

20

Universale Film

Vicente Sánchez-Biosca

Luis Buñuel

VIRIDIANA

V. Sánchez-Biosca

LUIS BUÑUEL VIRIDIANA



LINDAU

Universale / Film 20

Traduzione dallo spagnolo di Elio Picardi
Revisione di Maria Nicola

© 2000 Lindau s.r.l.

Via Bernardino Galliari 15 bis – 10125 Torino

Tel. 011/669.39.10 – fax 011/669.39.29

<http://www.lindau.it>

e-mail: lindau@lindau.it

Prima edizione

ISBN 88-7180-329-9

Vicente Sánchez-Biosca

LUIS BUÑUEL
VIRIDIANA



In memoria di
Ricardo Muñoz Suay

LUIS BUÑUEL
VIRIDIANA

Un'opera unica

Il caricaturista Alberto Isaac presentava in una breve striscia la seguente storia: in una prima vignetta si vedeva Luis Buñuel che arrivava in Spagna e veniva ricevuto con tutti gli onori dal capo di stato, il dittatore Francisco Franco; nella seconda, Buñuel porgeva un regalo al «Generalissimo», mentre al di là dell'oceano un esule repubblicano gridava: «Muoia Buñuel, il prevaricatore Buñuel!»; nella terza, il pacchetto esplodeva fra le mani di Franco, con gran sbalordimento dell'esule¹.

L'umorista riassumeva con spirito il magnifico scandalo provocato agli inizi degli anni '60 da *Viridiana*, un film nel quale quasi tutti persero quanto vi avevano investito, sul piano economico, professionale e politico, con gloriosa eccezione della storia del cinema. *Viridiana* rappresentava il ritorno di Buñuel, esule in Messico, nel suo paese d'origine, dove però, viste le conseguenze del film, la sua permanenza si rivelò impossibile. Inoltre la società produttrice che si era lanciata in una così audace impresa, la UNICI, non sopravvisse al disastro provocato dall'indignazione della gerarchia franchista. Le cause

del fallimento sono forse da attribuire a chi fu maggiormente danneggiato nell'operazione, ossia il regime: *Viridiana* rappresentò infatti uno dei più grotteschi passi falsi della censura. L'apparato culturale, esultante perché uno dei più famosi registi di Spagna si era degnato di tornare a casa come un figliol prodigo, rimase sorpreso e beffato quando «L'Osservatore Romano» definì blasfemo il film e lanciò implacabili strali contro di esso. Proprio nel momento in cui il governo spagnolo cercava di mostrare un'immagine di liberalizzazione agli occhi dell'Europa e lottava per essere riconosciuto nel consesso delle nazioni, lo scandalo di *Viridiana* rappresentò il fallimento più completo, oltre che una beffa, giacché a Cannes le autorità avevano accettato in forma ufficiale il premio assegnato dal Festival. Come se ciò non bastasse, Buñuel fu violentemente attaccato da sinistra, ossia dal gruppo di esuli spagnoli in Messico, che gli rimproverano di aver acconsentito a realizzare un film sotto la dittatura. Ma alla fine gli esuli dovettero ricredersi, quando si resero conto di quale bomba a orologeria si celasse nel film del cineasta aragonese.

In ogni caso, il carattere di «confine» di questo film, fra il periodo messicano e quello francese del regista, e il suo radicamento nelle tradizioni spagnole, come il romanzo picaresco e il teatro dell'«esperpento»², conferiscono a *Viridiana* un valore speciale nella storia del cinema che, da allora, non ha mai smesso di crescere. *Viridiana* appare oggi come un vero e proprio repertorio dei tratti che riconosciamo tipici di Buñuel e, allo stesso tempo, un'opera il cui carattere autoctono non va a detrimento dell'universalità. Questo è esattamente ciò che nella nostra cultura viene definito con l'appellativo di «classico».

¹La vicenda è riportata in molti testi. Si veda, fra gli altri, T. Pérez Turrent - J. de la Colina, *Buñuel por Buñuel*, Plot, Madrid 1993, p. 124.

²Genere teatrale creato da Ramón M. del Valle-Inclán fra '800 e '900, che esasperava i tratti grotteschi e assurdi della realtà. Un esempio cinematografico di questo genere grottesco sono i primi due film spagnoli di Marco Ferreri: *El Pisito* (*id.*, 1958) e *El Cochecito* (*id.*, 1960). [N.d.T.]

Buñuel: avanguardia, realismo, populismo e modernità

Buñuel è uno di quei cineasti che hanno attraversato una buona metà di quella che fino a oggi è la storia del cinema (essendo nato nel 1900 e morto nel 1983), ma, rispetto ai più, ha avuto il privilegio di prendere parte a modelli produttivi ed estetici molto diversi, quali il surrealismo, gli stereotipi del melodramma popolare messicano e la modernità del cinema francese durante gli anni '60 e '70. Di nessuno dei quali Buñuel è un rappresentante tipico; anzi, ogni sua opera contiene quella dose di contributo personale definita dalla critica francese con il concetto di «autore». Tuttavia l'opera del regista spagnolo si ribella a questa comoda classificazione che tende a vedere unità biografica e artistica dove invece c'è un costante conflitto.

Vediamo come.

La formazione artistica di Buñuel trae origine da quel vivaio di talenti che è negli anni '20 il Collegio studentesco di Madrid, dove condivide molti interessi con artisti, poeti e intellettuali della levatura di Salvador Dalí, Emilio Prados, Rafael Alberti, Federico García Lor-

ca, José Moreno Villa e Pepín Bello. In questo contesto Ramón Gómez de la Serna si erge a figura ponte, capace di spostare l'attenzione di molti di loro dalla letteratura verso il cinematografo. In seno a quella che fu chiamata «generazione del '27», Buñuel rappresenta una tendenza radicale, irrazionalista, combattiva e avanguardista, contrapposta a un'altra, più moderata ed estetizzante, da taluni chiamata «gongorina»¹.

Affascinato da quel crogiolo di avanguardie che era Parigi, nel 1925 Buñuel si trasferisce nella capitale francese e, impressionato dalla proiezione di *Destino* (*Der müde Tod*, 1921) di Fritz Lang, decide di entrare nel mondo del cinema. Riesce così a lavorare in alcune produzioni francesi di quegli anni, in particolare come aiuto regista di Jean Epstein nel classico *La caduta della casa Usher* (*La Chute de la maison Usher*, 1928).

All'interno dello spirito irrazionalista e in collaborazione con Dalí, crea *Un chien andalou* (*id.*, 1929), film costruito secondo meccanismi prossimi alla scrittura «automatica» priva di strutture logiche dei surrealisti, ma che non può essere considerato, da un punto di vista ortodosso, un'opera rappresentativa del gruppo capitanato da André Breton, che pure l'applaudiva entusiasta; i surrealisti non avevano una produzione cinematografica propria, specialmente dopo che l'unica opera che poteva rientrare nel loro immaginario, *La Coquille et le clergyman* [La conchiglia e il sacerdote, 1926] di Germaine Dulac, con sceneggiatura di Antonin Artaud, venne da loro formalmente «scomunicata», in seguito alle lamentele dello stesso Artaud che asseriva di essere stato tradito dalla Dulac.

Il successo di *Un chien andalou* desta dei sospetti nel gruppo, e Buñuel, finanziato questa volta dal mecenate

Charles de Noailles, realizza *L'Age d'or* (*id.*, 1930), film più in linea con il programma del *Secondo manifesto del Surrealismo*, pubblicato da André Breton nel 1930, che propugnava una guerra senza quartiere contro la patria, la religione e la famiglia. Di questa fase, breve se rapportata a una carriera durata più di 45 anni, Buñuel conserva alcuni tratti essenziali che non perderà più. Come lui stesso afferma:

Comunque sia, durante tutta la vita ho conservato qualcosa del mio passaggio – poco più di tre anni – tra le fila esaltate e disordinate del surrealismo. Ciò che mi rimane è, prima di tutto, il libero accesso alle profondità dell'essere, riconosciuto e desiderato, questo richiamo all'irrazionale, all'oscurità, a tutti gli impulsi che provengono dal nostro io profondo. Richiamo che risuonava per la prima volta con una grande forza, con un grande vigore, misto a una singolare insolenza, a una passione per il gioco, a una decisa perseveranza nella lotta contro tutto quello che ci pareva nefasto. Io non ho rinnegato nulla di tutto questo.²

Tuttavia, questa sopravvivenza non va confusa con l'immobilismo o con una comoda etichetta di «surrealista», che spesso è stata applicata al regista.

Il suo progetto successivo, *Las Hurdes* (*id.*, 1932), finanziato dall'anarchico Ramón Acín, consiste in un approccio documentaristico, di un realismo straripante, a un angolo di Spagna rimasto fino all'inverosimile ancorato al passato. Con questa sintomatica svolta, Buñuel risponde a un mutamento d'indirizzo che coinvolgeva numerosi artisti dell'avanguardia, diretto a un'osserva-

zione più attenta della realtà dei conflittuali anni '30 e a un più forte impegno politico e ideologico, in tempi segnati dall'ascesa dei fascismi, dall'imposizione del realismo socialista nell'Unione Sovietica e da un aumento della tensione sociale. Basterebbe forse ricordare l'esempio di Joris Ivens per comprendere l'importanza di questo cambiamento. Autore di opere nello spirito di un'avanguardia formalista, come *De Brug* [Il ponte, 1928] o *Pioggia* (*Regen*, 1929), Ivens imprime una svolta alla sua carriera dopo aver visitato l'Unione Sovietica, in opere come *Borinage* (*Misère au Borinage*, 1934) realizzata in collaborazione con Henri Storck (altro cineasta formatosi nell'avanguardia) e, più tardi, nel film di propaganda sulla guerra civile spagnola, *Terra di Spagna* (*The Spanish Earth*, 1937). Fatte le debite proporzioni, *Las Hurdes*, che fu significativamente proibito dal governo della Repubblica, racconta con lo sguardo impietoso dell'antropologo la vita quotidiana di alcuni villaggi situati al confine fra la civiltà e la barbarie. Il ricorso all'onirico come fonte di brillanti associazioni visive cede qui il passo a un clima da incubo non meno surreale, intendendo letteralmente per surrealismo una rappresentazione che eccede la realtà; una realtà che, osservata al microscopio dello scienziato, appare impenetrabile, densa e sinistra, vale a dire estraniata, nonostante la sua apparente familiarità.

In seguito, prima dello scoppio della guerra civile, Buñuel lavora per la casa produttrice Filmófono (1935-1936), come aiuto-regista e più tardi come regista, in quello che potremmo definire un cinema commercial-popolare, con pellicole come *Don Quintín el amargao* [*Don Quintín il risentito*, 1935] o *La hija de Juan Simón* [*La figlia di Juan Simón*, 1935], in collaborazione con Luis

Marquina e José Luis Sáenz de Heredia, esperienza che gli sarà molto utile nel periodo messicano.

Se nel 1930 si era recato a Hollywood di sfuggita, nel 1938, prima della fine della guerra civile, vi ritorna in qualità di consulente tecnico per la realizzazione di documentari su quel conflitto; quindi finisce al MOMA di New York, dove Iris Barry gli affida l'incarico di rimontare filmati di propaganda nazisti, per dimostrare alle incredule autorità statunitensi l'importanza della propaganda audiovisiva. È in questo periodo che Buñuel rimonta *Il trionfo della volontà* (*Der Triumph des Willens*, 1935) di Leni Riefenstahl³.

Nel 1946, Buñuel arriva in Messico con il proposito di fare del cinema commerciale, intento che perseguirà fino al 1964, a partire da *Gran Casino*, conosciuto anche come *En el viejo Tampico*, con Jorge Negrete, fino a *Simon del deserto* (*Simón del desierto*, 1965)⁴, che vinse un premio speciale della giuria a Venezia.

In questo periodo il regista aragonese trova nelle convenzioni del melodramma rozzo, volgare e fortemente impregnato di religiosità latina, un modello che gli permette di sviluppare il suo realismo straripante e di inserirvi tratti che si ricollegano allo spirito surrealista, lasciandone fuori ovviamente i principi della scrittura automatica e dell'irrazionalismo assoluto. Nel nuovo contesto le condizioni di un cinema povero o tecnicamente imperfetto sono determinanti: riprese che non superano i 24 giorni, salvo che per la coproduzione *Le avventure di Robinson Crusoe* (*Las aventuras de Robinson Crusoe*, 1952), tre o quattro giorni per il montaggio, poco materiale girato e budget irrisori. Comunque sia, Buñuel realizza in queste condizioni alcuni dei suoi migliori film, oggi riconosciuti universalmente come capolavori della Settima

Arte, quali *I figli della violenza* (*Los olvidados*, 1950), *Él* (*id.*, 1952), *Estasi di un delitto* (*Ensayo de un crimen*, 1955) o *Nazarin* (*id.*, 1958), ottenendo numerosi premi e, soprattutto, il riconoscimento della critica e di autori decisivi e influenti come Pudovkin e Octavio Paz, che si adoperarono per salvare *I figli della violenza* dagli attacchi furibondi della destra e della sinistra.

Dopo il soggiorno in Spagna per la realizzazione di *Viridiana*, nel 1961, nel 1963 raggiunge la Francia per girare *Il diario di una cameriera* (*Le Journal d'une femme de chambre*, 1963), in regime di co-produzione con l'Italia.

A partire dal 1966 inizia, sempre in Francia, con *Bella di giorno* (*Belle de jour*, 1967), quella che sarebbe stata l'ultima delle grandi tappe della sua carriera di regista, con la collaborazione di Jean-Claude Carrière, co-sceneggiatore di tutti i suoi film di questo periodo. *Bella di giorno* costituisce il più grande successo del regista e segna la sua affermazione nel paese che consacrò la «politica degli autori».

Segue quello che Buñuel definì il suo «trittico» – *La Via Lattea* (*La Voie lactée*, 1968), *Il fascino discreto della borghesia* (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972) e *Il fantasma della libertà* (*Le Fantôme de la liberté*, 1974) –, in cui si avverte con chiarezza la predilezione per situazioni narrative care ai surrealisti e per elementi che rimandano alla scrittura automatica, al feticismo, all'irruzione dell'irrazionale nel quotidiano. Tuttavia abbiamo l'impressione che in molti di questi film si attenui e si stemperi una retorica surrealista d'altri tempi, e che Buñuel in genere rinunci a quella rozzezza così difficile da integrare che aveva caratterizzato la sua opera messicana.

Tra questi tre film gira in Spagna (dopo *Las Hurdes* e

Viridiana), *Tristana* (*id.*, 1970), basato su un romanzo di Benito Pérez Galdós, lo scrittore spagnolo realista per antonomasia.

Nel 1977, infine, realizza quella che sarà la sua ultima opera, *Quell'oscuro oggetto del desiderio* (*Cet obscur objet du désir*). Nel 1982 appaiono in francese le sue memorie, redatte da Jean-Claude Carrière e intitolate *Mon dernier soupir* (tr. it. *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milano).

Il 29 luglio 1983, Buñuel muore nella sua casa di Città del Messico.

¹ Dal nome del poeta barocco spagnolo Luis de Góngora y Argote, 1561-1627. [N.d.T.]

² L. Buñuel, *Mon dernier soupir*, Laffont, Parigi 1982, p. 121 (tr. it. *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milano).

³ In seguito Buñuel avrebbe realizzato in Messico due film nordamericani: nel 1952, *Le avventure di Robinson Crusoe*, per Tepeyac/United Artists e *Violenza per una giovane* (*La Joven*, 1960) per Producciones Omeca/Columbia.

⁴ Il debito di Buñuel con il Messico è palese nella sua decisione di prendere la nazionalità messicana nel 1949. Di fatto, visse in questo Paese per 37 anni e lì realizzò 20 dei suoi 32 film.

Il significato storico di «Viridiana» nel cinema spagnolo

Oltre a essere un'opera-cardine nel percorso personale ed estetico del suo autore, *Viridiana* appare in un momento decisivo per la storia del cinema spagnolo e scatena un piccolo dramma che svela i limiti del rinnovamento politico avvenuto in seno al franchismo intorno al 1960, così come le crepe della censura nei difficili anni in cui il governo spagnolo lottava per costruirsi un'immagine politica di maggiore liberalismo e tolleranza, con una nuova apparente permissività nei confronti della stampa, della radio e del cinema. Erano gli anni dello sviluppo industriale, dell'apertura al turismo e dell'emigrazione di molti lavoratori spagnoli verso altri paesi d'Europa.

Ripercorriamo in breve i fatti che portarono alla genesi del film, per trarne successivamente le opportune conclusioni.

La società UNICI, casa produttrice finanziata e ispirata dal PCE (Partido Comunista Español) e fondata nel 1949¹, si avventura nel progetto più ambizioso della sua storia: riportare in Spagna l'esule Buñuel. Durante le riprese di *L'avventuriero dei due mondi* (*Sonatas*, 1959), di J.A. Bar-

dem, Ricardo Muñoz Suay contatta Buñuel in Messico e gli propone la realizzazione di un film in Spagna. E così UNICI e Films 59, diretta da Pedro Portabella, pianificano la produzione del film benché il contributo economico fondamentale sia a carico del produttore messicano Gustavo Alatríste, con un prestito del torero Luis Miguel Dominguín.

Il 9 aprile del 1961 la sceneggiatura di *Viridiana* viene sottoposta all'esame della censura che impone alcune modifiche, in particolare nella sequenza finale in cui si vede Viridiana bussare alla porta di Jorge e dare così inizio alla relazione con lui. La scena viene infatti giudicata troppo ardita dal punto di vista morale, essendo Viridiana una ex novizia. Il film viene quindi girato secondo una sceneggiatura autorizzata e viene approvato senza obiezioni da parte della Commissione di censura, che però in quell'occasione visiona una copia priva della musica. Proiettato nella serata conclusiva del Festival di Cannes, il film «costringe» la giuria a riconsiderare la propria decisione a favore di *L'inverno ti farà tornare* (*Une aussi longue absence*, 1961) di Henri Colpi, conquistando la Palma d'Oro ex aequo. Il premio viene ritirato personalmente da José Muñoz Fontán, allora direttore generale per la Cinematografia e il Teatro all'interno del Ministero dell'Informazione e del Turismo. Ai fini della creazione di una nuova immagine del regime, il successo era completo: non solo veniva esibito il ritorno a casa di uno dei più attesi esuli spagnoli, ma si riportava anche un trionfo senza precedenti in una delle arene più prestigiose del cinema europeo.

Tuttavia i problemi non si fanno attendere. Una furibonda critica pubblicata il giorno seguente sull'organo uf-

ficiale del Vaticano, «L'Osservatore Romano», denuncia il carattere blasfemo del film e scatena una catastrofe: Muñoz Fontán, in carica dal 1956, viene fulmineamente destituito e le autorità del regime proibiscono ogni menzione del film di Buñuel alla radio e sulla stampa nazionale. La provenienza ideologica del successore di Muñoz Fontán, il falangista Jesús Suevos, è del resto la prova più eloquente del fallimento della liberalizzazione. Il diario di lavorazione del film viene distrutto, il che equivale a tutti gli effetti a dichiararlo inesistente. Fatta uscire clandestinamente dalla Spagna, la pellicola arriva a Parigi, da dove Alatrisme ne distribuisce le copie in tutto il mondo, salvo naturalmente che in Spagna.

Ma le ripercussioni dell'avventura di *Viridiana* sono in realtà più ampie, poiché comportano il crollo della UNICI, che si vede obbligata a sospendere i pagamenti. Con essa scompare uno dei baluardi più solidi della contestazione politica ed estetica che, in seno al cinema spagnolo, faceva del realismo, dell'impegno politico e della modernità artistica la propria bandiera.

Viridiana rappresenta, in modo emblematico, il chiudersi di un'epoca anche per quanto riguarda la censura. Infatti, la nomina di Manuel Fraga Iribarne al Ministero dell'Informazione e del Turismo, l'11 luglio 1962, segna una nuova apertura nella politica cinematografica del governo, a cui fa da corollario la nomina, in quello stesso mese, di José María García Escudero alla carica di direttore generale presso lo stesso ministero. Questi guida la riorganizzazione della Commissione di classificazione e censura (decreto del 20 dicembre 1962), accompagnata dalla pubblicazione delle prime norme di censura cinematografica (ordine ministeriale del 9 febbraio 1963). Il

codice di censura, da anni richiesto dall'opposizione affinché fosse posto un limite all'arbitrio dei censori, verrà poi emanato nel 1965 dopo un breve interregno².

