

Il diavolo, probabilmente di Robert Bresson

Il nocciolo eidetico de *Il diavolo, probabilmente* è già ricapitolato nella inquadratura che apre il film. Un *bateau-mouche* scivola lento lungo la Senna. Luci spettrali, che evocano un senso di incombente minaccia, ne disegnano la sagoma. L'imbarcazione emerge e, dopo pochi istanti, si inabissa in una notte nera come catrame bollente. Vi è uno scarto urticante tra l'idea platonica, per così dire, del *bateau-mouche* – che consiste in giorni spensierati di vacanze a Parigi, la capitale romantica par excellence e in cene al lume di candela accompagnate dal pigro sciaguattio dell'acqua e dalle canzoni della Piaf o di Trenet – e il *bateau-mouche* che vediamo inquadrato nell'occhio della macchina da presa. Dai suoi finestrini traluce un chiarore opaco e sporco, simile a quello che si ritrova in tante tele di Edward Hopper; nessuna musica né suono di voce umana giunge da esso. La sua epifania dura un attimo; poi questo vascello fantasma è inghiottito dal fiume della Storia, la cui terribilità è evocata dallo scorrere lento, ma inesorabile della Senna.

«Come [...] nave che solca l'onda, del cui passaggio non si può trovare traccia, né scia della sua carena nei flutti [...]», recitano tre stupendi versetti del *Libro della Sapienza*. Tali sono le opere e i giorni degli uomini: nulla più che fugaci increspature sull'acqua prodotte da relitti che dal buio provengono e nel buio scompaiono. Non solo non v'è più una direzione, ma non vi è più nemmeno chi riesca a tenere ben salda tra le mani la barra del mondo, dando ai suoi abitanti almeno l'illusione di una direzione. Come l'autista che, dopo aver sentito pronunciare da un passeggero la parola “diavolo”, fugge via terrorizzato abbandonando l'autobus in mezzo al traffico cittadino, così anche coloro che più di tutti avevano il dovere di indicare ai propri simili, se non l'uscita dal labirinto, almeno le strade che non portano da nessuna parte, hanno vergognosamente abdicato al principio di responsabilità. «Consoliamoci: saranno le generazioni future a pagare!», motteggia un ragazzo durante la lezione universitaria di fisica nucleare, dove il professore con tronfia sicumera irride le domande degli studenti che gli contestano gli effetti devastanti delle radiazioni sciorinando formule e numeri.

La cinica frase dello studente si pone esattamente agli antipodi alla definizione di responsabilità, di chiara ascendenza weberiana, offerta dal teologo protestante Dietrich Bonhoeffer: «Per chi è responsabile la questione ultima non è: come me la cavo eroicamente in quest'affare; ma: quale potrà essere la vita della generazione che viene». A ben vedere, però, il cinismo dello studente è la diretta conseguenza dell'incapacità del suo docente di insegnarli il vero compito dello scienziato, che consiste nel prendere consapevolezza del senso ultimo del proprio operare. Il professore, rifugiandosi dietro un profluvio di formule di cui si serve come una muraglia da opporre contro l'intollerabile brulicare del mondo, educa e si educa alla cecità e fa, come scrive Max Weber in *La scienza come professione*, «profezia della cattedra» capace di produrre «soltanto sette fanatiche, mai però una genuina comunità».

Da questa cecità dinanzi alle forze demoniache che governano il mondo non si salva neppure la politica, che proprio con quelle forze, forse più di qualsiasi altra attività umana, è chiamata – è ancora Weber a insegnarlo in *La politica come professione* – a stringere un patto per scrutarne fino in fondo le vie e per conoscerne la potenza e i confini. La scena dell'assemblea organizzata da alcuni estremisti di sinistra è in questo senso paradigmatica. «Proclamo la distruzione! – dice il ragazzo che ha appena preso la parola tra gli applausi e le grida di entusiasmo degli astanti – Tutti possiamo servire a distruggere! E' facile: si possono tenere in pugno migliaia, milioni di persone con gli slogan». Charles, il protagonista del film, domanda che cosa si debba distruggere e in che modo, ma ottiene solo una risposta che è antipolitica per eccellenza: «Sempre domande! Per questo non si fa niente!». «E che cosa ci sarà dopo?», incalza Charles. «Qualsiasi cosa. Sempre meglio di adesso», gli replica piccata una ragazza.

