

La retrospettiva completa dei film di Bunuel organizzata dalla Biennale Cinema '84 è stata probabilmente l'evento più importante della manifestazione, soprattutto in riferimento alla rarità di molte pellicole (in particolare quelle degli anni '50) e alla stupenda qualità delle copie, in originale. La "superorganizzazione" rondiana, mossa dal fine condivisibile di assicurare l'ordine, mentre in molti casi sembrava sconfinare in un'irritante ottusità, altrove diveniva invece tremendamente lacunosa: così per i film di Bunuel non è stata approntata una traduzione simultanea (come invece era accaduto nella gestione - Lizzani a proposito delle retrospettive Mizoguchi e Hawks), mentre il catalogo pur interessante, risultava quasi interamente scritto in spagnolo.

Di fronte alla monumentale opera di questo mostro sacro tentiamo attraverso alcuni percorsi di tracciare alcune possibili linee di lettura che, pur dovendo forzatamente considerare le pellicole nella loro globalità, senza poterne scandagliare i dettagli, siano cionondimeno sguardi dall'alto sufficientemente illuminanti.

"Non si rivolge né al cuore né all'intelletto: colpisce il plesso solare. È come il calcio al ventre di un cane impazzito".

(Henry Miller su "L'age d'or")

"La superficie dei miei film è ora più dolce. Se rimuovi lo strato superiore troverai senza dubbio che il fondo è velenoso".

(Luis Buñuel - 1969)

Don Luis Buñuel, l'hidalgo: cinema di veleni ed ironie

di Giuseppe Rausa

Percorso storico. Tre periodi nettamente distinti ovvero: le tre celebri opere dell'esordio intorno al 1930; dopo un lungo silenzio la produzione messicana da *Gran Casino* a *Ensayo de un crimen* (1946-55) e franco-messicana da *Cela s'appelle l'aurore* a *The young one* (1956-60); infine la produzione europea della maturità, franco-spagnola da *Viridiana* a *Cet obscur objet du desir* (1961-77), con due eccezioni messicane: *El angel exterminador* e *Simon del desierto*.

I primi capolavori, pur così differenti passando dall'estetismo surreale esasperato di *Un chien andalou*, al surrealismo "documentaristico" e beffardo di *L'age d'or* al documentario realistico di *Las Hurdes* sintetizzano, fin dall'origine, poetica e stile delle opere migliori che seguiranno ed in particolare si ricolligano con il Buñuel più grande degli anni '60-70, da *Viridiana* in poi, ossia con il Buñuel che non sbaglia più un film, che rallenta i propri ritmi di lavoro e da maestro gira solo pellicole significative. In particolare *L'age d'or* anticipa la maggior parte dei temi bunueliani ricorrenti quali l'amour fou, gli storpi malmenati, l'ossessione feticista, gli animali "fuori posto", i ricevimenti borghesi, i riferimenti a Cristo e a Sade, ecc.

La produzione del periodo di mezzo appare decisamente più discontinua, troppo densa (arriva a girare tre film in un anno, nel 1951 e 52) e segnata da molti lavori frettolosi e poco personali; eppure tra questi film "alimentari" si stagliano alcune opere memorabili anch'esse riconducibili all'ispirazione originaria. Ovunque i momenti più entusiasmanti sono all'insegna del simbolo, dell'immagine imprevedibile e sovraccarica di significati, di un onirismo filmico che pervade sottilmente la narrazione e ne mina la semplice compostezza (nei lavori dalla sceneggiatura più realistica) spostando costantemente il centro dell'interesse altrove rispetto ai fatti più appariscenti che sostanziano le storie. La tendenza surreale, attuata pienamente nei toni fin rabbiosi e iconoclasti di *L'age d'or* vero compendio di innumerevoli situazioni chiave poi disseminate e sviluppate nelle opere seguenti, resta il marchio di fabbrica che rende inconfondibile l'autore spagnolo anche quando nel periodo centrale è costretto a girare pellicole appartenenti ai generi più disparati, dal musical al western, dal melò al vaudeville dal film d'avventura al giallo e a diradare gli "interventi" più originali, anche perché insistervi avrebbe significato snaturare e rendere incomprensibili quei film dalle (almeno

in apparenza) limitate ambizioni.

