

Rivista trimestrale - Anno 4  
ottobre - dicembre 2000  
Spedizione in abbonamento postale

# close up

Storie  
della visione  
n° 10

dossier  
**Kathryn  
Bigelow**

speciale  
**Il mondo segreto  
di Luis Buñuel**

intervista  
**Paul Verhoeven**

fuorisacco  
**Conversazione con Jannis Kounellis**



# close up

*Storie della visione*

Rivista trimestrale

Anno 4 - n. 10 - ottobre-dicembre 2000

*Direttore:* Giovanni Spagnoletti

*Capo redattore:* Roberto Pisoni

*Redazione:* Pedro Armocida, Serafino Murri

*Direttore responsabile:* Ezio Quarantelli

*Collaboratori:* Alessandro Borri, Ninì Candalino, Maria Coletti, Leonardo De Franceschi, Andrea Di Mario, Alberto Farassino, Doriano Fasoli, Francesca Leonardi, Andrea Lissoni, Giona A. Nazzaro, Plinio Perilli, Carola Picciotti, Laura Sannio, Francesca R. Vatteroni, Valentina Valentini

*Redazione testi:* Barbara Zileri

*Segreteria di redazione:* Sandra Grieco

*Amministrazione:* Daniela Vanni

*Hanno collaborato a questo numero:* Vito Acconci, Nicole Biondi, Marcello Walter Bruno, Michela Carobelli, Lia Colucci, Massimo Causo, Erika David, Michele Faggi, Giampiero Frasca, Alessandro Izzi, Roy Menarini, Francesco Patrizi, Antonio Pezzuto, Augustín Sanchez Vidál, Mario Sesti.

*Progetto grafico e impaginazione:* Enzo Carena

*Redazione:*

Via Dei Sardi 32 - 00185 Roma

tel.: (06) 4460050 - fax: (06) 490890

e-mail: md1896@mclink.it

*Editore e amministrazione:*

LINDAU s.r.l. Via Bernardino Galliani 15 bis - 10125 Torino

tel.: (011) 6693910 - fax: (011) 6693929

*In copertina:* *Viridiana* (1961) di Luis Buñuel

Abbonamento annuo 4 numeri: Italia £. 50.000; estero: £. 65.000 (per posta aerea)

Versamenti sul c.c.p. n. 33283102 intestato a Lindau s.r.l., Torino

Spedizione in abbonamento postale

Autorizzazione n. 5116 del 27 febbraio 1998 del Tribunale di Torino

«Close-Up on line» Indirizzo sulla rete: [www.close-up.it](http://www.close-up.it)

Dossier

# Kathryn Bigelow

close  
up

campi

**Kathryn Bigelow, l'etica della visione**  
*di Michela Carobelli*

**Near Dark: avanguardia nel genere**  
*di Mario Sesti*

**The Loveless**  
**di Kathryn Bigelow e Monty Montgomery**  
*di Massimo Causo*

**Point Break:**  
**il peso dell'acqua, la leggerezza dei corpi**  
*di Giona A. Nazzaro*

**Intorno all'amatore**  
*di Ninì Candalino*

## OSCURI OGGETTI DEL DESIDERIO Feticismo, sovrapotere, e surrealtà nel cinema di Luis Buñuel di Serafino Murri

*Una cosa è rinnegare, un'altra profanare. Fa bene, ogni tanto, bestemmiare contro qualcosa in cui uno crede.*

Luis Buñuel

settimane, era attentissimo ai movimenti di macchina e alla scelta degli obiettivi, cosa che però non traspare chiaramente dai suoi film, dove le soluzioni tecniche sembrano invisibili e molto semplici. Purtroppo aveva a che fare con un'industria prevalentemente commerciale. Una volta un produttore gli diede un'ora per finire un film. Mio padre cercò le frasi opportune da far dire agli attori e girò di corsa le ultime sequenze. Un attore spiegava all'altro che la mamma era morta e che avevano ricevuto la sua eredità, così finiva.

**Close-Up:** *Per girare in così poco tempo doveva avere tutto bene in mente...*

**Buñuel:** Pianificava perfettamente tutto. Trascorrevano molto tempo, a volte anche un anno, scrivendo le sceneggiature e le riteneva – un po' come Orson Welles – la parte più importante di un film. Forse è per questo che detestava la sequenza finale del volto sorridente della fanciulla in *La dolce vita* di Fellini, una conclusione consolatoria a un film tutto negativo, cosa che lui assolutamente non ammetteva.

**Close-Up:** *Sul rapporto finito male di suo padre con Dalí ha qualche ricordo?*

**Buñuel:** Loro non discussero mai. Fu un problema di soldi, che poi erano l'unica cosa che interessava veramente a Dalí. Mio padre non sopportava questo aspetto. E così con il tempo passarono dalle risate provocate dalla stesura della sceneggiatura di *Un Chien andalou* all'oblio. Ricordo che una volta stavo con mio padre in un caffè parigino e all'improvviso giunse Dalí su una Cadillac. Quando entrò nel locale, mio padre si coprì la faccia cercando di nascondersi e disse: «Oh no, Dalí!». Dalí non ci vide. Una volta tranquillizzato mi disse che l'avrebbe potuto salutare e che si sarebbero abbracciati affettuosamente. Ma era anche sicuro che in cinque minuti il locale si sarebbe riempito di fotografi. Mio padre non sopportava l'utilizzo che faceva Dalí della sua immagine.

