

Tamara Sandrin
*Max mon amour*¹

Secondo le intenzioni dichiarate dagli autori, il film *Max mon amour*

è prima di tutto una storia d'amore tra due esseri viventi, una donna e una scimmia [...], che poteva riportare a galla ricordi di vecchie storie di bestialità. In tutti noi ci sono questi ricordi, veniamo da un'epoca lontana, dove le specie viventi non si distinguevano tra loro².

Il film pone insomma un quesito fondamentale, ossia se possa esistere un amore non generativo tra l'umano e l'animale, un amore allo stesso tempo sessuale e sentimentale. Miti, leggende e fiabe ci narrano molte storie d'amore tra donne e animali (Leda, Pasifae, la bella e la bestia, il principe ranocchio, ecc.): alcune narrano di amori carnali che generano figli, a volte mostri o ibridi, e altre si concludono con la metamorfosi, con l'umanizzazione dell'animale. In entrambi i casi sono storie compiute, concluse, organiche. Nel caso di MMA, invece, la storia rimane aperta e allusiva, manca sia dell'utilità procreativa dei miti sia del finale salvifico delle fiabe, anzi fa cenno a un finale tragico e terribile. A differenza di miti e fiabe, MMA sembra mettere in scena un vero e proprio amore interspecifico tra una donna e una scimmia. Ma è proprio così?

Peter, il protagonista del film, chiede a Roger, uno zoologo, se è possibile un amore interspecifico non solo tra umani e animali, ma tra diverse specie di animali (e vegetali!):

Ma è possibile una vera storia d'amore? Come quella di cui parlava prima, tra un cavallo e una fanciulla? È possibile che lo stesso accada con una scimmia? Non sto parlando di sesso. E nemmeno dell'affetto che si prova per un

¹ *Max mon amour* (MMA nel testo) di Nagisa Oshima, Francia/USA 1984, sceneggiato dal regista assieme a Jean-Claude Carrière (già collaboratore di Buñuel), narra una storia d'amore tra una donna e una scimmia. Se non diversamente specificato tutte le citazioni e i dialoghi riportati nell'articolo sono tratti da questo film.

² L'intervista a Jean-Claude Carrière è compresa nei contenuti extra del dvd edito da Raro Video, Roma 2007.

cane. Parlo proprio di amore. L'amore è possibile solo tra gli appartenenti alla stessa specie? Oppure un cavallo può innamorarsi di un serpente, o di un ciliegio?

La risposta ovvia è no, quando addirittura non diventa un grido di orrore. In questo film (a differenza di altri sulla zoerastia) vediamo tenerezza e affetto, carezze e sguardi amorevoli e appassionati, non vediamo orrore, nessuna scena scabrosa, non vediamo (alcun) obbligo o violenza esplicita (se non la violenza della privazione della libertà, che comunque non è poco) perché, astutamente, viene trasposto sullo schermo l'amore tra un animale non umano maschio (la cui sessualità è tradizionalmente percepita e definita come attiva) e un animale umano femmina. Il che sottintende il consenso dello scimpanzé a fare sesso con la donna. Il rapporto inverso tra una femmina non umana e un maschio umano avrebbe aperto uno scenario completamente diverso, mettendo in luce la possibilità di una violenza e di una coercizione effettive nei confronti dell'animale non umano, del cui consenso non potremo mai essere sicuri. Non credo comunque che MMA sia un film sulla zoerastia; è piuttosto una parabola sul tentativo di accettare il diverso e l'animalità dell'umano, sul ribaltamento delle convenzioni sociali, sull'ingabbiamento nella civiltà degli umani e degli animali. È un film sul voyeurismo, sulla volontà umana di "stare a guardare", di vedere per conoscere, di conoscere per dominare.

A mio avviso, infatti, lo sguardo rappresenta la chiave di lettura del film: lo comprendiamo già dai titoli di testa in cui gli occhi e i volti dei vari personaggi sono visti attraverso il buco di una serratura. Nel corso del film sono poi rimarcate in continuazione l'importanza e la volontà di vedere. Quando Peter sorprende la moglie Margaret con Max (lo scimpanzé) rimane sconvolto, accusa la moglie di essere impazzita, ma non può fare a meno di dirle:

PETER: «Ma io voglio solo capire... voglio sapere tutto».

MARGARET: « Che cosa per esempio?».

PETER: «Per esempio la tua vita sessuale, che cosa fai con lui».

Peter non è sicuro che la moglie faccia l'amore con Max e la prega più volte di lasciarlo guardare:

PETER: «Sai cosa vorrei? Guardarvi mentre fate l'amore... ».

