

## Document Citation

Title	<b>Antologia di Luis Bunuel</b>
Author(s)	Andrea Ferendeles
Source	<i>Filmcritica</i>
Date	1970 Nov
Type	article
Language	Italian
Pagination	383-403
No. of Pages	21
Subjects	Buñuel, Luis (1900-1983), Calanda, Spain
Film Subjects	

---

## **Antologia di Luis Buñuel**

---

**a cura di Andrea Ferendeyes**

### **La Giraffa**

Questa giraffa, di grandezza naturale, è un semplice pezzo di legno modellato a forma di giraffa, ma, contrariamente agli altri animali di legno dello stesso tipo, questa ha una distinguibile differenza. Ogni macchia sulla sua pelle — che in ogni modo non sembra insolita da una lontananza di dieci o quindici piedi — è fatta di particolare cose; una piccola palpebra che lo spettatore può facilmente aprire girandola su un invisibile perno installato su un lato; o un oggetto di qualunque tipo o un buco o un'apertura che lascia passare la luce del giorno (la giraffa è spessa solamente un pollice); ha una piccola cavità contenente vari oggetti enumerati più in basso.

Nota che il significato di questa giraffa non è realmente espresso finché essa non è completa: così è fino a che ognuna delle sue macchie adempie la funzione destinata ad essa. Questa è una procedura costosa ma nondimeno possibile.

#### **Ogni Cosa è Interamente Realizzabile**

Allo scopo di nascondere l'oggetto che si trova dietro la giraffa, deve essere posto davanti ad un muro nero alto trenta piedi e lungo quaranta piedi.

La superficie del muro deve essere perfettamente liscia. Ai piedi di questo muro ci deve essere un letto di asfodeli, le sue dimensioni devono essere le stesse di quelle del muro.

#### **Che Cosa Deve Essere trovata in Ogni Macchia di Giraffa**

**Primo:** Il centro della macchia è un piccolo meccanismo molto complicato e ricorda il movimento di un orologio. Al centro nelle ruote dentellate del lavoro, una piccola elica gira pazzamente.

Un debole odore di marciume emana dal tutto. Lasciando aperta la macchia raccoglie un album giacente a terra ai piedi della giraffa. Siediti in un angolo di un giardino e sfoglia l'album che contiene dozzine di fotografie di misere e desolate piccole piazze. Sono Piazze delle vecchie città castigliane: Alba de Tormes, Soria, Madugal de las Altas Torres, Orgaz, Bungo de Osma, Tordesillas, Simancas, Siguenza, Cadalso de los Vidrios e soprattutto Toledo.

**Secondo:** Se è aperto a mezzogiorno come indicano le istruzioni di fuori uno trova se stesso a contemplare l'occhio di una vacca posto nella sua orbita completo di ciglia e palpebre. L'immagine dello spettatore è riflessa nell'occhio. La palpebra si chiude prontamente ponendo fine alla contemplazione di se stessi.

**Terzo:** Aprendo questa macchia uno trova queste due parole su uno sfondo di velluto rosso: AMERIGO CASTRO \*. Poiché le lettere sono asportabili uno può fare tutti i tipi di combinazioni con esse.

**Quarto:** C'è una piccola grata, come quella di una prigione, attraverso la grata uno può sentire un'orchestra completa di cento musicisti che suonano l'ouverture del Die Meistersinger.



**Quinto:** Due palle da biliardo cadono fuori con un colpo appena la macchia viene aperta.

All'interno non c'è altro che una pergamena arrotolata e legata con un laccio. Aprila e leggi questa poesia:

A Riccardo Cuor di Leone

Dai cori alla cantina, dalla cantina alla collina, dalla collina all'inferno, all'agonia domenicale, **ai tormenti dei sabato** d'inverno.

Dal coro al sesso della lupa che scappava nelle fruste senza tempo del Medio Evo.

**Verba vedata sunt fodido en culo et puto gofo.**

Era il segno del tabù del primo tugurio costruito con legno senza fine, era il segno del tabù dell'abbattimento della capra da cui ebbero origine le masse che costruirono le cattedrali. Blasfenis galleggiavano sopra le paludi, il popolo tremava sotto la sferza dei preti di marmo rotto, la porta femminile era usata per concepire mostri. Col tempo le monache ringiovanivano di nuovo, dai loro aridi corpi spuntarono verdi rami, gli incubi prendevano loro gli occhi mentre, soldati pisciavano sui muri del convento e i secoli si rivoltavano nelle piaghe dei lebbrosi, grappoli di monache rinsecchite appese alle finestre facendo un dolce suono di ringraziamento al caldo vento primaverile. Io dovrò pagare dovrò pagare la mia tassa, Riccardo Cuor di Leone, **fodido en puto gofo.**

**Sesto:** La macchia si muove da una parte all'altra della giraffa. Puoi vedere il paesaggio attraverso il buco; ad una distanza di circa trenta piedi, mia madre, M.me Buñuel vestita come una lavandaia, con le ginocchia in un piccolo ruscello, lava i vestiti. Dietro di lei ci sono alcune vacche.

**Settimo:** Un vecchio sacco impiastrato di gesso.

**Ottavo:** Questa macchia è leggermente concava ed è coperta con un bellissimo ricciolo di peli biondi preso dal pube di una giovane danese adolescente con gli occhi di un azzurro luminoso, un corpo **tondeggiante**, la pelle abbronzata dal sole, tutta innocenza e candore. Lo spettatore deve soffiare leggermente sui peli.

**Nono:** Al posto della macchia si trova una grande, scura farfalla notturna con la testa della morte tra le sue ali.

**Decimo:** All'interno della macchia si trova una grande quantità di pasta di pane. Lo spettatore è tentato di impastarlo con le sue dita. Delle lame di rasoio ben nascoste faranno sanguinare le sue mani.

**Undicesimo:** Una vescica di maiale sta al posto della macchia. Niente altro. Prendi la giraffa e portala in Spagna e mettila a Masada del Vicario, quattro miglia e mezzo da Calanda, a sud del fiume Aragon, con la sua testa puntata verso Nord. Fai esplodere la vescica col tuo pugno e guarda attraverso il buco. Una povera capanna di calce sarà vista al centro di un paesaggio quasi desertico. Un albero di fico è a qualche metro dalla porta, nella parte di fronte. Sulla nera terra, montagne che sembrano essere state spellate, e alberi di olivo. Un vecchio contadino può a questo punto venire fuori dalla casa a piedi nudi.

**Dodicesimo:** Una fotografia molto bella di una testa di Cristo incoronata di spine scrosciante di risate.

**Tredicesimo:** Nella parete posteriore della macchia, una bellissima casa, più grande della vita e fatta di bucce di mela. L'androcea è formata da carne sanguinolenta. Alcune ore più tardi la rosa diventerà nera. Il giorno dopo, entrerà in putrefazione. Tre giorni più tardi una legione di vermi striscerà su di essa.

**Quattordicesimo:** Un buco nero. Si sente questo dialogo, sussurrato con grande angoscia:



VOCE DI DONNA: Ti prego. Non gelare.

VOCE DI UOMO: Sì, devo. Non potrei guardarti in viso.

(Si sente un rumore di pioggia).

VOCE DI DONNA: ti amo lo stesso, io ti amerò sempre ma non gelare. non... gelare. (pausa)

VOCE DI UOMO: (molto bassa, molto gentile): Mio piccolo cadavere... (Pausa. Suono di risate soffocate).

Una brillante luce balena all'improvviso all'interno della macchia. In tale luce si possono vedere alcune galline peccare.

**Quindicesimo:** Una piccola doppia finestra a battenti, un'esatta piccola miniatura di una normale finestra. Improvvisamente uno sbuffo di un fumo bianco e denso si leva da essa, seguito pochi secondi più tardi da una lontana esplosione. (fumo ed esplosione devono essere simili a quelli di un cannone, visti e sentiti da circa un miglio di lontananza).

**Sedicesimo:** Aprendo la macchia si può vedere una **Annunciazione di Fra' Angelico** molto ben incorniciata e illuminata, ma in condizioni pietose, sfregiata con un coltello, gocciolante resina, la faccia della vergine attentamente imbrattata di escrementi, gli occhi trafitti da aghi, il cielo marchiato dalla iscrizione a grandi lettere:

### **Sotto con la madre del diavolo**

**Diciassettesimo:** Un potente getto di vita viene eruttato dalla macchia, nel momento in cui viene aperta, accecando orrendamente lo spettatore.

**Diciottesimo:** Nell'aprire questa macchia si provoca la caduta dei seguenti oggetti con effetti strazianti: aghi, filo, un ditale, pezzi di vestiti, due scatole di fiammiferi vuote, un mozzicone di candela, un vecchissimo mazzo di carte, alcuni bottoni, bottigliette di profumo vuote, sali profumati, un orologio, una maniglia, una pipa rotta, due lettere, un paio di scarpe, e alcuni ragni vivi. Ogni cosa si sparpaglia nel più confuso dei modi. (Questa è la sola macchia che simbolizzi la morte).