L'assemblea, più che un luogo di dialogo sulle cause dell'agire politico e sulle sue conseguenze, è celebrazione di un rito pagano, intriso com'è di millenarismo d'accatto e di una pericolosissima tensione al dissolvimento dionisiaco. Della politica essa offre una contraffazione diabolica: la passione, che dovrebbe costituire il *primum movens* di ogni attività politica, è degradata ad artificioso meccanismo intellettualistico; l'etica della responsabilità è annullata nella gregaria firma sotto un manifesto; l'idea è

corrotta in ideologia, nella perversa volontà di imporre un principio che assume, per l'appunto, la stolidità della forma dello slogan.

Le parole del giovane arringatore richiamano alla mente quelle di Petr Trofimovitch ne *I demoni* di Dostoevskij, di cui Bresson, il più dostoevskijano dei cineasti francesi, realizza con *Il diavolo, probabilmente* una originalissima trasposizione cinematografica. «Tutto il vostro lavoro – dice Stepan Trofimovitch ai membri del suo quintetto, una sorta di cellula terroristica – consiste per ora nel far sì che tutto crolli: lo Stato e la sua morale. Resteremo soltanto noi che in precedenza ci siamo designati ad assumere il potere: le persone intelligenti le attireremo a noi e agli schiocchi monteremo sulle spalle».

La deformazione delle idee, summa dell'agire dia-bolico (che è essenzialmente menzogna e capacità di sedurre attraverso di essa), scivola facilmente nella sfranata licenza, nell'arbitrio, nella mancanza di un limite capace di tenere distinto il bene dal male, porta alla contraffazione e alla ricerca del potere per il potere stesso. Sia il giovane tribuno del film di Bresson sia Petr Stepanovich si servono del socialismo – uno dei grandi lieviti (insieme al cristianesimo di cui costituisce, non a caso, l'ultima eresia) della Storia, senza una dose del quale probabilmente è impossibile ogni umanesimo – solo per esaltare un cieco arbitrio che in Petr – ma anche il giovane arringatore appare già avviato su questa strada (una coincidenza che inquieta: *Il diavolo, probabilmente* è del 1977, lo stesso anno in cui in Italia spuntarono fuori nell'arengo politico le P38) – diverrà deliberata volontà di delitto e di omicidio: «A me non interessa ciò che accadrà dopo – continua il tenebroso personaggio di Dostoevskij –. L'essenziale è che ciò che esiste sia agitato, scosso e vada in rovina. [...] La distruzione per la distruzione»: sono affermazioni che i giovani riuniti in assemblea ripetono quasi in modo pedissequo.

Il viaggio negli inferi del mondo d'oggi (di cui il *bateau-mouche*, simile a una novella barca di Caronte, è il mezzo di trasporto) conosce altre tappe che Charles – personaggio davvero dostoevskijano, nel quale confluiscono in una riuscita sintesi l'idiozia di Myskin (di cui l'asinello, per restare nell'alveo della filmografia bressoniana, di *Au hasard Balthazar* è una chiara rilettura), la ribellione di Ivan, la fede disperata di Kirillov e l'orgoglio altrettanto disperato di Raskol'nikov, l'ardente umanità di Satov e il doloroso disincanto del Sognatore senza nome delle *Notti bianche* (al quale Bresson dedicherà *Quattro notti di un sognatore*) – toccherà come le stazioni di una personale *via crucis*.