Percorso tematico. L'irrisione dei valori tradizionali e delle istituzioni più rispettate quali costruzioni moralistiche soffocanti, la vitalità e la piena realizzazione dell'individuo sono i temi attorno ai quali si organizza l'intero opus buñueliano. La religione-superstizione, l'ordine sociale e la famiglia sono i "curiosi" espedienti di autorepressione che l'uomo si è dato e di cui è tragicamente prigioniero; d'altro lato questi valori e gli atteggiamenti innaturali cui danno adito, convivono sempre accanto ai loro opposti che inutilmente tentano di occultare, ovvero l'erotismo nelle sue sfumature più perverse, il feticismo, la libido per l'oggetto, la violenza nei rapporti interpersonali, la reificazione dell'altro, inquadrati in un'estetica filmica che parifica uomini e cose. La santità e il crimine, il più alto ideale ed il più basso istinto, sono i due volti di un'identica medaglia e il surrealismo nasce spesso da questo far coincidere gli opposti, oltre che negli abbinamenti impossibili, in un'epistemologia che disvela la freudiana dialettica dell'esclusione: i valori "civili" si fondano su un'energia pulsionale repressa che trova soddisfacenti sostitutivi e devianti. Ma spesso l'equilibrio si spezza e queste ultime tendenze hanno il sopravvento in parabole frequentemente concluse nella follia, nell'omicidio, nel suicidio. Buñuel consegue i suoi risultati più originali in quest'operazione indagatrice, dissacratoria e allegramente satirica attraverso un humour nero che sa smascherare i comportamenti artificiali, la loro natura mistificatrice e ridicolmente seria avvicinando ad essi le loro antitesi irriverenti e vitali, anarchiche e violente esplicazioni degli istinti più immediati (e vi riuscì talmente bene in *L'age d'or* che i fascisti distrussero la sala ove la pellicola veniva proiettata, la fecero sequestrare e dettero la caccia a Buñuel per ammazzarlo).

Questo accade fin nella celebre sequenza d'apertura di *Un chien andalou* nel passaggio dalla contemplazione "poetica" della luna all'occhio tagliato; Cristo identificato a Sade, un cieco "patetico" malmenato e una vecchia distinta signora schiaffeggiata ad un ricevimento mondano da Modot, il nobile amore ridotto a sfrenato istinto libidico non sono che alcune delle innumerevoli situazioni citabili da *L'age d'or*. In *Las hurdes* la iseria senza fine rimanda implicitamente al suo opposto, ironicamente evidenziato nelle "eleganti" musiche di Brahms; così *El gran calavera* le gentilezze dei parenti rispetto al ricco industriale celano un ruffiano parassitismo e la funzione nuziale conclusiva è intercalata da "volgari" annunci pubblicitari in un sarcastico collage sonoro. In *Los Olvidados* il ricco ordine delle metropoli nasconde la miseria e la brutalità tipiche dei quartieri poveri (sequenza semidocumentaristica di apertura); *Susana*, selvatico mélange di purezza ed erotismo provocante, come il diavolo tentatore di *Simon del desierto*, demolisce il mortuario ordine borghese di una famiglia scatenando il desiderio; in *La hija del engano* il mite impiegato Quintin si tramuta in un violento gangster, gestore del night "El infierno". Il viaggio di Oliviero in *Sabida al cielo* e quello metaforico verso la perdita di un'innocenza artefatta attraverso la scoperta dell'attrazione erotica; in *El bruto* la luminosa casa del ricco borghese contiene al suo interno la disordinata e buia dimora del Bruto, ovvero dell'esperienza sessuale trasgressiva; il misticismo religioso, l'educazione perbenista e la chiusura mentale di *El*, raffigurate nella massiccia e isolata abitazione, nascondono perversioni e feticismi compensatori, nonché un desiderio di possesso che, ossessivo, condurrà il protagonista alla follia.

In *Abismos de pasion* ancora le due abitazioni in sfilie opposte, quella ordinata, luminosa e senza vita di Caterina e quella oscura e contorta di Alessandro, ribadiscono le due dimensioni conflittuali e il dramma che si consuma nel passaggio dall'una all'altra; in *La illusion viaja entranvia* l'ordine tranviario è rotto dal gesto utopico e trasgressivo, ovvero un tram "rubato" che viaggia senza orari né mete nella rete cittadina; in *Ensayo de un crimen*, dietro la sua rispettabilità irreprensibile Arcibaldo, parente stretto del Francisco di *El*, nasconde pericolose manie omicide che, ironicamente, non riesce mai a mandare a segno. La doppia trasgressione dell'ordine di *Cela s'appelle l'aurore* (l'assassinio del padrone da parte dell'operaio; la relazione extraconiugale del medico e l'abbandono dell'universo noioso e moralista della moglie) era preannunciata dalla presenza di una riproduzione del Cristo trasformato in palo telegrafico di Dali, nell'abitazione del dottore; in *La mort en ce jardin* padre Lizzardi, in fuga con i perseguitati politici in una giungla infida, andrà abbandonando la sua fede astratta per un recupero di una più concreta e piena umanità; il cammino del protagonista in *Nazarin* è analogo, dalle autoumiliazioni cristiane attraverso l'acquisita coscienza dell'inutilità del proprio operato e dell'incapacità di donare concreto amore alle sue compagne, alla riscoperta dei propri reali desideri.