**Diciannovesimo:** Dietro la macchia una scena di meno di un metro quadrato rappresenta il deserto del Sahara sotto l'accecante luce del sole.

Sopra la sabbia centinaia di piccole figure di Maristi di cera. I loro bianchi grembiuli sono in contrasto con le loro tuniche scure, dalla testa i Maristi si liquefanno a poco a poco. (Ci deve essere una riserva di diversi milioni di questi adoratori di Maria).

**Nel ventesimo:** Aprendo questa macchia vediamo 12 piccole buste in terracotta di M.me (non posso rivelare il suo nome L.B.) allineati su quattro tavole. Sono fatti meravigliosamente bene e somigliano a lei, anche se molto piccole di dimensione. Attraverso un vetro magnifico, vediamo che questi piccoli denti sono fatti in avorio, tutti i denti dell'ultimo busto sono stati strappati.

(1933)

(Traduzione di Maurizio Laureri)

## **Sull'amore**

Che tipo di speranza riponi nell'amore?

L.B.: Se amo, tutta la mia speranza. Se non amo, nulla.

Come consideri il passaggio dall'idea di amare al fatto di amore? Sacrificherei la tua libertà, volentieri o no, per l'amore? Hai mai fatto questo? Sacrificherei, se fosse necessario, una causa che avevi creduto di dover difendere



pur di non mancare ai tuoi doveri in amore? Acconsentiresti a non essere quello che tu saresti potuto essere se questo fosse il prezzo della tua sicurezza di amare? Cosa penseresti di un uomo che arrivasse al punto di tradire le sue convinzioni per compiacere la donna che ama? Può tale prova di amore essere chiesta o ottenuta?

L.B.: Punto primo - Per me esiste solo il fatto di amare. Punto secondo - lo sacrificarei volentieri la mia libertà all'amore. Io l'ho prontamente fatto. Punto terzo - lo vorrei sacrificare una causa in cui credo per l'amore, ma questo tipo di decisione deve essere presa su due piedi. Punto quattro - Sì. Punto cinque - lo penserei poco di lui, comunque, a dispetto di questo, io chiederei all'uomo di non tradire le sue convinzioni - lo arriverei al punto di sostenere che egli non deve.

Considereresti di avere il diritto di privarti temporaneamente della persona che tu ami perché tu sai come la lontananza stimola l'amore, quantunque tu allo stesso tempo ti renda conto che tale calcolato comportamento è ignobile?

L.B.: Io non vorrei essere separato dalla persona che amo. A nessun prezzo.

Credi che un grande amore può trionfare su sordide condizioni di vita, o può una sordida vita abbattere un pur grande amore?

L.B.: Non lo so.

(1929)

## Poesia e film

Octavio Paz ha detto: « Ad un uomo incatenato basta chiudere gli occhi perché abbia il potere di fare esplodere il mondo »; io aggiungo parafrasandolo: « sarebbe sufficiente che la palpebra bianca dello schermo riflettesse la sua propria luce, per fare saltare l'universo ». Ma per il momento possiamo dormire sonni tranquilli perché la luce del cinema è accuratamente dosata e incatenata. Nessuna delle arti tradizionali mostra una sproporzione così grande tra le possibilità che offre e le sue realizzazioni. Perché agisce in modo diretto sullo spettatore, presentandogli esseri e cose concreti, perché lo isola, grazie al silenzio o alla oscurità, da quello che si potrebbe chiamare il suo habitat psichico, il cinema ha il potere di esaltare più di qualsiasi altra forma di espressione. Ma più di ogni altra ha il potere di abrutire. E sfortunatamente la maggior parte della produzione cinematografica attuale non sembra avere altro scopo: gli schermi fanno ostentazione del vuoto morale e intellettuale in cui si compiace il cinema; in effetti esso si limita a imitare il romanzo o il teatro, con la differenza che i suoi mezzi sono meno ricchi per esprimere le psicologie; ripete fino a sazietà le stesse storie che già il XIX secolo si è sforzato di raccontare e che continuano ancora nel romanzo contemporaneo.

Un individuo di cultura media rigetterebbe con disprezzo il libro che contenesse uno degli argomenti narrati dai più « grandi » film. Tuttavia, seduto comodamente in una sala buia, abbagliato dalla luce e dal movimento dello schermo che esercitano su di lui un potere quasi ipnotico, affascinato dall'interesse per i visi umani e dai mutamenti istantanei di luogo, questo stesso individuo, quasi colto, accetta placidamente i polpettoni più spregevoli.

Lo spettatore cinematografico in virtù di questa inibizione **ipnagogica** perde una grossa percentuale delle sue facoltà intellettive. Darò un esempio concreto, quello del film intitolato **Detective Story**. La struttura del soggetto è perfetta, il regista eccellente, gli attori straordinari, la realizzazione geniale, ecc. Ma tutto questo talento, tutto questo **savoir faire**, tutto lo sforzo che comporta la realizzazione del film, tutti questi elementi, insomma, sono stati messi a servizio di una



storia banale, di una evidente bassezza morale. Ciò mi ricorda la straordinaria macchina **Opus 11**, apparecchio gigantesco fabbricato con il migliore acciaio, composto da mille ingranaggi complicati, da tubi, manopole, quadranti, esatto come un orologio, delle dimensioni di un transatlantico, il cui solo uso sarebbe stato quello di incollare francobolli.

Il mistero, elemento essenziale di ogni opera d'arte manca in genere ai film. Autori, registi e produttori hanno molta cura di non turbare la nostra tranquillità, lasciando chiusa la meravigliosa finestra dello schermo sul mondo liberatore della poesia. Preferiscono fargli riflettere quei soggetti che possono rappresentare un seguito della nostra vita normale, ripetere mille volte lo stesso dramma o farci dimenticare le penose ore del lavoro quotidiano. E tutto ciò, naturalmente, sotto il segno della morale abituale, della censura governativa internazionale della religione, dominato dal buon gusto e condito di **humour** bianco e altri imperativi prosaici della realtà. Se noi amiamo vedere del buon cinema, saremo di rado accontentati dalle grandi produzioni o da quelle che sono accompagnate dal favore della critica ufficiale e dal consenso del pubblico. La storia particolare, il dramma privato di un individuo non può, a mio avviso, interessare nessuno che sia degno di vivere nel proprio tempo; se lo spettatore divide le gioie, le tristezze, le angosce di un personaggio dello schermo, ciò non potrà avvenire altro che per il fatto che egli viveva il riflesso delle gioie, delle tristezze, delle angosce di tutta la società e, quindi, delle sue. La disoccupazione, l'insicurezza della società, la paura della guerra, ecc. sono cose che affliggono anche lo spettatore: ma che **monsieur X** non sia soddisfatto della sua vita e si cerchi un'amichetta per distrarsi, che poi finalmente l'abbandoni per tornare dalla moglie piena di abnegazione, è certamente morale ed edificante, ma ci lascia completamente indifferenti.

Talvolta la vera essenza del cinema sgorga in maniera insolita da un film anodino, da una commedia buffa o da un grosso **feuilleton**. Man Ray ha detto qualche cosa di molto significativo: « I film più brutti che io abbia potuto vedere, quelli che mi fanno piombare in un sonno profondo, contengono sempre cinque minuti meravigliosi, invece i film migliori, più coperti di lode, non contengono quasi mai più di cinque minuti pregevoli ». Ciò significa che in tutti i film buoni o cattivi, al di là e malgrado le intenzioni dei loro realizzatori, la poesia del cinema lotta per venire alla superficie, per manifestarsi.

Il cinema è un mezzo magnifico e pericoloso, se è in mano ad uno spirito libero. E' il migliore strumento per esprimere il mondo dei sogni, delle emozioni, dell'istinto. Il meccanismo creatore delle immagini cinematografiche è, per il suo funzionamento, quello che tra tutti i mezzi di espressione umana ricorda di più il meccanismo dei processi intellettivi, durante il sonno. Il film sembra un involontaria imitazione del sogno.

Bernard Brunius fa osservare che il buio che invade poco a poco la sala cinematografica equivale all'azione di chiudere gli occhi. E' allora che inizia sullo schermo e nell'intimo dell'uomo, l'incursione notturna nell'inconscio; le immagini come nel sogno appaiono e scompaiono per mezzo dei **fondus**; il tempo e lo spazio diventano flessibili, si restringono e si espandono a volontà; l'ordine cronologico ed i valori relativi di durata non corrispondono più alla realtà. L'azione ciclica può compiersi in qualche minuto o in parecchi secoli; i movimenti accelerano i ritardi. Il cinema sembrerebbe inventato per esprimere la vita del subconscio le cui radici affondano così profondamente nella poesia, mentre quasi mai viene usato a questo fine. Tra le tendenze moderne del cinema la più nota è quella cui è stato dato il nome di **neorealismo**. Questi film mostrano momenti di vita reale, con personaggi presi dalla strada e con scenari e interni autentici.

