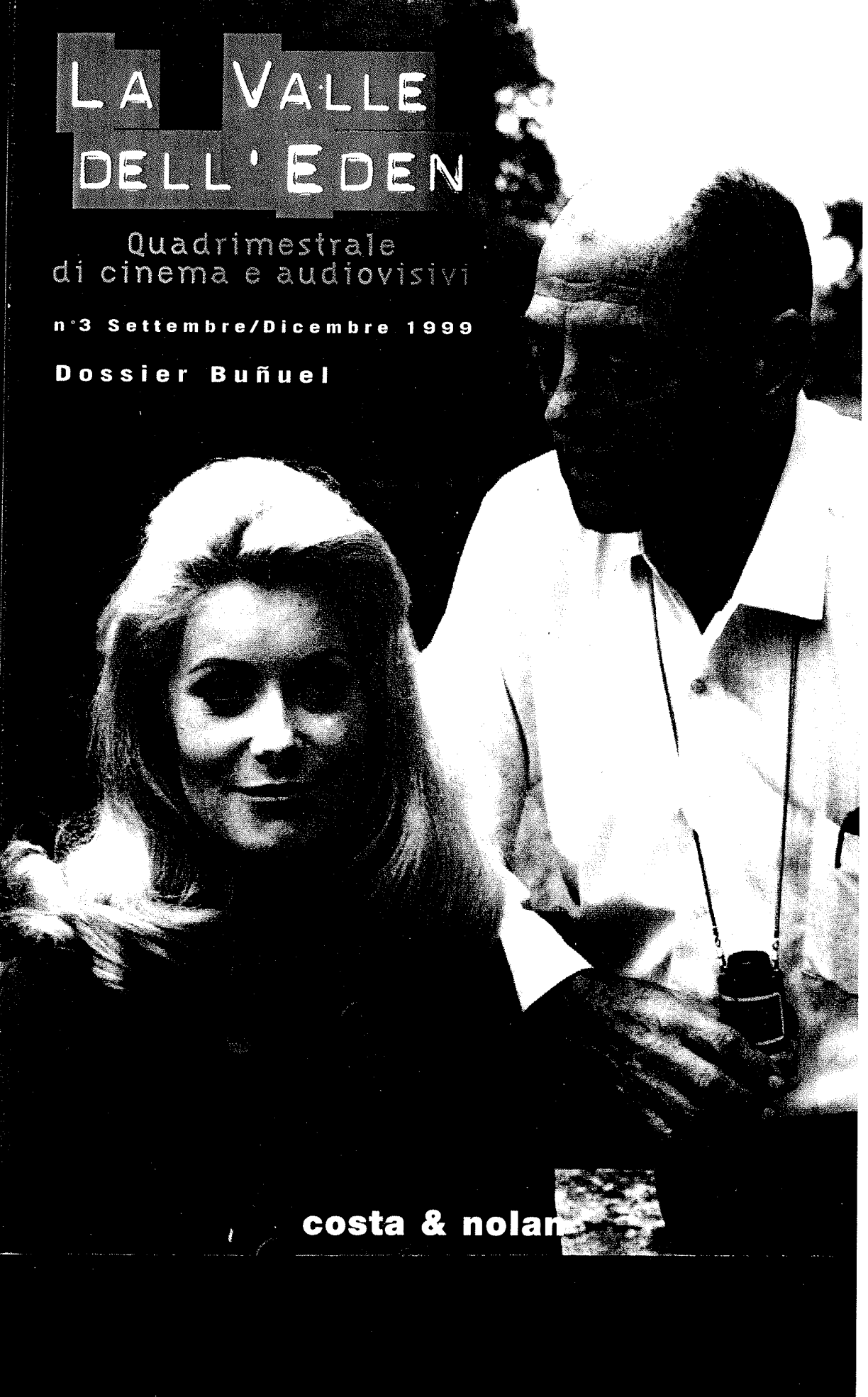


LA VALLE DELL' EDEN

Quadrimestrale
di cinema e audiovisivi

n°3 Settembre/Dicembre 1999

Dossier Buñuel



costa & nolan

La Valle dell'Eden

quadrimestrale di cinema e audiovisivi
anno I, 3, 1999

sommario

dossier Buñuel

a cura di Paolo Bertetto e Giorgio Tinazzi

Agustín Sánchez Vidal , Goya-Buñuel: faccia a faccia	5
Giorgio Tinazzi , Vieni a vedere. Lo spazio nel cinema di Buñuel	13
Lino Micciché , Su <i>Las Hurdes/Tierra sin pan</i> di Luis Buñuel	25
Lino Micciché , Sceneggiatura desunta di <i>Las Hurdes/Tierra sin pan</i>	49
David Bruni , Una strategia abilmente sovversiva	73
Vicente Sánchez-Biosca , L'intertesto religioso e liturgico in <i>Viridiana</i>	87
Paolo Bertetto , Figure. Immagini dell'inconscio nel cinema di Buñuel	99
Lettere di Buñuel e nota del Ministero degli Esteri francese a proposito de <i>L'âge d'or</i>	135
Luis Buñuel. Bibliografia 1990-1999 a cura di Silvio Alovio	141

interventi e letture

Manuele Cecconello , La macchina della nostalgia	153
Carlo Chatrian , <i>La sottile linea rossa</i>	159

L'INTERTESTO RELIGIOSO E LITURGICO IN *VIRIDIANA*

Vicente Sánchez-Biosca

Viridiana è completamente immerso in un intertesto religioso. Se scorriamo con attenzione le sue immagini, non facciamo che trovare dappertutto e in modo perfino oppressivo, piccoli o grandi riferimenti ai cerimoniali della liturgia cattolica, parole o frasi che evocano momenti più o meno impalpabili del culto. L'educazione religiosa ha lasciato in Buñuel tracce indelebili che egli deliberatamente mette in gioco, ora allo scopo di pervertirle, ora come strizzatina d'occhio a uno spettatore latino cresciuto nella stessa tradizione. E ciò avviene nonostante il solido ateismo del regista.

