

Quegli oggetti oscuri: proiezioni e burattini del desiderio tra letteratura e cinema

Claudio Panella

Tra le più ricorrenti figure di proiezione del desiderio maschile, vi è senz'altro quella della seduttrice che mai si concede. Esaminando questo fantasma in quanto tale, se ne trovano numerose manifestazioni letterarie e si scopre che si è materializzato anche di fronte al principe dei seduttori, Giacomo Casanova, con le fattezze della giovane Marie-Anne-Geneviève de Charpillon, «l'infame Charpillon» che lusinga e raggira reiteratamente l'ormai maturo rubacuori, scopertosi inerme al suo fascino. L'episodio ispirò in modo diretto il racconto che più d'ogni altro ha reso memorabili i tratti di questa problematica relazione, *La Femme et le Pantin* (tradotto in italiano *La donna e il pupazzo* o *La donna e il burattino*), pubblicato da Pierre Louÿs nel 1898. Da allora, le figure della "femme fatale" e dell'"homme pantin" per eccellenza del nostro immaginario corrispondono a quelle dei protagonisti di questo «romanzo spagnolo» (così nel sottotitolo) in cui due uomini di diversa età si trovano a fare i conti con la bella e maledetta sivigliana Concepción Perez: nei primi tre capitoli, si racconta infatti l'innamoramento del giovanotto francese André Stevenol per la misteriosa e bellissima diciottenne incontrata durante il carnevale di Siviglia; dal quarto al quattordicesimo capitolo, André ascolta invece la storia del più maturo Don Mateo Diaz, la cui esistenza è stata rovinata dalla stessa Concha, che lo ha illuso e gabbato a più riprese senza mai accordargli alcun piacere. O almeno così dice.

Louÿs iniziò a scrivere *La Femme et le Pantin* nel 1896, dopo un viaggio in Spagna¹ che gli suggerì molti particolari del racconto. Dal suo *Journal de Voyage en Espagne* si può per esempio scoprire che l'incontro con una giovane gitana e il parapiglia che ella scatena su di un treno bloccato dalla neve narrati nel quarto capitolo del romanzo sono frutto di un'esperienza realmente vissuta dallo scrittore. In più, il racconto è dedicato all'amico André Lebey (sulla cui copia Louÿs scrisse: «A André Lebey, ce roman écrit pour lui seul»), coinvolto in una simile disavventura sentimentale e che Pierre voleva dissuadere dall'innamorarsi troppo ardentemente di una donna². D'altra parte, il soggetto del romanzo non è così diverso da quello dell'opera precedente dell'autore, in un primo tempo intitolata *L'esclavage* e poi pubblicata in quello stesso 1896 col titolo *Aphrodite*, dove si narra la passione travolgente dello scultore Demetrios per la cortigiana Chrysis sullo sfondo dell'antica Alessandria d'Egitto. L'ideazione di un intreccio simile, che procrastinava una tensione amorosa fino all'ultima pagina, rappresentò dunque una soluzione ideale per il testo da pubblicare a puntate che nel 1898 veniva richiesto insistentemente a Louÿs.

Per *La Femme et le Pantin* lo scrittore francese fu però influenzato anche da alcuni modelli femminili già allora molto popolari: Concha Perez è «incomprensibile» (Louÿs 2001: 50) come la Manon Lescaut di Prévost e richiama per molti aspetti la Carmen di Mérimée e Bizet. Lo studioso e biografo di Louÿs Jean-Paul Goujon ha sostenuto che il francese decise di recarsi a Siviglia perché «obsédé par le souvenir de

¹ Il manoscritto è siglato «Séville, 1^{er} septembre 1896 – Le Caire, nuit du 5 au 6 avril 1898, 6 h. du matin», anche se in coda al romanzo si legge: «Siviglia, 1896 - Napoli, 1898». Cfr. Mirandola 1974: 188, dove si cita una nota a matita lasciata dall'autore che calcolava il numero complessivo dei giorni in cui aveva scritto l'opera: «20 jours».

² Cfr. Delon 1990: 15, dove si riportano le parole di Lebey: «Il décida d'écrire un roman afin de me mettre en garde contre une tendresse qu'il savait à la fois trop constante et excessive. Il faut que tu apprennes, me disait-il, à pouvoir, malgré tout, ne plus aimer».

Carmen» (Goujon 1988: 145). Come scrisse Praz, «[f]u il Mérimée a localizzare in Spagna il tipo della donna fatale [...] ideale esotico e ideale erotico vanno di pari passo, e l'esotismo è solitamente una proiezione fantastica di un bisogno sessuale» (Praz 1986: 172)³. Infatti, analogamente a *Carmen*, *Concha* è una sivigliana che lavora per un periodo in una fabbrica di tabacchi, e va rilevato che già Mérimée intrecciava i racconti di due narratori con uno stile asciutto e una struttura simili a quelli de *La Femme et le Pantin*. Ciò nondimeno, come confessò l'autore stesso in una lettera al fratello Georges: «La Charpillon est réelement le document historique sur Concha» (Goujon 1988: 206). Il francese fu un lettore appassionato di Casanova, cui dedicò anche un abbozzo di romanzo lasciato inedito⁴, e si era portato con sé nel viaggio in Spagna proprio le *Mémoires* del seduttore italiano. Per ricostruire le caratteristiche principali della "allumeuse"⁵ *Concha Perez*, che accende fatalmente i desideri degli uomini che la incontrano

³ Sulla figura della "allumeuse" e della donna fatale cfr. tutto il cap. 4 del volume, "La belle dame sans merci". Cfr. anche Sollers 1958, esempio novecentesco, peraltro riedito col titolo di *Concha*, che ha al centro un personaggio femminile molto diverso ma portatore dello stesso esotismo spagnolo oltreché dello stesso nome di quello di Louÿs, dalla maliziosa polisemia.

⁴ Al seduttore dedicherà intorno al 1908 un abbozzo di romanzo rimasto inedito col titolo *Casanova à Paris*, conservato alla Bibliothèque Nationale de France, di cui si può leggere un breve estratto in Goujon 1988: 227-8.

