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 Bunuel - 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 ricollegano 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 bunueliano. 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 soddisfacimenti 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 artificiosi, la loro natura mistificatrice e ridicolmente seriosa 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 stile opposto, 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 Dalì, 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 stilita 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*, Arciboldo di *Ensayo de*

Catherine Deneuve in *Bella di giorno*

un crimen, don Jaime di *Viridiana*, i borghesi di *El angel exterminator*, i personaggi di *Le journal d'une femme de chambre*, Severine di *Belle de jour*, Tristana, i protagonisti di *Le charme discret de la bourgeoise* e di *Le fantome de la liberté*, il Mathieu di *Cet obscur du desir*.

Percorso strutturale. Tra le figure chiave della poetica di Buñuel va ricordata quella della casa-prigione, esplicitata platealmente con *El angel exterminador*, ma già perfettamente anticipata dalla circolarità chiusa (del ranch) di *Susana*, nonché nelle "soffocanti" abitazioni (da leggere in tal direzione anche in quanto segni di un universo onirico) in cui vivono i personaggi di *Abismos de pasion*, *El*, *Ensayo de un crimen*, *Belle de jour*, *Tristana*. Non a caso l'aprire finestre in *Tristana* corrisponde ai gesti di una violenza liberatrice. Figura chiave anche più rilevante è quella dell'atto mancato, anch'essa tipicamente onirica, figura sintomatica di un'esistenza frustrata nelle proprie ambizioni e incapace di realizzarsi pienamente. Così l'unione degli amanti è più volte ostacolata e rimandata in *Un chien andalou* e *L'age d'or*; Susana seduce e manipola gli uomini del ranch grazie a continui amplessi interrotti, allo stesso modo della doppia Conchita rispetto a Matthieu al quale nega ostinatamente un rapporto sessuale completo.

Il susseguirsi di atti troncati segna il cammino dei personaggi più psicopatici del cinema di Buñuel: la sequela di omicidi mancati di Arcibaldo in *Ensayo de un crimen*, palesi compensazioni alla propria impotenza sessuale; i tentativi falliti di Don Jaime di strappare Viridiana al convento e del signor Montiel di portarsi a letto Celestine (in *Le journal d'une femme de chambre*). E soprattutto l'impssibilità di varcare la soglia della sala-carcere in *El angel exterminador* e il pranzo continuamente sospeso e rimandato di *Le charme discret de la bourgeoisieu* dove quest'ultimo tema diviene l'asse portante, la molla dell'organizzazione degli eventi che spinge sempre oltre e afferma con potenza il significato metaforico di una ricerca del piacere destinata a non trovare soddisfazioni, perpetuando all'infinito la situazione iniziale di desiderio, un eterno ripresentarsi delle medesime pulsioni frustrate da un contesto inibente. Di conseguenza specularmente, Buñuel indica negli "alti" ideali religiosi, politici e sociali, che hanno guidato la storia dell'occidente, una sequela di atti ideologici mancati, i cui dettami e le cui norme di comportamento opprimenti vengono assecondati superficialmente, attraverso una pratica simulatoria di matrice teatrale. Ideali irrealizzati e trasgressioni incompiute sono i due volti di un'unica, grottesca umanità.

Percorso stilistico. In *L'age d'or* ed in *Un chien andalou* la perfetta fusione di taglio documetaristico (si veda il prologo "didattico" sugli scorpioni) e surreale mostra il più caratteristico linguaggio bunueliano ad un livello già prettamente compiuto, ovvero un surrealismo concreto scevro da compiacimenti estetizzanti, quasi trasandato nel rifuggire rifiniture e calligrafismi d'autore, beffardo e sardonico nelle invenzioni e nella parificazione reificante di oggetti, animali e persone davanti, svolto secondo un andamento onirico o scrittura automatica e tutto teso nella sua operazione di smascheramento dei riti sociali.