MARGARET: « Mai!».

[...]

PETER: «Io devo sapere! Altrimenti divento matto. Non riesco a pensare a nient'altro... »

[...]

MARGARET: «Puoi guardare dal buco della serratura se questo ti eccita».

In realtà Peter vuole guardare Max e non Margaret, lo comprendiamo quando abborda una prostituta³ perché faccia l'amore con Max davanti ai suoi occhi⁴.

Peter non è l'unico voyeur del film: anche suo figlio Nelson cerca di spiare Max dalla finestra della sua stanza (non ci è dato sapere cosa veda, se Max sia solo nella stanza o insieme a Margaret); anche lo zoologo vorrebbe poter studiare, cioè spiare, un caso così anomalo di accoppiamento tra una donna e una scimmia. Infine ci sono tutti quelli che vanno allo zoo⁵: Camille (segretaria e amante di Peter) sostiene che ci vanno per vedere le scimmie mentre fanno l'amore, smascherando così l'ossessione voyeuristica di Peter:

PETER: «È sempre affascinante guardare le scimmie [...] È come guardare il proprio passato allo specchio».

CAMILLE: «Sono sicura che la gente viene qui per vederle mentre si accoppiano.»

PETER: «Sul serio?»

CAMILLE: «Sicurissima».

[...]

PETER: «[...] Conosci donne che fanno sesso con le scimmie?»

CAMILLE: «No, è terribile!»

PETER: «Perché? [...]»

CAMILLE: «[...] È velocissimo. Due, tre secondi ed è tutto finito».

PETER: «Veramente?»

CAMILLE: «Guarda tu stesso».

PETER: «Credi che tu potresti fare sesso con una scimmia?»

CAMILLE: «Perché me lo chiedi?»

PETER: «Mi piacerebbe saperlo. Voi donne avete così tanti segreti».

CAMILLE: «Vuoi guardarmi mentre faccio sesso con una scimmia?»

3 Peter compra la prostituta così come Margaret aveva comprato Max.

4 Max rifiuta Françoise, novella Eva che cerca di sedurlo con una mela, sfatando il mito della debolezza della carne, dell'irresistibilità degli istinti sessuali e frustrando, ancora una volta, il desiderio di Peter.

5 Ricordiamo che anche la regina di Inghilterra rifiuta una visita al Centro Pompidou, preferendo recarsi in un allevamento di cavalli!

PETER: «Non ho detto questo».

Anche Margaret si era recata allo zoo, dove aveva visto Max e dove era scattato il colpo di fulmine, in seguito a un lungo e intenso scambio di sguardi:

Un giorno sono andata allo zoo con un'amica, non so neanche perché. L'ho visto subito e lui mi guardava, mi ha guardato per un sacco di tempo. Io gli ho dato qualcosa da mangiare e l'ho trovato bellissimo. Poi ci sono tornata da sola, lui mi ha subito riconosciuto e mi continuava a guardare a lungo.

Lo sguardo e la visione, insieme a un'innegabile attrazione sessuale, stanno alla base dell'amore tra Margaret e Max che spesso, nel corso del film, si scambiano occhiate affettuose.

Il rapporto tra i due amanti, oggetto di curiosità morbosa per Peter e per Roger, è fonte di imbarazzo e vergogna per Margaret, la quale non vuole rivelare a nessuno ciò che accade realmente tra lei e Max quando sono soli perché lei stessa considera il suo sentimento come qualcosa di anormale e sbagliato. Pensiamo alla scena fondamentale della cena con gli amici: l'ambiente e l'atmosfera sono bloccati, rigidi, borghesi, stereotipati e regolati⁶. In questa fissità si inseriscono delle voci non umane che hanno la stessa forza eversiva delle pecore filmate ne *L'angelo sterminatore*⁷ di Buñuel. Sono voci di cani che un ospite ritiene di poter riconoscere, inserire nella tassonomia fasulla del *logos* umano ed etichettare come razza canina. E poi la voce inintelligibile, non identificabile e soprattutto inaspettata di Max, che viene esibito come *portentum*. Quando inizia a diventare un po' troppo espansivo con Margaret e a profonderle effusioni esplicite, il divertimento iniziale si trasforma in imbarazzo e disagio, perché gli ospiti intuiscono ciò che sta accadendo; Margaret stessa prova vergogna e, non riuscendo a fermare Max, lo riporta nella sua stanza. Questa scena ha un che di surreale, sembra la continuazione della cena impossibile de *Il fascino discreto della borghesia*⁸ di Buñuel con i suoi personaggi compassati e impassibili di fronte a qualsiasi imprevisto. Nella cena di MMA si evidenzia la contrapposizione tra "brave persone normali" e "cattive persone" che deviano dalla regola (i pazzi, i diversi, gli esclusi): Peter, che agli occhi

6 Anche le deviazioni devono seguire una regola: Peter e Margaret hanno entrambi un amante (prima dell'arrivo di Max) borghesemente accettabile, rispettivamente la segretaria e l'archeologo amico di famiglia.

