

Francesco Mores

IL FASCINO DISCRETO DELLA MESSA NERA

Chi mi ha preceduto ha analizzato alcuni atti processuali trecenteschi conclusisi con una riconciliazione. Quello che vorrei tentare di fare qui prende le mosse da un contesto apparentemente simile. Un uomo viene processato ed ottiene di essere riconciliato. Le analogie con i processi ripercorsi da Davide Alzetta si fermano qui. Questa breve comunicazione ripercorrerà l'atto di un processo creativo attraverso il quale nacque almeno una delle possibili immagini moderne dell'Inquisizione medievale.

A Nantes, nel 1440, Gilles de Rais, uno degli uomini che dieci anni prima erano stati più vicini a Giovanna d'Arco, viene condotto di fronte al vescovo. È accusato di innumerevoli omicidi (soprattutto di bambini), di negromanzia, di violazione dell'immunità riservata agli ecclesiastici. Dopo aver violentemente ricusato i propri giudici e dopo essere stato scomunicato, Gilles riconosce infine l'autorità del vescovo e del vicario dell'inquisitore per il regno di Francia. Messo di fronte alla minaccia della tortura inizia la sua torrenziale confessione. «Chiede che la sua sia resa pubblica in lingua volgare a beneficio

dell'uditorio, "che per la maggior parte ignora il latino"»¹. Alla condanna ad essere impiccato ed arso vivo (comminata da una corte secolare, subito dopo la condanna del tribunale ecclesiastico) segue la riconciliazione. La corte secolare concede che il cadavere di Gilles venga sepolto in una chiesa di Nantes.

Come è noto, l'impiccagione di Gilles – il 26 ottobre 1440 – il rogo, la processione penitenziale attraverso Nantes e la sepoltura in Notre-Dame-du-Carmel non furono l'inizio della sua *legenda*. Né la devastazione della sua tomba durante la Rivoluzione rappresentò un atto dovuto alla sua fama postuma. Furono Charles Perrault e i folkloristi francesi del XIX secolo a rendere queste vicende realmente popolari. L'identità Gilles de Rais/Barbablù, un tempo circoscritta alla Bretagna e alla Vandea, si estese e si diffuse attraverso tutta l'Europa. Accanto al Barbablù delle fiabe comparve, nel 1891², l'artista, il mistico descritto da Joris-Karl Huysmans in uno dei suoi romanzi più celebri, *Là-bas, L'abisso*.

L'abisso nacque come romanzo-saggio su un tema – il satanismo – preso a pretesto per riversare sul lettore quelli che Huysmans definì «scenari autentici»³. Scenari autentici costruiti su uno sfondo pittorico – Grünewald e la sua crocefissione per la macchina d'altare di Isenheim (1514) – per arrivare al «cattolicesimo del medioevo»⁴. È esattamente di ciò, sotto forma di una vicenda costruita intorno ad uno scrittore, Durtal, e al suo desiderio di scrivere un libro su Gilles de Rais, che *Là-bas* intendeva parla-

¹ G. Battaile, *Gilles de Rais*, Guanda, Parma 1996², p. 146.

² Tresse et Stock, Paris.

³ J.-K. Huysmans, *L'abisso*, Sugar, Milano 1970, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

re. Tuffarsi «nel terribile e affascinante tardo medio evo»⁵ che trent'anni dopo avrebbe affascinato Johan Huizinga:

Non c'era altro da fare che fabbricarsi la propria visione, immaginare le creature vissute in un'altra epoca, immedesimarsi in esse, indossare, appena possibile, abiti simili a loro, forgiare, in altri termini, col materiale fornito dai particolari anche infimi ma incontrovertibili, ingannevoli personaggi. Così ha fatto Michelet [...]. Come trampolino dal quale prendere lo slancio, aveva una copia del memoriale indirizzato dagli eredi di Gilles de Rais al re, gli appunti che aveva preso dagli atti del processo di Nantes in cui si trovavano molte copie a Parigi, estratti dalla storia di Carlo VII di Vallet de Viriville e, infine, le biografie di Armand Guérault e dell'abate Bossard. Questo materiale gli era sufficiente per abbozzare la figura di quell'essere satanico, raffinato ed artista, il più crudele e scellerato degli uomini del quindicesimo secolo⁶.

