

di **LUIS BUÑUEL**

**INTERPRETI E PERSONAGGI PRINCIPALI**

**Catherine Deneuve:** Séverine Serizy / Bella di giorno

**Jean Sorel:** Pierre Serizy

**Michel Piccoli:** Henri Husson

**Genevieve Page:** Madame Anais

**Pierre Clementi:** Marcel

**Françoise Fabian:** Charlotte

**Macha Méril:** Renee

**Francisco Rabal:** Ippolito

**Titolo originale:** Belle de jour

**Anno:** Francia, 1967

**Genere:** drammatico

**Durata:** 100'

**Pellicola:** Colore 35 mm Eastmancolor

**Soggetto** dal romanzo omonimo di Joseph Kessel (1938)

**Sceneggiatura** Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière

**Fotografia** Sacha Vierny

**Montaggio** Louise Hautecoeur

**Scenografia** Robert Clavel

**Produzione:** Robert & Raymond Hakim Paris Film Prod.

**Distribuzione :** Euro International Film

**Premi**

Leone d'Oro alla 32ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia

**S**éverine (Deneuve), moglie insoddisfatta e prigioniera di un'educazione borghese cattolica e repressiva, cerca la liberazione prostituendosi tutti i pomeriggi dalle 2 alle 5: col nome di «Bella di giorno» darà libero sfogo a sogni e fantasie sadomasochiste, sempre sospesa tra desideri e realtà (così da far perdere allo spettatore la capacità di distinguerli) fino all'improvviso, tragico epilogo. Costatazione adulta e cosciente della mancanza di liberazione all'interno di una società di cui la protagonista accetta le logiche, compresa quella dell'ipocrita dualità sposa-e-puttana. Rifiutato a Cannes per «insufficienza artistica» e premiato a Venezia con il Leone d'oro, il più grande successo di cassetta del già sessantasettenne Buñuel, da un romanzo dell'accademico di Francia Joseph Kessel, sceneggiato dal prediletto Jean-Claude Carrière. Per il regista un'unica amarezza: il taglio, imposto dalla censura, della sequenza della messa, che precedeva la scena della bara.

da: Paolo Mereghetti, *Dizionario dei film 1998*

Belle de jour «Il soggetto non mi piace per niente, l'ho accettato per riuscire a fare una cosa che mi piacesse da un'altra che non mi piaceva affatto». Così Buñuel a proposito del romanzo Belle de jour di Joseph Kessel, dopo aver visto sfumare la possibilità di realizzare The Monk (dà Lewis), nel luglio del 1966 il regista inizia a scriverne la sceneggiatura insieme a Jean-Claude Carrière. Rifiutato da Cannes, Belle de jour è presentato il 5 settembre 1967 alla Mostra di Venezia ottenendo il massimo premio.

Nella stanza da letto del loro appartamento parigino:

Pierre: «A che stai pensando, Séverine? A che stai pensando?».

Séverine: «Sognavo di te, di noi due. Facevamo una passeggiata in carrozza».

Pierre: «Sempre la carrozza».

Séverine: «Ho voglia di baciarti».

Séverine, una bionda signora di lusso di ventitré anni, è stata richiamata alla realtà dal viaggio immaginario che ci viene mostrato in apertura dei film: la dolce tenerezza dei due personaggi in carrozza lungo i sentieri di una campagna ovattata, il cinguettio della coppia improvvisamente interrotto dal di lei «ho soltanto te ma...» e tale da provocare la punizione del prestante marito medico («Vorrei che tu non fossi così fredda»). Trascinata dai due cocchieri in livrea sino ad una radura, esclama: «Pierre é anche colpa tua, ti spiegherò tutto». Legata a un albero con le mani alte sul capo, Séverine è frustata dai cocchieri e poi offerta

(in quel mentre: «Ti amo Pierre») al più giovane dei due che ha un filo di barba e il naso da pugile. Baciata sulle spalle nude, s'abbandona al piacere.

Séverine è così messa in situazione. Nel suo sogno a occhi aperti, Buñuel rivela, in primo luogo, il masochismo morale del soggetto (la perversione sessuale priva di uno sbocco reale e a un tempo l'utilizzazione del marito colpevolizzante come intermediario della ricerca del piacere in un altro uomo, sporco e volgare), in secondo luogo, la coreografia del sogno d'evasione che, dalle parole del marito in regime reale, risulta essere ripetitiva.