7 Louis Buñuel, *L'angelo sterminatore*, Messico 1962.

8 *Id.*, *Il fascino discreto della borghesia*, Francia-Spagna-Italia 1972.

degli altri sembra accettare la relazione anormale della moglie (in realtà non la comprende essendone però inspiegabilmente attratto e affascinato) è in bilico tra le due “categorie”; mentre Margaret, che ha scelto un amante così strano e inaccettabile, amante che incarna l’antitesi del marito⁹, e Max, che travalica i confini dell’animalità e della specie, appartengono indubbiamente alla categoria dei “cattivi”.

A questo punto, viene spontaneo pensare a un altro film che racconta una relazione altrettanto anomala: *La paura mangia l’anima*¹⁰ di Rainer Werner Fassbinder. L’ambientazione è certamente diversa poiché la vicenda si svolge nell’ambiente operaio del basso proletariato tedesco e degli immigrati. Le reazioni della gente alla relazione tra l’anziana Emmi (tedesca di origine polacca) e il giovane marocchino Ali non sono mitigate dal *savoir faire*, dall’ipocrisia e dalla compostezza dell’alta borghesia anglo-francese, ma sono – almeno all’inizio – violente e sincere. L’amore tra Emmi e Ali è apparentemente impossibile perché, come Margaret e Max, sono troppo diversi in quanto provenienti da mondi e culture che poco hanno in comune. Davanti alle amiche e alle vicine di Emmi, Ali diventa un trofeo (erotico) di caccia da esibire, perdendo così tutte le sue connotazioni “umane”. Mentre in *MMA* assistiamo a una progressiva umanizzazione di Max, nel film di Fassbinder c’è invece una costante animalizzazione di Ali (e degli altri immigrati africani) e la degradazione di Emmi: «In Germania gli arabi non sono esseri umani», ma «una manica di sporchi maiali [...]». Le donne che vanno con loro sono delle puttane¹¹. Il parallelo tra le due relazioni è compiuto: Max e Ali sono animali, Emmi e Margaret sono puttane, pervertite, pazze.

Un altro confronto inevitabile è con *King Kong*¹²: anche se tra i due film c’è un abisso temporale, formale e filosofico, il principio fondante è – a mio parere – lo stesso, cioè la volontà di dominio dell’Uomo. Re Kong, signore della natura, riesce a “possedere” e a divorare le sue prede umane femminili, vittime sacrificali offerte da un’umanità primitiva e prossima all’animalità. Quando l’uomo “civile” irrompe in questo mondo non può tollerare tale sacrilegio e tenta di ribaltare la situazione: cattura e imprigiona il re, cerca di annullare le sue pulsioni erotiche immolandolo come vittima sacrificale al dio-spettacolo e offrendolo in tutta la sua unicità allo

sguardo morboso del mondo. Infine, lo uccide. Privazione della libertà, negazione della sessualità e morte.

Max non è mai stato re: prigioniero di un labirinto senza uscita, passa dal circo allo zoo all’appartamento-gabbia. Anche lui è attratto da una donna (che riesce a possedere senza costrizione e violenza), ma è lui a essere divorato, inglobato nel mondo umano, fatto vivere (lui, un animale selvaggio) in un appartamento borghese dove mangia a tavola, viene imboccato come un bambino, viene umanizzato¹³. Le pulsioni erotiche di Max non vengono negate, ma viene comunque frustrato il suo istinto di libertà: il suo amore per Margaret e la vita in cattività hanno instillato in lui una dipendenza dall’umano ormai insuperabile, una dipendenza tale che persino quando ha la possibilità di fuggire torna sempre indietro. È lecito chiedersi se il sentimento che Max prova per Margaret sia veramente amore o non sia piuttosto una forma diversa di dipendenza, visto che non è più neppure in grado di rapportarsi con i suoi conspecifici:

MARGARET: «Ho parlato con un guardiano, mi ha detto che Max stava in un circo che era fallito, ma che non era felice allo zoo: si sentiva solo. Rifiutava qualunque contatto con le altre scimmie».

