

Stefano Polenta

Luis Buñuel. Estasi di un delitto. Una storia di amore e di morte

Forse un amore appassionato, sublime, che brucia come una fiamma profonda, è incompatibile con la vita. È troppo grande, troppo forte per la vita. Solo la morte può contenerlo¹.

Per chi veda un film di Buñuel è difficile non avvertire il desiderio di cercare il «significato» o formulare domande del tipo: «cosa voleva dire il regista?», «quali elementi della sua personalità lo hanno indotto a creare quel film?». Eppure Buñuel non ha mai visto di buon occhio il «moltiplicarsi delle interpretazioni» da parte della critica, parlandone come di una stolta attività imbecille², sottraendosi dal fornire «spiegazioni» dei suoi film. Più precisamente, egli non negava che i suoi film avessero un *senso*, ma rifuggiva dall'avallare *una* interpretazione³ (anche se poi si riservava di prendere le distanze da quelle che pensava sbagliate). Tale presa di distanza dall'interpretazione si può spiegare a partire dall'idea che il cinema – e in generale l'arte – non attinge innanzitutto alla sfera cognitiva, ma soprattutto quella dei sentimenti e delle immagini («Non faccio un cinema di idee [...] più che idee, sono immagini, sentimenti»)⁴. L'arte non si nutre solo di significati verbali; il suo livello specifico non è quello linguistico, ma soprattutto quello legato alla modalità di sperimentare gli affetti, al «come» piuttosto che al «cosa». Ciò non avviene secondo quelle caratteristiche di funzionamento che Freud attribuiva al processo primario – ovvero la libera circolazione dell'energia fra differenti rappresentazioni – ma in virtù della spontanea organizzazione delle emozioni e delle

¹ L. BUÑUEL, *Mon dernier soupir*, Paris, Laffont, 1982, trad. it. *Dei miei sospiri estremi*, Milano, SE, 2005 (seconda edizione), p. 157.

² C. BRAGAGLIA, *La realtà dell'immagine in Luis Buñuel*, Bologna, Patron, 1975, p. 5.

³ T. P. TURRENT e J. DE LA COLINA (a cura di), *Luis Buñuel: prohibido asomarse al exterior*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1986, trad. it. *Buñuel secondo Buñuel*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 14.

⁴ *Ibid.*, cit., 127.

esperienze in delle unità di senso, in delle configurazioni di significato che possono essere espresse compiutamente non a livello verbale (si veda a tale proposito il problema dell'uso del parlato nel cinema), ma a livello preverbale, utilizzando elementi vicini alla nostra esperienza concreta e tangibile del mondo: spazio, tempo, volumi, colori, suoni, ritmo, movimenti ecc. Ad esempio, per rendere un vissuto di profonda introspezione di un personaggio un conto è utilizzare una voce narrante che spiega cosa sta succedendo nell'interiorità del personaggio, altro è compiere un rapido avvicinamento della macchina che coglie il personaggio con gli occhi fissi e assorti; la presenza o l'assenza di musica, la luce sul volto, la sua espressione ecc. contribuiranno a specificare il senso e i contenuti di quell'introspezione. Il film *Estasi di un delitto* non dev'essere inteso dunque come una traccia da decodificare, ma come un narrazione che intende mostrarci un modo di intendere quel binomio fondamentale che, da Catullo a Freud, è stato rappresentato dall'amore e dalla morte. Riassumiamone brevemente la trama⁵.

Trama

Il film è strutturato come un lungo flashback ed inizia con la confessione dei delitti perpetrati dal protagonista Archibaldo de la Cruz ad un giudice. Archibaldo ricorda i momenti salienti della sua vita, a partire dalla sua infanzia di bambino vivace e viziato. In particolare rammenta un episodio fondamentale: una volta la madre – una vacua donna della borghesia messicana – si appresta a recarsi a teatro con il marito e, per tenere a freno i capricci di Archibaldo, gli consente di giocare con un oggetto da lui molto amato: un carillon. In quell'occasione, inoltre, per essere certa di rabbonirlo, suggerisce alla governante di raccontare ad Archibaldo la storia di quella affascinante scatola «magica». La ragazza narra al piccolo che il carillon apparteneva a un genio. Poi passò nelle mani di un re che...

...aveva molti nemici e voleva liberarsene. Il genio diede un potere al carillon: ogni volta che il re l'avesse fatto funzionare un suo nemico sarebbe morto [...] Un giorno il Primo Ministro, che era un traditore, disse al re che la regina era d'accordo con i nemici e stava cospirando contro di lui. Il re la mandò a chiamare e le ordinò: "Guardami negli occhi". La regina abbassò lo sguardo. Il re prese il gesto per un segno di colpevolezza e fece subito funzionare la molla del carillon. La povera regina cadde fulminata...

⁵ *Estasi di un delitto* è stato tratto dall'omonimo romanzo di Rodolfo Usigli. Buñuel afferma che c'erano alcuni elementi del libro che lo interessavano: l'ossessione, la vocazione frustrata all'assassinio. Egli iniziò ad adattarlo assieme all'autore, che sarebbe dovuto essere il co-sceneggiatore; ma dopo quindici giorni smisero, perché Usigli non consentiva di apportare alcuna variazione al suo testo. Per evitare conseguenze legali, il film uscì come «ispirato a...» e il titolo divenne *La vita criminale di Archibaldo de la Cruz*. «Non avevo voluto fare una trascrizione del libro, ma un'opera diversa, che partiva da quello per sviluppare a modo mio determinati elementi» (TURRENT-COLINA, *Buñuel secondo Buñuel*, cit., p. 116).

Il flashback ci riporta a quando, ricoverato in un ospedale per i fatti che si andranno chiarendo nel corso del film, Archibaldo confessa a Suor Maria Trinidad di essere rimasto profondamente avvinto dal racconto della governante.

La favola mi aveva impressionato profondamente. Avrei potuto, anch'io, con il carillon, disporre della vita altrui? Confesso che feci suonare il carillon con il desiderio consapevole di fare la prova... e guardai istintivamente la governante...

...che, per una tragica coincidenza, viene colpita mortalmente da un proiettile vagante, esito degli scontri tra la polizia e i rivoluzionari messicani, proprio mentre Archibaldo formula i suoi pensieri omicidi. Archibaldo si convince di essere stato la causa della morte della donna e, quando ella è ormai accasciata sul pavimento, ne osserva inebriato il corpo, indugiando sulle gambe che si sono scoperte nella caduta. Confessa alla suora che lo sta ascoltando che

...quel sentimento morboso mi provocò un certo piacere. [...] Sì, era piacere. Il piacere di sentirmi potente.