Dopo la politica e la scienza, è la volta della religione. Charles e i suoi amici entrano in una chiesa dove è in corso un dibattito nel quale si confrontano quelle che da sempre sono le due anime della Chiesa cattolica: una rigorista, legata a principi rivendicati quali fondamento di una precisa identità, e l'altra progressista dominata dall'inquietante ricerca di una nuova teologia dello spirito: «Visto che non credete più in niente di soprannaturale – dice uno dei partecipanti rivolto al prete – fateci condividere non solo a parole la sorte dei poveri e degli oppressi. Ieri un prete di periferia mi ha detto “Mi annoio..., mi annoio...”». Anche la Chiesa, dunque, sembra aver perduto lo spirito di profezia e la visione del mondo come creazione continua, come insonne prodursi del Nuovo che in quanto tale deve essere sempre investigato, come capacità di vedere il tempo presente *in conspectum Dei*, in una luce divina capace di conferirgli valore. Anche la Chiesa sembra imprigionata in una afasia invincibile, la stessa del prete che nel film dovrebbe moderare il dibattito e offrire suggestioni e che invece non fa che balbettare frasi di pura circostanza (lui che, forse più di tutti, dovrebbe annunciare, gridandola persino sui tetti, la Parola), che hanno lo stesso suono fesso dell'organo che in quello stesso momento un inopportuno organaro sta riparando. (Bresson cesella la scena che si svolge in Chiesa con una citazione tratta da *I demoni*. Come nel romanzo di Dostoevskij Petr mette furtivamente immagini sconce tra le pagine degli evangelii di una venditrice ambulante per il puro gusto della trasgressione, che diviene tanto più irresistibile se rivolta verso cose sacre; così gli amici di Charles nascondono tra le pagine di alcuni libri in vendita all'interno della chiesa fotografie di donne nude).

L'ultima tappa del *descensus averni* di Charles è la seduta dallo psichiatra, dominata anch'essa da una totale mancanza di dialogo. Infatti la psichiatria, una delle forme più alte ma anche più fragili di comunicazione umana, che pone a fondamento del proprio agire una radicale solidarietà con la sofferenza del paziente, è svilata dal dottore in una burbanza che pretende di spiegare la *psyché* di Charles, la sua anima, le sue emozioni, le sue intermittenze del cuore, solo attraverso asettiche generalizzazioni e algide astrazioni conoscitive. Uno stralcio dal dialogo tra lui e Charles la dice lunga. «E' evidente che lei ha paura di morire», afferma il dottore con accento pontificale. «No», risponde recisamente Charles. «Come no! Ma sì!», ribatte lo psichiatra, con la medesima stizza di un idolo iracondo sul cui altare non è stato bruciato il chicco quotidiano di incenso. Dunque non un colloquio (parola che Eugenio Borgna, uno dei più grandi psichiatri italiani contemporanei, ha posto al centro

della sua professione di medico e della sua attività di studioso), bensì una muraglia frappona lo psichiatra tra sé e Charles.

Fin qui il film è giocato sulla totale assenza di dialogo, nella quale Bresson ravvisa la *krisis* dell'uomo moderno. Quando, però, parliamo di dialogo, è pressoché d'obbligo fare riferimento l'eccezione impiegata da Dostoevskij (e lo stesso Bresson che ci addita questa strada, realizzando un film dove, a partire già dal titolo, fittissimi sono i richiami dostoevskijani), investigata con straordinario acume da uno dei massimi critici del grande romanziere russo, Michail Bachtin che nella sua opera fondamentale *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (Einaudi) ha scritto a riguardo pagine definitive, di cui vorremmo riportare almeno un paio di passaggi:

«Non è possibile impadronirsi dell'uomo interiore, osservarlo e comprenderlo, se se ne fa un oggetto di analisi indifferente e neutrale; non si può impadronirsene nemmeno se ci si fonde con lui, se si penetra in lui col sentimento. No, a lui ci si può accostare e lo si può scoprire – o, meglio, indurlo a rivelarsi – solo comunicando con lui dialogicamente. [...] Raffigurare l'uomo interiore, come lo intende Dostoevskij, si può soltanto raffigurando il rapporto comunicativo di lui con l'altro. Soltanto nella comunicazione reciproca, nella interazione dell'uomo con l'uomo si rivela 'l'uomo nell'uomo' sia per gli altri, sia per se stesso. [...] Essere significa comunicare dialogicamente. Quando il dialogo finisce, tutto finisce. [...] Nei romanzi di Dostoevskij tutto si raccoglie intorno al dialogo, alla contrapposizione dialogica, come al suo centro. Tutto è mezzo, il dialogo è fine. Una sola voce non porta a termine nulla e nulla decide. Due voci sono il minimum della vita, il minimum dell'essere».

In *Il diavolo, probabilmente* ciò che manca è proprio questo tipo di dialogo. E' vero: tutti parlano, ma nessuno in realtà dialoga con l'altro. L'orizzonte conoscitivo del dialogo qui è vasto quanto la cella nella quale ciascun personaggio pare essersi rinchiuso. E' solo partendo da questo eliotiana *waste land* che si può comprendere l'enigmatico titolo del film, che Bresson mutua pari pari da *I fratelli Karamazov*.

