



## **UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

Dipartimento di Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'arte, della Cinema e della Musica

Corso di Laurea triennale in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

**La realtà e l'inconscio: due sistemi a contatto nel mondo di Séverine.**

**Studio sulla carriera cinematografica di Luis Buñuel, analizzando la sua opera maestra  
“Bella di giorno” (1967) e il complesso mondo dell'onirico in ambito artistico.**

Candidata: Sofia Grosello

Relatrice: Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Matricola: 1194996

Anno Accademico 2023/2024



## INDICE

1. Introduzione .....	1
2. Il regista Luis Buñuel.....	3
2.1. Luis Buñuel, attività artistica .....	3
2.2. Le condizioni economiche e il metodo di lavoro nei vari “periodi” di Luis Buñuel .....	7
3. <i>Bella di giorno</i> (1967).....	10
3.1. Analisi di temi e forme di <i>Bella di giorno</i> .....	10
3.2. Dentro la mente di Séverine Sérizy e la casa di appuntamenti di Mme Anaïs.....	20
3.3. Il sogno e la realtà .....	31
4. La critica e la censura nel film <i>Bella di giorno</i> .....	38
5. Conclusione.....	42

Bibliografia

Filmografia

## 1. Introduzione

Il presente elaborato vuole proporre una disamina approfondita del più celebre film di Luis Buñuel. Per l'analisi di questo film è stato rilevante innanzitutto conoscere l'opera del regista tramite monografie, testimonianze e interviste, per poter chiarire il suo percorso cinematografico e le motivazioni delle sue scelte registiche. Buñuel è stato fin dal principio un rivoluzionario nel campo cinematografico: è riuscito a rappresentare l'ideologia surrealista prima ancora che il gruppo lo accogliesse. È di personalità contraddittoria e ama la contraddizione. Ciò che più contraddistingue il cinema di Buñuel è la sua ricerca della sobrietà, sia in senso stilistico, favorendo riprese senza esibizionismi, che in termini economici preferendo una regia metodica e strutturata al fine di non generare eccessivi costi di produzione.

Il film *Bella di giorno* (1967) viene analizzato dal capitolo 3, seguendo una precisa logica. *Bella di giorno* è un film nel quale ricorrono molte sequenze (e brevi scene) estraniare dalla realtà. A una sua prima visione genera solo un forte senso di smarrimento a chi tenta di comprenderlo. Quindi l'intento del primo paragrafo è quello di attrezzare lo spettatore a una prima lettura, tramite la comprensione della struttura generale del film (distinguendo le sequenze oniriche da quelle fenomeniche e da quelle fantasticate), dando rilevanza a quelle parti del film particolarmente ambigue e complesse. A partire dal secondo paragrafo si propone già una visione femminista e più attuale del film, tramite un'analisi dettagliata della protagonista, con i suoi meccanismi mentali, i suoi traumi, i suoi sogni e le sue perversioni. Dal terzo paragrafo si ritorna ad esplorare la presenza espressiva del sogno, delle fantasticherie e del loro rapporto con la realtà, focalizzandosi maggiormente anche su quei piccoli eventi interni al film di natura ambigua, analizzando gli ambienti nei quali si muove Séverine e i personaggi con i quali interagisce.

Infine, con l'ultimo capitolo si tratta la questione della censura, la quale ha più volte manomesso l'opera nelle sue varie versioni, e del successo che questa ha ottenuto, nonostante le critiche e i commenti ricevuti alla sua prima uscita nelle sale.

L'interesse da parte dell'autrice su queste tematiche e su questo film, partono da un suo innato e maturato interesse per ciò che riguarda il cinema nel rapporto con il tema del sogno e della

mente umana. Sono molti i film che sono stati realizzati sul tema del sogno, ma pochi con così raffinata originalità.

## 2. Il regista Luis Buñuel

### 2.1. Luis Buñuel: attività artistica

Luis Buñuel è stato regista, sceneggiatore, produttore e (in poche occasioni) attore, amante delle armi, del fumo e del buon vino. Nato nel segno dei pesci, il 22 febbraio del 1900, è stato anche un grande amante dei sogni, delle manie e delle ossessive ripetizioni, di gesti, appuntamenti, orari e accordi (come per il “rito sacrosanto dell'aperitivo”<sup>1</sup>, riferito da Jean-Claude Carrière, sceneggiatore e amico nell'ultimo periodo produttivo di Luis Buñuel). Il cineasta ha anche grande sensibilità per le tematiche sociali, le quali lo avvicineranno al movimento surrealista all'uscita del suo primo film, *Un chien andalou* (1929).

Buñuel, primo figlio di sette, è figlio di un padre imprenditore e di una madre cattolica. Nato a Calanda (paese nella provincia di Tereul, in Aragona), vivrà buona parte della sua infanzia e della sua adolescenza a Saragozza, dove seguirà un'educazione cattolica molto severa dai gesuiti, al *Colegio del Salvador*. Ciò nonostante, a quattordici anni si distanzierà dalla fede cattolica, iniziando a spaziare nelle sue letture, da Marx a Spenser, da Rousseau a Darwin<sup>2</sup>.

A Madrid inizierà l'università, cambiando spesso percorso di studi: agraria il primo anno, poi ingegneria, scienze naturali e infine filosofia, della quale prenderà la laurea. Tuttavia, è in questi anni vissuti alla *Residencia de Estudiantes* e frequentando i caffè madrileni che conoscerà diversi intellettuali e artisti provenienti da molteplici ambiti (come García Lorca, Rafael Alberti, Moreno Villa, Salvador Dalí e Pepin Bello); alcuni di essi faranno parte della cosiddetta “generazione del '98” (segnalo tra altri: José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Ramón Gómez de la Serna e Ramon Maria del Valle-Inclan). Tramite queste conoscenze di poeti, scrittori, filosofi e artisti vivrà un periodo molto intenso e attivo in campo artistico e letterario, consentendogli di cimentarsi lui stesso nella scrittura (anche se non avrà seguito).

---

<sup>1</sup> Valentina Cordelli e Luciano De Giusti (a cura di), *L'occhio anarchico del cinema. Luis Buñuel*, Milano, Il Castoro, 2001, p. 237.

<sup>2</sup> Silvio Alovio, *Luis Buñuel, La libertà del fantasma. Appunti sulla vita e il cinema di Luis Bunuel*, in Id. (a cura di), *Luis Buñuel*, Venezia, Marsilio, 2022

A due anni dalla morte del padre, Buñuel si trasferisce a Parigi, dove scoprirà la sua passione per il cinema: folgorato dalla visione di *Le tre luci* (o *Destino*) di Fritz Lang del 1921, decide di dedicarsi alla regia. I suoi primi tre film, *Un chien andalou* (1929), *L'âge d'or* (1930) e *Las Hurdes* (1933), genereranno scompiglio tra i critici d'arte, gli opinionisti e il governo in carica di Spagna. Il secondo film citato, in particolare, sarà proibito nelle sale fino al 1981.<sup>3</sup>

Dal 1932 al 1947 deve mettere in pausa la sua carriera cinematografica da regista, in quanto le condizioni politiche in Spagna e in molti paesi europei, iniziano ad essere molto delicate per chi si dedica a un genere artistico contestatario come il suo. Nel frattempo, assume il ruolo di produttore esecutivo dentro la *Filmófono*, a Madrid; finché nel 1936 scoppia la guerra civile in Spagna e uno dei suoi più cari amici, Federico García Lorca, viene ucciso dai golpisti. Trovando difficoltà a rimanere in Europa decide di trasferirsi con la famiglia a Hollywood, nella capitale del cinema americano. La prima volta vi era stato a trent'anni, appena dopo l'uscita di *L'âge d'or*, mandato per “apprendere la tecnica americana” dalla Metro Goldwyn Mayer. Ora, però Hollywood non fa per lui, le sue proposte non sono adatte al cinema hollywoodiano; quindi, si sposterà con la famiglia (ormai al completo: moglie e i due figli) a New York. Qui per qualche anno troverà una certa stabilità economica, lavorando dal 1941 al MOMA. L'attività verrà troncata nel 1943, quando Salvador Dalí, nella sua autobiografia (*La mia vita segreta*, 1941), lo accuserà di essere ateo, costringendolo a licenziarsi dal Museo newyorchese. Da qui seguiranno anni di disperazione, con un costo della vita a New York molto difficile da sostenere per dei genitori con due figli a carico. Per un caso fortuito però incontrerà Oscar Dancigers, produttore, col quale deciderà di lavorare insieme in Messico, facendo così ritorno alla regia (1946).

In Messico contro ogni sua aspettativa, vivrà fino alla morte (1983), viaggiando nell'ultima “fase parigina” verso l'Europa solo nel periodo stabilito per le riprese dei suoi film. Il “periodo messicano”, che dura fino al 1965, sarà quello nel quale produrrà la maggior parte dei suoi film (21 su 32), e che gli consentirà di tornare alle produzioni francesi in piena autonomia artistica.<sup>4</sup>

Secondo quanto riportato nel volume a cura di Silvio Alovisio, *Luis Buñuel*:

---

<sup>3</sup> Alberto Farassino, *Tutto il cinema di Buñuel*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000

<sup>4</sup> S. Alovisio (a cura di), *Luis Buñuel. [...]*, cit.

“Il cinema messicano sta vivendo la sua epoca d'oro, incoraggiato anche dal sostegno statunitense. La sua esportabilità, soprattutto nel mercato latinoamericano, e la sua visibilità nei festival internazionali appaiono in costante crescita. I produttori possono contare su studi attrezzati, elevati livelli di professionalità, una collaudata politica di generi (dal melodramma rurale e, ancora più spesso, urbano, alla commedia, sovente ibridata con il musical) e su uno star system apprezzato in tutto il continente”<sup>5</sup>.

Tuttavia, sarà proprio questa standardizzazione del genere cinematografico negli anni Cinquanta a determinare la fine di questo periodo d'oro, in quanto i film si limiteranno ad essere “film-cabaret, [o] veicolo per le esibizioni di cantanti”<sup>6</sup>, come affermato da Alberto Farassino nella sua monografia *Tutto il cinema di Buñuel*. Infatti, i film realizzati nel “periodo messicano” vengono considerati film di genere; il suo ritorno con *Gran Casino* (1947) ne è un esempio.

Ad ogni modo è proprio al termine di questo periodo che Buñuel raggiunge la sua maturità artistica, definendo il suo metodo di lavoro per la creazione dei film a basso consumo, sia in termini di tempistiche che di sprechi economici<sup>7</sup>. Questo metodo di operare sarà ciò che gli permetterà poi di ritornare in Europa e di avviare coproduzioni europee. Con la realizzazione negli ultimi anni messicani di *Nazarin* (1959) prodotto da Manuel Barbachano Pontes, di *Viridiana* (1961) e di *L'angelo sterminatore* (1962) prodotti dall'unione di Gustavo Alatriste a due società spagnole (la UNINCI e la Films 59), e di *Simon del deserto* (1965) prodotto sempre da Alatriste, Buñuel potrà tornare in Spagna dopo più di vent'anni di esilio.

Il “periodo parigino” si può dire che cominci con *Il diario di una cameriera* (1964) che, sebbene non ottenga successo dalla critica, fa iniziare un rapporto di collaborazione con Serge Silberman, produttore indipendente, e Jean-Claude Carrière, giovane scrittore e sceneggiatore, col quale collaborerà per la prima volta per la realizzazione di *Bella di giorno* (1967).

Buñuel inoltre, inizierà dalla metà degli anni Cinquanta (dopo aver ricevuto lodi dalla critica europea per *Estasi di un delitto*, 1955) ad attirare l'attenzione da parte di produttori stranieri, dai quali nasceranno le sue prime coproduzioni internazionali, come quelle franco-italiane per

---

<sup>5</sup> S. Alovio (a cura di), *Luis Buñuel. [...] cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> A. Farassino, *Tutto il cinema di Buñuel*, cit., p. 59.

<sup>7</sup> Già alla *Filmófono* aveva dimostrato importanti capacità di gestione e organizzazione durante le riprese dei film. Il suo ruolo ufficiale era quello di produttore esecutivo e supervisore, ma copriva un ruolo rilevante al suo interno, occupandosi, come nel caso di *¡Centinela alerta!* (1936), della sceneggiatura e di intere parti di film. (Giuseppe Gabutti, *Luis Buñuel, l'utopia della libertà*, Roma, Figlie di S. Paolo, 1981)



*Gli amanti di domani* (1956) e per *Il diario di una cameriera* (1964), franco-messicane per *La selva dei dannati* (1956) e per *L'isola che scotta* (1959), statunitense-messicane per *Violenza per una giovane* (1960), e quella tra Gustavo Alatriste e le già sopraccitate società spagnole per il film *Viridiana* (1961).

Se il “periodo messicano” aveva visto una produzione cinematografica più indirizzata a un pubblico di massa, il “periodo parigino” vede una specie di ritorno a quello stile anticonformista dei suoi esordi al cinema. Il teorico francese Maurice Drouzy nel libro *Luis Buñuel, architecte du rêve* spiega attraverso un'analisi critica le tre tipiche fasi di produzione del regista, tracciando in modo dettagliato il suo percorso cinematografico:

1. Inizialmente Buñuel è entrato in conflitto latente con il sistema cercando di ignorarlo, cioè operando al di fuori di esso. [...]
2. In un secondo periodo apparentemente capitò. Non solo si è lasciato assimilare dal sistema, ma ha fatto di tutto per dare l'impressione di servirlo. Apparentemente ciò [il sistema] è riuscito a neutralizzarlo e recuperarlo, come ha fatto per più di un regista d'avanguardia. Ora può trattare Buñuel come un servitore buono e fedele. [...]. [Buñuel] Si è calmato e ora fa film che possono essere proiettati ovunque, anche ai festival, dove ricevono premi.
3. A poco a poco, infatti, sembra che questo conformismo fosse solo uno stratagemma: Buñuel serviva al sistema solo per servirsene. La sua apparente capitolazione era una tattica intelligente per entrare nel luogo e minarlo dall'interno. I suoi film più recenti dimostrano che non ha perso nulla della sua originaria virulenza. Ora è all'interno del sistema e con il suo aiuto produce le sue bombe a orologeria, la cui piena potenza probabilmente non abbiamo ancora misurato. Alla ribellione aperta, che probabilmente non sarebbe servita a nulla, preferì questa lenta opera di sabotaggio. Non si oppone ai metodi di ripresa tradizionali, né distrugge sistematicamente il linguaggio cinematografico. Fa di meglio: li distoglie dal loro scopo e dal loro uso abituale, li svia.<sup>8</sup>

In Spagna, nel frattempo, il governo dittatoriale di Franco, che nel 1939 era riuscito a rovesciare la Repubblica spagnola, verso la seconda metà degli anni Sessanta comincia ad arretrare, e a dover pensare a un suo possibile successore. Per cui nel maggio del 1970 *Tristana* (1970), verrà presentato fuori concorso al Festival di Cannes; nel 1973 *Il fascino discreto della borghesia* (1972), distribuito anche negli USA, riceve il premio Oscar per il miglior film straniero, che però Buñuel non andrà a ritirare. Infine, dopo aver dichiarato per diversi anni che quello che

---

<sup>8</sup> Maurice Drouzy, *Luis Buñuel. architecte du rêve*, Parigi, Lherminier, 1978, p.13-15 (traduzione a cura dell'autrice).

stava realizzando sarebbe stato il suo ultimo film, viene distribuito nelle sale *Quell'oscuro oggetto del desiderio* (1977).<sup>9</sup>

Con il successo si infittiscono importanti interviste: da parte di Max Aub (nei primi anni Settanta), dai messicani Tomás Pérez Turrent e José de la Colina (a metà degli stessi anni), e dall'aragonese Augustín Sánchez Vidal (a fine anni Settanta, successivo al suo ultimo film girato).