Archibaldo diventerà un distinto e piacente signore, ma senza essere riuscito a chiudere i conti con le proprie perverse fantasie omicide. Esse ritorneranno potentemente a tormentarlo dopo essere rientrato in possesso dell'amato carillon andato perso durante la rivoluzione. Per ironia della sorte, quando egli cerca di macchiarsi di qualche omicidio, la vittima prescelta non muore mai per mano sua: Suor Maria Trinidad precipita nel vano di un ascensore; Patricia si toglie la vita dopo l'ennesimo litigio con il suo spasimante; Carlota, divenuta sua moglie, è assassinata sull'altare dal suo ex amante. Ascoltata la «confessione», il giudice spiega ad Archibaldo, sdrammatizzando, che egli non è passibile di arresto perché di fatto non ha commesso alcun omicidio. Archibaldo insiste nell'affermare la sua colpevolezza, ma il giudice ribadisce la sua posizione affermando:

Giudice: *Non possiamo processarla per aver desiderato la morte di qualcuno. Se ciò fosse perseguibile, noi giudici non faremmo altro.*

Archibaldo: *Ho ucciso io quelle donne, sono un criminale.*

Giudice: *Il pensiero non delinque, amico mio. Posso solo darle un consiglio.*

Archibaldo: *Sì, signor giudice* (esclama Archibaldo con apprensione)

Giudice: *Si rada col rasoio elettrico, signor de la Cruz. È tutto.*

Dopo aver riflettuto sulle ironiche parole del giudice, Archibaldo decide di sbarazzarsi dell'amato carillon, dando l'impressione allo spettatore di aver superato le sue fantasie omicide. Incontrerà Lavinia, scampata ad un suo «tentato omicidio», alla quale dirà: «per la prima volta posso dire che la vita mi sembra una cosa semplice». Si incammineranno insieme in un inaspettato (per un regista come Buñuel) happy end.

Nel brano citato in apertura Buñuel afferma che la morte è l'esito inevitabile dell'amore puro, perché questo amore arde di una fiamma che è incompatibile con la vita. Nel suo libro *Mon dernier soupir* egli tenta con questo pensiero di dare una spiegazione al misterioso suicidio di uno studente e della sua giovane fidanzata che lo colpì e lo affascinò per molto

tempo. I due ragazzi erano innamoratissimi, com'era risaputo da tutti; la loro relazione non era segreta, tanto che le loro famiglie si conoscevano ed erano molto amiche. Quando venne eseguita l'autopsia della ragazza si scoprì che era vergine⁶. In Buñuel esiste infatti l'idea di una distanza incolmabile fra la dimensione spirituale e quella dell'esistenza terrena; esse non possono dialogare, l'una è inconciliabile con l'altra. Egli ci confessa di aver personalmente provato nella sua adolescenza dei sentimenti di amore puro totalmente avulsi da qualsiasi componente sessuale:

Nella mia infanzia ho provato i sentimenti amorosi più intensi al di fuori di qualsiasi attrazione sessuale [...] Si trattava di un amore platonico allo stato puro. Mi sentivo innamorato come un monaco fervente può esserlo della Madonna. La sola idea di toccare il sesso di una ragazza, o i suoi seni, o di sentire la sua lingua contro la mia, mi disgustava⁷.

A fronte di questo amore platonico puro, la sessualità assume i tratti di un appetito vorace e distruttivo, capace di rompere l'incanto sublime dell'amore e di connotarlo con un sinistro presagio di morte.

...per qualche motivo che mi sfugge, *ho sempre trovato nell'atto sessuale una certa somiglianza con la morte, un rapporto segreto ma costante*. Ho anche tentato di tradurre in immagini quest'inspiegabile sensazione, quando in *Chien Andalou* l'uomo accarezza il seno nudo della donna, e poi all'improvviso il suo volto diventa quello di un cadavere⁸.

Egli tenta di spiegare questa relazione sesso/morte in base alla sua educazione cattolica:

C'è peccato perché c'è la religione, no? senza la religione non ci sarebbe senso del peccato⁹.

L'attrazione per la religione cattolica, però, resterà sempre viva in Buñuel e l'ateismo non eliminerà il persistere della coscienza del peccato («che strano, si perde la fede ma non la coscienza del peccato»¹⁰). È possibile intuire come in Buñuel vi sia il disporsi del vissuto emozionale secondo due coppie antitetiche di valori: da un lato l'amore appassionato, incontaminato, puro

⁶ BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 157.

⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁸ *Ibid.*, pp. 23-24. il corsivo è mio.

⁹ M. AUB, *Conversations con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1984, trad. it. [parziale] *Buñuel: il romanzo*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 167. Altrove spiega: «Le durissime lotte dell'istinto contro la castità ci sfinivano, anche se si trattava soltanto di pensieri, di un opprimente senso di colpa. [...] Perché quest'orrore del sesso nella religione cattolica? [...] nell'infanzia e nella giovinezza, sono stato vittima della più feroce repressione sessuale mai conosciuta nella storia» (BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, cit., 23-24).

¹⁰ AUB, *Buñuel: il romanzo*, cit., p. 189.

(si consideri, ad esempio, la verginità della ragazza dell'episodio sopra ricordato) anche nel senso di qualcosa di slegato da una logica di dare/avere, come avviene nei film *Nazarin* e *Simon del deserto*. Si tratta di un amore così grande che solo la morte può contenerlo. Dall'altro lato abbiamo la distruzione, la morte, il nichilismo – intesi come attacchi verso la purezza e l'amore, come nella profanazione che subisce la fede di Viridiana, protagonista dell'omonimo film. Nella sessualità la purezza assoluta incontra il peccato mortale che trasforma il principio di piacere in principio di morte. Anche lo sprigionarsi di un *amor fou* incontrollabile e vorace – tipico nei film di Buñuel – appartiene alla stessa dinamica, come vedremo. Il regista sembra però interessato a mantenere la tragica contrapposizione desiderio/peccato perché vi intravede un certo tipo di piacere che da essa deriva:

...lo dico spesso, che quel divieto implacabile crea una sensazione di peccato che può diventare deliziosa. E questo fu a lungo il mio caso.

Tale «sensazione deliziosa del peccato» non proviene semplicemente dal piacere della trasgressione, ma assume una portata più ampia, che scaturisce da quello che potremmo definire «il romanticismo di Buñuel», ovvero un'ipersensibilità tipicamente romantica verso l'amore inteso come purezza assoluta. Nutrire un tale ideale elevatissimo nei confronti dell'amore risulta frustrante se non si trovano strumenti per difenderlo fra le contraddizioni della vita quotidiana ed espone al rischio di una perenne insoddisfazione e nostalgia verso un mondo puro. Novalis scriveva nei suoi *Frammenti*: «A rigore la filosofia è nostalgia, il desiderio di trovarsi dappertutto come a casa propria». E siccome la nostalgia è infinita e così il desiderio di sentirsi a casa, conclude Novalis: «Il vero atto filosofico è suicidio». Per abbracciare l'infinito occorre morire a se stessi. Thomas Mann aveva parlato al riguardo di «nostalgia della morte» nel romanticismo. Buñuel dimostra di adottare uno schema analogo quando spiega che è l'infinità stessa dell'amore ad esigere la morte degli amanti. Contemporaneamente egli mostra un forte desiderio di profanazione di quel mondo puro, una voluttà di bestemmiare verso qualcosa di incredibilmente perfetto. È rivelatore di tale atteggiamento il rapporto di Buñuel colla religione cristiana. Dichiaratamente ateo, Buñuel non cesserà mai di occuparsi nei suoi film del mondo cristiano, fra lo stupore e il disappunto di amici e estimatori della sua arte. Ma tale dialogo avviene sempre all'insegna dello scherno e dell'offesa¹¹. La percezione da parte di alcuni critici di ispirazione cattolica