Nel cinema di Luis Buñuel «ateo grazie a Dio», l'eroticismo come aperta e impronunciata trasgressione della morale sessuale fa tutt'uno con il gusto per la tradizione culturale: una miscela diabolica, che sviscera e scardina il principio odiosamente autoritario della *censura*, solo entro i confini del quale, dialetticamente, ha senso il problema di un superamento della «normalità». Lo spirito della sua opera, segnata dall'adesione al surrealismo (il cineasta entrò nel movimento insieme a Dalí dopo il secondo manifesto), trova singolari consonanze nella riflessione di Georges Bataille, come lui laterale al gruppo più volte rifondato da Breton, che come filosofo, studioso delle religioni e antropologo da un lato<sup>1</sup>, e come scrittore e poeta dall'altro (il suo *L'azzurro del cielo*<sup>2</sup> stava per essere trasformato in film da Fassbinder al momento della sua morte), ha messo a fuoco nella scrittura il momento «diabolico» della sessualità, lo stato di estasi e sublimazione nel quale la ragione non ha più dominio, ed emerge qualcosa d'intimamente umano a «deviare» i comportamenti erotici. Attraverso il perturbamento della psiche e l'alterazione dei rapporti sociali generati dalla sessualità, nell'opera di Buñuel e di Bataille si può rilevare un'importanza rivoluzionaria attribuita al «piacere intellettuale della regressione, *l'amor intellectualis diaboli*, il gusto di distruggere la civiltà con le sue stesse armi»<sup>3</sup> che Adorno e Horkheimer attribuiscono a Sade. Entrambi gli eretici surrealisti hanno inteso attaccare con le loro *deviazioni* della meta sessuale le radici autoritarie della società razionalista occidentale: il confronto tra Buñuel e Bataille è dunque quanto mai fertile, perché il rientrare nella sfera della letteratura novecentesca illuminata in maniera più o meno esplicita dalla con-

trovera stella del Marchese De Sade (il primo intellettuale che si sia legato a un'idea razionale della sopraffazione della «normalità» del desiderio) può chiarire più di quanto non sia stato fatto la singolarità dell'atteggiamento buñueliano nei confronti della riscoperta del poeta maledetto dell'oltraggio sessuale, che sembra aver segnato profondamente il secolo appena concluso: quello del trionfo commerciale della pornografia. Per ben due volte, del resto, Buñuel rappresenta direttamente il Divino Marchese, nei panni traslati di un Cristo-Blangis in *L'Age d'or* e in quelli di un'intellettuale illuminista «arrabbiato» chiuso nella sua cella in *La Via Lattea*, svelando così le due matrici del suo pensiero che s'intrecciano nell'asintoto a-morale di Sade e del *coût* marcatamente feticista che ne deriva. La dialettica tra negazione e atto trasgressivo riassunta dalla morale cattolica nel concetto di *peccato* è stato certo uno dei mezzi principali con cui il grande outsider spagnolo ha messo in pratica la sua «azione surrealista» di emancipazione della morale in senso rivoluzionario, convinto che «in una società organizzata e gerarchizzata il sesso, che non rispetta né barriere né leggi, può diventare in ogni momento un fattore di disordine e un pericolo autentico [...]»<sup>4</sup>. Il modo in cui Buñuel ha realizzato nelle sue immagini le fantasie erotiche più tipicamente eterodosse con un caratteristico «mostrare e velare», sempre frammiste a un altro termine a loro eterogeneo (la fantasia criminale, l'ambizione sociale, il delirio religioso), tocca in maniera esemplare l'intreccio della sessualità con il comportamento sacrale analizzato da Freud in *Totem e Tabù*:

I tabù sono divieti antichissimi imposti un tempo dall'esterno a una generazione di uomini primitivi [...] Questi divieti hanno colpito le attività verso le quali esisteva una forte inclinazione. Poi le proibizioni si sono conservate di generazione in generazione, forse soltanto a causa della tradizione, rappresentata dall'autorità dei genitori e dalla società. [...] Ma dal permanere dei tabù scaturisce una constatazione: il desiderio originario di fare ciò che è proibito sussiste anche nei popoli che rispettano i tabù. Queste popolazioni hanno quindi un atteggiamento ambivalente verso le proibizioni imposte loro dal tabù: a livello inconscio niente sarebbe loro più gradito che trasgredirle, ma ne

hanno anche paura; ne hanno paura proprio perché lo vorrebbero, e la paura è più forte del piacere. Il piacere della trasgressione è però inconscio in ogni singolo individuo della popolazione come è inconscio nel nevrotico<sup>5</sup>.

Se del valore eversivo sul piano sacrale e sociale della sessualità è cosciente anche Bataille, quando afferma che «divieto e trasgressione si contrappongono e si completano a vicenda»<sup>6</sup>, è pur vero che la sua presa di posizione intellettuale rientra in una sorta di pensiero dell'ortodossia sadiana per cui non è tanto il legame sociale a essere il fulcro della sacralità collettiva dei tabù a dover essere sfatato, quanto invece una sorta d'innatismo della violenza a dimostrare, su un piano anarchico e individualista, che «ciò che ci disgusta più profondamente è in noi», e che «il merito essenziale di Sade consiste nell'aver scoperto, e perfettamente mostrato, nel trasporto voluttuoso, una funzione dell'*irregolarità morale*»<sup>7</sup>: l'eroticismo deviato, permeato dall'accecamiento della violenza e dall'espressione del disgustoso come cardini della trasgressione, *smentisce* in seno alla realtà relazionale la forza del vincolo sociale, riportando a una dimensione monadica di libertà espressiva il desiderio perverso di violenza. Ma in Buñuel, al contrario di Bataille, la deviazione erotica si consuma su un piano non violento e rituale, che può divenire perfino struggentemente romantico, ma non è mai esclusivamente un fatto privato, né trasgressivo: frutto quasi sempre di esperienze familiari o sociali, la deviazione con le sue norme ossessive quanto *pudiche*, sta a dimostrare quanto la coazione razionale e religiosa che amministra i comportamenti sociali possa sconfinare negativamente anche nell'ambito dell'intimità. In altri termini, Bataille individua il conflitto morale nell'interiorità dell'individuo<sup>8</sup>, laddove Buñuel (ben più marxianamente) sottolinea l'esatto contrario: la perversione delle «norme» sociali, che rendono ridicolo e puerile lo spazio sacrale dell'interiorità. Per usare ancora termini freudiani, Bataille analizza la deviazione sessuale sul versante del *disgusto*, mentre Buñuel accentua il carattere del *pudore*, le due uniche forze che generano perversione rispetto all'oggetto sessuale,