Salvo eccezioni, tra le quali cito specialmente **Ladri di biciclette**, il neorealismo non ha fatto niente per fare scattare nei film quella che è l'essenza del film, il mistero e il fantastico. A che scopo tutto questo sfoggio visivo se le situazioni, i sentimenti che animano i personaggi, le loro reazioni, i soggetti stessi



sono ricalcati sulla letteratura la più sentimentale e conformista? L'unico apporto interessante non del neorealismo ma del solo Zavattini è di aver sollevato l'atto anodino al rango di azione drammatica. In **Umberto D**, uno dei film più interessanti prodotti dal neorealismo, una bobina intera di dieci minuti mostra una servetta mentre fa delle azioni che solo poco tempo fa sarebbero apparse indegne dello schermo. Vediamo entrare la servetta nella cucina, accendere il gas, mettere una pentola sul fuoco, indirizzare più volte un getto di acqua su una schiera di formiche che avanza in fila indiana lungo il muro, dare un termometro ad un vecchio che si sente febbricitante, ecc. Malgrado il lato comune della situazione queste azioni vengono seguite con interesse e vi è anche una certa **suspence**.

Il neorealismo ha introdotto nell'espressione filmica qualche elemento che ne arricchisce il linguaggio ma niente di più. La realtà neorealistica è incompleta, ufficiale, e soprattutto ragionevole, ma la poesia, il mistero tutto ciò che completa ed amplia la realtà tangibile, manca completamente alle opere di questa corrente che confonde la fantasia ironica con il fantastico e l'**humour** nero.

« Ciò che vi è di più ammirevole nel fantastico — ha detto André Breton — è che il fantastico non esiste, tutto è reale ».

In una conversazione con Zavattini di qualche mese fa, io gli esprimevo il mio disaccordo con il neo-realismo. Poiché stavamo pranzando assieme, il primo esempio che mi si offrì fu quello di un bicchiere di vino. Per un neorealista, gli dissi, un bicchiere è un bicchiere e nient'altro; lo si vedrà prendere da un armadio, riempire, portare in cucina dove la cameriera lo laverà e eventualmente potrà romperlo, il che causerà il suo licenziamento, ecc. Ma questo bicchiere, visto da persone diverse, può essere mille altre cose diverse, perché ciascuno riversa una parte dei suoi sentimenti su ciò che contempla e nessuno vuole le cose come sono ma come i suoi desideri e il suo stato d'animo glieli fanno vedere. Io lotto per un cinema che mi faccia vedere questo tipo di bicchiere, perché questo cinema mi darà una visione completa della realtà, accrescerà la mia conoscenza delle cose e degli individui, mi aprirà il mondo meraviglioso dell'inconscio, dandomi tutto ciò che non trovo nella stampa quotidiana, né per la strada.

Ad ogni modo tutto, ciò che dico non deve fare pensare che io sia per un cinema esclusivamente consacrato all'espressione del fantastico, e del mistero; per un cinema che sfuggendo o disprezzando la realtà quotidiana, pretenda di immergerci nel mondo incosciente dei sogni. Benché abbia prima accennato all'importanza capitale che dò al film che tratti i problemi fondamentali di un **uomo moderno**, non considero mai questo come un caso isolato, come un caso particolare, ma sempre nei suoi rapporti con gli altri uomini.

Faccio mie le parole di Emer che definisce così la funzione del romanziere (in questo caso quella dell'autore del film): « Il romanziere avrà onorevolmente compiuto il suo lavoro solo quando, attraverso una descrizione fedele delle reali situazioni sociali, avrà distrutto la rappresentazione convenzionale dell'essenza su queste relazioni, scosso l'ottimismo del mondo borghese e obbligato il lettore a dubitare della immutabilità dell'ordine costituito, anche se non ci propone direttamente una soluzione positiva, o comunque non prenda apertamente partito ».

(1954)

(traduzione di E.B.)

## Frammenti

Che cosa posso fare io contro quei ferventi ammiratori delle novità, anche se le novità urtano contro le più profonde convinzioni, che cosa posso io contro una stampa venale o ipocrita, contro la moltitudine di idioti che ha definito bello

o poetico ciò che in realtà è solo un disperato e appassionato invito ad uccidere?  
(1929)

E' il surrealismo che mi ha fatto capire che nella vita vi è un codice morale dal quale l'uomo non può affrancarsi. Il surrealismo mi ha insegnato per la prima volta che l'uomo non è libero. Io credevo nell'assoluta libertà dell'uomo ma ho visto nel surrealismo una disciplina che andava praticata. E' stata una grande lezione nella mia vita, un magnifico e poetico passo avanti.  
(1954)

Ho molto amato **Subida al cielo**. Amo i momenti in cui non accade nulla, l'uomo che dice « dammi un fiammifero ». Questo genere di cose mi interessa molto. « Dammi un fiammifero » mi interessa enormemente... Oppure « vuole mangiare? » o « Che ora è? ».

Ho fatto **Subida al cielo** un po' in questo senso.  
(1954)

(Da un'intervista con André Bazin)

Non faccio parte, da parecchio tempo, di gruppi. Non amo andare al cinema, ma amo il cinema come mezzo di espressione. Trovo che non ce ne siano di migliori per mostrare una realtà tangibile, quotidiana. Attraverso i libri, i giornali, la nostra stessa esperienza, noi conosciamo una realtà esteriore e soggettiva. Solo il cinema, attraverso il suo meccanismo, ci apre una piccola finestra sul prolungamento di questa realtà. La mia aspirazione, come spettatore cinematografico, è che il film mi sveli qualcosa e ciò mi succede assai di rado. Il resto non mi diverte — sono troppo vecchio.

Praticamente non sono affatto né sadico né masochista. Non lo sono che in teoria e non accetto questi elementi che come elementi di lotta e di violenza. Di tutto il film di Bresson (**Les Anges du péché**) io ho pre-sentito una sola cosa, che si annunciava e mi attirava moltissimo e il cui momento finale è stato senza dubbio come la più sconvolgente conclusione. E' per questo che mi ricordo solamente il bacio dei piedi ad una suora morta.

Ah! il silenzio! questo sbocco mi impressiona. Non ho scoperto niente sulla musica ma istintivamente la considero come un elemento parassita che serve a mettere in valore le scene che non hanno nessun interesse cinematografico...

(1954)



---

# TRISTANA

---

## a) *La memoria trasposta*

---

di Edoardo Bruno

L'inquietudine meticolosa che sorprende ad ogni sequenza di **Tristana** è il segno di una trasposizione allucinante che Buñuel opera sulla realtà. La stessa severa scansione che delimita il campo entro cui si muovono i personaggi-simbolo, diviene proposta agghiacciante di una vicenda che trasferisce i suoi significati, al di là dei segni apparenti, nel mito di una convinzione metaforica, che ricerca, anche nella definizione del tempo, una atemporalità pànica, che inspiegabilmente si spiega.

Si avverte subito dalla prima sequenza su Toledo e su Tristana e Saturna che avanzano, l'incrinatura che Buñuel trasferisce sul tessuto fisico, la strutturazione diversa del colore, del suono, dell'immagine e del tempo, che traduce una più esatta visione, sospesa tra allucinazione e realtà.

Buñuel procede per parentesi; il suo universo è sempre parte di un tutto, è la **cittadella impenetrabile** (1) entro cui racchiude il silenzio delle sue costanti mediazioni tra sensazioni e visioni, in cui dilata gesti impercettibili a momenti accertati, come ad esempio le azioni tra Tristana e Saturno, dal gioco dei ragazzi, che sulla torre campanaria toccano le sue cosce, sino al turbativo denudamento del seno, eseguito con la composta sacralità di un rito dall'alto del balcone.

Il prolungamento esatto dei tempi è sottolineato dal taglio accorciato di talune sequenze, dall'interruzione del sonoro che precede i passaggi di campo (cfr.: la introduzione di Don Lope); dalla visione rapida di alcuni particolari e dal concentrarsi lento di altri raccordi; dai trasalimenti improvvisi di Tristana. Come un'ombra, le mutazioni di carattere — dalle « attonite » sorprese iniziali, alla cruda determinazione finale — sono svelate attraverso una serie di atti consapevoli, « sorpresi » sul viso e sullo sguardo dell'attrice (Catherine Deneuve) e riflessi nella rappresentazione della realtà circostante. La città di Toledo, è vista come memoria trasposta nel tempo, come una serie di interni, dove oggetti e persone si delineano in un vuoto senza aria, senza presenza. Le stradine scoscese, i giardini, le piazze; o gli interni delle chiese, dei caffè, delle case, sono **rappresentazioni** di stati d'animo, soggettivazioni di una realtà ricordata. Come la stessa sequenza sugli scioperi e la carica della polizia, improvvisa immissione di una stasi violenta, teatro di una situazione, messinscena di un dato reale, inquietante, dimensione ideologica di una « realtà » memorabile.