Siamo alla già ricordata scena sull'autobus. Una frase di Charles («I governi hanno la vista corta») provoca una serie di reazioni da parte di un gruppo di passeggeri:

- A – Non prendetevela con i governi. In tutto il mondo, in questo momento, nessuno e nessun governo può vantarsi di governare. Sono le masse a determinare gli eventi, delle forze oscure di cui è impossibile conoscere le leggi...
- B – La verità è che qualcosa ci spinge contro quello che siamo...
- C – Ma chi è allora che si diverte a farsi beffe dell'umanità?
- D – Già, chi ci manovra, sotto sotto?
- C – Il diavolo, probabilmente...

Confrontiamo ora la scena di Bresson con la corrispettiva dei *Fratelli Karamazov*. Siamo nella Parte prima, Libro terzo, Capitolo ottavo del romanzo. Sul proscenio Fedor Pavlovic Karamazov e i suoi due figli Alesja e Ivan. I tre stanno discutendo sull'esistenza di Dio. Karamazov padre sembra incline ad abbracciare la tesi di Ivan, che nega l'esistenza di Dio e di qualsivoglia trascendenza: «E' più verosimile che abbia ragione Ivan – dice. Signore mio, e pensare quanta fede ha speso l'uomo, quante forze d'ogni genere, inutilmente, per questo miraggio, e da quante migliaia d'anni! Chi dunque si beffa a questo modo dell'uomo, Ivan? Per l'ultima volta e senza mezzi termini: Dio c'è o non c'è? Te lo chiedo per l'ultima volta!». «E per l'ultima volta ti rispondo: non c'è», dice Ivan. «Chi dunque si beffa così del genere umano, Ivan?», insiste il padre. «Il diavolo, probabilmente...», conclude Ivan, ridacchiando.

Diavolo: a questo punto non possiamo più eludere la parola che Bresson ha scelto quale testata d'angolo per il suo film. La filologia ancora una volta ci soccorre. "Diavolo" deriva dal greco *diaballein*, un verbo che possiede un'ampia latitudine di significati: "disunire", "mettere zizzania", "accusare", "calunniare", "opporsi a qualcuno". E' dunque un verbo che gronda inimicizia. Unendo tutti i suoi significati potremmo dire che il diavolo è colui che si compiace di mettere gli uomini gli uni contro gli altri servendosi della calunnia. Nella sua essenza, dunque, il diavolo è spirito di menzogna. Suo principio e suo fine è operare una contraffazione della realtà, mutarne il segno algebrico, deformarla al punto da renderla il suo esatto opposto. L'estremo fastigio di questa opera di negazione è la distruzione dell'idea di Dio, cioè della presenza dell'assoluto nel finito.

Dunque il demoniaco si annida, secondo Bresson, proprio nella mancanza di dialogo. Infatti, se il *diabolos* è forza tutta tesa a spezzare i vincoli di amicizia attraverso la menzogna, il *dialogos*, è azione che crea legami e intesse unioni (*legein*) attraverso (*dià-*) le differenze.

Questo dialogo ontologico («Essere significa comunicare dialogicamente» per riprendere la bellissima definizione di Bachtin), assente in tutta la prima parte del film, si ritrova però all'interno della coppia Charles-Valentin, che ad una attenta lettura nasconde insospettabili risvolti cristologici.

Facciamoci aiutare ancora una volta da Dostoevskij. In uno dei passaggi più inquietanti del suo *Diario* questi confessava di aver contemplato «l'uno e l'altro abisso» di Dio. L'abbacinante frase paolina «per noi Dio rese Cristo peccato» (*uper emon amartian epoiesen*) è stata recepita dal geniale scrittore russo in tutta la sua scandalosa, insostenibile violenza. Dire che Cristo si fece peccato significa identificare Cristo con il peccato stesso. Significa, per tornare al film di Bresson, che la figura Charles, del nichilista, suicida Charles può essere letta quale *imago Christi*. Come Charles, infatti, anche Cristo si suicida delegandone ad altri la materiale esecuzione. *Deus contra deum!* Eppure è solo attraverso questa massima negazione che si può comprendere l'immane *Novitas* della croce, capace di far nuove tutte le cose e di far sì che l'*eskaton* non sia uguale all'inizio. E' solo perché ha lo sguardo fisso sulla croce, con tutta la tragicità che questa implica, che il Cristo di Giovanni può dire: «Quando sarò elevato da terra attirerò tutti a me». Il momento sommo della negazione coincide con il momento sommo della salvezza.