Anche Max, come King Kong, viene esibito come *monstrum*: al circo, allo zoo e perfino in casa di Margaret e Peter. Infine non viene ucciso ma le allusioni alla sua morte costellano, fin dall’inizio, tutto il film.

Nella prima sequenza Peter pulisce il fucile nel suo lussuoso appartamento: comprendiamo subito che è un cacciatore, che fa parte di una certa classe sociale con regole e convenzioni precise. La prima reazione di Peter, quando scopre la relazione di Margaret con Max, è di minaccia: «Un giorno prenderò il fucile e lo ammazzerò!» In un’altra scena Margaret offre al marito le chiavi della camera di Max e gli dice, con tono pacato, senza paura:

Se tu volessi, potresti uccidere Max molto facilmente [...] nessuno ti biasimerebbe. Nessuno ti accuserebbe. Per prima cosa perché è il mio amante. E poi perché è un animale [...]. Non lo uccideresti solo per farmi soffrire, questo lo so. Ma se vuoi ucciderlo, fallo. Tu non rischi niente.

In effetti Peter tenta di ucciderlo quando Margaret e suo figlio Nelson si

9 Max è un animale mentre il marito è un cacciatore; Max è il simbolo della bestialità, mentre Peter è il simbolo della civiltà, ecc.

10 Rainer Werner Fassbinder, *La paura mangia l’anima*, Germania Ovest 1974.

11 *Ibidem*.

12 Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, *King Kong*, USA 1933.

13 E non è l’umanizzazione degli animali uno degli atti più subdoli dello specismo antropocentrico?

ritirano a vivere nella stanza di Max a seguito di un litigio. Max riesce a impossessarsi del fucile e inizia a sparare alla cieca; per questo motivo Peter trascorre una notte in prigione in una minuscola gabbia, che non è neppure una cella. Peter, però, si rende conto di essersi meritato la punizione: nonostante gli venga offerta la possibilità di tornare a casa in virtù del suo status di diplomatico inglese, lui rifiuta e preferisce rimanere nella gabbia con gli altri “criminali”. Questa esperienza lo cambierà radicalmente.

Al proposito, è interessante prendere in esame alcuni aspetti della gabbia, che sembra essere una sorta di condizione naturale per tutti i personaggi del film. La gabbia è un mezzo per escludere (ed escludersi) dal mondo, dalla vita. Max passa tutta la sua esistenza in una gabbia fisica, reale, fatta di sbarre e cemento: il mondo gli è sempre negato. Margaret e Nelson si rinchiudono volontariamente nella stanza-gabbia di Max per sfuggire al mondo e per ricrearne uno artificiale, incantato, a-temporale e a-spaziale, da cui escludere cose e persone non gradite. Peter così viene escluso dal mondo in cui vorrebbe vivere, quello familiare e quello del rapporto tra Max e Margaret. L'immagine delle sbarre nel lussuoso appartamento barocco rappresenta una stonatura surreale che diventa metafora dell'esplorazione e dell'esaurimento dell'ambiente borghese associato all'arrivo di Max. Questa operazione è simile a quella di cui ci parla Deleuze¹⁴ a proposito di *Adolescenza torbida*¹⁵ di Buñuel e di *Teorema*¹⁶ di Pasolini, con la particolarità che Max riesce a rompere e poi a ristabilire la pace familiare, unificando in questo modo il ruolo di Susana in *Adolescenza torbida* e quello dell'ospite di *Teorema*. Max, come Susana, è «il rappresentante delle pulsioni, quello che procede all'esaurimento fisico dell'ambiente»¹⁷: pensiamo ad esempio alla vita di coppia e familiare stravolta dal suo arrivo, alla sua stanza progressivamente sempre più spoglia e rovinata, alle relazioni sociali e amicali di Margaret e Peter annientate dalla sua presenza. Max, però, si pone anche, al pari dell'ospite di *Teorema*, «come agente soprannaturale o dimostratore naturale»¹⁸: è responsabile, infatti, dopo la distruzione fisica e mentale, dell'emersione della verità dei protagonisti, per esempio riportando Peter a una dimensione più autentica nei suoi rapporti con la vita, il lavoro, con Margaret e con Nelson. Max riporta l'unità familiare e la gioia dello stare assieme in un ambiente ormai congelato e

raggelato. In *Adolescenza torbida*¹⁹, nel finale imposto al regista, stonato e ridicolo, l'armonia familiare è ristabilita dall'allontanamento di Susana, che viene riportata in prigione, mentre in *MMA* è proprio il ritorno di Max, dopo una breve fuga in campagna, a riportare pace e felicità. Tutto questo è ben rappresentato dal rientro trionfale in città di Margaret e Peter, con Max appollaiato sul tetto dell'automobile, ancora una volta esposto al divertimento pubblico. Anche durante questa fuga si fa allusione alla possibile morte di Max: Margaret e Peter lo cercano e mentre, rassegnati, ripartono verso casa, sentiamo ricorrenti e inesorabili le fucilate dei cacciatori, tanto che Nelson domanderà a suo padre perché la gente vada a caccia. Ovviamente non otterrà risposta.