Luis Buñuel e Angela Molina sul set di  
Quell'oscuro oggetto del desiderio (*Cet obscur objet du désir*, 1977)

ma di cui il pudore, secondo Freud, «è l'unica forza che si oppone al piacere di guardare»<sup>9</sup>. In questo senso appare chiara l'affermazione del regista «la perversione sessuale mi ripugna, ma può attrarmi intellettualmente»<sup>10</sup>, che collocare l'importanza di Sade nell'ambito della creazione di «uno straordinario mondo di sovversione in cui entra di tutto, dagli insetti alle abitudini della società umana, il sesso, la teologia»<sup>11</sup>. L'immagine della bambina morta in *Il diario di una cameriera* con le lumache che le salgono su per la coscia, con la sua sensazione oscena di umidità e di bava, come il latte sulle cosce della bambina in *I figli della violenza*, le uova rotte sulle cosce di Susana in *Adolescenza torbida*, il sangue sulle cosce dell'istitutrice di Archibaldo in *Estasi di un delitto*, sono esempi lampanti di un'allusività che mortifica ogni significato simbolico, che sovvertono senza ricorrere alla letteralità, che perturbano per la loro criptica esplicitezza, a tal punto che il regista sostiene che certe scene «si impongono come immagini, e io le inserisco, ma se iniziassi a dar loro un significato, le toglierei»<sup>12</sup>. La posizione di Buñuel è dunque sadiana nella misura in cui Sade «commetteva delitti solo nella sua immaginazione, come una forma di liberazione del desiderio criminale. L'immaginazione può permettersi tutte le libertà. Altra cosa è metterle in pratica. L'immaginazione è libera; l'uomo no»<sup>13</sup>: è il filo sottile dell'*ambivalenza* sociale che possiede il piacere trasgressivo, la sua negazione e riaffermazione delle «norme», il nocciolo della provocazione morale radicale intentata dal cineasta. Il filosofo Bataille, rivoluzionario sul piano teorico, nell'ossessione della sua letteratura permeata da un'ideologica ansia di novità poetica, elimina nella perversione la cornice cattolica di divieti e convenzioni che fa esplodere la visionarietà *erotizzante* di Buñuel, col risultato di non giungere mai a operare il capovolgimento sadiano della morale attraverso gli stessi mezzi della ragione usati in nome del proprio contrario, facendo della trasgressione un valore a sé, un valore *algi*do e *di fatto*, laddove il regista ne sottolinea il valore immaginario, *pudico*, confermando nel concreto dell'espressione frustrata delle

pulsioni la violenza delle proibizioni sociali esistenti. Si potrebbe forse dire di Bataille scrittore, quel che egli dice di Jean Genet: che nei suoi romanzi vi è «qualcosa di fragile, di freddo, di inconsistente, che non impedisce necessariamente l'ammirazione, ma mette in discussione il consenso»<sup>14</sup>, mentre nei pudori di Buñuel c'è qualcosa di più profondamente malizioso. Il libidinoso feticismo di tanti personaggi buñueliani, il loro adorare icone, vestiti, scarpe e oggetti delle persone che amano fino a creargli intorno un mondo di desideri torbidi e posticci scollato dalla realtà dei sentimenti, più che del delirio di onnipotenza è il sintomo lampante della mancanza di libertà che li circonda e li attanaglia. Non è l'appetito del male ad agitarne gli intenti, in essi non si ritrova quel «sentimento di folgorazione, di contatto sacro, che il male offre»<sup>15</sup> che è l'obbiettivo del sadismo sincero di Bataille dall'accento marcatamente Nietzscheano, ma una debolezza fondamentale, un lato che resta scoperto dalle garanzie fornite dal loro ruolo sociale. Al posto dello scatenamento panico degli istinti in nome della libertà assoluta dell'irregolarità morale, in Buñuel si ritrovano gli aspetti più superstiziosi del rito religioso e quelli più codificati del rito sociale a fare da contraltari sostanziali alla ritualità blasfema del feticismo sessuale: insieme, fanno da spia a un comportamento coatto che ha perso l'oggetto e il senso della sua primitiva necessità, in una raffigurazione che riflette lo sforzo politico e morale di demolizione della «seconda natura» borghese nei suoi schemi ideologici, che ha animato il cinema buñueliano fin dagli esordi.

Il regista aragonese ha evitato di cadere nell'ambigua esaltazione surrealista *tout court* dello spirito sadiano, illuminista per converso, nella sconvolgente esplicitezza della forma, ma intimamente conservatore e autoritario nei contenuti: si può dire anzi che in questo senso Buñuel abbia operato un *ribaltamento* della prassi sadiana, facendosi esplicito e dirompente nei contenuti (sessuali e no), ma optando in epoca «matura» (dal periodo messicano in poi) per una forma di rottura criptica e insinuante, che abbraccia la «conservazione» tanto sul piano della lingua filmica che



su quello dell'esplicitzza delle immagini e dei comportamenti. Se Bataille aderisce a un'esplicitzza verbale e descrittiva che gira in una specie d'incantato vortice di morbosità, Buñuel spinge il comportamento sessuale «proibito» in una dimensione sarcasticamente casta, di livello quasi etologico, un *do ut des* che si nutre di un senso del proibito infantile, che spesso ha come obbiettivi traslati il ricatto e l'appropriazione della ricchezza altrui (perversamente legata alla debolezza indotta dalla «soggezione della carne»). Susana, la giovane e conturbante «figlia di nessuno» corruttrice del padre e del figlio di *Adolescenza torbida* mette in discussione la forza del vincolo familiare, come i barboni di *Viridiana* approfittano non meno cinicamente del ricco zio della pietà dell'aspirante novizia per violentarla, e perfino un personaggio in apparenza sottomesso come Tristana consuma la sua lenta vendetta sul «carnefice» benefattore Don Lope: ma per quanto reietti, questi attori dell'eroticismo malvagio sono al contempo profanatori e portabandiera del potere, e non a caso o sono popolani, o molto più spesso personaggi ricchi e potenti, anarcoidi «signori», e non semplici borghesi. La pervers-