Così, in *La fièvre monte à el pao* dietro i paraventi dell'ufficialità e negli uffici del potere si attuano le peggiori umiliazioni sessuali; il più volte ribadito desiderio di ordine e giustizia da parte di alcuni personaggi emblemi della civiltà, cela in *The young one*, solo aggressività pura, intolleranza razziale e il desiderio erotico provocato dalla ragazza, simbolo di un dirompente stato di natura; nel suo panorama blasfemo di accostamenti antitetici e provocatori, *Viridiana*, descrive la progressiva liberazione da un misticismo masochista e l'accettazione di sé da parte della protagonista, nonché la coesistenza irrisolta in Don Jaime di autorepressione e desiderio che lo condurrà al suicidio; in *El angel exterminador* la situazione parossistica porta al lento emergere dell'irreprensibile etichetta dei vuoti rituali borghesi, attraverso gli interrapporti sempre più conflittuali e violenti, delle loro

psicologie più veritiere. *Le journal d'une femme de chambre* mostra ogni personaggio alle prese con sfoghi compensatori alle proprie insoddisfazioni esistenziali: il feticismo per il vecchio, lo spaccar legna e l'andar a caccia per il padrone, il violentar bambine per lo stalliere fascista; in *Simon del desierto*, dall'eremitaggio ascetico alla discoteca di New York, moderno luogo demoniaco, l'evoluzione del santo stilata tra dimensioni antitetiche è sempre quella archetipica di *Nazarin*, con in più la grottesca opposizione tra un santo magro e cadaverico e un diavolo burlone pieno di vita, dalla seducente fisionomia femminile; la rispettabile Severine di *Belle de jour* scopre la propria sessualità e si realizza prostituendosi ogni pomeriggio in un bordello, finché le due dimensioni non entrano in conflitto come accadeva in *El bruto* e *Abismos de pasion*.

La voie lactée inventa un viaggio tra le fatue diatribe religiose di ogni tempo, vanificate e derise: il sacro e l'effimero si toccano attraverso operazioni di decontestualizzazioni inaspettate, quali un gruppo di camerieri che discutono di teologia, Gesù indeciso se tagliarsi la barba, ecc., così come misticismo e masochismo, spiritualità cristiana e violenza intollerante e dogmatica si mescolano; *Tristana* è una variante di *Viridiana* e *Severine*: da dimessa e casta a cinica e assassina, mentre l'itinerario di Don Lope è simmetricamente inverso, da contestatore libertario e ateo a rigido uomo d'ordine, non a caso ucciso dalla ormai smaliziata nipote; in *Le charme discret de la bourgeoisie* i protagonisti hanno doppie verità, una pubblica, convenzionale "teatralmente" recitata e una privata, popolata da ogni tipo di trasgressioni da quelle sessuali a quelle criminali; la miriade di episodi accostati di *Le fantome de la liberté* sono tenuti insieme dal gusto per il rovesciamento di ogni legittima attesa; in *Cet obscur objet du desir* mentre il Gruppo Armato Rivoluzionario del Bambin Gesù semina la morte, la vita ordinaria di un borghese è sconvolta dalla doppia Conchita, angelica ed erotica, ovvero un intreccio stimolante di opposizioni che si compensano a vicenda.

La maggior parte dei personaggi di Buñuel sono schematizzabili in tre tipologie: alcuni agiscono come elementi perturbanti, secondo una linea di anarchia e irridente amoralità, ovvero Gaston Modot di *L'age d'or*, Jaibo di *Los olvidados*, *Susana*, Ewie di *The young one*, la doppia Conchita di *Cet obscur objet du desir*. Altri recuperano la propria integrità umana liberandosi di valori opprimenti attraverso complessi itinerari spirituali, ossia Oliviero di *Sabida al cielo*, Valerio di *Cela s'appelle l'aurore* padre Lizzardi di *La mort en ce jardin*, *Nazarin*, *Viridiana*, *Simon*. Altri ancora restano rinchiusi nelle loro contraddizioni in un progressivo esasperarsi delle loro psicopatologie deliranti e compensatrici, e si parla di Luisa di *Cuando los hijos nos juzgan*, Paloma di *El bruto*, Francisco di *El*, Arcibaldo di *Ensayo de*



Catherine Deneuve in *Bella di giorno*