L'incidenza della memoria è un elemento particolare di Buñuel, è una maniera di mutuare dalla fantasia gli stati di una inquietudine che si insinua nelle pieghe della sua costruzione, che prolunga la tensione delle sue messe in parentesi, sino alla conclusione delirante delle visioni oniriche, delle ossessioni improvvise, delle rotture operate sulla superficie del vero.

(1) Cfr. Bruno, *La messa di Buñuel*, in *Filmcritica*, n. 192, p. 443.





Catherine Deneuve in « Tristana » di L. Buñuel



Il rapporto padre-amante, figlia-amante che si conclude nel convenzionale rapporto marito-moglie, determina la situazione apparente dentro la quale, al di là delle convenzionalità narrative, Buñuel rinserra, **à rebours**, il suo discorso, **contro** le apparenze, **dentro** le interiorità stesse della disperazione impietosa. La rispettabilità di Don Lope, il suo ragionamento, le sue contraddizioni, sono il segno del tempo, le caratteristiche portanti di una mentalità metaforica di una intelligenza laica, di una **convenzione** alla quale appartiene — sia pure come punta avanzata — la stessa Tristana. Il femminismo, la necessità di affermare una diversa morale, la liberazione da uno stato di passività sono momenti di una **storia borghese**, da cui parte la distruttività di Buñuel. Il racconto di Benito Galdòs (2) da cui trae origine il film è, nonostante tutto, il punto di partenza di una « situazione borghese ».

Si possono avvertire nelle sue pagine certe smagliature che presentano il tono dissacratore, ma sostanzialmente è difficile operare su due piani. Il romanzo, appare come un'iniziazione erotica, apparentemente innocente, fatto attraverso interventi diretti — le parole — e interventi riflessi — le lettere — nello stile della migliore tradizione letteraria (Laclos) sino all'inquietante interrogativo finale (**Sono felici? Forse**) che sospende un giudizio, ma prelude a una possibile lettura, **a rovescio**, della situazione descritta. Con un'unica eccezione: la presenza continua, inquietante, « surrealistica », se si vuole, della Costrizione, che attraverso impossibili fili, tiene reclusa nella casa di Don Lope, la intrepida Tristana, prima con legami inavvertiti, poi con la malattia, e quindi con l'amputazione della gamba. Da questa **situazione**, che Buñuel interrompe nella sua assolutezza (Tristana parte con Don Horacio) conservandone però il turbamento nel sottile prolungamento dell'ascendenza di Don Lope sul carattere, sul pensiero e sugli atti di Tristana, derivano gli strati sovrapposti della struttura del film, la veglia e l'essere, l'immemorabile trasalimento, e l'addentrarsi inquieto di Buñuel nella metarealtà, condizione di un possibile muoversi (o non muoversi) nello spazio e nel tempo. Tristana tenta di superare questa inerte equivalenza, avverte la Costrizione e si dà una regola per **credere** di riuscire a modificare ciò che le si pone davanti; « tra due oggetti uguali io faccio sempre una scelta » dice di fronte a due colonne uguali, a due stradine identiche, a due piccoli ceci. E la sua scelta (apparente) le dà la illusione di vivere. Anche fra Horacio e Don Lope fa una scelta: con il moncherino tagliato disgiunge il pittore e sposa il Custode; ma la « falsa scelta » tra due (oggetti) uguali, è la impietosa metafora che Buñuel propone: in effetti, il contrasto non esiste, tutti e due tendono alla Costrizione assoluta, non c'è scampo alla nostra tragedia.

## b) ***L'esorcismo inutile***

**di Alessandro Cappabianca**

E' stato notato che Viridiana (come Nazarin) è una « santa » le cui virtù causano orribili disgrazie a se stessa e agli altri, e che in questo si ricollega chiaramente all'« antenata » Justine (cfr. G.P. Brega — « Film sadici e film sadiani »); la partenza di Tristana è esattamente la stessa (« Crede nella religione, negli affetti, nella carità, nel prossimo, crede in Satana e lo esorcizza, nel buon Dio e lo

(2) B.P. Galdòs, *Tristana*, ed. Adelphi, 1970.



venera, crede in tutto insomma fuorché nella realtà. »), e apparentemente simile è il punto d'arrivo (Viridiana entra in un ménage a trois con il cugino e la serva — Tristana arriva ad un quasi-omicidio, affrettando e agevolando la morte di Don Lope), ma il percorso è, nei due casi, profondamente diverso. Noi possiamo ancora illuderci che Viridiana abbia commesso errori marchiani e ben individuati, con la sua devozione astratta, fuori dal mondo, la sua carità morbosa, le sue preghiere inutili; Tristana subisce uno scacco ben più completo, e radicale, proprio perché si evolve prestissimo, anche per l'influenza di Don Lope, dal suo mondo di orfana ingenua, e arriva ad alcune consapevolezza perfino « progressiste » (« In molte cose ha ragione... » dice Tristana del tutore). Non si vuole, qui, abusare dello squalificato espediente critico di confrontare tra loro sul piano psicologico (o esistenziale) due personaggi, tra i quali si creda di trovare, accanto a differenze, epidermici punti di contatto. Viridiana è Viridiana. Tristana è Tristana. Non ci interessa tanto neppure fare l'elenco delle corrispondenze formali e strutturali sul piano profilmico, notare che Fernando Rey è in **Viridiana** ed è in **Tristana**, che gli oggetti in quanto simboli fallici passano dalla manopola della corda al batacchio della campana, rimanendo di chiara decifrazione, che il doppio rapporto erotico è rivolto nei due casi ugualmente alle tipologie umane del vecchio (lo zio - il tutore) e del giovane (il cugino - il pittore), che i ruoli assunti dalla serva Ramona (in **Viridiana**) e dalla serva Saturna (in **Tristana**) sono omologhi, se non simili, in rapporto almeno col senile padrone, che se in **Tristana** manca la vera folla di mostri fisici (nani, ciechi, storpi...) di **Viridiana**, non vi manca almeno una scolaresca di sordomuti, di cui uno, Saturno, personaggio di grande importanza; e Tristana stessa, alla fine, senza una gamba, trascinerà il suo corpo sulle stam-pelle o su quell'altro grande oggetto topico della crudeltà buñueliana che è la carrozzella da invalidi. Se nominiamo Viridiana, in realtà, è solo per poter meglio cogliere tutta la radicalità della sconfitta di Tristana. Tristana è sconfitta nella purezza delle sue intenzioni, nella ricerca dell'amore, nella ricerca della libertà; ma questo triplice scacco diventa assai più inquietante se si nota come, dall'iniziale ingenuità monacale (appena venata dalle inquietanti visioni oniriche della testa mozza di Don Lope: premonizione, tra l'altro, di un altro taglio, ben più concreto), ella assimili poco a poco il modo di pensare, relativamente spregiudicato, di Don Lope, la sua diffidenza per la religione organizzata, il suo disprezzo dei mercanti e dei vigliacchi, il suo amore (però più che altro verbalistico) per i deboli e gli umiliati. La visione del mondo di Tristana non è (forse non è mai stata) specificamente religiosa, quanto, semmai, magica. Sarebbe del tutto assurdo accusare dei suoi malanni i guasti prodotti da una educazione religiosa zelante e conformista, come poteva ancora farsi per Viridiana; la realtà è che Tristana è sola nell'universo del film, sola di fronte agli oggetti e ai personaggi che la circondano, senza « pesi » ideologici (religiosi o no) sulle spalle, salvo quelli che in misura « normale » ci portiamo tutti più o meno dietro; questo mondo, **senza ragione**, la colpisce con la folgore dell'amputazione della gamba: non è un castigo di Dio, la punizione degli errori o dei peccati, è qualcosa di assurdo, di imprevedibile e di immotivato, contro cui l'inconscia difesa di Tristana, giustamente, non era stata tanto la religione, quanto l'esorcismo, la magia. E dunque, le scelte « fanciullesche » di Tristana tra le colonne della chiesa, tra le due molliche di pane, tra i due sentieri, non erano certo tali; benché alla fine anch'esse inadeguate, costituivano tentativi precisi di esorcizzare la realtà attraverso il rito propiziatorio della scelta.