Tristana  
(*id.*, 1970)

sione sessuale come gioco «politico» di *sovrapotere* sull'altro che si ritrova in questi frangenti, è la stessa che argutamente Michel Foucault ha attribuito a Sade:

In Sade, non c'è mostro che sia politicamente neutro o medio: o viene dalla feccia del popolo e ha sollevato la schiena contro la società stabilita; o è un principe, un ministro, un signore che ha su tutti i poteri sociali un sovrappotere senza legge. In ogni caso il potere, l'eccesso di potere, l'abuso di potere, il dispotismo, sono sempre, in Sade, operatori di libertinaggio. Questo sovrappotere a sua volta trasforma il semplice libertinaggio in mostruosità.<sup>36</sup>

Per converso, il desiderio borghese nei film buñueliani si presenta quasi sempre nella forma nevrotica di una *manca* e di una frustrazione, riflesso di una famelicità solo mentale che si sgretola all'atto, e abbisogna della procrastinazione e dell'impedimento per



sopravvivere immaginariamente: un sesso senza «valore d'uso», rappresentazione chiara e diabolica dell'ideologia normalizzante del lavoro e del potere economico, dei suoi valori «di scambio» alimentati dal falso egualitarismo del sistema: basta ricordare la scena della libidine del personaggio interpretato da Monica Vitti e dal marito di fronte a immagini di chiese e monumenti dagli evidenti richiami fallici in *Il fantasma della libertà*. Un'immagine dell'eroticismo «sicuro» come forma sclerotizzante e vuota di un desiderio più profondo messo in subordine, dunque, che diventa paradigmatica nell'impraticabile coito più volte sostituito da altri «doveri» della vita sociale in *Il fascino discreto della borghesia*, ma anche inquietantemente «normalizzata» fino alla routine nella trasgressione mercificata della prostituzione dalla frigida Séverine in *Bella di giorno*. Nelle «profanazioni» erotiche e nelle piccole manie dei suoi personaggi «trasgressivi» eterogenei alla borghesia, Buñuel sfrutta invece l'aspetto più «normale» del sadismo, di cui Freud sottolinea quanto sia «facile dimostrarne le radici nella normalità», perché «la sessualità nella maggior parte degli esseri umani rivela una mescolanza di aggressività, di inclinazione alla sopraffazione, il cui significato biologico potrebbe risiedere nella necessità di superare la resistenza dell'oggetto sessuale con mezzi diversi dal corteggiamento»<sup>17</sup>. Oltre alla paura del rifiuto, dietro la rappresentazione peccaminosa della sessualità aggressiva e deviata c'è del resto una comune ossessione mortuaria in Buñuel e Bataille: se il cineasta afferma «Per me, la fornicazione ha qualcosa di terribile. La copula, considerata obbiettivamente, mi sembra allo stesso tempo comica e tragica. È la cosa che più assomiglia alla morte: gli occhi sbarrati, gli spasmi, la bava. E la fornicazione è diabolica: ci vedo sempre il diavolo»<sup>18</sup>, lo stesso pensiero si ritrova quasi intatto in Bataille, quando dice che «il disordine sessuale decompone le figure coerenti che ci costituiscono, per noi stessi e per gli altri, in quanto esseri definiti (cioè le spinge al di là di quell'infinito che è la morte)», e che «nella sensualità vi è un turbamento, un sentimento di essere perduti analogo al senso di malessere provocato dai cadaveri»<sup>19</sup>. Così,

nel più feticista dei film di Buñuel, *Viridiana*, la corda con i due manubri-oggetti fallici che passa di personaggio in personaggio è dispensatore allo stesso tempo di erotismo e di morte (ci salta la bambina che verrà uccisa, ci s'impicca Don Jaime e il mendicante zoppo ne ha cinti i pantaloni quando tenta di violentare Viridiana). Ma l'osceno come infrazione esplicita e consapevole della norma, che agita l'onnivora e blasfema verve dei personaggi di Bataille nella loro scatologica regressione borghese intrisa di senso di colpa, che cerca di anticipare e possedere finanche l'esperienza della morte portando l'individuo all'autodistruzione per abuso, non riguarda i candidi, religiosi e rispettabili «trasgressori» di Buñuel: la purezza del non meno macabro rituale feticista che agita personaggi come Archibaldo di *Estasi di un delitto*, Don Jaime di *Viridiana* o Monteil di *Il diario di una cameriera* è un'isola oscura, dove la spontaneità infantile di un desiderio proibito è irregimentata da fattori magici di potere frustrato, primo fra tutti la volontà di controllo della morte delle persone amate, e non a caso si svolge secondo regole precise come in Sade, se non attraverso contratti espliciti come in Masoch: la sostituzione «razionale» della passione frustrata con una norma deviata in un oggetto sostitutivo argina il dolore, con l'effetto di trasporre la sessualità feticista in un ambito innocente, che nella sua esasperazione illogica e regolamentata tocca il ridicolo e il grottesco. Così la rappresentazione erotica buñueliana non è mai scissa dal gusto dello «humor nero», sotto la cui egida, tra i fondatori, André Breton poneva non a caso Sade: «Per un attimo – dice Breton –, il fantastico riprende il possesso dell'opera di Sade: il reale, il plausibile sono deliberatamente trasgrediti. Una delle maggiori qualità di quest'opera consiste nel saper situare l'affresco delle iniquità sociali e delle perversioni umane nella luce fantasmagorica dei terrori infantili, correndo magari il rischio di confondere questi e quelle»<sup>20</sup>. Il discorso buñueliano sul potere nelle forme dell'eversione sessuale dunque si fa chiaro: senza l'impotenza assoluta, nessuna norma avrebbe senso, anzi, come ricorda Foucault, «la norma [...] è portatrice di una pretesa di potere. La norma



