerato da André Breton e compagni come uno dei suoi rappresentanti più significativi². Poi se ne era staccato, proseguendo da solo, con quello spirito anarchico che lo rendeva insofferente verso qualsiasi gruppo o conventicola, ma le istanze più profonde del Surrealismo gli erano rimaste care e le aveva profuse a piene mani sia nella sua scrittura teatrale (l'esperienza del teatro proletario del "Groupe Octobre") che in quella cinematografica.

Les visiteurs du soir è appunto uno degli ultimi film dove il Surrealismo s'innesta nel cinema narrativo-popolare, vivificandolo (un altro esempio, di poco posteriore e in altro contesto geografico, sarà il film di Luis Buñuel *Cumbres borrascosas*, Messico 1953).

Le fonti per leggere il film sono due: la sceneggiatura pubblicata pochi anni dopo, nel 1947³, e l'edizione curata da *L'Avant-scène du cinéma*⁴.

Differenze fra i due testi ve ne sono, e non poche. Si tratta a volte di battute che *L'Avant-scène* registra semplicemente spostate rispetto al testo uscito nel 1947. In diversi casi, però, si può rintracciare una riduzione delle battute del personaggio, seppur lieve, dettata probabilmente, a quanto è dato capire, da esigenze di montaggio (l'intento in molti casi sembra essere quello di non estendere troppo la durata complessiva del film, che oggi dura circa 120 minuti). Infine c'è un nutrito gruppo

2 Secondo Breton, Prévert era uno dei maggiori rappresentanti dell'*humour noir* surrealista (C. Blakeway, *Jacques Prévert: popular French theatre and cinema*, London-Toronto, Associated University presses, 1990, p. 29).

3 J. Prévert e P. Laroche, *Les visiteurs du soir*, Paris, La nouvelle édition, 1947.

4 Nel numero 12 (15 febbraio 1962) del periodico, che a p. 8 riporta come titolo: "Les visiteurs du soir, découpage (d'après montage définitif) et dialogue in extenso". Un terzo strumento si rivela invece poco utile, ai nostri fini: si tratta del libro-film, che contiene i singoli fotogrammi con, a commento, brani della sceneggiatura tratti dalla colonna sonora: *Les visiteurs du soir*, introduzione Jean-Louis Bory, direzione Rui Nogueira, Paris, Balland, 1974.

di scene non inserite nelle copie oggi in circolazione e che l'edizione dell' *Avant-scène* riporta fra parentesi quadre.

Per la nostra analisi terremo sempre presente l'edizione del 1947, sicuramente approvata dagli autori.

Una fonte ulteriore per capire il metodo di lavoro di Prévert è stata poi segnalata da Carole Aurouet in un saggio del 2007 e in un bel libro riccamente illustrato del 2012⁵. Ci mostra la sua abitudine a predisporre in un enorme foglio da attaccare al muro una sorta di scaletta della sceneggiatura da scrivere, con i personaggi, appunti sui loro rapporti e sulla concatenazione degli episodi, considerazioni personali di carattere umoristico e piccoli disegni, il tutto suddiviso in varie fasce orizzontali. Sono strumenti di lavoro che Bernard Chardère ha chiamato "synopsis enluminée"⁶ e che mostrano chiaramente quale e quanta importanza dava Prévert alla struttura narrativa della sceneggiatura da scrivere, soprattutto in relazione allo sviluppo del personaggio.

È bene dunque cominciare proprio dalla struttura.

L'incipit chiama in causa il film letterario: i titoli e il cast compaiono infatti sulle pagine di un libro antico miniato che una mano anonima sfoglia lentamente. Si tratta di un procedimento retorico molto usato, soprattutto nel cinema di quegli anni, per evidenziare che la pellicola che ci accingiamo a vedere è l'adattamento di un'opera letteraria, spesso della grande Letteratura, e la figura del libro che si sfoglia vuol quasi convincere lo spettatore che la visione del film potrà sostituire la lettura dell'opera originale. Però, in questo caso, l'indicazione è falsa. Il film infatti non è stato tratto da un'opera letteraria, ma soggetto e sceneggiatura sono originali, mentre un cartello di contestualizzazione storica alla fine dei titoli allude ad una generica "vecchia leggenda del XV secolo"⁷. Prévert, già *in limine*, gioca con lo spettatore, fornendogli false piste da seguire.

5 *Du visuel au verbal: la méthode d'écriture scénaristique de Jacques Prévert. L'exemple de Visiteurs du soir*, in "Genesis", 28 (2007), pp. 127-146, e *Le cinéma dessinée de Jacques Prévert*, Paris, Textuel, 2012.

6 C. Aurouet, *Du visuel au verbal...*, cit., p. 131 e ss. Di Chardère si veda, in generale, il suo *Le cinéma de Jacques Prévert*, Paris, Le Castor Astral, 2001. Per la biografia del poeta francese, Y. Courrière, *Prévert*, Parma, Guanda, 2003.

7 Alcune testimonianze, fra le quali quella di Michelangelo Antonioni, inviato sul set dalla Scalera (la casa di produzione italiana che si era consociata con il produttore

Siamo in un anno preciso, il 1485, e in un luogo indeterminato (questo almeno stando alla sceneggiatura dell'*Avant-scène*, perché in *Les visiteurs* del 1947 la situazione si capovolge: un generico XV secolo, mentre il luogo è la Provenza⁸). Due menestrelli, Dominique e Gilles, che

francese del film, André Paulvé) in qualità di terzo assistente alla regia, parlano con sicurezza di una precisa fonte saggistica usata da Prévert per contestualizzare la vicenda medievale da lui scelta: il famoso *Autunno del Medioevo* di Johan Huizinga, uscito in lingua francese con il titolo *Le declin du Moyen âge* nel 1932, editore Payot, in italiano nel 1940 per i tipi di Sansoni. La citazione posta prima del testo nella sceneggiatura del film pubblicata nel 1947 riporta infatti un brano tratto dal libro di Huizinga.

Risulta evidente che Prévert si è ispirato a certa letteratura francese medievale, quale ad esempio il genere dei *fabliaux* o le *chansons de geste*. La studiosa prévertiana Danièle Gasiglia-Laster ha anzi creduto di poter individuare una probabile fonte della sceneggiatura nel *fabliau* di Jakes de Baisieux *De trois chevaliers et del chainse*, in quanto testo letterario citato da Huizinga nel suo saggio. Ipotesi suggestiva, anche perché ipotizza che Prévert abbia individuato, in Huizinga, il motivo essenziale della poesia cavalleresca d'amore (la liberazione della vergine da parte dell'eroe) e lo abbia trasformato per il suo film, capovolgendolo nella liberazione del giovane prigioniero del diavolo da parte dell'eroina (D. Gasiglia-Laster, *Les visiteurs du soir: une date peut en cacher une autre*, in "Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 47 (1995), p.89).

Anche Anne Lemonnier ha suggerito una possibile fonte medievale della storia narrata in *Les visiteurs du soir*: si tratterebbe del lungo poema (quasi 3000 versi) di Guillaume de Machaut *La fontaine amoureuse*, databile al 1360, dove si trova il tema dell'acqua della fontana meravigliosa che agisce come un miracoloso filtro d'amore prima, e come magica reviviscenza di un passato dimenticato poi (A. Lemonnier, *Jacques Prévert, scénariste de contes médiévaux*, in C. Aurouet (cur.), *Contes et légendes à l'écran*, Conde-sur-Noireau, Corlet, 2005, p. 88).