Come si può dedurre da questa sommaria descrizione, *Viridiana*, oltre a essere un capolavoro della storia del cinema e nella carriera del suo regista, possiede un valore singolare ed emblematico nella storia spagnola e, in particolare, in quella del suo cinema: esso segna, come dice Carlos Heredero³, la fine effettiva di un decennio e l'inizio di un periodo nuovo, definito da altre coordinate e da altre tendenze e, in particolare, da una generazione emergente, quella del Nuovo Cinema Spagnolo.

¹ La UNICI incarna negli anni '50 lo sforzo di rinnovamento del cinema spagnolo, difendendo un'estetica influenzata dal neorealismo italiano, alla base delle famose *Conversaciones de Salamanca*, e segna l'inizio della carriera di autori quali J.A. Bardem e L. García Berlanga.

² R. Gubern, *Notas para una historia de la Censura Cinematográfica en España (1937-1974)* in R. Gubern - D. Font., *Un cine para el caldoso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Euros, Barcelona 1975.

³ C. Heredero, *Las huellas de la memoria. Cine español 1951-1961*, Filmoteca Española/Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia/Madrid 1993, p. 18.

Il film

Titolo: *Viridiana*.

Origine: Spagna/Messico.

Anno: 1961.

Regia: Luis Buñuel.

Aiuto-regia: Juan Luis Buñuel e José Puyol.

Soggetto e sceneggiatura: Julio Alejandro e Luis Buñuel.

Fotografia: José Fernández Aguayo (b/n).

Direttore artistico: Francisco Canet.

Riprese: Estudios CEA (Ciudad Lineal, Madrid) e location nei pressi di Madrid. Inizio riprese: 4 febbraio 1961.

Musica: Haendel, *Messia*; Mozart, *Requiem* (selezione di Gustavo Pittaluga).

Suono: Klangfilm-Magnetocord.

Tecnico del suono: A. García Tijeras.

Montaggio: Luis Buñuel e Pedro del Rey.

Interpreti: Silvia Pinal (*Viridiana*), Fernando Rey (don Jaime), Francisco Rabal (Jorge), Margarita Lozano (Rama), Victoria Zinny (Lucía), Teresa Rabal (Rita), José Calvo (don Amalio), Luis Heredia (el Poca), Joaquín Roa (don Ezequiel), José Manuel Martín (lo Zoppo), Lola

Gaos (Enedina), Juan García Tienda (il Lebbroso), Sergio Mendizábal (el Pelón), María Isbert, Joaquín Mayol, Palmira Guerra, Milagros Tomás, Alicia Jorge Barriga (mendicanti).

Produzione: Gustavo Alatraste (Messico), UNICI (Spagna), Films 59 (Pedro Portabella, Spagna).

Produttore esecutivo: Ricardo Muñoz Suay e Pedro Portabella.

Direttore di produzione: Gustavo Quintana.

Durata: 90'.

Prima proiezione: 10 ottobre 1963, cinema Chapultepec e Continental (Messico).

Prima proiezione in Spagna: aprile 1977.

Prima di pronunciare i voti, la novizia Viridiana si reca, per ordine della madre superiora, a far visita a suo zio nonché benefattore, don Jaime. Dalla tragica morte della moglie durante la prima notte di nozze, questo gentiluomo di campagna vive in solitudine, assistito unicamente da una domestica, Ramona, dalla figlia di lei, Rita, e da alcuni servitori. Scoperta la sorprendente somiglianza di Viridiana con la zia, ossia con colei che era stata la sua sposa, don Jaime ricorre a tutta la sua astuzia per far sì che la giovane rimanga con lui. Non riuscendoci, la narcotizza e cerca di possederla, ma all'ultimo momento prova vergogna del suo gesto e non consuma l'atto. Il giorno seguente Viridiana, turbata, si accinge a partire, ma il suicidio inaspettato di don Jaime la fa tornare sui suoi passi.

La giovane rinuncia alla vita monastica e si stabilisce nella villa (che don Jaime le ha lasciato in eredità), dove mette in pratica i suoi propositi caritatevoli, offrendo rifugio a un gruppo di mendicanti. Jorge, il figlio naturale di don Jaime ricomparso poco dopo la morte del padre

per dividere l'eredità con la cugina, si propone invece di rendere produttivi i campi fino ad allora abbandonati meccanizzando la coltivazione dei terreni.

Il giorno in cui Jorge e Viridiana si assentano, i mendicanti si intrufolano nella casa e organizzano un'orgia blasfema che si conclude con una sfrenata devastazione del mobilio e in un nuovo tentativo di stupro di Viridiana, ritornata a casa insieme al cugino. Espulsi i mendicanti e ristabilito l'ordine nella tenuta, Viridiana accetta la compagnia sessuale di Jorge, che intanto ha già fatto di Ramona la sua amante.

Le sequenze

Presentiamo qui di seguito una descrizione delle sequenze così come appaiono nel film definitivo, vale a dire una volta montato. Nel prossimo capitolo commenteremo alcuni dei cambiamenti più rilevanti operati tanto in fase di sceneggiatura (per intervento della censura), quanto in fase di montaggio (per decisione del regista).

Titoli di testa

Un chiostro in fotogramma fisso mentre risuonano le note dell'*Alleluia* di Haendel.

Sequenza 1

Chiostro di un convento. La madre superiora ordina alla novizia Viridiana di lasciare il convento per un'ultima volta, prima di pronunciare i voti, e di far visita a suo zio, don Jaime.

Sequenza 2

Nella sua villa don Jaime si intrattiene osservando Rita, la figlia della domestica, mentre salta la corda. Ar-

rivo di Viridiana e presentazione a don Jaime, che lei non conosce personalmente, benché lo zio l'abbia mantenuta agli studi.

Sequenza 3

Dopo un'ellissi, continua la conversazione fra i due personaggi. La cinepresa si sofferma sui piedi di entrambi, tratto ricorrente in tutto il film. Parlano dei loro indiretti rapporti nel passato e don Jaime accenna alla prodigiosa somiglianza fra la novizia e la sua defunta sposa, zia di Viridiana, donna Elvira.

Sequenza 4

Notte. L'harmonium di don Jaime esegue musica sacra, mentre Viridiana, nella sua stanza, si sveste e prega inginocchiata dinanzi a un crocifisso e a una corona di spine. Ramona, la domestica, osserva dal buco della serratura e riferisce quel che vede a don Jaime.

Sequenza 5

Il mattino seguente Viridiana vorrebbe mungere una mucca, ma il pudore glielo impedisce. Don Jaime informa Viridiana dell'esistenza di un figlio naturale avuto in gioventù, Jorge. Nel frattempo riesce a salvare un'ape che stava per affogare nell'acqua di un secchio.

Sequenza 6

L'orologio segna le due del mattino. Oscurità e silenzio nella villa. Mentre risuona *l'Et incarnatus est* della Messa in *Si minore* di Bach, don Jaime apre un baule che contiene indumenti da sposa. Si prova una scarpa da donna e un corsetto. Un rumore improvviso lo interrom-

pe. È Viridiana, sonnambula, che con gesto rituale getta matasse di lana nel fuoco e raccoglie delle ceneri dal camino per depositarle sul letto di don Jaime.

Sequenza 7

Mattina seguente. Don Jaime, rattristato per l'imminente partenza della nipote, chiede a Ramona di fare qualcosa per trattenerla. Costei promette di aiutarlo. Il padrone di casa sembra avere in mente un piano.

Sequenza 8

Viridiana e don Jaime discutono il significato simbolico del gesto da lei compiuto la notte precedente. Progettano di festeggiare in modo speciale la sua partenza, ma don Jaime è combattuto, non osando formulare la sua richiesta.

Sequenza 9

Notte. Compare Viridiana vestita da sposa. Don Jaime spiega il motivo della «mascherata» che le ha chiesto di interpretare: nella prima notte di nozze la sposa gli era morta fra le braccia nel letto nuziale. Don Jaime propone alla nipote di sposarlo ma, dinanzi alla sua indignazione, le chiede ripetutamente scusa, le somministra un sonnifero, trasporta il suo corpo inerte nella propria camera, la sveste e la bacia distesa sul letto. Tutta la scena è osservata dalla bambina Rita, fuori della finestra, in una sorta di montaggio parallelo.

Sequenza 10

La mattina seguente Viridiana si sveglia arsa dalla sete e con il mal di testa. Don Jaime le confessa di averla

posseduta, ma poi smentisce. Neanche Ramona ci crede. La novizia, piena d'orrore, se ne va, mentre don Jaime sembra ordire un nuovo piano. Lo vediamo scrivere qualcosa alla sua scrivania.

Sequenza 11

Quando Viridiana si accinge a prendere l'autobus che dal paese la condurrà di nuovo in convento, la Guardia Civile la ferma comunicandole che è accaduto qualcosa di terribile: don Jaime si è impiccato.

Sequenza 12

Ellissi indefinita. Sotto l'albero Rita salta la corda, la stessa con cui don Jaime si è tolto la vita. Viridiana, intanto, lava i pavimenti con l'aiuto di Ramona. Arriva la madre superiora e chiede di parlare con Viridiana, che le comunica il suo vago senso di colpa e il fermo proposito di non pronunciare più i voti.

Sequenza 13

Un gruppo di mendicanti si riunisce davanti alla porta della chiesa. Viridiana, che ha deciso di seguire i passi di Gesù con le sue deboli forze, li conduce alla villa in una specie di processione.

Sequenza 14

Arrivo di Jorge, il figlio naturale di don Jaime, accompagnato da un'amica, Lucía. Jorge si dice sorpreso del riconoscimento tardivo da parte di suo padre, che, dopo molti anni di disinteresse, gli ha lasciato in eredità parte della villa. Incontro con Viridiana. Si verifica il primo alterco fra i mendicanti, uno dei quali abbandona il gruppo.

Sequenza 15

Jorge appare irritabile e Lucía intuisce l'interesse che egli prova per la cugina. Ramona, intanto, lo divora con gli occhi, e lascia cadere la zuppiera con la minestra.

Sequenza 16

È notte. I mendicanti, seduti intorno al tavolo, discutono tra di loro finché non arriva Viridiana, con altri diseredati, per impartire gli ordini relativi alla vita comunitaria nella tenuta. Deve proteggere un lebbroso che suscita le ire e il rifiuto degli altri mendicanti.

Sequenza 17

Viridiana riceve nella propria camera la visita di Jorge, che le comunica i suoi piani per rendere produttiva la campagna e per installare la luce elettrica. Inoltre, si dice dispiaciuto della scarsa comunicazione che esiste fra loro due.

Sequenza 18

I mendicanti si divertono con scherzi pesanti. Nel frattempo Jorge procede ai rilevamenti delle terre in vista della modernizzazione. Compra un cagnolino che era maltrattato da un carrettiere.

Sequenza 19

Jorge critica Viridiana a causa dei suoi metodi caritatevoli che considera inutili. Intanto i crudeli mendicanti costringono il Lebbroso a camminare trascinandosi dietro una latta legata con uno spago per annunciare a tutti il suo avvicinarsi.

Sequenza 20

Jorge passa in rassegna gli oggetti che si trovano nella villa. Fra questi spicca un crocifisso che nasconde un piccolo coltello a serramanico. Lucía malsopporta l'interesse che la cugina risveglia in Jorge. Questi, invece, è euforico.

Sequenza 21

Iniziano i lavori di meccanizzazione agricola disposti da Jorge, mentre Viridiana recita con i suoi mendicanti la preghiera dell'*Angelus* di mezzogiorno. Entrambe le azioni si svolgono in montaggio parallelo, pur essendo le scene simultanee. In seguito Jorge informa Viridiana che la sua fidanzata, Lucía, se n'è andata per sempre. Anche Moncho, il fattore, abbandona la casa per incompatibilità con i mendicanti.

Sequenza 22

Jorge ispeziona con Ramona la soffitta piena di mobili e oggetti antichi. Scoprendo l'interesse che risveglia nella domestica, Jorge la bacia. La cinepresa si sposta leggermente e mostra un gatto che si lancia sulla preda, un topo.

Sequenza 23

Viridiana esce dalla villa per recarsi con Jorge dal notaio a firmare le clausole dell'eredità di don Jaime. Anche Ramona e Rita si assentano per andare dal dentista. I mendicanti rimangono soli e, indisturbati, decidono di esplorare la villa abbandonando i loro lavori quotidiani. Il Lebbroso ha gesti d'affetto per una colomba bianca che tiene in grembo.

Sequenza 24

Interno della villa. I mendicanti rovistano nei cassetti, scoprono gli oggetti raffinati che contengono ed esprimono il desiderio di servirsene in una cena di gran lusso.

Sequenza 25

Cena dei mendicanti. Mangiano e bevono raccontando le loro malefatte e cantando una *jota*, un motivo popolare aragonese. Due donne si accapigliano in una lite selvaggia. Arrivati al dolce, Enedina dispone i mendicanti intorno al tavolo e, alzandosi la gonna, scatta loro una «foto», come se fotografasse con il proprio sesso. Il Lebbroso indossa il corsetto di donna Elvira, lanciando in aria le piume della sua colomba, al suono dell'*Alleluia* di Haendel. Altri mendicanti si uniscono al ballo (fig. 14). Don Amalio, il cieco, furibondo perché Enedina sta amoreggiando con un altro mendicante, la prende a bastonate e provoca una catastrofe. Al ritorno i padroni di casa scoprono con stupore l'accaduto. Mentre Jorge viene percosso dal Lebbroso e immobilizzato, Viridiana è trasportata sul letto dallo Zoppo che cerca di violentarla; istigato da Jorge, il Lebbroso lo uccide. Alla fine arriva la Guardia Civile.

Sequenza 26

È trascorso un periodo di tempo indeterminato. Alla villa si sta installando la luce elettrica. Viridiana non sembra essersi ancora ripresa dal trauma. Jorge dà ordini agli operai con fare da padrone.

Sequenza 27

Primo piano di una mano femminile che apre un cassetto e ne estrae uno specchietto. È Viridiana che si asciu-

ga le lacrime e, con fare vezzoso, si sistema i capelli. Si alza ed esce dalla sua camera avviandosi lungo il corridoio.

Sequenza 28

Fuori della casa Rita ha acceso un piccolo fuoco e vi getta la corona di spine. Sullo sfondo si sente suonare un disco di musica leggera. In parallelo, all'interno, Jorge si lava le mani e Ramona gliela asciuga accarezzandolo affettuosamente come in una scena di vita coniugale. Buscano alla porta e Jorge apre. È Viridiana. Il suo sguardo è esplicito. Jorge la fa entrare e la conduce accanto alla sua amante invitandola a giocare a carte, con una chiara allusione sessuale. La cinepresa inizia un *travelling* all'indietro a partire dal tavolino dove tutti e tre stanno giocando, e si allontana attraverso la sala da pranzo.

Struttura e personaggi:
due mondi uniti in un collage

I due film di «Viridiana»

Il co-sceneggiatore del film, Julio Alejandro, ricorda che la storia originale di *Viridiana* era ispirata a *El pozo* [Il pozzo], una sua pièce teatrale, in cui due personaggi, un uomo e una donna, si trovano rinchiusi in una casa, senza mai vedersi, ma sentendo la reciproca presenza. Senza dubbio, la storia dovette subire molte modifiche prima di tramutarsi in *Viridiana*, ma questo nucleo originario è facilmente riconoscibile nelle prime sequenze, in particolare nelle due prime notti alla villa: don Jaime che esegue la sua musica religiosa all'harmonium e, a breve distanza ma senza che lui la veda, Viridiana che prega devotamente nella sua cella; o, anche, don Jaime assorbito dai feticci nuziali della moglie defunta, mentre la novizia esegue nel sonno criptici atti cerimoniali. Ma, considerato il film nel suo insieme, il progetto originale ricordato da Alejandro non conserva che una vaga somiglianza con il risultato finale. Lo stesso sceneggiatore confessa la delusione che lui e Buñuel provarono quan-

do, dopo numerose sedute di lavoro sulla sceneggiatura, scoprirono, con il suicidio di don Jaime, di essersi «schiantati contro un muro. Perché quello non era un finale di sequenza, ma un finale di film»¹.

Questa testimonianza di lavoro rivela qualcosa che non può passare inosservato agli occhi di uno spettatore attento: per la sua *imagerie*, per la narrazione e in parte anche per le caratteristiche di molti dei personaggi, *Viridiana* si compone di due parti difficilmente conciliabili, per quanto l'incontro fra le due risulti originale e produttivo. Buñuel, dal canto suo, rifacendosi a personali fantasie infantili, conservatesi pressoché intatte, rievoca un'altra origine:

In *Viridiana* ci sono due film completamente diversi. Come già ti ho detto, per me finisce con la morte del vecchio. Allora, che cosa poteva fare Viridiana? Soccorrere prostitute? È molto *déjà vu*, è stato fatto altre volte. Soccorrere mendicanti? Ho optato per questo. E così è venuto fuori il film. Tutto viene fuori a poco a poco.²

Il fatto è che tanto Alejandro quanto Buñuel sono consapevoli della scissione esistente fra le due parti che compongono il film, scissione che del resto è confermata da altri elementi. Fino al suicidio di don Jaime, ci troviamo davanti due personaggi che vivono entrambi fuori del loro tempo: un perverso che alimenta il suo feticismo con l'aiuto della musica sacra e si dà al travestitismo nel buio della notte, vale a dire nella clandestinità più assoluta; accanto a lui, ma a pudica distanza, una giovane novizia che nulla sa della vita, delle sue tentazioni e dei suoi piaceri e che, sul punto di pronunciare i voti, com-

pie la sua ultima uscita nel mondo prima di raccogliersi nella clausura conventuale per il resto dei suoi giorni. Anche l'ambientazione sembra prolungare il senso di estraneità suggerito dai due personaggi: una villa priva di luce elettrica, sovraccarica di oggetti inservibili e inutilizzati provenienti da un remoto passato, senza ospiti, né vita sociale alcuna, abitata da un campionario di individui anacronistici. Una campagna improduttiva – una sorta di *locus amœnus* – invasa dalle erbacce, in cui pochi animali domestici dividono la loro esistenza con gli uomini. Insomma, la prima parte del film procura una sensazione di anacronismo, cui contribuiscono i personaggi, la scenografia e il clima erotico-spirituale.

Ma, dopo la morte di don Jaime, la scena si popola di personaggi nuovi, di diversa estrazione sociale. Sono emarginati, ladri, ammalati, prostitute e delinquenti, che danno forma al progetto caritatevole di Viridiana. I personaggi precedenti scompaiono, o sfumano, cedendo il passo a una sorta di protagonista corale, con focalizzazioni narrative molteplici e generalmente su un piano egualitario. Si tratta di un mosaico dell'emarginazione che entra in conflitto con alcuni degli altri personaggi, in particolare con Viridiana. E allo stesso modo mutano il linguaggio, il vestiario e la trama fondamentale. Così, il raffinato sapore spettrale delle scene precedenti si apre al naturalismo dei comportamenti (relazioni fra i sessi incontrollate, linguaggio popolare e autentico, crudeltà dei mendicanti, fra di loro e verso gli altri, sudiciume e malattie della carne). Inoltre l'irruzione di Jorge con le sue idee liberali e il suo spirito imprenditoriale introduce nella villa una fervida attività che smentisce l'immobilismo della prima parte del film. E ciò non è casuale,

poiché, come abbiamo detto, in *Viridiana* si succedono due repertori di immaginari: la raffinatezza di un mondo in cui l'erotismo è unito all'idea di peccato e la carnalità di un altro mondo ispirato al carnevale.