Non appena si paragona la forma dell'intertestu religioso in *Viridiana* con il primo periodo francese di Buñuel, si nota una differenza essenziale, senza dubbio risultato di una maturazione delle fonti e di una maggiore complessità di concezione: in *L'âge d'or*, per esempio, la religione era oggetto di scherno, violento e provocatorio, ed era vistosamente vilipesa, con la stessa violenza con cui lo erano gli altri capisaldi dell'ideologia borghese, cioè la patria e la famiglia. Qui, invece, i segni del cristianesimo sono sapientemente deviati, trasformati, ma costituiscono uno strumento di piacere molto particolare nell'*imagerie* del film, in un'operazione di cui è facile trovare numerose tracce sparse qua e là nella sua carriera messicana. Non si dimentichi che durante il periodo messicano Buñuel aveva sottilmente assimilato le fonti religiose e che *Nazarín*, per riferirci all'esempio più evidente, aveva ricevuto le lodi incondizionate della gerarchia ecclesiastica. Inoltre, l'espressione avanguardista e la sua rabbiosa combattività estetica avevano ceduto il passo a un gioco più raffinato, retto da norme e convenzioni di genere da cui Buñuel era costretto a partire, benché il suo obiettivo ultimo fosse quello di smontarle. La libertà rispetto al genere concessa a Buñuel da *Viridiana*, la dignità di un autore che i produttori messicani e spagnoli gli conferiscono, lo aiutano a concentrare questi riferimenti con una dose ineguagliabile di umorismo.

In primo luogo, buona parte degli oggetti che popolano *Viridiana*, sono pertinenti al culto religioso e, articolati fra loro, costruiscono messinscene minuziose e ricche di evocazioni: la corona di spine, la croce, il martello e i chiodi rimandano al martirologio di Cristo, la fine che faranno (scomparsa o