Di due abissi parla Dostoevskij. Ne risulta un Dio irriducibilmente contraddittorio e ambiguo, perché i due abissi sono destinati a non incontrarsi mai, a non farsi mai dialettici e meno che mai a giungere a una superiore sintesi. Orbene ci pare che questi due abissi siano embricati anche nella figura di Charles. Nella relazione tra questi e Valentin assistiamo ad un improvviso ribaltamento della tesi sulla quale il film, nella sua prima parte, tanto insiste: in un mondo che agonizza “sotto il sole di Satana” (per usare il titolo di un romanzo di Georges Bernanos, insieme a Dostoevskij il romanziere feticcio di Bresson), dove i rapporti tra gli uomini si svolgono nel segno della ostilità, della menzogna e di una mortifera afasia, Charles nei confronti di Valentin percorre la strada opposta, quella dell'accoglienza e della cura, dell'ospitalità e della protezione. Soprattutto della protezione. Se il diavolo è spirito di inimicizia che divide e accusa gli uomini, imprigionandoli dentro una terrificante psicologia penitenziaria e schiacciandoli sotto un Giudizio che è essenzialmente nomotetico, Charles scardina invece il Nomos, abbatte la dittatura della Legge e si fa profeta “idiota” di Charis e di Aletheia.

La scena alla *gendarmerie* ne è una fulgida dimostrazione. Charles scagiona, e quindi difende, Valentin dall'accusa di aver scassinato le cassette delle elemosine mossagli dal commissario di polizia, icona di un Nomos che accusa e punisce. Ma lo Spirito del Cristo non è forse chiamato anche Parakletos, colui che consola, intercede, difende? Prima di questa scena, Charles, dopo averlo visto rubare in un supermarket, invita Valentin a seguirlo nel proprio alloggio (un riferimento al «Vieni e seguimi» giovanneo?) dove gli dà da mangiare e un letto nel quale dormire (e quando Valentin sprofonda nel sonno gli rimbocca addirittura le coperte). Infine se lo porta di notte nella chiesa di Saint Remy dove dormono cullati dalle note dell'*Ego dormio* di Claudio Monteverdi. Proprio questo delicatissimo notturno merita una veloce riflessione.

Intanto esso è preceduto da un paio di battute che Charles scambia con Valentin. «Victor Hugo, dice qui, a proposito delle cattedrali, sono luoghi davvero santi. Ha detto anche, non ricordo dove: “Una cattedrale, una chiesa è il divino, c'è Dio. Ma appena arriva un prete il divino non c'è più”. Esagera, non ti pare?», domanda Charles all'amico. «Lo sai che per me Dio...», gli risponde Valentin senza completare la frase. La chiesa, cioè il divino, e il prete, che del divino sarebbe la negazione: ancora una volta è ribadita l'antitesi tra lo Spirito e la Legge, tra la carità e la verità. La carità, infatti, è un corpo da toccare; la verità, invece, un insieme di prescrizioni. La carità è un volto che interroga e che chiede di essere accolto; la verità, invece, formula precetti che inevitabilmente tendono a separare anziché ad unire. La carità, ancora, è sapienza del tempo, fedeltà all'oggi e per questo è sovranamente libera da codici, da regole e da comportamenti nei quali, al contrario, la verità tende a invernarsi.