¹¹ Si legga ad esempio quanto afferma il regista: «Direi più o meno come Sade: 'vorrei che Dio esistesse per sputargli in faccia'. Perché far soffrire gli animali? Perché far soffrire i bambini? Ancora ancora gli uomini... sono cattivi e se lo meritano. Ma gli animali... i bambini.

che Buñuel sia, in fondo, un cattolico deriva da questa sua «appartenenza» e al contempo negazione del mondo cattolico; e siccome è l'ateismo ad essere la posizione coscientemente espressa, alcuni si sono probabilmente chiesti: sarà inconscio il suo cattolicesimo? Non è lecito semplificare le cose in questo modo, ma sicuramente le stesse affermazioni di Buñuel lasciano intuire il tipo di dinamica che stiamo tentando di evidenziare. Ad esempio egli confessa a Turrent e Colina nel libro-intervista *Buñuel secondo Buñuel*:

...vi ho già detto di aver smesso di essere religioso durante la mia adolescenza. Ma voi credete che nel mio modo di pensare non sussistano molti degli elementi della mia formazione cristiana? Tra le altre cose, una cerimonia in onore della Vergine, con le novizie nei loro abiti bianchi e il loro aspetto di purezza, riesce a commuovermi profondamente¹².

Si noti l'interesse di Buñuel per una bellezza idealizzata e un po' stereotipata quale quella delle «novizie con i loro abiti bianchi e il loro aspetto di purezza». È percepibile, a dire il vero, anche uno stridore nell'accostamento della dimensione religiosa con l'apprezzamento feticistico dei loro abiti bianchi. Utilizzo la parola «feticistico» non a caso, poiché il feticismo è stato uno degli elementi maggiormente utilizzati dalla Critica dei film di Buñuel e che è stato avvalorato dallo stesso regista. Parliamo di «feticcio» quando, come nel brano sopra riportato, la commozione religiosa viene alimentata da un elemento tangibile. Ora, si osservi ancora, l'ideale trasfigurato feticisticamente diventa qualcosa di intrinsecamente violato, perché esso cessa di appartenere alla sfera dei sentimenti e diventa qualcosa concreto e di manipolabile. Riportiamo, a chiarificazione di quanto stiamo dicendo, il racconto di Buñuel di un suo sogno particolarmente coinvolgente (a differenza dei tanti angosciosi che caratterizzavano il sonno del regista):

...un altro sogno mi colpì ancora più violentemente. Vidi all'improvviso la Vergine Maria, tutta circondata di dolcezza, che mi tendeva le mani. Presenza molto forte, indiscutibile. E parlava, a me, sinistro miscredente, con la più grande tenerezza del mondo, avvolta in una musica di Schubert che udivo distintamente. Ho voluto ricostruire questa immagine nella *Voie Lactée*, ma è ben lontana dalla forza di convinzione immediata che aveva nel mio sogno. Mi inginocchiai, gli occhi mi si riempirono di lacrime e mi sentii di colpo sommerso dalla fede, una fede vibrante e invincibile. Quando mi svegliai, mi ci vollero due o tre minuti prima di ritrovare la calma. Continuavo

Non glielo permetterei mai se esistesse. Abbassa il giornale, guarda nell'obiettivo e dice: 'Il mio odio per la scienza e il mio orrore verso la tecnologia forse mi porteranno a questo assurdo credere in Dio'. E poi, come se niente fosse, il film continua. Questa è la mia autentica posizione, e seguita ad essere una posizione decisamente surrealista. Il credere in Dio è assurdo, ma più ancora odio la tecnica e la scienza. Comincia ad infastidirmi la parola ateo». (AUB, *Buñuel: il romanzo*, cit., p. 190).

¹² TURRENT-COLINA, *Buñuel secondo Buñuel*, cit., p. 48.

a ripetere, sull'orlo del risveglio: "Sì, sì, io credo, Vergine Santa!" con il cuore che batteva a martello.

Aggiungo che questo sogno presentava un certo carattere erotico. Erotismo contenuto entro i casti limiti dell'amore platonico, è ovvio. Forse, se il sogno fosse stato più lungo, quella castità sarebbe svanita per far posto a un vero desiderio? Non posso dirlo. Mi sentivo semplicemente innamorato, colpito al cuore, al di là dei sensi. Sensazione provata abbastanza spesso, nel corso della mia vita, non solo in sogno¹³.

Anche in questo sogno emerge la connessione fra una commovente esperienza religiosa e la sua progressiva corruzione in qualcosa di sessualizzato. Il «feticcio» diventa la rappresentazione sensibile di un mistero, ma al contempo anche la sua profanazione, perché con esso il mistero viene peccaminosamente «toccato» (con la sessualità) e quindi messo in discussione nella sua purezza ideale. Quindi la bellezza che emana la «la Mater Purissima», come racconta sempre Buñuel in un'altra versione dello stesso sogno, gli causa certamente una grande emozione, ma egli nota come Ella gli appaia «stereotipata»¹⁴. Tale osservazione che Buñuel stesso compie è psicologicamente molto rilevante perché permette di cogliere una connessione fra la stereotipia dell'immagine «buona» della Madonna e il successivo desiderio di contaminare con la sessualità la purezza del sentimento religioso. Cosa intendiamo con «feticcio»? Il feticcio non è un sostituto fittizio dell'organo sessuale maschile che serve a superare l'angoscia di castrazione, come sosteneva Freud; esso è piuttosto una sorta di «oggetto transizionale», di cui ci ha parlato D. Winnicott, che indica l'esistenza di una relazione fra il soggetto e il mondo esterno. A differenza dell'oggetto transizionale, però, l'«oggetto feticcio» non serve a permettere una relazione produttiva fra la soggettività e il mondo esterno, ma a rinchiudere il soggetto in un rapporto di carattere simbiotico con l'oggetto. Da questo punto di vista i rituali ossessivi, la dipendenza verso le sostanze stupefacenti si collocano nella stessa area di significato. Per P. Greenacre, che ha tratto le sue idee dalle intuizioni di Winnicott¹⁵, il feticcio deriva da un fallimento ambientale; scaturisce nel bambino il desiderio di una sorta di aggrappamento ad un qualcosa di «rassicurante in quanto solido, inflessibile, immutabile nella forma e credibilmente duraturo»¹⁶. Kohut interpreta il feticci-

¹³ BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, cit., pp. 105-106.