8 *L'Avant-scène du cinéma*, 12 (15.2.1962), p. 8 e J. Prévert e P. Laroche, *Les visiteurs...*, cit., p. 17-18. A proposito dell'anno 1485, va riportata l'originale ipotesi di Gasiglia-Laster, che invita a capovolgere questa data per scovarvi, nascosta, quasi una cripto-firma dell'autore, ovvero la registrazione dell'inizio del lavoro di scrittura di questa sceneggiatura: il 5 agosto 1941. In quel periodo Prévert risiedeva nella Francia libera, a Saint-Paul-de-Vence e a Tourette-sur-Loup, in compagnia del collega e amico Pierre Laroche, con cui stava lavorando ad alcune sceneggiature che gli erano state commissionate. Nella tarda estate di quell'anno ricevette la visita di Marcel Carné con la proposta di collaborare ad un nuovo film insieme, per cui la data di agosto 1941 è plausibile. Le riprese vere e proprie iniziarono il 27 aprile 1942 e la prima visione del film si ebbe la mattina del 3 dicembre 1942 al cinema Madeleine di Parigi. Si vd. D. Gasiglia-Laster, *Les visiteurs...*, cit., pp. 79-98, e poi Y. Courrière, *Prévert*, cit., pp. 456-463, B. Chardère, *Le cinéma...*, cit., pp., 185-190 e

la didascalia iniziale citata prima ci ha già avvertito essere due creature del Diavolo, si avviano attraverso un luogo aspro, arido e accidentato verso un grande castello bianchissimo. Hanno il preciso compito di intervenire nel corso dei festeggiamenti che il proprietario del castello, il barone Hugues, sta dando per il fidanzamento della giovane e bella figlia Anne con il prode cavaliere Renaud. Il loro intervento dovrà puntare alla disunione e disgregazione di questa società feudale apparentemente granitica: Dominique, donna in abiti maschili, sedurrà il barone e il cavaliere, mentre Gilles, giovane uomo dalla dolce voce e dai tratti femminili, farà innamorare di sé la figlia del barone.

Tutto chiaro, tutto lineare. E allora dov'è la complicazione, il problema che movimentata l'intreccio? Prévert ipotizza che uno dei due inviati del Diavolo si innamori realmente della sua vittima e decida quindi di ribellarsi al suo padre-padrone. Ribellione veramente difficile da portare a termine, vista l'ipotizzabile smisurata potenza di questo dio del male. Il Diavolo dovrà intervenire dunque in prima persona per punire il ribelle e ristabilire il corretto ordine del male sulla terra. E mentre l'ubbidiente figlia del Diavolo Dominique porterà a termine la sua missione, costringendo ad un duello mortale i suoi due spasimanti e trascinando poi il vincitore, il barone Hugues, verso la perdizione infernale, fra il Diavolo e la giovane Anne si instaurerà un conflitto aspro e teso nel quale si contenderanno la libertà di Gilles.

Ci troviamo pertanto di fronte a tre personaggi principali (Gilles, Anne e il Diavolo) che fin dall'inizio mancano di qualcosa e vogliono lottare con tutte le loro forze per recuperarla: Gilles ha perso la sua libertà quando ha firmato il patto col Diavolo e ne soffre, Anne manca dell'amore vero poiché conosce solo gli obblighi del suo stato sociale, il Diavolo, da vero dio-padre del male, non sopporta che gli si disobbedisca e vuole recuperare il suo figlio degenerare⁹.

M.Carné, *Io e il cinema*, Roma, Lucarini, 1990, pp. 131-155.

⁹ Questo rapporto fra un Padre che invia sulla terra suo Figlio, e il Figlio che rifiuta di fare la volontà del Padre non può non far pensare a quella visione cristiana del mondo che qui sembra citata in una forma di abbassamento parodico. È del resto facile constatare che questo medioevo ipotizzato dall'ateo Prévert, lungi dall'essere fedele ricostruzione di un periodo storico preciso nel quale la presenza di Dio è sempre debordante, si rivela un mondo caratterizzato invece dalla Sua totale assenza. Non se ne trova alcuna traccia nel testo e nemmeno nella scenografia, in momenti pure nei quali sarebbe stato lecito trovarlo (la preghiera del barone Hugues

La divisione delle scene in tre atti non viene direttamente esplicitata, ma la si evince chiaramente dalla strutturazione del materiale narrativo in tre giornate: l'arrivo dei menestrelli e l'inizio della seduzione all'interno del castello (prima giornata), l'uscita per la caccia con il completamento della seduzione al di fuori del castello in due luoghi tipici, ricchi di risonanze letterarie (presso una fontana in un prato fiorito per Gilles e Anne, in un edificio in rovina per Dominique e il vecchio barone Hugues) con conseguente arrivo del Diavolo al castello in una sera di tempesta (seconda giornata), il tragico torneo con la morte del cavaliere e la lotta senza quartiere fra il Diavolo e i due innamorati (terza giornata).

La semplicità del tema narrativo, uno dei primi consigli che i manuali normativi di sceneggiatura sono soliti affidare ai giovani scrittori¹⁰, si accompagna alla sua linearità a livello discorsivo (nel senso indicato da Seymour Chatman¹¹): nessuna manipolazione testuale (ad esempio, una voce narrante), temporale (flashback o flashforward) o psichica (lo spazio dei ricordi dei personaggi è appena presente, ma ridotto al minimo) intervengono a turbare l'immediatezza della vicenda narrata.

Ora, dopo questi dati preliminari, lasciamo parlare il testo.

Nella prima giornata, dopo l'arrivo dei due menestrelli nella grande sala del castello, assistiamo subito alle reazioni dei tre personaggi rappresentanti la società feudale (il barone, il cavaliere, la donzella) agli spettacoli di intrattenimento organizzati per il piacere degli ospiti del castello: si susseguono i giocolieri con le loro evoluzioni, un uomo che

davanti all'immagine della propria moglie morta, e la veglia funebre del corpo del cavaliere Renaud, con due frati inginocchiati ma senza alcuna croce o altro simbolo religioso visibile).

10 "La coppia *topic/focus* è un principio di costruzione più che di significazione, è un punto di partenza più che d'arrivo: la narrazione cinematografica è l'arte di perseguire un discorso profondo sviluppando un tema semplice" (L. Bandirali, E. Terrone, *Il sistema sceneggiatura: scrivere e descrivere i film*, Torino, Lindau, 2009, p. 36). In *Les visiteurs du soir* questi elementi di costruzione strutturale sono facilmente identificabili: il *topic* è l'amore sublime che lega due esseri in modo immediato e inesplicabile, mentre il *focus* (una sorta di "messaggio" del film) è il concetto che l'amore sublime vince ogni cosa, compresa la Morte.

11 Il rinvio ovviamente è all'opposizione storia/discorso come esplicitata in S. Chatman, *Story and discourse*, London 1978, trad. it. Parma, Pratiche, 1981.

esibisce tre nani dall'aspetto mostruoso¹² e infine i due menestrelli che propongono due canzoni accompagnandosi con il liuto, e le reazioni dei tre personaggi ce ne dipingono il carattere e lo stato d'animo. Quelli di Prévert sono, quasi sempre, dialoghi di comportamento più che dialoghi di scena¹³: nei dialoghi mostra la sua perizia indiscussa nel delineare i tratti del personaggio, nel dargli spessore e tridimensionalità.

In questo caso, veniamo a sapere che Anne, la fanciulla, è caratterizzata da lieta spensieratezza (i giocolieri la divertono), rispetto per il prossimo e compassione per gli afflitti (per i tre nani deformi prova pena e pietà), dolcezza, sensibilità e animo sognatore (l'ascolto delle due canzoni d'amore cantate da Gilles la commuove e ne accende il cuore).

Del tutto contrario è invece il carattere del cavaliere, Renaud: i giocolieri non lo divertono e anzi lo annoiano, poi mostra il più altezzoso disprezzo per i nani deformi, rappresentanti secondo lui di un mondo subumano utile solo per il divertimento dei signori, infine critica la recente moda delle canzoni d'amore e lamenta la scomparsa delle poesie che celebravano la guerra, la caccia e la morte in duello. Un carattere duro, cinico e spietato, che tutto infastidisce e offende e che mostra, verso Anne, un senso assoluto di dominio che investe anche la sfera dell'inconscio (durante il ballo invita la sua fidanzata a non sognare troppo, perché "i sogni sono inutili, anzi dannosi: io non sogno mai").

Il terzo personaggio, il barone Hugues, è invece caratterizzato molto nettamente dai temi della cortesia, dell'ospitalità, del tenero amore per la figlia e del rimpianto per la gioventù perduta e per i tempi passati (nel ricordo dei quali ha modo di spendere poche ma sentite parole per la moglie morta da tempo), che ne fanno un personaggio malinconico e sempre avvolto da un'aura di stanca tristezza.