Nelle scene successive Buñuel s'incarica di offrire a Séverine i materiali di un'altra esperienza fantastica, decisiva e definitiva. Difatti, con un passaggio ellittico, il regista ci porta in una località di montagna, dove la coppia benestante é andata in vacanza, e precisamente in un caffè per udire il sottile distinguo di Pierre: «Il magnetismo è ben diverso dall'ipnotismo, cara, può fare giorno e notte; l'ipnotismo al contrario ti può (segue)



è una iniziativa:



sprofondare nelle tenebre». Trattenendo sullo sfondo lo sguardo tenero e assente del marito, Séverine è attratta, ipnotizzata, dagli occhi di Husson, da ciò che il personaggio rappresenta per l'avanzamento del suo immaginario.

Husson è un aduttore di Pierre. E' l'amante di Renée, l'amica della protagonista. E' un uomo che trascorre le giornate nei bar, «dalle due alle cinque», per non essere «solo con la sua anima» come capita in chiesa. Dichiara una «particolare inclinazione per i poveri», ma «tutto il resto è inutile» di fronte alla donna: «Lei è proprio bella Séverine». Husson appartiene alla famiglia dei don Giovanni. A Parigi, in taxi con l'amica, Séverine vorrebbe parlare di Husson, ma Renée deve informarla che Henriette, «una come noi», «si è messa a fare la vita». Nel dialogo tra le due donne (e Séverine: «Con sconosciuti dev'essere orribile!») s'intromette un autista. Conferma l'esistenza dei postriboli (gustoso l'inciso: «fatevi servire, fanno la fila»), riporta il sapore dell'avventura avvertito conducendo le prostitute sul suo mezzo. Quando Séverine rientra in casa, trova in salotto un mazzo di rose rosse inviatele da Husson. Sposta il vaso che le sostiene, ma le scivola di mano, cade per terra e l'acqua si sparge sul pavimento. L'infortunio si ripete in bagno con una bottiglietta di profumo. «Cosa mi succede, oggi?».

Sospinta da quell'insieme di notizie e incidenti, Séverine è costretta a ricordare di quando bambina fu toccata e baciata da un idraulico che ha il volto del cocchiere. A parte l'informazione sull'origine della nevrosi traumatica che, si sa, è sempre relativa alla storia del soggetto che la reinterpreta, il dato senza dubbio più importante riguarda il collegamento dei fattori che hanno provocato inconsciamente i due infortuni: il turbamento per un possibile rapporto con uno sconosciuto, che può anche essere Husson, e il disagio per l'omaggio dell'ammiratore, coperti dal ricordo del lontano evento, prevaginale, di piacere e repulsione.

Con azione incalzante e sorniona Buñuel completa il quadro della nuova scena dell'immaginario di Séverine. Quella sera, ella interroga il marito sulle «case» di cui ha sentito parlare in taxi: «non so immaginare come funzionino». Il giorno seguente incontra Henriette sulla porta del club del tennis e, poco dopo, nella stessa sede, Husson. Da quest'ultimo riceve altre informazioni sul postribolo: non è «avvilente», come aveva detto Pierre, ma «magnifico» con quel «sapore particolare delle donne completamente asservite». Le fornisce con nonchalance un indirizzo, fa il gesto di baciarla sul collo, le chiede un incontro «senza suo marito». Rifiutando gli approcci del seduttore, Séverine si allontana, ma nella sua mente risuona la voce di Husson: «Da Madame Anais. Cité Jean de Saumur, 11».

In questo modo, la sorpresa, le notizie, il caso, forniscono a Séverine il materiale per l'avanzamento dell'immaginario, la possibilità di rimuovere la figura dell'infanzia e moltiplicarla in un vissuto attuale. Ed è importante notare che ella assume Husson a modello dell'azione. L'amante di Renée ha riconosciuto che Pierre lo «fa sentire un reprobato». L'indicazione di quest'assunzione ci è data nella scena del club, quando Séverine di fronte a Husson, avverte d'essersi messa sul ventre l'impugnatura della racchetta. Ed è confermata, poco dopo, sulle scale che conducono all'appartamento di Anais. Buñuel organizza la scena con la simbologia freudiana del sogno del coito (i movimenti dei piedi sui gradini). La significazione del coinvolgimento di Séverine nello spazio del seduttore è espressa ancor più decisamente con la visualizzazione di un ricordo della bionda signora: il rifiuto dell'ostia della prima comunione. Vi è quindi in Séverine l'assunzione consapevole della trasgressione dell'organizzazione morale della società. Subito dopo, dice ad Anais che può trattenersi nel postribolo dalle due alle cinque («devo assolutamente»).