¹⁴ TURRENT-COLINA, *Buñuel secondo Buñuel*, cit., p. 194.

¹⁵ F. R. RODMAN, *Winnicott. Life and work*, Perseus, Hardcover, 2003, trad. it. *Winnicott. Vita e opere*, Milano, Raffaello Cortina, 2004, p. 379.

¹⁶ P. GREENACRE, *Fetishism*, in I. ROSEN (a cura di), *Sexual Deviation*, Oxford University Press, Oxford, 1979. È opportuno notare che parlare solamente del fallimento ambientale è in realtà riduttivo in quanto è più corretto tenere conto anche delle caratteristiche innate del bambino in termini di temperamento, sensibilità, eccitabilità ecc. È quanto propongono H. Massie e N. Szajnberg che, in un loro studio longitudinale relativo ad un caso di un uomo di

smo, e le perversioni sessuali in genere, come un tentativo di ristabilire l'integrità del Sé, traducendo la mancanza di disponibilità dell'ambiente in un controllo completo su un oggetto-Sé. Anche John Gedo scrive:

...il vero problema nelle perversioni è il fatto che il normale comportamento genitale adulto *non* sia sufficiente per l'affermazione del sé, come accade invece negli individui con un livello adattivo più adeguato. I soggetti con una qualche perversione hanno bisogno di transazioni nelle quali sostanzialmente hanno il controllo su oggetti transizionali: perciò sono d'accordo con Bak¹⁷ quando afferma che la perversione di base sarebbe il feticismo – e ciò significa che tutte le altre forme possono essere ridotte concettualmente a variazioni sul tema della manipolazione di un feticcio infantile¹⁸.

Se il feticismo esprime una volontà di dominio morboso sull'oggetto d'amore, allora, con riferimento a *Estasi di un delitto*, il feticismo di Archibaldo non è connesso all'impotenza sessuale, com'è stato ipotizzato¹⁹, ma all'incapacità di intrattenere relazioni mature con le donne e il conseguente desiderio di trasformarle in dei feticci da possedere e dominare. Il possesso feticistico diventa inoltre una modalità perversa di accesso alle qualità interiori della persona amata. Questa interpretazione sembra essere avvalorata dalle parole di Buñuel che spiega:

...il feticismo è, in un certo modo, una invocazione magica, lo riconosco. L'uomo che accarezza le scarpe della sua amata sta "invocando" eroticamente la donna²⁰.

trent'anni, evidenziano come da tutte le fonti di informazioni relative alla storia del paziente (utilizzando, oltre ai suoi ricordi, i filmati che lo ritraevano insieme ai suoi genitori da bambino) si potevano dedurre una serie di fattori favorenti l'insorgere del feticismo. Essi citano i seguenti fattori: una relazione con la madre e con il padre particolarmente intensa e sessualmente eccitante, una eccitabilità di carattere psicofisiologico, una difficoltà nel tranquillizzarsi, un'iperstimolazione e una eccessiva disponibilità dei genitori nei confronti della vita psicologica del bambino, la separazione dal padre per dieci settimane durante il suo terzo anno di vita. (H. MASSIE e N. SZAJNBERG, *The ontogeny of a sexual fetish from birth to age 30 and memory processes: a research case from a prospective longitudinal study*, «International Journal of Psychoanalysis», 78, 1997, pp. 755-771; G. O. GABBARD, *Psychodynamic Psychiatry in Clinical Practice. Third Edition*, American Psychiatric Press, Inc. 2000, trad. it. *Psichiatria psicodinamica*, Milano, Raffaello Cortina, 2002, pp. 319-320).

¹⁷ R. BAK, *Distortions of the concept of fetishism*, «The Psychoanalytic Study of the Child», 29, New Haven, Yale University Press, 1974, pp. 191-214.

¹⁸ J. GEDO, *Beyond Interpretation*, New York, International University Press, 1979, trad. it. *Al di là dell'interpretazione*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1986, p. 107.

¹⁹ «Turrent [domanda]: *Archibaldo, come assassino, non riesce nel suo intento. È un frustrato, un impotente*». Buñuel [risposta]: «Ma non un impotente sessuale, se è questo che lei vuole dire. È un frustrato in certi suoi rapporti con la realtà. Quasi tutti i miei film hanno questo tema: la frustrazione». (cfr. TURRENT-COLINA, *Buñuel secondo Buñuel*, cit., p. 118).

²⁰ *Ibid.*, pp. 118-119.

Se ciò è vero, l'«estasi» che Archibaldo prova nel delitto è connessa al possesso totale dell'oggetto amato. Si ricordi che quando Archibaldo racconta del sentimento morboso da lui provato nel vedere la bellezza della governante da lui «uccisa» quand'era bambino, egli sostiene di aver provato il «piacere di sentirmi potente». Il feticismo rappresenta dunque un esercizio di potere sull'oggetto amato, ridotto a cosa manipolabile. Sbaglia, quindi, Turrent quando fa notare a Buñuel che...

...l'atto di uccidere ha per Archibaldo una doppia funzione. Da una parte di possesso erotico, dall'altra di liberazione dell'immaginazione che gli restano dall'infanzia. Uccidendo sul piano dell'immaginazione, Archibaldo si libera²¹,

Infatti il delitto non esprime primariamente un desiderio di possesso erotico, ma innanzitutto quello di una relazione affettiva che poi viene degenerata in possesso erotico a fine di renderla manipolabile; in secondo luogo, Archibaldo non vuole liberarsi dalle sue repressioni uccidendo, ma desidera una forma di legame, che è quella del possesso e del dominio. Buñuel, rispondendo alla riflessione di Turrent, evidenzia come il feticismo costituisca un *legame* e non una *liberazione*:

...non sono d'accordo con quanto lei dice. Archibaldo vuole uccidere, non c'è dubbio. Probabilmente uccidere lo libererebbe da un punto di vista sessuale, ma non si sa cosa farebbe in seguito se arrivasse ad uccidere realmente. [...] Si direbbe che desidera fallire, per poter provare ancora. Lo fa per liberarsi? Forse lo fa per il motivo contrario. So che questo sembra oscuro. Mi attira l'oscurità in un personaggio. Se cercate di costruire un personaggio molto razionalmente, costruirete un personaggio senza vita. Ci vuole una zona d'ombra²².

Certamente Archibaldo è un «esteta» che si tiene a distanza dai suoi stessi sentimenti e dai suoi oggetti d'amore. Egli è diverso da Alejandro (l'amante di Carlota), che prova un *amor fou* per Carlota e che per questo la uccide e si uccide, o dal protagonista di *Cime tempestose*, che non esita a condannarsi all'inferno per raggiungere la sua amata morta. Se essi sembrano incarnare più fedelmente il binomio amore/morte, Archibaldo è in grado, col suo maggiore distacco, di mostrare al «rallentatore» il legame fra i due elementi. Si tenga conto anche, cosa molto strana per un film di Buñuel, che Archibaldo riesce, nella conclusione del film, a dipanare il drammatico conflitto che lo affligge.

