



L'occhio tagliato e la parola negata

Emozioni perturbanti nel cinema di Luis Buñuel

The cut eye and the denied word. Perturbing emotions in the cinema of Luis Buñuel

Angela Bianca Saponari

Università di Bari Aldo Moro, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Con questo intervento vogliamo proporre una analisi della filmografia di Luis Buñuel attraverso la lente del perturbante freudiano, ossia di quel sentimento stimolato da qualcosa di familiare che è stato inconsciamente rimosso. Si tratta di una sorta di spaventoso che emerge, richiamando complessi infantili, per mettere in discussione la nostra percezione del mondo. Tale emozione, condizionata dalle credenze animiste e dalle collaborazioni con artisti di fama (si pensi a Dalí e Galdós), sembra connaturata alla poetica surrealista inaugurata dal cortometraggio muto *Un chien andalou* (1929) e continuamente evocata nelle altre produzioni messicane ed europee, fino all'ultimo film *Cet obscur objet du désir* (*Quell'oscuro oggetto del desiderio*, 1977) che si lega idealmente al primo. Per tutta la sua lunga carriera, Buñuel – attraverso un'esplorazione radicale e spregiudicata nei territori dell'inconscio – ha escogitato soluzioni espressive caratterizzate dalla intenzione di provocare un effetto di disorientamento nello spettatore borghese. In particolare, in questa sede, vogliamo soffermarci sulla dimensione sonora del suo cinema e soprattutto su alcune peculiarità nell'utilizzo del suono che riteniamo possano assimilarsi, nelle intenzioni, alle soluzioni visive più originali del regista. Nel cinema di Buñuel, non solo si fa a meno della parola (questo aspetto è inevitabilmente riscontrabile nelle prime due opere surrealiste, che anche quando prevedono l'introduzione delle didascalie lo fanno escludendone la funzione logico-narrativa), ma è previsto un uso originale di suoni e silenzi che provocano angoscia. Il regista gioca spesso con l'assenza di senso nei dialoghi e utilizza rumori che li coprono per creare confusione nel pubblico posto di fronte ad una realtà che gli è familiare ma dalla quale viene profondamente turbato. Tale capacità di suscitare inquietudine è dimostrata anche attraverso aneddoti relativi alle reazioni del pubblico alle sue opere e dalla potenza espressiva che esse hanno ancora a distanza di tempo dall'epoca della loro realizzazione. | With this paper we would like to propose an analysis of Luis Buñuel's filmography through the lens of the Freudian perturbant, that is, of that feeling stimulated by something familiar that has been unconsciously repressed. It is a kind of frightening that emerges, recalling infantile complexes, to question our perception of the world. This emotion, conditioned by animist beliefs and collaborations with renowned artists (think of Dalí and Galdós), seems innate to the surrealist poetics inaugurated by the silent short film *Un chien andalou* (1929) and continually evoked in other Mexican and European productions, up to the last film *That Obscure Object of Desire* (1977), which is ideally linked to the first. Throughout his long career, Buñuel – through a radical and unprejudiced exploration in the territories of the unconscious – devised expressive solutions characterised by the intention to provoke an effect of disorientation in the bourgeois spectator. Here we would like to focus on the sound dimension of his cinema and especially on certain peculiarities in the use of sound that we believe can be assimilated, in intention, to the director's most original visual solutions. In Buñuel's cinema, not only does he dispense

with words (this aspect can inevitably be seen in the first two surrealist works, which even when they provide for the introduction of captions do so to the exclusion of their logical-narrative function), but there is an original use of sounds and silences that provoke anguish. The director often plays with the absence of meaning in the dialogues and uses noises that cover them to create confusion in the audience confronted with a reality that is familiar to them but by which they are deeply disturbed. This ability to provoke disquiet is also demonstrated through anecdotes about the audience's reactions to his works and the expressive power they still have long after they were made.

PAROLE CHIAVE | **KEYWORDS**

Luis Buñuel, Perturbante freudiano, cinema muto, surrealismo, sperimentazione cinematografica | Luis Buñuel, Freudian perturbant, silent cinema, surrealism, film experimentation

È raro che lo psicoanalista si senta spinto verso ricerche estetiche, anche quando non si riduca l'estetica alla teoria del bello per descriverla, invece, come la teoria delle qualità del nostro sentire. Egli lavora su altri strati della vita psichica e ha ben poco a che fare con quei moti dell'animo – inibiti nella loro meta, sfumati, dipendenti da tante costellazioni concomitanti – che costituiscono perlopiù la materia d'indagine propria dell'estetica. A volte succede tuttavia ch'egli debba interessarsi di una sfera determinata dell'estetica, e si tratta allora quasi sempre di qualcosa di periferico, negletto dagli studi estetici specializzati. Un caso del genere è rappresentato dal "perturbante" (Unheimliche). Non c'è dubbio che esso appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore, ed è altrettanto certo che questo termine non viene sempre usato in un senso nettamente definibile, tanto che quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso. È lecito, tuttavia, aspettarsi che esista un nucleo particolare, che giustifichi l'impiego di una particolare terminologia concettuale. Ciò che vorremmo sapere è: che cos'è questo nucleo comune che consente appunto di distinguere, nell'ambito dell'angoscioso, un che di "perturbante"? A questo proposito, nulla praticamente è rintracciabile nelle esaurienti esposizioni offerte dall'estetica, che preferisce occuparsi del bello, del sublime, dell'attraente – ossia dei moti dell'animo positivi e delle condizioni e degli oggetti che ad essi danno vita – anziché dei sentimenti contrari, repellenti e penosi (Freud, ed. Daniele 1991: 269).

1 Introduzione

La riflessione sui sentimenti provocati dall'arte cinematografica ci riconduce alla lettura di un testo classico della teoria psicanalitica, in cui Freud si interroga su quanto gli studi di estetica prediligano l'indagine sulle emozioni positive (attendendo che l'arte abbia intenzioni costruttive rispetto all'appagamento del pubblico) mentre eviti di mettere al centro

del suo scopo ciò che “appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore” (ed. Daniele 1991: 270).

Non certo con l'intenzione di contraddire Freud – poiché teniamo conto dei tempi in cui ha elaborato le sue riflessioni teoriche – ma cercando una eccezione al suo ragionamento, in questa sede, intendiamo inserirci nel solco di una consolidata tradizione di studi che ha dimostrato interesse proprio nei confronti di quelle forme artistiche che mettono al centro emozioni negative, utili tuttavia a produrre reazioni vive nello spettatore, aiutandolo a percepire il mondo in maniera critica e attiva (Wolliem 1970; Pagnini 1975; Rella 1977; Spector 1972; Russo 1983).