Séverine frequenta veramente la «casa di mode» di M.me Anais o quel che vediamo è soltanto il parto della sua infiammata immaginazione? Buñuel è un genio dell'ambiguità. Si sa, gli basta uno stacco per rendere "diversa" la stessa scena. Se orienta la nostra attenzione verso una realtà verosimile -d'altra parte non c'è il prostituirsi di Henriette, «una come noi», a rendere credibile la risoluzione di Séverine?-, contemporaneamente la tratta inverosimilmente, producendola secondo la volontà orchestratrice del pensiero della protagonista. Questo permette alla meravigliosa libertà del regista d'intervenire arbitrariamente sulle scene, d'inserire gag felicissimi, di stravolgere il progetto, inizialmente eversivo, di Séverine. Belle de jour è un film straordinario: restituisce con colori lucenti la fredda sessualità di una donna di classe, visualizza il suo immaginario infantile in uno spazio che ricorda i sadici infortuni della virtù alla portata di tutti nei "fumetti" coglie la maturazione coreo-

grafica dell'immaginario di Séverine e l'inserisce senza soluzione di continuità nella realtà. Belle de jour, profondamente surrealista, è il de profundis del surrealismo inteso come arma magica della rivoluzione.

Dopo gli incontri al club, Séverine compie una prima ricognizione sul luogo (assiste all'ingresso di Mathilde nel portone), indugia sulla panchina di un giardino (si pulisce un occhio), decide di far visita (con occhiali neri) ad Anais. Ma questa volta la percezione dell'ingresso è già diversa (e Séverine schiaccia un bottone a differenza della ragazza precedente). Nel tinello della «casa di mode» dimentica di vedere le vetrine dei cappellini (integrati in un secondo tempo), mentre la padrona di casa le dice: «E' un po' presto, le altre non sono ancora venute». Pur accingendosi a trasgredire la morale vigente, Séverine, che è una donna-bambina, avverte la necessità di esibirsi in un ambiente domestico con una madre protettiva e autoritaria e con amiche servizievoli. Oggetto delicato, essa ha bisogno d'essere al centro delle attenzioni. Si vede pertanto circondata





da Charlotte e Mathilde che ammirano il suo grazioso vestito beige e, la seconda volta, la svestono come ancelle facendole indossare la vestaglia bianca. La scelta del cliente per il "debutto" è dettata dagli stessi criteri. Il signor Adolphe è un fabbricante di caramelle che diverte le donne con un pupazzo compresso nella scatola. Smanacciata dall'uomo, Séverine scappa via. E' come una bambina che fa i capricci ma alla quale basta l'ordine della madre per eseguire i compiti. Anais rappresenta l'autorità, non priva, peraltro, di evidenti tratti omosessuali adeguati al caso.

Al termine della prima immaginazione del postribololo, con estrema determinazione Séverine brucia gli indumenti bianchi della propria illibatezza nel focolare di casa. E per rassicurarsi d'aver osato tanto ritorna alle fantasie precedenti. Immagina



che il marito in compagnia di Husson (la presenza di Husson è inevitabile) si trovi a un bivacco in campagna, e dica di non essere capace di «scaldare» la zuppa. Che ore sono? «Dalle due alle cinque». Husson parla di una mandria di tori neri: «La maggior parte li chiamano rimorso tranne l'ultimo che si chiama espiazione». Suonano le campane dell'Angelus (l'iconografia di scena richiama il noto quadro di Miller, e Pierre occupa il posto della moglie del contadino). Husson si leva il cappello, e poi getta del fango su di lei vestita con una tunica bianca e legata ad un palo («Pierre no, ti supplico, basta, ti amo Pierre»). In questo sogno a occhi aperti di Séverine, Buñuel denuncia il senso mistificatorio della trasgressione della protagonista e anticipa il finale della sua parabola: «l'espiazione».