distruzione fra le fiamme, come avviene per la corona di spine) illustra il destino della religione nel film, che finisce per evaporare senza lasciare traccia. Perfino l'uso di certi oggetti, come il famoso crocifisso-coltello trovato da Jorge (Francisco Rabal) abbandonato in un cassetto, dimostrano il lavoro condotto dal cineasta all'interno della tradizione surrealista dell'*objet trouvé*. Anche la musica, diegetica o extradiegetica, contribuisce a ricreare un ambiente religioso al servizio della fantasia erotica, sebbene nella seconda parte del film riappaia per essere profanato dai mendicanti. Esempio è il caso dell'*Et incarnatus est*, nel momento in cui un corpo femminile sta veramente per consegnarsi al mondo fantasmatico vissuto da don Jaime con il cadavere immaginario di sua moglie. L'incarnazione dell'elemento liturgico – il corpo di Cristo – risulta pervertita dal suo significato erotico: il corpo di Viridiana occupa il corpo assente della morta. Non meno significativamente l'*Alleluia* di Händel è usato per descrivere l'esplosione di giubilo che si impossessa dei mendicanti in piena estasi nella loro festa carnevalesca, quando il ballo del Lebbroso con il velo da sposa in piena orgia stravolge a sua volta il feticcio erotico di don Jaime e la sua perversione necrofila precedente.

Orbene, alcuni riferimenti religiosi presentano un'estensione e una disposizione strategica cui si unisce un minuzioso lavoro di messa in scena, in quanto fonte primaria di ciascuno di essi è una composizione pittorica più o meno esplicitata e trasformata dalla collocazione della macchina da presa dinanzi all'oggetto filmico. Mi soffermerò, per la loro varietà, su tre di queste in particolare, in quanto ciascuna possiede caratteristiche ben distinte e solleva problemi molto complessi. In primo luogo, la citazione di un supposto quadro raffigurante santa Viridiana, in secondo luogo la celebre *Ultima cena* di Leonardo da Vinci e, infine, il dipinto *L'Angelus* di Millet. Non è nemmeno il caso di dire che la modalità della citazione differisce molto nei tre casi.

Il primo quadro assente. In più di un'occasione Buñuel ricorda che santa Viridiana, seppure non troppo conosciuta, era esistita realmente e che la sua immagine era immortalata, almeno nella sua memoria, nel dipinto di un pittore messicano chiamato Chávez: «Qui, nel Museo di Città del Messico, c'è un suo ritratto: con una croce, una corona di spine e dei chiodi (gli stessi oggetti che appaiono nel film)» (Turrent & Colina 1993, p. 17). Nulla sappiamo di quest'opera e nessun riferimento della critica o della storiografia ci ha permesso di ricostruirne la composizione, l'illuminazione né la simbologia. Tuttavia, nel corso della prima notte alla villa di don Jaime (Fernando Rey) troviamo un'inquadratura molto somigliante alla descrizione, non sappiamo se basata esplicitamente sulla figurazione di Chávez: inginocchiata in atteggiamento devoto, con il capo leggermente chino, Viridiana occupa la porzione sinistra del quadro, mentre, fortemente illuminati, appaiono dinanzi a lei i simboli della passione che l'autore ricordava nel quadro di Chávez, e che poco prima la novizia aveva tirato fuori con cura



L. Buñuel, *Viridiana*, 1961.

dalla sua valigia. La segretezza della scena (si svolge in una stanza chiusa a quattro mandate), l'oscurità della notte (i mobili e gli altri oggetti sono immersi nella penombra) e la disposizione laterale della ragazza, con la sua camicia da notte bianca, conferiscono all'immagine un senso di raccoglimento mistico che si attaglia molto bene a quanto sappiamo.

Ma se esaminiamo la scena con maggiore attenzione, scorderemo due aspetti curiosi: il primo è che Buñuel la tratta come un'immagine congelata, senza subordinarla a nessuno scopo narrativo. Uno stacco, infatti lascia don Jaime che suona l'harmonium e ci trasporta a questa immagine quasi immobile, il cui carattere statico, come se non bastasse, è confermato dalla dissolvenza in nero che segue. È come se l'immagine fosse sganciata dalla diegesi, come se rappresentasse metaforicamente il personaggio, sia per il carattere ipnotico della luce, sia per la sua indifferenza rispetto al racconto.