Buñuel muore il 29 luglio del 1983 all'Ospedale Inglese di Città del Messico.

## 2.2. Le condizioni economiche e il metodo di lavoro nei vari “periodi” di Luis Buñuel

Buñuel, come è stato segnalato, ha cominciato la sua carriera cinematografica autonomamente, per cui i suoi primi film li ha dovuti far finanziare da parenti e amici stretti con un certo capitale: la madre investì per *Un chien andalou*, i visconti di Noailles per *L'age d'or*, e un amico dalla vincita alla lotteria per *Las Hurdes*. Ovviamente questo sistema non poteva durare a lungo, per due aspetti principali:

1. La famiglia Buñuel non disponeva di un capitale così elevato da poter produrre e distribuire film, per di più, essendo film indipendenti, non poteva ricavarne quanto speso dalla stessa produzione
2. La mancata distribuzione dei film nei normali circuiti di produzione determinava che le pellicole venivano viste da un pubblico di nicchia (come tra amici di amici o come nel caso di *Un chien andalou* a un pubblico di film d'essai), aspetto che a Buñuel non piaceva. Il regista spagnolo voleva fare cinema per un vasto pubblico<sup>10</sup>

Rigettato dal mondo del cinema per il suo stile non convenzionale e anticonformista, Buñuel decide di accettare l'istituzione cinematografica occupandosi di altro. Così facendo solo nel 1947 torna alla regia. Il suo ritorno sarà inizialmente rispettoso dello stile cinematografico più usato in Messico e quindi della cultura del pubblico messicano. Solo in un secondo momento,

---

<sup>9</sup> A. Farassino, *Tutto il cinema di Buñuel*, cit.

<sup>10</sup> I due punti sono stati selezionati dall'analisi di M. Drouzy, *Luis Buñuel. architecte du rêve*, cit.

sul finire del suo “periodo messicano”, riuscirà a poco a poco a riappropriarsi della sua libertà artistica.

Dall'analisi sopracitata, il periodo di inattività che dovrà pagare per i suoi primi irruenti film e il periodo di cinema di genere in Messico, successivamente gli gioveranno. Perché, se a inizio carriera i mezzi di produzione erano la sua maggiore preoccupazione, per la realizzazione di film che nessun produttore avrebbe voluto finanziare, dalla seconda metà degli anni Cinquanta la situazione si ribalta. I produttori cominciano a cercarlo e più si va facendo importante, acquisendo spessore anche in Europa, più conquista la possibilità di farsi valere con i produttori e la stessa censura (i tagli alle sue opere, per esempio, sono motivo di dibattiti, molto più discussi).

Questo suo successo sul finire del “periodo messicano” è in parte dovuto al suo particolare metodo di lavoro che, come accennato, era dei più economici. Luis Buñuel, infatti, girava i film in due o tre settimane, la parte del lavoro più importante avveniva in fase di sceneggiatura, ossia lui programmava esattamente quali sarebbero state le inquadrature prima ancora di girare. Come afferma Drouzy, Luis Buñuel è un vero “architetto”<sup>11</sup>: non improvvisa davanti alla videocamera, perché preferisce avere tutto già sotto controllo. Come il regista stesso aveva affermato in un'intervista del 1974: “Il film è già tutto montato nella mia testa prima di girarlo”<sup>12</sup>. Da questa struttura che lui si costruiva prima mentalmente, veniva mantenuta durante le riprese, in questo modo non doveva fare inquadrature di “copertura”, ed essendo anche poco esigente o non così tanto pignolo come altri registi, non faceva mai ripetere una stessa scena agli attori (vi è forse solo un caso in cui Buñuel ha fatto rifare la scena). Inoltre, a suo vantaggio veniva il suo stile di ripresa, in quanto prediligeva un genere di inquadrature più statiche, quasi sempre a mezza figura o a figura intera, con piccoli movimenti di camera, al contrario non era amante degli esibizionismi stilistici che richiedono per lo più un numero elevato di riprese.<sup>13</sup>

Chiaramente questo metodo di lavoro così economico e conveniente ha attirato molti produttori. Motivo per cui se con *Viridiana* (1961), nonostante la vincita della Palma d'Oro a Cannes, non era riuscito a guadagnarsi il suo rientro in patria<sup>14</sup>, con *Bella di giorno* (1967) il trasferimento può finalmente avvenire. A partire da questo film, come lui stesso affermava, può

---

<sup>11</sup> M. Drouzy, *Luis Buñuel. architecte du rêve*, cit.

<sup>12</sup> Alberto Cattini, *Luis Buñuel*, [s. l.], Il Castoro, p. 9.

<sup>13</sup> M. Drouzy, *Luis Buñuel. architecte du rêve*, cit.

<sup>14</sup> L' “Osservatore Romano” accusò il film di blasfemia e il regime franchista bloccò la distribuzione nel paese spagnolo. (S. Alovio (a cura di), *Luis Buñuel*, cit., p. 23).

agire in “completa indipendenza”: “Tre con Alatri: i primi tre che ho fatto in Francia. E poi l'ultimo, La via lattea, libertà assoluta; Bella di giorno, completa indipendenza; ho avuto piena autonomia, i produttori non sono mai intervenuti. Al contrario, pretendevano che mi spingessi di più.”<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Max Aub, *Buñuel, il romanzo*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 141.

### 3. *Bella di giorno* (1967)

#### 3.1. Analisi di temi e forme di *Bella di giorno*

Séverine, giovane donna borghese, è sposata con un medico chirurgo, Pierre, col quale non riesce a consumare l'amore, per possibili traumi infantili. Husson, un amico del marito, rivela a Séverine l'indirizzo di una casa di appuntamenti. Da qui per la protagonista comincia una seconda e celata vita, nella quale si prostituisce dalle due alle cinque del pomeriggio. Questo momento di scoperta di sé per il personaggio inizia però a complicarsi quando conosce Marcel, un cliente della casa, teppista e malavitoso che s'innamora di lei. Vuole possederla e per farlo tenta di uccidere il marito di lei, ma finirà per essere lui quello freddato dalla polizia, mentre Pierre rimarrà paralizzato. Con l'arrivo del finale però sorgono dei dubbi: era tutto vero o era un sogno? O forse una produzione fantasmatica?

*Bella di giorno* è tratto dal romanzo di Joseph Kessel, che ha pubblicato nel 1929. Il primo lavoro fondamentale per il regista e il suo sceneggiatore, Jean-Claude Carrière, è stato la rielaborazione del testo dell'opera in funzione del film previsto. Quindi innanzitutto cominciarono col tagliare narrazioni di tipo secondario, cercando di mantenere un filo principale più pulito e in seconda istanza aggiunsero sequenze inesistenti nel romanzo, di tipo onirico e fantasmatico. Inoltre, alcuni episodi finali sono stati modificati completamente: l'imprigionamento di Marcel descritto nel testo letterario, nel film viene cambiato con la morte del personaggio, e se nel libro è Séverine a confessare il suo prostituirsi a Pierre, nel film sarà Husson a parlare per lei (sempre se lo fa)<sup>1</sup>.

Il film è composto da sequenze che appartengono al mondo fenomenico e da un insieme di sequenze oniriche, che intrecciate con la trama principale, impediscono una chiara e immediata comprensione della storia narrata. Questo insieme di sequenze si possono distinguere in: sogni,

---

<sup>1</sup> M. Drouzy, *Luis Buñuel. architecte du rêve*, cit.

fantasticherie (o sogni ad occhi aperti) e ricordi. Tutte queste visioni assieme alla realtà filmica sono disposte all'interno della narrazione secondo un ordine architettonico molto studiato, quasi perfetto. Infatti, il film è come diviso in due parti, le sequenze (reali e oniriche) della seconda parte richiamano quelle della prima parte, mentre al centro vi è una sequenza che le lega, ossia quella nel castello del duca.<sup>2</sup>

*Bella di giorno*, dunque, segue una struttura simmetrica, per cui vi sono tre sequenze in cui vi è il landò che passa per il Bois de Boulogne, che sono la prima sequenza del film, quella centrale con la sequenza del duca e poi quella finale. Altre simmetrie narrative si trovano nelle due sequenze in cui Séverine si reca al lavoro dal marito per chiedergli di mangiare assieme, si trovano più o meno alla stessa altezza. Ciò accade anche con i sogni in Camargue e quello al caffè dove Séverine e Husson si dispongono sotto il tavolo. Ancora per tre volte, possiamo cogliere degli echi tra sezioni narrative differenti, in questo caso, con l'elemento dell'acqua e del fuoco, i quali ogni qual volta ne compare uno, appare successivamente anche l'altro. Le tre sequenze sono le seguenti: la prima quando Séverine, tornata a casa dalla sua prima esperienza nel bordello, si fa una doccia e in seguito brucia la sua biancheria nel camino; la seconda quando si trova a casa del duca e dovrà tornare a casa sotto la pioggia battente, non prima di una breve inquadratura del fuoco nel camino; l'ultima è sul finale del film, quando la protagonista si prende cura del marito e, se in un primo momento guarda fuori dalla finestra mentre fuori piove e l'acqua non la bagna, successivamente va ad aizzare la fiamma del camino. L'acqua, come spesso accade, simboleggia la rinascita, mentre il fuoco la purificazione, ecco perché nel finale non verrà toccata dall'acqua e avrà un rapporto ravvicinato con il fuoco.<sup>3</sup>

Si tratta di una vera struttura “architettonica”, come affermerebbe Drouzy, infatti secondo la sua analisi, il regista spagnolo non lascerebbe nulla al caso, anzi è sua natura strutturare e decidere dapprima come e cosa dovrà registrare filmicamente. Come si diceva nei precedenti capitoli, Buñuel è estremamente metodico e lo dimostra fin dal principio della sua carriera, ma con *Bella di giorno* sembra non aver ancora trovato l'ordine architettonico perfetto. Infatti, secondo lo stesso Drouzy, e tramite una più attenta analisi, le simmetrie non combaciano esattamente e forse ciò che fa sfasare questa simmetria è proprio l'inserimento nella seconda parte del film, dell'episodio di presentazione del personaggio Marcel. Questo brano narrativo, che in più non è presente nel romanzo e non è nemmeno, in alcun modo legato a linea narrativa

---

<sup>2</sup> *Ivi.*

<sup>3</sup> *Ivi.*

di Séverine, mostra Marcel mentre aggredisce un banchiere insieme al suo compagno, Hippolyte, per prendergli del denaro<sup>4</sup>.

Di seguito sono elencate le sequenze che hanno donato al celebre film quel carattere di confusione, mistero e interesse a chi lo ha guardato. Per semplificare la comprensione dell'analisi a chi legge propongo la seguente scansione:

1. La sequenza onirica iniziale in cui i Sérizy si trovano sul landò con i due cocchieri, i quali successivamente la frustano e abusano di lei
2. Il primo ricordo d'infanzia in cui viene toccata da un idraulico (tale reminiscenza è successiva all'arrivo dei fiori mandati da Husson a casa dei Sérizy, indirizzati a lei)
3. Il secondo ricordo d'infanzia, mentre Séverine sale per la prima volta le scale per entrare nella casa di appuntamenti di Mme Anaïs
4. Il sogno in Camargue, successivo al suo primo pomeriggio di lavoro nella casa di appuntamenti, con Pierre che trovandola a letto quando torna dal lavoro, la invita a dormire
5. La sequenza del landò e del duca necrofilo (ossia quella che fa da collegamento)
6. Il sogno ambientato nel caffè, in cui Séverine si vede accettare volentieri la proposta di Husson di scendere sotto il tavolo assieme a lui
7. Il sogno del duello tra Husson e Pierre, successivo all'incontro fortuito con Husson in casa di Mme Anaïs
8. La sequenza finale del landò vuoto

*Bella di giorno* ha una sequenza di apertura molto forte, che mostra già molti di quegli elementi visivi e sonori che faranno da monito per comprendere certe sezioni diversamente parte della realtà filmica. Si tratta della sequenza sul landò iniziale, sul quale secondo un pattern molto preciso, sono disposti in prima fila i cavalli, successivamente i cocchieri (con abiti ottocenteschi) e infine i due protagonisti (Séverine e Pierre). Tutta la tratta percorsa dai cavalli viene seguita dal suono dei loro campanacci, mentre l'ambiente circostante appare secco e di

---

<sup>4</sup>M. Drouzy, *Luis Buñuel. architecte du rêve*, cit.

clima autunnale, in un secondo momento però esso cambia e quando la carrozza entra nel bosco, gli alberi divengono rigogliosi e verdi. Questo cambiamento paesaggistico, lo si rivedrà nella parte finale del film, ma all'inverso (passando quindi da una natura più primaverile ad una più fredda)<sup>5</sup>. In carrozza Pierre si rivolge a lei in maniera dolce e confessano l'un all'altro l'amore che provano reciprocamente, poi però si apre il confronto sulla situazione sessuale di Séverine e Pierre, stizzito di questo fatto, fa fermare la carrozza. Aiutato dai cocchieri fa scendere Séverine, la fa legare, frustare e poi invita i due ad abusare di lei. Pierre, ancora dentro questo scenario, chiede “A cosa stai pensando, Séverine?”, l'inquadratura cambia e la sequenza dai tratti masochistici si interrompe. Pierre è davanti allo specchio e riformula la domanda andando verso Séverine che invece è distesa a letto.

Gli elementi da evidenziare quindi sono l'ambientazione ottocentesca che parte dalla presenza del landò, agli abiti dei cocchieri, le armi usate o altro ancora, a livello sonoro sono i campanelli, i miagolii di gatti invisibili o le onde del mare. Spesso queste sequenze estranianti sono girate al Bois de Boulogne, ma possono variare. Infatti, non è facile riconoscere quali sono dei veri e propri sogni e quali dei sogni ad occhi aperti.

Secondo lo studio a cura di Silvio Alovisio, per questa sequenza si può parlare di “figure a regime misto o sincretico”. Nell'analisi si parla di una divisione possibile in “figure del desiderio” che ricorrono nel cinema di Luis Buñuel. Una di queste, è la figura sopracitata, essa racchiude quel genere di immagini filmiche che rappresentano processi mentali inconsci o onirici all'interno della realtà del film. Ossia si tratta di una visione che è possibile distinguere dal fenomenico, perché mostra qualcosa di ambiguo e lo rende evidente anche dal taglio di inquadratura. Infatti, nell'esempio dell'apertura di *Bella di giorno*, la rottura della sequenza con le parole di Pierre, fa capire nell'immediato che si trattava di un sogno ad occhi aperti o meglio, di una fantasia autopunitiva di Séverine.<sup>6</sup>

Altre figure del desiderio, che racchiudono in sé la complessa costruzione narrativa sono: le “figure dell'evidenza” e le “figure simulacrali”. Nel primo caso si tratta di immagini che generano straniamento, ma che non mostrano processi inconsci, al contrario sembrano perfettamente far parte del contesto fenomenico. Non aggiungono e non alterano la struttura narrativa, ma la intensificano. Uno di questi casi si trova nella famosa sequenza del cliente asiatico con cui Séverine/Bella di giorno decide di avere un rapporto fisico. In questa sezione,

---

<sup>5</sup> *Ivi*.