Nazarín  
(id., 1958)

non è un principio di intelligibilità; è un elemento a partire dal quale un determinato esercizio del potere si trova fondato e legittimato»<sup>21</sup>. Si pone così una questione fondamentale: il dominio feticista dell'oggetto sessuale nasce per tamponare lo scatenamento di paure infantili egocentriche sulla mancanza di controllo dell'*altro*, un processo che Freud sintetizza affermando che «la scelta del feticcio [...] rivela l'influenza ritardata di un'impressione sessuale ricevuta perlopiù nella prima infanzia»<sup>22</sup>. Un ambito tirato in ballo anche dal regista, che ricorda come

d'estate, durante la siesta, [...] ci riunivamo nella penombra di un negozio di stoffe. Porte chiuse, tende tirate. Il commesso del negozio ci prestava allora qualche rivista «erotica» [...] quelle riviste oggi sembrerebbero di un'innocenza angelica. Si poteva a malapena distinguere l'attaccatura di una gamba o di un seno, il che bastava ad infiammare i desideri, ad accendere le confidenze. La separazione totale tra uomini e donne dava un eccesso di ardore ai nostri impulsi maldestri. Ancora oggi, quando ripenso alle mie prime emozioni sessuali, mi ricompaiono intorno odori di stoffa<sup>23</sup>

*Sessualità e potere* (in senso classista come in senso sessuale), *sessualità e infanzia*, dunque: due diadi inscindibili nel discorso cinematografico di Buñuel, che rischiano di essere difficilmente comprensibili nell'era del sesso «transgenderico» e dell'AIDS, quando la libido ridotta a standard da supermercato e classificata via Internet fin nella più specifica delle perversioni si giova del suo aspetto «normale» e monadico, che sembrerebbe dare ragione alla visione regressiva e «fredda» che Bataille aveva della «liberazione sadiana». Proprio per questo diventa essenziale mettere a fuoco quel luogo mentale dove brilla l'«eccesso di ardore» che alimenta il senso della trasgressione in Buñuel, e che in una diabolica scarnificazione e inversione dei ruoli sessuali che poco ha a che vedere con l'idea morbosamente sadiana di trasgressione, mette in scena una lotta per il potere di

ruolo mascherata da questione morale, retaggio di un *cattolicesimo amorale e trasparente*.

L'immagine della donna come sesso debole e fonte di corruzione subisce in Buñuel una brusca quanto invisibile inversione rispetto al cliché: la donna diventa la figura forte in virtù della sua indomabilità (un mito antecedente a quello biblico, diretto responsabile delle leggi di Mosè in fatto di morale sessuale). Il rapporto tra uomo e donna è riportato a una dimensione edenica, prima della caduta, dove le energie degli amanti sono in gioco per l'affermazione di una *spontaneità* troppo intima e personale per essere controllabile. Al fondo dell'eroticismo buñueliano emerge lo spettro dello *scabroso*, il pensiero duplice che s'insinua nella moralità monoteista mettendola in contraddizione. Il regista rappresenta l'eroticismo come un mondo peccaminoso regolato, come il salone di *L'angelo sterminatore*, da un principio oscuro e insinuante, un humus superstizioso che fa crescere sulla paura del Male le anomalie di un impulso astrattamente morale: quel che sciocca della donna è la sua «duplicità», intesa come capacità di fingere l'adesione al suo ruolo sociale come il suo perfetto contrario, quasi come riflesso della sua «invisibilità» orgasmica. Così, tanto l'apparentemente casta e pia Carlota, quanto la disinibita Lavinia di *Estasi di un delitto* restano indecifrabili agli occhi del criminale immaginario Archibaldo: la prima, cattolicissima ragazza di buona famiglia che egli vorrebbe in sposa ha un amante prima del matrimonio, mentre la seconda, modella e bugiarda, finge una disinibizione che non ha e si prende una sonora, divertita rivincita sugli ardori da latin lover del protagonista, facendogli invadere la casa dai turisti come fosse un caso clinico da mostrare al pubblico. Il «maschio sociale» buñueliano è spesso costretto a causa della donna a modificare intimamente il ruolo attribuitogli dal suo mandato sociale, e a rinunciare alle sue certezze razionali: la donna lo disarciona dal cavallo della «normalità» fino a renderlo succube nella dipendenza o carnefice assoluto, o, più spesso, entrambe le cose insieme (come accade esemplarmente al paranoico protagonista del dramma della gelosia di *Él*, Francisco, o in senso libertino e omicida ad

Archibaldo di *Estasi di un delitto*). Quel che porta alla regressione infantile e masturbatoria la sessualità feticista di molti maschi buñueliani è una sottile consapevolezza della propria «minorità» rispetto al ruolo femminile, irrinunciabile e insostituibile sul piano della rispettabilità sociale come su quello della riproduzione: la stessa consapevolezza per cui l'unico, vero santo del cinema di Buñuel, l'ascetico ed edipico stilista Simon, in *Simon del deserto*, non crolla di fronte al giunonico sex-appeal del diavolo-donna incarnato da Silvia Pinal, ma alla persistenza del suo *trasformistico* inganno, di fronte alle sue mutazioni in un ruolo maschile, divino, dominante. La donna destabilizza l'uomo perché incarna il «male innocente», forma primaria di contraddizione morale che rende impotente ogni codice etico: a spiegarla basta il paradigma di *Bella di giorno*, incarnazione assoluta dell'incubo di ogni amante, l'immaginazione dell'amato come fuga assoluta da ogni vincolo e ogni legge, da ogni rispetto e da ogni *decenza*, che si concretizza nella perfetta indifferenza del corpo. La frigida borghese Séverine è una e doppia: non tanto moglie fedele e prostituta, quanto corpo disponibile e fantasia sessuale irraggiungibile dal marito come dai clienti. In questo costante terrore della perdita o del fallimento del rapporto, il sesso per l'uomo buñueliano diventa una religione in quanto *religazione* di sé a un impulso incontrollabile, che deve optare spesso per la sopraffazione feticista dell'immagine sostitutiva della donna (l'incendio del manichino di *Estasi di un delitto*, o il rituale con la cenere di Don Jaime in *Viridiana*), per supplire l'insopportabile impotenza a possederne l'interiorità più segreta.