Il finale del film rimane aperto e ambiguo legato com'è ad una fantasia allusiva e inquietante di Margaret, fantasia che ci suggerisce un epilogo che travalica il confine materiale e temporale della pellicola:

MARGARET: «Immaginavo di sentire bussare alla porta. Che andavo ad aprire e c'era la polizia. Venivano a prendere Max, per le lamentele dei vicini. Erano venuti per rinchiuderlo da qualche parte. Dicevano: “Lei non ha il diritto di tenerlo. È troppo vecchio, troppo pericoloso. È già scappato una volta”».

PETER: «E tu che cosa hai fatto?»

MARGARET: «Ho cercato di impedirglielo. Li ho supplicati di lasciarlo. Ma non è servito a niente. Allora ho preso il fucile. E l'ho ucciso».

Margaret sorride. È naturale chiedersi se il sentimento di Margaret sia amore, se sia veramente sincero e che cosa succederà a Max quando si stancherà di lui. L'amore di Margaret è un amore egoista e in un certo senso sadomasochista: vede Max allo zoo, prigioniero e spogliato dalla sua naturalità, della sua animalità più selvaggia e della sua dignità, si innamora o – potremmo dire – si eccita, lo compra come si compra una prostituta²⁰ e divengono amanti: da prigioniero allo zoo diventa il suo prigioniero personale. Il gioco di dominio è sottile, poco evidente, ma i ruoli sono ben chiari. È Margaret a essere la dominatrice: non ha la frusta, ma è lei ad avere le chiavi della stanza di Max, è lei che continua a muoversi nell'ambiente che le è proprio e consono, è lei che decide quando andare da lui. Max può solo attenderla con la trepidazione di un innamorato, di un giovane amante dipendente e soggiogato.

14 Gilles Deleuze, *Cinema I. L'immagine movimento*, trad. it. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 2010.

15 L. Buñuel, *Adolescenza torbida*, Messico 1950.

16 Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, Italia 1968.

17 G. Deleuze, *Cinema I*, cit., p. 155, nota 5.

18 *Ibidem*.

19 L. Buñuel, *Adolescenza torbida*, cit.

20 «Il guardiano ha detto che se volevo potevo averlo a un buon prezzo».

Max non rapisce Margaret per portarla nel suo ambiente, nella foresta – «le donne seminude rapite dai gorilla sono roba da romanzo d'appendice anni '30»²¹ –, e Margaret non viene nemmeno sfiorata dall'idea di ridare a Max la libertà, di vivere, con lui e come lui, la sua animalità. Max non è un animale libero che ha scelto liberamente di amare una donna:

MARGARET: «Non è mai stato libero. Mai. Non sa neanche che vuol dire».

Allo zoo Max sembra non poter «avere né un suo posto né la salvezza se non in un'unione anormale “inorganica”»²². In realtà nemmeno questa unione può salvarlo, perché non è tale. L'amore di Margaret non è un amore a-specista, perché non può darsi un amore del genere: la domanda iniziale è compromessa da un vizio di fondo, è una domanda antropocentrica che pretende di applicare i canoni dell'amore umano alle altre specie. Gli animali, probabilmente, amano in modi che noi non possiamo conoscere, i loro amori hanno sfumature che il nostro animo non può comprendere e il valore che noi diamo al sesso, al tocco di una zampa o di una mano, alla chiarezza di uno sguardo, al sonno condiviso, all'intensità di un litigio, non può essere identico per tutti gli animali, non può essere identico per tutti gli individui. Se l'amore umano è il donarsi del sé, l'accettazione incondizionata dell'altro, il rispetto della sua natura, non possiamo trovare vero amore nel sentimento di Margaret: lei e Max rimangono due mondi paralleli che si sfiorano, due insiemi chiusi che tentano di intersecarsi, e Max – nonostante gli sforzi di Margaret e anche di Peter – resta solo il simbolo del diverso, dell'escluso.

21 *Max mon Amour*, cit.

22 G. Deleuze, *Cinema 1*, cit., p. 46.