⁵ Il termine è di uso corrente in Francia da quasi due secoli per definire la seduttrice che accende il desiderio maschile senza però mai concedersi. Già esplorato nell'opera di Praz citata con riferimenti alla mitologia greca e a diversi romanzi ottocenteschi, compresi quelli di Louÿs, tale "prototipo" viene rintracciato da Umberto Eco ne *Il superuomo di massa* in molti romanzi popolari di autori come D'Aurevilly, Péladan, Mirbeau e Dekobra oltreché nel personaggio di Solitaire in *Live and let die* (1954) di Ian Fleming, che gli dedica un intero capitolo intitolato per l'appunto "allumeuse". Lo stesso Eco usa l'appellativo in 1988: 241. Per un suo utilizzo letterario di diverso colore cfr. almeno Miller 1984: 29: «È una *allumeuse*. Una stuzzicazzi. Cioè ti stuzzica il cazzo e poi ti molla. Tutta promesse, niente fatti».

senza mai soddisfarli, è quindi opportuno riepilogare le analogie tra il testo di Louÿs e quello di Casanova.

All'epoca in cui infieriscono maggiormente sulle loro vittime, la Charpillon e Concha hanno diciassette e diciotto anni ma entrambe sono apparse per la prima volta ai futuri spasimanti in più tenera età: Casanova conosce la ragazza quando ha appena tredici anni in una gioielleria di Parigi, dove, vedendola ammirare degli orecchini di strass per lei troppo cari, si decide a regalarglieli non senza complicazioni e raggiri da parte della vecchia zia della ragazza e della negoziante (Casanova 1965a: 336-8); Don Mateo incontra Concha quando ha quindici anni durante un viaggio in treno in cui si azzuffa fieramente con una gitana e poi si mette a dormire «come un bambino di sei mesi [...] infantile e sensuale al contempo» (Louÿs 2001: 38-9): prima ancora che “allumeuse”, Concha appare dunque un tipo di quelle “femme-enfant” che conturbano certi uomini.

Inoltre, Casanova è ammirato e ingannato dalla «fisionomia dolce e aperta» (Casanova 1965b: 375) della Charpillon, André dalle gote «dal contorno infinitamente dolce» (Louÿs 2001: 16) di Concha. A una prima lettura, tutti gli uomini che s'imbattono in siffatte creature rimangono intrappolati nel loro gioco di seduzione perché le credono ingenuie fanciulle e non riescono a difendersi da quella che Casanova definisce «una specie di spirito» che le rende capaci «di farsi amare da chicchessia» (Casanova 1965b: 375). Queste figure femminili sembrano loro delle “vergini” ma agiscono con una scaltrezza che rivela grande esperienza, e i seduttori/burattini non possono ammettere che quelli che considerano abitualmente “oggetti” del loro desiderio siano dotati di un'intelligenza e di un'astuzia pari alle proprie. Allo stesso modo, i grandi seduttori non riescono ad accettare facilmente né l'idea di innamorarsi né il fatto che il loro desiderio sia sempre desiderio del desiderio altrui. Lo stesso Casanova, la cui relazione con la Charpillon è al centro di un romanzo del 1998 dello scrittore inglese Andrew Miller dall'eloquente titolo *Casanova in love*, cerca invano di liberarsi dal proprio sentimento: «Smetterò, mi dicevo, di trovarla meravigliosa appena sarò andato a letto con lei» (*ibid.*: 376). Don Mateo dichiara

invece apertamente di essersi «innamorato come un giovincello» (Louÿs 2001: 51) e di soffrire le pene dell'inferno mentre i mesi trascorrono tra le promesse e le resistenze di Concha.

Le due protagoniste hanno dunque in comune il carattere, la bellezza e il fascino esotico. In un passo poi espunto dalle più recenti edizioni delle memorie di Casanova, ma quasi certamente presente in quella letta da Louÿs, il seduttore presenta la Charpillon scrivendo: «ses yeux bleus avaient à la fois la langueur naturelle à cette couleur et tout le brillant des yeux d'une Andalouse»⁶. Anche Concha è subito riconosciuta quale andalusa tanto da Don Mateo, per i suoi vestiti, quanto da André che ne nota il bell'aspetto e commenta: «Che fosse andalusa, non v'era dubbio» (Louÿs 2001: 16). Difatti, in un primo tempo Louÿs aveva pensato d'intitolare il romanzo *L'Andaluse*, optando poi opportunamente per un titolo in cui comparissero entrambi i protagonisti di una dinamica seduttiva che, a ben guardare, ha origine nel desiderio maschile.

Pur senza dilungarci oltre nel confrontare le strategie di seduzione della Charpillon e di Concha e le reazioni violente dei loro "burattini", bisogna ancora rilevare la corrispondenza tra le riflessioni che Casanova e Don Mateo dedicano a distanza di tempo ai loro incontri con la rispettiva "allumeuse". Queste le parole di Casanova:

Fu in quel fatale giorno del settembre 1763 che cominciai a morire e che ho finito di vivere. Avevo trentotto anni. Se la linea perpendicolare di ascesa è eguale in lunghezza a quella di discesa, come dev'essere, oggi, primo di novembre 1797, mi sembra di poter contare su circa quattro anni di vita, che in conseguenza dell'assioma *motus in fine velocior* passeranno molto in fretta. (Casanova 1965b: 375)

Dal canto suo, Mateo, che di anni ne ha quaranta confessa ad André:

⁶ Cito il passo da Maynial 1911: 226. Cfr. anche 252-3 e 235-40, dove si può leggere una breve comparazione tra i racconti di Casanova e Louÿs.

Signore, v'è nella giovinezza delle persone felici un istante preciso in cui la sorte muta, in cui il pendio che saliva ridiscende, in cui la cattiva stagione incomincia. Quello fu il mio. Quel pezzo d'oro gettato davanti a quella fanciulla, era il dado fatale del mio gioco. Da lì faccio partire la mia vita attuale, la mia rovina morale, la mia decadenza e tutto ciò che vedete alterato sulla mia fronte. La conoscerete: la storia è semplicissima, davvero, quasi banale, eccetto un punto; ma lei m'ha ucciso. (Louÿs 2001: 45)

Don Mateo, dopo sofferenze inenarrabili (narrate però con una punta di autocompiacimento che tiene desto il sospetto del lettore), arriva a possedere Concha e dice di averla trovata vergine, ma poiché le scenate e i tradimenti continuano parte per il Nord Africa e scopre al suo rientro che lei si è sposata con un tale Garcia e ha già allontanato il suo giovane marito. L'umiliato Casanova giunge invece a «provare orrore di [s]e stesso» (Casanova 1965b: 398), capisce che se non riesce a «evitare tutte le occasioni di vedere quella ragazza [è] un uomo perduto» (*ibid.*: 425) e giunge a un passo dal buttarsi nel Tamigi.