Presentati così efficacemente i personaggi, la storia viene mossa da un evento inaspettato, un'invenzione riuscitissima e metafilmica che interviene per favorire il lavoro di seduzione dei due inviati diabolici: con un semplice e strano accordo di liuto, Dominique ferma il tempo (con efficacissimo utilizzo del *ralenti* fino al fermo immagine) e congela tutti i presenti. Poi, in questo tempo di grado zero che ricorda da vicino lo

12 Sono chiaramente delle creature ìnferè, adiuvanti del Diavolo e dei suoi emissari.

13 Sulla differenza fra dialoghi di comportamento e dialoghi di scena, si vd. L. Bandirali e E. Terrone, *Il sistema sceneggiatura...*, cit., pp. 193-194, che rimanda alla riflessione teorica di Christian Metz.

stato onirico, lei e Gilles si muovono a prelevare le rispettive vittime: lei (non più in abiti maschili ma vestita in modo sontuosamente femminile) prende sotto braccio Renaud, Gilles si occupa di Anne e le due coppie escono nell'adiacente giardino¹⁴.

IL GIARDINO

Un bellissimo giardino rischiarato dalla luna.
Al centro, un pozzo con il suo puteale... Più lontano, una fontana... In un angolo una grande voliera piena di uccelli...

Nei viali, alcune coppie appartate per trovare un po' di solitudine sono paralizzate come all'interno del castello...

Gilles e Anne entrano tenendosi sempre per mano e penetrano nel viale che contorna il pozzo...

GILLES

(Dolcemente e con tenerezza)

Da quando vi ho vista, ho capito perché sono venuto da tanto lontano e ho ringraziato il Cielo per avermi guidato fino a voi...

ANNE

(Sempre come in un sogno)

Da quando vi ho visto, ho capito che eravate venuto per me. E sì, ho capito - oh, con certezza - che la mia vita sarebbe cambiata.

GILLES

Lo rimpiangerete?

14 Va detto che la sceneggiatura del film in traduzione italiana è inedita. Il testo che qui presentiamo ricalca in linea generale (con alcune correzioni) la versione del film sottotitolata in italiano confrontata con il testo uscito nel 1947. Non ci è stato possibile reperire una copia del film in italiano col doppiaggio originale dell'epoca.

ANNE

(Con un soffio di voce)

No.

GILLES

Lo rimpiangerete?¹⁵

ANNE

Mai, anche se dovessi soffrirne...

GILLES

Quelli che si amano non soffrono.

(Fanno due o tre passi in silenzio, poi Gilles si ferma e mostra un signore e una bellissima donna, seduti su una panca di pietra, teneramente abbracciati. Sono immobilizzati, lo sguardo perduto lontano)

Guardateli... Soffrono loro?... No... Sono meravigliosamente soli...soli con la luna che splende sul loro amore... (Riprendono la loro passeggiata, poi Gilles si ferma di nuovo e indica due giovani innamorati. In piedi, al centro d'un prato, stretti l'uno contro l'altro, guardano le stelle)

15 Un'analisi prettamente linguistica compiuta da Sara Wikler su alcune sceneggiature di Prévert ha dimostrato con quanta frequenza il poeta francese ricorra, nei suoi lavori, all'esibizione di un armamentario retorico assolutamente inusuale nelle sceneggiature dei film dell'epoca. Questo film non fa eccezione, e una lettura attenta del testo rileva la presenza soprattutto di figure attinenti alla sfera della ripetizione: ripetizioni foniche come allitterazioni, assonanze e rime, ripetizioni lessicali quali le antanàclasi e le ripetizioni etimologiche o le pure ripetizioni di un singolo blocco di testo due o tre volte, ripetizioni sintattiche quali anafore, chiasmi e poliptoti, infine ripetizioni semantiche quali dittologie sinonimiche, dittologie antonimiche o enumerazioni. Un arido elenco non potrebbe che annoiare, oltre a dover essere condotto, per ragioni evidenti, sul testo originale. Ci limiteremo a segnalare qualche caso, come questo detto ora da Gilles: il poliptoto è una figura retorica che consiste nel ripetere a breve distanza una parola modificandone la flessione, come qui la variante presente-futuro (nell'originale: "Le regrettez-vous? [...] Le regretterez-vous?", J. Prévert e P. Laroche, *Les visiteurs du soir*, cit., p. 36-37).

E quei due che guardano le stelle...
a che cosa pensano? A niente, neanche
alle stelle che stanno guardando¹⁶...
Sono insieme, si amano... Sono felici...
E quell'altro laggiù... tutto solo...
così triste e disperato... Sicuramente
la sua amata l'ha lasciato... o forse è
stato lui ad abbandonarla. Allora la luna,
le stelle, gli uccelli, gli alberi di questo
giardino, niente esiste per lui... Non vede
niente, non sente niente, è completamente
solo, il suo amore se n'è andato...

ANNE

(Guardandolo)

Se un giorno non potessi vedervi più,
anch'io sarei disperata...come lui

Il dialogo sembrerebbe perfino stucchevole, nella sua insistita sottolineatura di un amore irenico, aproblematico, autotelico, se non sapessimo che le parole di Gilles sono false, sono la sua strategia di conquista, con argomenti che possono far presa su quella ragazza giovane e inesperta della vita, sensibile e sognatrice come ci è stata presentata nella scena precedente. Quello di Gilles si rivela, insomma, come un rituale consolidato, ripetuto già molte e molte volte, e una seduzione operata dal linguaggio: Gilles è condannato ad esaltare un preteso amore puro con parole poetiche, sì, ma menzognere.

Di questo lo sceneggiatore ci rende certi mostrandoci poco dopo, in parallelo con questa scena, il dialogo dell'altra coppia, che pure si è appartata in un angolo del giardino. Qui però la scaltra Dominique, dopo aver mostrato di non credere alle improvvise profferte d'amore del cavaliere e aver ricambiato il suo amore con ironia e sarcasmo,

16 Questo è un evidente chiasmo tipico della lingua poetica, che non stona in bocca a Gilles, che ha appena cantato due canzoni naturalmente rimate (e che Prévert inserirà nella sua raccolta del 1946, *Paroles*). In originale: "... Et ces deux autres... qui regardent les étoiles... A quoi pensent-ils?... A rien, pas même aux étoiles qu'ils regardent" (ivi, p. 37).

introduce nel dialogo la stessa identica formula usata da Gilles, quasi una formula magica che carica la seduzione della potenza delle armi diaboliche. Anzi, più ancora che una formula magica, si tratta di un giuramento sacrilego.

A questo punto si sente un riso di donna. Gilles e Anne sussultano e tornano bruscamente nella direzione da cui viene il riso.

Una piccola loggia.

Il cavaliere Renaud è seduto su un cuscino poggiato per terra, vicino a Dominique. Lei volta le spalle ad Anne, che così non la può riconoscere.

RENAUD

Perché ridete?

DOMINIQUE

(Sempre col sorriso sulle labbra)

Non vi è di che ridere? Mi avete appena conosciuta e già dite di amarvi...

Violento e appassionato, Renaud si impadronisce delle mani di Dominique.

RENAUD

Il tempo non è importante...Vi amo...
La cosa sta proprio così...Vi amo...

DOMINIQUE

Come faccio a crederlo? Prima mostravate solo odio e disprezzo per l'amore!

Renaud si alza bruscamente e prende Dominique fra le braccia, attirandola a sé.

RENAUD

Prima, è ormai molto tempo fa...Ora mi siete vicina...solo questo importa... Mi sembra di sognare!... Da dove venite? Chi siete?...

Dominique avvicina il suo viso a quello di Renaud.

DOMINIQUE

Chi sono io?... L'avete detto... Una
donna che sta qui, vicino a voi,... di
fronte a voi...

Lei avvicina le sue labbra al cavaliere... Lui la bacia.
Anne e Gilles guardano la coppia abbracciata, poi
Gilles prende sotto braccio la ragazza e la porta via.

GILLES

Venite, Anne

ANNE

Renaud... con un'altra donna... Renaud!

GILLES

(Guardandola)

Non siate sorpresa... La maggior parte
degli uomini è così...belle parole...
grandi promesse...