<sup>6</sup> S. Alovisio (a cura di), *Luis Buñuel. [...]*, cit.



il cliente mostra alle prostitute il contenuto del cofanetto che porta con sé, ottenendo prima un rifiuto da parte di una di loro e poi la curiosità di Séverine/Bella di giorno. Tutta questa sequenza è seguita da suoni molto particolari: ogni volta che il cliente apre il cofanetto parte un ronzio di insetti e quando sono in camera lui stesso inizia a suonare dei campanelli, mentre parla in una lingua incomprensibile. Sia l'asiatico, che l'insieme degli elementi sonori e visivi, evocano una pulsione sessuale a un livello più forte e più crudo; la singolare messa in scena a cui assistiamo enfatizza e intensifica la sequenza, donandole anche quel senso di ambiguità da cui più parti della pellicola è percorsa.<sup>7</sup>

Le “figure simulacrali” invece, sono immagini che imitano (rivelando) i riti, le funzioni, le abitudini e i ruoli della vita mondana, all'interno di un sogno sognato. Per Alovisio “sono innanzitutto forme raddoppiate, fittizie di simulazione del desiderio deviato; sono in secondo luogo forme di simulazione della simulazione sociale e mondana”<sup>8</sup>. Creando questo simulacro delle abitudini sociali all'interno del sogno-copia, si genera un distanziamento dal significato originale, perché è come se il significato iniziale della figura (o del desiderio deviato), venisse trasportato su un'altra dimensione. Buñuel rappresenta il desiderio, ma allo stesso tempo se ne distanzia e questa alienazione provoca una sottolineatura di quel carattere da un lato pietoso e miserevole, dall'altro forse anche risibile<sup>9</sup>. In questo caso, si prenda l'esempio del cliente masochista. Séverine/Bella di giorno si doveva occupare del ginecologo, ma non riesce a soddisfarlo e quindi viene sostituita da un'altra collega. Anaïs si rende conto che ancora deve imparare il mestiere e quindi la fa entrare in una stanza adiacente per spiare da un occhiello cosa e come ci si deve comportare con un cliente del genere. Séverine/Bella di giorno osserva e ne rimane colpita e un po' come impietosa. L'esempio del sado-masochismo si concilia perfettamente con il concetto appena spiegato, in quanto esso fa capo a quelle gerarchie sociali presenti nel mondo del lavoro e nella vita di tutti i giorni, riportato però a una esperienza di perversione, creando quindi, quella duplicazione che si distanzia dalla realtà, rendendo la scena ironica o, nel caso di Séverine, sconveniente.

---

<sup>7</sup> La funzione misteriosa ed evocativa dello scrigno verrà ripresa da Manoel De Oliveira nel suo raffinato film *Belle toujours*, (2006), omaggio da parte del regista portoghese a *Bella di giorno* di Buñuel.

<sup>8</sup> S. Alovisio (a cura di), *Luis Buñuel. [...]*, cit., p. 32

<sup>9</sup> *Ivi*.

Il film inizia con un sogno di Séverine e poi in mezzo alla narrazione fenomenica vi sono stralci di ricordi, elementi mnemonici i quali, probabilmente, indicano come interpretare il personaggio principale e il suo problema nell'avere rapporti con il proprio partner. Nel primo ricordo Séverine viene molestata e questo genera in lei due forze opposte, da un lato il senso di colpa e il rifiuto di altri rapporti sessuali, dall'altra un desiderio deviato, di tipo masochista. Con il secondo ricordo, dove lei non accetta la particola alla comunione, si potrebbe ritenere che in Séverine bambina si accentui una sua forte autocommiserazione e non si senta degna di accettare la particola, oppure che il senso di colpa generato dal trauma non le permetta di farsi introdurre niente in bocca. In ogni caso non è detto che vada letto in questa chiave perché come afferma Paolo Bertetto: “È come se di fronte alla complessità e al "mistero" della psiche, Buñuel trovasse sempre necessariamente troppo semplificata una spiegazione fondata su una unica esperienza traumatica infantile”<sup>10</sup> e quindi è difficile affermare che i ricordi inseriti abbiano questo determinato significato.<sup>11</sup>

Seguendo l'ordine in cui appaiono le sequenze fantasmatiche e oniriche, Bertetto afferma che non tutte le sequenze si trovano sullo stesso piano, ossia: il sogno in Camargue, quello alla tavola del caffè e quello del duello, sono sullo stesso piano, mentre le sequenze che riguardano il landò su di un altro piano.<sup>12</sup> In seguito si analizzano le prime sequenze sopracitate.

La visione in Camargue appare come un sogno, in quanto prima ancora che inizi la sequenza, Séverine si trova a letto e sta per andare a dormire (sotto consiglio di Pierre, come nella sequenza iniziale del film). Tuttavia, l'elemento sonoro dei campanacci dei tori si inizia a udire un momento prima che inizi la sequenza onirica, questo potrebbe indicare che non si tratti di un sogno sognato di Séverine, ma di una fantasticheria o di una allucinazione. Con il taglio di scena si entra nella visione e, al suono iniziale dei campanacci, ora si può attribuire l'immagine dei tori che passano rumorosamente. Husson e Pierre preparano una zuppa, mentre segue una conversazione ambigua con riferimenti a Séverine e alla sua condizione sessuale. Pierre afferma che la zuppa continua ad essere gelata nonostante lui cerchi di scaldarla, mentre Husson afferma che tutti i tori si chiamano Rimorso a parte l'ultimo che si chiama Espiazione.

---

<sup>10</sup> Paolo Bertetto, *Bella di giorno. L'immaginario, l'enigma*, in V. Cordelli e L. De Giusti (a cura di), *L'occhio anarchico del cinema, Luis Buñuel*, Milano, Il Castoro, 2001, p. 161.

<sup>11</sup> *Ivi*.

<sup>12</sup> *Ivi*.

Successivamente i due si trovano con un secchiello di fango davanti a una Séverine legata e vestita di bianco, che ora, tra gli insulti di uno e dell'altro, cominciano a sporcare di fango. La donna implora pietà e loro le gettano del fango anche sul volto. Quest'ultima parte è la massima espressione della sensazione che Séverine sta provando dopo essere stata alla casa di appuntamenti di Mme Anaïs, che però trasforma in una forma di desiderio deviato, ossia in quello masochistico. La fantasticheria termina e Séverine torna alla porta di Mme Anaïs a chiedere di nuovo di lavorare da prostituta, proprio come se la sua immaginaria storia di autodegradazione le abbia generato un rinnovato desiderio perverso, con la piena intenzione di darsi come corpo sacrificale<sup>13</sup>.

Il brano narrativo della tavola da caffè, non è spinto come quello analizzato precedentemente, ma è molto più ambiguo. La sezione è messa in atto nello stesso caffè nel quale i quattro (Husson, Pierre, Séverine e la sua amica, Renée) si erano incontrati all'inizio del film, durante l'uscita in montagna. Prima di questa sequenza la protagonista aveva avuto un momento tenero con Pierre la sera e, nella scena successiva (forse il giorno dopo), Husson era venuto a visitarla a casa, senza riuscire ad ottenere nulla, se non il suo rifiuto. Quindi, mentre lei è ancora seduta sul divano di casa, prende avvio la sequenza con un primo piano su Husson e su di lei, che al contrario di come si era comportata nella vita reale, ora accetta di avere un primo appuntamento con l'amico "ripugnante" di Pierre (come lo definisce lei stessa più avanti nel film). L'avvenimento si tiene proprio sotto il tavolo del bar, di fronte a Pierre e Renée che stanno alle loro spalle, e a tutti i clienti e maggiordomi del bar. Renée guarda sotto il tavolo e racconta a Pierre cosa fanno, il quale invece rimane infastidito. Prima di scendere sotto il tavolo, Husson spezza a metà una bottiglia con l'approvazione di Séverine (tale azione potrebbe rimandare a una perversione di tipo sadomasochista) e successivamente si susseguono una serie di riferimenti alla sequenza del duca necrofilo. Sotto il tavolo Renée racconta che Séverine dona un sacchetto di chicchi di asfodelo a Husson (come quelli che il duca dona a Séverine) e nel frattempo il tavolo comincia a tremare (come quando la bara comincia a tremare, appena il duca si abbassa)<sup>14</sup>. Tuttavia, rimane impossibile decifrare tutta la sequenza, il motivo per cui si spostano sotto il tavolo, la rottura della bottiglia e tutti gli altri elementi.<sup>15</sup>

Diversa appare la sezione del duello tra Husson e Pierre, in quanto il tempo che trascorre tra le due sequenze che confinano con la sezione fantasmatica, sembra nullo. Innanzitutto, perché

---

<sup>13</sup> *Ivi*.

<sup>14</sup> A. Cattini, *Luis Buñuel*, cit.

<sup>15</sup> P. Bertetto, *Bella di giorno. L'immaginario, l'enigma*, cit.

entrambe tornano sempre all'interno della casa di appuntamenti e poi perché alla fine della sequenza onirica, Séverine esce dalla stanza nella quale Husson l'aveva umiliata e Mme Anaïs le chiede stupita se Husson se ne fosse già andato. Questa domanda è ciò che svela che la sezione del duello non può essere un sogno vero e proprio, in quanto Séverine non avrebbe avuto il tempo di addormentarsi e quindi è più probabile che si tratti di una fantasticheria, o come la definisce Bertetto, un “*Tagtraum*”<sup>16</sup> (ossia un sogno ad occhi aperti). Quindi, questo segmento appare dopo che Séverine viene scoperta da Husson a casa di Anaïs. In esso si vedono arrivare Pierre e l'amico in abiti ottocenteschi, su delle carrozze trainate, utilizzando armi caricate con la polvere da sparo. Il duello comincia e allo sparo simultaneo, nessuno dei due sembra rimasto lesionato. Invece quando la m.d.p. si avvicina a Séverine ha uno zigomo ferito, forse a indicare che uno degli spari le abbia sfiorato il viso. Il suono delle onde del mare copre ogni rumore e Séverine appare legata all'albero indossando un abito rosso (simile ma non identico a quello del landò iniziale), quando infine le si avvicina Pierre. In un attimo i due si abbandonano a effusioni d'amore. È la prima visione di Séverine in cui Pierre è attivo, ossia non manda o non osserva qualcuno abusare di lei, ma è lui che trovando Séverine in uno stato di subalternità decide di lasciarsi travolgere dalla passione.<sup>17</sup>

Riavvolgendo il nastro a metà del film vi è la sequenza del duca necrofilo. In questa ritornano quegli elementi visivi e sonori di cui si era già fatto cenno nella sequenza iniziale del landò, ma in questo caso, come mi avvio a mostrare, il segmento presenta devianze sessuali di altro tipo: la necrofilia e l'autoerotismo. Séverine è seduta a un bar, mentre davanti a lei compare la stessa carrozza con gli stessi cocchieri osservati all'inizio del film. Dal landò scende il duca che propone a Séverine di andare a casa sua per assistere a una cerimonia. Lei accetta. In casa il maggiordomo la fa svestire e le fa indossare un velo nero trasparente che la copre dalla testa ai piedi, in seguito la fa entrare nella bara. Il duca si avvicina con in mano degli asfodeli e inizia un monologo a bassa voce, finché non giunge al suo estremo compiacimento. Al termine del rito, Séverine viene cacciata di casa sotto la pioggia.

Nella sequenza vi sono una serie di dettagli a cui la m.d.p. dà particolare rilevanza, come l'inquadratura del fuoco nel camino (legato al passaggio di Séverine sotto la pioggia) o la coroncina di fiori che indossa Séverine assieme al velo (legato invece ai fiori che il duca porta in dono a Séverine). E poi vi sono gli elementi sonori, come i miagolii e i campanacci dei

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>17</sup> *Ivi*.

cavalli o i pezzi di conversazione astrusi, come quando il maggiordomo chiede a inizio cerimonia se far entrare i gatti con la conseguente risposta aggressiva da parte del duca. Si pensi inoltre alla conversazione tra Séverine e il duca al caffè, in cui lui le chiede se “viene spesso in questo posto” e lei risponde che col pensiero ci viene tutti i giorni. Sono tutte caratteristiche appartenenti a una dimensione sognata o fantasticata, tuttavia a causa di quella parte di verosimiglianza con la realtà, non è possibile avere la completa certezza che questo segmento filmico non sia parte del contenuto fenomenico. Secondo Silvio Alovio anche in questo caso, si tratta di una “figura simulacrale”, in quanto il desiderio deviato si concretizza in forma di cerimonia, sottolineando quell’aspetto della messa in scena. Com’è tipico nel cinema di Luis Buñuel, è “solo perché c’è scena che la devianza entra nel mondo fenomenico”<sup>18</sup>.

Infine giungiamo al finale di *Bella di giorno* il quale non smette mai di trasmettere una sensazione di incertezza e ambiguità. Per Bertetto può essere compresa e racchiusa dentro una delle seguenti ipotesi: “si tratta (a) di un racconto che mescola il reale e l'immaginario, o (b) di un racconto radicato nell'immaginario, che si oppone ad altri segmenti del film affondati nel fenomenico, o (c) ancora di un racconto radicato nell'immaginario o nell'inconscio come (quasi) tutto il film”<sup>19</sup>. In ogni caso per lo studioso bisogna dividere l’episodio finale in quattro segmenti, per un’analisi più accurata.

1. Séverine è a casa e guarda fuori dalla finestra, la pioggia in questo caso non la bagna. Si prende cura del marito, che non può né camminare, né parlare e né vedere, e poi si accomoda sul divano per cucire.
2. Séverine esce dalla stanza ed entra nell’anticamera, dove incontra Husson che le dice di voler raccontare tutto a Pierre. Séverine rimane lì ad aspettare con ansia che Husson finisca.
3. Séverine rientra nella stanza dove vi si trova il marito e torna a cucire sul divano. Pierre viene inquadrato, poi Séverine abbassa lo sguardo e, senza alcun taglio di montaggio, lo rialza sorridendo. Poi viene inquadrato Pierre e anche lui comincia a muoversi, si toglie gli occhiali e le chiede “A cosa stai pensando, Séverine?”. Si inizia a sentire il suono dei miagolii, assieme a quello dei campanellini più incisivi. Poi lei si

---

<sup>18</sup> P. Bertetto, *Bella di giorno. L'immaginario, l'enigma*, cit., p. 168.

<sup>19</sup> *Ivi.*, p. 171.

sposta in balcone per guardare fuori.

4. Nel parco di Bois de Boulogne si vede passare nuovamente quel landò, ma in questo caso senza passeggeri. Mentre il suono dei campanellini e dei miagolii si intensifica sempre di più.

Il finale suggerirebbe un circuito chiuso tra l'inizio e la fine, dove il film non è altro che un'intera fantasticheria di Séverine, come quindi propone Bertetto nell'opzione c. Tuttavia, è importante proseguire con un'analisi più dettagliata, perché non è facile distinguere le immagini fantasmatiche dalle immagini fenomeniche. La terza sezione sopra riportata è emblematica, perché in essa senza cambi di inquadratura, ossia in un'unica sequenza, amalgama il reale con l'onirico. Se fino a prima durante il film già risultava difficile operare questa separazione tra i due mondi, in questa sequenza diventano inseparabili, sono un tutt'uno.