Ma non è tutto: a questo punto interviene il secondo tratto che ci colpisce. Buñuel non filma l'immagine in un'inquadratura d'insieme, ma apre la scena con il dettaglio di un cuscino bianco, posato sul pavimento della stanza, finemente ornato di pizzi e con un'illuminazione così intensa che mette in

rilievo gli oggetti collocati su di esso con l'amorevole cura di chi dispone artisticamente il proprio cerimoniale: una grande croce attraversa obliquamente il cuscino, la corona di spine ne avvolge i bracci e proietta una bella ombra sul cuscino bianco; sul lato destro, tre chiodi, di cui due incrociati e un altro abbandonato con falsa trascuratezza e, in ultimo, il martello, il quale (lo vedremo con il *travelling* all'indietro della cinepresa) ha il manico in posizione rigorosamente parallela al braccio più lungo della croce.

Nulla pare lasciato al caso nella composizione plastica, e ciò è confermato se si osserva l'inquadratura finale: benché la scena si apra sulla stanza, la simmetria della composizione e l'illuminazione che si riflette sul viso e sulla camicia da notte di Viridiana chiudono l'immagine su una scena con due fonti luminose, così ben composte che mal sopporterebbero il movimento. Da ciò si può congetturare un'origine pittorica della scena. Proprio in quel momento, Viridiana, come in *trance*, inizia un movimento lento, e si porta al petto un piccolo crocifisso, in un gesto amoroso e mimetico rispetto all'altra croce che allude a una scena assente (il sacrificio di Cristo). Alain Roger, che ben individuò la presenza di questo riferimento pittorico, sostiene che l'evoluzione di Viridiana come personaggio consisterà nell'uscire, per così dire, dal quadro di Chávez così come viene «messo in scena nel film», dapprima nascondendo in fretta e furia gli oggetti della Crocifissione (quando Jorge la sorprende nella sua stanza) e, infine, facendoli bruciare fuori della casa, mentre lei si concede a Jorge (Roger 1992, p. 170).

Ma se ora mettiamo l'inquadratura nel suo contesto, l'operazione ci sorprenderà ancora di più: la novizia Viridiana si è appena spogliata nella sua stanza, come se fosse la cella di un convento. Davanti allo specchio, si scioglie i capelli sotto lo sguardo attento e indiscreto dello spettatore, unico e privilegiato *voyeur*. La macchina da presa passa poi sulla sua pelle bianca, sulle gambe, sulle cosce, sui piedi nudi. La donna emerge fugacemente da sotto gli abiti della suora ed è allora che l'immagine pittorica chiude questo corpo che sbocciava piegandolo alle esigenze di un altro corpo assente, quello di Cristo, un corpo sacrificato e dolente evocato attraverso le metonimie della Passione. Un corpo negato, dunque, ma sbocciato (quello della donna), un altro corpo, sacrificato e assente (quello di Cristo), e un terzo prostrato dinanzi ai resti del cerimoniale e piegato alla sua legge. Di qui nascono il quadro immobile e il fervore della santa.

Il quadro di Leonardo e il sesso femminile. Forse la citazione più celebre che compare in Viridiana e che non sfugge a nessuno spettatore, colto o meno colto, è L'ultima cena di Leonardo da Vinci, parodiata durante le gozzoviglie dei mendicanti. Questa citazione divenne motivo di scandalo, perché vi si volle vedere un atto blasfemo e irriverente nei confronti di una scena così sacra per il Cristianesimo, interpretandola unicamente come una presa in giro della liturgia. Ora, chiunque abbia vissuto nelle case degli spagnoli, soprattutto dopo la guerra civile, sa che questa rappresentazione