Nel più noto adattamento cinematografico delle memorie del gentiluomo di Seingalt, *Il Casanova di Federico Fellini* (1976), «l'infame Charpillon e la di lei degna figlia», vere e proprie meretrici, assumono fattezze di streghe e rivolgono al seduttore l'insulto massimo di essere impotente. L'accusa di impotenza rivela come la relazione con l'"allumeuse" possa incarnare anche lo spettro della mancanza di virilità dell'uomo, perché la ragazza, non concedendosi, lo costringe a un'impotenza di fatto. Meditando di compiere l'estremo gesto, nel film Casanova rivolge a se stesso amare parole: «Per la prima volta i tuoi sensi non hanno saputo corrispondere al tuo desiderio. Eros ti ha abbandonato e ti sorge davanti la lugubre morte». Una vita da impotente non merita di essere vissuta per Casanova, ma nella parabola sua e di Mateo si può anche cogliere uno sprazzo di coscienza della natura "mortale" della "jouissance" che alimenta in modo perverso le loro relazioni destinate a non soddisfarli mai.

Come per le memorie di Casanova, anche la fortuna del romanzo di Louÿs è attestata da una lunga serie di trasposizioni sul palcoscenico e sul grande e piccolo schermo.

Per quanto riguarda il teatro, oltre a varie versioni francesi seguite a quella del 1910 a cui collaborò lo stesso autore, con Pierre Frondaie, si possono ricordare almeno la prima e l'ultima messe in scena in Italia. Dopo l'interessamento al soggetto di Giacomo Puccini⁷ (di cui lo stesso Louÿs si disse «enchanté»⁸) che però abbandonò il progetto nel 1907, *Conchita* fu musicata da Riccardo Zandonai su libretto di Maurice Vaucaille e Carlo Zangarini e rappresentata per la prima volta a Milano nell'ottobre 1911. In seguito al successo di quest'opera, che aveva peraltro un finale romantico di segno ben diverso dall'originale⁹, la prima edizione italiana del romanzo fu intitolata per l'appunto *Conchita* (cfr. Louÿs 1915). L'ultimo adattamento teatrale avuto in Italia dal testo si intitola invece *Pallido oggetto del desiderio*, firmato nel 2003 dal regista franco-argentino Alfredo Arias, con la collaborazione dello scrittore René de Ceccatty. Il titolo richiama quello del noto film di Buñuel, che riprendeva per sua stessa ammissione (Buñuel 1991: 56) una frase di Don Mateo secondo cui le bionde sono «pallidi oggetto del desiderio» (Louÿs 2001: 33): la protagonista dello spettacolo interpretata da Daniela Giovannetti era in effetti bionda.

Tra gli adattamenti cinematografici dell'opera di Louÿs, i primi sono stati *The Woman and the Puppet*, diretto nel 1920 da Reginald Barker con protagonista femminile Geraldine Farrar (soprano e attrice nota anche per le sue avventure sentimentali, a lungo amante di Arturo Toscanini), e *La Femme et le Pantin* realizzato nel 1928 da Jacques de Baroncelli (che si basò anche sulla versione teatrale di Pierre Frondaie),

⁷ Cfr. numerosi riferimenti al progetto, e anche i dubbi di Puccini riguardo alla «non chiara psicologia» di Conchita, in alcune delle lettere raccolte in Gara 1958: 328-43.

⁸ Così *ibid.*: 331, nella lettera di Puccini a Luigi Illica del 17 ottobre 1906.

⁹ Cfr. numerose critiche alle messe in scena avute dall'opera tra il 1912 e il 1940 in Cescotti 2012. La pubblicazione è uno degli esiti di un progetto di ricerca sull'opera e il personaggio per cui cfr. Cescotti 2009.

interpretato da Conchita Montenegro e uscito in Italia come *Conchita*. Se questi e altri titoli (tra cui una produzione egiziana del 1946) sono noti solo agli specialisti, appaiono invece ben più presenti nel nostro immaginario tre altre versioni cinematografiche: quella firmata da Josef von Sternberg nel 1935 con *The Devil is a Woman* (*Capriccio spagnolo*), protagonista Marlene Dietrich; quella del 1959 di Julien Duvivier, che riprende il titolo *La Femme et le Pantin* (*Femmina*), con Brigitte Bardot; e infine la libera e originale interpretazione di Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière intitolata *Cet obscur objet du désir* (*Quell'oscuro oggetto del desiderio*), del 1977¹⁰, con Angela Molina e Carole Bouquet.

Accanto ai nomi degli autori di queste pellicole, è inevitabile citare quelli delle vere e proprie dive che hanno sostenuto la parte di Concha, al cui cospetto molti degli interpreti maschili fanno una figura da “pantin” pari ai loro personaggi. Grazie al potere seduttivo di queste icone e alla capacità della macchina da presa di fotografarne la bellezza e il gioco di sguardi ammalianti, il soggetto di Louÿs ha trovato al cinema la sua più compiuta realizzazione. Inoltre, nei film più recenti, la natura fantasmatica della figura femminile appare infine evidente.

The Devil is a Woman (già Mérimée aveva scritto *La Femme est un Diable*) è la settima e ultima regia di Sternberg con protagonista la musa Marlene Dietrich, sua croce e delizia. Non è dunque un caso che nella sceneggiatura firmata dall'autore con lo scrittore John dos Passos l'innamorato deluso Don Pasqual (il Don Mateo del romanzo, interpretato da Lionel Atwill) rievochi la sua storia con Concha/Marlene in sette episodi e altrettanti quadri piuttosto fedeli al libro: dal primo incontro in treno, a quello nella fabbrica di tabacchi, alle successive fughe e riapparizioni di lei. L'André di Louÿs diventa

¹⁰ Il progetto risale però a vent'anni prima, quando il regista spagnolo avrebbe potuto dirigere una trasposizione del libro al posto di Duvivier, poi preferito dai produttori. Cfr. Puccini 1992: 165, dove si riporta una dichiarazione di un produttore apparsa nel 1957 sulla stampa francese: «Gli avevo chiesto un adattamento del romanzo di Pierre Louÿs, ed egli mi portò qualcosa che era Buñuel dalla testa ai piedi».

invece Antonio (Cesar Romero), un esule politico rientrato in città proprio per cercare nel carnevale qualche «pretty girl», e qui, su di un carro sovraccarico di palloncini appare Concha/Marlene col volto mascherato e velato di nero e con mani guantate di pizzo a dispensare petali ai festanti [Fig. 1]. Il gioco di sguardi con l'uomo, che indossa a sua volta una mascherina a forma di pipistrello, e i suoi lanci di fionda che fanno esplodere alcuni palloncini sul carro di lei rappresentano bene la seduzione fatale che si infiamma in pochi istanti.