La donna buñueliana arriva a sdoppiarsi materialmente in quella sorta di sintesi arcaica posteriore che è la protagonista di *Quell'oscuro oggetto del desiderio*: scissa in due attrici di cui il corpo e il carattere dell'una si trasformano senza posa e senza logica in quello dell'altra, Conchita sancisce lo scacco della «monomania» maschile del possesso. Quando fa interpretare un unico personaggio da due donne visibilmente differenti come Angela Molina e Carole Bouquet (Maria



Schneider, la protagonista designata, non piaceva al regista), Buñuel non lavora più da surrealista come agli inizi con Dalí, che disegnava «gambe» umane a un tavolo trasformando la metafora in «catacresi», e abbandona quel processo esplicito di cui Ejzenštejn, con una malcelata punta di disprezzo diceva: «L'attuazione letterale della metafora è uno dei metodi del comico. L'attuazione letterale della catacresi non è già più comica, è sinistra, insensata: appartiene al numero di quelle visioni notturne che si chiamano incubi»<sup>24</sup>. Se è vero da un lato che la donna buñueliana è quasi sempre un dolcissimo incubo, una minaccia ambita, il punto risolutivo del personaggio di Conchita non è più nella *doppiezza* come per Séverine di *Bella di giorno* che a casa è fedele, ma è puttana professionista nel bordello, ma nell'*ambivalenza*, nell'essere *una e bina*, una divinità che mette in scacco la stretta giudicante della morale. Il fatto che non sia possibile vedere incarnato il Bene in una delle due attrici protagoniste e il Male nell'altra, è lo spaventoso raddoppio di due imprevedibili

L'Age d'or  
(id., 1930)

lità: «non so perché mi è venuto in mente che dovessero essere due. È stato un automatismo. Avrei potuto dire due, tre o dieci»<sup>25</sup>, dice il regista, a conferma che la riduzione borghese dell'immagine femminile al canone di una «schizofrenia» non coglie la sottile inafferrabilità del personaggio. Fedele alla spontaneità degli automatismi inconsci e al metodo delle libere associazioni, Buñuel non usa Conchita come metafora di diabolicità: la sua essenza rimanda alla condensazione e alla fusionalità della logica inconscia, dove sono importanti non tanto i significati letterali, ma le relazioni tra i termini della rappresentazione. Quel che importa qui è la realizzazione della perfetta precarietà che rende «burattino» l'uomo: non a caso il film è tratto dal romanzo di Pierre Louÿs *La femme et le pantin* (*La donna e il burat-*

tino), da cui von Sternberg ha girato *Il diavolo è donna* con Marlene Dietrich. A spingere Conchita contro il disperato Mathieu che porta sulle spalle l'oscuro fardello del suo «desiderio», sua schiavitù e sua rovina, è «un sentimento sadico: lei approfitta di lui, sa che le conviene renderlo contento, ma allo stesso tempo lo odia a morte, le piace tormentarlo»<sup>26</sup>. Nella contraddizione della «virilità» femminile, che fa da complemento alla remissività di tanti aspiranti amatori latini buñueliani, non è tanto l'uomo a essere un puro masochista, quanto la donna, candidamente sadica, a fare da proiezione-punizione di un sadismo socialmente represso, sublimato in enfasi masturbatoria: «Spesso – sostiene Freud – è facile riconoscere che il masochismo non è altro che un'estensione del sadismo rivolto contro la propria persona, la quale si sostituisce così all'oggetto sessuale. L'analisi clinica di casi estremi di perversione masochistica dimostra che un gran numero di fattori (complesso di castrazione, senso di colpa), vi si combinano per esagerare e fissare l'originaria impostazione sessuale passiva»<sup>27</sup>. L'unica via che ha l'uomo per controllare la donna da cui dipende, che oscilla tra l'immagine della virago e quella di un'imprevedibile bambina, sembra essere quella di diventare la sua vittima privilegiata, e santificare con una carnefice devozione ciò che Freud, parlando del fenomeno culturalmente indotto dell'*insincerità femminile*, definisce «assenza di sopravvalutazione sessuale dell'uomo» che però non manca «nei confronti del figlio da lei partorito»<sup>28</sup>, corroborando lo schema fondamentale del complesso di Edipo. Nel realizzare la sceneggiatura di *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, risalente al 1957, nel pieno periodo messicano del feticismo «pudico» e di personaggi alteri e divoranti come la «Valchiria» di *L'angelo sterminatore*, Buñuel opera una straordinaria fusione tra la frustrazione sessuale dei film «borghesi» del periodo francese e l'antico eccesso di ardore alimentato dall'irresistibile volubilità femminile. Nel film, l'icona feticista Fernando Rey nei panni di Mathieu, è sottoposto a un'infinita procrastinazione del rapporto sessuale, emblema dell'impotenza e della castrazione subita dal denaro, dalla cultura e tutti gli altri pseudo-falli della socialità