è familiare in questo paese, non tanto attraverso il quadro di Leonardo direttamente, quanto attraverso certe oleografie di sapore kitsch che facevano bella mostra di sé nella maggior parte dei tinelli o dei salottini delle famiglie modeste. La semplicità dell'idea, la sua quotidianità, non toglie vigore alla parodia, bensì le conferisce un'ingenuità e una spontaneità che allontana il Buñuel di *Viridiana* da quello più intellettualistico che realizzò i suoi film in Francia negli anni Sessanta e Settanta. Inoltre, questo particolare riprende il gusto per ciò che è riproducibile e fatto in serie che si avverte a proposito del crocifisso-coltello. Si aggiunga a quanto detto che, nella citazione dell'Ultima cena, non solo possiamo vedere una parodia liturgica, ma anche un'ironia nei confronti della fonte pittorica, cioè della concezione scenica imposta dalla prospettiva aerea del Cinquecento italiano (della quale Leonardo fu il maestro incontestabile) che d'altra parte informa e corregge il modello scenico della prospettiva artificialis quattrocentesca ereditato dall'immagine cinematografica. Sarà quindi necessario esaminare il contesto discorsivo in cui irrompe l'azione per comprendere meglio l'operazione condotta da Buñuel nei confronti del dipinto originale.

Nel bel mezzo delle gozzoviglie, e prima di gettarsi sul dolce, la crema alla vaniglia preparata da Enedina (Lola Gaos), quando si sono ormai abbandonati pienamente alla gola e attendono di continuare la lista dei peccati capitali (ira, invidia, lussuria), i mendicanti, a un segnale convenuto fra El Poca e Enedina, posano intorno al tavolo imitando le posture plastiche dei dodici apostoli nel quadro di Leonardo. La sequenza non era prevista nella sceneggiatura, come dimostra la sua recente pubblicazione in facsimile, e fu improvvisata durante le riprese. Così lo racconta Buñuel a Max Aub:

Io non avevo previsto quella scena divenuta così famosa della riproduzione della *Cena* di Leonardo. Ma quando arrivai sul set e vidi la tavola e la tovaglia bianca e la disposizione dei mendicanti, mi venne in mente. E allora ne feci cercare altri quattro. Perché se noti, nel film ci sono nove mendicanti e a tavola sono tredici. Se ci avessi pensato prima, non sarebbe stato un problema metterne tredici nel film, invece che nove (Aub 1985, p. 67).

Infatti, si tratta chiaramente di un'immagine incastonata nella sua immobilità all'interno di un'altra scena in permanente movimento. Risulta perciò tanto più curioso che i personaggi arrestino il loro ritmo orgiastico per lasciarsi immortalare in posa plastica, tanto più se si considera che tale segno di rispetto non corrisponderebbe alla loro indole né al loro stato di ubriachezza.

All'improvviso, insomma, succede qualcosa di insolito rispetto al clima di gozzoviglie, baruffe e sfrenatezze che aveva caratterizzato la scena fino a quel momento, e che continuerà in seguito: si impone un silenzio sepolcrale, un'immobilità assoluta, come in un «fermo immagine». Lo zelo con cui si mettono tutti d'accordo per farsi fare la supposta fotografia contrasta con il resto dei loro atteggiamenti, tanto quanto il riferimento pittorico spezza il clima



L. Buñuel, *Viridiana*.

dominante della scena nel suo insieme. In altre parole, Buñuel non si sforza, né in questa né in altre occasioni, di adattare la composizione cinematografica all'elemento pittorico per meglio integrare visivamente la citazione. Niente di tutto ciò. Buñuel qui non agisce come Murnau, Dreyer, Ejzenstejn o Peter Greenaway, e si badi a quanto poco omogenei fra loro siano questi autori. Anzi, l'inserimento di questa scena viene chiaramente percepito come qualcosa di burlesco, e proprio per questo non viene fatto alcuno sforzo di dissimulazione. Ed è questo forse a rendere la citazione ancor più appariscente.

Silenzio e immobilità sono i requisiti necessari per imitare un dipinto, e per di più i dodici mendicanti, sei per parte a fianco di don Amalio, si organizzano in gruppi di tre, come nel quadro di Leonardo, imitando le posizioni degli apostoli. Il centro dell'immagine, occupato da Cristo nel quadro, è riservato al cieco e lascivo don Amalio. Ovviamente, l'accostamento è irriverente e continua un discorso che lo stesso Buñuel aveva avviato molti anni prima, ne *L'âge d'or*, presentando la figura di Cristo sotto le spoglie del depravato duca De Blangis, tratto dal De Sade delle *120 giornate di Sodoma*. Nonostante gli anni trascorsi, lo spirito bellicoso nei confronti della religione è rimasto, come vediamo, inalterato in Buñuel, e ciò conferma come questa

freccia sia sempre pronta e acuminata al suo arco. Basta ricordare le caratteristiche di Amalio (cieco, lussurioso, delatore, iracondo) per concludere che Gesù Cristo esce abbastanza malconco dal paragone.