Un preludio del feticismo di Archibaldo è costituito dal suo travestirsi, quand'era bambino, con gli abiti della madre. Spiega ancora Buñuel:

²¹ *Ibid.*, p. 119.

²² *Ibid.*, p. 119.

è feticismo, forse complesso d'Edipo, il fatto di indossare, da bambini, gli abiti della madre²³.

Aggiungiamo ulteriori elementi alla nostra analisi e poniamo l'attenzione alle relazioni che Archibaldo intrattiene nella sua vita e alla tipologia di donne che egli desidera uccidere, limitandoci per motivi di brevità alla sola figura di Carlota.

L'ambiente familiare

Nella scena iniziale del film la voce narrante di Archibaldo spiega che la rivoluzione imperversava nel Paese. Il piccolo Archi era figlio di una famiglia molto agiata, ma aveva tutti i difetti del figlio unico viziato dalla madre. Lo si vede mentre, nascosto nell'armadio, ne indossa i vestiti. La governante manifesta una certa insofferenza per i comportamenti di Archi («Se lei fosse figlio mio... La trattano come se avesse tre anni»; «Deve fare l'ometto!»), mentre la madre lo ammalia con dei gesti comprensivi ma poco educativi (ad esempio lo premia portandogli il desiderato carillon nonostante lo abbia appena rimproverato). Ella è una donna dell'alta borghesia che riesce a dare importanza solo ai suoi futili capricci. Protesta vivacemente col marito perché una certa sera non possono recarsi al teatro a motivo del crescere della rivolta che imperversa nel Paese («E noi perdiamo il teatro! Bisognerebbe impiccare quei ribelli»). Il rapporto che la madre offre ad Archi non è orientato alla crescita del bambino, come nota la governante, che utilizza mezzi più diretti («deve ubbidire!»), ma è teso a gratificare il suo egocentrismo e ad avvalersi di aspetti «seduttivi» nella gestione della relazione («Che diavoletto! Sempre a fare birichinate! Ma ora ti comporterai bene, vero?»; «Non fare il cattivo [...] So che mio figlio è molto buono e lascerà che mamma sua vada a teatro perciò gli lascerò una bella cosa [il carillon]»). Ciò avviene nella piena consapevolezza di Archi («Mi lascia fare quello che voglio»).

Carlota

Nel film, Carlota appare per la prima volta nella cappella interna alla sua abitazione dove troneggia una grande statua bianca della Madonna. La madre di Carlota vorrebbe che la figlia accettasse la corte di Archibaldo, ricco e referenziato, abbandonando la relazione segreta con l'amante

²³ *Ibid.*, p. 119.

già sposato, Alejandro. Vediamo Carlota intenta a pregare la Madonna quando Archibaldo la raggiunge nella cappella. L'accostamento fra Carlota e la Madonna non è casuale. Carlota è veramente, per Archibaldo, una persona idealizzata e pura. Ma la purezza assume sempre in Buñuel i contorni della stereotipia e di una realtà a parte rispetto al mondo circostante (Archibaldo dice a Carlota: «L'ambiente di pace nel quale vivete sembra quasi un altro mondo»). Carlota, viceversa, non pare entusiasta del ruolo di materna confidente (e non di amante) che egli vorrebbe farle assumere. Si legga il seguente scambio di battute (che avviene dopo l'acquisto da parte di Archibaldo dell'amato carillon andato perso durante la rivoluzione, che si accompagna alla riapparizione dei suoi impulsi omicidi):

Carlota: *Cos'ha? La vedo preoccupato.*

Archibaldo: *Sì, Carlota, le devo parlare.*

Carlota: *È successo qualcosa di grave?*

Archibaldo: *Con lei non voglio fingere. Oggi mi è successa una cosa che mi ha turbato molto, che ha risvegliato in me sentimenti profondi e lontani. Ma non voglio parlare di questo.*

Carlota: *Perché? Crede che non potrei capire?*

Archibaldo: *Certo che sì. Sono io che non riuscirei a farmi capire.*

Carlota: *Mi parli con franchezza. Chi dice che non possiamo trovare una soluzione?*

Archibaldo: *[con speranza] Cercherò di spiegarmi. Lei per me è un ideale. [Carlota abbassa gli occhi sconsolata] So che la sua innocenza e la sua purezza potrebbero salvarmi. [Grave] Ma non voglio legarla a un destino che potrebbe essere tragico.*

Carlota: *[con sorpresa e preoccupazione] Perché dice questo?*

Archibaldo: *Sono convinto di non essere un uomo normale. Conosco le mie aspirazioni e mi faccio paura. Mi creda, a volte desidero ardentemente essere un gran santo, altre volte sento con certezza che potrei essere un grande criminale. Non le pare assurdo?*

Carlota: *[ostentando tranquillità, ma essendo in fondo preoccupata] Lei vive troppo in solitudine e questo non le fa bene. Venga più spesso a trovarci, abbiamo tante cose da dirci.*

Anche quando Archibaldo deciderà di avanzare a Carlota la proposta di matrimonio, egli insisterà nel collocare Carlota nell'ambito degli oggetti idealizzati: ella non risveglia in Archibaldo un coinvolgimento erotico-emotivo, perché l'area emozionale è collegata in lui con ben altri e più inconfessabili pensieri; ella rappresenta una sorta di talismano magico, un argine per frenare la deriva della sua vita verso le oscure pastoie del suo mondo interiore.

Archibaldo: *Dall'altro giorno si è fatta più forte la convinzione che lei possa influire sulla mia vita molto positivamente. Sono completamente sicuro di avere bisogno di lei. Col suo aiuto la mia vita non sarà un disastro. Vuole sposarmi.[...] [Alla richiesta di un tempo di riflessione da parte di Carlota, Archibaldo insiste] Per favore Carlota, capisca la mia situazione, che mi lascia alla mercè di pensieri oscuri...*

Come può Carlota accettare di buon grado gli inquietanti argomenti di Archibaldo? Nei suoi confronti ella non prova amor-passione, ma affetto («sento un grande affetto per lei»). Ma, complice l'educazione cattolica, alla fine accetterà la proposta di Archibaldo, anche se dopo un periodo di riflessione. Riconducibile ad un motivo «borghese-cattolico» è anche la sua esigenza di fare una vita «onesta» per non incorrere in «sensi di colpa» (come dirà al suo amante: «Cerca di capire il mio senso di colpa per una relazione segreta»). Carlota appare come una persona corretta, ma le sue scelte risultano fortemente influenzate da criteri estrinseci: la rispettabilità a cui tiene tanto sembra derivare più dalla sua matrice familiare che non da una scelta autonoma. Quando deciderà di accettare la proposta di matrimonio, infatti, si recherà da Archibaldo assieme alla madre e sarà quest'ultima, col suo pianto emotivo, a rappresentare il fuoco di una conversazione che avrebbe dovuto approfondire, invece, gli aspetti intimi del rapporto a due. È interessante notare come l'aspetto passionale/sentimentale apparentemente assente nella relazione fra Carlota e Archibaldo si materializzi, in maniera inquietante, in una scarpa femminile sul tappeto (apparteneva al manichino di Lavinia, un'altra conquista di Archibaldo): è l'ammontamento di una torbida emozione che continua feticisticamente a tormentare Archibaldo.