Per tutti e due gli universi esistono fonti assai differenti che Buñuel ha deciso di riunire o accostare fra loro a mo' di collage. Il primo si nutre della tradizionale *imagerie* religiosa spagnola, alla quale Buñuel rimane molto aderente in tutta la sua simbologia. Tuttavia questa *imagerie* è solo il punto di partenza per un lavoro intertestuale di parodia e di contaminazione: i simboli religiosi, vincolati a un'ambigua idea di peccato, sono posti al servizio del sesso e della morte. Il secondo universo affonda le sue radici nel feroce realismo che nasce nel romanzo picaresco spagnolo del XVI secolo, si prolunga nella pittura barocca, inondando i quadri più neri e deformati di Francisco Goya, e si manifesta, in anni ormai vicini alle avanguardie, nel teatro dell'«esperpento» di Valle-Inclán. Senza alcun dubbio, la sordidezza di quel realismo era stata già sperimentata da Buñuel in *Las Hurdes* o in *I figli della violenza*. Ma sarebbe sufficiente paragonare il realismo, «scarnificato» e feroce, di implacabile critica sociale, di quest'ultimo film (esterni di strade suburbane, rappresentazione della deformità fisica, assenza assoluta di tratti religiosi, sordidezza della storia) con l'umorismo «esperpéntico» di *Viridiana* e con il suo tono giocoso, per dedurre fino a che punto Buñuel in *Viridiana* persegua il recupero di una tradizione autoctona spagnola più che messicana.

Sarà opportuno approfondire l'esame di questa dualità strutturale mediante uno studio più dettagliato dei personaggi che popolano le due parti, tenendo presente

che l'unità d'insieme è garantita, da un lato, dal personaggio che dà il titolo al film e, dall'altro, dall'esistenza di una serie di risonanze che consolidano la struttura e che saranno analizzate nel capitolo seguente. Basti ricordare che è don Jaime, prima di uscire di scena, ad assicurare l'incontro fra Viridiana e un uomo più carnale e meno spirituale di lui, il proprio figlio naturale. È cruciale, inoltre, esaminare l'evoluzione del personaggio femminile che attraversa due universi – l'anacronismo della villa e la corte dei miracoli dei mendicanti – e che in questo percorso va incontro a una serie di cambiamenti fondamentali, nelle convinzioni e nel comportamento. Come avremo occasione di constatare, per Viridiana la svolta è definitiva.

Dalla sceneggiatura al film

Le condizioni imposte dalla censura spagnola (sia quella preventiva, condotta sulla sceneggiatura, sia quella definitiva, successiva al montaggio) determinarono nel film cambiamenti sostanziali, mentre altri furono decisi da Buñuel durante le riprese e in sede di montaggio. Dal momento che molte di queste variazioni «autoriali» si riducono a brevissimi tagli o aggiunte (come, ad esempio, il riferimento pittorico all'*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci che, come vedremo in seguito, venne improvvisato durante le riprese), ci soffermeremo solo sulle due più importanti, la comprensione delle quali è fondamentale per valutare la struttura dell'opera, data la loro posizione strategica, iniziale e finale.

La sceneggiatura originale scritta da Julio Alejandro

e Luis Buñuel non prevedeva l'inizio nel convento – in cui la novizia dovrà prendere i voti – come succede nella versione definitiva, bensì direttamente alla villa di don Jaime. Undici inquadrature sottolineavano l'importanza del luogo – dove si sarebbe svolto il resto del film – e, allo stesso tempo, mettevano in evidenza la relazione che univa Ramona a don Jaime. In particolare, la prima persona a comparire in scena – sempre secondo questa sceneggiatura – era Ramona, dapprima attraverso le sole mani, che sostengono un piatto da portata, poi con una descrizione della sua funzione e delle sue caratteristiche personali: «La donna che porta il piatto sale ora su per la scala. Ha una trentina d'anni: non bellissima, ma gradevole a vedersi, veste come si conviene a una domestica con funzioni di governante»³. Mostrandocela mentre attraversa il vestibolo, la scala, il corridoio e, infine, la sala da pranzo, Alejandro e Buñuel permettevano allo spettatore di familiarizzare con i diversi luoghi della casa. Don Jaime, invece, veniva presentato mentre ascoltava della musica («Forse il *Messia* di Haendel») e in compagnia di una bambina. Queste quattro inquadrature presenti nella sceneggiatura iniziale dovevano coincidere con i titoli di testa del film e, pertanto, costituivano una sintetica presentazione dei tre personaggi che abitavano nella casa, così come delle loro rispettive funzioni. Le azioni, quasi impercettibili durante la proiezione a causa della sovrimpressioni dei titoli di testa, acquisivano una funzione più simbolica che narrativa. Allo stesso modo, le inclinazioni religiose di don Jaime e la compagnia della bambina anticipavano già alcuni tratti della complessa psicologia del personaggio maschile.

Si trattava di mostrare non solo lo scenario centrale

in cui si svolge l'azione, ma soprattutto le sue implicazioni simboliche: la ricchezza dei mobili antichi, la libreria, la lussuosa tavola non più usata, il ritratto a olio di donna Elvira e quello dello stesso don Jaime, le poltrone di cuoio accanto al camino e il tavolino rotondo con la sua tovaglia, vicino alla finestra del balcone, «da cui si distinguono i campi incolti della tenuta di don Jaime»⁵. Seguiva una conversazione fra Ramona e don Jaime in cui si alludeva alla visita del parroco e del maestro, appena riaccompagnati alla porta dalla domestica e, da ultimo, si vedeva don Jaime, solo nel salone, contemplare estasiato il ritratto di sua moglie, una donna di circa vent'anni, bella, dolce e sorridente. Insomma, queste inquadrature, scartate da Buñuel in fase di montaggio, conferivano maggior rilievo al protagonista maschile, definendone l'ambiente e preannunciandone i principali tratti caratteriali (solitario, sognatore, ombroso). Se Buñuel prese la decisione di iniziare il suo film dall'inquadratura 12 della sceneggiatura originale, quella che si apre nel chiostro del convento, fu proprio per conferire, da un lato, maggior protagonismo a Viridiana e, dall'altro, per inscrivere il film in quell'atmosfera religiosa che sarà determinante, quanto meno nella sua prima parte. Inoltre l'abito della futura suora sarà, come vedremo più avanti, il perno attorno al quale ruoteranno le trasformazioni fondamentali; infatti Buñuel ritenne necessario che il corpo che sarebbe poi stato spogliato, rivestito, mascherato, insidiato e violato apparisse ai nostri occhi sin dal primo momento protetto dall'abito della religione e della fede.

Il secondo cambiamento operato rispetto alla sceneggiatura originale non è meno rilevante, sebbene determi-

nato da ragioni molto diverse. Si tratta questa volta della conclusione del film. La scena originale, così come la riferiscono i due autori, presentava Viridiana nell'atto di bussare alla porta di Jorge. Questi ne comprendeva le intenzioni e la faceva entrare, traendola dolcemente a sé. La porta si richiudeva sul corridoio. Ramona usciva dalla sala da pranzo, si sedeva su una sedia e scoppiava in singhiozzi. Scandalizzata da questa doppia relazione sessuale, la censura gridò allo scandalo e Buñuel, di comune accordo con Muñoz Suay, ideò una versione più sottilmente trasgressiva. La cosa curiosa è che la soluzione scelta era infinitamente più ardita della precedente, poiché mostrava uno scandaloso *ménage à trois*, così come si deduce dalla descrizione presentata nel capitolo precedente. Jorge invita sua cugina a entrare in camera da letto e impedisce a Ramona di andarsene. La frase conclusiva di Jorge contiene un chiaro riferimento sessuale che stupisce sia sfuggito alla «sagacia» dei censori: «Non ci crederà – dice a Viridiana – ma la prima volta che l'ho vista mi sono detto: “Mia cugina Viridiana finirà per giocare a carte con me”».

Lo stesso Buñuel è esplicito nell'interpretazione di questo finale:

BUÑUEL: Ricardo Muñoz Suay ritoccò un poco la sceneggiatura di *Viridiana*, togliendo cose che non sarebbero state approvate dalla censura. Dominguíñ mi aveva portato dal Direttore per la Cinematografia. Questi mi disse che il film sarebbe passato, ma era necessario cambiare il finale, perché era tremendo che una novizia finisse nella camera di un uomo.

DE LA COLINA: Per andarci a letto...

BUÑUEL: E perché, se no? Nel soggetto originale lei bussava alla porta, lui la faceva entrare e... fine del discorso. Il censore lo trovava inammissibile e io gli promisi di cambiarlo. Così feci e la nuova versione fu approvata dalla censura, benché a mio giudizio sia ancora più immorale.⁶

Personaggi principali

Andrebbero distinti a questo riguardo i personaggi che svolgono una funzione corale, o secondaria, da quelli che svolgono una funzione primaria, ma mentre nella prima parte questa bipartizione si manifesta in modo nitido, nella seconda avviene un'inversione curiosa, giacché ciò che è secondario passa in primo piano. Procederemo dunque trattando in modo complementare i personaggi e i conflitti che li mettono in relazione.

Nella prima parte, i personaggi principali sono quattro, se si escludono i lavoratori della tenuta e la madre superiora, che appare brevemente. In primo luogo, don Jaime, che detiene la proprietà di un luogo che è, per così dire, la sua metafora: la tenuta. Questa sorta di *hidalgo*, proprietario di terre incolte e invase dalle erbacce, rappresenta una classe sociale in chiara decadenza, un curioso anacronismo in tempi caratterizzati dal progresso. La villa di don Jaime nasconde i suoi segreti, è isolata da tutto e da tutti e assiste impassibile al passare del tempo in una totale assenza di conflitti. Viridiana, invece, appartiene a un altro mondo, quello della clausura, e lo abbandonerà per penetrare nei meandri di queste stanze soffocanti al cui fascino finirà per soccombere. Ma don Jaime è un personaggio dal passato ambiguo: un peccato

di gioventù, opportunamente ricordato da Viridiana, gli ha dato un figlio naturale del quale non sembra essersi mai occupato; la tragica morte della moglie l'ha segnato con un trauma su cui ha costruito una serie morbosa di rituali, nel tentativo di garantirsi una precaria stabilità spirituale; la sua formazione è conservatrice, religiosa e probabilmente aristocratica, a quanto si evince dalle sue proprietà e dagli oggetti di famiglia, fra i quali trascorre la sua esistenza.

La vita di don Jaime, alquanto oziosa, si snoda con naturalezza e pigra ripetitività finché non vi irrompe Viridiana, con la sua evidente somiglianza con la defunta sposa e con la sua sconvolgente innocenza. Il fatto è che Viridiana, personaggio per nulla mondano, potrebbe essere irretita solamente da un universo anacronistico come quello di don Jaime (sarebbe impensabile, per esempio, ambientare *Viridiana* in una città moderna). Il conflitto che si stabilisce fra i due personaggi nasce, pertanto, da una relativa comunione simbolica, sebbene gli elementi in questione siano vissuti in modo diverso dai due (i simboli religiosi, la spiritualità, la rinuncia al mondo materiale) e su ciò si fonda la loro paradossale relazione. Buñuel, concependo la sfera religiosa come ambivalente, nella misura in cui considera la religione come premessa dell'erotismo, fonda la possibilità di uno sviluppo narrativo di una simile relazione. L'antitesi fra i due è, quindi, complementare ai simboli condivisi. Da ciò deriva che la prima parte del film sia caratterizzata più dalla contemplazione che dall'azione in senso stretto.

Paradossalmente un aspetto colpisce in modo particolare nel personaggio tragico di don Jaime: il suo senso dell'umorismo, la distanza che in certi momenti riesce a

porre rispetto al proprio ruolo e ai propri drammi quotidiani. Così è da intendersi il fatto che proprio quando ormai ha preso la decisione di darsi la morte, si porti beffardamente la mano alle labbra e sorrida in un estremo ghigno perverso, ispiratogli da quanto sta scrivendo in quel momento. Benché l'immagine lo elida, la narrazione lo espliciterà retrospettivamente: don Jaime sta redigendo, in stato di apparente disperazione, quello che si presume sia il suo testamento, con il quale lascia in eredità i suoi averi a Viridiana e a Jorge. La seconda parte del film non sarà altro che il risultato della trama da lui ordita per fare in modo che sua nipote sia finalmente posseduta da un suo discendente. Insomma, se la psicologia di don Jaime sembra ricondurlo a modelli tragici, è pur vero che non gli manca un certo umorismo, in grado di sdrammatizzare i momenti più patetici.

In questa prima parte sono presenti altri personaggi femminili i cui ruoli sono da principio secondari, ma poi crescono a poco a poco fino a diventare determinanti, tanto per la trama quanto per l'arricchimento simbolico delle relazioni perverse che gli autori mettono in scena.

In primo luogo Ramona, una domestica fissa, sottomessa e obbediente, trasformatasi nel corso degli anni in una persona di famiglia. Niente ci viene detto del suo passato, della sua condizione di vedova o forse di «donna perduta». Ramona incarna quell'annullarsi della volontà definibile anche come sottomissione al padrone nelle relazioni di asservimento. Tuttavia, quest'annullamento del desiderio andrà riscattandosi con il procedere del film, soprattutto nella seconda parte. Ramona condivide il mondo creato da don Jaime, benché niente ci assicuri che lo faccia per decisione propria. Forse è l'abitudi-

ne, forse è l'attaccamento dei servitori nei confronti dei signori, visto che don Jaime è in fin dei conti un *hidalgo* caduto in disgrazia ma pur sempre aggrappato alle convenzioni della nobiltà.

Occorre ricordare poi la presenza di Rita, la figlia della domestica. Una bambina che impersona la purezza infantile e innocente nel quadretto bucolico rappresentato dalla villa. Selvatica, discola e giocherellona, Rita è come un animaletto che nulla sa di scuola né di faccende domestiche. Il frammento iniziale della sceneggiatura, eliminato nel montaggio, ce la presentava nel modo seguente: «Sugli otto anni, con un vestito vecchio e sdrucito. Le mani e la faccia sporche. Scalza. Il suo aspetto stona notevolmente con la signorilità del luogo. Mangiando, Rita risucchia rumorosamente con la bocca, cosa che non sembra disturbare il padrone di casa»⁷. Nonostante quest'apparenza un po' selvaggia e innocente, la bambina cela almeno due punti oscuri o, per meglio dire, Buñuel proietta su di lei due enigmi che non saranno risolti. Il primo riguarda la relazione che la unisce a don Jaime: questi le regala una corda da salto (si veda più avanti il capitolo sulle risonanze) e si diverte a osservare le sue gambette sporche mentre salta. Il secondo si riferisce al protagonismo repentino e incomprensibile che Rita acquista rispetto alle funzioni dello sguardo. Molto presto la bambina rivela a Viridiana, con stupore di quest'ultima, che l'ha vista spogliarsi da dietro la finestra. Poi presagisce inesplicabilmente che qualcosa – «un toro nero», lo chiama – è entrato nella casa, proprio nel momento in cui don Jaime, trascinato dai suoi impulsi, sta per mettere in atto il suo piano per abusare di Viridiana narcotizzata. Basterebbe ricordare l'oscura simbologia

virile che questo animale ha nella tradizione poetica più nota, in García Lorca in particolare, come indica Sánchez Vidal⁸, per cogliere il senso del suo presentimento. Comunque sia, Rita è l'unica a vedere (capire è un'altra faccenda, ma poco importa in questo caso) lo strano bacio e la svestizione che don Jaime compie sulla nipote, ed è ancora lei ad avere il «privilegio» di contemplare la macabra scena di don Jaime che si arrampica su un albero. Pur senza assurgere a elemento esplicito, il ruolo di Rita è legato a filo doppio alle perversioni che si vivono nella casa, e la funzione del personaggio in questo senso è tanto più rilevante quanto più la sua comprensione dei fatti è insufficiente o forse nulla. Buñuel ricorre dunque, in modo scandaloso, a una bambina per mettere in scena il voyeurismo e la necrofilia.

Passiamo ora ai personaggi predominanti nella seconda parte. La distinzione compiuta riguardo alla prima dev'essere ripetuta anche in quest'occasione, poiché, tanto per la durata della presenza in scena, quanto per l'importanza narrativa, i personaggi centrali (Jorge, Viridiana, Ramona e, molto in secondo piano, Lucía, la fidanzata di Jorge) condividono il ruolo di protagonisti con i simboli dell'emarginazione, i mendicanti, le cui funzioni sono rette da altri criteri.

L'arrivo di Jorge alla casa è, come abbiamo detto, un sinistro gioco di don Jaime, parziale espiazione del suo peccato di gioventù e macchinazione per trasformare la novizia in una donna sessualmente attiva ancorché sottomessa. Se la cosa sia consapevole o meno, è impossibile dirlo. Certo è che Jorge è portatore di valori rigorosamente opposti alle convinzioni religiose di Viridiana. Se Viridiana poteva condividere con don Jaime la rinuncia

al mondo presente, il suo ripiegamento in una dimensione spirituale o la sua ansia di sacralità (sebbene i due personaggi mettano in pratica queste convinzioni in maniera diversa), all'inizio nulla in Viridiana è compatibile con Jorge. «Non è un immorale, – dice di lui Buñuel – è un uomo molto razionale, molto pratico, incurante delle convenzioni sociali. È un positivista che pensa al progresso dal punto di vista razionale e borghese.»⁹ Insomma, Jorge è un libero pensatore, anticlericale e ambizioso, che tratta il sesso e la compagnia femminile a suo capriccio e i cui obiettivi nella vita si identificano con il successo e il piacere, anziché con la privazione e il dolore. È, per così dire, un uomo del suo tempo, scettico ed edonista, poco attento agli altri e ancor meno a tutto quello che non può vedere o toccare.

Giustamente è stato detto che Viridiana vive la sua esperienza attraverso la lente della religione, mentre don Jaime la vive attraverso la sua ossessione necrofila e Jorge attraverso gli affari. Con l'arrivo di Jorge, insomma, tutto è riducibile a merce di scambio. La prima visita del giovane alla camera di Viridiana è molto esplicita: fuma un sigaro emettendo grandi boccate, si siede sul letto della ragazza, la rimbrotta, la guarda fisso negli occhi simulando sorpresa e prendendola in giro per i feticci religiosi e l'atmosfera ascetica in cui ha scelto di vivere. Nulla può unirli tranne la volontà di un defunto che li ha nominati suoi eredi.

Una sequenza mostra in modo esemplare l'opposizione fra i due caratteri e i loro progetti di vita: il montaggio parallelo mette a confronto la produttività della terra aumentata per mezzo delle macchine e la preghiera dell'*Angelus* detta da Viridiana e dai suoi mendicanti (fig. 10).

Buñuel mette in scena lo scontro fra le due visioni del mondo, i progetti futuri e i sentimenti più profondi dei due personaggi ricorrendo a un montaggio intellettuale, i cui tratti enunciativi travalicano la finzione. Così l'immagine del progresso contrasta con l'atemporalità dell'*Angelus* e tutto ciò grazie a un sintagma concettuale assai poco frequente nel cinema narrativo.

Uomo d'azione qual è, Jorge provoca inoltre una rottura nell'ordine feudale e familiare della casa e, in particolare, in quella che potremmo definire l'economia del desiderio. Da un lato, turba incomprensibilmente Viridiana, dall'altro scatena la passione a lungo sopita di Ramona. E ciò accade mentre lui curiosa negli angoli più reconditi della casa, fruga in tutti i cassetti, passa in rassegna ogni oggetto o mobile che possa tornare utile, strappandolo al sonno in cui giaceva dai tempi di don Jaime. Arriva accompagnato da un'amica alla quale non sembra dedicare troppa attenzione e che non tarda molto a congedare quando non gli serve più, visto che il suo obiettivo è chiaramente quello di conquistare Viridiana; nel mentre si accontenta di Ramona solo per ammazzare il tempo. Insomma, Jorge è motore di distruzione nella stabilità della casa e al tempo stesso un detonatore di desideri. Non per nulla, dopo la seconda esperienza di violenza sessuale subita da Viridiana per mano dello Zoppo, Jorge imporrà nella villa la sua legge militarista e produttiva dimostrando che il suo pragmatismo è l'unica via praticabile in futuro (invece dei sorpassati sogni caritatevoli della cugina) e, di conseguenza, Viridiana dovrà accettare remissivamente la sua legge sessuale.

Il coro dei miserabili

Ma che succede fra i mendicanti, in quella corte di straccioni che dà corpo alla seconda parte del film, la cui vicenda picaresca si snoda parallelamente ai conflitti fra Viridiana, Ramona e Jorge e, alla fine, risulta decisiva per il loro destino? La democratizzazione di questi nuovi personaggi è maggiore e, viceversa, il loro approfondimento psicologico praticamente nullo. Tuttavia ciò non significa che venga negata ad alcuno di loro un'individualità. Anzi, ciascuno apporta il suo particolare contributo al microcosmo che tutti insieme costituiscono: rappresentazione di vizi, incarnazione di difetti fisici e di peccati, ciascuno possiede un proprio linguaggio, una propria gestualità e tratti inconfondibili. Sono funzioni relazionali quelle che reggono la loro caratterizzazione: gli uni si definiscono per opposizione, convergenza o simpatia con gli altri o, più esattamente, in relazione al gruppo nel suo insieme, formando una microsocietà al cui interno tutte le funzioni sociali (se pure invertite) sono rappresentate, tutti gli schemi della gerarchia, tutti i vizi e tutti i difetti sono presenti.