A cambiare l'ordine del reale al sogno è proprio l'umore di Séverine. È Séverine a giostrare la visione del reale e a passare da un regime ad un altro. È lei e la sua immaginazione fantasmatica. Ad accompagnare questo momento di fantasticheria sono i campanellini che via via si fanno più squillanti e la motricità di Pierre. Questo ritornare in salute di Pierre è ciò che più rende sconcertante la sequenza, perché l'esistenza di un Pierre in salute e di quella in malattia, non possono coesistere, va contro la logica del racconto. Da qui tutto degenera: pure l'allegria di Séverine. Questa non può legarsi alla sua emotività iniziale che invece, quando era appena rientrata nella stanza, era un misto tra senso di colpa e tristezza. Sono due realtà che si escludono completamente. Inoltre, il segnale dei campanelli indicherebbe l'inizio di un sogno, ma nulla indica che la prima parte appartenga alla realtà.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> *Ivi.*

### 3.2. Dentro la mente di Séverine Sérizy e la casa di appuntamenti di Mme Anaïs

*Bella di giorno* si potrebbe riassumere come la storia di una giovane e raffinata donna borghese che, incapace di avere rapporti completi col proprio marito, decide di prostituirsi; al fine di comprendere tali emozioni così contrastanti.

Al termine della prima sequenza del film, si torna nell'appartamento dei Sérizy, dove Pierre domanda a Séverine a cosa stia pensando guardandola attraverso lo specchio. In questo modo “la prima immagine reale di Séverine è [...] un'immagine riflessa, a denunciare immediatamente la «doppia» natura del personaggio”<sup>21</sup>. Infatti come afferma Auro Bernardi: “doppia è la personalità di Séverine: moglie frigida e inibita del medico Pierre Sérizy, donna all'apparenza irreprensibile, colta e ricca esponente dell'agiata borghesia parigina, e prostituta dalle due alle cinque (da qui il «nome d'arte») in una casa d'appuntamenti”<sup>22</sup>. Oltre alla sua identità, è doppia anche la derivazione del trauma infantile inferto su di lei. Come già spiegato infatti, Séverine sembra aver subito dei traumi durante l'infanzia che le hanno generato da un lato un senso di repulsione alla vita sessuale e dall'altro un interesse di tipo perverso per il sesso. Suo marito Pierre, è gentile, cortese e tollerante, e Séverine lo ama immensamente. Ma se da un lato Séverine apprezza che Pierre nella vita reale sia così amorevole e a lei vicino, dall'altro desidera ardentemente, in senso perverso, che lui sia più duro con lei, che non la ascolti, che non si lasci convincere dalle sue parole, rifiutando i suoi “no”, che non sia così permissivo, infine che la maltratti e che faccia di lei ciò che lui desidera. Come lei stessa afferma nel primo sogno ad occhi aperti: “A che mi serve la tua tenerezza?”, lei sogna un Pierre più duro e intransigente, ma ama il Pierre dolce e accondiscendente<sup>23</sup>. Quindi “è costretta a rivisitare la scena della sua contaminazione traumatica attraverso le umiliazioni che subisce, sia nel bordello che nelle sue fantasie”<sup>24</sup>. Sente di aver bisogno di trovare qualcuno che le faccia superare con la forza quel blocco psicologico e che la costringa ad avere rapporti sessuali, affinché possa vivere la sua sessualità con maggiore serenità, anche con Pierre.

---

<sup>21</sup> Dario Tomasi, *Lezioni di regia: modelli e forme della messinscena cinematografica*, Torino, UTET libreria, 2004, p. 357.

<sup>22</sup> Auro Bernardi, *Luis Buñuel*, Recco, Le Mani, 1998, p. 287.

<sup>23</sup> Edward Buscombe, *Tied up by Buñuel*, in «Film Quarterly», vol. 65, n. 4, 2012, pp. 57-59.

<sup>24</sup> *Ivi*. (traduzione a cura dell'autrice)

Prigioniera della sua infanzia, della sua ambigua passività masochistico-cattolica e della sua condizione di sposa borghese, ella non vuole che confusamente adempiersi e completarsi, si spinge torpidamente alla prostituzione, come a una colpa inevitabile che vorrà esser punita, ma con un'ansia irrevocabile di liberazione.<sup>25</sup>

Quindi la casa di Mme Anaïs diventa il luogo adatto per la crescita della protagonista, in quanto “è lo spazio in cui Séverine recita fino in fondo il suo trauma infantile”<sup>26</sup>. Liberandosene, superandolo o interiorizzandolo, al fine di avere un rapporto gratificante con suo marito (sebbene nel finale del film rimane il dubbio sull'esito desiderato). Il suo desiderio masochista è il frutto dei suoi traumi, ma anche della società nella quale ha vissuto: una società maschilista e piena di figure patriarcali, che detengono la supremazia sulle donne, in casa, al lavoro, nei costumi e nelle tradizioni<sup>27</sup>. Non è difficile in questo senso definire il film, “proto-femminista”<sup>28</sup>.

Il critico cinematografico Peter William Evans spiega bene la questione affermando che alcune femministe radicali condannerebbero sicuramente il film come "un esempio di sfruttamento delle donne attraverso stereotipi", mentre le femministe libertarie, che difendono "la liberazione e l'esplorazione della sessualità femminile", potrebbero trovare molto più attraente l'analisi freddamente empatica di Buñuel dei desideri erotici di una donna.<sup>29</sup>

Le riflessioni femministe sono spesso cambiate nel corso del tempo, ma forse in questo caso dovremmo considerare maggiormente l'ideologia “femminista libertaria”, perché “a differenza di molti film di Buñuel – come *Il fascino discreto della borghesia* o *I figli della violenza*, in cui sognano o fantasticano ad occhi aperti solo uomini – questo è un film che privilegia l'inconscio femminile”<sup>30</sup>, e porta in rilievo le fantasie masochistiche delle donne<sup>31</sup>. Quindi lo si può definire come un film sulla liberazione sessuale femminile.

---

<sup>25</sup> Goffredo Fofi, *Capire con il cinema: 200 film prima e dopo il 68*, [s.l.], Feltrinelli, 1977, p. 117

<sup>26</sup> P. William Evans, *Bella di giorno e la perversione femminile*, cit., p. 157.

<sup>27</sup> *Ivi.*

<sup>28</sup> Richard Porton, *Belle de jour*, in «Cinéaste», vol. 23, n. 1, 1997, p. 54, (traduzione a cura dell'autrice).

<sup>29</sup> *Ivi.*, p. 54 (traduzione a cura dell'autrice).

<sup>30</sup> P. William Evans, *Bella di giorno e la perversione femminile*, cit, p. 155.

<sup>31</sup> *Ivi.*



Inoltre, tornando alla prima sequenza è interessante il ruolo dello sguardo. Esso cambia il suo valore in base alla situazione. Lo sguardo esprime controllo, possessione o sottomissione, ma uno sguardo che non si offre allo sguardo altrui, che invece viene celato o coperto con degli occhiali da sole (come quando Séverine si presenta da Anaïs o come Pierre dopo essere stato aggredito), è uno sguardo che si pone in uno stato di subalternità. Nel film vi sono diversi generi di scambio di sguardi (quindi di dominio). Nella sequenza iniziale del sogno, Séverine è l'oggetto guardato da Pierre, mentre quando sono in appartamento i ruoli si invertono ed è Séverine a guardare Pierre. In realtà nel sogno Séverine sta vedendo sé stessa essere guardata da Pierre, quindi lei sta sognando di essere guardata, ossia di essere sottomessa da Pierre. È in questo modo che si configura la perversione di Séverine e la sua perversione masochista viene allo scoperto. La domanda di Pierre che si ripete poi una seconda volta, in realtà ha anche una seconda funzione, quella di riposizionare lo spettatore che, confuso dalla sequenza precedente, ora tenta di capire che cosa sta accadendo in quella successiva<sup>32</sup>.

Ancora però non si comprende perché Séverine abbia deciso di entrare nella casa di appuntamenti. Andrea Sabbadini ipotizza cinque possibili risposte:

- La prima è che probabilmente ha un estremo bisogno di allontanarsi dal mondo patinato e perfetto nel quale vive con Pierre;
- Un altro motivo può essere dato da un profondo odio per il sistema borghese;
- Un altro in cui Séverine, percorrendo questa tortuosa strada, voglia fare luce sui suoi interessi, giungendo alla scoperta che in realtà preferisce gli uomini più decisi e violenti, al contrario di Pierre;
- Una quarta è che abbia bisogno di consolidare il suo genere nell'identità femminile, proprio praticando diverse attività erotiche;
- Oppure, per ultima, che semplicemente, come lei stessa rivela a Husson, quando la trova in casa di Anaïs, non ne può più fare a meno.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Marvin D'Lugo, *Glances of Desire in "Belle de jour"*, in «Film Criticism», vol. 2, n. 2/3, inverno/primavera 1978, pp. 84-89.

<sup>33</sup> Andrea Sabbadini, *Of boxes, Peepholes and Other Perverse objects: A psychoanalytic Look at Luis Buñuel's Belle de Jour*, in P. William Evans e I. Santaolalla (a cura di), *Luis Buñuel*, New Reading, London, BFI, 2004

Forse però la risposta più interessante è la seguente: “potremmo ipotizzare che la casa della prostituzione, in quanto antitesi metaforica del matrimonio, abbia la funzione inconscia di mantenere in vita quest'ultimo e, con esso, la normalità che simboleggia”<sup>34</sup>. Ossia secondo lo studioso, molto probabilmente la scelta di entrare a lavorare nella casa di appuntamenti da parte di Séverine, risponde all'intenzione di salvare la vita coniugale con Pierre. Il suo intento ultimo non è quello di rovinare il loro rapporto, bensì di sanarlo, lavorando prima su sé stessa.

Infatti, come afferma Peter W. Evans: “ridotto all'essenziale il film traccia il viaggio di una donna alla scoperta di se stessa”<sup>35</sup> e questo viaggio comincia attraversando la soglia della casa di appuntamenti di Mme Anaïs. Inizialmente si sentirà persa e confusa, ma qui è dove incontrerà quegli uomini grezzi, rozzi e violenti che lei stessa sogna (inconscia e consciamente) e con cui lei può avere le sue prime esperienze erotiche e sessuali. A governare in questo dominio è Anaïs, equivalente femminile di Pierre: “materna, affettuosa, a volte severa, a volte complice e confidente come un'amante”<sup>36</sup>. Anaïs è la risposta che cerca, in quanto prendendo le parti della madre dura e ragionevole fa regredire Séverine a quell'obbedienza tipicamente infantile facendole assumere il ruolo di “*collegienne précoce*” (come la chiama lo stesso Husson)<sup>37</sup>. Ciò è evidente in un caso specifico, in cui Anaïs la manda a soddisfare il suo primo cliente, M. Alphonse, esattamente come farebbe una madre con la figlia per farle adempiere i suoi compiti. Quindi, da un lato c'è questo carattere rude e violento all'interno del bordello, e dall'altro per esempio, tra le prostitute vi è un rapporto di amicizia e solidarietà. Infatti il bordello prende subito le sembianze di una casa di moda o di una casa borghese, dove per di più le signore della casa si preoccupano in maniera sincera e materna per il futuro e l'educazione di quella bambina: la figlia della serva di casa<sup>38</sup>. Questa bambina (che assieme alla madre creano un piccolo nucleo familiare), inserita sapientemente da Buñuel, è quello squarcio nella realtà, che mostra le condizioni sociali che spesso sorgono attorno ai bordelli e più in generale nelle dimensioni sociali di degrado e di bisogno economico e affettivo. La bambina dai capelli biondi, entra in casa per mostrare la sua pagella a Mme Anaïs e viene accarezzata da uno dei clienti (l'asiatico) con cenno d'interesse nei suoi confronti. Questa semplice sequenza rimanda subito ai ricordi di Séverine e, assieme ad essi, a un senso di

---

<sup>34</sup> *Ivi.*, p. 124 (traduzione a cura dell'autrice)

<sup>35</sup> P. William Evans, *Bella di giorno e la perversione femminile*, cit., pp. 156-157.

<sup>36</sup> A. Farassino, *Tutto il cinema di Buñuel*, cit., p. 273.

<sup>37</sup> P. William Evans, *Bella di giorno e la perversione femminile*, cit., pp. 156-157.

<sup>38</sup> Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1994.

angustia per l'ambiente nel quale la bambina è costretta a muoversi in totale ingenuità e per quel futuro torbido che le aspetta<sup>39</sup>.

Anaïs capisce da subito come deve essere trattata Séverine, al contrario di Pierre, che ironicamente, essendo medico, non riesce a diagnosticare la giovane moglie, trattandola con quella cortesia che è già una forma di impotenza. Riconosce in lei un atteggiamento infantile, come quando lei le racconta di aver sognato loro due a passeggio su di una carrozza e lui afferma “sempre la carrozza”, a sottolineare quell'elemento tipico delle favole e del mondo dei bambini. Quella carrozza che, come la definisce Fofi, “è il simbolo stesso della fantasticheria, con il suo altalenare ritmico e sessuale, la sua musica cullante, zucca di Cenerentola e ventre materno tutto insieme”<sup>40</sup>. Séverine quindi è un personaggio ricco di sfaccettature con quella paura del buio e quell'orsacchiotto che si porta al caffè dagli amici, ma anche nei confronti di quel marito di cui è un po' sorella e un po' figlia<sup>41</sup>.

Séverine, in ogni caso, viene a conoscenza della casa di appuntamenti di Mme Anaïs tramite Husson. Quest'ultimo è un aduttore di Pierre, “lo ammira”, come lui stesso afferma, ma a parte questo non ha nulla a che vedere con Pierre (motivo poi della sua ammirazione). Husson è un vero don Giovanni, per alcuni un “erotomane”<sup>42</sup>, con la passione per la caccia e i bar. Nutre un particolare interesse per le case di appuntamenti, dove le donne, come lui afferma “sono completamente asservite”. Pierre al contrario, aveva definito quegli ambienti, in fin dei conti, come luoghi deprimenti e dai quali non si ricavava altro che tristezza e senso di colpa.

La curiosità di Séverine però verso questi luoghi sconosciuti, era stata accesa prima ancora dall'amica Reneé, la quale commentando la storia di una loro amica, che aveva iniziato a lavorare nei bordelli, arrivò ad affermare: “una donna come te e me, che deve andare con chi capita! In quei posti mica puoi scegliere. Chi viene, viene. Giovani, vecchi... magari anche brutti”. Una descrizione che normalmente genererebbe una sensazione di squallore, ma che per l'immaginazione di Séverine si rivelò come la risposta ai suoi bisogni. L'idea di essere costretta ad andare a letto con chiunque, aveva acceso la sua curiosità. Husson “ha tutte le qualità di buon *metteur-en-scène* [...], è un buon cercatore di star, e il suo occhio clinico gli permette di individuare fin dal primo momento una grande attrice in Séverine”<sup>43</sup>, quindi si lascia scappare

---

<sup>39</sup> A. Farassino, *Tutto il cinema di Buñuel*, cit.

<sup>40</sup> G. Fofi, *Capire con il cinema: 200 film prima e dopo il 68*, cit., p. 117

<sup>41</sup> A. Farassino, *Tutto il cinema di Buñuel*, cit.