A questo scopo, proveremo ad addentrarci nel cuore di una filmografia che si è configurata come tutt'altro che rassicurante. Applicheremo, infatti, la lente del perturbante freudiano ad una peculiare produzione artistica che ha fatto della provocazione e dell'inquietudine il suo vessillo (Bellavita 2005). Si tratta del cinema di Luis Buñuel, autore di origini spagnole, le cui opere sono spesso attraversate da un che di agghiacciante che emerge, richiamando complessi infantili, per mettere in discussione la nostra percezione del mondo.

2 Il perturbante freudiano

Secondo Freud “il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare... proviene da qualcosa di consueto che è stato rimosso” (ed. Daniele 1991: 300).

La parola tedesca *unheimlich* (perturbante) è l'antitesi di *heimlich* (casa), *heimlich* (patrio, nativo), e dunque abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché non ci è noto e familiare. Tuttavia, nella stessa lingua tedesca la parola *heimlich* assume varie accezioni. Primariamente, come si è detto, indica ciò che appartiene alla casa, è familiare, domestico, fidato e intimo, e richiama il focolare. Ma l'aggettivo significa poi anche nascosto, tenuto celato, in modo da non farlo sapere ad altri o da non far sapere la ragione per cui lo si intende celare. Si tratta di un termine non univoco, ma che appartiene a due cerchie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità, dell'agio, e quella del nascondere, del tener celato. *Heimlich* è quindi una parola che assume un significato ambivalente, perché finisce con il coincidere con il suo contrario.

Quando Freud avvia la sua riflessione sul perturbante, non può non fare i conti con la teoria di Ernst Jentsch (1867-1919) – l'unica che prima della sua si è occupata di quella pulsione emotiva – secondo cui la condizione essenziale perché abbia luogo risiede in quella che chiama “incertezza intellettuale” (Jentsch, ed. 2010) per cui il perturbante sarebbe sempre riscontrabile in qualcosa in cui non ci si raccapezza. Un individuo bene orientato nel mondo circostante difficilmente riceverà un'impressione di perturbamento da cose o da eventi.

Rispetto a questa lettura, Freud va oltre. Ritrova un perfetto utilizzo del perturbante nelle soluzioni espressive dello scrittore E. T. A. Hoffmann che nei suoi racconti fantastici è stato più volte in grado di tenere il lettore in una condizione di incertezza producendo effetti perturbanti. Si riferisce soprattutto al racconto *L'uomo della sabbia* (Hoffmann 1815) in cui Freud rileva che l'atmosfera perturbante viene evocata non tanto dal tema della bambola animata Olympia, ma dalla figura di un mago capace di cavare gli occhi dalle orbite, e quindi non dall'incertezza intellettuale su un soggetto animato/inanimato, come aveva individuato Jentsch, ma dalla possibilità che si possa mutilare il corpo di un individuo, evidente riferimento al processo di castrazione che il racconto fa riemergere alla coscienza del lettore (Milner 1982).

Il motivo del mago che strappa gli occhi ai bambini affiora come inquietante ricordo di infanzia del protagonista del testo hoffmanniano, a cui la bambinaia racconta di un uomo cattivo che quando i piccoli non vogliono andare a letto getta nei loro occhi manciate di sabbia per farli balzare, sanguinanti, fuori dalla testa. Poi raccoglie quegli occhi in un sacco e li dà da beccare agli uccelli (Freud, ed. Daniele 1991: 274). Il ragazzo è impressionato dal racconto al punto che la sua intera esistenza resta segnata dalla paura di perdere gli occhi: da adulto crederà di riconoscere la figura che aveva terrorizzato la sua infanzia in un ottico ambulante italiano che gli venderà gli occhiali e un cannocchiale tascabile con il quale comincerà a spiare, nella vicina abitazione dello scienziato Spallanzani, la bella bambola di legno Olympia, in cui è stato inserito un congegno meccanico. Ogni volta che il protagonista del racconto ha a che fare con occhi e sguardi, perde il senno, fino a lanciarsi nel vuoto al grido di “begli occhi, begli occhi!”. Nel racconto, il sentimento del perturbante è associato esplicitamente alla figura del mago di sabbia, dunque all'idea di vedersi strappati gli occhi.

L'esperienza psicoanalitica ci avverte che siamo di fronte a una tremenda angoscia infantile, causata dalla prospettiva di danneggiare o perdere

gli occhi. Questa paura sussiste in molti adulti, i quali non temono nessuna lesione organica quanto una lesione agli occhi. Lo studio dei sogni, delle fantasie e dei miti ci ha poi insegnato che la paura per gli occhi, il timore di perdere la vista, è abbastanza spesso un sostituto della paura dell'evirazione. Anche l'autoaccecamento del mitico Edipo coperto di crimini è soltanto un'attenuazione della pena dell'evirazione, la sola che – secondo la legge del taglione – sarebbe stata adeguata al suo caso (283).

Accanto a tale questione, sulla quale torneremo a breve, e continuando a prendere spunto dall'esempio riportato dalla diretta lettura di Freud, ricaviamo che tra gli altri motivi che esercitano un'azione perturbante vi è in primo luogo quello del "sosia" (Rank 1914), in tutte le sue gradazioni e conformazioni. In questo racconto vi sono personaggi sovrapponibili per il loro aspetto, la qual cosa mette in dubbio la loro identità chiamando in causa i temi del raddoppiamento, della frammentazione e dello scambio dell'io.

In secondo luogo, come si è detto, diventa perturbante tutto ciò che un tempo fu patrio e familiare ma poi viene rimosso attraverso un processo interno di negazione. Il perturbante dunque insorge quando viene mostrato ciò che è tenuto nascosto, quando il rimosso ritorna a ride-stare complessi infantili sopiti.

Il "ritorno del rimosso" inteso come "ritorno del medesimo" porta al terzo motivo che potremmo definire della coazione a ripetere (Freud, ed. Solmi, Colorni 1986) ossia la reiterazione di avvenimenti consimili, che, in determinate condizioni e circostanze particolari, ci ricorda l'imprevedibilità e l'ossessività di certi stati onirici (Freud, ed. Daniele 1991: 288-9).

Infine, e per giungere al cuore della nostra riflessione sul perturbante nel cinema, Freud ricorda che spesso il senso di perturbamento è causato dal silenzio, dalla solitudine, dall'oscurità (300).