(Abbassa la voce)

... e piaceri segreti. Ma anche voi
fate lo stesso, Anne, voi che passeg-
giate con me nella notte...

ANNE

(Girandosi verso di lui)

Non è affatto lo stesso... Voi non mi
avete presa fra le vostre braccia...
voi non mi avete baciata...

Gilles ferma Anne dolcemente.

GILLES

È vero... Io non vi ho presa fra le
mie braccia... io non vi ho baciata...

La prende fra le braccia.
La bacia.

Gilles e Anne sciolgono il loro abbraccio, riprendono il loro cammino e spariscono nell'oscurità. Renaud e Dominique sono ancora abbracciati.

DOMINIQUE

Ormai, solo mio fratello e voi conoscete il mio segreto... Io sono una donna... una debole donna obbligata a travestirsi per sfuggire a dei gravi pericoli...

RENAUD

Voi non avete più niente da temere... Ci sono io a proteggervi...

DOMINIQUE

(Resistendo appena)

Da quando vi ho visto, ho capito perché sono venuta da tanto lontano e ho ringraziato il Cielo per avermi guidato fino a voi... Ma, ahimè, devo proprio ripartire...

RENAUD

Non voglio che ve ne andiate!

Il linguaggio, ricco di ripetizioni foniche, lessicali e sintattiche, ma nel contempo estremamente semplice, mette in luce il vero animo dei personaggi: Dominique finge di essere quello che non è, una debole donna vittima di un corteggiamento spavaldo (ma è lei che conduce il gioco), e lo stesso fa Gilles, con le sue frasi fatte sull'amore e sugli innamorati, mentre recita il ruolo del saggio e dolce poeta: salvo poi tradirsi quando cerca di convincere Anne che anche lei sta indulgendo a coltivare piaceri segreti, anche lei è nel peccato. Anne reagisce con sdegno, la sua integrità morale le impone di sottolineare le differenze fra i comportamenti delle due coppie, ma ormai è caduta nella trappola del menestrello. E comincia a cedere.

La terza seduzione, quella che riguarda il signore del castello, avviene poco dopo ma in uno spazio diverso, chiuso, privato. Il barone

Hugues si è ritirato nella sua stanza, sobria e spoglia come la cella di un convento. Inginocchiato davanti ad un grande ritratto, è immerso in preghiera, ma non davanti ad un quadro della Vergine. La donna del ritratto è la baronessa Berthe, morta da tempo ma che il marito continua a venerare. Dominique si presenta alla sua porta, ma non si è mai visto che un ospite si presenti nottetempo al cospetto del signore feudale e nei suoi spazi privati, per giunta!

HUGUES

(Stupefatto)

Che ci fai qui a quest'ora, ragazzo, e con che diritto sei venuto a bussare alla mia porta?

DOMINIQUE

(Come disorientata)

Non lo so... Un impulso improvviso... Non dovete irritarvi con me... anche se non potete capire... Gravi pericoli mi minacciano e mi trovo così solo, così disorientato...

(Gli prende dolcemente la mano e l'appoggia sul suo cuore)

Appoggiate la mano sul mio cuore e sentite come batte...

Appena Hugues ha toccato il petto di Dominique ritira subito la mano come dopo una scottatura... e fa allo stesso tempo un passo indietro...

Dominique approfitta allora di questo movimento per entrare nella stanza e chiudersi la porta alle spalle... Dominique resta appoggiata contro la porta, con fare grave e dolce, davanti ad un turbato Hugues

DOMINIQUE

Ebbene sì, non sono che una donna... la fragilità in persona. Ora, voi siete il solo a conoscere il mio segreto...

35

Lascia la porta e fa un passo in direzione del barone, che indietreggia.

DOMINIQUE

(Con totale convinzione)

Da quando vi ho visto, ho capito perché sono venuta da tanto lontano e ho ringraziato il Cielo per avermi guidato fino a voi.

HUGUES

Chi siete?... Da dove venite?...

DOMINIQUE

(Senza ascoltarlo)

Ho abbandonato tutto per sfuggire a un avvenire impossibile e funesto... ma sono ancora confusa...ho bisogno di aiuto, di consigli...

HUGUES

Che cosa posso fare per voi, io che vivo rinchiuso in me stesso,...nel passato,... nei miei ricordi...

DOMINIQUE

Non bisogna vivere nei ricordi... Io tento di dimenticare tutto... Purtroppo, mio fratello è solo un fratello, e io mi sento tanto sola...

HUGUES

Anch'io, bambina mia... tutta la gioia di vivere mi ha abbandonato dopo la morte di mia moglie...

Dominique si avvicina dolcemente al barone.

DOMINIQUE

(Tenera)

Quanto avete dovuto amarla...

HUGUES

Sì... noi ci amavamo...

DOMINIQUE

(Si appoggia a Hugues)
Che bella cosa l'amore.

HUGUES

(Imbarazzato)
Ma tutto questo è così lontano or-
mai... sono vecchio, ora...

DOMINIQUE

(Tentatrice)
Non dovete dire così... la giovinezza
del cuore è la sola giovinezza...

Ed esce dopo un sorriso pieno di promesse all'indirizzo del barone.

Anche questa volta il dialogo, introdotto dal giuramento sacrilego già visto durante le seduzioni di Anne e Renaud, è infarcito di parole menzognere. Tutto ciò che dice Dominique è il contrario della verità: la sua fragilità (mentre è lei che sferra l'attacco, incalzando il barone e facendolo indietreggiare), il fatto che il barone sia l'unico depositario della vera identità di lei (ma lo ha appena rivelato a Renaud), il superficiale rapporto col fratello (mentre da un dialogo precedente abbiamo appreso che sono stati amanti e ora si rinfacciano reciprocamente un amore falso ed egoista). Dominique fa breccia sui due sentimenti che costituiscono il nucleo del personaggio del barone: l'alto senso di ospitalità e di giustizia e il rimpianto per la giovinezza perduta.

A questo punto si chiude la prima giornata e inizia la seconda, nella quale i due inviati del diavolo devono consolidare definitivamente la loro opera. Assisteremo dunque ad altri due dialoghi che sono l'esatto complemento, in esterni, di quelli che si sono svolti la sera prima negli spazi del castello.

Tutti escono per la caccia, durante la quale i vari personaggi si separano. La coppia di teneri amanti non può che fermarsi nei pressi di una fontana, in un prato fiorito (il classico *locus amoenus* di tanta letteratura

medievale¹⁷), mentre Dominique completa la conquista del barone Hugues in quella che la sceneggiatura definisce “una casa in rovina”, un edificio ormai quasi totalmente divorato dal bosco e di cui sono rimaste in piedi quasi solo le murature.

E mentre Dominique continua a condurre il gioco, dominando completamente la situazione, Gilles manifesta incertezza nella seduzione, suscitando le acute riflessioni di Anne, colpita dal tono freddo e incolore delle parole d’amore di Gilles: se l’amore non si iscrive nei termini della libertà, ma è egoistico e sfacciato possesso, e possesso senza limiti di tempo, cosa lo differenzia dalla morte? L’amore che Anne reclama con matura convinzione è un sentimento libero da vincoli, da regole e semplice nella sua purezza.

Ai fini della nostra analisi, è interessante leggere il dialogo fra Dominique e il barone Hugues, appartatisi dalla caccia nella dimora in rovina, in quanto ulteriore lavoro di messa in crisi del linguaggio dell’Autorità.

Interno della casa in rovina. Dominique e Hugues. La ragazza è seduta sul mantello del barone, appoggiato sul davanzale di una finestra in rovina. Lei è appoggiata all’edera che ricopre la strombatura. Il barone Hugues, inquieto, va su e giù.

DOMINIQUE

Ma questo non è possibile...cosa direbbero vostra figlia e il cavalier Renaud?

HUGUES

(In modo formale, fermandosi)

Non direbbero niente perché non hanno niente da dire¹⁸... Quando io parlo mi si ascolta e si sta zitti.

Le si avvicina.

17 Su questo noto motivo della letteratura antica e medievale basti il rinvio al classico lavoro di Ernst Robert Curtius *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La Nuova Italia, 1995 (ed. or.:Berna, 1948), spec. il cap. X, “Il paesaggio ideale”, pp. 207-226.