La via lattea, *di Luis Bunuel*

La radicale novità di questo stile rimane isolata in riferimento al periodo centrale della produzione dell'autore; alle ricerche avanguardistiche tese a stupire e irritare del primo Buñuel, si sostituisce una professionalità decorosa e spesso anonima come accade in *Gran casino*, musical zuccheroso, *La hija del engano* e *Cuando los hijos nos juzgan*, melodrammi convenzionali, *El rio y la muerte*, involontaria parodia del western. Altrove, pur tra le righe, Buñuel firma i suoi lavori: nel tagliente sarcasmo riservato ai borghesi del buffonesco *El gran calavera*; nello starnazzare delle oche, simbolico preludio del ritorno alla normalità in *Susana*; nel fulminante finale del peraltro scontato *El bruto*, in cui la protagonista rientrata nella casa vuota trova un enigmatico gallo a fissarla. Ancora nell'uso simbolico degli animali in *Abismos de pasion*, ove il marito di Caterina passa il tempo a catalogare farfalle morte, e nella bella sequenza onirica conclusiva tra le tombe; nella caratterizzazione dei luoghi antitetici e nell'intelligente costruzione a specchio delle due storie trasgressive di *Cela s'appelle l'aurore*; nell'analoga costruzione simmetrica di *The young one*, ove la caccia al negro e l'operazione di sottomissione della ragazza si svolgono parallelamente, compendiente nella bella immagine di una faina che divora una gallina; infine nel tono di asciutto documentarismo che apre *La fièvre monte a el pao*.

In questo panorama incerto risaltano però alcune opere indiscutibili. Il poema della crudeltà, *Los olvidados*, osservazione disincantata e priva di moralismo dove la peggiore brutalità (il personaggio di Jeide) giganteggia dotata di un proprio fascino (il paragone con *Sciuscià* è istruttivo) e l'unione di documentarismo e onirismo surreale (seppur in percentuali invertite rispetto a *L'age d'or*) approda ad una cifra stilistica inconfondibile nel dipingere un mondo in cui uomini, bestie e cose sono posti su un unico piano. I film-viaggio *Subida al cielo* e *Nazarin*, ricchi di simboli poetici immersi in un panorama epico-realistico, ad un tempo grandioso e miserabile, e l'anomalo *La illusion viaya en tranvia* con la grottesca sacra rappresentazione iniziale, nonché altri tocchi assurdi quali i macellai che salgono sul tram e appendono i quarti di animali ai sostegni: ennesime conferme del mescolarsi di quotidiano e allegorico. I due "casi clinici" di *El* e *Ensayo de un crimen* che Buñuel osserva da "entomologo", seguendo la patologica e inappagata coazione a ripetere di Francisco e Arcibaldo e inserendo momenti surreali, proiezioni delle loro fantasie malate (la sequenza della chiesa in *El* ed il flash-back infantile in *Ensayo*), ma anche segni di un universo abnorme (la follia sotto la tonaca nel finale di *El*, l'ex convento trasformato in taverna, pur conservando l'altare e il manichino bruciato, momento estremo della riduzione cosale dell'umano in *Ensayo*), ritratti con un macabro humour nero.

Nel terzo periodo notiamo due tendenze nettamente distinte: da un lato la contaminazione dell'estetica degli anni '50, ovvero racconti lineari centrati su pochi personaggi a forte caratterizzazione simbolica e sempre densi di momenti trasgressivi; dall'altro il ritorno ad un surrealismo totale che non riguarda il semplice dettaglio ma l'intera struttura dell'opera popolata da una miriade di figure ed episodi autonomi, ovvero un ritorno ai due mediometraggi di trenta anni prima.

Il racconto lineare giunge alla sua formulazione più completa e perfetta con *Viridiana*, fusione efficace di realtà e simbolo che colloca il lavoro in una dimensione di ambiguità totale e di stimolante polisemia; continua con esiti minori in *Le journal d'une femme de chambre*, in *Belle de jour* e in *Tristana*, film girati con un linguaggio sobrio e meramente funzionale che non muta neppure nel passare dalle immagini della realtà a quelle del sogno. Così che risulta evidente la stretta relazione che lega le due dimensioni, antitetiche ma congiunte e parimenti vere (come già accadeva in *Los olvidados* e *Sabida al cielo*), significanti quasi indistinguibili, aperti alle più svariate significazioni, soprattutto in *Belle de jour*: il risultato è un realismo evocante metafore, ovvero una serie di apologhi metafora fortemente realistici.