Questi individui, per amore di un realismo di cui Buñuel si sente erede, furono realmente vestiti con indumenti comprati (barattati, in realtà) da alcuni zingari che vivevano sotto un ponte del fiume Manzanarre (fig. 9). Tutti insieme formano una microsocietà, con il suo ordine, le sue gerarchie, le sue funzioni, le sue esclusioni, le sue leggi, diverse senza dubbio da quelle che vigono nel mondo esterno, non scritte, ma ben conosciute e rispettate da tutti. In questo senso, il grado più alto della gerarchia è occupato da don Amalio, il cieco. Non è un ca-

so che questo personaggio occupi il posto di Cristo quando Enedina scatta la «fotografia» della festa (fig. 12). Dai brani di conversazione che ci vengono offerti, sappiamo che è il più lussurioso di tutti e che, per giunta, è un delatore, cosa che difficilmente è considerata una virtù nei bassifondi. Per completare il quadro, don Amalio è un iracondo e, quando si sente beffato da Enedina, che considera la sua donna, scatena la catastrofe finale.

Un altro personaggio che occupa un posto d'onore nella gerarchia dei poveracci è don Ezequiel, che non per nulla ostenta il titolo di «don». Quest'individuo dalla barba veneranda non è uso perdere il controllo delle sue reazioni e sa sempre conservare la compostezza; il suo linguaggio è ampolloso e magniloquente, come se avesse studiato o fosse stato educato nella nobile tradizione del Lazarillo de Tormes o del Buscón.

Fra i personaggi femminili spicca Enedina, donna primitiva e, nonostante tutto, non priva di buona fede. Madre di una bimba e sessualmente spregiudicata, è violenta quando la sua ira si scatena, come dimostra nella furibonda lite con una delle sue compagne. Ma, nonostante ciò, non incorre mai in comportamenti indegni.

Al livello inferiore, che è d'altra parte il più elaborato, per quanto il più sordido, spicca el Poca, interpretato da un attore (Luis Heredia) che Buñuel conosceva fin dai tempi di Filmófono. Questi impersona una figura classica della lunga tradizione teatrale del Secolo d'oro spagnolo – il *gracioso* – qui adeguatamente contaminata dall'ambiente sociale degradato in cui si iscrive. Il *gracioso* del teatro seicentesco, come anche il *fool* di Shakespeare, viveva a contatto con l'aristocrazia e possedeva quella duplice condizione di buffone e pazzo che gli dava la facoltà

di enunciare verità che nessuno avrebbe osato esprimere dinanzi ai potenti, guadagnandosi con questo il riconoscimento e la fiducia del re o della nobiltà. El Poca è, al contrario, un combinaguai, un burlone impenitente che non perde occasione per mettere gli altri personaggi l'uno contro l'altro o denigrarli agli occhi di Viridiana, cercando così di minare la fiducia che la giovane ripone in loro (nel Lebbroso, in Amalio, in Refugio, nella mendicante incinta ecc.). E, soprattutto, è proprio lui, con la sua denuncia, la causa della devastazione finale che ha per protagonista don Amalio, al quale rivela che Enedina sta amoreggiando dietro un sofà con un altro del gruppo. Insomma, la ricchezza di el Poca consiste in quella che lui stesso dichiara essere la sua unica abilità: «Io son buono solo a far ridere». Tant'è che quando Viridiana riunisce il gruppo per comunicare che presto si metteranno al lavoro, un primo piano su el Poca esprime senza dar luogo a dubbi l'inverosimiglianza della prospettiva.

Anche lo Zoppo è un personaggio molto particolare nel film. Molto presto lo vediamo raffigurare in un quadro la sua benefattrice come fosse la Madonna, ma poi, quando si trova nel suo ambiente, libero dallo sguardo vigile dei signori, si trasforma in una sorta di braccio armato dei mendicanti. Con gran facilità mette mano al coltello davanti ai suoi compagni. È un delinquente nel vero senso della parola, l'unico in tutto il gruppo a commettere atti riprovevoli con orgoglio e convinzione. La distinzione è di grande rilevanza. Gli altri mendicanti mancano di un codice morale, sono irresponsabili, persino crudeli o ingrati, ma nessuno di loro commette gravi delitti. Lo Zoppo, invece, minaccia il Lebbroso con il coltello, obbligandolo con la forza a uscire dalla cucina la

prima sera, non esita a cogliere l'occasione propizia per svaligiare la casa e, quando Jorge lo scopre, minaccia anche lui con il coltello. Come se non bastasse, è lui a perpetrare l'abbietto tentativo di stupro ai danni della benefattrice che poco tempo prima vedeva con l'aureola di una santa. Nessuno come lui rappresenta l'insuccesso sociale della carità cristiana di Viridiana.

Una menzione a parte merita il Lebbroso. Personaggio di insolita ricchezza semantica e ideologica, soffre sulla propria pelle la mancanza di solidarietà degli altri mendicanti, la loro crudeltà, il loro disprezzo. In questo senso è l'opposto dello Zoppo. Non ha per nulla la psicologia di un delinquente, è piuttosto un autentico morale. È l'esempio più incontrovertibile del realismo di Buñuel, giacché fu interpretato da un attore non professionista (Juan García Tienda). La sua storia è abbastanza curiosa, come risulta nel ricordo del regista:

Il mendicante vero era quello che fa la parte del Lebbroso. Era stato figurante in teatro, ma mai attore. Per me era geniale. Era di Málaga, chiedeva davvero l'elemosina a Madrid, ed era alcolizzato. Durante le riprese mi sembrò impossibile entrare in comunicazione con lui, ma alla fine ci riuscii. Le sue reazioni in scena sono autentiche, si indignava o si divertiva davvero. [...] Era molto magro, come un anacoreta. Quando arrivava ubriaco creava un mucchio di problemi. C'era una scena in cui tendeva la mano per farsi dare un po' di pane e un altro mendicante gli dava un colpo sulla mano e gli diceva: «No, che hai la lebbra!». Lui doveva gridare, lasciando cadere il pane: «Non è vero! Questa non è lebbra!». Be', era impossibile fargli mollare il pane, ci si aggrappava come un naufrago a una tavola.

Il primo giorno in studio orinò dietro le quinte su una cassa di registri, provocò un corto circuito e lasciò al buio tutto il set. I tecnici si infuriarono: «Senta lei, figlio di puttana!».

Lui non capiva: «Be', cos'ho fatto? Dov'è che c'è da pisciare qui?». Nella scena in cui lo Zoppo sta per violentare Viridiana e il Lebbroso gli dà una botta in testa, venne Silvia Pinal a dirmi: «Luis, è impossibile, quest'uomo puzza da morire». Era vero, il pover'uomo si era cacato nei pantaloni: aveva la diarrea e puzzava veramente.¹⁰

Proprio con il personaggio del Lebbroso, Buñuel assesta un colpo mortale a qualunque teoria ottimistica che attribuisca il male a difetti strutturali della società e confidi nella bontà dell'essere umano e, in particolare, nella possibilità di un'utopia sociale (se non religiosa) per i diseredati. Questo disgraziato, costretto a camminare trascinandosi dietro una latta per annunciare la sua presenza, manca di qualunque sentimento. Due dei suoi comportamenti basterebbero a dimostrarlo. Il primo è il gesto affettuoso nei confronti di una colomba, che finisce per essere la sua unica compagna, mentre percorre solitario il parco della villa preso a sassate dai suoi per nulla solidali compagni, cui fa ribrezzo la sua malattia. Niente colpisce di più l'emotività che vedere questo disgraziato ed emarginato trasporre la sua affettività ferita sulla colomba che tiene in grembo. Ebbene, questa concessione al melodramma in Buñuel non è altro che la premessa del più spietato disinganno. Così, poco più avanti, nel pieno dei bagordi, vediamo il Lebbroso mettere il disco di Haendel e, sulle sue note, uscire dalla camera da letto di don Jaime vestendo l'abito della sposa, e ancora, nel momento di maggiore entusiasmo, lanciare in aria le piume della colomba che

porta sotto la giacca. In questo modo crudele finisce il suo amore per il tenero animale, insieme alla nostra compassione per questo emarginato fra gli emarginati.

Ma non finisce qui la caratterizzazione di questo ricchissimo personaggio. Quando lo Zoppo mette sottosopra ogni angolo della sala per svaligiarla, è il Lebbroso che lo accompagna, che assesta un colpo in testa a Jorge mettendolo fuori combattimento, e che se la gode lascivamente mentre beve vino alla bottiglia aspettando che il suo compagno consumi lo stupro. Senza il minimo pudore, confessa a Jorge ammanettato: «Se la slego poi se la prenderà con me». Nonostante ciò, la sua iniquità è così grande che, tentato dal denaro di Jorge, non esita a spaccare il cranio allo Zoppo con l'attizzatoio, adducendo un'inverosimile scusa di vendetta personale, che muove al riso, nonostante la drammaticità della situazione: «Impara a metterti contro di me, disgraziato». Come si vede, Buñuel non risparmia nessuno nel mondo dei poveri e reagisce senza riguardi contro l'idea utopistica, vittimista e socialista, che dà per scontata la virtù del diseredato, non già per motivi religiosi, ma sociali. A titolo di curiosità, varrebbe la pena di ricordare il rimprovero mosso da uno dei censori nella sua valutazione del film: «Proibito. Blasfemo, antireligioso. Crudeltà e disprezzo dei poveri». Su questo punto, Buñuel riceve colpi tanto dai rappresentanti del franchismo, quanto da quelli di una sinistra convinta che solo in una società ingiusta possano esistere simili individui.

È logico concludere che queste due categorie di personaggi (protagonisti ed emarginati) dovrebbero rimanere separate, non solo per l'ordine della società, ma anche per la struttura narrativa, poiché i criteri di focaliz-

zazione e caratterizzazione psicologica usati per gli uni e per gli altri sono diametralmente opposti. Buñuel, tuttavia, descrive l'incontro e, per di più, fa della loro interrelazione il detonatore del caos finale, della catastrofe, modificando significativamente le convinzioni della protagonista. Ma in misura non minore è quest'esplosione a confermare Jorge nella sua posizione e, cosa ancor più notevole, a portarlo al soddisfacimento dei suoi desideri sessuali nei confronti di Viridiana. In questo senso, è interessante notare che nessuno degli altri personaggi della villa ha rapporti con i mendicanti: né Ramona, che finisce per condurre una vita matrimoniale più o meno dissimulata con Jorge, né Rita, che praticamente scompare, né, ovviamente, i salariati che Jorge contratta per i lavori di modernizzazione della campagna. Persino Moncho, il fattore ai tempi di don Jaime, riceve malvolentieri i mendicanti, li minaccia, e poco dopo abbandona definitivamente la villa per incompatibilità nei loro confronti.

¹ L. Buñuel - J. Alejandro, *Viridiana*, Plot, Madrid 1995, p. 11.

² M. Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Aguilar, Madrid 1985, p. 46.

³ L. Buñuel - J. Alejandro, *Viridiana* cit., p. 1.

⁴ *Ivi*.

⁵ *Ivi*, p. 2.

⁶ T. Pérez Turrent - J. de la Colina, *Buñuel por Buñuel*, Plot, Madrid 1993, p. 117.

⁷ L. Buñuel - J. Alejandro, *Viridiana* cit., p. 2.

⁸ A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca y Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona 1988, pp. 326 sgg.

⁹ T. Pérez Turrent - J. de la Colina, *Buñuel* cit., p. 120.

¹⁰ *Ivi*.

Surrealismo, poesia e risonanze cinematografiche

Il surrealismo nel corso del tempo

In uno dei testi più celebri ed espliciti di Buñuel, quello per una conferenza tenuta in Messico nel 1958, l'autore esponeva la sua visione del cinema come «strumento di poesia», intendendo con tale espressione l'idoneità dello strumento cinematografico per tutto ciò che è onirico. Così la relazione fra surrealismo e cinema era già bell'e pronta e non si limitava ai tumultuosi anni '20 delle avanguardie. Dice Buñuel:

Il cinema [...] è lo strumento migliore per esprimere il mondo dei sogni, delle emozioni, dell'istinto. Il meccanismo produttore di immagini cinematografiche, per il suo modo di funzionare, è, fra tutti i mezzi di espressione umana, quello che più somiglia alla mente dell'uomo, o meglio ancora, quello che meglio *imita* il funzionamento della mente nello stato del sogno.¹

Con quest'idea Buñuel si allontanava dall'ambito del-

la narrazione onnicomprensiva e recuperava un'intuizione scaturita in quella fucina di idee che fu l'avanguardia francese degli anni '20, presentandola però in forme narrative più convenzionali.

Che la dichiarazione appena letta sia del 1958, ossia di tre anni precedente la realizzazione di *Viridiana*, e successiva alla serie dei melodrammi prodotti in Messico, indica che dev'essere intesa in un'accezione più ampia di quell'avanguardismo a oltranza e, comunque, come reazione di principio all'estetica neorealista che si era imposta negli anni precedenti e faceva furore in quel momento. Potremmo dire che, concependo il cinema in questa maniera, Buñuel sia sempre pronto a mettere mano alla retorica irrazionalista, alle metafore più arrischiate e debordanti, benché avesse dimostrato in quegli anni la sua capacità di farlo pur restando all'interno di generi assai codificati, come nel caso del melodramma. Non sarebbe superfluo notare che associazioni di idee, che rimandano in ultima analisi alla scrittura automatica dei surrealisti, ricompaiono più volte nell'opera del regista in un contesto meno audace. In altre parole, senza cedere alla pigrizia intellettuale di vedere in Buñuel un fedele e irriducibile spirito surrealista, certo è che *Viridiana* è disseminato di elementi tematici e formali difficili da comprendere senza riferirsi al movimento capitanato da André Breton. Perciò quando Buñuel è intervistato da Max Aub intorno ad alcuni film come *Nazarín*, *Él* o lo stesso *Viridiana*, afferma: «La linea morale è surrealista»². Con questa dichiarazione Buñuel riconosce che il racconto si snoda in una sequenza causale e che il concatenarsi delle azioni risponde a una logica narrativa convenzionale, ma ammette che l'irrompere delle associa-

zioni obbedisce talvolta a una retorica irrazionalista. Cercheremo qui di seguito di esaminare alcuni di questi aspetti così come appaiono in *Viridiana*, senza la pretesa di essere esaurienti.

Per quanto riguarda i motivi tematici, l'ossessione religioso-erotica di don Jaime per la defunta sposa, donna Elvira, trasposta in maniera inquietante sulla nipote, ha molto dell'*amour fou*, irrazionale, inarrestabile, elemento scatenante di passioni e di catastrofi. Questo tema, elogiato da Breton come una forma di distruzione del mondo borghese, cioè del buon gusto e dei suoi pilastri, la famiglia e la religione, era stato il filo conduttore di *L'Age d'or*. In *Viridiana* riappare, sufficientemente trasformato, ma ancora riconoscibile, ingabbiato e articolato in un racconto molto più complesso, che abbraccia altri temi, in particolare combinandosi con l'elemento religioso inserito da Buñuel, generalmente assente nelle opere del surrealismo francese.

Allo stesso modo l'intertesto religioso è una costante del film, sebbene non sia proposto con la crudeltà provocatoria che caratterizzò gli anni '20, bensì con una sorta di autocompiacimento che permette a Buñuel di penetrare fino al nucleo più intricato della seduzione e della perversione insite nel cattolicesimo. Nessuno avrebbe potuto raggiungere dall'esterno un'articolazione così ricca di sfumature e slittamenti di senso come quella che l'autore realizza in questo film. Come è stato analizzato in altri passi di questo libro, rituali, cerimonie, frasi, simboli, feticci, quadri e preghiere sono ripresi da Buñuel, rielaborati e collocati in contesti estranei e sorprendenti. Detto in altre parole, Buñuel opera con la religione una sorta di collage, collocandone i segni in conte-

sti inaspettati che li fanno percepire in modo inquietante e li trasformano in veri e propri *objets trouvés*.

Uno degli oggetti più scandalosi che appare in *Viridiana*, almeno se ci atteniamo alle reazioni che suscitò tanto nella gerarchia ecclesiastica quanto nella critica cinematografica (che non mancò di sottolinearlo interrogando insistentemente l'autore al riguardo), è il famoso crocifisso-coltello che Jorge trova frugando nei cassetti della casa. In varie dichiarazioni Buñuel esprime sorpresa di fronte all'accusa di sacrilegio che in molti gli rivolsero:

Mi hanno criticato per aver mostrato un coltello a forma di croce. In Spagna li trovi dappertutto, specie ad Albacete. Mia sorella, che è molto religiosa, un giorno ha visto una suora che ne usava uno per pelare le patate. Sicché non sono stato io a inventare il Cristo «a serramanico». Solo la fotografia fa risaltare la maliziosità e il carattere surrealista di un oggetto fabbricato innocentemente e in serie.³

E aggiunge in un'altra occasione:

È come se si considerasse blasfema la presentazione filmica di un posacenere che mostri in rilievo l'immagine della Madonna del Pilar. A Saragozza ne vendono centinaia.⁴

Buñuel ci offre la chiave con cui interpretare l'oggetto: nella logica dadaista e surrealista, nella concezione di Marcel Duchamp e di Max Ernst, per esempio, l'oggetto presenta una stranezza connaturata alla sua duplice funzione. A rigor di termini, l'oggetto è di per sé un collage, visto che riunisce due usi in linea di principio contradd-

dittori e poco compatibili: uno rimanda alla preghiera ed è improduttivo, l'altro rimanda all'utilità quotidiana, al fare di ogni giorno. Che l'oggetto sia stato o no fabbricato intenzionalmente, è la cosa meno importante, ed è curioso constatare che l'assenza di intenzionalità pare impensabile a posteriori per chi si scandalizza e la attribuisce a una volontà blasfema dell'autore. Tuttavia la cosa affascinante per Buñuel è il contrario, ossia che l'oggetto non sia stato fabbricato dal poeta o dal cineasta, che non sia una provocazione, ma un oggetto quotidiano, trovato (*trouvé*) e, per di più, fabbricato in serie, ossia un *ready made*. Il lavoro dell'artista surrealista consiste alla fin fine in un'unica operazione, ma di grande rilevanza: scoprirlo, isolarlo, saperlo riconoscere e mostrarlo, suscitando la sorpresa tanto di chi non lo conosce, quanto e più ancora di chi lo conosce e non ha saputo vederne la stranezza e il mistero. Insomma, Buñuel compie una specie di straniamento dell'oggetto, che lo rende più percettibile ed enigmatico, e in ciò rivela l'origine avanguardista da cui è partito, benché l'apparizione dell'oggetto avvenga all'interno di una narrazione convenzionale e lineare.

Al contrario, una lettura allegorica dell'oggetto come critica alla religione risulta riduttiva e trascura la poetica dell'oggetto alla quale Buñuel fu vincolato sin dagli inizi della sua carriera artistica. Come se non bastasse, l'oggetto mostrato raggiunge senza proporselo un obiettivo pienamente surrealista: provoca un tale scandalo che simili crocifissi-coltello furono proibiti in Spagna. La piechezza dell'oggetto surrealista, il suo straniamento e la sua provocazione furono ottenute in un colpo solo e, in parte, involontariamente.

Un altro aspetto riveste grande importanza in quest'uso di meccanismi intertestuali: il fatto che Buñuel, nella sua maturità, ricorra costantemente a stilemi che gli sono cari o che, in altre parole, si autociti abbondantemente mettendo in gioco motivi provenienti da altre tappe della sua vita. Fin dalla prima lettera indirizzata a Muñoz Suay, in cui riferisce il progetto di realizzare *Viridiana*, Buñuel è consapevole del fatto che il film utilizza codici propri, riproduce tratti d'autore e, come afferma lui stesso, si autoplagia. Tant'è che autori come Fiddian ed Evans⁵ hanno potuto affermare che *Viridiana* è ricchissimo di intertestualità buñueliana. Si veda poco più avanti la nostra analisi di alcuni tratti ricorrenti, come l'insistenza nel riprendere i piedi dei personaggi. Ovviamente vi si potrebbe ravvisare una «politica d'autore» che si accontenta di riconoscere dietro ogni opera le tracce o gli stilemi del regista. Proprio per questa ragione non possiamo limitarci a segnalare tali elementi, ma dobbiamo metterli in relazione con le correnti artistiche alle quali partecipò Buñuel, analizzando il loro funzionamento testuale.