Ovviamente, scelte di questo genere sono disperate, inutili. Il cancro al ginocchio, l'omicidio di Don Lope, sono in agguato a un certo punto obbligato del percorso, indipendentemente dal fatto che Tristana abbia preso il sentiero di destra o quello (consigliato da Saturna) di sinistra. Il risultato finale è lo stesso; scegliendo di mangiare un pezzetto di pane al posto di un altro, Tristana non cambia il proprio destino; quando diventa dispotica e crudele, è troppo tardi, e



uccidere Don Lope (che forse, e senza forse, sarebbe morto da sé) le serve solo a precipitare nell'affastellarsi tumultuoso di immagini filmiche che Buñuel le inchioda nella testa, come epigrafe disperata al suo film più pessimista, ed esatta corrispondenza al piano fisso iniziale d'una Toledo pietrificata nell'immobilità. In questa Toledo, gli operai corrono goffamente, inseguiti dalla polizia, come i sordomuti attorno al pallone, e il sordomuto Saturno (che ha l'abitudine di restarsene chiuso per ore al gabinetto) ha la funzione di riferire, mimandoli, gli avvenimenti sociali, addirittura di fare lo strillone dei giornali... Buñuel « racconta » in maniera molto piana, e distesa, con l'apparente respiro del romanziere naturalista (qui Perez Galdos), senza permettersi licenze sintattiche o ellissi (l'unica ambiguità scoperta del film è nella sequenza sul campanile, che scivola inavvertitamente dalla realtà al sogno), ma al tempo stesso costruendo attorno al nucleo quasi naturalistico delle grandi unità sintagmatiche una fitta ragnatela tessuta di allusioni, corrispondenze, rimandi, sensi multipli. Così, i tempi « lunghi » dei piani-sequenza quasi accademici nella loro perfezione, o delle « scene » dialogate, lavori d'alto cesello di montaggio, sono sotterraneamente minati dal balenante apparire, sparire, tornare, di cinemorfi polisignificanti, in cui emblema e simbolo si fondono inscindibilmente e problematicamente. Cinema sicuro, quest'ultimo di Buñuel, ma sicuro soprattutto dell'insicurezza. Analogamente alle pratiche della sua protagonista eponima, **Tristana** si pone globalmente, in quanto film, come esorcismo inutile.

Il film, l'opera, come tentativo di esorcizzare il reale, « scrivendolo », filmandolo. Produzione di segni, di geroglifici magici. Tentativo inutile, perché nel momento stesso in cui l'esorcismo si iscrive nel mondo, subito ne è inglobato. Il codice magico non morde nelle strutture; la sua usura è evidente. Allora non rimane spazio che per il segno profondamente, lucidamente conscio dell'usura che ne mina il potere significante. Buñuel e pochi altri.

## c) ***Le colonne del tempio sconsacrato***

**di Franco Pecori**

Buñuel ha raggiunto un realismo profondo, sostanziato di tutta un'esperienza artistica che, spogliata delle sue più esteriori e riconoscibili caratteristiche, serve ora da solida piattaforma per un discorso più maturo sulla realtà.

Tristana ha in sé la forza di vivere e di dimostrare con la propria esistenza non la validità o meno di un discorso lineare, ma la complessità e l'ambiguità vitale di una situazione personale-storica.

Quelli che erano materialmente simboli, gli oggetti e le azioni del surrealismo (che erano il segno di un mondo da contrapporre ad un altro mondo), hanno trasferito la loro carica di mistero all'interno di una situazione reale ed è questa ora a mostrare all'obiettivo la sua complessità organica ed unitaria. Ovviamente, la « situazione reale » non ha niente di naturalistico: l'azione non è mai pura azione, come il materiale plastico non è casuale, ma tutto risponde ad una interna esigenza di interpretazione del mondo, ad una tensione verso un livello più alto della cronaca e, in un certo senso, anche della storia: nella misura in cui il personaggio, figlio della storia, reca comunque con sé una forza specificamente « individuale » e misteriosa; e prova questa sua forza, la sperimenta proprio nei momenti cruciali



dell'azione, quando interviene in essa per correggere con una sua scelta la direzione appunto della storia.

Senonché (qui la profondità del realismo), questi interventi non « risolvono » la situazione, ma ne evidenziano la complessità, fino a rendere difficile una lettura lineare del messaggio.

La personalità di Tristana si rivela, infatti, attraverso tutta una serie di complicazioni esistenziali, che, se ci forniscono man mano una sempre maggiore informazione sul piano dei dati obiettivi, lasciano tuttavia un altrettanto crescente margine di incognita alla definizione delle motivazioni comportamentistiche.

Messi l'uno di fronte all'altro, i personaggi di Tristana e di Don Lope non sono una contrapposizione schematica di caratteri, ma l'espressione dialettica di un mondo che vive con tutte le sue compresenze e implicazioni.

La figura di Don Lope viene idealmente, e non solo idealmente, prima di quella di Tristana. E' la base, il presupposto « culturale » che giustifica tutta la storia del film.

Don Lope è una tipica figura di anarchico-qualunquista, parolaio della libertà e conservatore dei propri privilegi, primi fra tutti quelli della carne. Conduce un'esistenza da ipocrita, avvinto a riti di un mondo condannato per sempre e vittima egli stesso della sua ipocrisia: mentre l'onore si confonde con la violenza, l'egoismo col paternalismo, la nobiltà con la vigliaccheria, il ragionamento con il sofisma, i suoi discorsi sulla libertà dal lavoro e dal denaro assumono intonazioni più false quando dal contesto delle vanità si riconducono alla ben triste sostanza dei suoi « affetti »: « i limiti della tua libertà — dice Don Lope a Tristana, sua pupilla e forzata amante — li devi stabilire te stessa, salvando il mio decoro e l'affetto che nutro per te ». Quel « decoro » e quell'« affetto » sono le colonne cadenti di un tempio ormai sconsacrato.

Dice il campanaro a Tristana: « Una volta la gente sapeva le cose solo dal suono delle campane », e sul campanile, il batocco dell'enorme campana diventa, nella fantasia della giovane frustrata, la testa di Don Lope.

Don Lope l'ha educata all'amore libero quando ella niente sapeva degli uomini e ha represso poi la sua vitalità appoggiandosi alla sana tradizione della donna onesta che « tutto l'anno in casa resta ».

Ormai vecchio e rassegnato alla decadenza, finisce i suoi giorni ricevendo in casa preti scrocconi, che sono degno auditorio del suo insanabile opportunismo: « dopotutto, signori, la vita non è così nera come credono molti: sta nevicando forte, però qui c'è un calduccio, per fortuna ».

Questo vecchio morirà rantolando da solo nel suo letto, tradito dalla fredda vendetta di Tristana, che ormai moralmente e fisicamente distrutta chiude il cerchio della sua triste esistenza (vedi la rapida catena di flash-backs all'indietro).

Il rapporto col patrigno ha falsato all'origine il suo approccio col mondo dei sentimenti costruendole una base di dubbi, di incertezze, frustrazioni e isterismi e costringendola in un violento condizionamento, imprigionata in una rete di rinunce e reazioni da cui non sarà capace di uscire.

La fuga col giovane pittore segna il limite di un incontro nato già col segno negativo. Basta che Tristana venga colpita dalla sorte nella sua vitalità (fisica) perché le sue forze morali cedano definitivamente a quella specie di misteriosa attrazione verso il male originario, che è la tomba nella quale è stata condannata a vivere.

Da questo punto di vista, anche più poetiche risultano certe connotazioni rapide ma costanti lungo l'arco del film sul tema del contrasto tra il naturale, quasi gioioso slancio alla libertà, alla scelta, alla rivolta (le passeggiate di Tristana, quel suo osservare le cose come per imparare a leggere il mondo) e l'opprimente chiusura di una società che considera l'ordine come l'unico metro per misurare la civiltà (l'episodio del ladruncolo, lo scontro dei giovani con le guardie, l'uccisione del cane rabbioso).



Nel suo insieme, comunque, il discorso di Buñuel non è moralistico. Se i suoi personaggi sono personaggi « morali » questo è il segno della scelta di un campo di ricerca e non di una intenzione autoritariamente discriminatrice.

Don Lope e Tristana portano in sé il peso di un mondo che li ha prodotti e non si salvano perché non hanno la forza per salvarsi; ma conservano una loro umanità che non ci permette di considerarli in termini di condanna e di assoluzione.

Buñuel ci propone una situazione, un discorso aperto ad altri discorsi: il suo è proprio il realismo di cui si sente oggi il bisogno.

## d) ***Surrealismo realistico*** ***e realismo surrrealistico***

**di Ciriaco Tiso**

L'autonomia filmica di **Tristana** nei confronti del romanzo omonimo di Galdòs si afferma a livello di struttura: Buñuel sceglie delle parti, ne scarta altre, ne accorcia alcune, ne dilata altre: e soprattutto trasforma il naturalismo estraniato di Galdòs in surrealismo lucido tagliente eppure ambiguo come non mai.

Il racconto di Tristana subisce nel film un trasferimento topico dalla Madrid primo novecento alla Toledo dei nostri giorni: Madrid oggi non è più quella descritta nel romanzo, è completamente integrata nella civiltà degli anni settanta; Toledo invece conserva ancora i contorni dell'ambiguità antico-moderno. E certo questa duplice ambigua sfaccettatura interessa Buñuel: tutta l'atmosfera ambientale, relazionale e azionale, infatti, conserva nel film questo sapore di ambiguità indelebile che sembra raccogliere confrontare modificare esaltare distruggere surrealizzare e ancora annientare i personaggi, i loro gesti e i loro pensieri.

Lo stesso triangolo Lope-Tristana-Horatio si regge su una linea di struttura polisensa e ambigua.

A veder bene, nel libro, il personaggio centrale non è Tristana, è Lope anche se è Tristana a muovere la sua assurda passione di padre e amante.