18 Unione di due figure retoriche già viste: chiasmo e poliptoto (in originale: “Ils ne diront rien, parce qu’ils n’auront rien à dire”, J. Prévert e P. Laroche, *Les visiteurs du soir*, cit., p. 77).

...Dominique, io voglio - mi capite?
- voglio che vi togliate questi tristi
abiti maschili...

DOMINIQUE

(A mezza voce, con un sorriso innocente)
Qui?

HUGUES

(Con un sussulto)
Ma cosa dite?

DOMINIQUE

Bene, Signore. ascolto e sto zitta...

HUGUES

Non burlatevi di me, Dominique... Vo-
glio che tutti si inchinino davanti a
voi e si meravigliano davanti alla vo-
stra bellezza... quando indosserete un
vestito da donna...

DOMINIQUE

(Guardandolo con dolce insistenza)
...che mi vedano con un vestito? Si li-
mita a questo tutto ciò che desiderate?

HUGUES

(Imbarazzato)
Dominique... perché vi burlate di un
uomo che ha già vissuto tutta la sua
vita?...

Dominique non risponde nulla. Guarda il barone, poi
volta gli occhi verso la campagna e scorge Renaud che
si avvicina alle rovine.
Sorridente e afferra un ramo d'edera che decora la finestra.

DOMINIQUE

Siete allora come un'edera... attacca-
to ai vostri ricordi?

HUGUES

Ve ne prego...

DOMINIQUE

Non avete sentimenti? Volete che io sia infelice?

HUGUES

Io, rendervi infelice? Quando la vostra presenza mi ha fatto sentire più giovane di vent'anni? È vero, non sono più lo stesso uomo...

DOMINIQUE

Perché me lo rinfacciate?

HUGUES

Ma, non vi rimprovero niente, bambina mia...

Le frasi del barone, apparentemente improntate a nobile cavalleria, ma frutto in realtà di un innamoramento senile, vengono semanticamente forzate da Dominique in modo da ottenere l'imbarazzo e il disagio del vecchio signore (la battuta erotica del togliersi i vestiti, poi la velata allusione ad una sorta di impotenza dovuta all'età), e la strategia continua con domande incalzanti che volutamente travisano quelle che dovrebbero essere le sue nobili intenzioni: innalzare socialmente la donna di cui vuole impadronirsi.

Dominique, mentre attira a sé con sottili arti retoriche la sua vittima, mostra anche l'inganno che si cela sotto un linguaggio formalmente ineccepibile.

Alla fine di questa scena poi, l'arrivo improvviso di Renaud che assiste all'appassionato baciamento che il barone sta facendo ad un menestrello vestito da uomo mette ancor più in imbarazzo il nobile signore, che si vede costretto a ricorrere allo svelamento del famoso segreto (Dominique in realtà è una donna) per fuggire il pericolo di essere tacciato di sodomia.

In questo modo la distruzione della nobile immagine del barone è completa.

I molti manuali normativi che oggi insegnano a scrivere sceneggiature (una tipologia saggistica che all'epoca in cui Prévert scrisse questo film annoverava ancora pochissimi esemplari) sono tutti concordi nel posizionare a metà film il cosiddetto "punto di non-ritorno", luogo narrativo dell'irreversibilità degli avvenimenti, passato il quale il ritorno all'originario equilibrio non è più possibile e l'eroe è costretto a procedere verso il tentativo di ristabilire un nuovo equilibrio¹⁹.

E nel nostro film questo punto si colloca proprio lì, a metà film, alla fine della 2. giornata, subito dopo la capitolazione di Gilles. Il mensestrello ha cercato di convincere Anne che lui non può amare nessuno, che in quanto amico del Diavolo lui vive in un mondo di solitudine e di disperazione, in un contesto di amore simulato, ma Anne non si è fatta convincere e reclama il potere invincibile dell'amore sublime.

Gilles si arrende all'amore e proclama l'indissolubilità della loro coppia, e ciò basta per evocare il Demonio in persona, il riordinatore del caos.

Anche lui si presenta come un viaggiatore della sera, che un'improvvisa tempesta ha costretto a chiedere asilo.

Un simile personaggio non può accontentarsi di un dialogo. A lui spetta l'unico monologo del film. Va detto che un'arte prettamente dialogica come quella filmica non ha scelto di frequente il monologo, che è una tipologia più prettamente teatrale, che il cinema tende a rigettare o a trasformare (si veda la tecnica della voce fuori campo intra o extradiegetica). Ma in questo caso il monologo ha una sua singolare pregnanza: la parola del Diavolo, come quella divina, ha il potere di creare gli eventi, non solo di evocarli. Vero anti-tipo di Dio, il Diavolo (interpretato con spavalderia guitonnesca da Jules Berry) tradisce il proprio figlio rivelando il luogo dove si nasconde.

Infatti chiede al barone di poter conoscere la sua giovane figlia, promessa sposa al cavaliere. Sapendola assente per un momentaneo malessere, insiste e richiede anche l'intervento di Dominique, per essere accontentato. Sa che Anne giace nella sua stanza con Gilles, quindi fa in modo che il barone e Renaud vadano a chiamare la ragazza. E appena i due escono dalla sala scoppia a ridere.

19 Ad esempio L. Aimeri, *Manuale di sceneggiatura cinematografica...*, cit., p. 147.

Il visitatore inizia dapprima con un sorriso, poi d'improvviso scoppia in una risata insolita e stridula, come se fosse particolarmente soddisfatto d'esser riuscito a realizzare un bello scherzo. Tutti gli ospiti a tavola lo guardano con stupore... Lui ride in modo sempre più fragoroso, e tutti i signori si fanno prendere da questo riso contagioso. Le risate vanno sempre più aumentando. Ma bruscamente il visitatore cessa di ridere e guarda gli invitati.

IL VISITATORE

Perché ridete?...

(Con grande gioviale curiosità)

Eh?... Perché?...

Le risate si paralizzano... i convitati a disagio si trovano particolarmente imbarazzati, incapaci di rispondere...

IL VISITATORE

(Con bonarietà)

Che cosa curiosa, ridete e non sapete perché ridete...

(Si alza, cammina in lungo e in largo dietro la tavola...va, viene, si ferma, riparte...)

...ma forse avete riso solamente perché si deve ridere un po', di tanto in tanto,... per distrarsi!...

(Improvvisamente, con una baldanza inquietante)

Ma senza alcun dubbio, voi avete riso perché avete la premonizione d'incamminarvi verso eventi terribilmente tristi...

(Con indulgenza)

Ahimè, anche il migliore tra noi si rallegra di fronte alle disgrazie altrui... che cosa ci volete fare? È umano!

(Con una sgradevole insistenza)

Ma non osate ridere se non rido io per primo, va bene?...Non sorprendetevi se

io possiedo il dono della chiaroveggenza. Io l'adopero solo per fare il bene...

...Del resto, non è necessario guardare attraverso una serratura per vedere, per sapere²⁰ che cosa succede nel cuore degli uomini, o nelle camere delle donne...

(Scherzoso)

Una giovane donna deve sposarsi con un uomo, ma ne ama un altro. La storia è banale!... Egli la raggiunge nella sua camera, ma è scoperto...

(Scuote la testa)

Che tristezza!... Li trovano insieme!...

(Bruscamente)

Allora, che cosa succede?... Il pretendente è schiaffeggiato in volto, picchiato... consegnato alle guardie... Lo spingono giù dalle scale... inciampa... cade... si rialza... solo per cadere ancora sotto i colpi...

(Fa un gesto...)

Tutte le teste si girano in direzione della... porta.

E ciò che il Diavolo ha detto si realizza puntualmente: Gilles viene gettato a terra davanti a tutti, il viso insanguinato, figura cristologica della sofferenza.