Una volta in chiesa Charles e Valentin ascoltano, rannicchiati dentro i sacchi a pelo, le note dell'*Ego dormio* di Monteverdi che escono da un giradischi gracchiante. Servendosi di immagini essenziali di una severità quasi giansenista, Bresson realizza la sequenza più intesa di tutto il film. E' come se Charles volesse donare a Valentin la bellezza, la visione di un altro mondo che non è poi tanto lontano da questo se solo si avessero gli occhi per guardare. Forse proprio in questo senso deve essere inteso il mottetto monteverdiano. «Ego dormio, sed cor meum vigilat», canta il coro; «Io dormo, ma il mio cuore vigila»: è il secondo versetto del capitolo quinto del *Cantico dei cantici*, di cui è bene

richiamarne l'argomento. E' notte. La Sulamita dorme al sicuro all'interno della sua casa quando a un tratto sente bussare alla porta. E' l'amato, che si rivolge a lei con queste indimenticabili parole: «Aprimi, mia sorella, amata mia, mia colomba perfetta: il mio capo è coperto di rugiada, i miei riccioli di gocce notturne». E' una scena stupenda, che tuttavia nasconde con l'ombra: la rugiada che imperla la chioma dell'amato dice bene tutto l'affanno della ricerca notturna, del gelo e delle insidie della notte che ogni amore, se è tale, conosce e che attendono di essere scacciate dall'amplesso dei corpi. Del resto la paura per la fragilità dell'amore umano è il Leitmotiv della prima metà del capitolo quinto del *Cantico*. La ripresa in chiave mistica che l'*Apocalisse* ha fatto di questo celebre passo veterotestamentario ci può aiutare meglio a capirne la funzione nel film di Bresson. Si legge in *Apocalisse* 3, 10: «Ecco, io sto alla porta e busso. Se qualcuno ascolta la mia voce e mi apre la porta, io verrò da lui e cenerò con lui ed egli con me». Se qualcuno apre la porta: il periodo ipotetico rende bene l'eterno dramma dell'uomo dinanzi al Cristo, che consiste o nella sua sequela o nel suo rifiuto.

«Ma gli uomini preferirono le tenebre alla luce». Così è anche per Valentin, che appare totalmente refrattario alle premure di Charles e al suo sforzo di portargli in dono la bellezza. Dramma dell'uomo, ma anche dramma di Dio (il teologo von Balthasar parlava di «teodrammatica»), che è coinvolto da quel rifiuto fino alle estreme conseguenze. Fino al proprio annichilimento. Fino alla distruzione di sé. Così quello che si consuma, nottetempo, al cimitero di Père-Lachaise è molto più di un suicidio, per quanto anomale siano le modalità attraverso le quali esso si consuma: è l'immane tragedia di Dio che si rinnova.

Gli ultimi minuti del film sono di una violenza quasi insostenibile: dopo i due colpi di pistola, solo silenzio, buio e macerie. Il diavolo ha vinto la partita: ha condotto Charles all'autodistruzione. Tuttavia, secondo l'*eu angelion* cristiano è solo a questo punto, nell'ora in cui l'impero delle tenebre celebra il proprio trionfo, e non prima, che la situazione si capovolge. Il destino di Dio (del Dio che si conosce attraverso Gesù Cristo) è a tal punto avvinto a quello dell'uomo che i due soggetti finiscono per essere interscambiabili. Dio si sostituisce a noi, precipitando se stesso nel massimo peccato e innalzando noi alla massima Giustizia. Charles rinnova la Passione. Come il Cristo ebbe bisogno di Giuda per il proprio suicidio, così Charles di Valentin. Tutto questo porta alla spaventosa conclusione che la *kenosis* divina, la scelta da parte di Dio di farsi peccato e abisso di morte continuerà fino alla consumazione dei tempi: *ora* Cristo è tradito, *ora* è giudicato, *ora* è flagellato e inchiodato alla croce. Come dice Pascal, Dio sarà in agonia fino alla fine dei tempi.

Bresson sembra aver assimilato molto bene la lezione di Dostoevskij, il quale ha avuto il grande merito di ricordarci che il cristianesimo è essenzialmente disperazione, sofferenza diuturna, la più grande delle tragedie (perché il male, il diavolo, arriva ad aggredire e a vincere addirittura la divinità), ambiguità tremenda del nome di Dio.

Problematica, allora, nel senso etimologico della parola, la scena che suggella *Il diavolo*, *probabilmente*. *Pròblema*, in greco, significa sia "ostacolo", "impedimento" sia "difesa", "riparo". E' una parola, dunque, che cela in sé la duplicità e la contraddizione, come duplice e contraddittorio è il Dio cristiano, la cui crudeltà verso se stesso ci è, sì, di impedimento e di scandalo, ma proprio perché sommamente scandalosa diviene per noi riparo e salvezza.

Andrea Panzavolta