Nel film, invece, la vera protagonista è Tristana anche se Lope rimane sempre l'elemento dialettico più importante del racconto: è Tristana infatti che sopravvive alla fine ed è lei che con Saturna apre il film, laddove il romanzo si apre con la figura di Lope e si chiude con entrambi i personaggi che si sposano e vanno a vivere insieme mentre Galdòs si chiede: « Saranno felici quei due?... Forse ».

Nel film Lope muore, Tristana sopravvive, Horatio scompare.

Era chiaro d'altronde che a Buñuel del romanzo interessasse soprattutto Tristana: la sua passività accondiscendente, i suoi sempre vivi rancori, la sua ansia di libertà e grandezza, le sue metamorfosi, i suoi capricci, la sua malattia, le sue strafottenze, la sua angelicità e la sua diabolicità; ed è chiaro perché solo in Tristana Buñuel vede il cinema, il suo movimento, la sua presenza reale.

Lope è la tradizione letteraria e culturale spagnola, la cavalleria fascista e « donchisciottesca » dall'apparenza fascinosa e rivoluzionaria ma in effetti idealista e totalitaria: questo Lope è un Don Giovanni simpatico e violento che disprezza la chiesa e il matrimonio ed è pronto a proteggere i deboli dalle insidie dei prepotenti, ma è anche pronto a uccidere un uomo pur di togliergli la donna che a lui piace come spesso ha fatto in gioventù; ed è pure pronto a uccidere Tristana, la cosa che ama di più al mondo, se lo tradisse (anche se sa bene che



non lo farà mai) e insieme a superare ogni odio e rancore pur di salvare la sua dignità e affermare il suo totale egoismo nell'amore per Tristana.

Una volta diventata Tristana il centro catalizzatore e motore del racconto filmico, tutte le relazioni narrative sono ovviamente mutate.

Lope — si diceva — rimane sempre un elemento fondamentale anche nel film; nel libro di Galdòs, però, egli continua alla fine a vivere con Tristana — e per il romanziere doveva essere una cosa ovvia visto che per lui, artista pre-cinematografico Tristana e Lope erano entrambi termini dialettici di cultura letteraria e borghese, anche se moderna l'una e antica l'altro.

Lope seguendo la sua passione assoluta per Tristana scopre in lei una ricerca altrettanto grande e intensa dell'assoluto; e da questo scontro la tragedia.

Che nel film diviene ancora più ampia in quanto, dato che per il regista Tristana è elemento cinematografico, contrasta anche **nel suo essere cinema** con l'elemento Lope oltre che per il fatto di essere cultura (arte) nuova; ed è per questo che nel film Tristana doveva sopravvivere a Lope e non vivere con lui, anzi contribuire alla sua uccisione realmente con l'inganno. Lope dopo aver fatto tutto per Tristana, per difenderla, per amarla, per farne un oggetto tutto suo, un feticcio da violentare e poi da contemplare e infine da servire, muore di dolore, di vecchiaia ma anche ucciso da lei; Tristana lo lascia morire per prendersi finalmente la sua libertà assoluta e le ricchezze che lui lascia (Tristana, alla quale Lope colto da grave infarto chiede di chiamare il medico, **fin**ge di telefonare dopo essersi assicurata della gravità del malore di Lope).

Horatio è l'arte figurativa, forse Dalì, senz'altro Dalì, il folle coautore di **Un chien andalou**, che poi si è distaccato dal cinema, da Buñuel, come Horatio si allontana a poco a poco da Tristana dopo una vampata d'amore.

Il personaggio del pittore rimane quasi identico a quello del libro anche se appare un po' meno romantico e il suo rapporto con Tristana nasce e si sviluppa in modo diverso, più plastico, più ellittico, in modo filmico cioè; ma a proposito di questo personaggio la filmicità è affermata a livella di **narrazione** più che a livello di metamorfosi psicologica e di comportamento.

Egli, come nel romanzo, ama Tristana, ne è amato e poi se ne allontana deluso dalla malattia e dalle sublimi aspirazioni di lei; e cerca di mascherare la sua delusione, la sua noia anche, che Buñuel invece ci rivela in modo sottile (quel suo ambiguo riportare Tristana da Lope dopo la malattia, le sue sempre più rare e passive visite a Tristana dopo che le è stata amputata la gamba mentre suona il piano, e poi il suo distacco completo da lei, sposando un'altra donna).

Più importanza di Horatio acquista, invece nel film una figura che nel romanzo è solo un elemento letterario, appena accennato che permette il primo incontro fra Tristana e il pittore e costituisce anche la prima occasione di fuga di Tristana (**il cinema**) dal possesso assoluto di Lope (**la letteratura**) in compagnia di Saturna (**il teatro**) verso Horatio (**la pittura**): è il personaggio di Saturno figlio della domestica Saturna.

Saturno è per Buñuel la patologia, il mistero, il rifiuto delle cose ordinarie, la sua stessa follia che si sostituirà a poco a poco a Lope (alla letteratura) perché sarà lui alla fine a possedere sessualmente Tristana come è stato Buñuel a fare un film su Tristana una volta morto Galdòs.

E' Saturno il **fuori dell'ordine, del normale** (quel suo rinchiudersi continuamente nel cesso isolandosi dal lavoro, dai rapporti con la gente) che diventerà l'amante-vizio di Tristana: è una delle cose che Buñuel dice chiaramente senza mostrarle, che fa intuire come conclusioni follemente ovvie (a Saturno Tristana porta una mela quando va a trovarlo in collegio; Saturno fin dall'inizio accarezza il culo di Tristana e le scopre le cosce con un pseudo-dissenso di lei; Saturno le propone di fare l'amore con lui e lei gli fa segno che adesso no ma un'altra volta; poi gli permette di masturbarsi; può non portarselo a letto quando sarà rimasta sola nel suo regno?!)



D'altronde è solo un folle ribelle come Saturno che potrà convivere con un'arte-donna eccitante, ribelle e diabolica come Tristana-cinema, la quale nata e caduta nel dominio della letteratura (Lope) che se ne impadronisce fino a consumarsi della sua passione, evade nella pittura con cui convive follemente per un certo periodo e poi si ritrova sola forse in compagnia del teatro (Saturno) che d'altra parte è ridotto a un ruolo di schiavo, con la sola consolazione di potersi appoggiare ora che le manca una gamba all'inafferrabile, all'indecifrabile che nella figura di Saturno sono personificati con chiarezza di fatti e segni, come chiari sono i gesti del sordomuto e i suoi inviti a Tristana a fare l'amore con lui e come lo sono le malcelate promesse di Tristana e l'offerta dei suoi seni dall'alto del balcone a Saturno, che giù nel giardino nascondendosi dietro i rami verdi degli alberi prende a masturbarsi con ironica violenza guardando le diaboliche forme della donna.

Saturna vivrà nel suo essere teatro, ma fa da sfondo da tramite da buonsenso conformista.

E vivrà Tristana, il cinema, Buñuel con tutta la sua follia, la sua mostruosa ambiguità e la sua caparbia, la sua sordomuta vitalità di cui Saturno è la sconcertante incarnazione.

Il valore segnico-semanticò di Saturno è molto complesso e perciò è di primaria importanza nell'economia strutturale del film. Buñuel comprende che quel personaggio letterario tratteggiato solo di scorcio è per « **Tristana** » essenziale perché è la componente mostruosa e ribelle del proprio essere autore di cinema (e non di teatro, letteratura o pittura) e sa che è essenziale al suo cinema come lo erano i poveri mostruosi di **Viridiana**, il nano di **Nazarin**, e tutti gli altri personaggi non protagonisti (ma più che di contorno) di tutti i suoi film precedenti da **Un chien andalou** a **La via lattea**.

Saturno è in altre parole per Buñuel l'elemento surreale che regge un'arte quale quella del cinema che egli non riesce a vedere come una cosa chiara e semplice ma sempre con **una punta di oltre, di metareale**; come qualcosa cioè venuta dalla morte più che dal nulla e nata senza un braccio o una gamba o un occhio o senza naso, priva com'è di una dimensione e perciò mostruosa: un'arte capace di intelligenza che va diventando sempre più cosciente del suo difetto fisico, della sua mostruosità proprio come Tristana verso la fine del film.

Saturno è un essere che ripugna e insieme eccita terribilmente Tristana, un essere che la può umiliare e aiutare che le può strappare ogni onorabilità borghese, come la follia ripugna e eccita Buñuel cosciente tuttavia che la follia è l'unico elemento di cui dispone per vedere chiaro in se stesso e negli altri, nelle sue azioni e nelle proprie responsabilità, nelle cose fatte e in quelle da fare ancora; lo stesso vale per Tristana nei suoi rapporti con Saturno.

Tristana, divenuta cinema, acquista il suo movimento reale che la trasforma facendola uscire dalla passività che nel romanzo invece conserva per tutto il tempo in quanto elemento di **costrizione letteraria**; se Galdòs la faceva evadere solo per poi riportarla al nido e darla prigioniera all'uccello momentaneamente abbandonato, Buñuel la trasforma in un personaggio attivo che ad un certo punto esce realmente dalla sua passività e se dopo la sua evasione la fa tornare ammalata da Lope lo fa solo per permetterle di distruggerlo.