La colonna sonora della pellicola è il *Capriccio Spagnolo* di Rimsky-Korsakoff's, che dà il titolo italiano (lo stesso che il regista avrebbe voluto) a un film in cui l'atmosfera e le feste del carnevale incorniciano la vicenda più che in tutte le altre trasposizioni. Nell'incipit, infatti, il Governatore (Edward Everett Horton) istruisce la polizia sul comportamento da tenere con i perdigiorno e i sovversivi che riempiranno le strade per tre giorni e tre notti, e poi, verso la fine, dichiara chiusi i festeggiamenti e provvede a ristabilire l'ordine arrestando il giovane Antonio, costretto, dopo aver conosciuto Concha, a sfidare a duello il suo innamorato Don Pasqual: la principale differenza con il romanzo è costituita da tale epilogo, ma in questa trasposizione Concha ha un notevole ascendente anche nei confronti del Governatore - che per lei è "Paquitito", mentre Don Pasqual è "Pasqualito"- e riesce così a far liberare il ragazzo e a provvederle di un passaporto che gli permetta di uscire dal paese. Quando sembra che lei lo accompagni a Parigi, lo lascia partire da solo per raggiungere il ferito Don Pasqual, o almeno così dichiara.

Le apparizioni di Concha/Marlene sono un trionfo di pizzi, veli, velette, scialli e cappelli esagerati [Fig. 2], nonché naturalmente di ventagli (da notare che la casa di lei, anche dopo che Don Pasqual l'ha incontrata in fabbrica con un vestitino lacero, lamentandosi di trovarsi nella più completa miseria, è piena di ventagli appesi ai muri) poi diventati feticci da collezione per cinefili e fan della diva [Fig. 3]. L'unica regola è l'alternanza di esuberanti abiti neri e bianchi: all'appuntamento con Antonio si presenta con un vestito sormontato da una complicata impalcatura sul capo, ventaglio e mascherina bianchi; al duello tra i due spasimanti, sotto una pioggia scrosciante,

con impermeabile e ombrello nero e le immancabili mani guantate di pizzo; è poi di nuovo in bianco quando convince il Governatore a rilasciare l'arrestato; e di nuovo in nero quando sta per partire con Antonio ma poi non sale sul treno.

Come anche in adattamenti più sobri di quello di Sternberg, la messa in scena cinematografica (la fotografia è curata dal regista stesso e fu premiata a Venezia) riesce a rendere in tutta evidenza la distanza che Concha pone tra sé e i suoi innamorati con il proprio continuo esibirsi [Fig. 4], e non solo quando canta e balla nei locali. A ciò contribuiscono, in primo luogo, l'interpretazione di Marlene, che per tutto il film bamboleggia dondolando la testa e recitando smaccatamente i suoi giochi di seduzione, e poi i simboli disseminati nel racconto, come le maschere o la marionettina con cui Don Pasqual gioca durante la sua confessione ad Antonio (e nei dialoghi non si risparmiano i riferimenti a pupazzi e burattini).

L'ultima scena, quando Concha chiede da fumare al suo cocchiere e gli dice, quasi con malinconia, di avere lavorato in una fabbrica di sigarette, è l'unica non narrata da un punto di vista maschile e sembra suggerire allo spettatore che lo sfarzo in cui la donna ora vive è frutto di una calcolata serie di conquiste; che se ha potuto approfittare della sua bellezza, la colpa è degli uomini e della loro incapacità di resistere al personaggio che lei ha messo in scena.

La Femme et le Pantin di Julien Duvivier è invece un film interamente costruito sull'avvenenza di Brigitte Bardot, venticinquenne e all'apice della fama, valorizzata da una pellicola a colori smaglianti. Anche in questo caso la prima apparizione della diva avviene durante il carnevale. Vestita con un semplicissimo abito nero [Fig. 5], che la copre molto meno dei costumi della Dietrich, "B.B." si aggira per le strade in festa con il suo celebre ancheggiare, quasi cercando l'attenzione di qualche uomo, finché non incrocia lo sguardo di uno spagnolo che, al riparo dalla folla, sta baciando la sua amante: la ragazza appare raggiante di averlo distolto da quella (come confesserà in seguito all'amico Albert), poi entra in un locale dove si sta esibendo un gruppo di bambini (forse giovani allievi della scuola di danza che il

personaggio frequenta) e si mette a ballare con questi piccoli “flamencheri” attirando nuovamente a sé l’uomo incontrato prima. In queste poche scene si presenta tutta l’ambiguità del personaggio, sospeso tra ingenuità infantile e sensualità prorompente.

Lo spettatore apprende poco a poco che la ragazza non si chiama Concha bensì significativamente Eva e che non vive con la madre ma con il padre, uno scrittore francese rifugiatosi in Spagna dopo la Liberazione per aver collaborato coi nazisti. La vicenda è infatti attualizzata: le primissime scene del film mostrano la «Feria de Seville» attraverso i finestrini di un bus di turisti francesi in viaggio in Spagna con il commento di una guida, il giovane amico della protagonista, Albert, il quale illustra loro via microfono le bellezze del luogo, aggiungendo che non devono credere di poter avere ogni ragazza che lancia loro un’occhiata durante le feste, cosa che anche il narratore della prima parte del romanzo rimproverava ad André di aver scordato¹¹. Pur rispettando la traccia dell’originale, anche il seguito della pellicola vi apporta molte variazioni: lo spasimante spagnolo Don Matteo, interpretato da Antonio Vilar, è sposato con una donna inferma che gli concede molte avventure eppure lo tiene legato sé; il giovane Albert, Michel Roux, è un amico d’infanzia di Eva e le rivela il suo amore solo nella seconda metà del film; pur di farsi ammirare dagli uomini, Eva/Bardot frequenta locali equivoci e una scuola di danza al cui primo piano esercitano delle prostitute. La ragazza riuscirà a farsi assumere dal loro protettore e a intraprendere la professione facendosi solo guardare dai suoi clienti, restando autenticamente vergine. Dice infatti dopo essere stata una prima volta rifiutata dal protettore: «si può restare così [vergine] in questo mestiere, a condizione che non si sappia».