L'abisso rappresentava, dopo Perrault e la stagione della folkloristica francese del Secondo Impero, il punto di contatto tra Michelet (*La sorcière, La strega*, apparve nel 1862⁷) e la riscoperta (e l'edizione) degli atti del processo inquisitoriale a Gilles de Rais. Nel 1921 fu pubblicata una prima, parziale, riproduzione fotostatica del processo secolare a carico di Gilles ed una inaffidabile trascrizione degli atti prodotti dal tribunale ecclesiastico⁸. Nel 1959

⁵ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁶ *Ibid.*, pp. 24 e 25-26.

⁷ Dentu, Paris.

⁸ *Le procès inquisitorial de Gilles de Rais, maréchal de France, avec un essai de réhabilitation, par le docteur Ludovico Hernandez [...]*, Bibliothèque des curieux, Paris 1921.

apparve la prima edizione dei processi, curata (insieme a Pierre Klossowski) da un antico allievo dell'*École des chartes*, bibliotecario, surrealista (come Klossowski): Georges Bataille⁹.

Il rapido accenno al surrealismo non deve trarre in inganno. Nei primi anni Venti Luis Buñuel, a Madrid, nella Residencia de Estudiantes, lesse molto. Come ha ricordato Jean-Claude Carrière, «cominciò a leggere. A leggere sul serio»¹⁰. Ben prima del suo incontro parigino con il movimento surrealista, Buñuel fermò la sua attenzione su tre opere «sconvolgenti e inquietanti»: *Il diario di una cameriera* di Octave Mirbeau, *La donna e il burattino* di Pierre Louÿs e *L'abisso* di Huysmans. Riuscì (con Jean-Claude Carrière) a realizzare nel 1963 l'adattamento cinematografico del *Diario*, ambientandolo nella Francia degli anni Trenta, e a girare, nel 1977, con il titolo *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, la propria versione della *Donna e il burattino*. *Quell'oscuro oggetto del desiderio* fu il suo ultimo film. Luis Buñuel morì nel 1983. Delle tre riduzioni progettate solo due furono realizzate. Della terza, fino al 1990, nessuna traccia, quando a Teruel, per le cure di Jean-Claude Carrière, apparve la prima stesura di *Là bas*, *L'abisso*, uno dei film che il regista spagnolo non riuscì – non volle – a realizzare.

⁹ Club français du livre, Paris 1959; Pauvert, Paris 1965.

¹⁰ J.-C. Carrière, *Perché Buñuel non ha girato Là-bas*, Prefazione a L. Buñuel, J.-C. Carrière, *Là-bas*, *L'abisso*, Ubulibri, Milano 1994, pp. 11-14. Carrière si rifece cinque anni più tardi, iniziando a lavorare alla sceneggiatura di *Le retour de Martin Guerre* (1982), tratto dall'omonimo libro di Natalie Zemon Davis (1982): N. Zemon Davis, *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, Viella, Roma 2007 (2000), p. 12.

Il 13 aprile 1975 Buñuel e Carrière si ritirarono in un piccolo albergo sulla Sierra de Guadarrama, vicino a Madrid. Quattro settimane dopo la riduzione del romanzo di Huysmans era pronta. Era pronto il protagonista, Gerard Depardieu/Gilles de Rais, così diverso dalla delicata *Giovanna d'Arco* di Bresson. Questa versione contemporanea di Gilles avrebbe occupato la scena fin dalle prime battute, dopo essere stato presentato agli spettatori da una delle tante voci fuori campo che popolano i film di Buñuel: «Gilles de Rais fu uno dei compagni d'armi di Giovanna d'Arco. Il Re lo nominò maresciallo di Francia a venticinque anni. Era uno dei baroni più ricchi del regno, istruito, molto devoto, assai coraggioso. E fu uno dei più grandi criminali della storia»¹¹. Non posso nemmeno tentare di proporre qui un'analisi della sceneggiatura di Buñuel e Carrière messa a confronto con il testo di Joris-Karl Huysmans. Dovrò procedere per accumulazioni, sottolineando gli elementi utili a comprendere la messa in scena di ciò che gli autori della sceneggiatura ritenevano "medievale" ed "inquisitoriale".