Lo sceneggiatore si è divertito a creare una *mise en abyme*, facendo narrare al personaggio la storia del film, banalizzata e depontenziata, ridotta da simbolico mistero medievale qual è ad una commedia delle più banali del teatro del *boulevard*. La lotta di Gilles e Anne per far trionfare

20 Qui siamo di fronte ad una ripetizione etimologica, dove il secondo verbo contiene il primo, cosa che ovviamente risulta solo in francese: "D'ailleurs, il n'est pas nécessaire de regarder par le trou d'une serrure pour voir, pour «savoir» ce qui se passe dans le cœur des hommes, dans les chambres des femmes" (J. Prévert e P. Laroche, *Les visiteurs du soir*, cit., p. 100).

l'Amore sulla Morte viene ridotta, tramite questo abbassamento parodico, ad una squallida storia di tradimenti borghesi.

Ormai cala la notte sui personaggi, e con essa la seconda giornata volge al termine. Resta solo tempo a Dominique di perfezionare la sua strategia, convincendo Renaud, la cui gelosia nei confronti del barone è stata ad arte fomentata dal Diavolo, a combattere contro Hugues senza la cotta di ferro che lo proteggerebbe dai colpi dell'avversario; e al Diavolo di presentarsi nella stanza di Anne, per vantare la propria potenza, la propria ubiquità.

Anne risponde con grande sicurezza: non solo mostra di non credere al principe delle tenebre, ma vanta analoghi poteri (di essere in più luoghi nello stesso tempo).

ANNE

(Molto calma)

Che grande potere! E cosa c'è di straordinario? Io che sono qui, rinchiusa, non sono forse al tempo stesso nel bosco vicino alla fontana...

(In estasi)

...dove il mio amato mi prese tra le sue braccia per la prima volta?

Testo straordinario, dove Anne introduce già il concetto, sviluppato meglio più avanti, della strepitosa potenza dell'*amour fou*, che mette in discussione la stretta gabbia della realtà e dona la più piena libertà, permettendo di superare le barriere di spazio e tempo: passo che denota quella sottotraccia surrealista cui abbiamo già fatto cenno.

La terza giornata si accende sul volto di Anne, addormentata, e sul suo risveglio. Siamo all'ultimo atto, e questa prima immagine ci dice già che l'eroe scelto per concludere la storia e suggerire quale sia il "focus" del film è un'eroina, Anne appunto, un personaggio che rappresenta l'esatto opposto del tipo femminile caratteristico del cinema francese del periodo *pétainista*²¹.

21 Opera fondamentale alla quale fare riferimento, a questo proposito, è il lavoro di Noel Burch e Genèviève Sellier *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*

Anne si sveglia, vede Gilles, sorride e gli tende le braccia.

ANNE

(In un sussurro)
Gilles...

IL DIAVOLO

(Nelle sembianze di Gilles)
Anne, amore... mio grande amore...
Anne... siete bella come il giorno²²...
Vi amo follemente... datemi le vostre
labbra!

(1930-1956), Paris, Colin, 2005. La donna prediletta dal cinema di Vichy è colei che sostiene, con la sua forza autoritaria e con il suo spirito di rinuncia alla felicità personale, il potere patriarcale messo in crisi dalla disfatta del 1940. L'attrice che incarna questo personaggio è Gaby Morlay, in film quali *Il velo azzurro* (*Le voile bleu*, 1942) di Jean Stelli o *Le ali bianche* (*Les ailes blanches*, 1942) di Robert Péguy (Burch e Sellier, *La drôle de guerre des sexes...*, cit., p. 100).

Significativo notare come la scelta dell'attrice che interpreta Anne, Marie Déa, non sia stata probabilmente casuale. Anche se la ragione principale della sua scelta fu che era legata sentimentalmente al produttore André Paulvé, che la impose, Prévert e Carné accolsero di buon grado la scelta, forse proprio perché l'attrice aveva legato il suo nome a personaggi pétainisti antitetici a quello di Anne, cioè donne perfette e ammirabili e votate alla rinuncia del proprio desiderio: come la Nicole del film *Due donne innamorate* (*Premier bal*, 1941) di Christian-Jaque, o la Marie-Thérèse di *Segreti* (*Secrets*, 1942) di Pierre Blanchard (ivi, p. 150).

22 Una delle ripetizioni foniche più usate da Prévert nella sceneggiatura del film è la rima, inserita ad arte all'interno delle battute dei personaggi (che, in quanto prosa, non dovrebbero contenerne). Non si parla infatti delle rime che, doverosamente, compaiono nelle sei composizioni poetiche inserite nel testo (le due canzoni di Gilles, la canzone dei tre nani, la nenia delle fate recitata da Anne e i due canti delle lavandaie), ma proprio delle rime che compaiono inaspettatamente all'interno delle battute dialogiche. Quello che vediamo qui è uno dei tanti casi di questo tipo: "Anne, mon amour... mon grand amour... Anne... vous êtes belle comme le jour" (ivi, p. 131). Un altro si trova in un dialogo precedente fra Dominique e Gilles, quando lei, per prenderlo in giro, gli dice: "C'est au grand jour qu'il faut parler d'amour à d'aussi fraîches créatures" (ivi, p. 53). Un ultimo esempio compare in una battuta del Diavolo a Gilles e Anne presso la fontana: "Ce qui compte, c'est ce qui se passe à présent... et il se passe des choses surprenantes" (ivi, p. 143). La rima, in tutti questi casi, evidenzia sempre un senso di ironia sarcastica del personaggio nei confronti del suo interlocutore.

Ma all'improvviso Anne si libera violentemente.

ANNE

(Divincolandosi)
Lasciatemi... lasciatemi... voi non
siete Gilles!

IL DIAVOLO

(Sbalordito)
Come?

Anne si alza rapidamente, passa dall'altro lato del letto e si infila un mantello sulla camicia da notte.

ANNE

No, voi non siete Gilles... Sembrate Gilles, avete la voce di Gilles; ma Gilles non direbbe mai le cose che avete detto: vi amo follemente... datemi le vostre labbra... a cosa assomiglia? Voi parlate per non dire nulla...

IL DIAVOLO

(Furioso)
Io non sono Gilles?

ANNE

No, voi non siete Gilles... fate finta... ma siete un altro...

IL DIAVOLO

(Sempre più indispettito)
Bene, ammettiamo che abbiate ragione... chi sono allora?

ANNE

Oh! Questo non è difficile... Siete quello che è venuto ieri... Il Diavolo come voi dite, il Demonio, il Maligno...

IL DIAVOLO

(Riprende la sua voce naturale)
Poiché non vi si può nascondere niente...
(Riappare nel suo elegante costume abituale)

ANNE

(Scuote il capo)
È vero... voi siete il Maligno... siete anche troppo maligno... ma fortunatamente alcune cose devono esservi sfuggite...

IL DIAVOLO

Come sarebbe?... Alcune cose mi sono sfuggite?... piccola sventurata... niente mi sfugge, nessuno mi può sfuggire, tanto meno voi... davvero, non sapete a chi state parlando... non conoscete il mio potere...
(Additando la campagna in lontananza)
Guardate quella piccola casa... un segno col dito...
(Fa un cenno)
... ed è in fiamme... come una torcia... E quella povera gente sconvolta che fugge... divertente, non trovate?... E quelli che accorrono con i secchi d'acqua... volete veder bruciare anche loro?... in un sol colpo... come torce?...

Anne volta la testa.

ANNE

...
(Fa cenno di no)

IL DIAVOLO

Peccato... sarebbe così facile...
(Esaltandosi)

... per me, che posso tenere il mondo...

Guarda le sue mani agili.

... nelle due mani...

(Il Diavolo si rivolge direttamente a lei, delirando d'orgoglio)

Certo, sì...i temporali, la pioggia...

la grandine, il vento, i naufragi...

questo sono io... le malattie, la

guerra con le sue piacevolezze, la pe-

ste, la carestia, la povertà, l'assas-

sinio, la gelosia, l'odio, sono io,

sempre io!...

(Con dolce insistenza)

e la morte, sono ancora io...

Anne, che ha ascoltato il Diavolo con attenzione e tristezza, si gira verso di lui.

ANNE

Ebbene! Capisco che con un'esistenza simile voi non possiate essere allegro!

IL DIAVOLO

(Indispettito)

Non sono allegro? Io?... che ho tante

cose con cui distrarmi? La miseria del

mondo, per esempio... La trovo mol-

to divertente, la miseria del mondo,

mi riscalda il cuore, mi fa ridere...