<sup>42</sup> Alberto Moravia, *Al cinema. Centoquarantotto film d'autore*, [s.l.], Bompiani, 1975, p. 81

<sup>43</sup> A. Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, cit., p. 120

l'indirizzo di una di queste case di appuntamento. Le parole di Husson saranno quelle che la convinceranno a poco a poco ad entrare nella casa di Mme Anaïs. Séverine prende Husson subito a modello dell'azione, secondo Alberto Cattini. Ciò si dovrebbe evidenziare quando Séverine incontra Husson al club e si rende conto di essersi appoggiata sul ventre l'impugnatura della racchetta o quando salendo le scale che portano alla casa di appuntamenti, vengono inquadrati i piedi (in entrambi i casi vi sarebbero dei chiari riferimenti alla simbologia freudiana del sogno del coito). Ancor più evidente quando dopo averlo rifiutato alla porta di casa sua, parte il primo ricordo d'infanzia<sup>44</sup>.

Séverine quindi “che è una donna-bambina, avverte la necessità di esibirsi in un ambiente domestico con una madre protettiva e autoritaria e con amiche servizievoli”<sup>45</sup>. Ma oltre a questo, ciò che spinge maggiormente Séverine ad entrare nel bordello sono proprio le sue pulsioni masochistiche. Una delle sue prime esperienze al bordello sarà proprio di questo genere, solo che al rovescio di come lei se lo immaginava nelle sue fantasticherie: è l'uomo a voler essere sodomizzato e non lei a subirlo. È il caso del cliente ginecologo, in questo episodio la rappresentazione del desiderio masochista avviene mostrandone le caratteristiche più tipiche: l'uomo vuole farsi umiliare e per farlo la recita comincia con gli insulti da parte della “madre severa”, per poi giungere alle punizioni fisiche. Il cliente è vestito da maggiordomo e Charlotte (la prostituta) entra nei panni della padrona, in questo modo si crea anche una gerarchia sociale che dà maggiore enfasi al racconto. Questa costruzione delle parti, composta dallo stesso cliente, genera quell'effetto di straniamento e di ironia o di pietà. Bella di giorno/Séverine, che nel frattempo stava guardando da uno spioncino tutta la farsa (come noi, gli spettatori), esprime un giudizio di disapprovazione della pratica e sulla stessa persona masochista, postulando “Come si può cadere così in basso?”, davanti ad Anaïs. Con questa domanda, non solo, Séverine sta negando le sue stesse pulsioni, che il primo sogno sul landò aveva ben chiarito, ma osservando dallo spioncino questa rappresentazione sado-masochista del ginecologo, sta dando spazio ad una nuova devianza, quella del cosiddetto voyeurismo<sup>46</sup>.

Inoltre, l'atto di guardare dallo spioncino, permette a Séverine di scoprire il piacere dello sguardo e il suo potere di dominazione. Prima subiva lo sguardo degli altri (come quello del marito nel primo sogno), ora è lei a governare l'atto del vedere e a guardare qualcuno.

---

<sup>44</sup> A. Cattini, *Luis Buñuel*, cit.

<sup>45</sup> *Ivi.*, p. 100

<sup>46</sup> S. Alovio, *Luis Buñuel. [...]*, cit.

Quest'azione le permette di ottenere la libertà tramite il suo sguardo ed è un piccolo passo verso la propria libertà sessuale<sup>47</sup>.

Mediante questa sequenza si evince come all'interno del bordello, nonostante sia spesso abitato da persone rudi e violente, in realtà esista questa seconda faccia, nella quale gli uomini che frequentano quel luogo possono essere sé stessi, mostrando le loro debolezze e le loro perversioni, senza il timore di venire criticati da alcuno. La spiegazione di Pierre sui bordelli e la vicenda del ginecologo fanno comprendere come in realtà questo ambiente riveli una specie di dominio femminile: sono gli uomini ad uscire allo scoperto, rendendosi vulnerabili; le donne, al contrario, creano un rapporto di cameratismo tra di loro e sono loro a decidere se andare con un uomo oppure no<sup>48</sup>.

Questa sequenza narrativa apre una nuova riflessione, ovvero sullo statuto dello sguardo filmico. Come affermerebbe Christian Metz il nostro sguardo, quando guardiamo un film in una sala cinematografica, è esattamente allineato a quello della macchina da presa nel momento in cui ha filmato quelle determinate sequenze narrative<sup>49</sup>. Ma con *Bella di giorno*, in particolare con questa sequenza appena analizzata, non è più solo un'attività di scopofilia, come definita da Metz; ma dal momento in cui Séverine guarda dallo spioncino, pure noi (spettatori) partecipiamo dell'azione voyeuristica di Séverine, diventando anche noi dei guardoni. Quindi la nostra identificazione va oltre quella del cinema tradizionale, composta da momenti attrattivi, di *suspense*, di anticipazioni, di delusioni e altro ancora, e si incontra con la nostra stessa eccitazione, il nostro pensiero e i nostri desideri<sup>50</sup>. Come afferma anche lo stesso Fofi: “di morboso: solo il fatto che Séverine è, in qualche modo, sorella nostra, e che Buñuel ce la porta il più possibile accanto per sottrarla di continuo alla nostra identificazione, in un gioco perfetto e sottile di alternanze”<sup>51</sup>.

Quindi tornando alla narrazione, “il bordello diventa molto facilmente anche un teatro, un palcoscenico propizio alle gesta istrionico-erotiche dei clienti”<sup>52</sup>. La recitazione non è solo un elemento del quale si serve Buñuel per rendere la scena più ironica, ma è anche un elemento

---

<sup>47</sup> Marvin D'Lugo, *Glances of Desire in "Belle de jour"*, in «Film Criticism», vol. 2, n. 2/3, inverno/primavera 1978, pp. 84-89.

<sup>48</sup> *Ivi*.

<sup>49</sup> Christian Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 2002.

<sup>50</sup> A. Sabbadini, *Of boxes, Peepholes and Other Perverse objects: A psychoanalytic Look at Luis Buñuel's Belle de Jour*, cit.

<sup>51</sup> G. Fofi, *Capire con il cinema: 200 film prima e dopo il 68*, cit., p. 116.

<sup>52</sup> A. Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, cit., p. 120.

fondamentale nell'espressione del sado-masochismo. Infatti come spiegato da Andrea Sabbadini, le relazioni sado-masochiste si basano sul potere, ossia su chi predomina su chi. Tuttavia la persona che subisce la violenza non è completamente soggetta all'altra, nel senso che, al contrario di come appare nell'immaginario comune, è proprio chi subisce l'umiliazione e l'aggressione, a decidere quando smettere o quando continuare. Infatti anche in *Bella di giorno*, è il cliente a richiamare per un istante la prostituta, per un'azione commessa troppo presto rispetto al suo copione immaginato<sup>53</sup>. Sabbadini poi aggiunge però che “il fascino di relazioni così perverse non sta tanto nel dolore fisico o emotivo che viene causato o sofferto, [...] ma nell'artificiosità, nella teatralità stessa dello scenario che si svolge”<sup>54</sup>.

Infatti Séverine, a differenza delle altre prostitute, recita solo per sé, non finge: o rifiuta il cliente o ne gode. Solo in un'occasione, ossia nella sequenza del duca, si presta al ruolo di donna-manichino<sup>55</sup>. È evidente in questo episodio, essendo una visione di Séverine, che il duca necrofilo rappresenta il fantasma del desiderio deviato di Séverine, ossia la sua stessa necrofilia. Quindi non si sta tematizzando solo “la necrofila del duca, ma anche e forse soprattutto la necrofilia di Séverine”<sup>56</sup>. Séverine sogna sé stessa stesa all'interno di una bara in una situazione desueta di erotismo e questo è ciò che sottolinea il rapporto *eros/thanatos*, ponendo al centro la pulsione di morte<sup>57</sup>. Ma la morte non è correlata soltanto all'ambito erotico, quanto alla questione dell'eccesso, dell'estremo e quindi, sostiene Bertetto:

Non è solo esperienza del masochismo, è anche sperimentazione della trasgressione. Superamento dell'interdetto, pratica dell'eccesso che distrugge i criteri di comportamento e i valori tradizionali. È affermazione della sovranità del desiderio e dell'erotismo contro le costrizioni della morale diffusa.<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> A. Sabbadini, *Of boxes, Peepholes and Other Perverse objects: A psychoanalytic Look at Luis Buñuel's Belle de Jour*, cit.

<sup>54</sup> *Ivi.*, p. 123 (traduzione a cura dell'autrice).

<sup>55</sup> A. Farassino, *Tutto il cinema di Buñuel*, cit., p. 272.

<sup>56</sup> P. Bertetto, *Bella di giorno. L'immaginario, l'enigma*, cit., p. 168.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ivi.*, p. 169.

Quindi Séverine nel suo tentativo di trovare sé stessa, sta anche cercando di andare contro il sistema, si ribella alle costruzioni sociali e cerca un metodo ortodosso per liberarsi dai suoi fantasmi. La prostituzione è la sua risposta a quella chiusa perfezione del mondo borghese.

Questo concetto di superamento può essere inteso anche a livello più personale nel percorso di Séverine. Per Drouzy questo è il tema principale dell'opera, in quanto il personaggio stesso ha una duplice vita e questo passaggio da una vita all'altra presuppone una soglia o un interdetto. Séverine vive due vite parallele da un lato l'ordine borghese con le gite in montagna, le partite al tennis club, gli abiti raffinati e la vita coniugale con un marito esemplare (un vero "boy scout", come lo definisce Husson a un certo punto), dall'altra quella della casa di appuntamenti, dove i suoi sogni erotici prendono forma e si concretizzano in rapporti sessuali con gli stessi personaggi dei suoi sogni, ossia persone rozze e primitive. Queste due dimensioni sono separate l'una dall'altra, ma in entrambi i luoghi vi è una figura che fa da ponte verso l'altro mondo: Husson e Mme Anaïs. Sono caratteri speculari, il primo fa da mediatore, la seconda da sensale. "Entrambi sorvegliano i confini"<sup>59</sup>, si conoscono e si assicurano che avvenga il passaggio da una dimensione all'altra. Quindi così come quando si parte per un viaggio, al bacio furtivo di Husson sulla guancia di Séverine alla sua partenza, risponde quello tentato di Anaïs al suo arrivo. Come se fosse poi, una specie di permesso o di test per l'ingresso al nuovo mondo<sup>60</sup>.

L'attraversamento della soglia però non è così immediato per Séverine. Solo dal momento in cui sogna l'episodio del duca necrofilo, riesce a poco a poco ad abituarsi a questa duplice vita. La sequenza del duca rappresenta infatti una specie di resurrezione per lei, per la seguente motivazione. In un primo momento la m.d.p. inquadra il fuoco del camino (simbolo della purificazione) e poi, dopo essere stata dentro la bara, Séverine esce dalla casa facendosi bagnare completamente dalla pioggia (simbolo invece della rigenerazione). Séverine quindi ora è come se fosse riuscita a pacificarsi e a comprendere quelle pulsioni che la inquietavano, facendola sentire scissa. Anche la sua entrata ed uscita dalla bara simboleggia quel passaggio dalla morte alla vita che, come la definisce Drouzy, le concede la sua "redenzione"<sup>61</sup>. Un segno di questa ritrovata conciliazione con sé stessa è il sogno ad occhi aperti alla tavola del caffè oppure come quella simpatia che inizia a provare per Marcel (il cliente che appartiene a un'organizzazione mafiosa)<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> M. Drouzy, *Luis Buñuel. architecte du rêve*, cit., p. 131. (traduzione a cura dell'autrice).

<sup>60</sup> *Ivi.*

<sup>61</sup> *Ivi.*, p. 132 (traduzione a cura dell'autrice).

<sup>62</sup> *Ivi.*

Questa ritrovata stabilità in Séverine/Bella di giorno è al sicuro fin quando le sue identità, i suoi due mondi e le persone che vi abitano, rimangono separate. Esse non si devono incontrare, infatti lei stessa pone fin dal principio dei limiti all'esistenza della sua seconda identità: Bella di giorno esiste solo dalle 14.00 alle 17.00 ed esclusivamente in casa di Mme Anaïs.

tale restrizione temporale, e in effetti tutto l'insieme di norme, per lo più tacite, che regolano la vita nella casa di prostituzione, fornisce un contenimento ai pericoli rappresentati dalla devianza sessuale. In altre parole, è la presenza di tali confini che consente il verificarsi di comportamenti socialmente dirompenti senza sconfinare nella follia o nella tragedia<sup>63</sup>

Tuttavia, questo stato di stabilità non può durare per molto tempo, per cui l'esistenza di Bella di giorno comincia ad essere minacciata e alcuni personaggi varcano quel confine che lei considerava sicuro. Il primo è Marcel che, essendosi innamorato di lei, comincia a desiderarla anche fuori dalla casa di appuntamenti, non gli basta più Bella di giorno e vuole conoscere Séverine. Il secondo è Husson che invece esce dall'ambiente borghese per andare a visitare la casa di Mme Anaïs. Husson trovando Bella di giorno/Séverine decide di parlarle, ma solo per umiliarla. Séverine a questo punto si sente in pericolo e decide di lasciare subito il lavoro al bordello. La rappresentazione di questo stato di senso di colpa e di repressione della sessualità di Séverine viene raffigurato proprio tramite la sequenza del duello tra Husson e Pierre<sup>64</sup>. In questa vicenda, "coloro che Séverine colloca nella realtà su piani antitetici (quanto ama Pierre, tanto detesta Husson), nei sogni li assimila l'un l'altro e li vede alleati e complici nelle "punizioni" che essi le infliggono"<sup>65</sup>.

Ritornata alla sua vita precedente, si sente al sicuro e anche più sicura di sé. Ma Marcel che ancora non ha soddisfatto il suo desiderio pulsionale di possederla per intero, la spia e scopre dove abita, superando anche lui questa volta, il confine. Lei lo manda via, ma lui rimane davanti alla porta dell'ingresso per potersi liberare del marito. Marcel spara a Pierre, ma non lo uccide, rendendolo paralitico, mentre Marcel viene ucciso durante l'inseguimento della polizia.

---

<sup>63</sup> A. Sabbadini, *Of boxes, Peepholes and Other Perverse objects: A psychoanalytic Look at Luis Buñuel's Belle de Jour*, cit., p. 125 (traduzione a cura dell'autrice).

<sup>64</sup> A. Bernardi, *Luis Buñuel*, cit.

<sup>65</sup> *Ivi.*, p. 287



Pierre ora viene accudito da Séverine e, Husson che, col pretesto di non far soffrire l'amico per la sua totale dipendenza dalla moglie, decide di rivelargli la verità su ciò che è accaduto e su ciò che faceva Séverine. Fofi ritiene che "alla conoscenza della sua colpa da parte del marito, a Séverine non resta che una nuova regressione, il ritorno allo stato precedente la scelta che nulla ha risolto, alla fantasticheria, alla gabbia dell'infanzia, tranquillizzante e padrona"<sup>66</sup>. Tuttavia, col finale Séverine confessa a Pierre: "da quando hai avuto il tuo incidente, non sogno più", ciò significa che lei si è liberata dei suoi fantasmi. Inoltre la cecità di Pierre, secondo Marvin D'Lugo, ha ristabilito l'equilibrio di Séverine. Liberandosi dallo sguardo del marito, si è liberata dal dominio maschile e il suo sguardo ora è libero di cercare nuove esperienze e nuovi piaceri. È uno sguardo rigenerato<sup>67</sup>.