Tutta la sceneggiatura, ben più che il romanzo di Huysmans, è percorsa da un duplice registro, medievale e moderno, sacro e profano. Immediatamente prima della voce fuori campo appena ricordata i titoli di testa avrebbero dovuto corredare un interno giorno ambientato nella cappella del castello di Tiffagues, soffermandosi sulla devota partecipazione di Gilles e del suo seguito ad una messa. Sullo sfumare della voce fuori campo gli spettatori sarebbero stati trasportati in un interno sera contemporaneo, su Durtal

¹¹ Salvo diversa indicazione, le citazioni nel corpo del testo prive di riferimenti a piè di pagina rimanderanno alla versione italiana della sceneggiatura (L. Buñuel, J.-C. Carrière, *Là-bas, L'abisso*, pp. 19-80).

– l'autore della biografia di Gilles de Rais protagonista del romanzo di Huysmans – e sull'amico Des Hermies:

DES HERMIES Un vero mistico, comunque.

DURTAL Dal misticismo al satanismo non c'è che un passo.

DES HERMIES E viceversa, ma non dimenticare il suo orgoglio. "Nessuno al mondo ha mai fatto e potrà mai fare quello che ho fatto io". Ha detto così.

DURTAL E metti anche l'alchimia, la demonomania, una curiosità ardente, le spese folli...

DES HERMIES Deve essere molto difficile mettersi nei panni di un uomo del quindicesimo secolo, sapere ciò che pensava, ciò che provava.

DURTAL Impossibile. La sua visione del mondo era completamente diversa. Faceva parte di un tutto, di un sistema, di una fede totalizzante.

DES HERMIES Subiva meno sollecitazioni dall'esterno.

DURTAL Era più isolato, molto più attento a se stesso.

DES HERMIES Epoca dolorosa e raffinata...

Questo dialogo iniziale tra Des Hermies e Durtal costituì il nucleo intorno al quale Buñuel e Carrière costruirono buona parte della loro sceneggiatura. Il dialogo offriva il pretesto per procedere per analogie e contrapposizioni. Come dimostrarono le scene seguenti ad esso, era possibile contrapporre una «famiglia contadina del medioevo [...] riunita la sera di fronte a un camino», dai volti «calmi, sereni, riflessivi», a «un'altra famiglia, composta dallo stesso numero di persone [...], riunita la sera di fronte alla televisione», immobile mentre «i bagliori dello schermo danzano sui loro volti vuoti, perduti, ipnotizzati».

Ad un medioevo immaginario sono ispirate diverse delle scene seguenti: l'esplosione di una bomba in un bar viene commentata da Durtal con un laconico «Uccido-

no senza considerare né chi né come» e chiosata da Des Hermies («Nel medio evo tutto ciò non esisteva. La nitroglicerina era ancora sconosciuta»); la polizia accorsa per disperdere i curiosi intorno al luogo dell'esplosione è bardata con «casco, visiera medioevale, scudo»; uno dei personaggi principali del romanzo di Huysmans, Carhaix il campanaro di Saint-Sulpice (straordinariamente simile al Quasimodo di Victor Hugo), interrogato da Durtal e Des Hermies, lamenta un mondo «ormai in pezzi» ed esclama: «Ah! Il medioevo era una grande epoca...».

Gli esempi si potrebbero facilmente moltiplicare, ma credo valga la pena concentrarsi sulla rappresentazione della genesi delle accuse e dei processi subiti da Gilles de Rais. Nella sceneggiatura di Buñuel e Carrière il punto di partenza della trasformazione di Gilles da devoto ad evocatore è il denaro. Il denaro ed uno stereotipo antico, assente nel romanzo di Huysmans¹²:

Camera di Gilles de Rais – Interno sera

Una grande stanza del castello di Tiffagues, illuminata sommariamente da qualche candela e da un camino. Gilles de Rais è seduto su una poltrona, il viso in ombra, inquieto. Al suo fianco c'è il suo tesoriere. Di fronte a loro, in silenzio, un mercante ebreo sta esaminando alcuni oggetti posati su un tavolo: dei gioielli, dei cibori, degli ostensori e anche dei manoscritti miniati e rilegati

TESORIERE Quanto ci puoi dare?

¹² J.-K. Huysmans, *L'abisso*, p. 54: «Il Grande Avaro, l'usuraio principe del tempo, Giovanni V duca di Bretagna».

MERCANTE EBREO In pegno, sessanta scudi. Per l'acquisto...

GILLES Sessanta scudi! Per queste cose!