Eva è insomma una variante di Concha che si caratterizza fortemente come una “femme-enfant” che desidera essere desiderata e va alla ricerca di questa sensazione nei luoghi che gliela possono

¹¹ Cfr. Louÿs 2001: 20: «Non gli passò per la mente che il carnevale spagnolo autorizza libertà passeggiare che non potrebbero prolungarsi nella vita normale».

assicurare: provando godimento a essere oggetto di uno sguardo, a scatenare il desiderio altrui, la ragazza lascia intendere agli uomini una sua ulteriore disponibilità a soddisfare il loro godimento... ma in fondo desidera solo aver tanto potere sull'altro sesso da non doverglisi mai concedere.

Il comportamento di Eva/Bardot nei confronti di Don Matteo è sì ambiguo ma appare meno calcolato che negli altri adattamenti: il principale ostacolo alla loro relazione sta nel fatto che lei è giovane e povera e lui sposato e ricco. Infatti gli dice: «vi detesto. Avete troppa fortuna, troppi soldi, troppe donne», il che «fa venire voglia di farvi soffrire». E all'amico Albert che le chiede se si è innamorata risponde: «E che ne so! [...] vorrei schiaffeggiarlo tutto il tempo, o abbracciarlo, o le due cose insieme. Gli rimprovero di essere bello, di essere ricco, di aver tutto. Ho sempre voglia di essere tra le sue braccia e quando ci sono non penso ad altro che a fargli del male» (e lui chiosa, nella versione originale: «C'est ça l'amour, ton amour à toi»). Tali incertezze si risolvono solo al termine del film, il cui epilogo è un "lieto fine" simile a quello dell'opera di Zandonai. Dopo una rissa che ha scatenato per gelosia, Don Matteo è arrestato e umiliato. Lei lo attende all'uscita del carcere e infine lo prende sottobraccio e lo invita a seguirlo in camera sua. «È perché sono stato battuto e ridicolizzato?», domanda lui. «Sì, ora non hai più niente eccetto me», risponde lei.

In *Cet obscur objet du désir* di Luis Buñuel il protagonista maschile è il maturo e ricco vedovo Mathieu (Fernando Rey), che durante un viaggio in treno racconta ai suoi compagni di carrozza la propria relazione con la ragazza cui ha appena rovesciato un secchio d'acqua in testa, impedendole di salire sul vagone. Si tratta della diciottenne Conchita, andalusa di Siviglia, che desidera dal giorno in cui se l'è ritrovata in casa come cameriera. Lei gli fa soffrire le solite pene, ma con svariate novità nell'intreccio e nella forma del racconto. Innanzi tutto, com'è noto, Conchita è interpretata da due diverse attrici, Carole Bouquet e Angela Molina, doppiate con la stessa voce. L'origine di questa trovata del regista pare sia stata casuale, in seguito all'allontanamento dal set di Maria Schneider, scelta inizialmente per la

parte¹². Buñuel ha poi dichiarato: «Una donna non è quasi mai la stessa, ha tante facce, tanti momenti» (Abruzzese-Masi 1980: 175). Benché sia stata anche letta come la celebrazione del «trionfo del divismo della regia su quello della recitazione» (Masi 1999: 986), la soluzione delle due interpreti è però senz'altro funzionale al soggetto.

In un gioco simile a quello dei cambi d'abito di Marlene, si può individuare nella Conchita di Carole Bouquet l'emblema della purezza e in quella di Angela Molina il gusto della perversione, ma un'analisi più attenta rileva piccoli slittamenti che intenzionalmente contraddicono questo schema. L'intero film gioca infatti con le attese dello spettatore. A partire dai titoli di testa che scorrono su alcune sparute palme ritte nel cielo [Fig. 6] (presa in giro dell'esotismo spagnolesco del soggetto) cui seguono una scena ambientata in un'agenzia di viaggio della trafficata Siviglia contemporanea, dove il protagonista cerca di organizzare un viaggio a Parigi, e il primo di una serie di attentati perpetrati dal Gruppo Armato Rivoluzionario del Bambin Gesù che continueranno per tutto il film. Allo stesso modo la prima apparizione di Conchita (Carole Bouquet), cameriera con in mano un vaso di rose che si frappone fra lei e Mathieu [Fig. 7], sembra rispettare lo schema del romanzo e dei film precedenti, a partire da

¹² Cfr. Buñuel 1991: 56. Cfr. anche la testimonianza di Carole Bouquet in Costantini 1997: 38: «Un attore spagnolo mio amico mi aveva detto che Buñuel cercava un'attrice. Mi recai allora all'ufficio della produzione a Parigi, ma mi fu detto che il film era già in lavorazione. Buñuel aveva cominciato a girare con Maria Schneider, che interpretava da sola il personaggio di Conchita. Senonché[sic] dopo qualche tempo le riprese furono interrotte perché il regista non andava d'accordo con la Schneider. Fui richiamata e mi fu chiesto di recarmi subito a Madrid. Appena arrivata, Buñuel mi disse: "Mi dispiace, ma debbo vedere anche un'altra attrice". L'altra attrice era la Molina, che arrivò subito dopo. Forse indeciso se prendere me o lei, ci prese entrambe. Infatti mi disse: "Forse sarebbe stato meglio che avessi preso una sola attrice, ma è un giuoco, un trucco che volevo fare". Alla prima, molti spettatori non si accorsero che eravamo due attrici tanto è vero che quando venivano a congratularsi restavano sconcertati».

quello di de Baroncelli¹³, secondo cui ostacoli visivi e materiali separano sempre la ragazza dai suoi innamorati¹⁴. In Louÿs hanno questo ruolo: «i grandi cancelli neri» (Louÿs 2001: 19) che impediscono ad André l'accesso alla casa di lei; la «finestra con inferriata» (*ibid.*: 58) attraverso le cui sbarre la ragazza concede le sue mani ai baci di Don Mateo; la zanzariera bianca simile a un «sipario di garza» (*ibid.*: 67) che eccita il desiderio di quest'ultimo nella celebre scena in cui lei prima pretende il buio per coricarsi a letto con lui e poi, esattamente come la Charpillon di Casanova (1965b: 396-7) si rivela indossare delle inamovibili «braghe di castità» (Louÿs 2001: 67-8)¹⁵, una scena ripresa da Buñuel [Fig. 10] e non nelle pellicole precedenti; e infine il cancello

¹³ Cfr. Cristalli 1995: pnn: «C'è sempre qualcosa che si frappone tra lo sguardo di Don Mateo e il suo oggetto; prima, il vetro divisorio all'interno del treno; quindi, nel primo incontro a casa di Conchita, una porta chiusa dalla quale emerge e si allunga un braccio candido, una tenda oltre cui si intravede il profilo di un corpo nudo. "Voglio stare qui, riposarmi un poco..." [...] Più tardi, sarà il ferro battuto di grate impenetrabili e di un cancello chiuso con Don Mateo costretto a baciarle la mano, la gonna, i piedi e poi a subire i suoi insulti e l'amplesso che mette in scena con l'amico Morenito». Non mi è stato purtroppo possibile visionare il film.

