

## LE DIMENTICANZE DI UN FIGLIO DELLA VIOLENZA: STORIA, SURREALISMO ED ESILIO NEL BUÑUEL MESSICANO

*Marco Cipolloni*

### *1. Le geniali rimozioni di un marginale messicano*

Marginale e messicano. Dire una cosa del genere di un classico del cinema mondiale come Buñuel e farlo a cento anni esatti dalla sua nascita, avvenuta a Calanda, nel cuore goyesco dell'Aragona spagnola, può forse sembrare un'assurda provocazione, ma lo è solo in parte.

Partendo da un approccio di pura storia personale, cioè mettendo per un attimo tra parentesi il valore universale e l'assoluta originalità delle sue opere, vi sono infatti varie e buone ragioni<sup>1</sup>, di quantità e di qualità, sia per difendere la paradossale classificazione proposta in esordio, sia per prenderla tanto sul serio da rifletterci sopra con calma.

L'età di Buñuel al suo arrivo in Messico non sembra essere un argomento. Quando comincia a vivere e lavorare in Messico, a metà degli anni Quaranta, Luis Buñuel ha quarantacinque anni, cioè un'età non troppo diversa da quella che aveva, una decina anni prima, il regista russo Arkadij Boytler, nato a Mosca nel 1893 e trasferitosi in Messico all'inizio degli anni Trenta.

Arkadij Boytler, che tutti sarebbero d'accordo nel definire marginale e messicano, almeno come cineasta, muore nel 1965 e realizza in Messico otto film tra il 1932 e il 1944 (produttivamente non meno ambiziosi di quelli girati da Buñuel). Questo significa che, dati alla mano, Boytler vive in Messico per meno anni di Buñuel e ci realizza meno film, pur lavorando all'interno dello stesso ambiente e di analoghe cornici produttive.

Buñuel infatti vive in Messico a partire dalla metà degli anni Quaranta e lì realizza, tra il 1946 e il 1965, cioè negli anni della sua

1. Come Renoir fa dire in *La règle du jeu*, «il lato tragicomico della vita è che tutti, ma proprio tutti, hanno le loro buone ragioni».

piena maturità artistica ed umana (tra i 45 e i 65 anni), più film che in qualsiasi altro paese e più della metà del totale dei suoi film: 20 titoli (16 più 4 coproduzioni) su un totale di 32. Se guardiamo al minutaggio il bilancio è ancor più messicano, con 1738' (1359' di produzioni esclusivamente messicane più 379' di coproduzioni) contro i 988' complessivi dei film prodotti altrove (cioè in Francia, in Spagna, in Italia e negli USA). Dal 1949 Buñuel diventa anche cittadino messicano, e lo resta fino alla morte, a riprova del fatto che la progressiva internazionalizzazione dell'artista trova riscontro in una radicale nazionalizzazione e messicanizzazione dell'uomo.

Se da giovane è essenzialmente un regista ispano-francese e da vecchio un regista internazionale che lavora in Francia, non c'è dubbio che il centro della sua parabola di creatore e il tempo-luogo di codificazione del suo paradossale classicismo coincidono per Buñuel con gli anni messicani e con gli allora ampi margini dell'industria messicana della celluloide.

La nostra resistenza ad accettare fino in fondo e come qualcosa di non solo paradossale la profonda messicanità e la radicale marginalità, industriale ed artistica, dell'uomo e del suo cinema nasce evidentemente su altri piani. Personalmente credo che la sottovalutazione di queste opzioni (sia pure entro circostanze date e non agevoli, mi pare che tanto la messicanità quanto la marginalità siano state per Buñuel il frutto di scelte relativamente libere) dipenda:

a) dal valore rivoluzionario che la storia del cinema ha giustamente associato alle poche ma fondamentali opere realizzate dal grande regista prima di giungere in Messico (nell'ambito del suo rapporto con il surrealismo e nel campo, altrettanto importante e significativo, del documentarismo e del film di montaggio);

b) dall'assimilazione retrospettiva che ci induce ad associare la figura di Buñuel alle vicende della Repubblica e della Guerra civile spagnola (*Las Hurdes* e *España '36*) e, di conseguenza, alla comunità dell'esilio repubblicano, che si insedia in Messico con qualche anno di anticipo su Buñuel, ma che, per ovvie ragioni politiche, privilegia la costruzione e la conservazione di un'identità elettiva ed elettivamente spagnola, tendendo a rifiutare la naturalizzazione e l'identità adottiva e tardando dunque molto ad elaborare ed accettare come un dato acquisito l'idea e la realtà della propria messicanità, con rilevanti conseguenze, secondo Eduardo Mateo Gambarte, sulla psicologia della cosiddetta seconda generazione dell'esilio<sup>2</sup>, generazione con la quale il cineasta aragonese avrà paradossalmente più rapporti e affinità che con quella dei padri (fatta eccezione per i casi di Max Aub e Manolo Altolaguirre) e dalla quale sarà retro-