Ed è Enedina, la donna con cui il cieco ha commerci carnali, colei che si piazza davanti agli «apostoli» decisa a «far loro una fotografia» con la «macchina - dice - «che mi ha regalato mio padre». Il posto del pittore è dunque occupato da una donna (quando l'elemento femminile è ovviamente impensabile e liturgicamente escluso dalla scena religiosa di Leonardo). Anche il mezzo artistico cambia: non più la pittura, ammantata di una lontananza che le conferisce un'aura, bensì la macchina fotografica moderna. Il rituale è presente in entrambi i modelli, anche se si tratta di un rituale invertito: cerimonia d'addio, espiazione, perdono e messaggio di apostolato nell'*Ultima cena*, il tutto accompagnato dal mistero della transustanziazione e della comunione, riti fondazionali del Cristianesimo; cerimoniale di esibizione di peccati, invece, di piacere e di sfrenatezza nella scena di Buñuel, ove ognuno dei mendicanti incarna una figura allegorica della disgrazia: la nana, il cieco, lo zoppo, il lebbroso, ecc.

Poi, al momento buono, si produce un'interruzione sonora, il canto di un gallo, mentre la cinepresa si avvicina in *travelling* al centro del tavolo, dove si esibisce in posa orgogliosa don Amalio. Anche qui Buñuel infila surrettiziamente una citazione religiosa, dato che il canto del gallo contiene in realtà un'esplicita allusione alla triplice negazione di san Pietro «prima che il gallo canti tre volte» come profetizzò Gesù nel corso della stesa cena, e come avvenne la notte del suo arresto nell'orto del Getsemani. Come se mancasse ancora qualcosa, nella parte inferiore dell'inquadratura figura un calice di vino, allusione decisamente perversa al calice di Cristo, nello stesso istante in cui viene istituito il sacramento dell'Eucarestia e il Maestro offre ai discepoli il vino trasformato in sangue.

Quest'ultima citazione si riferisce alla carità cristiana di Viridiana e annuncia il tradimento di cui è oggetto da parte di coloro che così generosamente ha aiutato, e inoltre mette in relazione il delatore don Amalio con l'apostolo Pietro. Ma c'è di più: l'oggetto che sostituisce la mano del pittore non avrebbe potuto essere più carnale o più osceno, giacché non si tratta in realtà della moderna macchina fotografica annunciata da Enedina, ma di uno strumento assai più primitivo (lo si potrebbe definire il più primitivo nella storia dell'uomo): la «fotografa» alza la gonna e fa finta di scattare con il proprio sesso, compiendo in questo modo il massimo perverso della citazione. L'istante sacro viene smontato dall'irruzione sfacciata del sesso femminile in tutta la sua oscenità e, tuttavia, la situazione ha un tono farsesco invece che un atteggiamento grave e intellettualistico. Questa considerazione è fondamentale per comprendere l'ingenuità scanzonata e provocatoria di Buñuel e il suo carattere giocoso e un po' grottesco. Infine, la semplicità con cui è pianificata e concepita la sequenza conferma che l'impegno e la complessità di pensiero in Buñuel non si affidano mai allo stilismo e alla sofisticazione formale, e

questo perfino in una fase matura della sua carriera. Appena sette inquadrature (due delle quali ripetute), in maggioranza elaborate con riprese frontali in campo/controcampo, gli bastano per costruire questo peraltro elaboratissimo stravolgimento della citazione religiosa.

L'angelo del Signore annunciò a Maria... Il terzo riferimento classico che nessuno può dimenticare in *Viridiana* è la preghiera dell'*Angelus* verso la metà del film, che si svolge all'esterno della casa. In un montaggio parallelo di forte sapore concettuale, Buñuel contrappone i lavori di modernizzazione della campagna intrapresi dai trattori sotto gli ordini di Jorge, alla preghiera pomeridiana dell'*Angelus*, nella quale Viridiana sembra poter contare sulla devozione di tutti i suoi accoliti. I due progetti di vita e la duplice prospettiva che si apre per il podere di don Jaime appaiono così in netta contrapposizione, al punto che la preghiera risulta doppiamente anacronistica se confrontata con i lavori di dissodamento dei campi.