"Il mio più gran desiderio" è quello di avere un figlio, confessava Pierre quando ancora poteva muoversi liberamente, ma ad una moglie che ancora non poteva soddisfarlo. Quindi, in una tipica soluzione ironica buñueliana, se prima Pierre era in condizioni e Séverine no, ora la situazione si è ribaltata, eliminando ogni possibilità di realizzare il suo "desiderio".<sup>68</sup> Mentre al contrario il sogno di Séverine sembra essersi realizzato. Secondo Cattini esso consiste nel "non dover più rendere conto della sua freddezza, poter essere asessuata senza paure e violenze"<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> G. Fofi, *Capire con il cinema: 200 film prima e dopo il 68*, cit., p. 117.

<sup>67</sup> M. D'Lugo, *Glances of Desire in "Belle de jour"*, cit.

<sup>68</sup> M. Drouzy, *Luis Buñuel. architecte du rêve*, cit.

<sup>69</sup> A. Cattini, *Luis Buñuel*, cit., p. 103.

### 3.3. Il sogno e la realtà

Riguardo alla questione del sogno Dario Tomasi spiega come esso all'interno del film, abbia una precisa valenza: “ha spesso la funzione di mettere in scena il mondo interiore di un personaggio, le sue paure o i suoi desideri, consci o inconsci che siano. [...] esso costituisce una parte essenziale della presentazione del protagonista di un film”<sup>70</sup>. Lo studioso in seguito, distingue tre generi di sogni cinematografici: il sogno rappresentato, il sogno narrato e il sogno rappresentato e narrato. Nel primo caso il sogno viene rappresentato tramite una diretta messa in scena del sogno; nel secondo caso il sogno viene solo raccontato dal personaggio che ha sognato; e nel terzo il sogno viene sia raccontato che rappresentato filmicamente tramite immagini e suoni<sup>71</sup>.

Con il film *Bella di giorno* però realtà e sogno continuano a sconfinare dal loro territorio, creando sequenze molto ambigue. Tomasi a tal proposito distingue i sogni in altre quattro categorie: sogni espliciti, sogni impliciti, sogni celati e “sogni ambigui” o “realtà ambigue”.

Nei sogni espliciti la sequenza onirica si distingue facilmente da quelle fenomeniche in quanto il suo inserimento viene accompagnato da elementi visivi, come un personaggio che va a dormire, o sonori, come quella di una voce narrante, o altro ancora. Nei sogni impliciti la sequenza viene avviata senza alcun indizio, rivelandosi solo sul finale come sogno. Il sogno celato invece ha un avvio simile a quello implicito, ma con maggiori difficoltà di riconoscimento, in quanto non fa trapelare la sua vera natura né dagli ambienti, né da ciò che accade e né da come viene rappresentata. Tuttavia lascia qualche incertezza, inserendo qualche immagine interpretabile come rivelazione di un sogno. I “sogni ambigui”, vengono chiamati anche “realtà ambigue”, in quanto la distinzione tra sogno e realtà è minima, portando a una estrema confusione<sup>72</sup>.

Quindi, considerando i sogni di Séverine, il primo appartiene alla categoria dei sogni impliciti per quell'inizio in *medias res* e quel finale che rivela la sequenza onirica. Nel secondo sogno, quello in Camargue, il frammento narrativo potrebbe essere un sogno celato, in quanto, come espresso anche nei capitoli precedenti, non è chiaro il confine tra le due realtà; anzi non esiste proprio, in quanto una delle due entra nel territorio dell'altra. Pierre invita Séverine a riposarsi (indirettamente anche a sognare), spegne la luce e, dopo una breve inquadratura sul volto di

---

<sup>70</sup> D. Tomasi, *Lezioni di regia: modelli e forme della messinscena cinematografica*, cit., p. 325.

<sup>71</sup> *Ivi*.

<sup>72</sup> *Ivi*.

Séverine, cominciano a suonare dei campanacci (richiamando quelli del primo sogno, anche se in questo caso appartengono a dei tori). La sequenza onirica quindi prenderebbe avvio un istante prima, solo a livello sonoro, e poi mediante le immagini.

Il sogno del duello invece prende avvio con immagine e suono allineati e con uno stacco pulito rispetto alla traccia fenomenica. Tuttavia questa è evidentemente una fantasticheria più che un sogno sognato. Non solo perché è improbabile che si sia addormentata, ma anche perché è in assenza di quei elementi tipici delle altre sequenze oniriche, ossia vi sono la carrozza e l'immagine di Séverine legata, ma non vi sono il suono dei campanelli e il riferimento ai gatti. Nel finale di *Bella di giorno* invece appaiono tutti questi elementi (i campanelli, i miagolii e la carrozza) assieme a un forte grado di ambiguità. Ma ciò che manca infatti è l'immagine di Séverine legata a cui

si contrappone la liberazione di Pierre, che da un'iniziale condizione di immobilità riesce, invece, a riconquistare le proprie facoltà di movimento e a riprendere il controllo del proprio corpo. [...] Quest'ultimo sogno - ad occhi aperti o chiusi che sia - porta a conclusione una serie di sequenze oniriche attraverso un evidente e doppio transfer che passa dalla prigionia di Séverine alla liberazione di Pierre<sup>73</sup>.

Nella vicenda del duca necrofilo, invece, si tratta di un "sogno ambiguo" seguendo la distinzione proposta da Tomasi. La sequenza nel suo complesso non presenta elementi straordinari e il duca non è tanto diverso dai clienti abituali del bordello. Inoltre in nessun momento, né prima né dopo, Séverine va a letto o si alza da questo. Tuttavia vi sono quei soliti elementi (in questo caso Séverine non è legata, ma è inserita in una bara per cui sempre in uno stato di impedimento motorio). In breve, se non fosse per il riferimento agli altri elementi onirici, la sequenza in sé potrebbe far parte del fenomenico.

È interessante poi il riferimento alle osservazioni di Christian Metz nel rapporto tra spettatore e film narrativo, al quale il film di Buñuel si avvicina molto<sup>74</sup>.

Di fronte all'oggetto culturale che è il film di finzione l'impressione di realtà, l'impressione di sogno e l'impressione di fantasticheria cessano di essere contraddittorie e di escludersi a vicenda, come fanno di solito, per entrare in nuovi rapporti in cui il loro scarto abituale, senza esattamente annullarsi, ammette una configurazione inedita, che dà spazio nello stesso momento

---

<sup>73</sup> *Ivi.*, p. 360

<sup>74</sup> *Ivi.*

all'accavallamento, all'oscillazione alternativa, alla sovrapposizione parziale, allo spostamento, alla circolazione permanente fra le tre.<sup>75</sup>

Infatti, oltre queste cinque principali narrazioni oniriche o fantastiche di Séverine, tutto il film è avvolto dall'ambiguità, a partire dai personaggi e dagli ambienti nei quali si muovono. Il comportamento borghese è il soggetto principale secondo Farassino, che si manifesta: “nella classe degli abiti di *haute couture* ma ancor più nel *savoir faire* dei personaggi, nel loro camminare vellutato, nel loro muoversi come in un acquario, nel silenzio senza musica delle situazioni”<sup>76</sup>. Inoltre ritiene che il dialogo inudibile fra Mme Anaïs e Husson rappresenti al meglio lo stereotipo borghese, con il rifiuto degli schiamazzi e del disordine da un lato, e la ricerca dell'ordine e della massima compostezza dall'altro<sup>77</sup>. Tuttavia l'assenza dell'accompagnamento musicale durante tutto il film, permette un maggiore avvicinamento alla realtà dei sogni e alla loro struttura, come afferma Enrico Ghezzi<sup>78</sup>.

Per quanto riguarda Séverine, da un lato sembra uscita da una rivista di moda e dall'altro assomiglia a un personaggio delle favole. Citando le parole di Farassino: “Séverine a volte si incanta a pensare e fantasticare e tutto il suo personaggio, con la sua lontana e irreale bellezza bionda, è fatto della materia dei sogni”<sup>79</sup>. Invece, d'altro lato, vi è un impegno nel ricalco di quei *cliché*, già presenti nel romanzo di Kessel e di cui Buñuel fa largo uso, evidenziando certe caratteristiche tipiche del fotoromanzo.<sup>80</sup> Quindi Séverine dallo sguardo freddo e impassibile, è cristallizzata nella sua eleganza (motivo del suo stesso successo al bordello, le sue colleghe affermano “non vogliono che lei”); mentre con i suoi capi di abbigliamento firmati Yves St Laurent, la sua bellezza e i suoi capelli biondi, è perfetta per una sfilata, così come suo marito: bello, gentile ed elegante. E poi, il bandito Marcel sporco, con i calzini bucati, la palandrana, i denti incapsulati, l'occhiello sulla schiena e con tutti i tratti caricaturali dello spagnolo andaluso focoso, geloso, violento e infantile, che vengono portati in evidenza nel momento in cui si invaghisce di Séverine. Gli ambienti pure si impregnano di quei *cliché*: la casa di appuntamenti di Mme Anaïs mostra un campionario di tutte le perversità. In direzione opposta, è la casa dei coniugi Sérizy a Parigi, dove la stanza da letto conserva una certa freddezza con i suoi letti separati, mentre il salotto è arredato con mobili e piatti di gusto orientaleggiante, e quadri di

---

<sup>75</sup> C. Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, cit. p. 130.

<sup>76</sup> A. Farassino, *Tutto il cinema di Buñuel*, cit., p. 272.

<sup>77</sup> *Ivi*.

<sup>78</sup> Enrico Ghezzi, *Paura e desiderio: cose (mai) viste, 1974-2001*, Milano, Bompiani, 1995.

<sup>79</sup> A. Farassino, *Tutto il cinema di Buñuel*, cit., p. 271.

<sup>80</sup> G. Gabutti, *Luis Buñuel, l'utopia della libertà*, Roma, Figlie di S. Paolo, 1981.

Mirò e Picasso<sup>81</sup>. Oltre a questo, vi sono le conversazioni tra Pierre e Séverine, sia quelle sul landò che nella vita reale, le quali rimandano a quelle dei romanzi di stazione (*roman de gare*)<sup>82</sup>.

Nel film si rintracciano elementi di forte ambiguità anche all'interno del fenomenico. Come Farassino afferma,

Il mistero è più mistero se sta nella realtà e se funziona per la realtà. [...] La vita reale è piena di episodi che appartengono a un altro mondo, o lo rivelano, come gli atti mancati di Séverine, il vaso dei fiori di Husson che le cade di mano, la boccetta di profumo che si rompe<sup>83</sup>.

Oppure come quando Hyppolite comincia a cantare un flamenco in un bar, senza un apparente motivo, se non la casualità. Infatti come testimonia Buñuel nell'intervista di Pérez Turrent e Julio de la Colina, alla domanda di Turrent, “perché canta il flamenco?”, Buñuel rispondeva: “perché no? Perché lei indossa una camicia di quel colore, e non di un altro?”<sup>84</sup>.

E così può essere anche per quella sedia a rotelle abbandonata in mezzo al marciapiede che i coniugi trovano all'uscita dall'ospedale. Questa, secondo l'analisi di Paolo Bertetto, potrebbe avere diverse interpretazioni, come: una premonizione (ironica e minacciosa), solo una coincidenza o una semplice casualità della vita con i suoi micromisteri, un suggerimento per Séverine affinché fantastichi l'episodio di Pierre paralitico o, addirittura, in ottica metafilmica, un'autoreferenzialità o una sollecitazione all'attenzione<sup>85</sup>. Un altro esempio possono essere i gatti nella loro presenza solo sonora per tutto il film e di cui il maggiordomo chiede se deve “introdurli” al duca durante la cerimonia; oppure quel calamaio che il cliente ginecologo chiede ad Anaïs e di cui non si sa a cosa potesse servire<sup>86</sup>. Oppure ancora quella strana attenzione per le parti basse, inquadrando gli stivali e i calzini di Marcel o le scarpe e i piedi di Séverine. Così come quella impugnatura della racchetta da tennis che Séverine si appoggia al ventre<sup>87</sup>. Inoltre, “l'azione è sempre scandita dai tipici atti di passaggio o di attesa nel mondo buñueliano: giocare a carte, ricamare, stare accanto al camino”<sup>88</sup>.

---

<sup>81</sup> A. Cattini, *Luis Buñuel*, cit.

<sup>82</sup> M. Drouzy, *Luis Buñuel. architecte du rêve*, cit.

<sup>83</sup> A. Farassino, *Tutto il cinema di Buñuel*, cit., p. 271.

<sup>84</sup> Tomás Pérez Turrent e Julio de la Colina, *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*, Mexico, Planeta, 1986, tr. it. José, *Buñuel secondo Buñuel*, Milano, Ubilibri, 1993, p. 178

<sup>85</sup> P. Bertetto, *Bella di giorno. L'immaginario, l'enigma*, cit.

<sup>86</sup> *Ivi*.

<sup>87</sup> A. Farassino, *Tutto il cinema di Buñuel*, cit.

<sup>88</sup> *Ivi.*, p. 274

Ma anche l'incontro con il cliente asiatico il quale mostra il contenuto del cofanetto a Séverine, ma non agli spettatori, del quale molti hanno mostrato il proprio interesse: "ovviamente è inutile chiederle che cosa c'è nella scatola che il cliente asiatico mostra a Séverine"<sup>89</sup> ironizzava Julio de la Colina. Essa può essere: "contenitore di segni-sogni erotici, cifra del cinema futuro di Buñuel, spazio che costringe il desiderio, segno vuoto del "gusto" come scelta morale [...], sublimazione degli incubi e dei meccanismi di frustrazione ricorrenti nei sogni, e frustrazione che solo nei sogni si accetta"<sup>90</sup>. La scatola cinese, come nel caso della sedia a rotelle, può essere anche una tattica per provocare l'interesse del pubblico, ossia la sua funzione è puramente quella di fare pensare agli spettatori che vi sia qualcosa al suo interno e immaginare cosa vi possa essere. Un po' come nell'illusione che ci sia mistero nella vita, quando alla fine magari non c'è mai stato nulla da scoprire, citando l'esempio di Sabbadini<sup>91</sup>. Quindi la scatola cinese o carillon, può essere definita, come da Farassino: "l'equivalente cinematografico di un punto di domanda"<sup>92</sup>. Infatti si potrebbe anche dire che,

I misteri dei gatti, dell'inchiostro, della scatola cinese, inerenti a un rituale erotico che stimola l'immaginazione dello spettatore, ponendolo al limite in una condizione di fantasticheria simile a quella della protagonista, hanno una precisa funzionalità, coinvolgono appunto, ma anche alludono a uno stato di incompiutezza, di irrealizzabilità, di inassolutezza di quella evasione<sup>93</sup>

Lo stesso si ripete con la sequenza finale, anche se in questo caso, l'ambiguità è inserita già nella dimensione onirica. Si tratta di quel landò vuoto che passa su quello stesso cammino alberato dell'inizio del film, accompagnato da quei tintinnanti campanellini e da quegli insistenti miagolii. Perché il landò è vuoto? Secondo Bertetto esso può simboleggiare una specie di nuovo inizio, nel quale Séverine ha trovato nuove forme di soddisfazioni masochistiche (o di trasgressione della norma), oppure simboleggia un nuovo inizio per la coppia, la quale dovrà trovare un nuovo equilibrio, sempre di tipo perverso.<sup>94</sup>

---

<sup>89</sup> T. Pérez Turrent e J. de la Colina, *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*, cit., p.180.