La ripresa dello stile pienamente surrealista avviene invece in *El angel exterminador*, con i suoi agnelli e orsi palesamente fuori luogo, con la sua situazione "impossibile" e circolare (come già il tematicamente simile *Susana*), sviluppata tramite un esilarante eversivo humour nero e stupefacenti libere associazioni di oggetti in funzione straniante; prosegue con *Simon del desierto* ove il ricongiungersi con la tradizione surrealista comincia fin dal paesaggio con quelle incredibili colonne situate in mezzo ad un deserto miserabile, nonché dell'imponenza figurativa ieratica (simile a quella goyesca di *Nazarin*) che stride terribilmente con l'andamento beffardo del racconto, un carosello di gag grottesche e irresistibili all'interno delle quali il mito della sacralità è dissolto in una gestualità banale quasi farsesca. Ma è con *La voie lactée* che questa estetica "leggera" e irridente (in ciò molto lontana da quella rabbiosa e iconoclasta di *L'age d'or*) tocca il suo apice, grande affresco che interseca e accosta, secondo libere associazioni, differenti epoche storiche e problematiche teologiche della tradizione cristiana. Attraverso inquadrature di

notevole bellezza e classicità Buñuel mostra i più incredibili pa radossi: è lo stesso linguaggio che ora pienamente giunge ad esprimere in se stesso la coesistenza degli opposti (sacro-profano, misticismo-erotismo, amore cristiano-violenza) allorché l'autore sceglie uno stile calligrafico e seducente, sereno e misurato per rappresentare situazioni blasfeme e velenose trattate con felicità quasi ingenua ed infantile, secondo la pratica surrealista della decontestualizzazione e ricomposizione libera. Una congiunzione tra opposti (stile composto, a volte quasi sciatto-contenuti esplosivi) presente in tutte le sue opere maggiori, chiarissima già in *Simon del desierto*, che trova ora la sua più alta realizzazione.

Le charme discret de la bourgeoisie ripropone questi dualismi con inalterata maestria in una costante interpolazione di realtà e sogno parificati da un'unica estetica filmica volta perciò a confondere e spiazzare. Gli eventi più assurdi sono descritti con un realismo minuzioso e divertito, ma organizzati secondo un bizzarro andamento onirico, frammentato e labirintico, privo di un suo climax e al contrario strutturato in episodi la cui posizione è interscambiabile. *Le fantome de la libertè* prolunga con minor estro la maniera di *Le charme discret*, accentuando ora un surrealismo che, come nella pittura di Magritte, ma anche di certo De Chirico (si pensi ai suoi "Mobili in una valle" e "Combattimento di gladiatori" in una stanza), si genera nel gioco degli irreali rovesciamenti e illogici avvicinamenti di elementi realistici decontestualizzati e risignificati in direzione simbolica. *Cet obscur objet du desir* riassume in sé i due stili, quello del racconto lineare ma ambiguo (la vicenda Mathieu-Conchita che ripropone parzialmente le situazioni di *Viridiana* e *Tristana* e soprattutto l'ossessione del possesso già centrale in *El*) e della libertà surrealista (la doppia Conchita; lo sfondo animato dagli stravaganti atti terroristici). Allo stesso modo il personaggio di Mathieu sintetizza elegantemente la trafila di folli e paranoici mentre quella della doppia Conchita nella sua mutevolezza rimanda alle molteplici, differenti immagini femminili che hanno animato quel cinema.

La comicità stralunata dell'ultimo Buñuel, anticipata in alcuni momenti di *Un chien andalou* e *L'age d'or*, con questi personaggi privi di spessore psicologico e silenziosamente capaci di adattarsi alle situazioni più paradossali, sembra far rinascere a suo modo lo stile di un grande comico amato e recensito dal Buñuel critico degli anni '20: Buster Keaton. Il linguaggio di Buñuel è dunque sobrio e privo di indugi: spesso una distaccata registrazione degli eventi che non porta mai ad un'identificazione con i protagonisti ma sempre ad un'osservazione divertita e crudele, quasi documetaristico-scientifica delle contraddizioni che li muovono. Cinema dell'intelligenza più che del sentimento, della lucida riflessione anziché dell'abbandono lirico, ha perciò coerentemente quasi escluso dal suo vocabolario il primo piano, mentre gioca le sue carte migliori nella messa in scena di illogiche incongruenze e provocatori paradossi. L'immagine-simbolo, polisemica, spinge con forza oltre se stessa, senza peraltro indicare interpretazioni oniriche, ma semplicemente enigmi da risolvere, in un universo diegetico che spesso privilegia il "marginale" (l'animale, l'oggetto) all'ovvio, ed il cui continuo apparire arbitrario e trasgressivo dissolve ogni scontata normalità. Animali, manichini, mutilati, sadici e masochisti, indumenti intimi e atti mancati, sublimazione mistica e necrofilia sono elementi ricorrenti, segni dell'incompiutezza e sembrano alludere ad un mondo che trova nella perversione e nell'anomalia lo sfogo conseguente alla propria illibertà e nelle menomazioni corporee una simbolica punizione alle proprie trasgressioni.