Rime e ricorrenze

I film di Buñuel non sono opere di un manierista; non posseggono il virtuosismo tecnico, tramutato in abile gioco con lo spettatore, di un Hitchcock, l'intellettualismo drammatico di un Mankiewicz, la bellezza plastica di un Murnau, né la precisione del montaggio di un Ejzenštejn. Al contrario, sono di un'apparente semplicità. Ma la semplicità che si percepisce in *Viridiana* nasconde



Fig. 1

Fig. 2



Fig. 3

Fig. 4



Fig. 5

Fig. 6



Fig. 7

Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

Fig. 12





Fig. 13

Fig. 14

una complessità millimetrica, più che in altri film del regista. In questo senso *Viridiana* è un'opera della maturità, un classico, dove tutto, pur senza pretese di spettacolarità, è meditato; inoltre le condizioni di produzione del film, per quanto modeste, superano di gran lunga la povertà dei film precedenti realizzati in Messico.

La ricchezza e in un certo qual modo l'opacità della simbologia di Buñuel confluiscono nel rigore delle risonanze, delle ricorrenze, dei raddoppiamenti che, disposti nel film in modo strategico, gli conferiscono una densità quasi inestricabile dove non esiste alcuna gratuità, attribuendo al tempo stesso ad azioni senza importanza significati misteriosi provocati dalla ripetizione, dall'inversione o dal richiamo. Mi ripropongo di esaminare alcuni di questi tratti, che sfuggono a uno studio della messa in scena a livello sequenziale, data la loro disposizione regolare ma in momenti diversi del film, creando sottili attrazioni e simmetrie inaspettate. Come vedremo, alcuni di questi aspetti possono essere analizzati come stilemi d'autore, altri invece sono fattori coesivi e strutturanti. Da qui in poi, per chiarezza di esposizione, distinguerò, fra i simboli disseminati lungo il film, quelli che provengono da oggetti narrativizzati, che quindi nascono motivati dall'interno della diegesi, da quelli che sorgono come espedienti tecnico-linguistici posti come marche enunciative.

Per quanto riguarda i primi, mi limiterò a segnalare l'oggetto più strano che ricorre nel film, carico di significati diversi e, talvolta, opposti. Si tratta della corda per i salti. Di estrema densità, il suo significato non può essere interamente decifrato. È un regalo fatto a Rita da don Jaime, come lui stesso dichiara, e diventa strumento di

piacere per il vecchio che guarda la bimba saltare. Simbolo, quindi, dell'innocenza e della purezza di un'infanzia giocosa e spensierata, che si tinge di ambiguità attraverso lo sguardo dell'anziano don Jaime, personaggio incline, come sappiamo, a pratiche feticiste. Che quella corda non sia indifferente agli occhi di don Jaime è dimostrato dal fatto che lui la sceglierà come strumento del proprio suicidio. Così, don Jaime si impicca, appendendosi, per di più, allo stesso albero sotto al quale la bimba si divertiva a saltare e lui a osservarla. Dopo un avvenimento così tragico, la corda sopravvive all'uomo, e riappare, come se niente fosse, nelle mani di Rita, che continua a servirsene allo stesso modo e nello stesso luogo di prima. Infatti la bimba viene rimproverata da Moncho per la sua indifferenza dinnanzi all'accaduto e la sua mancanza di rispetto verso i morti. Segno che non si tratta di un caso.

Per alcune sequenze perdiamo le tracce dell'oggetto in questione, ma lo ritroviamo una notte in cucina dove cenano i mendicanti appena arrivati, e uno di loro, lo Zoppo, se lo sistema a mo' di cintura. Il passaggio è di per sé eloquente: dalle innocenti mani della bambina al collo perverso di don Jaime; di lì, fresco del contatto con il cadavere, di nuovo nelle mani della bimba e, infine, intorno alla pancia libidinosa del più indesiderabile degli emarginati. Un passaggio, insomma, fra soggetti, ma anche fra parti anatomiche, ognuna delle quali carica l'oggetto di connotazioni, rispettivamente, di innocenza, morte e oscenità. E nonostante tutto la corda non ha ancora concluso il suo itinerario, giacché nella sua ultima apparizione essa coinvolge la protagonista, Viridiana, ritrovando tutta la sua costellazione semantica, assumen-

do un significato molteplice, giacché mette in relazione l'innocenza originaria della suora, la necrofilia di don Jaime (messa in atto con il narcotico) e la sessualità sfrenata dei miserabili. Infatti quando lo Zoppo tenta di violentare la ragazza, la cinepresa focalizza metonimicamente la forza che quest'ultima oppone con un'inquadratura delle sue mani bianche aggrappate ai manici della corda; dopo una breve resistenza, la sua presa cede, e lei sviene abbandonandosi al terribile abbraccio.

Il breve percorso dell'oggetto ci permette dunque di descrivere l'itinerario compiuto dal film attraverso i suoi temi fondamentali – l'innocenza sottoposta a uno sguardo perverso, la morte, la sessualità violenta ecc. –, passando surrettiziamente da un personaggio all'altro: dalla bimba a don Jaime, da questi di nuovo alla bimba, da lei al mendicante e infine alla stessa Viridiana. Non sarebbe, quindi, possibile condurre una microanalisi delle chiavi del film a partire da questo solo oggetto di forte valore simbolico, ma insondabile nel suo significato ultimo? La sua apparente inutilità narrativa, correlata con la sua enorme ed enigmatica forza evocativa, dimostra che la corda, in quanto oggetto, simbolo e ricorrenza poetica, è un elemento di coesione strutturale del film.

Passiamo ora a un caso diverso di risonanza che non nasce dall'interno della finzione, ma da un uso filmico della ripresa, vale a dire da un tratto dell'enunciazione rispetto all'enunciato.

Una delle costanti del film è la ripresa dei piedi dei personaggi, talvolta presentati con una motivazione interna alla diegesi, anche quando si tratta di un'azione secondaria e, in senso stretto, non necessaria (ad esempio Jorge che si lava i piedi in un catino per rinfrancarsi dal-

la faticosa giornata), talaltra come un tratto enunciativo insistito. Questo meccanismo è legato al feticismo dei piedi che, come ho detto, attraversa l'intera opera di Buñuel (da *L'Age d'or*, in cui la giovane interpretata da Lya Lys, con occhi estatici, lecca compulsivamente l'alluce di una statua, o la scena della cerimonia del Lavacro del Giovedì Santo, all'inizio di *Él*, in cui il protagonista, Francisco, uomo di concezioni religiose estremamente rigorose, rimane affascinato dai piedi di una ragazza, Gloria, e non potrà più liberarsi dalla sua ossessione, nonostante ciò scateni in lui una crisi psicotica che ne rovinerà la vita e la sanità mentale). Non è il caso ora di eccedere nella casistica al riguardo, davvero nutrita nella filmografia del regista. In ogni caso è risaputo che Buñuel girò per *Viridiana* più di 70 inquadrature di piedi⁶, la maggior parte delle quali fu in seguito scartata. Ma, almeno 15 sono rimaste nel film e ciò non passa inosservato anche a una sommaria lettura.

Cominciamo dalla disposizione strutturale di una di esse. L'inquadratura che presenta la villa, nella seconda sequenza, lo fa mostrando i piedi di Rita che salta la corda. Si tratta di una di quelle frequenti aperture di sequenza, di forte sapore classico, che, partendo da un dettaglio in movimento, allargano progressivamente il campo visivo fino ad abbracciare la totalità dello spazio narrativo. Tuttavia, la prosecuzione della sequenza non risponde a tali parametri, e subito altri piedi, quelli di un adulto, entrano in campo; la cinepresa sale alla sua altezza e rivela un volto soddisfatto. È don Jaime. La seconda parte del film si apre con una panoramica delle chiome degli alberi della villa, che si conclude mostrando i piedi di Rita, impegnati nello stesso esercizio della

sequenza appena citata. La simmetria fra le due inquadrature è in contraddizione con il contenuto delle azioni nella prima e nella seconda parte (presentazione del *locus amœnus* l'una, paesaggio impregnato di morte l'altra), ma curiosamente sottolinea un'identità metonimica e, di conseguenza, indica l'esistenza di legami segreti fra le due. Il tutto mentre mette in luce l'indifferenza di Rita per la morte di don Jaime.

In diverse occasioni, la cinepresa focalizza i personaggi principali (in particolare Viridiana e suo zio) attraverso i piedi, in maniera deliberata. La prima conversazione fra don Jaime e Viridiana è interrotta da un'ellissi che lega i piedi di entrambi, le cui voci si odono fuori campo. È l'enunciazione a focalizzare qualcosa di innaturale, e lo fa a detrimento della presentazione dei personaggi stessi a figura intera. L'ellissi copre un lasso di tempo giudicato non necessario, in cui don Jaime e Viridiana si scambiano informazioni sulla loro vita precedente e acquistano un po' di familiarità. Da un altro punto di vista, i piedi sono legati al cerimoniale fantasmatico di don Jaime (lo vedremo in dettaglio nel capitolo dedicato ai corpi), infatti il personaggio è focalizzato a partire dai piedi che azionano l'harmonium e che poi calzano le scarpe della sposa morta, mentre Viridiana si spoglia mostrando piedi e cosce (più tardi farà lo stesso dinanzi al fuoco), e, alla fine, vediamo i piedi desessualizzati di don Jaime che ritorna nella sua stanza.

Tutta questa serie concatenata di scene, che più avanti esamineremo dal punto di vista religioso e fantasmatico, si articola intorno al motivo dei piedi: maschile/femminile/travestito; sessuato/sacralizzato ecc.

Com'è logico, la preferenza nel mostrare i piedi vie-

ne meno nella parte dedicata ai mendicanti, ma si moltiplica in ragione del protagonismo corale e del proliferare dei personaggi. Così i piedi di molti di loro che ballano (uomini e donne) esprimono, durante la festa, il caos che si impadronisce dei loro corpi, così come la soddisfazione s'impadronisce dei loro animi. Allo stesso modo, le estremità di Enedina, con quelle del suo nuovo amante dietro il sofà, rappresentano metonimicamente la promiscuità che regna fra gli emarginati. Insomma, niente come questo tratto ricorrente serve a intessere nuovamente i temi del film: maschile e femminile, adulto e infantile, sacro e profano, nobile ed emarginato. Tutto può essere visto attraverso i mutamenti di uno stesso segno. E, una volta ancora, avvertiamo un limite ermeneutico, come avveniva a proposito della corda. I simboli in Buñuel sono diretti, spesso sono perfino oggetti quotidiani, per nulla allegorici, ma, per quanto possa sembrare paradossale, il trattamento al quale il regista li sottopone conferisce loro una densità e un'opacità che li rende resistenti a un'analisi esaustiva.

Le dualità, i raddoppiamenti

Svariate scene del film sono disposte come in uno specchio, in maniera tale che si riproducono in due momenti diversi e anche in una diversa forma. I doppioni creano così un curioso addensamento della struttura, che produce effetti di specularità fra avvenimenti che apparentemente non hanno nulla in comune. Ciò non riguarda solo gli avvenimenti nodali del racconto, ma anche dettagli molto sottili e minuti. Per necessità di sintesi, mi

riferirò esclusivamente a due di essi, disposti in forma di raddoppiamento, in cui il secondo termine costituisce una versione crudele, corrosiva e corrotta del primo.

Il primo è costituito dai due tentativi di stupro che Viridiana subisce per mano, rispettivamente, di don Jaime, quasi al termine della prima parte, e dello Zoppo, verso la fine del film. La «sottigliezza», se ci passate il termine, di quella fantasmatica scenografia in cui si concentra l'immaginario di don Jaime (cadavere e amante, sposa e nipote, cerimoniale religioso e atto sessuale) si tramuta nella seconda parte in sordida manifestazione della carne, dell'istinto sessuale irrefrenabile dello Zoppo, estraneo a qualunque tipo di repressione. Viridiana sta per subire nuovamente violenza sotto lo sguardo di Jorge ammanettato e del Lebbroso (che a sua volta aspira a violentare la sua benefattrice quando il compare avrà finito). Nessun narcotico, nessuna messinscena accuratamente elaborata; anzi, il bacio brutale del mendicante provvede ad anestetizzare la ragazza o, più esattamente, a farle perdere i sensi. Per lo Zoppo, Viridiana non è l'involucro di una fantasia, ma una femmina in grado di saziare il suo appetito animale. Inoltre, se il primo atto ripugna moralmente persino a colui che lo compie, al punto che la ragione lo porta a desistere, il secondo atto potrà essere impedito solo con l'uccisione dell'aggressore. La cosa curiosa è che Buñuel fa sì che entrambe le azioni avvengano nella stessa scenografia e addirittura sullo stesso letto, creando così sinistre simmetrie fra l'una e l'altra. Ricordiamo, inoltre, che le due parti in cui l'intero film è idealmente suddiviso cominciano entrambe con l'immagine di Rita che salta la corda, e ritroviamo, anche qui, una rigorosa struttura sog-

giacente di corrispondenze fra *incipit* e finali.

Ebbene, il significato delle due azioni di violenza citate è ancora più complesso, visto che non solo sono strutturalmente decisive, ma contribuiscono a definire le due trasformazioni psicologiche del personaggio che ne è vittima. Così, il primo tentativo di stupro scatena in Viridiana un incomprensibile ma irreparabile complesso di colpa, unito a un cambiamento radicale del suo progetto di vita, tanto che rinuncia all'abito e si consegna al mondo con fini caritatevoli. Il secondo produce un mutamento ancora più scandaloso: la trasformazione di Viridiana in soggetto desiderante, in donna nel senso convenzionale dei ruoli sessuali. In questo modo, se dopo il primo trauma la rinuncia sessuale era l'unico segno che differenziava Viridiana da una donna qualsiasi, dopo il secondo Viridiana appare mentre si guarda allo specchio e bussa alla porta di Jorge per avviare con lui una relazione che metterà fine per sempre alla sua castità. Non è difficile immaginare, dopo questo epilogo, l'esistenza di una fantasia maschile che Buñuel impone al personaggio. In termini più precisi: laddove c'era un corpo piegato a fantasie altrui e a miti di espiazione ereditati dalla tradizione cristiana, o una sessualità disposta a essere goduta da altri, troviamo ora un soggetto e, pertanto, un desiderio, benché, in ultima istanza, modellato da uno sguardo e da una concezione maschili che hanno fantasmaticizzato l'evoluzione psicologica del personaggio femminile. Come se non bastasse, l'ironia di Buñuel vuole che Viridiana attraversi per la via più rapida due fasi nell'affermazione del proprio desiderio, poiché dovrà rassegnarsi per il momento a un Jorge condiviso con un'altra donna. In definitiva, la trasformazione narrati-

va e psicologica di *Viridiana*, da novizia devota a donna desiderante, è segnata da due tentativi di stupro.

L'intertestualità religiosa

Viridiana è profondamente impregnato di un intertesto religioso. Se scorriamo con attenzione le sue immagini, non facciamo che trovare dappertutto, e in modo persino oppressivo, piccoli o grandi riferimenti ai cerimoniali della liturgia cattolica, parole o frasi che evocano momenti più o meno trasparenti 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 formatosi nella stessa tradizione. E ciò avviene nonostante il solido ateismo del regista. Non appena si paragona la forma dell'intertexto religioso in *Viridiana* con il primo periodo francese di Buñuel, si nota la differenza: in *L'Age d'or*, per esempio, la religione era oggetto di scherno, violento e provocatorio, ed era vistosamente vilipesa. Qui, invece, i segni del cristianesimo sono sapientemente deviati, trasformati, ma costituiscono una fonte molto particolare nell'*imagerie* del film. Non si dimentichi che durante il periodo messicano Buñuel aveva finemente assimilato le fonti religiose e che *Nazarín*, per fermarci all'esempio più evidente, aveva ricevuto le lodi più incondizionate della gerarchia ecclesiastica. Inoltre l'esplosione 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.

In primo luogo, buona parte degli oggetti che popolano *Viridiana* pertengono al culto e, articolati fra loro, costruiscono messinscena minuziose e ricche di evocazioni: la corona di spine, la croce, il martello e i chiodi rimandano al martirologio di Cristo (fig. 2) e la fine che fanno (scomparsa o distruzione fra le fiamme del focolare, 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 analizzato in precedenza, dimostra il lavoro condotto dal cineasta con il materiale di base. Anche la musica, diegetica o extradiegetica, crea un ambiente religioso al servizio della fantasia erotica, sebbene nella seconda parte riappaia per essere profanata dai mendicanti. Esemplare 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 della sposa. L'incarnazione dell'elemento liturgico, il corpo di Cristo, risulta pervertita dal senso erotico: il corpo di Viridiana occupa il corpo assente della morta (si veda il capitolo seguente). Non meno significativamente l'*Alleluia* di Haendel è usata per descrivere l'esplosione di giubilo che si impossessa dei mendicanti quando il ballo del Lebbroso in piena baldoria stravolge a sua volta il feticcio erotico di don Jaime.

Alcuni riferimenti religiosi si presentano con un'estensione e una disposizione particolarmente strategica, cui si unisce un minuzioso lavoro di messa in scena, in quanto la fonte primaria di ciascuno di essi è una composizione pittorica più o meno esplicita e trasformata dalla collocazione della cinepresa dinanzi all'oggetto filmico. Mi soffermerò, per la loro varietà, su tre di esse in parti-

colare, in quanto ciascuna possiede caratteristiche ben distinte e solleva problemi diversi. Si tratta, in primo luogo, dell'inquadratura già citata che raffigura Santa Viridiana, in secondo luogo della celebre *Ultima Cena* di Leonardo da Vinci e, infine, dell'*Angelus* di Millet. È evidente che le modalità delle citazioni non sono omogenee nei tre casi.

Buñuel ricordava che una santa chiamata Viridiana era realmente esistita e che la sua immagine era stata, almeno nella sua memoria, immortalata nell'opera di un pittore 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)»⁷. Niente sappiamo di quest'opera e nessun riferimento della critica o della storiografia ci ha permesso di ricostruirla. Tuttavia, nel corso della prima notte alla villa (che analizzeremo nel capitolo seguente) troviamo un'inquadratura molto somigliante, ignoro se basata esplicitamente sulla raffigurazione di Chávez: inginocchiata in atteggiamento devoto, con il capo leggermente chino, Viridiana occupa la parte sinistra del quadro, mentre, fortemente illuminati, appaiono dinanzi a lei gli stessi simboli della Passione che l'autore ricordava nel quadro di Chávez e che poco prima la novizia aveva tirato fuori con cura da una scatola (fig. 2). 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 raccoglimento mistico, che ben si confà a ciò che sappiamo di lei. Ma se esaminiamo la scena con maggiore attenzione, scorgeremo due aspetti curiosi: il primo è che Buñuel la tratta come

un'immagine congelata, senza piegarsi alle esigenze della narrazione. Infatti uno stacco lascia don Jaime che suona l'harmonium e ci trasporta a quest'immagine quasi immobile. Come se non bastasse, il suo carattere estatico è confermato dalla dissolvenza in nero che segue. È come se questa 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 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 avvolge i bracci della croce e proietta una bella ombra sul cuscino bianco; sul lato destro, tre chiodi, di cui due incrociati e un altro posato con falsa trascuratezza e, in ultimo, il martello, che (lo vedremo con il *travelling* all'indietro della cinepresa) ha il manico in posizione rigorosamente parallela al braccio lungo della croce.

Nulla pare lasciato al caso nella composizione plastica, e ciò è confermato se si osserva l'inquadratura finale: benché 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 ipotizzare l'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 Jorge⁸.