¹⁴ Fa soprattutto eccezione il film con "B.B." che appare sempre disponibile e il cui sguardo è solo saltuariamente nascosto dalla lunga chioma bionda, ribelle e scarmigliata, che scuote in continuazione quando balla. È quindi Don Matteo a 'sentirsi in dovere' di regalarle un vestito all'andalusa con tanto di ventaglio [Fig. 8] e poi di metterle sul viso un fazzoletto bianco (col quale lei si stava asciugando il sudore) prima di baciarla con ardore [Fig. 9]: ma la ragazza se lo sfilava subito per ricevere un bacio vero.

¹⁵ Anche nella versione teatrale di Arias è ripresa la scena della cintura di castità e la negazione della ragazza, Anita, è messa in scena attraverso il suo frequente avvolgersi in un velo, e con la più esplicita comparsa di protesi corporee e di una bambola che la rappresenta.

della casa donata a Concha da Mateo che rimane sbarrato mentre lei lo insulta e inscena un amplesso con l'amico Morenito (*ibid.*: 93-4)¹⁶.

Nel romanzo e nei film l'oggetto del desiderio maschile appare irraggiungibile nonostante la sua prossimità, come Mateo dice di Concha: «non celava nulla, né la sua vita né le sue forme, eppure avvertivo un muro fra me e lei» (*ibid.*: 52). Nel testo e in tutte le trasposizioni la furia dello spasimante si scatena in modo particolare quando scopre che la ragazza mostra il suo corpo in spettacoli di danza riservati ai turisti che sono inglesi nell'originale e nei primi film, americani in Duvivier, giapponesi in Buñuel [Fig. 11]. Peraltro, quest'ultimo sottostà a minori censure visive dei precedenti, e Conchita (Angela Molina) prima si lava in presenza di Mathieu poi (Carole Bouquet) si fa vedere ripetutamente a seno nudo, accendendo le brame dell'uomo.

Coerentemente con lo sdoppiamento del personaggio femminile, tutta la pellicola del regista spagnolo è costruita su duplici serie di significati, spesso antitetici, e costituisce una summa delle principali ossessioni buñueliane¹⁷, che non è qui possibile elencare in modo esaustivo. Qualche esempio: la religione cattolica (Conchita è stata «educata all'antica», sua madre, come nell'originale, è molto religiosa e insiste ripetutamente sulle sue convinzioni, crocifissi accompagnano alcune delle scene più sensuali del rapporto con Mathieu); il ruolo del caso e del fato (Mathieu afferma: «Il caso non esiste»); lo psicologo nano incontrato assieme ad altri viaggiatori in partenza da Siviglia, che non casualmente si conoscono tutti tra loro, dichiara: «A livello d'inconscio è accertato che il fato non esiste»); la messa in scena di azioni e

¹⁶ Nel film di Sternberg mancano molti di questi dettagli, ma sono inquadrature in un paio di occasioni le fessure delle imposte della casa di lei con la luce filtrante; nel racconto di Don Pasqual gli ostacoli tra lei e lui diventano ostacolo alla visione del pubblico quando dietro le imposte si sente l'uomo che sfoga la sua furia picchiando Concha.

¹⁷ Cfr. il regista stesso in Turrent-La Colina 1993: 197: «Je reconnais que l'univers de mes films a pour thème le désir, et comme je ne suis pas homosexuel, le désir prend naturellement la forme de femme».

immagini corrispondenti a un rimosso, a pulsioni che vengono rielaborate dai soggetti in un comportamento (è meglio innaffiare una donna anziché assassinarla», dice Mathieu in apertura del suo racconto) o in un feticcio (si veda almeno il sacco di iuta che accompagna il protagonista in molte scene [Fig. 12], senza alcuna spiegazione logica, o la trina insanguinata [Fig. 13] che viene rammendata nel finale). Ci troviamo insomma di fronte a un'opera che nasce dalla poetica surrealista dell'autore e dalla sua volontà di «sistematizzare la confusione e contribuire al discredito totale del mondo della realtà»(cfr. Dalì 1930), per citare quel Salvador Dalì con cui Buñuel aveva collaborato a creare i suoi primi film e che rappresentò in molti suoi quadri proprio *L'enigma del desiderio*¹⁸.

Come nel romanzo, nel film di Buñuel il protagonista è soprattutto l'uomo e ciò permette di far emergere e far divenire centrali due elementi già presenti in Louÿs. Da un lato, il topos decadente dell'amore fatale e del "cupio dissolvi" si accompagnano all'«analisi dell'eros borghese» e dello «scontro fra le classi a cui Conchita e Mateo appartengono» (Di Maio 1979: 40): i protagonisti maschili hanno dalla loro il potere economico, e le ragazze glielo ritorcono contro facendosi elargire denari ma ignorando la loro virilità. Dall'altro, la proiezione del desiderio di un uomo che ha «la femme pour but» (cfr. Mirandola 1974: 174) non può che risolversi in uno scacco. In *Cet obscur objet du désir*, Mathieu dice infatti: «non ho mai posseduto una donna senza amarla alla follia» ma anche «se la sposassi non avrei più nessuna arma»; e Conchita è ben consapevole della precarietà della loro relazione: «Se ti dessi quello che vuoi non mi ameresti più».

Supponendo un punto di vista non esclusivamente maschile potremmo affermare che i due personaggi sono entrambi accecati dal proprio fantasma: per lui quello di una lei disponibile a soddisfarlo, per lei quello di un lui come puro desiderante di lei, oggetto desiderato. Già il romanzo di Louÿs poneva molti interrogativi sulla natura della figura femminile: la ragazza è una giovane masochista che

¹⁸ Cfr. le molte pagine dedicate all'opera omonima del 1929 e alla relazione tra il regista e il pittore in Bertetto 2001.

cerca di farsi odiare e battere o l'incarnazione di una sorta di "memento mori" del maturo seduttore? O forse un sintomo del suo rapporto irrisolto e masochistico con il genere femminile cui elargisce denaro in cambio di sofferenza¹⁹? O addirittura il racconto di Don Mateo è un'invenzione che ha lo scopo di allontanare da Concha il più giovane rivale? La versione di Buñuel non vuol dare risposte, ma mettendo in scena magistralmente i fantasmi repressi di Mathieu rivela il suo desiderio di una «dilazione indefinita del piacere [...] di trattenere nella rete la vittima, cioè lo strumento della sua voluttà, che solo per l'inversione teatrale delle parti compare come torturatrice» (Cattini 1995: 123-4). La relazione tra l'uomo e il suo fantasma non può che proseguire irrisolta, fino a che, nel finale del film, che per il regista stesso «resta un mistero» (Buñuel 1991: 261), è una tremenda esplosione a mettervi la parola fine.