Si alza e si avvicina al mercante che, spaventato, indietreggia

GILLES Meriteresti la forca. Vattene. Non ho bisogno di te

Sono la presenza e la fuga dell'usuraio a dare il via alla scena – che doveva svolgersi in esterno, in un bosco – dell'evocazione demoniaca, pagata con uno dei cibi che Gilles intendeva dare in pegno al mercante ebreo della scena precedente. All'evocazione fallita ne dovevano seguire molte altre, retribuite con innumerevoli omicidi e torture di infanti. La conclusione della vicenda era nota, tanto agli sceneggiatori quanto al pubblico. Nel ricostruire il processo a Gilles de Rais Buñuel e Carrière rielaborarono ampiamente il resoconto di Huysmans¹³. Intendevano attribuire un ruolo preminente a Jean de Blouyn, vicario dell'inquisitore per il regno di Francia:

BLOUYN Bada. Il rogo non è lontano. Hai provato a fermarti e a pentirti, ma ogni volta sei tornato ai tuoi crimini come il cane torna al suo vomito.

GILLES Ho detto: fuori! Non risponderò!

BLOUYN L'atto di accusa è pronto. Risponderai o preferisci essere scomunicato?

GILLES Conosco la legge cattolica quanto voi. In ginocchio davanti a me, lurido vecchio!

¹³ *Ibid.*, pp. 224-227.

BLOUYN Domani sarai interrogato e torturato fino a che non parlerai.

GILLES Credi di spaventarmi con la tortura? Vattene, lasciami...

MALESTROIT Taci.

È il vescovo che ha parlato per la prima volta. Gilles si blocca, interdetto, e lo guarda. Improvvisamente cala il silenzio più assoluto. Dopo qualche istante il vescovo agguisce con voce calma:

MALESTROIT Io, vescovo di Nantes, ti scomunico. Tu non appartieni più alla chiesa. Il tuo processo comincerà domani.

Questa volta Gilles non risponde. Immediatamente il vescovo si volta e lascia la sala, seguito in silenzio da tutti gli altri. La porta viene chiusa. Si sente il rumore della chiave, dei catenacci. Gilles resta solo, rabbuiato, immobile. Qualcosa in lui è stato colpito, nel profondo.

Questo tentativo di riassumere (e, di fatto, risolvere) filmicamente il processo a Gilles de Rais riprendeva alcune delle già ricordate "prescrizioni" avanzate da Huysmans nei capitoli iniziali de *L'abisso*: «Non c'era altro da fare che fabbricarsi la propria visione, immaginare le creature vissute in un'altra epoca, immedesimarsi in esse, indossare, appena possibile, abiti simili a loro, forgiare, in altri termini, col materiale fornito dai particolari anche infimi ma incontrovertibili, ingannevoli personaggi». *Là-bas*, *L'abisso* di Huysmans consentì a Buñuel di riconnettersi alla tradizione del romanzo nero inglese. Nel 1963-1965 la progettata riduzione del *Monaco* di Lewis (1796) (e del suo processo inquisitoriale interrotto da un intervento

demoniaco) non andò in porto¹⁴. Ma le letture madrilenne continuarono ad influenzare Luis Buñuel:

Durtal fece scorrere lo sguardo sugli altri volumi. Per la maggior parte erano opere di devozione, Bibbie in latino e in francese, Imitazioni di Cristo, la Mistica di Gorres in cinque volumi, la *Storia e la teoria del simbolismo religioso* dell'abate Aubert, il *Dizionario delle eresie* di Pluquet e varie vite di Santi.¹⁵

La piccola biblioteca di uno dei personaggi dell'*Abisso*, il campanaro Carhaix, era la stessa alla quale Luis Buñuel attinse per realizzare *La via lattea* (1969). Il *Dizionario delle eresie* di Pluquet (insieme agli *Eterodossi spagnoli* di Menéndez Pelayo) fornì agli sceneggiatori (ancora Buñuel e Carrière) il pretesto per redigere una sorta di moderno catalogo delle eresie. Assenze e presenze di questo catalogo furono l'oggetto di una conversazione di Buñuel con Max Aub che vale la pena riportare:

[Aub] Nella Via lattea, ti riferisci unicamente, o molto insistentemente, alla religione.

[Buñuel] Alla religione, ai dogmi e alle eresie.

[Aub] E la politica la lasci in pace.

Buñuel La politica non credo che...

[Aub] No, no. Né la polizia, né i genitori, nessuno.

[Buñuel] No.

[Aub] Solo che sei rimasto fisso alla tua gioventù e alla tua vecchiaia.

¹⁴ L. Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milano 1991 (ed. or. Paris 1982), p. 252.