Probabilmente la citazione più celebre che compare in *Viridiana*, e che non sfugge ad alcun spettatore, colto e meno colto, è l'*Ultima Cena* di Leonardo, parodiata durante il banchetto dei mendicanti (figg. 12-13). Questa citazione divenne motivo di scandalo, poiché vi si volle vedere un atto blasfemo e irriverente nei confronti di una scena così sacra della vita di Cristo, interpretandola esclusivamente come una parodia liturgica. Ora, chiunque abbia vissuto nelle case degli spagnoli, specialmente dopo la guerra civile, sa che questa raffigurazione è familiare in questo paese, non tanto direttamente attraverso il quadro di Leonardo, quanto attraverso certe oleografie di sapore kitsch che facevano bella mostra di sé nella maggior parte delle sale da pranzo. La semplicità dell'idea, la sua quotidianità, non toglie forza alla parodia, bensì le conferisce un'ingenuità e una spontaneità che allontana il Buñuel di *Viridiana* dall'altro più intellettuale che realizzò i suoi film in Francia negli anni '60 e '70. Inoltre, questo particolare riprende il gusto per ciò che è riproducibile e fatto in serie di cui si è parlato 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 pittura, vale a dire, della concezione scenica imposta dalla famosa prospettiva aerea del '500 pittorico italiano, della quale Leonardo fu il maestro indiscusso, che, d'altra parte, informa e corregge il modello scenico della *prospectiva artificialis* quattrocentesca, ereditato dall'immagine cinematografica. Sarà quindi necessario esaminare il contesto discorsivo in cui irrompe la citazione 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, quando i mendicanti si sono abbandonati alla gola e aspettano di continuare con altri peccati capitali (la lussuria, l'invidia, l'ira), ecco che, a un segnale convenuto fra el Poca ed Enedina, questi posano intorno alla tavola imitando la composizione scenica dei dodici apostoli nel quadro di Leonardo. La sequenza non fu prevista nella sceneggiatura, bensì improvvisata durante le riprese. Ecco come Buñuel lo racconta a Max Aub:

Io non avevo previsto quella scena diventata poi così famosa della riproduzione della *Cena* di Leonardo da Vinci. 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 mi sarebbe stato difficile metterne tredici nel film invece che nove.⁹

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 consideri che un tale segno di rispetto non corrisponderebbe né alla loro indole né al loro stato di ubriachezza.

All'improvviso, insomma, succede qualcosa di insolito rispetto al clima di gozzoviglie e sfrenatezze che ha caratterizzato i mendicanti fino a quel momento e che continuerà in seguito: un silenzio sepolcrale, rispettoso, e un'immobilità assoluta, come in un «fermo immagine». Il fervore con cui si mettono d'accordo per farsi fare la supposta fotografia contrasta con il resto dei loro atteggiamenti, tanto quanto il riferimento pittorico spezza il clima della scena nel suo insieme. In altre parole, Buñuel non si sforza, né in questa occasione né in altre, di adattare la sua composizione cinematografica al pittoricismo per meglio integrare visivamente la citazione. Niente di tutto ciò. Buñuel non agisce qui né come Murnau, né come Dreyer, Ejzenštejn o Greenaway, e si badi quanto poco omogenei fra loro siano questi autori. Al contrario, l'inserimento di questa scena viene chiaramente percepito come qualcosa di burlesco, e propriamente non viene fatto alcuno sforzo per nascondere. Ed è questo forse a rendere la citazione più appariscente.

Silenzio e immobilità sono i requisiti necessari per imitare un dipinto, e per di più i dodici mendicanti, sei per lato a fianco di don Amalio, si organizzano in gruppi di tre, come nel quadro di Leonardo, imitando le corrispondenti posizioni. Il centro dell'immagine, occupato da Cristo nel quadro, è il posto del cieco e lascivo don

Amalio. Ovviamente l'accostamento è irriverente e continua un discorso che lo stesso Buñuel aveva avviato molti anni prima, quando girò *L'Age 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 polemico nei confronti della religione è rimasto, come vediamo, inalterato in Buñuel, e ciò conferma come questa sia una freccia sempre pronta al suo arco. Basta ricordare le caratteristiche di Amalio, analizzate nel capitolo precedente, per concludere che dal confronto la figura di Cristo non esce proprio bene (cieco, lussurioso, delatore, iracondo).

Ed è Enedina, la donna con cui il cieco ha una relazione carnale, colei che si piazza di fronte agli «apostoli» e si accinge a far loro «una foto», con una macchina «che mi ha regalato mio padre». Il posto del pittore è, dunque, occupato da una donna (e l'elemento femminile è ovviamente impensabile nella scena religiosa di Leonardo). Anche il mezzo artistico cambia: non più la pittura, avvolta in un'aura, ma uno strumento moderno, la macchina fotografica. La componente rituale è presente in entrambi i mezzi, pur trattandosi di un rituale invertito. Cerimoniale di commiato, espiazione, perdono e messaggio di apostolato nell'*Ultima Cena*, il tutto accompagnato dal prodursi del mistero della transustanziazione e della comunione, riti fondamentali del cristianesimo. Cerimoniale di esibizione di peccati, invece, di piacere e di sfrenatezza dei mendicanti nella scena di Buñuel (dove ognuno dei personaggi incarna una figura allegorica della disgrazia: la nana, il cieco, lo zoppo, il lebbroso ecc.). Poi, al momento buono, avviene un'irruzione sonora, il canto di un gallo, mentre la cinepresa si avvicina in *travelling* al

centro della tavola dove si esibisce in posa orgogliosa don Amalio. Anche qui Buñuel infila surrettiziamente la citazione religiosa, dato che il canto del gallo contiene in realtà un'esplicita allusione alla triplice negazione di San Pietro prima della mezzanotte, esattamente come precisa il Nuovo Testamento a proposito della cattura di Cristo, e come di fatto profetizza amaramente Cristo in quella stessa cena. Come se non bastasse, nella parte inferiore del riquadro figura un bicchiere di vino, allusione esplicita e perversa al calice di Cristo, nell'istante stesso in cui è istituito il sacramento dell'Eucarestia.

Senza dubbio quest'ultimo riferimento allude alla carità di Viridiana e annuncia il tradimento da parte di coloro che ha così generosamente aiutato, ma mette anche in relazione il delatore don Amalio con l'apostolo Pietro «rinnegatore». Non è finita: l'oggetto che sostituisce la mano del pittore non poteva essere più carnale e osceno, poiché in realtà non si tratta della moderna macchina fotografica, ma di uno strumento più primitivo (lo si potrebbe definire il più primitivo della storia dell'uomo): la «fotografa» alza la gonna e fa finta di fotografare con il proprio sesso, compiendo in questo modo il massimo perversimento della citazione. L'istante sacro risulta smontato dall'irruzione sfacciata del sesso femminile (escluso dalla scena degli apostoli) in tutta la sua oscenità e, tuttavia, la situazione possiede un tono farsesco invece che un atteggiamento solenne e intellettuale. Questa considerazione è fondamentale per comprendere l'ingenuità scanzonata e provocatoria di Buñuel e anche il carattere di *divertissement* della scena. Infine la semplicità del montaggio della sequenza conferma che le preoccupazioni e la complessità di pensiero in Buñuel non dipendono da una ricerca di

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

Il terzo riferimento classico che nessuno può dimenticare nel film di Buñuel è la preghiera dell'*Angelus* verso la metà della pellicola, che si svolge all'esterno della casa (fig. 10). In effetti, 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* guidata da Viridiana, in cui si mostra un'apparente devozione da parte di tutti i mendicanti. I due progetti di vita e i due destini che si schiudono nella tenuta di don Jaime vengono così posti in netta contrapposizione, al punto che la preghiera pare doppiamente anacronistica nel raffronto con il dissodamento della campagna. Due mondi, due gruppi di personaggi che paiono non coesistere nel tempo, sono posti così faccia a faccia in virtù del montaggio. Senza alcun dubbio, anche l'*Angelus* fa parte della formazione di Buñuel, che lo contamina contrappo-
nendolo alla produttività del mondo attuale. Non è casuale 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. Già questo ci fa sospettare l'aggancio fra sessualità e religione che Buñuel qui intende introdurre.

La scelta dell'oggetto non è casuale né priva di ragioni complesse. Buñuel probabilmente conosceva l'interpretazione che Salvador Dalí, suo ex amico e co-sceneg-

giatore di *Un chien andalou*, aveva fornito in un testo classico dell'estetica surrealista, *Le Mythe tragique de l'Angelus de Millet*, a proposito dell'enigmatica opera (fig. 11) di questo pittore di soggetti religiosi dell'800, del quale peraltro più tardi vennero scoperti alcuni disegni pornografici. Il riferimento alla preghiera, dunque, è mediato dall'iconografia di Millet e questa a sua volta dalla lettura interpretativa datane da Salvador Dalí. Il fatto che il testo originale del pittore catalano sia andato perduto nel 1941 con l'evacuazione forzata di Parigi a causa dell'occupazione tedesca, e che sia stato pubblicato per la prima volta in francese solo nel 1963, pone un problema ulteriore: Buñuel conosceva integralmente quest'interpretazione? È stato 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 posizione molto simile a quella della coppia nel quadro di Millet. In quell'occasione, inoltre, 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 comprendere fino a che punto, oltre a un possibile ammicco personale, il riferimento di Buñuel metta in moto buona parte delle ossessioni surrealiste che non hanno mai smesso di accompagnare il suo itinerario artistico.

Nel libro citato Dalí sosteneva una curiosa tesi a proposito del quadro del pittore francese, che gli serviva per argomentare ed esemplificare il suo metodo paranoico-critico. Essendo stato colto da quello che egli definiva un «effetto delirante primario» legato a un'incomprensibile e

inesprimibile angoscia, Dalí ricostruiva una serie di effetti secondari scatenati dalle varie apparizioni nella sua vita della tela in questione. Ciò lo portava a concludere che vi erano misteriose somiglianze fra la devota posizione della figura femminile nel quadro religioso e quella della mantide religiosa nel momento del coito, prima della fagocitosi del maschio, che caratterizza il suo violento e mortifero comportamento sessuale. Se così fosse, sosteneva Dalí, il quadro rappresenterebbe un cerimoniale di morte, colmo di elementi erotici, che rimandano alla castrazione, e ciò si produrrebbe a mo' di collage, vale a dire: varie scene sovrapposte nell'istantanea del quadro (il prima, il durante e il dopo l'accoppiamento). 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, disegnato e più tardi eliminato da Millet, che poteva benissimo – sostiene Dalí – essere un feretro. Ciò, secondo lui, confermava l'esattezza della sua ipotesi, secondo cui un che di sinistro si proiettava nella dimensione religiosa unendo la morte e le pratiche sessuali.

Naturalmente, qui non si tratta di giudicare la correttezza dell'interpretazione di Dalí, ma il fatto che Buñuel, ricorrendo all'*Angelus*, mette in moto un immaginario simile a quello del pittore, che non solo permea, ma invade per intero il film *Viridiana*, come dimostrano la necrofilia e l'associazione religione-sesso. Ma c'è di più. Se esaminiamo, per esempio, l'inquadratura 108 del film (fig. 8), situata alcuni minuti prima della preghiera del-

l'Angelus, troveremo qualcosa di veramente insolito. Viridiana posa per lo Zoppo che sta ultimando un dipinto che raffigura la Vergine, circondata da angioletti. La ragazza, vestita di nero, con scialle e fazzoletto intorno al capo, è seduta su un carretto identico a quello che si vede nel quadro di Millet, dietro la donna china, che nell'interpretazione di Dalí ricorderebbe la mantide religiosa. La somiglianza non può essere casuale. E neppure la profanazione dell'immagine, visto che nella liturgia cristiana, come abbiamo detto, *l'Angelus Domini* rappresenta niente meno che l'annuncio da parte dell'arcangelo Gabriele del destino che attende Maria. In effetti Viridiana serve da modello alla Vergine, ma lo fa mettendo in scena i motivi di Millet-Dalí e sotto gli occhi dello Zoppo, che la vede come una vergine, ma che sarà proprio colui che tenterà di violentarla.

Possiamo aggiungere qualcosa a quanto detto. Mentre Buñuel riprende il quadro – esattamente come lo vede lo Zoppo tramutato in pittore di *ex voto* – Refugio, el Poca e Viridiana, in presenza del cieco, hanno la seguente conversazione:

VIRIDIANA (*a Refugio*): Ho bisogno di sapere quando scade il tempo.

REFUGIO: Perché?

VIRIDIANA: Ma per avvisare il medico.

REFUGIO: Non lo so, ma credo fra quattro mesi, però non ci potrei giurare.

EL POCA: Non sa neanche chi è il padre. Dice che era buio e che non l'ha potuto neanche vedere in faccia.

REFUGIO: Sta' zitto! Non te l'ho detto perché tu lo vada a sbandierare in giro.

DON AMALIO: Basta! Non si parla con questo tono di fronte alla nostra santa benefattrice, che è una persona onorata.

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 stende la sua ironia e non una mera volontà blasfema. In questo senso, nonostante il lavoro di stravolgimento dei riferimenti religiosi e liturgici, *Viridiana* si colloca molto lontano da *L'Age d'or*, opera con la quale per tanti motivi è imparentata.

¹ A. Sánchez Vidal (a cura di), *Obra Literaria*, Heraldo de Aragón, Zaragoza 1982, p. 185.

² M. Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Aguilar, Madrid 1985, p. 67.

³ Risposta a Yvonne Baby, 1 giugno 1961.

⁴ G. Buñuel - P. Christian, *Recordando a Luis Buñuel*, Servicio de Publicaciones Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1985, p. 106.

⁵ R. Fiddian - P. Evans, *Viridiana and the Death Instinct, Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain*, Tamesis, London 1988, p. 63.

⁶ A. Sánchez Vidal, *Luis Buñuel. Obra Cinematográfica*, Ed. J. C., Madrid 1984, p. 257.

⁷ T. Pérez Turrent - J. de la Colina, *Conversations avec Luis Buñuel: il est dangereux de se pencher au-dedans*, «Cahiers du cinéma», Paris 1993, p. 117.

⁸ A. Roger, *Viridiana et le «tableau vivant»*, in *Le Portrait peint au cinéma*, «Iris», n. 14-15, 1992, p. 170.

⁹ M. Aub, *Conversaciones cit.*, p. 67.

Uno spettacolo di corpi

Se in *Viridiana* c'è una cosa che colpisce l'attenzione questa è lo snodarsi di tutti i discorsi, e dei loro conseguenti meccanismi simbolici, attraverso i corpi. Il fatto è che *Viridiana* presenta corpi sottoposti a differenti metamorfosi, molte delle quali generano abbinamenti male assortiti: corpi che oltrepassano i limiti del maschile e del femminile, scambiandone i ruoli; corpi sacri, intatti e verginali che contrastano violentemente con corpi impuri, in senso letterale e metaforico; corpi che ricreano ardentemente un godimento spirituale per mezzo della carne sacrificale della Passione di Cristo, e altri che rimandano alla carne goduta nella sua sfrenata materialità secondo il rituale pagano del Carnevale. In questa «rete» di corpi si possono scorgere altrettante perversioni, poiché tutte queste «letture» si intersecano e si nascondono, anche quando vengono riconosciute come contraddittorie. E, come se non bastasse, lo spettatore è chiamato a metterne insieme i molteplici significati, che lo sollecitano con il loro polimorfismo perverso.

In altri termini, come sposare la Passione di Cristo e

la vita monastica con il grottesco e il carnascialesco? Come articolare il corpo fantasmatico ricreato da don Jaime con gli eccessi carnali di corpi in disfacimento a causa di malattie come la lebbra? Sarà quindi opportuno procedere ordinatamente e interrogarsi sull'itinerario dei corpi, eterei o materiali, allusivi o reali, esibiti o desideranti all'interno del film. Anche la corporeità dei personaggi è coerente, nel film, con la struttura semantica e formale, così come è stata analizzata nei capitoli precedenti.

Il giorno incatena il corpo, la notte scatena il desiderio

La prima parte di *Viridiana*, dall'arrivo della novizia alla villa dello zio Jaime fino al suicidio di questi, è scandita dalle notti: tre notti in cui accadono gli eventi centrali. Si direbbe che la notte ci venga presentata come il momento propizio per ciò che è segreto e inconfessabile; di notte si scatenano i desideri, e i cerimoniali vengono gelosamente celebrati nelle ore in cui nessuno osserva i personaggi. Le notti paiono troncate dai giorni, come le pulsioni sono troncate dalla ragione. Di più: le tre notti trascorse alla villa decidono il destino dei personaggi e del racconto stesso, si articolano fra loro in una perfetta progressione, in cui si percepiscono i mutamenti e le trasformazioni dei corpi, immaginari, riferiti, invocati e sofferti. Le tre notti rappresentano delle scene nel duplice senso della parola, teatrale e psichico. Seguiremo il loro trascorrere per descriverne la complessità e definire il tipo di corporeità che costruiscono.

Prima notte: corpo martoriato, corpo verginale, corpo desiderato

La cinepresa inquadra in picchiata due piedi maschili, quelli di don Jaime, mentre azionano i pedali di un organo che esegue musica sacra, e risale fino alle mani che si muovono sulla tastiera. Un primo corpo, maschile, appare, dunque, alluso metonimicamente attraverso le estremità: i piedi e le mani; il resto, l'uomo don Jaime, si trova immerso nella musica che interpreta, misticamente rapito. In altre parole, il suo corpo appare negato nella sua sessualità, poiché perfino gli occhi appaiono chiusi in un raccoglimento che lo astrae dal contesto terreno. Uno stacco ci colloca in un'altra stanza della casa, dietro una porta chiusa. Gli accordi si odono in sottofondo, mentre un altro corpo appare in procinto di subire una metamorfosi: la novizia Viridiana si guarda allo specchio, scioglie i capelli biondi con gesto civettuolo (forse inconsapevole, ma scandaloso per una novizia), si libera del corsetto e delle calze mostrando le bianche cosce allo sguardo indiscreto dello spettatore (fig. 1), che possiede il privilegio di penetrare in un luogo vietato a tutti i personaggi della finzione. In poche parole, una donna nasce dall'intimo della pudica novizia e lo sguardo si compiace nell'assistere alla scena che si svolge nella più segreta intimità. Orbene, chi oserebbe mai guardare con tale indiscrezione questo corpo consacrato a Dio che si spoglia e si osserva, con un pizzico di ingenua civetteria? Qualunque ne sia il movente, un tale sguardo è connotato dalla perversione.

La cinepresa ritorna su don Jaime. La sua castità e il suo distacco dalle cose terrene contrastano con il corpo femminile in trasformazione che abbiamo contemplato; anche i suoi occhi chiusi si contrappongono allo sguardo

dell'enunciazione (e dello spettatore) che percorreva il corpo seminudo di Viridiana. Disparità di oggetti, separazione nello spazio, diverso atteggiamento verso il proprio corpo: niente pare metterli in relazione. Fino a quando la domestica, Ramona, avvia un equivoco scambio fra il corpo maschile che nega qualunque desiderio, sublimandosi nella musica delle sfere celesti che interpreta, e quell'altro corpo femminile che spunta dal castigato abito della novizia. Attraverso il buco della serratura che dà sulla stanza di Viridiana, Ramona pratica il suo voyeurismo, compiendo sorprendentemente un'azione tipica del sesso maschile, di cui contraddice il carattere, malgrado la mascolinità dello sguardo immediatamente precedente. Ramona distoglie lo sguardo, ma la cinepresa, incoraggiata dal suo gesto, penetra di nuovo all'interno della stanza. È allora che assistiamo alla minuziosa costruzione di una scena in tutte le accezioni che si possono attribuire a questo termine: Viridiana, vestita di una camicia da notte di lino bianco, estrae dalla valigia oggetti ben riconoscibili che rimandano alla Passione di Cristo. Un nuovo corpo è alluso, quantunque non si trovi presente se non attraverso le sue metonimie: la novizia si inginocchia dinanzi ai segni che evocano il corpo martoriato di Cristo (fig. 2) e, in quest'atto, provoca un immediato cortocircuito dell'erotismo nato dalla contemplazione del corpo femminile¹.

A questo punto, se il rapporto fra il personaggio maschile e quello femminile non è di segno narrativo, Ramona provvede a tradurre quello che ha visto all'estatico don Jaime: il giaciglio a terra, la corona di spine, la camicia di lino ruvido che – suppone la domestica – deve graffiare la pelle fine della ragazza. Queste parole ri-

mandano, senza dubbio, alla penitenza fisica di Viridiana, e non solo la descrivono, ma insistono dolorosamente sul suo corpo inerme, nel sacrificio, che imita il corpo martoriato di Gesù. Don Jaime, senza dover vedere, «assiste» al racconto e prega poi la domestica di andarsene a dormire, forse perché le sue parole risvegliano in lui qualcosa di sopito.