In conclusione, può essere interessante paragonare tali letture del romanzo di Louÿs con la trasposizione cinematografica del racconto *Singularidades de uma Rapariga Loura* (*Singularità di una ragazza bionda*²⁰), scritto nel 1874 dal portoghese Eça de Queirós (1845–1900), che il regista Manoel de Oliveira ha realizzato nel 2009. Il film omonimo del testo è notevole non solo per il contenuto ma anche per la forma della sua messa in scena. De Oliveira, autore nel corso di ottant'anni di carriera di numerosi racconti "fantasmatici" su amori frustrati e personaggi femminili che svelano la debolezza maschile²¹, ha infatti filmato l'innamoramento di un contabile, Macário (Ricardo Tropa), per la bella Luisa (Catarina Wallenstein), una ragazza bionda che Pierre Louÿs avrebbe definito «pallido oggetto del desiderio»²². La fanciulla ha l'abitudine di cercare il fresco alla finestra di fronte a quella

¹⁹ Cfr. Louÿs 2001: 103: «Il suo ruolo nella vita si limitava a questo: seminare la sofferenza e guardarla crescere».

²⁰ Per gli altri titoli italiani che il racconto ha avuto cfr. Russo 2007: 140.

²¹ Cfr. almeno a questo proposito Da Costa 2000: 161-187.

²² Cfr. Queirós 2006: 56-7, dove si dice tra l'altro della ragazza: «Aveva il carattere biondo, come i capelli [...] diceva a tutto, sì, sì: era molto semplice, quasi indifferente, del tutto arrendevole».

dell'ufficio di lui, che così la vede e ne è irresistibilmente attratto. Il suo apparire o nascondersi dietro a tende semitrasparenti e al ventaglio cinese da cui mai si separa [Fig. 14] assegnano alla vicenda un'inequivocabile dimensione voyeuristica in cui il desiderio si alimenta degli sguardi tra i due personaggi (e il ventaglio, al centro delle loro prime conversazioni [Fig. 15], ne diventa feticcio).

Come nei testi su analizzati, la vicenda amorosa è quasi interamente raccontata dal protagonista, che si rivolge a una sconosciuta durante un viaggio in treno: «quello che non racconti a tua moglie, quello che non racconti a un tuo amico, raccontalo a uno sconosciuto», dice la sua voce off all'inizio del film (nella versione originale del proverbio e in *Eça de Queirós* il luogo di confidenze tra sconosciuti è una locanda). In questo caso l'uomo non è ricco e non cerca di esercitare il proprio potere sulla ragazza, che al contrario di Concha non gli resiste, ma che lui vuole sposare soltanto dopo essere riuscito a farsi una posizione. L'ingenuità e il conformismo del giovane lo portano a idealizzare il suo oggetto d'amore in un romanticismo fuori tempo, anacronistico come il lezioso alzare la gamba di lei quando lo bacia. Fino al punto in cui, quando tutto sembra avviarsi verso il lieto fine, la fanciulla si rivela ladra (o cleptomane) e l'amore di Macário si sgretola in un istante in nome dei suoi principi. Per una notevole invenzione del regista, con lo svanire di tale sentimento dell'uomo perde consistenza anche l'oggetto del suo desiderio, vale a dire la ragazza stessa che si affloscia su di una poltrona come una marionetta senza più burattinaio [Fig. 16].

In tutti questi esempi di "femme-enfant" o "allumeuse", quegli oggetti oscuri che continuamente si offrono e si negano al desiderio maschile si rivelano con evidenza altrettanti fantasmi del seduttore. La figura femminile che non si riesce mai a conquistare in modo definitivo è dunque una proiezione tanto del desiderio quanto delle paure (l'impotenza, la morte), dell'idealizzazione romantica e delle convenzioni borghesi dei protagonisti maschili, altrettanti burattini che a causa di tali costrizioni non sanno scardinare i ruoli prescritti né immaginare un rapporto erotico al di fuori di una dinamica seduttiva impossibile.