Buñuel non solo fa affermare a Tristana che ella ama fare sempre una scelta fra due cose identiche, ma le fa fare veramente una scelta; il suo celato rancore per la violenza subita da Lope esplode nel romanzo per poi tornare a celarsi, nel film non esplode mai nel vero senso della parola, ma nasce, cresce e si trasforma dinamicamente fino ad affermarsi totalmente nel rifiuto di aiutare Lope a vivere.

E alla dinamica trasformazione delle sue azioni si accompagna una vera e propria metamorfosi fisica di Tristana progressivamente dall'inizio alla fine del film: da persona umana diventa un oggetto da adorare da possedere, e poi un



angelo e poi un demonio e ancora un angelo e alla fine un essere ambiguo fatto di tutti gli aspetti precedenti conservando il colore della morte e i tratti della vita, i segni della virtù e le macchie del peccato.

Tristana diventa tutto quanto la sensibilità e l'intelligenza di ogni spettatore può trovarci, e soprattutto ambiguità personificata e cinema nel senso buñueliano, surreale ma con contorni sempre netti reali lucidi sempre criticamente taglienti, irrazionali e sempre razionalmente precisabili, tanto che alla fine non sappiamo se siamo di fronte a **un surrealismo realistico o a un realismo surrealistico**.

Il che significa che ci troviamo forse davanti a un cinema inscindibilmente costruito di realismo e surrealismo, che diventa poesia e ci affascina completamente.

La peculiare filmicità di **Tristana** si afferma come ricerca di **ellitticità drammaturgica** e come **puntualizzazione plastica** di polisensi valori concettuali.

Mai si è visto un film di Buñuel più rigoroso di questo nella ricerca della ellitticità e della plasticità nella composizione dell'inquadratura, nel taglio stesso della sequenza e della scena; sembra che ci passino davanti agli occhi una serie di quadri audiovisivi in cui per tutta la prima parte giganteggia la figura di don Lope che prende Tristana, la ammonisce, le dà consigli, ordini, la minaccia, la violenta, la ama, la contempla; poi a partire dal ritorno di Tristana col tumore alla gamba, la ellitticità continua imperterrita ma la cadenza ritmica diventa più pesante, più ampia e la figura di Lope viene schiacciata da quella di Tristana che va sempre più ingigantendosi, dilatandosi, deformandosi (è lei che ora dà ordini, che rifiuta, che se ne strafotte di tutto e di tutti) fino a sciogliersi in tutti i suoi rancori repressi, in ricordi, eccitazioni, deliri, che chiudono il film come in un capogiro vertiginoso sospendendone il senso tra sogno e realtà, follia e saggezza (di Tristana e di Buñuel).

Molta parte del romanzo si regge sul rapporto epistolare tra Tristana e il suo innamorato recatosi con la zia al paese natale (nel libro il pittore parte senza Tristana e al suo ritorno a Madrid apprende della sua malattia): la dilatazione letteraria di tale rapporto che compie Galdòs è estremamente bella e importante in quanto smaschera la falsità romantica di tale relazione, che non per niente alla fine finisce; Buñuel non si lascia ingannare da un pezzo tanto bello quanto letterario e opera un taglio netto: nel film Tristana e Horatio partono insieme, poi uno stacco che occupa lo spazio di due anni in cui vediamo Lope diventare molto ricco in quanto eredita tutti i beni della sorella che nel frattempo muore (questo episodio nel libro avviene solo alla fine, nel film è anticipato), e subito dopo il ritorno di Tristana gravemente ammalata.

E il proseguimento del film dopo una parte (le cure a Tristana e l'amputazione della gamba) ancora quasi identica al romanzo anche se sempre tagliata come con una lama, trasforma completamente personaggi e azioni in una visione del tutto surreale, ambigua.

Il naturalismo di Galdòs viene d'altra parte sempre continuamente rotto per tutto il corso del film anche da riferimenti del tutto irreali o simbolici che arrivano come colpi mortali nell'andamento realistico della narrazione: la uccisione del cane rabbioso; la polizia che attacca gli operai; la testa di Lope che Tristana vede al posto del batocchio della campana; i preti sfruttatori coi quali Lope verso la fine dei suoi giorni ama conversare e dividere i piaceri della tavola dopo una vita passata a rinnegare la religione costituita; l'andare avanti e indietro di Tristana per il corridoio con le stampelle e la sua solitudine dopo essere diventata la moglie legale di Lope: ella avanza verso la camera e poi se ne allontana come un automa mentre Lope siede a tavola con i preti.

In tal modo Buñuel opera una completa disintegrazione del romanzo dal quale parte e tramite esso di tutta la tradizione culturale letteraria spagnola in cui è nato, di cui si è nutrito, in cui si è formato, da cui è stato costretto



ad allontanarsi, a cui è sempre rimasto legato e in cui ora ritorna per analizzarla disintegrarla e così anche salvarla e amarla.

Il surrealismo di Buñuel si afferma però in **Tristana** ancora più che nelle opere precedenti in modo molto realistico, penetrante, in tratti molto concreti in una illuminazione che ha pochi segreti e in una fotografia quasi rozzamente naturalistica.

La sua ansia di chiarezza si riconosce nel rigore scrupoloso con cui a) **puntualizza sempre concetti e situazioni**: la scena del ladro inseguito dalle guardie alle quali Lope mente nel dare le sue informazioni, per dar modo a don Lope di spiegare a Tristana che egli è (bisogna essere) sempre dalla parte dei più deboli; la donna che Lope sfotte per strada subito ricomponendosi al passaggio di una signora anziana che egli saluta dignitosamente, per documentarci sul carattere dell'uomo; le spade appese al muro in casa di Lope per introdurre il discorso sull'interesse di Lope per le questioni d'onore e di cavalleria; l'intera scena degli amici che vengono ad avvisarlo che lo scontro ci sarà l'indomani e sarà al « primo sangue », per spiegarci che Lope considera perdite di tempo per uno come lui fare da arbitro in duelli così a buon mercato; b) **dice sempre delle cose precise anche senza mostrarle**: i rapporti sessuali di Tristana con Lope, Horatio e Saturno; c) **introduce nel racconto elementi simbolici che si riferiscono al bisogno sessuale di Tristana**: la mela che Tristana offre a Saturno quando va a trovarlo in collegio, il batocchio della campana che Tristana muove con la mano, il pezzo di pane lungo che ella bagna nell'uovo e poi si porta in bocca, i due ceci che prende dal piatto e depone sul tavolo uno accanto all'altro che osserva e poi mangia; d) **rimanda sempre al cinema**, al suo cinema, dal senso al segno, dal concetto all'immagine.

E' la capacità di Buñuel di porgere il suo irrealismo col realismo, l'irrazionalismo col razionalismo, il caos e il disordine con l'ordine metodologico, la disarmonia del vivere con l'armonia delle strutture filmiche. Ed è questa continua follia dialettica, questa capacità di distruggere e ricostruire sempre daccapo, questa purezza con cui ci porge tutte le cose più impure del nostro mondo che ci fanno amare questo « vecchiaccio » ribelle che è sempre il più giovane di tutti i registi esistenti.

In **Tristana** il dolore è mostrato senza lamenti, la tristezza senza melanconia, il sentimento filmato sempre senza romanticherie, l'ansia di rivolta, la voglia di vivere e morire vivono davanti a noi, l'anarchismo assoluto è realizzato nel modo più netto; per questo anche questo film di Buñuel non ci stancheremo mai di rivederlo e di parlarne e riparlarne.

Anche perché **Tristana** è tutto il cinema di Buñuel, tutto il cinema che ha fatto e che avrebbe voluto fare, che si prepara a fare, che farà e che forse non farà mai.

Con **Tristana** il cinema non è davvero diverso da un battito di cuore o da un chiudere gli occhi sulla realtà vista per tanto tempo con fissità in tutta la sua fisicità e in tutta la sua spiritualità, scrutata nelle sue palpitazioni, nelle sue brutture e nei suoi candori nascosti.

Vedendo **Tristana** è come se scopriissimo ancora una volta per la prima volta le cose del mondo con la loro anima nel loro essere reali e surreali, metareali. Ancora una volta la critica e la ribellione di Buñuel investono e travolgono ogni aspetto della nostra esistenza, compreso il suo cinema questa volta: si ha l'impressione che egli alla fine del racconto voglia distruggere tutto il film costruito tanto metodicamente.

E così facendo Buñuel raggiunge i vertici di una assoluta poesia.

Con **Tristana** è anche come se si vedesse il cinema per la prima volta: **il cinema nella perfezione delle sue forme rimanda sempre al candore delle sue origini.**



## e) **La forma del quadrato**

**di Giuseppe Turrone**

« L'universo che ci circonda viene storicamente articolato. Noi siamo creatori di forme... ».