3 Il perturbante nel cinema di Luis Buñuel

Se Hoffmann è considerato da Freud il maestro ineguagliato del perturbante nella sfera poetica, la lettura appena proposta ci induce a considerare il regista Luis Buñuel come colui che ha applicato gli stessi principi in campo cinematografico, perseguendo allo stesso modo l'intenzione di sconvolgere lo spettatore disorientandolo. In questa sede, infatti, proveremo a dimostrare che tutta l'opera buñueliana può considerarsi attraversata dai motivi che provocano il sentimento descritto.

Molti di questi sono stati già indagati nel vasto corpus della letteratura critica dedicata all'autore. Tuttavia, riscontriamo una prevalente attenzione all'aspetto visivo dell'opera buñueliana e un colpevole disinteresse per la dimensione sonora dei film che pure concorre a provocare nello spettatore quel disorientamento di cui parla Freud. D'altra parte, nel saggio da cui siamo partiti, egli stesso considerava il perturbante come un sentimento che può essere suscitato dal silenzio, dal rumore di una porta chiusa o da altri piccoli dettagli sonori.

Se è vero che "il perturbante fa vacillare l'impalcatura attraverso cui guardiamo il mondo, quell'apparato simbolico-immaginario che scherma il reale, che lo filtra rendendolo tollerabile e comprensibile" (Lazzarotto Muratori 2015), che rappresenta un'irruzione di realtà che scompagina gli appigli simbolici con cui tendiamo, di solito, a dare un senso alle cose procurando un effetto di angoscia, è anche vero che tale sentimento è provocato da un modo diverso di percepire il mondo, di sentire in modo nuovo ciò che è familiare all'udito e invece non lo è, o per lo meno non lo è più.

Al ricco apparato iconografico buñueliano sono stati dedicati fiumi di inchiostro; nei prossimi paragrafi intendiamo provare a soffermarci sulla dimensione sonora del suo cinema e soprattutto su alcune peculiarità nell'utilizzo del suono che riteniamo possano assimilarsi – nelle intenzioni – alle scelte espressive più originali del regista. In particolare, lo scopo della nostra indagine sarà riflettere su alcuni specifici motivi sonori che concorrono a provocare, nella sua opera, proprio l'effetto perturbante.

4 Il suono dell'anima: le origini cinematografiche surrealiste

Luis Buñuel, nato nel 1900, ha attraversato il secolo scorso producendo una filmografia ricca di ricorrenze e variazioni su temi che lo hanno reso maestro indiscusso della provocazione e della critica antiborghese. La sua storia cinematografica inizia con il cortometraggio surrealista *Un chien andalou*, film muto del 1929 realizzato con la collaborazione di Salvador Dalí. Il film consacra il suo ingresso nel gruppo dei surrealisti francesi: non si tratta soltanto della istituzione del sodalizio con André Breton, Louis Aragon, Max Ernst, Man Ray, René Magritte, Benjamin Péret, Pierre Unik, ma rappresenta soprattutto la determinante maturazione "di quella

poetica fondata sulla centralità dell'irrazionale, sull'emersione dei fantasmi interiori, sulla crisi del soggetto e la rivolta degli oggetti, sull'umorismo spiazzante e su una sperimentazione del linguaggio con effetti di forte straniamento che già si poteva cogliere con evidenza negli scritti buñueliani antecedenti" (Alovisio, Bertetto 2022: 13).

In *Notes on the Making of Un chien andalou* il regista spagnolo ricorda di avere utilizzato nel film "meccanismi analoghi a quelli del sogno" (Buñuel 1947: 29) evidenziando una modalità di produzione e di strutturazione del film che si correla al metodo e alle dinamiche oniriche.

Secondo Freud, com'è noto, il lavoro del sogno si articola in quattro processi fondamentali: condensazione, spostamento, considerazione della raffigurabilità e revisione secondaria. Il film attuerebbe quindi processi di condensazione di figure fantasmatiche, spostamenti e slittamenti da una figura a un'altra, e revisioni, cioè riordino e rielaborazione degli elementi figurali prodotti, in relazione alla considerazione di raffigurabilità e all'opportunità di una micro-organizzazione del senso (Bertetto 2022: 52).

D'altronde, in uno scritto autobiografico del 1939, ripubblicato nel 1969, è lo stesso Buñuel a dichiarare che nel film c'è un impasto di estetica surrealista e di rivelazioni di Freud (Aranda 1969; Sánchez Vidal 1984). Tale posizione ci conforta nella nostra scelta di metodo che prevede l'adozione di una prospettiva freudiana per l'indagine delle formulazioni estetiche del perturbante buñueliano, con particolare riferimento alla dimensione sonora del suo cinema.

Un chien andalou, inevitabilmente privo di dialoghi, ruotando "attorno ad alcuni nodi essenziali legati alle logiche e alle contraddittorietà del desiderio, nonché ai processi non lineari di formazione dell'identità sessuale" (Bertetto 2022: 54) parla di ciò che pur connaturato alla natura umana è proibito: si tratta di una forma avanguardistica che propone contestualmente "un'opzione di verità e una volontà di trasgressione, una vocazione interpretativa e conoscitiva e una pratica provocatoria e aggressiva" (54).

Il film presenta un prologo che si fa manifesto dell'intera poetica buñueliana. Com'è noto, sullo schermo appare un uomo (interpretato dallo stesso Buñuel), intento ad affilare un rasoio, che poi usa per sezionare l'occhio di una donna, mentre, in evidente analogia visiva, una nuvola lunga e stretta sembra tagliare la luna. Tale sequenza, che ha ottenuto innumerevoli e varieghe interpretazioni critiche, presenta sicuramente almeno un doppio regime di significazione.

In primo luogo, tematizza l'aggressività del desiderio e la violenza implicita nel rapporto uomodonna, dominato dalla mera espansione incondizionata della libido maschile. Non irrilevante è poi il fatto che l'azione sadica sia svolta direttamente da Buñuel, che anche nel tournage di *Las Hurdes* (1933) non sarà estraneo a funzioni sadiche. In secondo luogo, la sequenza assume una valenza metacinematografica e diventa una sorta di epigrafe, di dichiarazione d'intenti, di manifesto di poetica di tutto il cinema di Buñuel, direttamente realizzato nel tessuto visivo e sonoro del film. La presenza del regista stesso assicura infatti che si sta parlando non solo del film, ma di cinema, non solo degli eventi del film, ma dello stesso atteggiamento dell'autore (55-6).