2. *Prefacio del Diccionario biográfico del exilio español en México*, Pamplona, Eunat, 1997.

spettivamente adottato come maestro, anche nella difficile arte del radicamento e della naturalizzazione<sup>3</sup>;

c) dall'effetto prospettico determinato sull'intera traiettoria artistica buñueliana dalla cifra francese ed internazionale dell'ultima grande stagione della sua creatività, segnata dalla collaborazione sistematica con Siberman e Carrière, lo sceneggiatore che, come vedremo, cooperò anche alla redazione delle memorie del regista. Mentre sarebbe storicamente assai più logico e produttivo spiegare la stagione "francese" a partire da quella messicana e interpretare i rapporti con Siberman e Carrière a partire da quelli che in Messico avevano legato Buñuel a produttori come Dancigers, Kogan, Barbachano Ponce e Alatrisme e a sceneggiatori come Alcoriza, buona parte degli esegeti (un po' sull'onda delle memorie dei protagonisti, primo fra tutti lo stesso Buñuel, un po' per effetto del grande prestigio e della sostanziale egemonia delle riviste e della cinefilia francesi sulla critica cinematografica internazionale degli anni Sessanta e Settanta) ha spesso ceduto alla tentazione di fare il contrario, spiegando i film, popolari e industriali, del periodo messicano a partire da quelli francesi, internazionali e d'autore, della tarda maturità, cercando in quelli il germe e l'annuncio di questi.

Per gran parte della sua carriera Buñuel fu del resto un "indipendente" atipico e più per la sua capacità personale di instaurare rapporti di mecenatismo che non per il suo prestigio. Egli pagò personalmente, cioè fece pagare alla sua famiglia, *Un chien andalou*, ottenne dal Visconte di Noailles senza reali condizionamenti i soldi necessari per *L'Age d'Or* e, replicando quel modello, trovò poi in uomini come Barbachano Ponce, Alatrisme e Siberman degli entusiasti sostenitori della sua proposta artistica. Attraverso i loro ricordi si è ovviamente diffusa l'idea, giusta ma parziale, di un regista che solo grazie al loro sostegno e alla loro generosità poté sviluppare liberamente un discorso d'autore che, altrimenti, sarebbe stato minacciato e forse soffocato dalle pressioni e dalle esigenze commerciali dell'industria cinematografica seriale.

Tutto verissimo, per carità, ma non tutta la verità.

Se grazie alla scelta, casuale ma coraggiosa, di continuare a lavorare in Messico invece di tornare ad Hollywood e grazie ai rapporti privilegiati e di personale fiducia che riuscì sempre a stabilire con i "suoi" produttori, Buñuel riuscì abilmente a sottrarsi ai condizionamenti dell'industria della celluloide, più di altri seppe anche comprendere la logica e la necessità di quei condizionamenti, seppe adattarvisi, seppe intuirne l'utilità ed individuare le potenzialità, riconoscendone lucidamente non solo l'importanza ma anche l'essenziale funzione di disciplina e di stimolo creativo.

3. Cfr. anche il mio articolo *Cinexilio: la cinemania ispano-messicana dei figli della Repubblica*, in "Annali dell'Istituto di Studi Latino-Americani di Pagani", 1, I (2000), pp. 69-82.

Una prima urgenza della critica buñueliana e un buon modo per mettere a frutto il centenario sarebbe dunque quello di rivalutare le due tappe di più stretto rapporto che Buñuel ebbe con due nascenti sistemi di cinema popolare e industriale:

– la prima, come delegato di produzione negli ultimi anni della Spagna repubblicana (per film come *Don Quintín el amargao*, di Luis Marquina, *La hija de Juan Simón* e *¿Quién me quiere a mí?* di José Luis Sáenz de Heredia) e nel primo periodo della guerra civile (*¡Centinela, alerta!* di Jean Grémillon);

– la seconda nei primi dieci anni della sua permanenza in Messico, (1946-1956), con produttori come Dancigers e Kogan.

La seconda di queste due fasi è quella che più da vicino ci riguarda e che più direttamente chiama in causa il problema dei rapporti con l'esilio repubblicano e con la memoria della Repubblica.