¹⁵ J.-K. Huysmans, *L'abisso*, p. 41.

[Buñuel] Sì, ma ammetterai che è difficile, trattandosi di eresie, infilarci la polizia. Non si può.

[Aub] Naturalmente. Voglio dire che quello che ci vedo è "l'eterno ritorno": tu ritorni esattamente alla tua infanzia, con *La via lattea*.

[Buñuel] Sì, questo sì¹⁶.

«Infilarci la polizia» si poteva, anche se il film nella quale eresia e polizia convivevano non fu mai realizzato. *L'abisso* di Huysmans faceva costantemente riferimento alla vicenda di Gilles de Rais all'interno di una cornice contemporanea. Questa cornice culminava nella celebrazione di una messa nera officiata da un personaggio, il canonico Docre, quantitativamente marginale nel romanzo di Huysmans, centrale nella sceneggiatura di Buñuel e Carrière. Prima che Durtal potesse assistere alla messa nera, trascinato dalla sua amante, la signora Chantelouve, e immediatamente dopo la prima comparsa di Docre, Huysmans fece pronunciare a Carhaix – il lettore campanaro di un Dizionario delle eresie stampato per la prima volta a Parigi, nel 1762 – una sentenza senza appello: «Sto pensando all'Inquisizione. Aveva senz'altro una ragione d'essere, dato che essa soltanto potrebbe colpire quel prete indegno che se ne fa un baffo della chiesa!»¹⁷. Buñuel e Carrière risolsero il personaggio di Docre e la scena della messa nera in modo molto diverso. Condivisero con Huysmans la definizione del rituale inscenato da Docre – un «sabba»¹⁸ – ma progettarono una ripresa in interni che doveva concludersi con l'arrivo della polizia ed il suicidio di Docre.

¹⁶ M. Aub, *Buñuel: il romanzo*, Sellerio, Palermo 1992, p. 160.

¹⁷ J.-K. Huysmans, *L'abisso*, p. 148.

¹⁸ *Ibid.*, p. 264: L. Buñuel, J.-C. Carrière, *Là-bas, L'abisso*, p. 75.

Questa ripresa in interni e questa conclusione parziale erano del tutto coerenti con le precedenti scene in interni, molto simili a ciò che, tre anni prima, era stato il *Fascino discreto della borghesia*. Della borghesia Buñuel intendeva dare una rappresentazione giudiziaria (conclusa dall'irruzione della polizia) ed una rappresentazione morale, ispirate anch'esse all'*Abisso* di Joris-Karl Huysmans¹⁹. La riduzione cinematografica di *Là-bas* doveva concludersi con un'inquadratura chiusa progressivamente sulla Crocifissione di Grünewald e sul suono delle campane di Carhaix. Si trattò semmai di una inversione. *L'abisso* di Huysmans si apriva, dopo un'autopsia spietata della società contemporanea divisa in clan, clan liberale, clan decadente ed orleanisti della verità, con una lunga descrizione dell'opera di Grünewald²⁰.

Il processo a Gilles de Rais e l'opera di Huysmans segnarono a tal punto Buñuel da farlo rimanere fermo alla gioventù e alla vecchiaia. Nell'autobiografia apparsa nel 1982 Buñuel volle intitolare il capitolo dedicato alla gioventù *Ricordi del medioevo* e concluderlo così: «Ho avuto la fortuna di passare la mia infanzia nel medioevo, quell'epoca "dolorosa e squisita", come scriveva Huysmans. Dolorosa per la vita materiale. Squisita per la vita spirituale. Proprio il contrario dei nostri giorni»²¹.

A quali esiti avrebbe portato la messa in scena del romanzo di Huysmans da parte di Buñuel? Quali reazioni avrebbe suscitato? Non è difficile pensare che la messa in scena del processo inquisitoriale a Gilles de Rais e la sua

¹⁹ J.-C. Carrière, *Perché Buñuel non ha girato Là-bas*, p. 14.

²⁰ J.-K. Huysmans, *L'abisso*, pp. 11-15.

²¹ L. Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, p. 27.

spettacolare conversione, messa a confronto con il *Fascino discreto della borghesia* (e della messa nera) avrebbe – come era già avvenuto per *La via lattea* – convinto alcuni che si trattava di un film di lotta, antireligioso. Ad altri sarebbe sembrato un film pagato dal Vaticano²².

²² *Ibid.*, p. 256.