Sì!... ridere... Ma odio ridere da

solo...

(Improvvisamente offeso)

Mi ascoltate?... Perché non rispondete

quando vi parlo?...

ANNE

...

IL DIAVOLO

A che cosa pensate, misera creatura?

ANNE

(Molto semplicemente)
Penso ad una canzone che mi cantava la
mia nutrice... Diceva che le fate...

IL DIAVOLO

(Interrompendola)
Ah! vi prego... ho orrore delle fate e
detesto questo genere di storie...²³

ANNE

(Continuando)
Scusate...La nutrice diceva che le
fate avevano cantato questa canzone
presso la mia culla...

(Canta)
Quando i cuori di due amanti
battono all'unisono
il liocorno comparirà
e il Diavolo se ne andrà
nella notte dei tempi...

Il Diavolo sembra molto impressionato e all'improvviso, furioso, va su e giù.

IL DIAVOLO

Basta...

Scorge un vaso di fiori, lo afferra e lo alza sopra di sé.
I fiori appassiscono in un istante.
Il Diavolo getta con violenza il vaso a terra e lo
rompe. Bisce e rospi appaiono in mezzo ai frantumi.

23 Eppure ci vive dentro! Infatti va notato non solo che il ritmo lento e il largo uso di ellissi narrative danno al film un senso di racconto magico, di racconto di fate, ma che l'idea generatrice del film fu proprio quella del *conte de fées*. Prévert, prima di iniziare questo film, aveva infatti in mente di trasporre per il cinema la favola del gatto con gli stivali, con l'attore Maurice Baquet (che aveva fatto parte con i fratelli Prévert del "Groupe Octobre") nella parte del gatto, le musiche di Maurice Jaubert e vari trucchi cinematografici di apparizione e di sparizione, artifici che poi ritroveremo nei *Visiteurs du soir* (vd. B. Chardère, *Le cinéma de Jacques Prévert*, cit., p. 186).

IL DIAVOLO

Se osate ancora cantare questa canzone davanti a me, vi trasformerò in una statua di pietra...

ANNE

(Impassibile)

Anche se mi trasformaste in una vecchia o in un serpente morto, che differenza potrebbe fare quando il mio amore resterebbe vivo!

IL DIAVOLO

(Indignato)

Il suo amore... osa parlare del suo amore... Ma come potete dimenticarvi, perfida creatura, di aver commesso la colpa... il peccato mortale...

ANNE

Se è una colpa abbandonarsi a chi si ama... non sono dispiaciuta di averla commessa... Ma non è vero, poiché tutti gli amanti fanno lo stesso...

IL DIAVOLO

(Severamente)

Veramente... dovresti provare vergogna...

Anne scoppia in un riso fresco e pieno.

ANNE

Provare vergogna?... E perché?... Non so neppure che cos'è la vergogna...

Il Diavolo, malvagio e mellifluo, accosta il suo viso a quello di Anne.

IL DIAVOLO

La vergogna è quello che uno nasconde... Se non ti vergogni del tuo amo-

re, perché non gridarlo dai tetti...e
mettere in subbuglio la città... eh...
perché?

Anne guarda il Diavolo e sorride.

ANNE

E perché no?

Ancora una volta è il linguaggio l'arma della contesa. Anne riconosce l'inganno del Diavolo dal linguaggio inappropriato che egli usa e che non si adatta alle caratteristiche psicologiche del menestrello e ne smaschera la componente retorica, non comunicativa (*"Voi parlate per non dire nulla..."*), d'altro canto nega al Diavolo credibilità e potere proprio non riconoscendone il nome (*"Siete quello che è venuto ieri... Il Diavolo come voi dite"*) e riducendo il suo nome proprio a nome comune (*voi siete il Maligno... siete anche troppo maligno*²⁴).

Mentre il Diavolo risponde con un catalogo di metafore, alla fine del quale identifica se stesso con la Morte²⁵, e infine cerca di prevalere sulla donna con una sorta di sillogismo: si ha vergogna di ciò che si tiene nascosto perché è male, il tuo amore lo tenevi nascosto, quindi ti vergogni dell'amore che tanto decanti perché è male.

Per sconfiggere queste arti dialogiche del Diavolo ad Anne non resta che la pubblica confessione della verità, cioè per la società socialmente chiusa rappresentata nel film dare scandalo²⁶. Ed è quello che fa subito

24 Siamo di fronte ad una figura retorica di ripetizione lessicale, l'antanàclasi, che consiste nella ripetizione di una parola, ma in un senso diverso da quello precedente. Anne la usa due volte, sempre passando da *Malin* (nome proprio del Diavolo) a *malin*, aggettivo (scaltro, maligno). Vd. J. Prévert, P. Laroche, *Les visiteurs...*, cit., p. 93 e p. 132.

25 Strano diavolo, questo di Prévert, piuttosto lontano dai suoi confratelli demoniaci presenti nei film faustiani che precedono o seguono il 1942. Piuttosto, per quanto diversissimo (e non sembri un'eresia!), verrebbe da accostarlo alla figura della Morte del *Settimo sigillo* di Bergman, per alcune impalpabili assonanze, non ultima quella di essere, come il personaggio del film svedese, un abilissimo giocatore di scacchi (in una scena di contorno il Diavolo permette a Renaud di sconfiggere il barone con una sola mossa).

26 E quale tratto più tipicamente surrealista di questo? Il Surrealismo, che si riallacciava direttamente alla tradizione rimbauldiana e lautréamontiana, aveva fatto del-

dalle finestre del castello: proclamare a tutti gli astanti, in procinto di partire per il torneo, il suo amore per Gilles e il suo desiderio di condividerne la sorte. Con il risultato di finire incatenata presso il suo amato nel canile-prigione del castello²⁷.

A questo punto del film lo sceneggiatore opera quello scarto surrealistico che ci era già stato anticipato in varie occasioni. Anne ha in precedenza già minimizzato le arti ubiquote del Diavolo, confessando di saper fare altrettanto. Ed è quello che compie ora, con una semplice battuta.

ANNE

(Dolcemente)

Gilles... non dovete pensare più a queste cose... Chiudete i vostri occhi come io chiudo i miei... dimenticate le vostre catene... portatemi a quella fontana...

Gilles la guarda senza rispondere... Poi le loro figure svaniscono... e non resta che il muro... Il Diavolo resta in un angolo del canile e contempla il posto vuoto... Poi, improvvisamente, scoppia in una gran risata, malvagia e crudele.

I due amanti tornano nel *locus amoenus*, teatro del loro primo incontro, dove il Diavolo li raggiunge per far vedere loro, magicamente rispecchiato sulle limpide acque della fontana, l'esito del torneo: la morte in duello del cavaliere Renaud.

lo scandalo e della sua componente iconoclasta un valore spirituale rappresentativo di tutto il movimento (e Roger Leenhardt coglie questo atteggiamento in Prévert già nel 1936, vd. B. Chardère, *Le cinéma...*, cit., p. 76).

²⁷ Huizinga, nel suo già citato *Autunno del Medioevo*, avverte chiaramente come, nella Borgogna tardomedievale, "il senso formalistico di onore è così forte che una mancanza contro l'etichetta ferisce come una offesa mortale" (J. Huizinga, *Autunno del Medioevo*, introd. di E. Garin, Firenze, Sansoni, 1989, p. 60).

Spazio onirico, spazio reale? Lo sceneggiatore non lo dice chiaramente, ma lascia supporre che lo spostamento spaziale avvenga realmente, almeno nella realtà di questo mondo di “*démons et merveilles*”²⁸.

Ma ecco arrivare uno scarto narrativo inaspettato: il Diavolo, che ha fatto della seduzione l’arma per introdurre nel mondo morte e disperazione, cade nella sua stessa trappola. Colpito dalla forza d’animo, dal carattere volitivo e dalla delicata bellezza di Anne se ne innamora e le chiede di andare con lui. In cambio libererà Gilles dalla sua schiavitù, distruggendo il patto che egli ha sottoscritto col demonio. L’improvvisa comparsa del tema faustiano assume i tratti di un’ironizzazione del personaggio: lo sceneggiatore si fa beffe del suo Diavolo e lo rende vulnerabile.

