

Les enfants du paradis (Amanti perduti) di Marcel Carnè

Pur essendo meno poetico di *Les enfants du paradis*, il titolo italiano *Amanti perduti* coglie, tuttavia, il nucleo concettuale del capolavoro di Marcel Carnè, che è poi lo stesso che attraversa in esergo tutti i grandi miti d'amore: *eros* è possesso e insieme perdita, totale appagamento e luttuoso affanno, pienezza e miseria, massima vicinanza e nel contempo massima lontananza. *Póros* e *Penía* sono, infatti, i genitori di Eros e duro è il loro magistero: essi insegnano che l'amore non conosce alcuna mediazione dialettica, sospeso com'è tra la speranza sempre irredenta di un possesso e una mancanza che mai potrà essere colmata.

La sequenza che suggella il film, con gli amanti che si perdono senza più ritrovarsi in mezzo al corteo carnascialesco, 'racconta' questo assunto come meglio non si potrebbe. Di più: si potrebbe a ragione affermare che essa è la migliore trasposizione che il cinema abbia compiuto della *fabula* di Orfeo e Euridice, forse il mito d'amore per eccellenza, senz'altro quello che tutti li compendia. Come il cantore tracio, così il mimo Baptiste non solo perde l'amata Garance, ma patisce, a modo suo, il terribile *spàragmos* a cui è sottoposto Orfeo: nel tentativo di superare, platonicamente, la dualità nell'unità, egli è costretto ad assistere alla frantumazione dell'uno nel molteplice, di cui è paradigma compiuto la folla in cui letteralmente egli si annulla. Il nome dell'amata, gridato più volte mentre impazza il carnevale nel vano tentativo di soverchiare il frastuono che si leva dal Boulevard du Temple, dice che davvero *pantopóros* è Amore, 'onni-possente', 'dotato di tutte le risorse', forte come il vento che si abbatte «sulle querce montane», come scrive Saffo, ma anche demone affetto da una immedicabile *a-poría* perché nato sotto il segno della privazione. Dunque, l'asimmetria e non la linearità, la mesta solitudine e non la felice reciprocità sono i neri astri che governano la fenomenologia erotica, di cui con magistrale levità e insieme audacia Carnè e Prevert mostrano le maschere ambivalenti, dall'incanto aurorale che scintilla negli occhi di Nathalie all'ebbrezza di Baptiste, dalla tirannia del possesso di Lacenaire e del conte Montray alla gelosia di Lemaître.

Niente è più lontano dal vero di quello che il figlioletto di Baptiste e di Nathalie, istruito ad arte da quest'ultima nel tentativo di sottrarre una volta per tutte il marito dalle lusinghe della cortigiana, riferisce a Garance: «La mamma mi manda a dirle che noi tre siamo felici e che stiamo bene insieme». Per quanto prorompente sia la forza che la sostiene, Nathalie non si avvede che l'*hólon* originario, la pristina unità, non può più essere raggiunta, che inquiete sono le geometrie di Eros e paurosi i paradossi del cuore. Nessun 'insieme' è dato, nessuna pienezza – e dunque nessuna felicità – è concessa agli amanti: questi ultimi assisteranno ineluttabilmente al naufragio di ogni speranza e al dissolversi di ogni illusione. In questo senso *Les enfants du paradis* non è altro che la prosecuzione del mito narrato da Aristofane ai simposiasti nell'incantata notte attica che fa da sfondo al *Simposio*: se il racconto del commediografo ateniese era tutto costruito sulla necessità da parte dell'Io dimidiato di ritrovare la propria metà, il film di Carnè mostra gli esiti infausti di questa ricerca.

Dunque non tragica, ma affatto di-sperante è la sequenza che conclude il film. Nessuna catarsi è minimamente abbozzata, nessun superamento del tragico è prefigurato: l'uno che eravamo è destinato a essere una meta irraggiungibile, un desiderio sempre inappagato, un *álgos* che non troverà mai remissione alcuna perché nessun *nóstos* è possibile.

Il capolavoro di Carnè, tuttavia, non si esaurisce nella elegante e originale rivisitazione del *Simposio* platonico. Esso è pure una possente riflessione sull'arte e sulla vita, su come la prima tenti di rappresentare (e in un certo senso, quindi, anche di superare) la seconda, rimanendone tuttavia schiacciata. La pretesa di comprendere la vita non solo è da megalomani, dice Ibsen, ma è addirittura del tutto preclusa agli uomini, agli 'esseri di un solo giorno', creature che calcano per un paio d'ore soltanto il palcoscenico della vita, per poi sprofondare nel nulla donde sono venuti: non vi è, insomma, alcuna *ars*, sia essa quella poetica di Orfeo, sia essa quella cinematografica di Carnè, che possa sottrarre l'uomo dalla stretta di *thanatos*.

«Ricordati che tu qui non sei altro che attore di un dramma, il quale sarà breve o lungo secondo la volontà del poeta»: non ci si stupirebbe di trovare inciso questo passo tratto dal *Manuale* di Epitteto sul frontone del teatrino che apre e chiude il film di Carnè. Con sottile astuzia il cineasta francese fin dalle

prime immagini sembra avvertire lo spettatore che tutto ciò a cui tra breve assisterà non è altro che una messinscena, uno spettacolo, una rappresentazione che solo si approssima alla realtà, o meglio ancora una *phantasma-goria*, una ballata di lemuri, un racconto fatto da fantasmi a dei fantasmi intorno a fantasmi. Attraverso l'uso della *mise en abyme* Carnè crea un formidabile gioco di rifrazioni, moltiplicando le potenzialità e le suggestioni del racconto. Proponendo la simultanea compresenza di tre livelli narrativi, ciascuno dotato di un proprio tempo ma legato specularmente agli altri, Carnè mostra altrettanti distinti poeti: il primo è il pubblico che assiste ai mimi di Baptiste; il secondo è lo stesso regista, che decide a proprio talento quando alzare e chiudere il sipario; il terzo, infine, è lo spettatore del film. Insomma, muovendo dall'interno verso l'esterno, si trova sempre un ulteriore spettatore, e dunque un potenziale poeta, che può decidere la durata dello spettacolo a cui sta assistendo.

‘Spettacolo degli spettacoli, tutto è spettacolo’, si potrebbe dire facendo il verso a Qohelet (e ammiccando, in tal modo, alla componente di vanità costitutivamente insita in ogni spettacolo): noi stessi che guardiamo il film siamo, dunque, a nostra volta guardati. Se le cose stanno così, nessuno può affermare di vivere per davvero. L'arte (compresa, ovviamente, la settima), a cui pure Carnè eleva uno dei monumenti più grandiosi dell'intera storia del cinema, non fa che mentire due volte, perché oltre a essere inferiore alla vita, aggiunge pure illusione a illusione. Anche da questo punto di vista la *gnome* del film è disperante. La già citata sequenza finale ne è un'apodittica conferma: la folla rumorosa e anonima in cui si perdono Baptiste e Garange è il grande nulla in cui tutto fluisce, il Cocito dalle «onde morte» in cui fanno naufragio le opere e i giorni degli uomini, il «*talø*» di cui parla Macbeth, «pieno di strepito e di furore, che non significa nulla».

Andrea Panzavolta