Inoltre, associa questa operazione culturale alle intenzioni avanguardiste sulla scorta del motto antiromantico "Uccidiamo il chiaro di luna!" (Marinetti 1911). Ricordiamo che lo stesso Buñuel aveva dichiarato, provocatoriamente, come *Un chien andalou* non fosse altro che un pubblico appello all'assassinio (Buñuel 1983: 135). La consapevolezza dell'effetto perturbante provocato dal film si ritrova in diversi passaggi dell'autobiografia *Dei miei sospiri estremi*, come, ad esempio, nella rivelazione dello svenimento del maggiordomo cinese di Chaplin durante la prima proiezione domestica del film o nella testimonianza, riportata anche da Carlos Saura, relativa all'abitudine dello stesso regista di raccontare a sua figlia Géraldine alcune scene del film di Buñuel per spaventarla (144).

Il taglio dell'occhio è dunque un atto provocatorio con il quale Buñuel sembra dirci che non sarà più possibile vedere le cose come prima, ma anche sentirle come prima. Il regime del visibile viene indagato primariamente – in ispecie per la centralità espressiva che assume l'intera sfera semantica dello sguardo attraverso diverse declinazioni concettuali del visibile: non solo l'occhio tagliato, ma anche l'occhio insanguinato ne *L'age d'or* (1930), immagine che sarà poi ripresa ne *Le charme discret de la bourgeoisie* (*Il fascino discreto della borghesia*, 1972), oppure l'occhio bucato del prete in *La mort en ce jardin* (*La selva dei dannati*, 1956) o quello del protagonista di *Él* (*Lui*, 1953) che rischia di essere trapassato attraverso uno spillone nel buco della serratura.

Tuttavia, riteniamo che anche il regime sonoro del film si caratterizzi per una serie di incongruenze contraddistinte da scarti evidenti tra suono e immagine. Tali discrepanze rientrano nel peculiare utilizzo della colonna sonora da parte del regista che lavora su almeno due livelli. Da un lato priva le parole del loro significato logico-narrativo. Che siano scritte

nelle didascalie, piuttosto che pronunciate dagli attori, esse sono spesso occultate oppure utilizzate in maniera incongruente e destabilizzante. Si pensi alle didascalie di questo primo film che coerentemente con la destrutturazione del racconto non offrono alcuna coordinata di senso allo spettatore, anzi finiscono per portarlo in un territorio oscuro e minaccioso.

Dall'altro lato, Buñuel utilizza anche i suoni e le musiche con lo scopo di integrare l'effetto visivo del film con ulteriori strategie dissacratorie. In diverse occasioni il regista ha dichiarato di rifiutare la musica per film come accompagnamento alle proprie opere, relegando in secondo piano la presenza del commento sonoro e rendendolo via via sempre più rarefatto per farlo poi scomparire del tutto (Calabretto 2001: 210-12).

Quella che può apparire come una mortificazione della colonna sonora – in *Belle de jour* (*Bella di giorno*, 1967) la musica è quasi del tutto assente, mentre in *Cet obscur objet du désir* (*Quell'oscuro oggetto del desiderio*, 1977) si limita a poche battute wagneriane finali – in realtà è uno strumento che il regista adotta per dichiarare che, come tutte le altre arti, all'interno del suo cinema dissacratore, anarchico e surrealista “la musica è degradata dalla società, che la relega nella migliore delle ipotesi a essere piacevole sottofondo [...] privandola delle sue potenzialità” (2011).

In tal senso, da *Un chien andalou* in poi, si osserva un utilizzo dei commenti musicali che piuttosto che suggerire armonicamente le vicende, provocano un inquietante effetto straniante. Durante la prima proiezione di questo film d'esordio, avvenuta il 6 giugno 1929 presso lo Studio des Ursulines di Parigi, il giovane Buñuel era dietro lo schermo del cinema e suonava alternativamente un grammofono, scegliendo a caso, come ricorda lui stesso, dischi di tanghi argentini o l'aria finale del *Tristan und Isolde* (*Tristano e Isotta*) di Richard Wagner. Oltre trent'anni dopo, aggiunse all'opera una traccia audio confermando le scelte musicali volute per la prima. In assenza di parole, l'incontro di opposti musicali alternati, l'andirivieni tra la musica leggera moderna e l'arte tardo romantica, la miscela di commedia e pathos rimangono cruciali per ottenere l'effetto surreale (Fellner 2013).

5 Il suono interrotto, l'elegia negata

La seconda opera, *L'âge d'or* (1930), fa un uso ampio e sorprendente delle nuove possibilità del film sonoro. Nella scelta della musica, Buñuel – che diventerà progressivamente sordo con l'età – si è avvalso della sua vasta conoscenza dell'argomento: suonava il violino ed era un appassionato frequentatore di concerti e opera. I brani dovevano essere appositamente arrangiati e registrati da un ensemble da camera. Circa tre quarti dell'intero film contengono musica che, nella importante scena d'amore nel parco, diventa diegetica. Buñuel torna a scegliere il *Liebestod*, canto d'amore e di morte da *Tristano e Isotta*, opera in cui riconosce la massima espressione musicale dell'*amour fou*, uno dei temi centrali del surrealismo. Nella sequenza in cui l'opera viene eseguita da musicisti, nel contesto di una festa borghese, il pubblico rimane completamente indifferente alla performance, mentre il vecchio direttore d'orchestra viene così sopraffatto dalla propria esibizione che lancia la bacchetta in aria e scappa dal podio. In questo film, ancor più che in *Un chien andalou*, oltre al susseguirsi di diversi stili musicali, c'è una relazione sovversiva tra musica, immagine e azione che crea un inquietante collage surrealista.

Sul tema dal primo movimento del *Concerto per violino e orchestra* di Beethoven vediamo un elegante gentiluomo spingere e schiacciare sotto i suoi piedi un violino (autocensura che rivolge alla sua stessa cultura borghese); sulle note dell'*Ave Verum* di Mozart vediamo scheletri di arcivescovi (processo interno di negazione della propria formazione cattolica); mentre la raccapricciante inquadratura finale degli scalpi delle donne appesi a una croce è accompagnata da un allegro *paso doble*. L'uso contestuale della musica classico-romantica, le cui connotazioni – anche come cliché – erano saldamente ancorate nella coscienza culturale della borghesia, e della musica popolare, si è rivelato particolarmente efficace nel raggiungere l'effetto scandaloso desiderato.