Séverine riprende a frequentare la casa di Anais, si fa scartare dal ginecologo che recita la parte del maggiordomo (dopo aver visto la scena attraverso un foro nel muro: «Come si può cadere così in basso?»), si dà, invece, alla violenza dell'orientale che esibisce un misterioso cofanetto (si pensi alla scatola del Chien), gonfia i muscoli come un uomo del circo e fa risuonare dei campanellini come quelli della carrozza della sua immaginazione iniziale. Si badi che nel salotto dell'appartamento di Séverine ci sono mobili e piatti ovali neri e decorati secondo un gusto orientaleggiante. Mentre la protagonista è in camera con l'asiatico, Buñuel introduce una bambina bionda, figlia

della serva di casa (la prima volta non c'era), che porta la pagella scolastica ad Anais ed è invitata al circo da Mathilde. Al solito, il raddoppio dei personaggi e del destino sono il segno della degradazione nell'esistenza. «Per il tempo perso c'è la strada», le aveva detto con tono di rimprovero Anais, dopo il sogno dei tori. Eccola a un caffè démodé («col pensiero tutti i giorni»), per l'arrivo del signor duca in carrozza (sempre quella, compresi i cocchieri). La «signorina» si fa reclutare dal nobile, «un uomo d'altri tempi, in cui era vivo il culto dei morti», un uomo allietato dal «sole d'autunno, il sole nero», e con una gatta che si chiama «Bella di notte».

Nel Journal abbiamo visto il trattamento riservato a Huysmans, vale a dire a uno di quei «raggi di sole pieni di miasmi» adorato da Breton (cfr. Secondo manifesto) ma che Bunuel, a posteriori, considera in linea con il "disordine" fascista. In Belle, mette in discussione lo stesso surrealismo («la notte dei lampi») che, accecato dall'impazienza, dava per avvenuta la rinascita. Il non rassegnato Bunuel disvela il cerimoniale patetico dei surrealisti: lo destituisce impietosamente, senza dimenticare di cogliere se stesso a un tavolo di quel caffè. Il «sole nero» diventa il miagolio di Poe (il gatto nero), la grande recita necrofila sotto l'occhio vigile della cinepresa portata dallo stesso duca. Questi assolda Séverine perché impersoni, nella sua villa, una vergine («un rito molto commovente»), nuda ma coperta da un velo nero che ha un ricamo floreale bianco all'altezza della fronte, cadavere nella bara tra quattro maestosi ceri. Pronta la scena, fa il suo ingresso il duca. Mette sul suo petto un mazzo d'asfodeli, pronuncia una serie di apprezzamenti, ricorda che «appena ieri giocavano felici», ed eccitato dalle «membra rigide» e dall'«odore dei profumi morti» s'inginocchia facendola tremare di passione.



Séverine si è dimenticata di mettere fuori della porta del suo appartamento il cartello con su scritto «il poeta lavora». E' disturbata da Husson in visita interessata dopo l'omaggio dei fiori. «La signora non è in casa», gli fa dire dalla cameriera, ma l'arrivo di Husson le fornisce lo spunto per un altro viaggio immaginario. Si vede di nuovo seduta al tavolo del bar di montagna per nulla intimorita dallo sguardo del seduttore. Accetta d'incontrarsi con lui senza il marito e di bagnare l'avvenimento. Dove? Sotto il tavolo. Come? Con il collo di una bottiglia di champagne rotta da Husson. Il tavolo comincia a tremare come la bara del duca. Renée informa il pavido Pierre che i due «si divertono» e che lei gli ha dato «un pacchetto di chicchi d'asfodeli». Che il seduttore sia anche lui "frigido" per così dire, come Séverine, è scontato. Il fatto che Séverine l'associ alla necrofilia del duca sembra voler dire che la protagonista si libera di quella minaccia per rallegrarsi della riacqui-

stata fiducia. Infatti, a letto coi marito: «Non mi fai più paura». Sì, ma «dammi tempo».