La bontà e l'ingenuità un po' infantile e formale di Carlota non riescono però a sottrarre Archibaldo dai suoi fantasmi. Essi ricompaiono quando egli viene avvertito di un incontro che sarebbe avvenuto fra la sua futura moglie e il suo amante prima del suo matrimonio. In realtà si tratta dell'incontro di addio da parte della donna, ma Archibaldo lo interpreta come un tradimento. Ai suoi occhi la purezza di Carlota si macchia inesorabilmente di peccato. Ella non può più «funzionare» come oggetto buono al quale aggrapparsi in difesa della tendenza interiore verso il crimine. La doppietta che egli pensa di aver ormai scoperto nella sua futura moglie lo fa ricadere nel suo dissidio interiore. Se per un momento egli ha pensato che con l'aiuto di Carlota sarebbe potuto diventare un gran santo, ora si ritrova ad aspirare di nuovo al crimine. Più precisamente, egli desidera punire con l'omicidio l'offesa che Carlota ha inferto alla sua speranza che ella rivestisse il ruolo di un essere puro e idealizzato. Quando l'incanto che lo teneva legato alla purezza di Carlota si infrange, Archibaldo prende coscienza in modo dirompente della parte oscura del suo desiderio della purezza, quella corrispondente alla volontà di violarla e infangarla. Egli ha pensato di poter tenere a bada questo desiderio di offendere idealizzando la bontà di Carlota («Col suo aiuto la mia vita non sarà un disastro»), ma la scoperta dell'incontro fra la donna e Alejandro lo rigetta in balia dei suoi vissuti interni. In realtà per Archibaldo sia la ricerca di una purezza idealiz-

zata, sia quella del peccato da punire col crimine rappresentano, se così possiamo esprimerci, aspetti di una medesima modalità «immatura» di rapporto con il mondo esterno. Essi, pertanto, si implicano reciprocamente: la purezza è sempre macchiata di peccato e il peccato è interessante solo se viola una purezza. Ciò potrebbe derivare, in un'ottica di genesi relazionale dei disturbi psichici, da un attaccamento difensivo e immaturo nei confronti dei propri oggetti d'amore. La ragione di tale attaccamento immaturo deriva, come spiegava Fairbairn²⁴, dall'aver vissuto delle relazioni insoddisfacenti. Siccome la relazionalità, costituisce il sistema motivazionale centrale dell'individuo, pur di evitare il vuoto relazionale («meglio una relazione cattiva che nessuna relazione»), il bambino stabilisce un rapporto (per identificazione) con gli aspetti negativi della relazione. Questa identificazione con la parte insoddisfacente della relazione (una sorta di appropriazione delle sue componenti negative) viene successivamente rimossa dal campo della coscienza per eliminare il dolore che essa comporta; ma, con ciò, viene sottratta a qualsiasi successiva evoluzione psichica rimanendo una traccia «ibernata» di una difficoltà relazionale vissuta. Per Fairbairn, inoltre, tale relazione rimossa non ha solo un aspetto negativo (le parti cattive della relazione funzionano, più o meno, come il Super-Io sadico di cui parlava Freud, che Fairbairn chiama «sabotatore interno»); essa possiede anche un aspetto «eccitante» (o «allettante» o «lusingante») da cui scaturisce una costante e «aggressiva» richiesta di ottenere quella soddisfazione che è stata negata. La parte della personalità dell'individuo che esige compulsivamente una tale gratificazione è chiamato da Fairbairn «Io libidico» e viene da lui paragonato all'*Es* freudiano. Ne deriva, pertanto, che vissuti relazionali insoddisfacenti generano dei «prototipi» fissi di relazione estremamente immaturi, che mantengono in essere delle modalità di relazione poco evolute. Queste ultime tolgono spazio all'esperienza del reale perché danno credito ad un mondo di immagini interne che si sovrappongono e si sostituiscono – spesso compulsivamente e persecutoriamente – all'esperienza veramente vissuta. Con ciò viene sottratta «energia» anche a quella parte dell'individuo che vuole rimanere ancorata alla realtà e desidera costruire un modello di riferimento credibile l'evoluzione del proprio Sé (quello che già Freud chiamava «Io ideale»). Anzi, come fa notare H. Guntrip, l'Io ideale *deve* essere inappuntabile e perfetto in modo che esso possa controbilanciare la minaccia degli oggetti interni²⁵.

²⁴ R. FAIRBAIRN, *Psychoanalytic Studies of the Personality*, London, Tavistock Publications, 1952, trad. it. *Studi psicoanalitici sulla personalità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1970.

²⁵ H. GUNTRIP, *Personality Structure and Human Interaction. The Developing Synthesis of Psychodynamic Theory*, London 1961, trad. it. *Struttura della personalità e interazione umana. Sintesi evolutiva della teoria psicodinamica*, Torino, Boringhieri, 1971, p. 318.

Carlota aveva intuito in Archibaldo una tendenza alla sopravvalutazione del mondo interno a scapito del mondo reale; sentiva conseguentemente di consigliargli maggiori relazioni sociali («Lei vive troppo in solitudine e questo non le fa bene»). Jung aveva definito questa ipervalutazione delle immagini interne come «introversione della libido»; essa costituisce, a suo parere, la spiegazione dell'origine di molte malattie psichiche, soprattutto quelle con connotazione schizoide e di scissione della personalità o delle sue motivazioni (si ricordi il duplice desiderio di Archibaldo di essere sia un santo che un criminale). Applicando questo schema interpretativo al comportamento di Archibaldo possiamo evidenziare che egli:

1) cerca donne belle e eccitanti, ma verso le quali sente distanza relazionale (suor Trinidad non vuole approfondire i suoi turbamenti, Patricia lo eccita solamente, Lavinia gli sfugge); da esse egli vuole ottenere quella soddisfazione che possa appagare il suo «Io libidico». Si noti come l'immaturità di tale richiesta di gratificazione assuma la forma parossistica e regressiva di relazioni con «parti» e «aspetti» delle persone. Archibaldo «esige» gratificazione dalla donna, ma non dalla donna intesa come essere umano intero, ma come «oggetto parziale», rappresentato dal seno, dal latte, dal piede (di qui il feticismo), dalla gamba (nel film, il manichino di Lavinia perde una gamba²⁶) o, comunque, da aspetti che possono essere «incorporativamente» posseduti, o «rubati»²⁷. Ciò evidenzia una relazione di tipo «acquisitivo» (Fairbairn usa il termine «captativo»), opposta ad una relazione di carattere maturo (Fairbairn usa il termine «oblativo», che si fonda sull'autonomia degli individui);