<sup>90</sup> E. Ghezzi, *Paura e desiderio: cose (mai) viste, 1974-2001*, cit., p. 19

<sup>91</sup> A. Sabbadini, *Of boxes, Peepholes and Other Perverse objects: A psychoanalytic Look at Luis Buñuel's Belle de Jour*, cit.

<sup>92</sup> E. Ghezzi, *Paura e desiderio: cose (mai) viste, 1974-2001*, cit., p. 274.

<sup>93</sup> G. Fofi, *Capire con il cinema: 200 film prima e dopo il 68*, cit., p. 117.

<sup>94</sup> P. Bertetto, *Bella di giorno. L'immaginario, l'enigma*, cit.

Buñuel quindi semina *Bella di giorno* di simboli e figure delle quali gli studiosi sono riusciti a decriptare, pur restando nell'incertezza o mantenendo e riconoscendo quel possibile margine di errore. Questo insieme di piccole realtà assieme agli episodi di fantasticheria, risultano nel loro insieme difficili da decifrare. Tanto che, anche le immagini reali o che dovrebbero rappresentare la parte fenomenica del film, finiscono per essere contagiate dall'ambiguità di quelle altre parti oniriche. La solidità e la stabilità iniziale della parte fenomenica del film quindi viene indebolita a poco a poco, incrementando una certa incertezza attorno a tutta la realtà del film.<sup>95</sup> Infatti, come afferma Drouzy, Buñuel “cancella sistematicamente i confini o, meglio, li ignora, li considera inesistenti. [...] Il processo avanti e indietro tra il cosiddetto reale e il cosiddetto sogno è così accuratamente nascosto che è diventato praticamente invisibile”<sup>96</sup>. Il film stesso potrebbe essere l'esercizio mentale e subconscio di Séverine, come se a governarlo sia solo la sua immaginazione (perversa e non). È possibile in questo senso chiedersi:

Il film è in larga misura il prodotto dell'immaginazione ossessiva e delle fissazioni masochistiche di Séverine? È la fantasmizzazione visiva oggettivata delle sue pulsioni e dei suoi desideri inconsci e preconsoci? E se la parte essenziale del film è il prodotto della sua fantasmizzazione, saranno in ogni caso individuabili nell'orizzonte diegetico alcune sequenze fenomeniche in cui Séverine è colta nell'atto di predisporre a produrre il proprio immaginario? È possibile distinguere nel significante del film l'immaginario fantasmizzato di Séverine contrapposto a segmenti dell'ordine fenomenico?<sup>97</sup>

Domande alle quali non vi è una risposta corretta, quindi come propone Drouzy,

alla fine, non importa se la storia di Séverine è “reale” o immaginaria. Cos'è più vero: quello che vediamo o quello che pensiamo e sogniamo? [...] E poi, di fronte a un film di finzione (e quali no?), cosa significano tutte queste distinzioni e categorie? Non siamo comunque immersi nell'immaginario? Buñuel girando *Belle de jour* ha il merito e il coraggio di mettere radicalmente in discussione le strutture di pensiero in base alle quali solitamente si giudicano i film.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> M. Drouzy, *Luis Buñuel. architecte du rêve*, cit.

<sup>96</sup> *Ivi.*, p. 137 (traduzione a cura dell'autrice)

<sup>97</sup> P. Bertetto, *Bella di giorno. L'immaginario, l'enigma*, cit., pp. 174-175.

<sup>98</sup> M. Drouzy, *Luis Buñuel. architecte du rêve*, cit., pp. 137-138. (traduzione a cura dell'autrice).

Infatti, il film non condanna la prostituzione, non critica le azioni della protagonista e non esprime quei tipici giudizi manichei, nei quali esistono solo i concetti di giusto e sbagliato, di bene e male, di vero o falso, o ancora di reale e immaginario. Il film si basa su un unico principio: l'enigma. Buñuel non apprezza quelle costruzioni di opinioni che si manifestano come concetti assoluti, in totale contraddizioni con altre. Il regista è affascinato dall'incertezza, dal dubbio, da ciò che sta in mezzo alle grandi dottrine, che invece è di difficile decifrazione<sup>99</sup>. Anche Bertetto giunge alla stessa conclusione: è l'enigma a governare il film. “*Bella di giorno* si rivela dunque come un film enigma che è anche un film sull'enigma dell'inconscio, sull'inconscio come enigma”<sup>100</sup>. Ossia è un film ambiguo che fa riflettere, che con il suo avanzare non dà risposte, ma al contrario fa aumentare i punti di domanda in chi lo guarda. Questa sua stessa natura enigmatica è rivelazione dell'inconscio, perché è come se rappresentasse la struttura interna dell'inconscio nella sua enigmaticità<sup>101</sup>.

Secondo Silvio Alovio, vi è un sistema dal quale Buñuel ottiene questo effetto ed è la struttura narrativa.

Nel film senza narrazione, cioè senza un contesto logico di riferimento, senza strutture spazio-temporali coordinate, non ci sarebbe infatti la possibilità di creare un enigma. L'enigma è l'affermarsi di una condizione di irrisoluzione logica di un insieme di elementi strutturati: e nel cinema di Buñuel la garanzia di struttura è assicurata proprio dal racconto.<sup>102</sup>

*Bella di giorno*, in particolare, ha una struttura narrativa composta da due livelli di lettura. Il primo più superficiale, legato a forme di devianza più banali che Buñuel tratta con distacco (come le sequenze con i clienti). Il secondo è più profondo, legato all'inconscio e tende a destabilizzare la struttura narrativa, mostrando un sottotesto più complesso e generando quella difficoltà nel discernere la realtà dall'immaginazione (e il contrario).<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> *Ivi.*

<sup>100</sup> P. Bertetto, *Bella di giorno. L'immaginario, l'enigma*, cit., p. 177.

<sup>101</sup> *Ivi.*

<sup>102</sup> S. Alovio, *Luis Buñuel. [...]*, cit., p. 37

<sup>103</sup> *Ivi.*



#### 4. La critica e la censura nel film *Bella di giorno*

Buñuel realizza *Bella di giorno*, come è solito fare, in tempi molto ristretti. “Le riprese, che si svolgono a Parigi e alla Franstudio di Saint-Maurice, iniziano il 10 ottobre e durano due mesi, con un risparmio di ben due settimane sul piano di produzione e l'impiego di soli 18.000 metri di pellicola”<sup>1</sup> (considerando che le pellicole più economiche dell'epoca erano di 24.000 metri, era un grande risparmio<sup>2</sup>).

*Bella di giorno* inizialmente viene rifiutato a Cannes per “insufficienza artistica”, ma alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia del 1967 ottiene il Leone d'oro. Il film avrà successo commerciale, ma da parte della critica non tutti lo apprezzeranno come è stato invece per Joseph Kessel (l'autore del romanzo *Bella di giorno*), che ha definito Buñuel un genio e ha riconosciuto al film un aspetto importante: “Il mio libro c'è e allo stesso tempo non c'è più. Ci troviamo in un'altra dimensione: quella del subconscio, dei sogni, degli istinti segreti improvvisamente portati alla luce”<sup>3</sup>. Infatti, anche se Buñuel non ha amato il libro di Kessel, ritenendolo “un po' un feuilleton”<sup>4</sup>, ha intravisto in esso una trama interessante alla quale poi aggiungere qualcosa di suo, ossia ciò che Kessel stesso ha individuato: i sogni, l'inconscio, la realtà e l'immaginazione. Altra parte della critica lo ha biasimato per la presenza di scene troppo esplicite, che avrebbero reso il film rozzo, superficiale e voyeuristico, all'insegna del compiacimento. Mentre “l'Osservatore Romano” rifletté sull'opera stessa da cui era tratto il film definendola come una “letteratura borghese d'ambiente [...] d'impronta erotica con pretesti psicologico-sociali”<sup>5</sup>. Infine, il Centro Cattolico Cinematografico affermò che si trattava di “una vera e propria antologia della perversione sessuale”<sup>6</sup>.

Antonio Castro riteneva nella sua recensione di *Simón del desierto* del 1978 nella rivista “Dirigido por” che, successivamente a *Simón* (1965) (eccetto *La via lattea*, 1969 e *Tristana*, 1970), il cinema di Buñuel era diventato deludente. In base all'intervista nella quale il regista dichiarava che il cinema aveva smesso di interessargli, Castro affermava che Buñuel non aveva

---

<sup>1</sup> A. Farassino, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, cit., p. 102.

<sup>2</sup> Alberto Abruzzese, Stefano Masi, *I film di Luis Buñuel*, Roma, Gremese, 1981, p. 127.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>4</sup> T. Pérez Turrent e J. de la Colina, *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*, cit., p.177.

<sup>5</sup> A. Abruzzese, S. Masi, *I film di Luis Buñuel*, cit., p. 129.

<sup>6</sup> Giorgio Tinazzi, *Il cinema di Luis Buñuel*, Palermo, Palumbo, 1973, p. 160.

più nulla da dire da molto tempo e che quindi ora si dedicava “a ripetersi e plagiarsi in un inutile gioco di acrobazie”<sup>7</sup>, alludendo anche sul finale al raggiungimento del successo in maniera non meritevole<sup>8</sup>. Goffredo Fofi al polo opposto, affermava che, rispetto ai precedenti film, con *Bella di giorno* si era superato, da un lato perché abbandona quel tipo di ambiente datato tipico del suo cinema, per un ambiente europeo, dall’altro perché “abbandona i santi per parlare dell'uomo medio, del noi quotidiano”<sup>9</sup>. Tuttavia, l’annuncio di Buñuel durante l’intervista non era da riferire al suo metodo di fare cinema (come Castro ha adoperato), ma piuttosto al suo generale stato di spossatezza che, con l’avanzare degli anni, iniziava ad accusare successivamente a un periodo di riprese. Nonostante ciò, si può riscattare l’autocitarsi di Buñuel, ma non come nota negativa del suo percorso, al contrario come segno di distinzione e di arricchimento della sequenza, facendo sempre nuovi ed interessanti parallelismi.

Quanto più appare frutto unicamente di fantasia e di estro, tanto più l'ispirazione buñueliana si rivela invece ricca di riferimenti culturali. Non ci stancheremo mai di dire che l'immagine, spesso veicolata dalla critica, di un Buñuel naif, libero e sciolto da vincoli estetici, ma sostanzialmente incolto se non grezzo, è quanto di più lontano dal vero si possa dare.<sup>10</sup>

Infatti, Auro Bernardi, mentre evidenzia i tagli indebiti al film nella versione pubblicata in Italia, porta in luce delle allusioni ad altri film di particolare rilievo. Uno di questi tagli (che oggi però è presente nel film in versione italiana) si trova nel frammento all’interno della prima sequenza onirica del film, in cui Séverine viene trascinata a terra dai cocchieri, esattamente come in *Ensayo de un crimen* (1955), Archibaldo trascina il manichino-Lavinia verso il laboratorio. “Si tratta di un'autocitazione che orienta per analogia tra le due opere. In entrambe infatti siamo in presenza di turbe psichiche derivanti da traumi infantili che generano desideri inappagati, ovvero il bisogno di soddisfarli nella sfera onirica”<sup>11</sup>.

Una delle decurtazioni richieste dai produttori e dalla censura francese, che invece è ancora presente nella nostra versione, riguarda la sequenza del duca necrofilo.

---

<sup>7</sup> A. Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, cit., p. 118-119 (traduzione a cura dell’autrice).

<sup>8</sup> *Ivi.*

<sup>9</sup> G. Fofi, *Capire con il cinema: 200 film prima e dopo il 68*, cit., p. 116.

<sup>10</sup> A. Bernardi, *Luis Buñuel*, cit., p. 289.

<sup>11</sup> *Ivi.*, p. 286.

In particolare, la scena tra Georges Marchal e Catherine Deneuve, in cui lei si trova sdraiata in una bara mentre lui la chiama figlia, si è svolta in una cappella privata, dopo una messa celebrata sotto una splendida copia del Cristo di Grünewald, il cui corpo martoriato mi ha sempre impressionato. La soppressione di questa messa cambia apparentemente l'atmosfera della scena.<sup>12</sup>

Quindi viene rimossa la parte in cui viene ripresa, mostrandone tutti i dettagli, la *Crocifissione di Isenheim* di Matthias Grünewald. La crocifissione in questione è ciò che dava alla scena quel carattere inquietante e scandaloso<sup>13</sup>. Come lo stesso Buñuel sostiene durante l'intervista di Turrent e de la Colina: “aveva più valore con il Cristo di Grünewald, l'immagine più terribile del Cristo, la conoscete? Di un realismo feroce. Quella immagine era importante perché preparava la scena successiva”<sup>14</sup>. Quest'opera artistica già apprezzata, per il suo attaccamento alla realtà con quella crudità della carne insanguinata del Cristo in crocifissione, da Federico García Lorca in *Impressioni e paesaggi* (1993) e da Joris-Karl Huysmans in *Là-bas* (1891), trova il suo omaggio, anche nel cinema di Buñuel. Anche qui quindi, non mancano riferimenti culturali ricercati e interessanti.

Un altro riferimento artistico, non di minor valore, è quello all'opera *L'Angélu*s di Jean-François Millet, che Buñuel allestisce per un secondo durante la vicenda sognata di Pierre e Husson in Camargue. Dopo la loro strana conversazione, i due rimangono in posa con Pierre a personificare la moglie del contadino<sup>15</sup>. Questo *tableau vivant* è anche il primo di una serie di interessanti riferimenti a *Un chien andalou* (1929)<sup>16</sup>, in questo caso proprio al suo finale. Rilevanti sono quindi il tema del doppio presente in tutto *Bella di giorno* e anche il relativo “binomio sangue-erotismo”<sup>17</sup>, in cui la violenza è legata alla sessualità e la sessualità al sangue versato (un esempio per *Un chien andalou* si rileva nel taglio dell'occhio, mentre per *Bella di giorno* è in quella ferita trovata sul volto di Séverine dopo il duello tra Husson e Pierre)<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup> A. Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, cit., p. 81 (traduzione a cura dell'autrice).

<sup>13</sup> M. Drouzy, *Luis Buñuel. architecte du rêve*, cit.

<sup>14</sup> T. Pérez Turrent e J. de la Colina, *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*, cit., p.177.

<sup>15</sup> A. Cattini, *Luis Buñuel*, cit.

<sup>16</sup> A. Bernardi, *Luis Buñuel*, cit.

<sup>17</sup> *Ivi.*, p. 291.

<sup>18</sup> *Ivi.*

All'interno del film inoltre si possono trovare diversi riferimenti a *A bout de souffle* (1960), il film di Jean-Luc Godard. Uno dei quali viene menzionato da Maurice Drouzy e riguarda l'episodio della rapina di Marcel aiutato da Hippolyte sugli Champs-Élysées, in cui il primo passeggia con l'Herald Tribune (lo stesso giornale presente nel film di Godard)<sup>19</sup>. Un altro tributo al celebre regista francese avviene invece con la morte dello stesso personaggio del film di Buñuel, il quale richiama in maniera identica (anche se interpretata con più ironia) la morte di Belmondo nel film *A bout de souffle*. Entrambi muoiono, uccisi durante un inseguimento della polizia, in mezzo alla strada, riempiti di pallottole e, come afferma Emilio García Riera, esattamente nella maniera in cui tutti gli anteroi (*héros negros*) hanno meritato di morire nel mondo del cinema<sup>20</sup>.