Il disprezzo dell'avanguardia parigina per la musica tardo romantica e soprattutto tedesca non infastidì Buñuel, né l'avversione di André Breton e della maggior parte degli altri surrealisti per la musica in generale. Il regista ha seguito il suo istinto creativo ottenendo l'effetto di provocare duri attacchi all'alta società che hanno efficacemente colpito il bersaglio. Ricordiamo che *L'âge d'or* venne vietato e per 50 anni, e che in quel lungo tempo è stato visibile solo in proiezione privata o nelle cineteche.

Nella parte finale, Buñuel presenta per la prima volta i ritmi dei tamburi della cerimonia del Venerdì Santo a Calanda, il suo paese natale. Utilizzerà

di nuovo questi suoni alla fine di *Nazarín* (1958) e in *Simón del desierto* (*Intolleranza: Simon del deserto*, 1965). Lui stesso aveva preso parte, per molti anni, al rituale arcaico in cui centinaia di persone tamburellano a ritmi diversi per 24 ore fino allo sfinimento completo. Il rumore, così familiare a Buñuel, evoca l'oscurità e la frantumazione delle rocce che scossero il mondo al momento della morte di Gesù. In *L'âge d'or* il suono dei tamburi inizia a sentirsi con lo scoppio d'ira dell'amante abbandonato e continua nella cinica scena finale ambientata davanti al castello innevato di Selliny. Al posto del duca di Blangis, appare un Cristo senza barba che ha ucciso l'ultima vittima dopo un'orgia durata 120 giorni. Si tratta, ovviamente, di un riferimento al Marchese de Sade, un altro dei motivi per cui il film fu cancellato pochi giorni dopo la sua première e rimase bandito tanto a lungo.

Se in *Un chien andalou* la dimensione onirica e le proiezioni dell'inconscio costituivano il terreno principale del narrato, ne *L'Age d'or* le visioni deliranti emergono all'interno di una realtà che appare definita come tale. In questo modo l'irrompere dell'irrazionale acquista una forza ancora maggiore, in virtù del suo provocare uno sconvolgimento improvviso. Questo salto qualitativo, che rappresenta un primo passo verso quello che sarà il cinema della maturità di Buñuel, non deve indurci a pensare ad una narrazione convenzionale. Anche qui l'interrelazione degli episodi e delle macro-sequenze è difficile da definire, soprattutto perché manca l'ausilio della parola chiara che accompagni la diegesi o contribuisca a dare senso alla visione.

Le immagini di apertura raccontano in forma documentaristica la vita degli scorpioni, mentre alcune didascalie ne descrivono le principali abitudini e le notevoli abilità nel combattimento. I rimandi del mondo degli insetti e degli aracnidi, derivanti dagli studi di entomologia di Buñuel, alla dialettica di eros e thanatos, destabilizzano oltremodo mentre si passa al secondo segmento che ha come protagonista un gruppo di banditi interpretati dagli amici surrealisti del regista, correlato con il prologo da una didascalia con indicazione temporale palesemente assurda "Qualche ora prima". Avvertiti dell'arrivo dei maiorchini, questi personaggi partiranno per una spedizione senza mai giungere a destinazione, cadendo spossati lungo il percorso. Dovevano raggiungere una roccia ove un gruppo di arcivescovi recitava incomprensibili orazioni. Altrettanto incomprensibili sono le parole rivolte dall'unico bandito che resta nel covo al suo capo, che seguono piuttosto il principio surrealista della scrittura automatica: "Voi avete fisarmoniche, ippopotami e chiavi... e pennelli". Ma le armi della poesia non li salveranno e la loro azione resterà incompiuta.

Nella sequenza successiva, Buñuel racconta la vicenda della posa della prima pietra della città imperiale di Roma. La cerimonia è interrotta dall'urlo sordo di una donna in piena eccitazione erotica. La donna è Lya Lys, amante di Gaston Modot, la quale, in un altro quadro, sembra sentire il suono ossessivo di un cane che abbaia contro l'uomo. I rumori disturbanti, non solo si sostituiscono alle parole (soprattutto alle parole d'amore) ma sono un chiaro segnale dell'impossibilità di portare a termine l'atto sessuale. Questo espediente sonoro si aggiunge ad un tripudio di rituali borghesi – iconoclastici, surreali e stranianti – di cui è disseminato il primo ricevimento mondano del cinema buñueliano, che comprende l'uccisione insensata del figlioletto da parte del guardacaccia. La macrosequenza della festa costituisce sicuramente il nucleo centrale del film, anche nelle intenzioni di Buñuel che, in una lettera indirizzata a de Noailles, la considera “da sola più forte di tutto *Un chien andalou*” (Bertetto 2001: 139).

È qui che i due amanti potenziali possono finalmente incontrarsi durante il concerto di musica wagneriana che abbiamo citato. Ma l'atto è continuamente interrotto dall'inizio della musica, dalla seduta scomoda, dallo scontro delle teste, dalla visione del piede di una statua, da una telefonata del Ministro degli interni per Modot che spinge Lya Lys a consolarsi suggerendo l'alluce della statua. Al ritorno dell'uomo, la forza desiderante si intensifica nuovamente, mentre l'immagine di Modot col volto insanguinato che dice “Mon amour, mon amour, mon amour...” è probabilmente una proiezione del desiderio della donna. Il sonoro del dialogo è fuori sincrono e il testo, decontestualizzato rispetto alla fonte visiva, appare delirante e finisce per provocare un effetto perturbante.

Las Hurdes (Terra senza pane, 1933) è il film che conclude la prima fase del lavoro di Buñuel. La documentazione crudele e quasi allucinatoria di una delle regioni più povere della Spagna ha dovuto essere registrata senza audio per motivi di costi. Successivamente furono aggiunte spiegazioni parlate (lette nel corso delle prime proiezioni dallo stesso Buñuel, enfatizzando il suono della voce sul modello kantoriano) e parti della *Quarta Sinfonia* di Brahms (utilizzando i dischi). Il lavoro si era basato su un racconto di Miguel de Unamuno (Unamuno 1922), su uno studio di Legendre (Legendre 1927) e sul reportage di viaggio di Alfonso XIII del 1922. Mentre negli scritti di de Unamuno e nel film del 1922 si leggono le parole degli hurdani o li si ascolta parlare, in Buñuel non vi sono immagini di hurdani che parlano, a parte gli affetti da cretinismo; le uniche parole raccolte dalla voce fuori campo sono quelle della donna che chiude il film, ricordando lo stato di allerta dinanzi alla coscienza della morte.