In tal modo, può continuare a giocare al sesso senza sessualità, e progettare un accoppiamento con uno sconosciuto nel quale la finzione della violenza erotica comporti l'illusione dell'amour fou, vale a dire la «perfezione» del rapporto con Pierre. Nel salotto di Séverine, oltre ai mobili orientaleggianti, ci sono anche quadri di Mirò e Picasso. Per associazione spunta la figura di uno spagnolo e, per il senso dell'avventura celiato dal tassinaro, uno spagnolo della malavita, con tutti i tratti caricaturali dell'andalus focoso, geloso, violento, infantile. Ha quindi inizio il romanzo con Marcel dai denti incapsulati, in palandrana nera, il pugnale celato in un bastone, stivali lucidi, buchi nelle calze, cravatta americana e un "occhiello" nella schiena. Quando compare nel bordello di Anais in compagnia di Hyppolite che ha una cicatrice in volto, è reduce dall'aggressione a un fattorino. L'amore divampa. Il marito se ne accorge e la porta al mare. Séverine gli fa dire la formula rituale: «Forse è colpa mia»; e a se stessa: «Quello che provo per te non ha niente a che fare con il piacere, è molto di più». Marcel freme in un bar (all'amico viene recapitato un pacchetto: d'asfodeli?), la donna ritorna e i due si ritrovano da Anais.



In regime reale, Pierre confessa alla moglie che «il suo più gran desiderio» sarebbe di avere un figlio. Questa richiesta, che produce in Séverine il ritorno della minaccia del pene, provoca l'accelerazione finale del film, il momento di resa dei conti delle contraddizioni di Séverine, tra frigidità e sadomasochismo, tra negazione del corpo e suo uso nel fantastico bordello, fra trasgressione e complesso di colpa. Ha quindi bisogno, di rispolverare Husson da Anais. La drammatica scena è pervasa



dallo humour del regista. Da parte di lei, l'indignazione furente e rassegnata: «non mi dica che è stato un caso, sapeva ch'ero qui», «sono perduta, non ci posso fare niente, non so resistere, è più forte di me», «lo so che un giorno dovrò pagare per quello che faccio». Da parte di lui, l'atto di fede sadico: «capisce, quello che mi attirava in lei era la sua virtù», «al contrario di lei, io ho dei principi» e se ne va pagando le «caramelle» per il «boy scout».

A questo punto Séverine è indecisa: non sa a quale fonte culturale ricorrere. Si rappresenta un duello alla pistola fra il marito e Husson in costume ottocentesco, e nel quale lei stessa è la vittima sacrificale, legata a un albero, e con il marito pentito che la bacia avidamente sulla bocca. Poi opta per un fosco melodramma attuale. E' in casa sua e indossa l'abito marrone che aveva il giorno dell'omaggio delle rose. Quando Marcel s'introduce nel salotto, ella sta aprendo una scatola di scarpe a tacco alto (il solito simbolo del pene). Séverine supplica Marcel e questi sembra darle ascolto. Si rifugia invece nel portone per uccidere Pierre. Dopo aver sparato al rivale, fugge in automobile, poi a piedi, e in uno scontro a fuoco con un flic resta ucciso. All'ospedale, il primario commenta l'accaduto: «E' strano!».

Una serie di dissolvenze sulla facciata del vecchio edificio (dei tempi del Chien) ci porta nella notte piovosa dell'abisso. La «collegiale precoce» dagli occhi di felce assiste felice il marito cieco e paralizza-

to. «Che strano, da quando hai avuto l'incidente non sogno più». Il suo sogno infatti è la realizzazione del sogno di non dover più rendere conto della sua freddezza, poter essere a sessuata senza paure e violenze. Ma nel suo sogno la colpa è una componente costitutiva. Alla porta c'è Husson (accolto in quello studio nel quale Pierre aveva dato le informazioni sul funzionamento dei postriboli). E' giunto per dire all'amico la verità sul conto della moglie: «Chi potrà dire che sono un uomo crudele?». Pierre muore di colpo. No, non è successo proprio niente. Non è più notte e non piove, è giorno e c'è il sole nero d'autunno. Pierre si alza dalla sedia. «A cosa pensi Séverine?». «Pensavo a te Pierre». Il tintinnio della carrozza torna a farsi sentire e i gatti a miagolare.

Pierre beve un bicchiere di whisky e rifiuta il «ghiaccio» che gli offre la moglie. I coniugi andranno nuovamente in vacanza in montagna. Si è ritornati al punto di partenza. Ma Bunuel ci offre un ennesimo finale. «Senti!», esclama Séverine, ed esce tutta sola sul balcone, sorridente. Sotto casa si apre un sentiero di campagna, la carrozza vi passa due volte, vuota. E' un ventre tranquillo, le tenebre proiettate nelle palpebre bianche.

da: Alberto Cattini, *Luis Buñuel*