Allora entriamo per l'ultima volta nella stanza di Viridiana, senza la mediazione di Ramona. Lì la scena è stata completata, così come supponiamo fosse il quadro di Chávez: la cinepresa porta in primo piano gli strumenti, i parziali feticci che nominano la Passione, e cioè la croce, la corona di spine, il martello e i chiodi. Tutto allude a momenti ben noti della tradizione cristiana, nei quali un corpo (quello di Dio fatto carne) è stato profanato, torturato e infine crocifisso. La cinepresa retrocede per mostrare Viridiana inginocchiata in atto d'adorazione. Da fuori si continua a sentire la musica sacra dell'organo di don Jaime. Ecco la fine della sequenza: il corpo, quello della donna, che emergeva, incontenibile, all'interno dell'abito, è stato domato dalla volontà di penitenza, assimilandosi a quell'altro corpo, che appare soltanto attraverso le sue metonimie (quello di Cristo), e che rimanda a una scena assente, ma che costituisce l'ossatura di quella dinanzi ai nostri occhi. Insomma, il contatto fra don Jaime e Viridiana è mediato e al contempo interrotto: mediato, in quanto Ramona cerca di instaurarlo, aprendo un canale allo sguardo e fatalmente al desiderio; interrotto, in quanto entrambi i corpi, quello maschile e quello femminile, sono prigionieri di scene assenti che, malgrado ciò, sostanziano la loro fede. La prima scena è un po' meno esplicita, ma ispira il misticismo o, quanto meno, il sogno del-

l'uomo; la seconda scena è molto più esplicita e alimenta ogni tipo di contrasti: corpo emergente della donna/corpo dominato della novizia; corpo martoriato di Cristo/corpo penitente; corpo desiderabile/corpo negato.

Infine, sebbene questa scena paia chiudersi sulla verginalità di un corpo femminile intoccabile, trasceso, come sembra suggerire la pia immagine della ragazza inginocchiata dinanzi agli strumenti della Passione, dopo la dissolvenza in nero, l'immagine si apre su un'inquadratura (appartenente alla sequenza successiva) di scandalosa carnalità ed enfasi sessuale: le mammelle di una mucca munte da una mano esperta che ne estrae il latte. Subito dopo, la stessa Viridiana si porterà la mano al seno, ma la ritirerà arrossendo. A nessuno sfugge che questo percorso si ricollega alla fine della sequenza precedente e, in più, annuncia l'obiettivo del film, cioè la volontà di condurre ciò che è mistico verso la carnalità.

Seconda notte: corpo fantasmagorico e corpo fantasmatico

La seconda notte si apre in modo ancora più intimo e, di nuovo, come se nessuna relazione la unisse al giorno trascorso. L'orologio segna le due del mattino. Il silenzio regna nella casa e tutti sembrano essersi ritirati nelle loro stanze. Un *travelling* si snoda fra le pareti fino a mostrarci, da una porta aperta, la stanza di don Jaime. Allora la musica inizia a suonare. Si tratta dell'*Et incarnatus est*, appartenente alla *Messa in Si minore* di Johann Sebastian Bach. Nella stanza, fortemente illuminata, don Jaime appare estatico come la notte precedente. Ma ora il significato dei suoi atti muta sostanzialmente, volgen-

do all'erotico: un baule è aperto e l'uomo si infila una scarpa da donna (fig. 3). È bianca, da sposa. Vicino a lui, altri accessori dell'abito di nozze. Don Jaime si disfa del bouquet di fiori lanciandolo in aria e si ferma invece a osservare un corsetto. Come in trance, si alza, si avvicina a uno specchio (curiosa corrispondenza con la scena precedente, in cui Viridiana faceva la stessa cosa sciogliendosi i capelli) e prova a metterselo addosso. La scena di travestitismo è chiara, anche se Buñuel insisterà in diverse occasioni che si tratta di travestitismo feticista e non di travestitismo omosessuale.

Scena intima e vissuta in solitudine. È il caso, tuttavia, di chiedersi quale identità sia in gioco. Più avanti, grazie alla narrazione e alle parole di don Jaime, potremo ricostruire la vicenda passata sulle cui ceneri nasce questa scena. Il vestito da sposa era quello della moglie di don Jaime, a quanto pare morta prematuramente fra le braccia del marito nel corso della prima notte di nozze e, presumibilmente, prima di consumare l'atto sessuale. Questo dato aiuta a cogliere il vero significato del travestitismo: il corpo femminile scomparso è ricostruito in quello maschile. Mediante questo rituale, don Jaime riesce a resuscitare con l'immaginazione il corpo amato e desiderato, e può farlo a condizione di trasformare la propria identità sessuale. Adottando il ruolo femminile con l'aiuto dei feticci delle nozze, don Jaime recupera fantasmaticamente e fuggacemente la donna amata e perduta per sempre. Egli è chiaramente cosciente dei rischi perversi che ciò comporta, poiché non ignora l'irreversibilità (e, quindi, l'inutilità sostanziale) del suo comportamento. In altre parole, non si tratta di un sogno né di pazzia, bensì di un'operazione, forse enigmatica in certi punti, ma per nulla inconscia.

Ecco una descrizione sorprendentemente calzante di ciò che la psicoanalisi definisce «fantasma» e che Freud battezzò con il termine «fantasia»: «Scenario immaginario, in cui è presente il soggetto e che raffigura, in modo più o meno deformato dai processi difensivi, l'appagamento di un desiderio e, in ultima analisi, di un desiderio inconscio»². È necessario però fare qualche ulteriore distinzione, poiché il fantasma appare sovente sganciato dalla vita psichica, a differenza di ciò che Freud chiama «formazioni dell'inconscio» (sintomi, sogni e atti mancati). In effetti, se il medico viennese iniziò a definire queste scene «sogni diurni» o «fantasie», fu per contrapporle ai sogni, giacché percepiva chiaramente che il fantasma non era una formazione dell'inconscio. Di fatto il soggetto si trova dinanzi al fantasma come dinanzi al suo bene più intimo, prezioso e soddisfacente. Niente in esso pare, in teoria, racchiudere un enigma, anche se il fantasma è sovente in contrasto con i valori morali del soggetto. Jacques-Alain Miller esprime tutto ciò con l'ausilio di un concetto chiaramente lacaniano, il godimento: «Il fantasma è come una macchina per trasformare il godimento, giacché di per sé il godimento non si dirige verso il piacere ma verso il dispiacere»³. Così, se l'idea di godimento implica un'intensità tale da annullare la distinzione fra piacere e dispiacere, il fantasma cerca di addomesticare il godimento e di renderlo sopportabile o persino piacevole.

In effetti, da questo punto di vista non ci sarebbe difficile comprendere la situazione descritta: don Jaime ritrova ciò che ha perduto per sempre (la sposa e, in particolare, la facoltà di possederla sessualmente), ma per consumare questo ritrovamento deve sospendere una

realtà soffocante (la condizione di cadavere dell'amata) e consegnarle il proprio corpo maschile, trasformandolo fino a fargli incarnare un ruolo femminile. Orbene, questo ruolo femminile non significa una completa trasformazione del corpo, poiché è complementare al mantenimento del corpo maschile, giacché egli stesso contempla, come uomo, la propria femminilizzazione. Proprio da questo gioco perverso nasce il piacere.

Parlavamo di travestitismo. Tuttavia l'intimità gelosa della scena pare riprodurre qualcosa che non è singolare né unico, bensì costante. Possiamo supporre che questa scena ricorra, forse immutabile da molti anni, e confermi l'intensa vita interiore di don Jaime in contrasto con la sua scarsa vita sociale. Il corpo dell'amata è ricostruito attraverso nuove metonimie, ma queste rimandano a un momento molto preciso: la prima notte di nozze e, pertanto, la morte. Curioso istante di rottura fra la sacralità del rito religioso (esplicito negli accessori del vestito verginale) e l'imminenza della sessualità (persa per sempre), tale corpo è un'assenza che allude, trasformandola, a un'altra scena. Qualcosa del corpo femminile riappare nel maschile. Ora si comprende l'allusione dell'*Et incarnatus est* della *Messa* di Bach, così come il capovolgimento che Buñuel impone al suo significato originale: ciò che s'incarna per mezzo del travestimento non è il Verbo divino nel corpo di Cristo, bensì il corpo amato e desiderato della donna nel corpo maschile che viene offerto in prestito. Questa è, dunque, l'economia del fantasma: con esso il soggetto si preserva dal dolore insopportabile della perdita, come se resuscitasse (ovviamente, in maniera imperfetta) l'oggetto del desiderio e inoltre ne godesse. Ma la scena non termina qui.

La rituale monotonia della fantasia si spezza a causa di un rumore improvviso. La vergogna si impossessa di don Jaime, che nasconde il corsetto. Una donna, Viridiana, entra nella stanza, ma subito capiamo che è in stato di trance. Il sonnambulismo conferisce ai suoi atti un potere simbolico oscuro, ma al tempo stesso preserva la clandestinità del feticista. Con la sua camicia da notte di lino bianca, scalza, cullando un cesto fra le braccia, come se fosse un neonato, si avvicina al camino dove crepita il fuoco, s'ingocchia lasciando vedere di nuovo le cosce bianche e getta diversi gomitolini di lana fra le fiamme (fig. 4). Lo sguardo di don Jaime, che non riesce a riaversi dallo stupore, non è ora impune: è un voyeur dentro la scena, che osserva e tuttavia non può essere scoperto. Posizione ideale e invidiabile per qualunque guardone. Il corpo femminile che lui con tanto sforzo ricostruiva nella fantasia appare come duplicato da quello di Viridiana, la cui somiglianza con la donna morta è sorprendente. E qui, senza saperlo, Viridiana si radica nel cuore della fantasia di don Jaime: per lui è come se la defunta riapparisse resuscitata. Ed è certo che ormai non potrà più riaversi da un'impressione così forte.

Una volta di più è confermato il significato dell'espressione *Et incarnatus est*, e in senso complementare a quello precedente: il corpo femminile si fa carne, il momentaneo delirio della mente non smentisce la carnalità dell'esibizione. In altri termini, il corpo fantasmatico di Viridiana attrae gli sguardi di chi non desiderava altro che un corpo scomparso. E così, il corpo fantasmatico ricreato da don Jaime cede il passo al corpo spettrale della sonnambula Viridiana che compie un criptico rituale in cui purifica e, al tempo stesso, si libera di oggetti assimi-

lati tradizionalmente alla condizione femminile; condizione che, come sappiamo, desidera abbandonare per sempre, pronunciando i voti. Subito dopo, Viridiana raccoglie le ceneri dal camino, le ammucchia nel cesto ormai vuoto e le trasporta sul letto perfettamente rifatto e senza una piega di don Jaime (con ogni probabilità il letto nuziale), riscattando il peccato che lì può essere stato commesso, nei fatti o con il pensiero⁴. Ma potrebbe esservi anche un'altra lettura, dal punto di vista di chi compie l'azione: è il pericolo rappresentato dalla sessualità che Viridiana esorcizza con il suo atto? Il film non offre risposte univoche, ma probabilmente legittima a posteriori entrambe le letture, dal momento che in quello stesso letto Viridiana sarà vittima di non poche sventure.

Sotto lo sguardo stupito di don Jaime, la novizia si allontana in direzione della propria stanza. Ora i suoi piedi scalzi sono pudicamente sfiorati dalla camicia da notte. Sono deerotizzati. Sono i piedi del Nazareno, non più quelli di una donna desiderabile. Insomma, i corpi si sdoppiano: quello maschile, negato, di don Jaime; quello evocato della sposa morta; lo sguardo maschile di don Jaime sul corpo desiderabile di Viridiana, il corpo di madre da lei stessa negato; il corpo sacralizzato dal riferimento al Nazareno; il corpo evanescente della ragazza... I corpi popolano queste scene notturne fin quasi a un punto di rottura e, tuttavia, sorprende il magico contegno che ancora le preserva.

Un paragone aiuterà a cogliere meglio il particolare trattamento semantico dato da Buñuel al ritorno della morta. È simile a quello che troviamo in uno dei più grandi classici della storia del cinema, *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958) di Alfred Hitchcock: la donna amata,

morta in terribili circostanze, Madeleine (Kim Novak), torna dall'aldilà sotto forma di un'altra donna – la stessa – per incarnare il fantasma che ossessiona il protagonista, Scottie (James Stewart). Anche lui è un feticista e veste la nuova donna, la cui somiglianza con la morta è enorme (giacché, come sappiamo, è sempre lei) con gli abiti della defunta, le mette le stesse scarpe, la pettina alla stessa maniera e infine la conduce nello stesso luogo dove è avvenuta la disgrazia per concedersi una seconda opportunità di salvarla, che si conclude tragicamente come la prima. Scottie non si riprenderà da questo colpo e, perciò, l'ultima inquadratura ce lo mostra mentre contempla l'abisso, guarito dalla vertigine di cui soffriva, ma annichilito come soggetto. Buñuel, invece, conferisce una dimensione meno tragica al personaggio, gli permette la finzione, insomma, la distanza, impensabile nell'intensità sinistra e tragica di *La donna che visse due volte*.

Terza notte: l'impossibile sostituzione del corpo amato

Don Jaime, sentendo prossima la partenza di Viridiana, sollecita una rappresentazione che è l'inevitabile corollario di quanto avvenuto in precedenza: Viridiana dovrà incarnare la zia, vestendone l'abito da sposa (fig. 5). L'irruzione della fantasia la notte precedente e, in particolare, l'offerta tacita e, ovviamente, inconsapevole di una sostituzione da parte di Viridiana, di qui in poi renderanno impraticabile a don Jaime la via più comoda (dolorosa, senza dubbio) della fantasia e della sua ripetizione. La promessa di un'incarnazione si è presentata in quell'oscura notte, e la richiesta di don Jaime, sebbene in

un primo momento respinta come farsesca dalla nipote, finisce per essere esaudita. Il corpo di Viridiana, novizia da cui abbiamo visto scaturire una donna, compie un passo in più e rappresenta una donna disposta all'atto sessuale, ovvero nella sua prima notte di nozze, sebbene nell'ambito di una simulazione. Senza saperlo o, almeno, considerandosi protetta dal clima di recita che don Jaime le ha garantito, la ragazza è percepita dallo spettatore come qualcosa di diametralmente opposto alla suora che ha rinunciato ai piaceri della carne; anzi, il suo vestito da sposa, il candelabro e l'acconciatura in nulla ricordano la pudica novizia che abbiamo visto solo dieci minuti prima.

Così, Viridiana offre il suo corpo a una messinscena dal vivo della fantasia, ormai crollata, di don Jaime, fantasia che lotta pericolosamente per farsi reale. La proposta di matrimonio di don Jaime fallisce e, allora, la strategia di questi muta: le somministra un sonnifero e cerca di abusare di lei. Soffermiamoci su un'immagine fra tutte: il corpo inerte di Viridiana portato da don Jaime sul suo letto di nozze (fig. 6). Al suono del *Cum Sanctis Tuis*, dal *Requiem* di Mozart, l'uomo lo adagia sul letto, incrociando le mani sul ventre. Un corpo ambivalente, poiché punta in una doppia direzione: da una parte, ricorda (a don Jaime) il corpo dell'amata prima di essere spogliata per compiere l'atto sessuale; dall'altra, allude alla salma della sposa che, secondo il racconto del marito, era morta quella faticosa notte perduta nel passato. Con il corpo fantasmatico fattosi carne, don Jaime coglie la sua seconda opportunità: compiere l'atto che, a quanto pare, gli era stato impossibile il giorno delle nozze, ma così facendo mette in moto la perversione necrofila. Cerca dunque di

abusare del corpo addormentato e privo di volontà di Viridiana. Ma la stabilità della fantasia vacilla: la complessa macchina che trasformava la sua tragedia in un atto perverso di piacere non può che rimanere compromessa di fronte alla possibilità di eseguire nella realtà l'atto sulla cui assenza si regge la scena fantasmatica. Sofferamoci su alcuni aspetti del montaggio, poiché nella sua semplicità formale, Buñuel concentra la maggiore intensità semantica.

Un'inquadratura laterale d'insieme mostra don Jaime mentre entra nella camera. La cinepresa lo accompagna fino al letto, dove, addormentata, riposa Viridiana vestita da sposa. L'uomo le solleva il velo dal viso, le mette una cuffia, forse l'ultimo dettaglio affinché la somiglianza sia perfetta, e le incrocia le mani sul petto per conferirle l'atteggiamento sereno di una salma. La cinepresa sale e lo mostra in un piano medio, di lato: i suoi occhi escono letteralmente dalle orbite. Il controcampo, in rigorosa soggettiva, ci mostra un *travelling* verso il corpo inerte della ragazza stesa sul letto (fig. 7). L'ambiguità di questa visione desiderante è di una ricchezza ineguagliabile: si tratta al tempo stesso della morta e dell'amata, o più precisamente, dell'amata morta o, addirittura, della resurrezione dell'amata rimasta così com'era anni addietro, la notte delle nozze. Ma con la curiosa differenza che l'aspetto di questo corpo resuscitato è anche quello di una morta. Tutta l'ambiguità del sentimento e la perversione di don Jaime sono emblematicamente rappresentati in questo spettacolare *travelling* verso un corpo, compiuto da occhi per sempre slegati dal corpo al quale appartengono. Il resto della scena sarà punteggiato dagli sguardi, come abbiamo detto, di Rita

arrampicata sul terrazzino: la spoliazione di quel corpo che accende il desiderio e che rimanda al cadavere, l'eburnea nudità dei seni, il bacio e la crisi del vecchio.

Così, don Jaime deve desistere dal suo proposito. Il problema delle fantasie è che si costruiscono spesso in contraddizione con i valori morali dell'individuo. Renderle pubbliche o reali equivale a infrangerle. Inoltre, la costruzione immaginaria di una fantasia si smonta quando emerge un corpo reale che permette l'impossibile (retrocedere nel tempo, recuperare la scena delle nozze) e che, per questo stesso motivo, rende ormai per sempre inefficace il lavoro psichico di addomesticamento del dolore. Insomma, il lavoro psichico della fantasia è stato annullato dalla comparsa di Viridiana e dal conseguente rischio di realizzarsi.

Buñuel aggiunge un ulteriore giro di vite a questa scena: tutto viene visto da occhi femminili, ritornando al voyeurismo che poco prima aveva avuto come protagonista Ramona. Questa volta, però, a svolgere tale funzione c'è Rita, la bimba. Il colmo della perversione. La scena in cui la fantasia maschile vacilla e in cui viene tentato uno stupro che non sarà consumato, è osservata da Rita, che sottolinea con un'iperbole sessuale il clima pulsionale impadronitosi della casa: un «toro nero grande grande che non passa dalla porta e che è entrato dall'armadio», dice a Moncho.

Dopo il crollo della stabilità raggiunta e garantita dalla fantasia, è logico che don Jaime si tolga la vita. La sua pace è stata turbata e il fantasma è diventato reale, per poi scomparire subito e per sempre.

Ultimo movimento: dal corpo fantasmatico all'esplosione carnale

Come abbiamo già visto, il suicidio di don Jaime mette in moto la nascita di un altro film, nel quale è assente l'universo psichico così minuziosamente elaborato fino a quel momento. La stessa Viridiana sente che qualcosa è cambiato e tiene fede a una sola rinuncia: il sesso.

Ma allora, scompaiono forse i corpi in questa seconda parte articolata intorno all'azione invece che intorno alla meditazione? Per nulla, sebbene qui abbiano luogo l'abbandono di ogni sottigliezza psicologica e il passaggio alla straripante carnalità dei mendicanti. Sporchi, dalla sessualità animalesca, capaci di atti di crudeltà, i reietti di questa corte dei miracoli annunciano un universo fin troppo reale, dove nessuna fantasia confortante può avere spazio. Se, malgrado ciò, Viridiana impone loro una disciplina non priva di carità, la sua punizione sarà ancora più crudele. Soffermiamoci a descrivere il ribaltamento che ha luogo quando i mendicanti s'impadroniscono della villa e intraprendono una sistematica profanazione degli oggetti sociali e fantasmatici, per concludere con il fallito tentativo di stupro della loro benefattrice. In questo momento, ha luogo un sovvertimento, ma bisognerebbe attribuire a questo termine il suo significato sociale, invece del suo valore psicologico dominante fino a questo punto del film.