Gli attori osservano muti la camera. Quando aprono la bocca è per mostrare uno stato di malattia. Nonostante sostenga che “se parlano è per lamentarsi delle proprie disgrazie, della propria schiavitù in quella terra crudele” (Buñuel 2000: 62), il regista “non raccoglie le parole dai protagonisti, ma preferisce lasciarli in uno ieratico silenzio. Buñuel aspetta che il lamento non filmato sorga nello spettatore, situando l’immagine dei poveri contadini in uno stato precedente alla parola, nel limbo antropologico nel quale egli li sente” (Samartín 2009: 90). Ancora una volta Buñuel, mostrandoci ciò che appare radicato nella natura umana, ci presenta una rimozione: ci fa sentire dalla prospettiva dell’abbondanza il silenzio della miseria, traducendo in lamento perturbante ciò che si mostrava come apparentemente innocuo.

6 La negazione della parola nel cinema della maturità

Lo scoppio della guerra civile spagnola rappresentò un blocco temporaneo per la carriera di Buñuel. Dopo anni di viaggi e di lavori diversi, nel 1946 egli si stabilì in Messico. Il sistema degli studi messicani, modellato su quello hollywoodiano, era orientato al commercio e limitava più o meno la libertà artistica dei registi. I budget erano ridotti e i tempi di ripresa brevi. Buñuel, in quel contesto produttivo, ha realizzato film per sopravvivere e sostenere la sua famiglia. Da un punto di vista musicale, le opere degli anni Quaranta e Cinquanta devono essere definite convenzionali. Tuttavia, le soluzioni adottate dal regista in questi lavori risentono della volontà di destabilizzare lo spettatore e sembrano utilizzare i dialoghi con lo scopo di scuoterlo emotivamente. A tale proposito, possiamo riscontrare almeno tre forme originali di negazione della parola con finalità perturbanti:

1. La presenza di interferenze sonore
2. La parola frustrata
3. La ripetizione senza senso

In ogni film, che pure presenta una colonna sonora adeguata alle esigenze di produzione, Buñuel escogita delle strategie espressive che si rivelano come una interdizione del detto, un tentativo di procurare disagio allo spettatore evitando ai dialoghi di assumere un significato decisamente esplicativo. In *Nazarín*, come si è detto, introduce l’elegante soluzione della sostituzione del racconto con i ritmi dei tamburi di Calanda ricreati da musicisti messicani. Una interferenza sonora che caratterizza

l'ambiguo finale dell'opera e basta ad allontanarla dalle intenzioni del racconto realista di Benito Pérez Galdós del 1895 da cui è tratta.

Con *Él*, raccontando il delirio psicotico paranoico della gelosia, Buñuel torna al tema surrealista dell'*amor fou* mettendo in relazione l'ossessione per il possesso della donna amata con quella della proprietà immobiliare che torna costantemente nella narrazione. Ispirata dalla novella del 1929 *Pensamientos* di Mercedes Pinto, e presa a esempio da Jacques Lacan come caso clinico di sindrome paranoica (1932), la vicenda dell'hidalgo Francisco Galván de Montemayor, è quella di un borghese cattolico praticante, dalla perfetta reputazione, che si invaghisce di una donna già impegnata e cerca di sedurla nel corso di una festa organizzata nella sua tenuta. Come nel ricevimento di *L'age d'or*, in questa occasione, mentre udiamo tre romantici brani tratti dal *Carnaval* di Robert Schumann, accade ciò che altre volte caratterizzerà il cinema di Buñuel. I due protagonisti si avvicinano progressivamente e – prima di recarsi in giardino – esattamente come Lya Lys e Modot, si parlano; ma ora come allora (sebbene per ragioni diverse) non udiamo ciò che si dicono. La camera li osserva al di qua di una vetrata che non consente allo spettatore di ascoltare il dialogo. La frustrazione provocata nello spettatore crea un sentimento di ansia poiché nel momento in cui i due riescono ad accedere all'esterno si baciano appassionatamente. Cosa si siano detti è impossibile saperlo. Cosa abbia convinto la donna ad accettare la corte di colui che diventerà presto suo marito resta un inquietante mistero.

Tale espediente si ritrova in altri film come *Los olvidados* (*I figli della violenza*, 1950), *Ensayo de un crimen* (*Estasi di un delitto*, 1955) o, più tardi, *Le Fantôme de la liberté* (*Il fantasma della libertà*, 1974). Proprio in quest'ultimo, come accadrà ancor più esasperatamente *Le charme discret de la bourgeoisie*, il meccanismo narrativo a slittamenti, congegnato quasi malignamente da Buñuel, ha di nuovo come inevitabile conseguenza la mortificazione dello spettatore negandogli l'oggetto del suo desiderio, ossia la comprensione dei fatti narrati.

Questa mobilità del centro narrativo ci induce a pensare che nel cinema della maturità di Buñuel le parole vengano negate dalle immagini stesse dei film, non corrispondendo mai i dialoghi a quello che lo spettatore vede.

Nei casi più eclatanti, le parole vengono coperte da silenzi (come in *Él*) e da rumori: si pensi all'espediente del rombo dell'aereo che impedisce l'ascolto in momenti cruciali della narrazione. Lo stesso accade in *Simón del desierto*, il cui protagonista – uno stilita del quinto secolo che conduce una vita modestissima isolato su una colonna alla ricerca di un equilibrio

interiore – viene turbato quando improvvisamente un jet lo trasporta nella New York contemporanea. Naturalmente Simón non capisce più nulla. Per sottolineare la vacuità della sofferenza e della mortificazione religiosa, Buñuel utilizza i rumori della modernità come strumenti di disorientamento.

Ancora una volta il rombo di un aereo coprirà, ne *Le charme discret de la bourgeoisie*, il dialogo telefonico tra il ministro degli interni interpretato da Michel Piccoli e il commissario di polizia mentre discutono dei motivi di un ordine militare e della necessità di liberati gli arrestati. Nello stesso film non c'è molta fiducia nell'autorità, ma nemmeno verso i movimenti proletari che vorrebbero rovesciare la borghesia (il rumore di una sirena di passaggio copre la voce di una terrorista proprio mentre inizia a citare Mao Tse Tung; e lo stesso avviene in altri momenti del film: il traffico copre le parole vuote del ministro, la macchina da scrivere copre quelle del commissario (Repetto 2008: 103).

In questa che con Farassino possiamo definire una “macchina celibe narrativa” (Farassino 2000), il sadismo di Buñuel si manifesta attraverso il processo di contraddizione (sentiamo l'opposto di ciò che vediamo), di inversione (ciò che è normale si rivela osceno, come le cartoline di viaggio commentate come fossero immagini pornografiche ne *Le Fantôme de la liberté*) e di sdoppiamento (la parola chiama con lo stesso nome due cose uguali e diverse, dunque perde qualsiasi attributo di attendibilità). D'altra parte, avevamo già detto che per Freud tra i motivi che maggiormente provocano il sentimento perturbante c'erano la coazione a ripetere e il sosia.