Al di là delle diverse opinioni contrastanti tra i critici dell'epoca e dei riferimenti ad altre opere, si può dire sicuramente che questo film è riuscito ad avere successo a livello commerciale.

In senso creativo, tutto questo aveva molto alle spalle fin dal suo primo film, ma aveva bisogno di integrarlo in un cinema non sperimentale senza dover ricorrere ai classici flashback di *El o Saggio* di un delitto e alle sequenze impermeabili di *Los Olvidados* e *Subida al cielo*. Solo allora avrebbe avuto accesso agli ultimi perfezionamenti di *La Via Lattea*, *Il fascino discreto della borghesia* o *Il fantasma della libertà*.<sup>21</sup>

Inoltre, il film è andato in onda per diversi mesi in tre dei principali cinema parigini, come afferma Sánchez Vidal. Probabilmente anche a causa di quelle abbondanti risorse economiche che hanno permesso di realizzare un finale “in stile francese”, raggiungendo un pubblico più vasto (sebbene il film per l'epoca e non solo, fosse molto audace).<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> M. Drouzy, *Luis Buñuel. architecte du rêve*, cit.

<sup>20</sup> A. Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, cit.

<sup>21</sup> *Ivi.*, p. 260

<sup>22</sup> *Ivi.*

## 5. Conclusione

Il viaggio nella mente di Séverine si conclude qui. Questo studio è partito innanzitutto dalla vita professionale di Buñuel, dando luogo a una disamina delle sue strategie cinematografiche attuate per vincere i tipici costi di produzione, con periodi di ripresa molto brevi e quindi meno dispendiosi per i finanziatori. Non solo, Buñuel come abbiamo visto, organizzava dettagliatamente ogni sequenza prima ancora di registrare, non dava luogo a esibizionismi tecnici e questo era ciò che più gli permetteva di realizzare opere filmiche a basso costo.

Con *Bella di giorno*, invece, si è cercato di analizzare in primo luogo le forme e le tematiche del film. Partendo dagli studi di Silvio Alovio, Maurice Drouzy e Paolo Bertetto è stato possibile individuare a che dimensione appartenessero, ognuna di quelle parti di narrazione ambigue ed enigmatiche. Per Silvio Alovio si può parlare di tre generi di figure del desiderio: “figure dell’evidenza”, “figure a regime misto o sincretico” e “figure simulacrali”. Per la figura dell’evidenza si è proposto l’esempio della sequenza con il cliente asiatico, per la seconda, l’esempio del primo sogno di Séverine, mentre per l’ultima tipologia, vi sono l’esempio del cliente masochista e quello del duca necrofilo. Al contempo, sono stati anche osservati i due ricorsi di Séverine, nella loro materia rivelativa rispetto al personaggio. Con lo studio di Bertetto, invece, è stato esplorato il piano su cui le rimanenti sequenze poggiano. Il sogno in Camargue, quello alla tavola del caffè e quello del duello tra Husson e Pierre, sono sequenze che si differenziano da quelle caratterizzate dalla presenza del landò. È stato ipotizzato che il sogno in Camargue possa essere una fantasticheria di Séverine, così come la visione del duello, sorti in entrambi i casi dal suo senso di colpa e dall’aver deciso di frequentare la casa di Anaïs. La vicenda alla tavola da caffè forse è quella più ambigua, per la quale non si giunge a un incasellamento esatto. Tuttavia, in nessuno dei precedenti, vi è una certezza totale. Infine, il finale del film, che con la sua ambiguità, suggerisce una chiusura ad anello che ritorna alla sequenza iniziale del film, di cui però si possono avere molte altre interpretazioni.

Quindi per comprendere il finale del film (o quantomeno per avvicinarsi a una possibile interpretazione accettabile), si è fatto un passo indietro e si è cercato di studiare meglio la protagonista, Séverine. Ella, non solo inizia ad avere due vite parallele e contrapposte (per gli ambienti e per le figure che vi abitano in ognuno di essi), ma soffre di un possibile trauma vissuto durante l’infanzia, che non le permette di vivere in serenità la coniugalità e quella agiata

vita borghese. All'interno della narrazione si capisce esattamente cosa e quale sia il motivo che porta Séverine a vivere una seconda vita nei panni di Bella di giorno, ma questa storia che Buñuel trae dal romanzo di Kessel, potrebbe essere tra le prime che tenta di conoscere la mente femminile, nel lato della sessualità e della perversione. Per questo Peter W. Evans lo definiva come un film "proto-femminista", in grado *antelitteram* di proporre al genere femminile l'importanza nell'investigazione dei propri interessi sessuali, liberandosi da quei concetti patriarcali che tutt'ora regolano le dinamiche relazionali nella nostra società (in qualsiasi ambito) e di tutte quelle convenzioni sociali, affinché si possa trovare il proprio stato di serenità anche nei rapporti sessuali. Da questo punto di vista, come Sabbadini propone, si potrebbe ritenere che in realtà la frequentazione di Séverine alla casa di appuntamenti sia guidata da un tanto sano quanto ingenuo intento di ritrovare sé stessa e di ricomporre quel rapporto coniugale che non riesce a soddisfare con le sue sole forze.

A proseguire, è stato osservato il ruolo giocato da altri personaggi e come vengono rappresentati. Tra altri, ricordo: Mme Anaïs, Husson, Pierre, piccole figure di particolare rilevanza sociale (come la figlia della serva). È stato inoltre posto uno sguardo su quelle figure che frequentano il bordello (come Marcel o il ginecologo). Per poi ritornare sul finale, questa volta con un'attenzione maggiore al personaggio di Séverine, la quale liberatasi dai suoi fantasmi, sembra raggiungere la sua emancipazione dallo sguardo maschile ipotizzando che quindi possa finalmente vivere serena, senza la paura di quegli obblighi coniugali che Pierre tanto desiderava.

Infine, si è tornato a parlare della complessa intersezione tra sogno e realtà all'interno della narrazione. I sogni, infatti, nei film svolgono la funzione di rivelazione della personalità di un personaggio, tramite la messa in scena delle sue paure, dei suoi desideri o delle sue ossessioni. Per Dario Tomasi all'interno del film *Bella di giorno* sono presenti le seguenti categorie di sogni: impliciti, celati e ambigui (mancano quelli espliciti). Nella prima categoria rientra il primo sogno di Séverine sul landò, nel secondo il sogno (o fantasticheria) in Camargue e nel terzo la sequenza con il duca necrofilo.

In seguito, sono stati distinti, analizzandone i loro dettagli, i due ambienti nei quali Séverine/Bella di giorno trascorre le sue giornate. E successivamente, sono stati evidenziati quegli elementi che all'interno del film fanno sorgere dei dubbi sul loro perché e sulla loro presenza all'interno del lungometraggio. La loro presenza non è del tutto chiara se non l'idea di attirare l'attenzione dello spettatore su un oggetto privo (o quasi) di significato. Con la

sequenza finale del landò, questo passaggio dalla realtà al sogno si accentua rivelando come in realtà sia Séverine a giostrare la visione degli spettatori. In questo senso, il film è la rappresentazione dell'inconscio come enigma, ed è esso stesso un enigma. Infatti, strumentalizzando la logica della narrazione Buñuel ha potuto costruire l'enigma.

Infine, per maggiore completezza, lo studio è stato concluso confrontando varie critiche presentate all'uscita del film. Tra queste, molte accusarono un'eccessiva esibizione di corpi nudi, giudicando il film superficiale e privo di contenuto, dall'altro lato vi fu chi innalzò il regista e il suo film, rimanendo estasiato. Oltre alle critiche, vi è stato modo di illustrare anche la censura subita dal film.





## Bibliografia

### Testi di carattere generale

BERTETTO, Paolo, *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, UTET, Torino, 2002

BRAGAGLIA, Cristina, *La realtà dell'immagine in Luis Buñuel*, Bologna, Pátron, 1975

CREMONINI, Giorgio, *Buñuel*, Roma, Savelli, 1973, vol. III

FERRERO, Adelio, *Storia del cinema*, Padova, Marsilio, 1978-1982, vol. III

FOFI, Goffredo, «Introduzione» a *Sette film*, Torino, Einaudi, 1974

FOFI, Goffredo, *Capire con il cinema: 200 film prima e dopo il 68*, [s.l.], Feltrinelli, 1977

GHEZZI, Enrico, *Paura e desiderio: cose (mai) viste, 1974-2001*, Milano, Bompiani, 1995

METZ, Christian, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 2002.

MORAVIA, Alberto, *Al cinema. Centoquarantotto film d'autore*, [s.l.], Bompiani, 1975

ROCHA, Glauber, «Nosso Senhor Buñuel», Rio de Janeiro, 1962, tr. it. «I dieci comandamenti di Nostro signor Buñuel», in *Glauber Rocha, scritti sul cinema*, a cura di Lino Micciché, XLIII Mostra del Cinema, Venezia, 1986

SALVADORI Roberto, MECHINI Piero (a cura di), *Rossellini, Antonioni, Buñuel* (Atti del “Premio Fiesole” ai Maestri del Cinema), Venezia, Marsilio, 1973

TOMASI, Dario, *Lezioni di regia: modelli e forme della messinscena cinematografica*, Torino, UTET libreria, 2004

## **Monografie su Luis Buñuel e *Bella di giorno***

- ABRUZZESE, Alberto, MASI, Stefano, *I film di Luis Buñuel*, Roma, Gremese, 1981
- ALOVISIO, Silvio, *Luis Buñuel*, Venezia, Marsilio, 2022
- BERNARDI, Auro, *Luis Buñuel*, Recco, Le Mani, 1998
- BRUNO, Edoardo, *Luis Buñuel*. Venezia, XLI Mostra Internazionale del Cinema, 1984
- BUÑUEL, Luis, *Dei miei sospiri estremi*, Milano, Rizzoli, 1997
- CATTINI, Alberto, *Luis Buñuel*, [s.l.], [s.n.], 2006
- CORDELLI, Valentina, DE GIUSTI, Luciano, *L'occhio anarchico del cinema. Luis Buñuel*, Milano, Il Castoro, 2001
- DROUZY, Maurice, *Luis Buñuel. Architecte du rêve*, Parigi, Lherminier, 1978
- EVANS, Peter William e SANTAOLALLA, Isabel (a cura di), *Luis Buñuel*, New Reading, London, BFI, 2004
- FARASSINO, Alberto, *Tutto il cinema di Buñuel*, Milano, Baldini & Castoldi, 2000
- GABUTTI, Giuseppe, *Luis Buñuel, l'utopia della libertà*, Roma, Figlie di S. Paolo, 1981
- GRAZZINI, Giovanni, *Gli anni Sessanta in cento film*, [s.l.], Laterza, 1977
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1994
- TINAZZI, Giorgio, *Il cinema di Luis Buñuel*, Palermo, Palumbo, 1973
- WOOD, Michael, *Belle de jour*, London, British Film Institute, 2000.

## Interviste e testimonianze

AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1984, tr. it. *Buñuel, il romanzo*, Palermo, Sellerio, 1992

PÉREZ TURRENT, Tomás, DE LA COLINA Julio, *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*, Mexico, Planeta, 1986, tr. it. José, *Buñuel secondo Buñuel*, Milano, Ubulibri, 1993

## Sitografia

BUSCOMBE, Edward, *Tied up by Buñuel*, in «Film Quarterly», vol. 65, n. 4, Estate 2012, pp. 57-59, <https://www.jstor.org/?typeAccessWorkflow=login>, (ultimo accesso 16/10/2023)

D'LUGO, Marvin, Glances of Desire in “Belle de jour”, in «Film Criticism», vol. 2, n. 2/3, inverno/primavera 1978, pp. 84-89, <https://www.jstor.org/?typeAccessWorkflow=login>, (ultimo accesso 16/10/2023)

PORTON, Richard, *Belle de jour*, in «Cinéaste», vol. 23, n. 1, 1997, p. 54, <https://www.jstor.org/?typeAccessWorkflow=login>, (ultimo accesso 16/10/2023)



## Filmografia

### **Cortometraggio di Luis Buñuel**

*Un chien andalou* (t.l. Un cane andaluso), 1929

### **Lungometraggi di Luis Buñuel**

*L'âge d'or* (t.l. L'età dell'oro), 1930

*Las Hurdes*, 1933

*Gran Casino* (t.l. Gran Casinò), 1947

*El gran calavera* (t.l. Il grande scapestrato), 1949

*Los olvidados* (*I figli della violenza*), 1950

*Susana* (*Adolescenza torbida*), 1951

*La hija del engaño* (t.l. La figlia dell'inganno), 1951

*Una mujer sin amor* (t.l. Una donna senza amore), 1952

*Subida al cielo* (t.l. Salita al cielo), 1952

*El Bruto* (t.l. Il bruto), 1953

*Él* (t.l. Lui), 1953

*Abismos de pasión – Cumbres borrascosas* (t.l. Abissi di passione – Cime tempestose), 1953

*Robinson Crusoe* (*Le avventure di Robinson Crusoe*), 1954

*La ilusión viaja en tranvía* (t.l. L'illusione viaggia in tram), 1954

*El río y la muerte* (t.l. Il fiume e la morte), 1954

*Ensayo de un crimen* (t.l. Estasi di un delitto), 1955

*Cela s'appelle l'aurore* (*Gli amanti di domani*), 1956

*La mort en ce jardin* (*La selva dei dannati*), 1956

*Nazarín* (*Nazarin*), 1959

*La fièvre monte à El Pao* (*L'isola che scotta*), 1959

*La Joven – The Young One* (*Violenza per una giovane*), 1960

*Viridiana* (*Viridiana*), 1961

*El ángel exterminador* (*L'angelo sterminatore*), 1962

*Le journal d'une femme de chambre* (*Il diario di una cameriera*), 1964

*Simón del desierto* (*Simon del deserto*), 1965

*Belle de jour* (*Bella di giorno*), 1967

*La voie lactée* (*La via lattea*), 1969

*Tristana* (*Tristana*), 1970

*Le charme discret de la bourgeoisie* (*Il fascino discreto della borghesia*), 1972

*Le fantôme de la liberté* (*Il fantasma della libertà*), 1974

*Cet obscur objet du désir* (*Quell'oggetto scuro del desiderio*), 1977

### **Scheda tecnica di *Belle de jour*, 1967**

*Regia*: Luis Buñuel; *soggetto*: dal romanzo omonimo di Joseph Kessel; *sceneggiatura*: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière; *fotografia* (Eastmancolor): Sacha Vierny; *suono*: René Longuet; *scenografia*: Robert Clavel; *montaggio*: Louissette Hautecoeur; *assistente alla regia*: Pierre Lary; *interpreti*: Catherine Deneuve (Séverine), Michel Piccoli (Husson), Jean Sorel (Pierre), Geneviève Page (Anaïs), Francisco Rabal (Hyppolite), Pierre Clementi (Marcel), Georges Marchal (il duca), Françoise Fabian (Charlotte), Francis Blanche (Adolphe), François Maistre (professore), Maria Latour (Mathilde), Bernard Musson (maggiordomo), Macha Meril (Renée), Muni (Pallas), Bernard Fresson, Dominique Dandrieux (Catherine), Brigitte Parmentier (Séverine bambina), Michel Charrel, D. de Roseville, Iska Khan, Marcel Charvey, Pierre Marcay, Adelaide Blasquez, Marc Eyrand, Antonio Passalia, Luis Buñuel; *produzione*: Paris Film Production (Robert e Raymond Hakim) e Five Film; *origini*: Francia/Italia; *durata*: 101'.