Buñuel, tuttavia, non sembra dimenticare che la stanza in cui imperversano i mendicanti è stata fino a poco prima imbevuta di misteri erotico-religiosi e richiama, almeno nello spettatore, la memoria di quegli avvenimenti. Prendiamo il caso del Lebbroso – citato nell'analisi dei personaggi –, che ha il compito di esibire sul suo corpo

malato e infetto i feticci della fantasia di don Jaime.

Destino della carne: non si potrebbe essere più decisi nella profanazione dei feticci, e neppure andare più lontano nello smantellamento della fantasia. In altre parole, una carne eterea, puro specchio di contemplazione (la ricreazione della morta mai posseduta), passa ora nelle mani di un corpo corrotto, di una impressionante realtà, senza alcuna concessione alla fantasia. Il carnevale, con la sua carne strabocchevole e – con una trovata di Buñuel – putrescente, dà il colpo di grazia alla sofisticazione del fantasma. *L'Et incarnatus est* assume qui un terzo significato che smonta i due precedenti, pur evocandoli. Non per nulla la scena si concluderà con il secondo tentativo di stupro di Viridiana, già analizzato in precedenza.

Insomma, *Viridiana* condensa un itinerario inconsueto dei corpi, non già per il suo rigore, ma soprattutto per la sua eterogeneità. Ciò che comincia presentando allo spettatore l'incarnazione di un fantasma subisce, nella seconda parte, un cambiamento di registro dove una carnalità strabocchevole e incontrollata, il cui modello è il carnevale, impone un clima di materialità senza alcuna concessione alla psicologia. Il corpo o, meglio, i corpi di Viridiana – da novizia a oggetto di fantasmi, di desiderio e di cruda sessualità – sfidando discorsi e fantasie che cercano di imprigionarlo, finirà per tramutarsi, da ultimo, in quello di una donna.

¹ La nozione cristiana di peccato è un requisito del piacere in tutta questa parte del film, non già per i personaggi coinvolti, bensì per la stessa enunciazione. In un'intervista a «Cinema

Nuovo», realizzata da Adelio Ferrero e Muñoz Suay, lo stesso Buñuel afferma: «L'erotismo senza cattolicesimo è un erotismo a metà perché manca il sentimento del peccato».

²J. Laplanche - Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Bari 1993, vol. 1, p. 180.

³Jacques-Alain Miller, *Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma*, «Analytica», Navarin, Buenos Aires 1983, p. 20.

⁴Pensieri, parole, opere e omissioni sono le quattro forme di peccato che il cristianesimo riconosce, e Buñuel è rigorosamente fedele a quest'idea.

Antologia critica

Viridiana è il film che continua più rigorosamente la mia traiettoria di cineasta da quando girai *L'Age d'or* trent'anni prima. Di tutta la mia opera, questi sono i due film che ho diretto con la maggiore sensazione di libertà.

Luis Buñuel

Sono stato ingaggiato da Alatrisme, il marito di Silvia Pinal, che arriva lunedì a Madrid (Torre de Madrid, Plaza de España) per fare un film con lei. Per quasi quattro mesi ho lavorato al soggetto, che è originale, con lievi plagi rispetto alla mia opera passata. Ho avuto *libertà assoluta*. Se il risultato non è migliore la colpa è mia. Ti allego una scaletta. Gustavo Alatrisme vuole girarlo in Spagna, cosa che ho accettato, e gli ho detto che si metta in contatto con te per farne una coproduzione. La scaletta non svela, com'è naturale, i dettagli del film, che a mio parere saranno la cosa migliore. I mendicanti, il loro comportamento, il personaggio del timido don Jaime,

certe situazioni mistico-erotiche ecc. Come vedrai, è un film «formalista». Non è una fantasia, bensì un ulteriore esempio del famoso realismo spagnolo. Credo che sia commerciale alla mia maniera. Spero proprio che vi mettiate d'accordo con lui. Gli ho detto anche di parlare con il mio caro amico Portabella.

Se non doveste mettervi d'accordo e io dovessi venire in Spagna per realizzare il film, che s'intitola *Viridiana*, parleremo *seriamente* per fare qualcosa insieme alla fine dell'anno.

Luis Buñuel a Ricardo Muñoz Suay, Città del Messico, 8 ottobre 1960.

Quando la sceneggiatura fu terminata, la lessi in casa di Silvia Pinal, a lei, a Gustavo Alatriste e allo stesso Luis [Buñuel, *N.d.R.*]. Quando terminai la lettura ci fu un lungo silenzio. Fu un minuto, forse due, di grande tensione. Luis e io ci guardammo, stupiti dall'assenza di commenti. Gustavo sorrideva e, all'improvviso, esplose in una risata e ripeté un'espressione latina della sceneggiatura che gli era rimasta impressa. Silvia, più sensibile, disse con una certa preoccupazione: «Don Luis, non capisco bene il personaggio, mi confonde. Sento che è una grande sfida per un'attrice, e voglio fare la parte, ma non so come. Mi metto nelle sue mani. Mi guidi. Mi dica: "Voglio questo", e io le prometto di farlo». E lo fece. Poche attrici sarebbero state capaci di un simile atto di umiltà.

Julio Alejandro

Benché ci sia chi lo ha sostenuto, *Viridiana* non è un film surrealista, perché la scrittura surrealista è una scrittura automatica, e *Viridiana* ha un soggetto logico, un concatenamento di fatti. [...] Julio Alejandro e io gli demmo un'architettura drammatica, e verosimiglianza ai personaggi. Quel che invece c'è davvero in questo film, nel suo significato e anche nel suo umorismo, è uno spirito surrealista.

Luis Buñuel

Proibito. Blasfemo, antireligioso. Crudeltà e disprezzo nei confronti dei poveri. Anche morbosità e brutalità. Film velenoso, corrosivo nella sua abilità cinematografica di coordinare le immagini, le suggestioni e la colonna sonora.

Giudizio espresso da uno dei censori.

L'erotismo senza cattolicesimo è un erotismo a metà perché manca il sentimento del peccato. Credo che San Tommaso dica che persino fra coniugi sposati cristianamente l'atto della copula è peccato veniale.

Luis Buñuel in un'intervista con Adelio Ferrero e Ricardo Muñoz Suay per «Cinema Nuovo».

Dovettero verificarsi determinate condizioni affinché *Viridiana* risultasse un miracolo, santificato dal papismo e dalla critica universale. La prima condizione fu l'esilio

e la nostalgia di Buñuel. Dopo questa, le altre: gli incontri che nel 1959, in Messico, Paco Rabal, Fernando Rey, Bardem e io avemmo con il regista; i nostri costanti inviti affinché facesse un film in Spagna con la nostra-vostra produttrice UNICI; l'amicizia di Domingo Dominguín con Buñuel anni prima, grazie soprattutto al ruolo che ebbe Alfonso Buñuel, scomparso durante le riprese di *Viridiana*, come portavoce del surrealismo e di suo fratello Luis a Madrid; l'incontro nel 1960, a Cannes, con Carlos Saura, e la visione di *Los golfos* [I monelli, 1962] furono decisivi.

Ricardo Muñoz Suay

Qui non c'è più alcun riferimento letterario, né visivo, salvo il fatto che Buñuel è dello stesso paese di Goya. È il film più realista di Buñuel, il più chiaro nel suo significato, il più puro nel suo stile, e di conseguenza il più efficace nella sua portata.

Nella trilogia che costituisce con *Un chien andalou* e *L'Age d'or*, *Viridiana* occupa l'ala sinistra. È lo strale più bello, il più acuminato che abbia forgiato e scagliato il Buñuel più mortale, più costruttivo, il più moderno cineasta del mondo.

Georges Franju

Durante le riprese di *Viridiana* ho potuto apprezzare l'abilità di Luis Buñuel e la sua incredibile padronanza del mestiere. In genere, gira un'inquadratura per scena, dopo realizza due o tre raccordi da inserire, e tutte le ri-

prese sono fatte con la cinepresa montata su una piccola gru o su un dolly.

A Luis la tecnica non interessa, ma lui non la disdegna. Con perizia, scatta lui stesso le foto di scena, con una grande cura, quasi meticolosamente. Prima che le location siano «viste e approvate», riflette, medita, interroga gli uni e gli altri. Esita ancora, dà un'impressione di incertezza e di insicurezza. In quei giorni e nei giorni delle riprese cammina preoccupato, con il capo leggermente chino sul petto, assorto, a testa bassa. Ma appena l'azione è pronta, lo si vede pieno di vitalità e di gioventù, nonostante i suoi 61 anni, sempre attento al minimo movimento dell'attore, sempre gentile, coscienzioso, persino affettuoso. Luis filma in un'atmosfera di amicizia e di cameratismo incomparabile. È tanto se si sente a volte un grido dell'assistente o del responsabile di produzione.

Carlos Saura

Potremmo perfino assegnare a molte scene di questa seconda parte i titoli dei *Disparates* di Goya: *Disparate pobre*, all'ingresso dei mendicanti della Casa Grande; *Disparate alegre* e *Disparate de Carnaval*, alle scene della sfrenatezza orgiastica; e *Disparate furioso*, quando il cieco Amalio distrugge a mazzate la tavola del banchetto. E così per la «pittura negra», *Dos viejos comiendo natillas* trova il suo equivalente nella scena di el Poca ed Ezequiel che mangiano il dolce. E su tutte queste scene da sabba volteggia l'immagine delle streghe volanti di Goya.

Víctor Fuentes

Viridiana è il film delirante con cui Buñuel ha dato al cinema spagnolo l'equivalente cinematografico del *Buscón* [*Il Pitocco*] e dei *Sogni* di Quevedo, del romanzo picaresco, del romanzo ottocentesco di Pérez Galdós. Non è l'unica Spagna che dobbiamo vedere, ma è una di quelle autentiche. Realizzando quest'opera, veramente artistica, [...] Buñuel non si proponeva altro che presentare la sua visione spagnola.

J. Francisco Aranda

Nella trama, nella sceneggiatura e nei dialoghi del film non si evidenzia alcun «vilipendio» della religione di Stato ai sensi della norma prevista all'articolo 402 del Codice Penale, sia come istituzione, sia nelle sue manifestazioni rituali, sia nei suoi dogmi.

L'atteggiamento del film verso la religione cattolica non è né di disprezzo, né di ignoranza degli immanenti e altissimi valori attribuiti alla religione dai suoi fedeli, né di negazione delle sue virtù etico-sociali.

Al contrario, nel film si evidenzia un giudizio critico che, pur nutrito di un simbolismo di cattivo gusto, appare al tempo stesso colmo del profondo amore del regista per la sua terra e di un anelito di libertà e di protesta.

In definitiva, il problema posto dal film può senza dubbio essere condiviso o respinto, ma la polemica anticattolica, che senza dubbio s'intravede, appare sporadicamente e non raggiunge mai i limiti dell'offesa.

Atti del 16 febbraio 1963 della Procura Generale di Roma a proposito di *Viridiana*.

Proibito. Deve essere proibito per due motivi principali: il secondo è che, in un film conosciuto e commentato come questo, non si possono introdurre le modifiche che sarebbero necessarie, e il primo è che, benché si possa eliminare totalmente la sacrilega – e gratuita – scena in cui ci si fa beffe dell'*Ultima Cena*, il solo fatto che sia stata realizzata giustifica la proibizione.

Giudizio espresso da un censore in occasione del riesame effettuato il 20 gennaio 1969.

Rigore razionale: ognuno dei suoi film, da *L'Age d'or* a *Viridiana*, si snoda come una dimostrazione. L'immaginazione più violenta e libera al servizio di un sillogismo tagliente come un coltello, irrefutabile come una roccia: la logica di Buñuel è la ragione implacabile del marchese De Sade. Questo nome chiarisce la relazione fra Buñuel e il surrealismo: senza il movimento surrealista sarebbe stato comunque un poeta e un ribelle; grazie a esso, ha affilato le sue armi.

Il surrealismo, che gli rivelò il pensiero di De Sade, non fu per Buñuel una scuola di delirio bensì di ragione: la sua poesia, senza cessare di essere poesia, divenne critica. Nel chiuso recinto della critica il delirio ha dispiegato le sue ali e si è aperto il petto con le unghie. Surrealismo da *plaza de toros* ma anche surrealismo critico: la corrida come dimostrazione filosofica.

Octavio Paz, *El cine filosófico de Buñuel*

Nota bibliografica

1. *Découpage e sceneggiatura*

BUÑUEL L. - ALEJANDRO J., *Viridiana*, Plot, Madrid 1995.

BUÑUEL L., *Viridiana*, «L'avant-scène du cinéma», gennaio 1994 (sceneggiatura bilingue).

2. *Testi di Buñuel e interviste*

AUB M., *Conversaciones con Buñuel*, Aguilar, Madrid 1985.

BAZIN A. - DONIOL-VALCROZE J., *Entretien avec Luis Buñuel*, «Cahiers du cinéma», n. 36, giugno 1954.

BUÑUEL L., *Mon dernier soupir*, Laffont, Paris 1982 (tr. it. *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milano).

MUÑOZ SUAY R. - FERRERO A., *Domande a Luis Buñuel*, «Cinema Nuovo», settembre 1967.

PÉREZ TURRENT T. - DE LA COLINA J., *Buñuel por Buñuel*, Plot, Madrid 1993.

PÉREZ TURRENT T. - DE LA COLINA J., *Conversations avec Luis Buñuel: il est dangereux de se pencher au-dedans*, «Cahiers du

cinéma», Paris 1993.

SÁNCHEZ VIDAL A. (a cura di), *Obra Literaria*, Heraldo de Aragón, Zaragoza 1982. (Sono qui inclusi tutti i testi teorici e critici di Buñuel, fra i quali i celebri *El cine como instrumento de poesía*, *Alucinaciones en torno a una mano muerta* e la sua critica di *Metropolis*.)

3. Libri su Buñuel o sul contesto storico nel quale ha operato

ARANDA J.F., *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Lumen, Barcelona 1970.

BUACHE F., *Buñuel, L'Age d'homme*, Lausanne 1975.

BUÑUEL G. - CHRISTAN P., *Recordando a Luis Buñuel*, Servicio de Publicaciones Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1985.

DAVID Y. (a cura di), *¿Buñuel! La mirada del siglo*, Reina Sofía, Madrid 1996.

EVANS P., *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and Desire*, Oxford University Press, Oxford 1995.

FUENTES V., *Buñuel en México*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1993.

GUBERN R., *Notas para una historia de la Censura Cinematográfica en España (1937-1974)* in GUBERN R. - FONT D., *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Euros, Barcelona 1975.

HEREDERO C., *Las huellas de la memoria. Cine español 1951-1961*, Filmoteca Española/Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia/Madrid 1993.

MONEGAL A., *Luis Buñuel. De la literatura al cine. Una poética del objeto*, Anthropos, Barcelona 1993.

SÁNCHEZ VIDAL A., *Luis Buñuel. Obra Cinematográfica*, Ed. J. C., Madrid 1984.

SÁNCHEZ VIDAL A., *Buñuel, Lorca y Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona 1988.

TALENS J., *El ojo tachado*, Cátedra, Madrid 1986.

TESSON C., *Luis Buñuel*, «Cahiers du cinéma», Collection «Auteurs» 1995.

4. Articoli su «Viridiana» e Buñuel

BALLESTEROS T., *Apuntes para un estudio de la censura española en la obra cinematográfica de Luis Buñuel*, in LARA A. (a cura di), *La imaginación en libertad (Homenaje a Luis Buñuel)*, Universidad Complutense, Madrid 1981.

FIDDIAN R. - EVANS P., *Viridiana and the Death Instinct, Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain*, Tamesis, London 1988.

FUENTES C., *Viridiana e i vent'anni di oscurità*, «Cinema Nuovo», n. 155, 1962.

MUÑOZ SUAY R., *Santa Viridiana, la Martirios*, «El País», 23/12/1995.

PAZ O., *El cine filosófico de Buñuel*, in *Los signos en rotación*, Alianza, Madrid 1971.

PAZ O., *El poeta Buñuel*, in *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona 1983.

QUINTANA A. - RIERA M., *Buñuel et l'Espagne, Viridiana, L'avant-scène du cinéma*, L'Herminier, Paris 1984.

ROGER A., *Viridiana et le «tableau vivant»*, in *Le Portrait peint au cinéma*, «Iris», n. 14-15, 1992.

SÁNCHEZ-BIOSCA V., *Cuerpo fantasmático, cuerpo religioso, cuerpo corrupto. A propósito de Viridiana*, «Banda aparte», n. 11, 1998.

Indice

- p. 9 Un'opera unica
- 13 Buñuel: avanguardia, realismo, populismo e modernità
- 21 Il significato storico di «Viridiana» nel cinema spagnolo
- 25 Il film
- 27 Sinossi
- 29 Le sequenze
- 37 Struttura e personaggi:
due mondi uniti in un collage
- 59 Surrealismo, poesia e risonanze cinematografiche
- 87 Uno spettacolo di corpi
- 105 Antologia critica
- 113 Nota bibliografica

Universale / Film

Collana diretta da Giulia Carluccio e Dario Tomasi

- G. Cremonini, *Stanley Kubrick. L'arancia meccanica*
F. Vanoye, *Jean Renoir. La regola del gioco*
F. La Polla, *Stanley Donen, Gene Kelly. Cantando sotto la pioggia*
D. Tomasi, *Ozu Yasujiro. Viaggio a Tokio*
U. Mosca, *Sam Peckinpah. Il mucchio selvaggio*
E. Dagrada, *Woody Allen. Manhattan*
A. Pezzotta, *Martin Scorsese. Taxi Drive*
G. Alonge, *Vittorio De Sica. Ladri di biciclette*
N. Gobetti, *Jonathan Demme. Il silenzio degli innocenti*
F. Ballo, *John Ford. Sfida infernale*
L. Gandini, *Howard Hawks. Scarface*
D. Buzzolan, *George A. Romero. La notte dei morti viventi*
B. Fornara, *Charles Laughton. La morte corre sul fiume*
F. Prono, *Bernardo Bertolucci. Il conformista*
P. Bertetto, C. Monti, *Robert Wiene. Il gabinetto del dottor Caligari*
G. Cremonini, *Stanley Kubrick. Shining*
G. Frasca, *Dennis Hopper. Easy Rider*
R. Menarini, *Ridley Scott. Blade Runner*
A. Curti, *Peter Greenaway. I misteri del giardino di Compton House*

*Finito di stampare
nel mese di ottobre 2000
presso Tipografia Gravinese - Torino
per conto di Lindau s.r.l. - Torino*

Universale Film

Il caricaturista Alberto Isaac presentò in una breve striscia la seguente storia: in una prima vignetta si vedeva Luis Buñuel che arrivava in Spagna e veniva ricevuto con tutti gli onori dal capo di stato, il dittatore Francisco Franco; nella seconda, Buñuel porgeva un regalo al «Generalissimo», mentre al di là dell'oceano un esule repubblicano gridava: «Muoia Buñuel, il prevaricatore Buñuel!»; nella terza, il pacchetto esplodeva fra le mani di Franco, con gran sbalordimento dell'esule.

L'umorista riassumeva con spirito il magnifico scandalo che travolse il regime franchista (proprio mentre cercava di accreditare una propria immagine più liberale) all'uscita di *Viridiana*, un film nel quale quasi tutti persero quanto vi avevano investito, sul piano economico, professionale e politico, con gloriosa eccezione della storia del cinema. *Viridiana* appare infatti, oggi, come un vero e proprio repertorio dei tratti che riconosciamo tipici di Buñuel e, allo stesso tempo, un'opera il cui carattere autoctono non va a detrimento dell'universalità. Questo è esattamente ciò che nella nostra cultura viene definito con l'appellativo di «classico».

Vicente Sánchez-Biosca ha insegnato nelle università di Parigi, Montréal e L'Avana; oggi è titolare della cattedra di Comunicazione audiovisiva all'Università di Valencia e dirige la rivista «Archivos de la Filmoteca», oltre alla collana «Películas» della casa editrice Paidós. Tra le sue pubblicazioni va citata *El montaje cinematográfico*.

Lire 16.000

Iva assolta dall'Editore

ISBN 88-7180-329-9



9 788871 803296