Nel cinema della maturità di Buñuel, un esempio relativo al primo caso può essere rappresentato dal film *El ángel exterminador* (*L'angelo sterminatore*, 1962) che – richiamando la lunga parte centrale de *L'age d'or* – ripropone con sfumature più oscure e apocalittiche (a partire dal titolo), le tematiche del capolavoro del 1930. “Si tratta di un film surrealista puro che rappresenta la crisi del mondo borghese e sviluppa a livello generale il tema della frustrazione e dell'impotenza [...] Ma la novità linguistica e strutturale de *L'angelo sterminatore* rispetto a *L'age d'or* è la riduzione che Buñuel opera dello spazio filmico a spazio teatrale” (Repetto 2008: 56-57). Nella soffocante scenografia del salone, enigmatica prigioniera dei borghesi che non riescono ad uscire senza alcuna giustificazione plausibile, si fa evidente l'assurdità della condizione umana. L'unico modo che i prigionieri avranno per potersi liberare sarà riprendere la posizione di partenza (come se nulla fosse mai accaduto) e ripetere le stesse battute

(come se mai parola fosse stata proferita). L'inquietante assurdità della vicenda si rivela nella sequenza del sogno collettivo in cui ai volti dei personaggi addormentati si sovrappongono suoni di campane e frasi indistinguibili. Ancora una volta le parole sono negate alla comprensione dello spettatore.

Quanto al sosia, se in *Un chien andalou* il protagonista si divideva in due davanti ai nostri occhi, se ne *Le Fantôme de la liberté* raddoppiava la figura del questore, se *Belle de jour* raccontava la doppia vita di Séverine, moglie borghese e prostituta, è nell'ultimo lavoro di Buñuel, *Cet obscur objet du désir* (1977) che si rivela nella sua massima espressione cinematografica. Nel film, il personaggio di Conchita è interpretato da due diverse attrici (Carole Bouquet e Angela Molina). Lo sdoppiamento in due attrici e due corpi (Farassino 2000: 308) qui rappresenta una soluzione di casting surrealista estrema, sostenuta da un metodo di recitazione che non prevede da parte dell'attore la conoscenza precisa dei dialoghi. Buñuel assegna loro una breve partitura alla volta e mostra lui stesso gesti e movimenti che possano imitare. Un cinema della ripetizione (Deleuze 1983: 183) in cui quei gesti e quei movimenti ricreano nel film "la musica che volutamente non usa, una colonna sonora fatta di ritmo della recitazione" (Missigoi 1980).

Nella sequenza finale, lei e Mathieu, il suo vecchio amico sofferente, passeggiano in una galleria di negozi e osservano in una vetrina una ricamatrice silenziosa che cuce lo strappo in una veste di seta macchiata di sangue. Jean-Claude Carrière, collaboratore congeniale di Buñuel nei suoi ultimi anni, rivelò subito che si trattava di un diretto riferimento al taglio dell'occhio all'inizio di *Un chien andalou*: una sorta di riconciliazione, con l'opera prima, ma provocatoria e perturbante. Dagli altoparlanti pubblici si sentono alcune battute del duetto d'amore tra Siegmund e Sieglinde dal primo atto di *Walküre* di Richard Wagner. Anche la musica wagneriana allude al primo film come reminiscenza trasfigurante. Ma più che interrogarci sui sentimenti dei due protagonisti, qui si resta attoniti di fronte a quella scena macabra, familiare come la sottoveste di una madre, ma straniante al tempo stesso. In questa scena, collocata dentro una vetrina (nuovo dispositivo di visione) con un cerchio tra le mani (ancora una volta la circolarità si riconosce come segno ricorrente nella filmografia buñueliana) appare la ricamatrice come oggetto esibito; ma poi la camera assume una nuova posizione e dalla semi-soggettiva della vetrina ci mostra i due protagonisti, oltre il vetro, che parlano ma di nuovo mentre noi non li capiamo. Non sentiamo.

L'atto del suturare il drappo insanguinato sembrerebbe chiudere un intero discorso filmico, "una ferita rimasta aperta per 50 anni" (Repetto 2008: 67-8). Tuttavia, l'ultimo fotogramma del film, con una deflagrazione e le sue nubi di fumo che nascondono tutto, mette in scena definitivamente la scomparsa della rappresentazione, mentre lo spettatore resta ancora una volta scioccato e inquietantemente inappagato.

BIBLIOGRAFIA

- Alovisio, Silvio; Bertetto, Paolo (2022), "La libertà del fantasma. Appunti sulla vita e il cinema di Luis Buñuel", *Luis Buñuel*, ed. Silvio Alovisio, Venezia, Marsilio: 9-46.
- Aranda, Francisco (1969), *Luis Buñuel: Biografía crítica*, Barcelona, Lumen.
- Bellavita, Andrea (2005), *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*, Milano, Vita e Pensiero.
- Bertetto, Paolo (2001), *L'enigma del desiderio, Buñuel, Un chien andalou e L'age d'or*, Venezia, Marsilio.
- (2022), "Un chien andalou e L'age d'or," *Luis Buñuel*, ed. S. Alovisio, Venezia, Marsilio: 47-70.
- Buñuel, Luis (1947), "Notes on the Making of *Un chien andalou*", *Art In Cinema*, ed. Frank Stauffacher, San Francisco Museum of Art: 29-30.
- (1983), *Dei miei sospiri estremi*, Milano, Rizzoli.
- (2000), *Escritos de Luis Buñuel*, ed. M. López Villegas, Madrid, Editorial Páginas de Espuma.
- Calabretto, Roberto (2001), "La musica mortificata. La colonna sonora nel cinema di Buñuel", *L'occhio anarchico del cinema. Luis Buñuel*, eds. V. Cordelli, L. De Giusti, Milano, Il Castoro: 198-216.
- Unamuno, Miguel de (1922), *Andanzas y visiones de Espana*, Madrid, Rinacimiento.
- Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, trad. it. di J. P. Manganaro, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984.
- Farassino, Alberto (2000), *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, Milano, Baldini & Castoldi.
- Fellner, Till (2013), "Subversion und Stille. Zur Musik in den Filmen von Luis Buñuel", *Neue Zürcher Zeitung*, 79, 6 aprile 2013: 67.