Percorso musicale. Buñuel non ha dedicato al rapporto suono-immagine attenzioni particolari; anzi la maggior parte dei film del periodo centrale è commentato da colonne sonore dozzinali, mentre molte sono le pellicole nelll'ultimo periodo immerse in un suggestivo silenzio. Laddove invece Buñuel ricorre a brani ben noti lo fa, in linea con la propria poetica dell'assurdo, non per potenziare, duplicandolo, l'effetto di un gesto bensì per suggerire ulteriori significati, per creare nuove antitesi, per contraddire un'immagine con il suo opposto musicale. Il caso emblematico è *Viridiana* in cui la tentata violenza alla giovane da parte di don Jaime avviene sulle spirituali note del "Cum sanctis tuis in aeternum" che chiudono il *Requiem* di Mozart, come la cena-orgia dei mendicanti è nobilitata dall'Alleluja del *Messia* di Handel. Già in *L'age d'or* i brani classici erano regolarmente contraddetti dalle immagini: il terzo movimento della *Quinta* sinfonia di Beethoven, eroica marcia verso luminose speranze, trovava come contrappunto iconico il cammino di uno storpio.. Il *Tristan* di Wagner era dissacrato traducendo il suo erotismo musicale in desiderio immediato (il direttore d'orchestra che nel climax della musica getta la bacchetta, abbandona l'orchestra e va a cercare una donna). In *Las hurdes* il commento "aulico" della *Quarta* di Brahms è quanto di più lontano ed estraneo alle immagini di penosa miseria del documentario.

Riconferma della minor cura con cui Buñuel gira i lavori messicani è l'uso assolutamente tradizionale del *Tristan*, fatto in *Abismos de pasion*: ogni operazione di demolizione è qui dimenticata. Ritroviamo un impiego suggestivo del sonoro in *Ensayo de un crimen* nel soave carillon che risveglia all'inverso istinti omicidi e in *El angel exterminador*, poiché è al suono della *Toccata* di Paradisi che avviene ironicamente il "sortilegio" e ancora esso si ripeterà nella chiesa alle note del *Te Deum*: la musica ritrova il suo potere incantatorio. Infine in *Le fantome de la liberté* la provocante donna nuda che esegue l'impetuoso attacco della *Rapsodia in sol min.* di Brahms ripropone il rapporto disoccultante esplicito-ironico tra materiale musicale ed iconico, già analizzato per il *Tristan* in *L'age d'or*.

La cultura "alta" in genere, oltre che musicale, è sempre stata tra i bersagli preferiti di Buñuel: quella religiosa, in tutti i suoi aspetti, da quelli dottamente teologici a quelli banalmente superstiziosi, ridicolizzata in ogni pellicola una vera ossessione dell'autore), ma anche quella figurativa con le riproduzioni maliziose dell'ultima cena leonardesca in *Viridiana*, de *Le fucilazioni alla montagna del principe Pio* e della *Maja desnuda* di Goya in *Le fantome de la liberté*.

Nel cinema di Buñuel non vi sono ideologie affermate, valori difesi, classi sociali positive o punti di riferimento di alcun genere; al contrario egli opera una spietata e divertita demistificazione di ogni forma culturale imbalsamata come degli atteggiamenti quotidiani stereotipati: reticolati entro i quali l'uomo si è autocostretto e mostra le conseguenze patologiche e le verità occultate da quelle illibertà ideali e pigre convenzioni. Il giovane arrabbiato de *L'age d'or* è andato variando solo le modalità del suo polemizzare rimanendo fedele alla propria anarchia, irrispettosa di ogni verità istituzionalizzata.

Giuseppe Rausa

El Bruto: *due interne dimensioni esistenziali in conflitto tra loro*