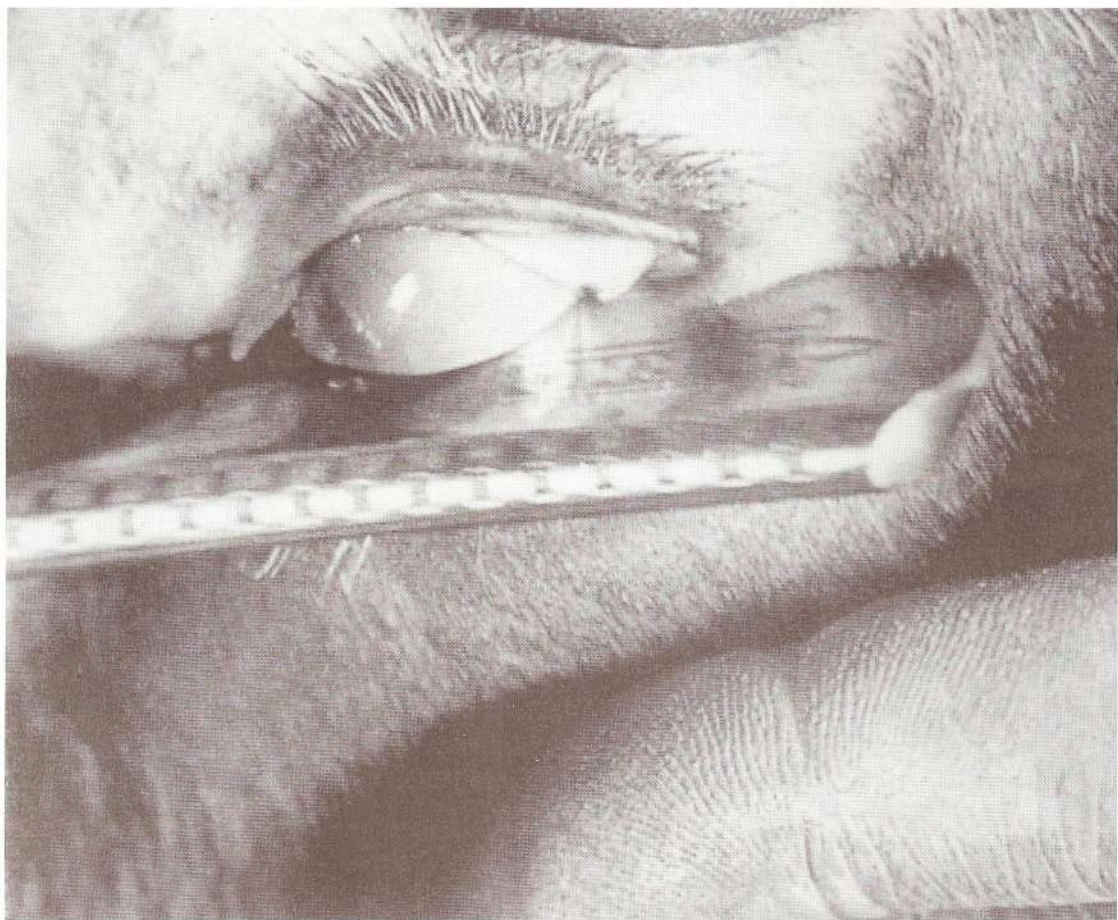
borghese, ma a essere messa in crisi è l'idea stessa della «sanità» del rapporto sessuale come rasserenazione dell'istinto, qualcosa che non riguarda più solo il «sovrapotere» della donna, ma la pulsione masochista dell'uomo come mezzo di controllo: «Forse l'oggetto del desiderio, nel protagonista, è in effetti la frustrazione, che eccita di più il suo desiderio»<sup>29</sup>. Se da un lato il feticismo della scarpa che ricorre nei film buñueliani è un emblema classico del dominio femminile sull'uomo<sup>30</sup>, poiché le donne che indossano le scarpe, seppure a comando come la *femme de chambre* Jeanne Moreau, «penetrano» l'oggetto perverso della passione maschile, dall'altro lato l'uomo buñueliano arriva a travestirsi da donna, e indossandone gli abiti che designano la diversità e la mancanza di alcune parti complementari sul corpo maschile, inverte il cliché dell'invidia del pene in una sorta di controllo immedesimativo dell'identità femminile. In *Viridiana*, il travestimento di Don Jaime con gli indumenti della moglie morta è ritenuto da Buñuel il riflesso di un suo «tratto infantile. È un travestimento feticista, non omosessuale. Da bambino, mi piaceva mettermi i vestiti di mia madre, e a volte li combinavo con quelli di mio padre [...] a quattordici anni uscivo per strada vestito da prete, con la sottana e il mantello di uno zio, che era effettivamente un sacerdote»<sup>31</sup>. Il maschio buñueliano recupera al di là della selva dei tabù e dei mandati sociali il controllo, per quanto perverso, della donna, diventando *arbitro del potere che le accorda*: è l'incarnazione masochista di un sadico, che fa giustizia della sua sospetta minorità rispetto alla donna costringendola – come Sade farebbe nella prevaricazione – a diventare quel che non vuole diventare, ma con mezzi socialmente leciti e astrattamente morali: l'esempio più lampante è il testamento di Don Jaime in *Viridiana*, che vincola a sé la donna colpevole del rifiuto, marchiandola per sempre come carnefice, imprigionandola nel senso di colpa per il proprio suicidio dopo averne insidiato la verginità. La disperata esigenza di controllo maschile, infine, scorre in una sorta di versante magico e feticista che trionfa sull'idea stessa della morte trafficando con i suoi tratti distintivi, dotando l'inanimato di un'anima. Se è vero



che le donne trasgressive di Buñuel incappano sempre in una punizione finale (l'arresto assurdo di Susana di *Adolescenza torbida*, il delitto «d'onore» di Carlota in *Estasi di un delitto*), persino la fantasia feticista della mutilazione, tecnica ricorrente dell'arte surrealista e ossessione sadiana, in Buñuel può essere associata, come nel caso della protesi ortopedica di *Tristana*, all'eccitazione per ciò che richiede integrazione e sostegno da parte di chi guarda. La donna menomata soddisfa una volontà di superiorità socialmente sancita ma di fatto irraggiungibile<sup>32</sup>, provoca dipendenza nella stessa misura in cui è dipendente *fisicamente* dall'uomo: non stupisce, dunque che il regista possa affermare candidamente che «Catherine Deneuve non è esattamente il mio tipo di donna, ma zoppa e truccata la trovo molto attraente»<sup>33</sup>. D'altra parte, la protesi realizza quella saldatura tra animato e inanimato che mette a tacere il timore dell'incontrollabile, istituendo un'equivalenza tra oggetto e corpo del desiderio. Se

Il diario di una cameriera  
(*Le Journal d'une femme de chambre*, 1964)

Lavinia di *Estasi di un delitto* era oggetto dell'oltraggio sessuale e del delirio omicida di Archibaldo come manichino, ma totalmente libera e dominatrice come donna in carne e ossa, *Tristana* è allo stesso tempo tutte e due le cose, donna scalpitante dalla voglia di libertà e corpo oggettificato da un pezzo di manichino, da lei animato. Così il «signorino» Don Lope passa dalla volontà sadiana di stupro e dominio alla tenerezza per la menomazione, che si trasforma a poco a poco in vero amore, e dunque in principio di deperimento e morte per mancanza di possesso dell'interiorità. L'intreccio di animato e imprevedibile e inanimato e possedibile, che tocca il confine labile tra amore e morte, rispetto e sopraffazione, riporta ai timori infantili e alle



fantasie da incubo dell'umor nero, in un ambito su cui Freud osserva:

Jentsch ha rilevato come caso particolarmente adatto il «dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero, e viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato», e si è richiamato all'impressione provocata da figure di cera, pupazzi ed automi. Egli annovera in questa categoria il senso perturbante destato dagli attacchi degli epilettici e dalle manifestazioni di pazzia, in quanto fenomeni che suscitano nello spettatore il sospetto che processi automatici, meccanici, possano celarsi dietro l'immagine consueta degli esseri viventi.<sup>24</sup>

L'idea di uno stato di minorità dell'oggetto d'amore che eccita e scatena il «sadiano ma non sadico» Buñuel, la sua riduzione a qualcosa che «manca» (nel duplice senso che ci

Un Chien andalou  
(*id.*, 1929)

affeziona nell'assenza e che non possiede qualcosa che *solo noi* possiamo supplire), implicito in quel gesto apocalittico che è il sogno di ogni amante, la riduzione dell'amato a «cosa» posseduta, ci riporta all'essenza stessa del cinema e al suo movimento fittizio, che «divora» la vita esaltandola e la rende oggetto disponibile, spossessato e in balia dell'immaginazione altrui, ma che in quanto oggetto restituisce la vita passata, mummificata e immortalata, all'eccitazione attiva dello spettatore-voyeur, innescando un ciclo feticista e necrofilo non dissimile nello spirito dalle struggenti passioni erotiche dei per-

sonaggi buñueliani. La sessualità come infantilismo attivo e smania di possesso passiva, come «sovrapotere» che l'oggetto d'amore esercita su chi ama, costringendolo a ritualizzare nelle sindoni del visibile quel che materialmente è inafferrabile per non soccombere nel panico indistinto dell'emozione senza nome, si ricongiunge a quel «pudico» piacere della visione che il cinema, sequestratore temporaneo e definitivo di corpi e di sensi, provoca in chi lo guarda: senza quello sguardo da sconvolgere e stupire, da possedere e da cui essere posseduti, il «gesto» sadiano della profanazione del sacro, come violenza «esemplare», neppure esisterebbe. Così, in qualche modo, i film di Buñuel restano anche a ricordare, gioiosamente e con malizia, che ogni spettatore cinematografico, nel suo amore sfrontato per il rito della pellicola e per i suoi prevedibili *loop* di mondo da animare a comando, resta pur sempre, *necessariamente*, un appassionato feticista.

<sup>23</sup> Luis Buñuel, *Dei miei sospiri estremi* cit., p. 24.

<sup>24</sup> Sergej M. Ejzenštejn, *Il colore*, Marsilio, Venezia 1982, pp. 55-56.

<sup>25</sup> Luis Buñuel in *Buñuel secondo Buñuel* cit., p. 213.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>27</sup> Sigmund Freud, *Tre saggi sulla sessualità* cit., p. 63.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 54, nota 16.

<sup>29</sup> Luis Buñuel in *Buñuel secondo Buñuel* cit., p. 213.

<sup>30</sup> Fatto rimarcato da Freud più volte nel paragrafo sul feticismo del citato *Tre saggi sulla sessualità*.

<sup>31</sup> Luis Buñuel in *Buñuel secondo Buñuel* cit., p. 146.

<sup>32</sup> Importanti a questo proposito sono le considerazioni di Augustín Sánchez Vidal, nell'introduzione a Luis Buñuel, *Scritti letterari e cinematografici*, Marsilio, Venezia 1984 pp. 42-46.

<sup>33</sup> Luis Buñuel in *Buñuel secondo Buñuel* cit., p. 194.

<sup>34</sup> Sigmund Freud, *Il perturbante*, in *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1988, p. 88.

<sup>1</sup> Georges Bataille in opere come *L'eroticismo*, pubblicato in Italia da SE, Milano 1991, e *La letteratura e il Male*, pubblicato sempre da SE nel 1987.

<sup>2</sup> Pubblicato in Italia da Einaudi, Torino 1969.

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, p. 104.

<sup>4</sup> Luis Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milano 1991, p. 23.

<sup>5</sup> Sigmund Freud, *Totem e Tabù*, Boringhieri, Torino 1969, pp. 65-66.

<sup>6</sup> Georges Bataille, *L'eroticismo*, SE, Milano 1991, p. 183.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>8</sup> A p. 101 del citato *L'eroticismo*, dice infatti Bataille: «Un divieto vago e generico si oppone alla libertà di questa violenza, che noi conosciamo, più che per informazioni ricevute dall'esterno, per un'esperienza interiore del suo carattere inconciliabile con la nostra umanità di fondo».

<sup>9</sup> Cfr. Sigmund Freud, *Tre saggi sulla sessualità*, Rizzoli, Milano 1981, pp. 52-61.

<sup>10</sup> Luis Buñuel in *Buñuel secondo Buñuel*, a cura di Tomás Pérez Turrent e José de la Colina, Ubulibri, Milano 1994, p. 166.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>14</sup> Georges Bataille, *La letteratura e il Male* cit., p. 180.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>16</sup> Michel Foucault, *Gli anormali*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 96.

<sup>17</sup> Sigmund Freud, *Tre saggi sulla sessualità* cit., p. 62.

<sup>18</sup> Luis Buñuel in *Buñuel secondo Buñuel* cit., p. 144.

<sup>19</sup> Georges Bataille, *La letteratura e il Male* cit., p. 111.

<sup>20</sup> André Breton, introduzione a De Sade in *Antologia dello humor nero*, Einaudi, Torino 1977, p. 36.

<sup>21</sup> Michel Foucault, *Gli anormali* cit., p. 52.

<sup>22</sup> Sigmund Freud, *Tre saggi sulla sessualità* cit., p. 58.