2) vuole sfuggire alla tirannia del suo «sabotatore interno», del Super-Io sadico che mina la sua vita quotidiana con pensieri inconfessabili che lo preoccupano (Si ricordi come, rivolgendosi a Carlota, affermi: «Oggi mi è successa una cosa che mi ha turbato molto, che ha risvegliato in me sentimenti profondi e lontani. Ma non voglio parlare di questo»; «per favore Carlota, capisca la mia situazione, che mi lascia alla mercè di pensieri oscuri...»). Si noti che vi è una differenza fra il piacere che egli prova nell'immaginare un delitto e il momento in cui egli deve effettivamente perpetrare l'omicidio. In quest'ultimo frangente, Archibaldo appare in preda ad una sofferenza ben lontana dalla leggerezza estetizzante del personag-

²⁶ A proposito del feticismo della gamba si ricordi Tristana che, a parere di Buñuel, rappresenta l'occasione per una «relazione sessuale perversa» (BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 194). Buñuel racconta anche: «Durante la guerra di Spagna [...] vedevo spesso due ragazze zoppe, di circa 19 o 20 anni, molto belle e truccate. Passeggiavano con le loro stampe, non nascondevano che mancava loro una gamba. Erano prostitute e a loro non mancavano mai i clienti, avevano un incredibile successo». (*Ibid.*, p. 194).

²⁷ Si veda anche l'idea di Winnicott del furto infantile come segno di un disagio relazionale.

gio: suda freddo, non prova quell'eccitazione che è limitata alle fasi preliminari del delitto. Da un lato abbiamo quindi l'«estasi» che prova nel progettare un delitto, che deriva, come Archibaldo confessò a suor Trinidad, dal «piacere di sentirsi potente», ovvero di poter avere il dominio aggressivo sui suoi oggetti d'amore. Dall'altro lato troviamo, invece, una sincera preoccupazione per la sua «criminalità» latente, per tenere a bada la quale è indotto a sposare un «oggetto ideale» (Carlota).

3) è spinto a cercare una «salvatrice», che identifica in Carlota, ovvero un oggetto ideale e puro che lo difenda dal suo «sabotatore interno». La purezza di Carlota è salvatrice («So che la sua innocenza e la sua purezza potrebbero salvarmi»; «sono completamente sicuro di avere bisogno di lei. Col suo aiuto la mia vita non sarà un disastro»).

Ma dobbiamo ricordare ancora un altro aspetto, che sopra abbiamo definito come «il romanticismo di Buñuel», ovvero un'ipersensibilità verso l'amore e la purezza che pare essere una caratteristica ben presente nei film del regista. Questa estrema sensibilità nei confronti di una relazione pienamente soddisfacente ci riporta, circolarmente, a quanto abbiamo affermato sopra.

Quando Archibaldo si convincerà del tradimento di Carlota (in realtà mai avvenuto, ma Archibaldo, accecato dai suoi tormenti, non è in grado di capirlo), l'idealizzazione a cui l'aveva sottoposta si frantumerà e si trasformerà in un rabbioso desiderio di profanazione della sua «purezza», ormai diventata solo bersaglio sadico-omicida. Archibaldo prova il massimo di eccitazione quando immagina di ucciderla mentre ella prega la Madonna.

L'Happy end

Dopo aver raccontato al giudice la storia dei suoi tentati omicidi, Archibaldo si appresta a subire le conseguenze dei suoi gesti con la gravità di chi è perfettamente consapevole di ciò che ha fatto. Ma il giudice non sembra così allarmato. Anzi, mentre la scena torna ad inquadrare il commissariato dopo il lungo flashback, lo si vede pulire tranquillamente i propri occhiali. A fronte della risoluta volontà di Archibaldo di costituirsi, avviene il seguente scambio di battute:

Giudice: *Mi permetta una domanda. A lei piacciono i romanzi di appendice? [...] E adesso parlando seriamente, di una cosa sono sicuro: lei è un grande criminale, in potenza chiaramente.*

Archibaldo: *[in preda all'agitazione] Cosa decide per i miei crimini?*

Giudice: *Crimini? Ma quali crimini! Non possiamo processarla per aver desiderato la morte di qualcuno. Se ciò fosse perseguibile, noi giudici non faremmo altro.*

[Arriva la segretaria che annuncia la visita della moglie del giudice, il quale risponde di essere in procinto di arrivare]

Archibaldo: *[fra la protesta e lo sgomento]* Ho ucciso io quelle donne, sono un criminale!

Giudice: *[appoggiando amichevolmente una mano sulla spalla di Archibaldo]* Il pensiero non delinque, amico mio. Posso solo darle un consiglio...

Archibaldo: *[fremente]* Sì, signor giudice.

Giudice: *[sorridente]* Si rada col rasoio elettrico signor de la Cruz! È tutto! Mi scusi, mia moglie mi aspetta...

Archibaldo: *Arrivederla, signor giudice. [esce disturbato]*

Archibaldo esce appoggiandosi pesantemente al suo bastone. Ma fuori dal commissariato c'è il sole e una città vivace. Archibaldo sembra già avere un passo più leggero. A casa, lo vediamo sdraiato sul divano intento nei suoi pensieri, accompagnato dalla musica del magico carillon. D'improvviso si alza, prende il carillon e lo mette in un sacco nero. La melodia del carillon cessa. Giunto ad un parco, Archibaldo getta il carillon in un lago e lo osserva affondare col suo suono che svanisce anch'esso nell'acqua. La musica che accompagna le successive immagini è molto più leggera. Archibaldo è entusiasta del gesto compiuto e s'incammina di buona lena per il parco. Vede una cavalletta salire lentamente su un albero. In un attimo il sorriso che gli era comparso in viso si muta gradualmente in un'espressione aggressiva. Tocca la cavalletta con la punta del bastone... La ucciderà? No! Ci ripensa. Ora la guarda con un sorriso affettuoso. Ricomincia a passeggiare e incontra Lavinia, un'altra delle conquiste di Archibaldo, dalla quale apprende che nel frattempo ha lasciato il compagno. Ne segue un dialogo cordiale; Lavinia chiede ad Archibaldo come sta e lui le risponde:

Archibaldo: *Molto bene. Per la prima volta posso dire che la vita mi pare una cosa semplice.*

Archibaldo getta il bastone e si incammina con Lavinia in un inaspettato happy end.

Buñuel fu criticato per questo happy end, che a molti è parso frutto di un'esigenza commerciale, ad esempio ad Ado Kyrrou²⁸, al quale il regista rispose che però non fu così:

L'happy end fu una mia idea. Si tratta di uno scherzo²⁹.

Se teniamo presente che tutto il film è a sfondo umoristico, l'inatteso

²⁸ A. KYROU, *Luis Buñuel: An introduction*, New York, Simon and Schuster, 1963.