Due mondi, due gruppi di personaggi, che danno l'impressione di non coesistere nel tempo, malgrado la loro convergenza nello spazio, appaiono così faccia a faccia, per opera e in virtù del montaggio. Senza dubbio anche la preghiera dell'*Angelus* fa parte dell'educazione religiosa di Buñuel, che la contamina accostandola alla produttività del mondo attuale. Non è un caso che Buñuel ricorra in questo caso all'altro grande mito femminile del Cristianesimo, la verginità di Maria. Come sappiamo, l'*Angelus* celebra l'Annunciazione dell'arcangelo alla Vergine che concepirà nel suo seno il figlio di Dio senza contatto carnale alcuno. Già questo ci fa presentire l'aggancio fra sessualità e religione che Buñuel cercherà di introdurre.

La scelta dell'oggetto non è dovuta al caso. Buñuel probabilmente conosceva l'interpretazione che Salvador Dalí, suo ex amico e co-sceneggiatore in *Un chien andalou*, aveva fornito in un testo classico del surrealismo, *Le mythe tragique de «L'Angélu» de Millet*, a proposito dell'enigmatica opera di questo pittore religioso dell'Ottocento, del quale, fra l'altro, furono più tardi scoperti certi disegni pornografici. Il riferimento alla preghiera, dunque, è mediato dall'iconografia di Millet, e questa a sua volta dalla lettura interpretativa fattane da Salvador Dalí. Il fatto che il testo originale del pittore catalano fosse andato perduto nel 1941, con l'evacuazione forzata di Parigi a causa dell'occupazione, e che sia poi stato pubblicato per la prima volta in edizione francese solo nel 1963, pone un problema ulteriore: Buñuel conosceva integralmente questa interpretazione? Fu il caso a far convergere le due letture?

Va detto, innanzitutto, che Buñuel e Dalí avevano già fatto riferimento a questa tela di Millet nel fotogramma di chiusura di *Un chien andalou*, che mostrava i due protagonisti, all'arrivo della primavera, sepolti fino alla vita nella terra, in una posizione molto simile a quella della coppia nel quadro di Millet. Inoltre, già in quell'occasione, il riferimento all'*Angelus* racchiudeva il significato sessuale e mortale di una storia d'amore concepita in chiave di scrittura automatica. Ricordiamo sinteticamente la tesi di Dalí per



L. Buñuel, *Viridiana*.

comprendere fino a che punto, oltre a un possibile ammicco personale, la citazione di Buñuel metta in moto buona parte delle ossessioni surrealiste che non cessarono mai accompagnare il suo itinerario artistico.

Nel libro citato, la curiosa tesi a proposito del quadro del pittore francese serviva a Dalí per argomentare ed esemplificare il suo metodo paranoico-critico. Essendo stato travolto da quello che lui chiamava un «effetto delirante primario», legato a un'incomprensibile e inesprimibile angoscia, Dalí ricostruiva una serie di effetti secondari scatenato dal ripetuto ricomparire nella sua vita della tela in questione. Ciò lo portava a sostenere l'esistenza di misteriose somiglianze fra la devota disposizione della figura femminile e di quella maschile nel quadro di Millet e quella della mantide religiosa e del maschio nel momento del coito, subito prima della terribile fagocitosi del maschio da parte della femmina, che caratterizza il violento e mortifero comportamento sessuale dell'insetto. Se così fosse, sosteneva Dalí, il quadro rappresenterebbe un cerimoniale di morte, colmo di elementi erotici, che rimandano alla castrazione, e ciò avverrebbe a mo' di *collage*, vale a dire: varie scene si sovrapporrebbero nell'istantanea del quadro (il prima, il durante e il dopo l'accoppiamento).