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

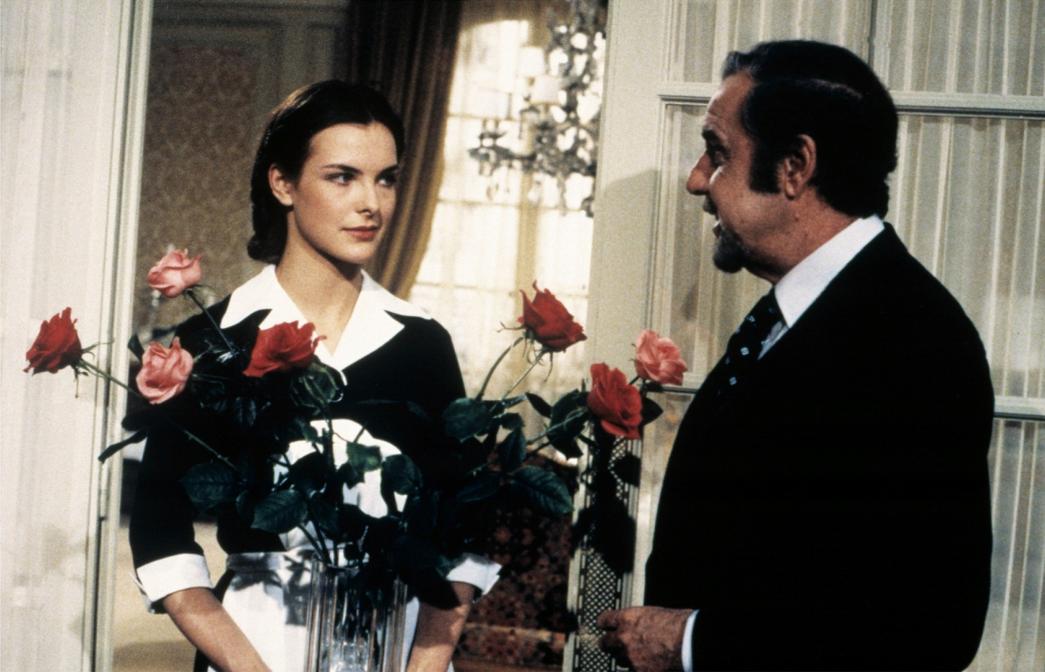


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Bibliografia

- Abruzzese, Alberto - Masi, Stefano, *I film di Luis Buñuel*, Roma, Gremese, 1980.
- Bertetto, Paolo, *L'enigma del desiderio: Buñuel, Un chien andalou e L'âge d'or*, Roma, Biblioteca di B&N / Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2001.
- Buñuel, Luis, *Dei miei sospiri estremi* (1982), trad. it. Di Dianella Selvatico Estense, Milano, SE, 1991.
- Casanova, Giacomo, *Mémoires de J. Casanova de Seingalt*, Paris, Garnier, 1880, VI.
- Casanova, Giacomo, *Storia della mia vita*, Ed. Piero Chiara, trad. it. di Giancarlo Buzzi, Milano, Mondadori, 1965a, III.
- Casanova, Giacomo, *Storia della mia vita*, Ed. Piero Chiara, trad. it. di Giovanni Arpino e Vincenzo Abrate, Milano, Mondadori, 1965b, V.
- Cattini, Alberto, *Luis Buñuel*, Milano, Il Castoro / L'Unità, 1995.
- Cescotti, Diego, (ed.), *Riccardo Zandonai: Conchita. Rassegna della stampa d'epoca*, Lavis, AlcionEdizioni, 2012.
- Cescotti, Diego, (ed.), *Di donne, burattini, armi ed amori*, atti del Convegno *L'enigma-Conchita indagato da letteratura, teatro, musica, cinema ed arti figurative* (Rovereto, 13-14 ottobre 2006), Lavis, AlcionEdizioni, 2009.
- Costantini, Costanzo, *Le Regine del Cinema*, Roma, Gremese, 1997.
- Cristalli, Paola, "La femme et le pantin. Il film", *Catalogo della "XXIV Mostra Internazionale del Cinema Libero. Il Cinema Ritrovato"* (Bologna, 24 giugno – 1° luglio 1995), Bologna, 1995.
- Da Costa, João Bénard, "Pietra di paragone. Il cosiddetto eterno femminile nell'opera di Manoel de Oliveira", *Manoel de Oliveira*, Ed. Simona Fina - Roberto Turigliatto, Torino, Torino Film Festival, 2000: 161-187.
- Dalí, Salvador, "L'Ane pourri", *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 1.1, (1930): 9-12.

- Delon, Michel, "Préface", *La Femme et le Pantin*, Paris, Gallimard, 1990: 7-24.
- Di Maio, Mariella, *Pierre Louÿs e i miti decadenti*, Roma, Bulzoni, 1979.
- Eco, Umberto, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1978.
- Eco, Umberto, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988.
- Fleming, Ian, *Live and let die*, London, Cape, 1954.
- Gara, Eugenio (ed.), *Carteggi Pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958.
- Goujon, Jean-Paul, *Pierre Louÿs. Une vie secrète (1870-1925)*, Paris, Seghers / Jean-Jacques Pauvert, 1988.
- Louÿs, Pierre, *Conchita. La donna e il fantoccio*, trad. it. di Matneer, prefazione critico-biografica di Achille Macchia e illustrazioni di C. Vasquez, Napoli, F. Bideri, 1915.
- Louÿs, Pierre, *La donna e il burattino*, trad. it. di Martino Conserva, Milano, SE, 2001.
- Masi, Stefano, "Il divismo europeo dagli anni sessanta", *Storia del cinema mondiale*, Torino, Einaudi, 1999: 953-991, I.
- Maynial, Édouard *Casanova et son temps*, Paris, Mercure de France, 1911.
- Miller, Andrew, *Casanova in love*, London, Hodder and Stoughton, 1998, trad. it. di Sergio Claudio Perroni, *Casanova innamorato*, Milano, Bompiani, 2000.
- Miller, Henry, *Opus pistorum*, trad. it. di Pier Francesco Paolini, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Mirandola, Giorgio, *Pierre Louÿs*, Milano, Mursia, 1974.
- Praz, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1948), Firenze, Sansoni, 1986.
- Puccini, Dario, *Il segno del presente. Studi di letteratura spagnola*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1992.
- Queirós, Eça de, "Singolarità di una ragazza bionda", *Antologia del racconto portoghese*, Ed. João de Melo, trad. it. di Vincenzo Barca, Roma, Cavallo di Ferro, 2006: 39-66.
- Russo, Mariagrazia, "Note traduttologiche queirosiane", *Tra centro e periferia. Intorno alla lingua portoghese: problemi di diffusione e traduzione*, Ed. Mariagrazia Russo, Viterbo, Sette Città, 2007: 127-145.
- Sollers, Philippe, *Une curieuse solitude*, Paris, Seuil, 1958.

Turrent, Tomas Pérez - La Colina, José de, *Conversations avec Luis Buñuel. Il est dangereux de se pencher au-dedans*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.

Filmografia

The Woman and the Puppet, Dir. Reginald Barker, USA, 1920.

La Femme et le Pantin, Dir. Jacques de Baroncelli, France, 1928.

The Devil is a Woman, Dir. Josef von Sternberg, USA, 1935.

La Femme et le Pantin, Dir. Julien Duvivier, France-Italia, 1959.

Il Casanova di Federico Fellini, Dir. Federico Fellini, Italia, 1976.

Cet obscur objet du désir, Dir. Luis Buñuel, Francia, 1977.

L'autore

Claudio Panella

Claudio Panella è dottore di ricerca in Letterature e Culture Compare e culture della materia in Letteratura Italiana Contemporanea presso l'Università degli Studi di Torino, dove svolge anche l'attività di esercitante nei Laboratori di scrittura. Si occupa prevalentemente di letteratura italiana e francese del Novecento, e degli intrecci tra la letteratura e le altre arti con particolare attenzione al cinema. È autore con Stefano Tubia di *Pistoia in parole. Passeggiate con gli scrittori in città e dintorni* (ETS, 2013), edito nella collana "Città firmate" diretta da Alba Andreini. Ha presentato comunicazioni ai convegni annuali dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura nel 2009 (Cagliari) e nel 2010 (Messina).

Email: claudio.panella@unito.it

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 23/05/2013

Data pubblicazione: 28/05/2013

Come citare questo articolo

Panella, Claudio, "Quegli oggetti oscuri: proiezioni e burattini del desiderio tra letteratura e cinema", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>