- Freud, Sigmund (ed. 1991), "Il perturbante", *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it a cura di Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri: 267-307.
- (ed. 1986), *Al di là del principio di piacere*, trad. it. a cura di Anna Maria Marietti Solmi e Renata Colorni, Torino, Bollati Boringhieri.
- Hoffmann, Ernst T. A. (2013), "L'uomo della sabbia", *Notturmi*, trad. it. a cura di Matteo Galli, collana Hoffmanniana vol. I, Roma, L'orma editore.
- Jentsch, Ernst (ed. 2010), *Zur Psychologie Des Unheimlichen*, Whitefish USA, Kessinger Publishing.
- Lacan, Jacques (1975), *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Éditions du Seuil.
- Lazzarotto Muratori, Marco (2015), "La maschera perturbante. Tra cinema e psicoanalisi", *Rob Zombie*, 1 [18/10/2025] <https://www.bietti.it/riviste/rob-zombie/la-maschera-perturbante-tra-cinema-e-psicoanalisi/>.
- Legendre, Maurice (1927), *Las Hurdes, étude de géographie humaine*, Bordeaux, Paris, École des Hautes Études Hispaniques.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1911), *Uccidiamo il chiaro di luna!*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia.
- Milner, Max (1982), *La fantasmagorie*, Paris, PUF, trad. it. *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, il Mulino, 1989.
- Missigoi, Tiziana (1980), "Luis Buñuel è la mia croce", *L'Unità*, 17 febbraio.
- Pagnini, Alessandro (1975), *Psicoanalisi ed estetica*, Firenze, Sansoni.
- Rank, Otto (1914), *Der Doppelgänger*. Imago. vol. 3: 97-164, trad. it. *Il doppio. Il significato nella letteratura e nel folklore*, Milano, Sugarco edizioni, 1979.
- Rella, Franco, (1977), *La critica freudiana*, Milano, Feltrinelli.
- Repetto, Tonino (2008), *Luis Buñuel. La logica irridente dell'inconscio*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello spettacolo.
- Russo, Luigi (1983), *La nascita dell'estetica di Freud*, Bologna, Zanichelli.
- Samartín, Ricardo (2009), "Sguardi, finzioni ed etnografia. Lo specchio di Buñuel", *Lares*, 75/1: 79-96
- Sánchez Vidal, Augustín ed. (1984), *Luis Buñuel, Scritti letterari e cinematografici*, Venezia, Marsilio.
- Spector, Jack J. (1972) *Aesthetics of Freud, a Study in Psychoanalysis and Art*, London, Allen Lane, trad. it., *L'estetica di Freud*, Milano, Mursia, 1977.
- Wolliem, Richard (1970), "Freud and the Understanding of Art!", *British Journal of Aesthetics*, 10/3: 221-24.

FILMOGRAFIA

Un chien andalou, dir. Luis Buñuel, Francia, 1929.

L'âge d'or, dir. Luis Buñuel, Francia, 1930.

Las hurdes (Terra senza pane), dir. Luis Buñuel, Spagna, 1932.

Los olvidados (I figli della violenza), dir. Luis Buñuel, Messico, 1950.

Él (Lui), dir. Luis Buñuel, Messico, 1953.

Ensayo de un crimen (Estasi di un delitto), dir. Luis Buñuel, Messico, 1955.

La mort en ce jardin (La selva dei dannati), dir. Luis Buñuel, Messico, Francia 1956.

Nazarín, dir. Luis Buñuel, Messico, 1958.

El ángel exterminador (L'angelo sterminatore), dir. Luis Buñuel, Messico, 1962.

Simón del desierto (Intolleranza: Simon del deserto), dir. Luis Buñuel, Messico, 1965.

Belle de jour (Bella di giorno), dir. Luis Buñuel, Messico, 1967.

Le Charme discret de la bourgeoisie (Il fascino discreto della borghesia), dir. Luis Buñuel, Francia, Italia, Spagna, 1972.

Le Fantôme de la liberté (Il fantasma della libertà), dir. Luis Buñuel, Francia, Italia, 1974.

Cet obscur objet du désir (Quell'oscuro oggetto del desiderio), dir. Luis Buñuel, Francia, Italia 1977.

Angela Bianca Saponari è ricercatrice presso l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro dove insegna Storia culturale del cinema italiano e Cinema e Industria Culturale. La sua ricerca è principalmente incentrata sul cinema italiano degli anni Trenta, in particolare sul rapporto tra il cinema e i suoi paratesti, sullo studio dei discorsi sul divismo cinematografico italiano, sulla produzione audiovisiva in una prospettiva meridionalista e sui festival studies. Ha pubblicato diversi saggi in riviste e libri vari. È autrice dei volumi *Il cinema di Leonardo Sciascia. Luci e immagini di una vita* (2010), *Il corpo esiliato. Cinema italiano della migrazione* (2012), *Il desiderio del cinema. Ferdinando Maria Poggioli* (2017). Nel 2020, ha pubblicato *Without red carpet: an Italian film festival and its public cultural sphere. Ten years of BIF&ST - Bari International Film Festival for JICMS* («Intellect»). È redattrice della rivista *Cinergie: Il cinema e le altre arti* ed è membro della redazione editoriale della collana «Cinema, media e studi culturali» di Meltemi. Collabora a progetti di Apulia Film Commission coordinandone il Centro Studi e Ricerche. È coordinatrice generale del Bari International Film Festival. | Angela Bianca Saponari teaches History of Film, Cinema and Cultural Industry at University of Bari Aldo Moro (Italy). Her research has primarily focused on the cultural history of Italian cinema and on the processes of the audiovisual industry: in particular, her interests include Italian cinema of the Thirties, the relationship between cinema and its paratexts and festival studies. She published many essays in journals

and miscellaneous books. She is the author of *Il cinema di Leonardo Sciascia. Luci e immagini di una vita* (2010), *Il corpo esiliato. Cinema italiano della migrazione* (2012), *Il desiderio del cinema. Ferdinando Maria Poggioli* (2017). In 2020, she published *Without red carpet: an Italian film festival and its public cultural sphere. Ten years of BIF&ST - Bari International Film Festival* for JICMS («Intellect»). She is member of the editorial board of the journal *Cinergie: Il cinema e le altre arti* and is a member of the editorial staff of Meltemi's «Cinema, media and cultural studies» series. Furthermore, she collaborates on projects of the Apulia Film Commission as coordinator of the Study and Research Center, and is general coordinator of the Bari International Film Festival.