Negli occhi di Anne si accende improvvisa una luce: intravede il modo di sconfiggere il Diavolo. Gli promette di seguirlo ed ottiene la distruzione del famoso patto, ma a Gilles, oltre alla libertà, viene donato dal Diavolo anche l’oblio: ha dimenticato tutto, anche l’esistenza stessa di Anne.

Il dialogo che segue è significativo, perché anche qui Prévert ci mette di fronte al potere della parola.

Il patto firmato da Gilles prende fuoco e brucia all’improvviso. Le catene di Gilles cadono a terra.

Gilles sembra svegliarsi da un brutto sogno. Si passa la mano sulla fronte, distende le membra, si avvicina all’inferriata...

GILLES

(Guardando fuori)

Che bel sole... e che leggiadro castello...

(Si accorge allora dell’inferriata, la scuote e si meraviglia)

Ma non è possibile... mi hanno rinchiuso...

28 Si tratta dell’incipit della prima delle due canzoni cantate da Gilles nelle scene iniziali, poi inserita da Prévert nella sua raccolta poetica *Paroles*. L’importanza di questa scena e il suo legame con certo cinema surrealista sono stati giustamente messi in luce da Claire Blakeway, che a questo proposito cita un film americano che, otto anni prima, aveva deliziato i surrealisti: *Sogno di prigioniero* (*Peter Ibbetson*, 1935) di Henry Hathaway (C. Blakeway, *Jacques Prévert...*, cit., p. 144).

IL DIAVOLO

No, non siete stato rinchiuso... siete libero, anzi completamente libero... Spinge la porta che si apre... Gilles si gira verso di lui.

GILLES

(Sorridente)

Meglio così... lo preferisco... Sapete dirmi dove mi trovo? A chi appartiene questo castello?... A voi, forse?... Del resto, non m'importa... non desidero saperlo... il vostro modo di sorridere non mi piace...

(Disinvolto)

... in ogni caso tutto ciò non ha importanza... Non so chi sono, da dove vengo e perché sono qui, ma me ne infischio altamente... Tutto va bene... mi sento allegro... sono vivo... il sole splende... la vita è bella, che cosa si può chiedere di più?

(All'improvviso si ferma, meravigliato, guardando verso Anne.

Lei guarda Gilles, senza dire nulla, disperata.

Gilles le si avvicina)

Come siete bella...

(Scuote la testa, quasi incredulo e girandosi verso il Diavolo si rivolge a lui)

Solo in sogno si possono trovare creature così...

(Ad Anne)

... siete la fanciulla più bella del mondo... ma perché siete così triste?...

IL DIAVOLO

Andatevene... il vostro posto non è qui...

GILLES

Vostra figlia, senza dubbio!

IL DIAVOLO

(Sempre più irritato)

No... non è mia figlia...

GILLES

(Come colto da una rivelazione)

Ah, capisco... e capisco anche la sua
tristezza... Veramente il mondo è fat-
to male... La gioventù dovrebbe vivere
con la gioventù...

(Alzando le spalle)

A dispetto di tutto, ella forse vi
ama... in ogni caso, non è affare che
mi riguardi... scusatemi...

Si allontana... Il Diavolo segue con lo sguardo Gil-
les che si allontana, poi si gira verso Anne.

IL DIAVOLO

Ho mantenuto la mia promessa... Voi
siete mia, ora... e per sempre...

ANNE

(Scuotendo la testa)

No...

IL DIAVOLO

(Senza comprendere)

Come no?...

ANNE

(Imperturbabile)

No...

IL DIAVOLO

(Sbalordito)

Non può essere... non dimenticate...
l'avete promesso... l'avete giurato...

ANNE

(Con la più grande semplicità)
Ho mentito...

IL DIAVOLO

Questo non è possibile... Anne... badate, voi non sapete... voi non potete mentire...

ANNE

(Con sincerità)
E tuttavia, ho mentito...

IL DIAVOLO

Non è possibile, è assolutamente impossibile... Anne, pura come il giorno, limpida come l'acqua di sorgente... Anne, la sola persona al mondo di cui mi sono fidato... Perché avete fatto una cosa simile? Come avete osato?...
(Quasi si strozza dall'indignazione)

ANNE

Tutto è permesso a quelli che si amano... Per salvare Gilles, avrei fatto cose anche peggiori...

Qui il Diavolo subisce un doppio smacco: dall'ignaro Gilles, che tutto ha dimenticato, viene trattato alla stregua di quella nota figura del cinema francese degli anni '30 detta del "padre indegno", persona ormai avanti negli anni che sposa o ciruisce giovinette che, per età, potrebbero essergli figlie²⁹; mentre da Anne viene raggirato tramite una parola menzogna,

29 Anche a questo proposito si rimanda al lavoro già citato di Burch e Sellier, *La drôle de guerre...*, non dimenticando che i due prototipi di questa figura sono i personaggi di Batale nel film di Jean Renoir *Il delitto del signor Lange* (*Le crime de monsieur Lange*, 1936) e quello di Valentin nel film di Marcel Carné *Alba tragica* (*Le jour se lève*, 1939), entrambi interpretati dallo stesso Jules Berry che qui vediamo indossare i panni del Diavolo. E che il Diavolo di questo film sia una critica distruttiva della figura patriarcale tanto amata dal cinema francese dell'Occupazione lo

quasi un contrappasso per chi, come il Diavolo e i suoi due emissari, della parola che nega o distorce la verità hanno fatto la loro arma migliore. Che Anne la pura, l'integerrima, venga meno alla promessa, anzi al giuramento (e quindi che si riveli spergiura) è circostanza talmente inaspettata per il tessitore degli intrighi e degli inganni da mandarlo in totale confusione.

Sarà buon gioco per Anne, nel famoso finale del film, farsi riconoscere dallo smemorato Gilles dandogli da bere dell'acqua con le mani e baciandolo come aveva fatto in occasione del loro primo incontro (quasi una reviviscenza memoriale proustiana, questa freschezza dell'acqua e delle labbra di Anne che riportano alla memoria di Gilles, in una scena di un raffinato erotismo, tutto il suo passato amore).

L'unione dei due amanti, a dispetto delle convenzioni sociali del mondo rappresentato e a dispetto perfino delle potenze del mondo infero, uniche a popolare la metafisica senza Dio di questo film, vince tutto, compresa la Morte: degno finale, questo, di una sceneggiatura scritta da un surrealista, che si sarà indubbiamente ricordato di quell'amore sublime cantato da André Breton e compagni e in seguito storiograficamente esaltato da Benjamin Peret nella sua *Anthologie de l'amour sublime*³⁰.

rileva anche, recentemente, Corinne Vuillaume nel suo *Méphisto, père indigne? La figure du diable dans le cinéma français*, in F. Gimello-Mesplomb (cur.), *Les cinéastes français à l'épreuve du genre fantastique: socioanalyse d'une production artistique*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 85-108.

30 Scrive Péret nella sua *Antologia*, e sembra quasi che stia descrivendo il nostro film e il personaggio di Anne: "Avec l'amour sublime, le merveilleux perd également le caractère surnaturel, extra-terrestre ou céleste qu'il avait jusque-là dans tous les mythes. [...] L'amour sublime s'oppose à la religion, singulièrement au christianisme. [...] L'amour sublime représente donc d'abord une révolte de l'individu contre la religion et la société [...]. Le désir, dans l'amour sublime, loin de perdre de vue l'être de chair qui lui a donné naissance, tend donc, en définitive, à sexualiser l'univers" (B. Péret, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Albin Michel, 1988, pp. 20-22).

Anche la successiva differenziazione tipologica della donna in "femme-enfant" e "femme-sorcière", "la première figurant l'expression optimiste de l'amour, la seconde sa face pessimiste", sembra descrivere esattamente i personaggi di Anne e Dominique. La prima "porte l'amour sublime en puissance, mais il faut qu'il lui soit révélé [...] Elle est l'amour sauveur [...]. Son comportement dans l'amour sublime représente donc, en dernière analyse, un appel indirect et comme susurré à la subversion" (ivi, p. 28).

Si sarebbe potuto descrivere meglio il carattere di Anne?