L. Buñuel, *Viridiana*.

Una così brillante interpretazione convinse Dalí a richiedere un'analisi radiografica della parte inferiore del quadro, conservato al Louvre, nella convinzione che sotto la terra dipinta dovesse esserci qualcosa che rimandasse inequivocabilmente alla morte e insieme confermasse la sua intuizione delirante. In effetti, l'analisi rivelò l'esistenza di un parallelepipedo, tracciato e più tardi eliminato da Millet, che avrebbe potuto benissimo essere – secondo Dalí – un feretro. Ciò, secondo lui, confermava l'esattezza della sua ipotesi, secondo la quale un che di sinistro si proiettava nell'ambito religioso unendo la morte e le pratiche sessuali.

Com'è naturale, qui non si tratta di giudicare la correttezza dell'interpretazione di Dalí, ma del fatto che Buñuel, ricorrendo all'*Angelus*, mette in moto un repertorio di immagini simile a quello di Dalí, che non solo permea, ma invade per intero il film *Viridiana*, come dimostra del resto la presenza della necrofilia e dell'associazione religione-sesso. Ma c'è di più. Se esaminiamo, per esempio, l'inquadratura 108 del film, situata alcuni minuti prima della preghiera dell'*Angelus*, troveremo qualcosa di veramente insolito. Viridiana posa per lo Zoppo, intento a dipingere un *ex voto* che rappresenta la Madonna circondata dagli angeli. La ragazza, vestita di

nero, con lo scialletto e il fazzoletto in testa, sta seduta su un carretto identico a quello che si vede nel quadro di Millet, dietro la donna china che, nell'interpretazione di Dalí, evocherebbe la mantide religiosa.

La somiglianza non può essere casuale. E neanche lo stravolgimento dell'immagine, visto che nella liturgia cristiana l'*Angelus Domini* rappresenta, come abbiamo detto, nientemeno che l'annuncio da parte dell'arcangelo Gabriele, del destino sacro di Maria, scelta fra tutte le donne. Infatti Viridiana funge da modello per la Madonna, ma lo fa riportando in scena i motivi di Millet-Dalí, e sotto gli occhi dello Zoppo, che la percepisce verginalmente, e che però cercherà di violentarla alla fine del film.

Ma c'è ancora dell'altro da aggiungere. Mentre Buñuel riprende questo quadro, così come lo vede lo zoppo trasformato in pittore devoto, Refugio (la mendicante incinta), Viridiana e El Poca (il buffone), intrattengono in presenza del cieco la seguente conversazione:

Viridiana (a Refugio): Necesito saber cuánto te falta para dar a luz.

Refugio: ¿Pa' qué?

Viridiana: Mujer, para tener prevenido al médico.

Refugio: No lo sé. Yo creo que unos cuatro meses, pero no se lo puedo asegurar a usted.

El Poca: Tampoco sabe quién es el padre. Dice que era de noche y ni la cara le vio.

Refugio: ¡Callate! Que no te lo he contado pa' que vayas publicándolo..

Don Amalio: ¡A callar! No se debe hablar así y menos en presencia de nuestra santa protectora que es persona decente.

La conversazione verte proprio sulla maternità e sulla verginità, facendolo per giunta in maniera decisamente perversa: così come la Vergine ha concepito per opera dello Spirito Santo, Refugio ignora chi sia stato a metterla incinta. È davvero difficile andare oltre nella sottigliezza delle citazioni e nello smantellamento dei capisaldi liturgici. Ma su tutto questo Buñuel imprime il suo senso dell'umorismo e non una mera volontà blasfema. In questo senso, *Viridiana*, nonostante il suo lavoro di stravolgimento dei riferimenti religiosi e liturgici, si colloca molto lontano da *L'âge d'or*, opera cui per tanti motivi è imparentata.

Note bibliografiche

Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985.

Tomás Pérez Turrent, e José de la Colina, *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1993.

Alain Roger, «*Viridiana*» et le tableau vivant, in «Iris», nn. 14-15, 1992, pp. 169-176.

Traduzione di Maria Nicola.

Il testo fa parte di un volume su *Viridiana* di prossima pubblicazione presso l'Editrice Lindau.