**Paul Klee**

Il mare è finito ed infinito, e il guizzo del pesce non è naturalmente tanto sfuggente, elusivo ed ambiguo sempre, da non poter essere concluso, ad esempio, nello spazio di un quadrato, di un rettangolo. Buñuel ha il guizzo rapido del pesce, e il suo spazio potrebbe essere racchiuso nelle linee di un quadrato, se vogliamo dare al volume il tempo delle intenzioni ideologiche ed intellettuali.

I) **Tristana** è un film d'amore (come dice Buñuel, e forse questo potrebbe essere il lato più vero e matematico). II) **Tristana** è un film politico e storico (ma ogni segno potrà essere chiuso in una struttura politica). III) **Tristana** è un film religioso (odio-amore per una disposizione religiosa di un'animo spagnolo, se non spagnolesco; da notare che il film di Buñuel è senz'altro tra i più **spagnoli** che egli abbia mai girato; la Spagna dei pomeriggi al parco, delle viuzze ostili e fresche di Toledo, delle madonne barocche e piangenti, sensuali e ornatissime come regine, dagli occhi di bambola e dalla pelle di magnolia; la Spagna delle apparenze, della dura ipocrisia, del sogno rientrato, della metafora bloccata in un rigoroso capogiro astratto; la Spagna del focolore e di Jimenez, di Machado, di una poesia intrisa di una religione accettata e ripudiata, voluta e respinta). IV) **Tristana** è un film umoristico, nel senso di una reinvenzione del dato umano sotto l'aspetto di un cedimento di fronte alla ragione intellettuale (insomma si sa che Manzoni, Flaubert, Proust sono grandi umoristi, e Buñuel del genio ha infatti quel dato di **humour** da cui una grande figura di uomo e di artista non può mai staccarsi se vuole essere vera in un panorama visto sotto la specie dell'eternità e non delle piccole mode scempie).

Il quadrato della struttura buñueliana è poi messo dentro un altro quadrato, come in un gioco ad incastro. I lati diventano tra loro paralleli, i significati non si elidono, i simboli non si intrecciano ma corrono lungo le fredde sotterranee vie marine seguendo un fluido che è il mistero stesso della vita, della natura, del dissolversi, della morte, del ritorno della vita, del ritorno della morte. Ogni grande autore ha una sua struttura che può essere appunto definita in segno storico.

A Buñuel si darà questa forma del quadrato, forma a cui Buñuel è giunto dopo anni e anni di profonda esperienza cinematografica. La sua misura di stile è di una trasparenza perfetta, di una luminosità che veramente la poesia spagnola ha potuto trovare oltre la metafora intellettuale, oltre il senso pratico della immagine, in una purezza misconosciuta ad altre. La costrizione ha fatto lievitare la fantasia, la cupa mancanza di libertà ha reso nella immagine tremende e dolcissime le catene, e insomma anche Buñuel, ora, dopo anni e anni di esilio, dopo che la critica di tutto il mondo ha scritto sul suo conto le più grandi cretinerie che la storia critica del cinema possa vantare (basta pensare a quelle dette dai critici provinciali di casa nostra, che parlavano di tardiva assimilazione della parabola surrealista mentre è chiaro che da questa parabola con lentezza Buñuel ricavava giorno per giorno la vera e grande lezione per la storia e per l'uomo), dopo che la sua « fama » è diventata chiara grazie a un film fortunato e stupendo, dopo che



è ritornato sia pure provvisoriamente in patria, dopo che ha vissuto e « capito » tutto del mondo e degli uomini, dopo insomma che è diventato un grande saggio come Chaplin, Hawks e Rossellini, Dreyer e Hitchcock, — insomma anche Buñuel, ora, alza in canto puro, fermissimo, la sua protesta, che è eterna, non vincolata ad una stagione, alza la sua voce chiaramente poetica, che sa smaltire tutto, metafora e simbolo, pretese stilistiche e puntate polemiche.

Ammirati ci accorgiamo che il cinema è davvero questo, ma quale fatica per giungere a questo stato di ebbrezza naturale, a questa felicità del racconto, a questa pura gioia intellettuale. Quanti guizzi nella fredda acqua sotterranea, quanta incomprendimento, quante accuse di facile mistero. Ora la poesia ha mille facce, ogni immagine dilata all'infinito la propria struttura e così la forma del quadrato a forza di dilatarsi nello spazio e nel tempo diviene una forza fragile, una necessità del mistero, una prospettiva che si regge con la semplice spinta di un'armonia molto alta, impercettibile. Tristana è una donna ma anche la Spagna ferita, umiliata, è la Spagna ridotta così da Don Lope, che muore della propria morte egoistica e carnale, muore del proprio fascismo, della propria accettazione, guardata dai preti becchini, che vengono fuori ancora da Toledo, da quelle mura fredde, da Inquisizione, da cui si affacciano i volti dolci e crudeli di El Greco. Tristana è la Spagna, ed è anche la vita nella sua complessità: egoismo e bisogno di amore, ricerca dell'assoluto e accettazione animalesca delle cose, mangiare e sognare, è la vita parallela alla vita, le due strade, i due cecì, le due gambe, i due uomini che hanno amato Tristana, le due colonne, nulla è simile all'altro ma ogni cosa può essere parallela ad un'altra cosa, correre sullo stesso binario, tendere allo stesso scopo: utile ed inutile, materiale e spirituale. I preti golosi, nella stanza tiepida, mangiando biscotti e sorbendo cioccolata in tazza (sequenza stupenda) vedono morire Don Lope e la sua morte, la sua coscienza grigia, i suoi sensi già vivi e arditi, lo vedono nella rassegnazione che essi vogliono, lo vedono nella tomba, lo vedono nella sua fine tragicamente prevista. Tristana forse morirà come Don Lope, sarà ricca e riceverà preti in casa, sarà rigida fuori e tra le mura della sua stanza concepirà giochi erotici strani, sarà spietata e dura, non sognerà più. Ha sognato, la vita ha stroncato i suoi sogni, la realtà per lei è sempre stata la voce e la carne di Don Lope, la realtà è stata odiata da lei, calpestata, anche se accettata. Ovviamente il gioco dell'amore risponde a tutti i teoremi matematici di questo mondo. Tristana vuole da Don Lope, che è l'unico che l'abbia veramente amata, tutto l'amore possibile, l'amore-sacrificio, l'amore-rinuncia, l'amore-astrazione. Malata, corre nella sua casa come Lolita corre da Humbert Humbert: bisogno, ma anche segreta consolazione egoistica, speranza aperta a una speranza migliore, più alta. Amiamo chi non ci ama. Non amiamo chi ci ama. Magari vogliamo bene a chi ci ama troppo, abbiamo riconoscenza, pietà. Tristana non ha pietà, se l'avesse non sarebbe l'accettazione del compromesso ipocrita, quel compromesso da cui a vent'anni Tristana è stata schiacciata nella sua innocenza, nelle sue aspirazioni romantiche. Ovviamente Tristana è anche un personaggio comico, come un personaggio di Flaubert, perché si illude e viene ad accumulare giustificazioni intellettuali-pratiche sulla sua stessa illusione. Essa resta sepolta grottescamente nel suo romanticismo, Bouvard e Pecuchet dal peso delle loro idiozie intellettuali, e Buñuel se fosse un regista intellettuale farebbe lo stesso, perché anche lui è un po' di Tristana, un po' di Viridiana, un po' di Nazarin, un po' di Severina, ogni personaggio è lui ed altri ancora (paralleli), però Buñuel è molto di più di un intellettuale, è un poeta ed un saggio, un poeta molto alto ed un saggio molto profondo. Il cinema rare volte ha avuto geni che hanno lavorato intorno a un film ma ora la statura di Buñuel è proprio quella del genio, col suo stile sfrontato e innocente, col suo non guardarsi intorno, mirare ad uno scopo, guizzare come un pesce, arditamente, disperatamente, vivacemente. Le grossolane idee che ci tormentano specie da parte di quel cinema pseudo-impegnato, di quel cinema che è la negazione del vero cinema (cioè di Buñuel Hitchcock Rossellini Hawks Minnelli Chaplin Lewis



Jancso) spariscono nel segno buñueliano fatto di innocenza e di pietà, di amore per la vita e per la libertà, di odio per le frasi ripetute dall'ignoranza e dall'odio, cioè dalla lussuria della mediocrità. Buñuel non dimostra niente. **E'** nel suo agire. Nella sua istanza oggettiva, diretta, razionale, luminosa, pura. E' la metafora. E' l'acqua. E' il pesce. E' il quadrato. E' il quadrato nel quadrato. E' la vita nella vita. E' l'atmosfera piena di se stessa, satura di sé, innamorata di sé. Quando Tristana torna nella casa noi ricominciamo a vivere con lei, con Don Lope, con Saturna, con il ragazzo sordomuto. E' il numero matematico ed astratto. Ma una cosa non è mai uguale all'altra. Buñuel sa questo, da saggio, e da poeta esprime tale verità.

Abbonatevi a FILMCRITICA nel 1971  
e fate abbonare - 12 fascicoli L. 5.000