²⁹ F. ARANDA, *Luis Buñuel. Biografia critica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1969, p. 220.

lieto fine della vita criminale di Archibaldo ci sembrerà meno stridente. Non ha tanto senso chiedersi, pertanto, se Archibaldo sia miracolosamente «guarito». Anzi, possiamo ragionevolmente concordare con Buñuel che non si possa sapere se Archibaldo riprenderà o meno la sua carriera criminale³⁰. È importante chiedersi, però, cosa sia avvenuto di tanto significativo da indurre Archibaldo a cambiare, almeno temporaneamente, la sua vita da omicida? Possiamo rispondere che Archibaldo ha capito una verità semplicissima: che l'immaginazione non è la realtà e che le sue fantasie omicide fiorivano proporzionalmente al loro essere ricacciate nelle profondità della sua mente, perché in tale modo si precludeva qualsiasi rapporto con esse. Archibaldo scopre, cioè – per usare una terminologia sopra introdotta – di essere prigioniero dei suoi oggetti interni che agiscono compulsivamente tenendolo in «ostaggio». Il giudice esprime questo concetto molto semplicemente affermando: «Il pensiero non delinque, amico mio» (forse sarebbe stato più adeguato che il giudice avesse usato il termine «fantasia» o «immaginazione»: «[La *fantasia* o l'*immaginazione*] non delinque»).

Il giudice «spiazza» Archibaldo sul suo terreno preferito, che è quello dove egli si culla con fantasie regressive volte alla ricerca morbosa di un oggetto pienamente soddisfacente e, contemporaneamente, alla fuga da un terribile vissuto negativo (che egli però cerca di controllare rifugiandosi in un oggetto ideale-stereotipato). È come se il giudice consigliasse ad Archibaldo: «Lasci perdere questi pensieri; e se il rasoio le evoca istinti omicidi, beh, si rada col rasoio elettrico!».

Archibaldo inizialmente è sconcertato: preferisce insistere per avere la punizione della legge. In questo modo pensa di poter avere un controllo nei confronti dei suoi vissuti negativi. Il giudice, invece, propone ad Archibaldo una soluzione più «matura»: quella di uscire dalla prigione delle sue fantasie e essere capace di distinguerle dalla realtà. Ciò corrisponde ad una linea di pensiero che Buñuel svilupperà per tutta la vita:

[...è] una cosa molto importante. In effetti una cosa è l'immaginazione e un'altra è la vita. Dal punto di vista dell'immaginazione, nessuno ha niente da insegnarmi, perché so tutto, spero tutto. Con la vita è diverso. Nella realtà non sono mai stato un uomo d'azione, ma nell'immaginazione lo sono. E per questo nell'immaginazione posso essere aggressivo. Nello stesso momento in cui nella realtà sto salutando una persona, nella mia mente posso pensare di ucciderla. Sono due piani diversi: quello reale, dell'attività sociale, da una parte e dall'altra quello immaginato.

[...] L'immaginazione è l'unico territorio in cui l'uomo è libero³¹.

³⁰ TURRENT-COLINA, *Buñuel secondo Buñuel*, cit. p. 120.

³¹ TURRENT-COLINA, *secondo Buñuel*, cit., pp. 86-87.

In ambito psicoterapeutico, H. Loewald si chiedeva se non sia proprio la possibilità che viene offerta in terapia di spaziare col pensiero senza porsi alcun limite che permette di ristabilire quelle connessioni di senso che non hanno modo di emergere se ci si ferma ai vissuti superficiali e già consolidati. Nella stanza analitica tutto è consentito, anche il crimine e l'omicidio; finché questi sentimenti vengono «gestiti» nel rispetto della distinzione fra realtà e fantasia, essi appartengono semplicemente all'universo delle passioni umane. Lasciar parlare quelle passioni è il primo passo per capire cosa vogliono dire.

Chi conosce i fantasmi dice che essi desiderano venire liberati dalla loro vita di fantasmi per poter riposare come antenati [...] I fantasmi dell'inconscio, che imprigionati dalle difese continuano a infastidire il paziente nell'oscurità delle sue difese e dei suoi sintomi, possono assaporare il sangue, sono liberati. Alla luce dell'analisi i fantasmi dell'inconscio ritrovano riposo e sono ricondotti alla pace degli antenati e il loro potere viene trasformato in una rinnovata intensità della vita nel presente, del processo secondario e delle relazioni con oggetti nuovi e attuali³².

Questo è anche il pensiero di Buñuel: l'immaginazione è salvifica e arricchisce la vita psichica. Archibaldo riesce a smettere di essere soggiogato dai suoi pensieri morbosi perché scopre che la vita non deve essere necessariamente ostaggio di vissuti (sia di tipo appetitivo/libidico, che di tipo persecutorio) dai quali essere costantemente tormentato perché ciò gli impedisce un rapporto con la vita. Egli rimette, così, le cose «a posto»: il mondo interno non è il mondo reale e va gestito con l'immaginazione; la realtà è un'altra cosa e, se non la confondiamo con la fantasia, riusciamo a farci arricchire da essa. Archibaldo è così sollevato dal terrore generato dalla claustrofica convivenza con i pensieri della sua mente. Egli capisce che c'è uno spazio di libertà, che si può sperimentare nel rapportarsi alla realtà non solo alla luce dei significati che gli impone la sua mente. Egli comprende che la vita non è così rigida come la sua psiche gli suggerisce e pertanto può affermare: «Per la prima volta posso dire che la vita mi pare una cosa semplice».

Da qualche parte, tra il caso e il mistero, s'insinua l'immaginazione, libertà totale dell'uomo che, come le altre, hanno tentato di sminuire, di cancellare. Proprio per questo il cattolicesimo ha inventato il peccato di intenzione. Un tempo, quella che ritene-

³² H. LOEWALD, *On the therapeutic action of psychoanalysis*, «International Journal of Psychoanalysis», 41, 1960, pp. 6-33, trad. it. *L'azione terapeutica della psicoanalisi*, in «Psicoterapia e scienze umane», XXVII, 4, 1993, pp. 99-116 [I parte], e XXVIII, 1, 1994, pp. 95-115 [II parte]; anche in H. LOEWALD, *Riflessioni psicoanalitiche*, Milano, Dunod, 1999, pp. 216-217.

vo la mia coscienza mi proibiva certe immagini: assassinare mio fratello, andare a letto con mia madre. Mi dicevo: “che orrore!” e respingevo di furia quei pensieri maledetti da sempre. Solo verso i sessanta-sessantacinque anni sono riuscito a capire in pieno e ad accettare l’innocenza dell’immaginazione. Mi ci è voluto tutto quel tempo per ammettere che quello che mi passava per la testa riguardava soltanto me, che non si trattava in alcun modo di quelli che chiamano “cattivi pensieri”, in alcun modo di peccato, e che dovevo lasciar andare la mia immaginazione dove voleva, anche se cruenta e degenerata³³.

³³ Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 186.