La tappa che ci interessa e che costituisce il nucleo della rimozione buñueliana della storia (e in parte anche dell'esperienza surrealista) è letteralmente circondata da trame che evocano in modo indiretto, ma abbastanza riconoscibile, scenari e atmosfere che rimandano ad una possibile interpretazione/metaforizzazione della guerra civile. Il suo primo film messicano *Gran Casino*, due degli ultimi del suo primo decennio messicano, *El río y la muerte* e *Subida al cielo*, e due delle sue prime coproduzioni con la Francia, *La muerte en este jardín* e *Los ambiciosos*, contengono allusioni abbastanza trasparenti a modelli di racconto e di realtà legati a scontri intracomunitari o familiari e non privi di riferimenti alle strategie di falsificazione storica del contemporaneo cinema franchista, dal cinema esotico d'avventura (il cosiddetto *cine de fazaña*) a quello religioso (con un gioco che diventerà del tutto esplicito con la scelta di Paco Rabal per interpretare il personaggio galdosiano del padre Nazario in *Nazarín*<sup>4</sup>).

Altri film, come *Robinson Crusoe*, *Él*, *El ángel exterminador* o *Simón del desierto* potrebbero invece facilmente essere letti come rappresentazioni, neppure troppo indirette, di una realtà di esilio.

Mentre questi ultimi film, che abbiamo associato all'esilio, sono tra i più noti, studiati e visti, quelli che abbiamo associato alla guerra civile sono, non a caso, tra i meno visti e tra i più sottovalutati dell'intera traiettoria creativa del grande regista e ciò credo sia, almeno in parte, dovuto al fatto che non se ne è colta adeguatamente la natura metaforica (rispetto alla storia) e parodica (rispetto alle manipolazioni della storia proposte dal cinema franchista degli anni Quaranta e Cinquanta).

Negli anni messicani, il *mainstream* della riflessione artistica buñueliana elude e rimuove la rappresentazione diretta della storia spagnola (il

4. Nel cinema religioso spagnolo dello stesso decennio l'attore aveva già interpretato il tipo del sacerdote tormentato (ad esempio in *El canto del gallo*, di Rafael Gil).

che è significativo), recuperandola solo marginalmente e in forma indiretta entro la cornice delle realizzazioni che la critica considera più seriali e meno ispirate (il che è altrettanto significativo).

Il rapporto con la letteratura, molto intenso in questa fase e studiato dalla critica più nei suoi meccanismi che nelle sue ragioni<sup>5</sup>, potrebbe trovare in questa fuga dalla storia e in questo disagio verso la sua diretta rappresentazione una buona ipotesi di spiegazione: dei suoi tre film precedenti l'espatrio (che avviene durante e non dopo la Guerra) solo *Las Hurdes* aveva un rapporto dichiarato (ma tutt'altro che stretto) con una fonte scritta, peraltro non letteraria, mentre quasi tutti i suoi film, messicani e non, da *Gran Casino* in avanti documentano una vera ossessione per i soggetti letterari e vantano nei crediti fonti romanzesche, narrative, o teatrali. Solo otto dei suoi ventinove film posteriori alla guerra civile spagnola risultano immuni da questo rapporto fondativo con la letteratura (cioè *Los olvidados*, *Subida al cielo*, *El bruto*, *Viridiana*, *Simón del desierto*, *La voie lactée*, *Le charme discret de la bourgeoisie* e *Le fantôme de la liberté*), assolutamente maggioritario anche tra i progetti non realizzati (tra i quali figurano *La casa de Bernarda Alba*, di Lorca, *Il monaco*, di Lewis e *Il signore delle mosche*, di Golding, ma anche trattative per i diritti di *El lugar sin límites* di Donoso, che diventerà negli anni Settanta uno dei più bei film del suo aiuto regista messicano, Arturo Ripstein).

Ciò potrebbe suggerire più di una riflessione, da un lato sulla funzione della letteratura (come antistoria sull'asse dello scarto tra *stories* e *history*) e dall'altro sul suo uso (come possibile strumento di riavvicinamento alla storia e ricomposizione di essa). Se proiettate sull'esperienza biografica dell'espatrio e dell'esilio-naturalizzazione queste riflessioni non solo giustificano una riconsiderazione critica della questione (e dei film ad essa collegabili), ma evidenziano il disagio psicologico che sta alla radice del collegamento che abbiamo ipotizzato tra uso della letteratura e rimozione della storia.

In questo senso anticipavo che, sia pure nei termini relativi che rendono situata e orteguianamente circostanziale qualunque scelta, la messicanità e la marginalità rappresentarono per il Buñuel degli anni Quaranta e Cinquanta il risultato di un'opzione. Ciò che voglio dire è che, a differenza di Boytler, il regista di Calanda aveva avuto ed aveva, come cineasta e come artista, altre opzioni e che proprio per questo occorre spiegare da quali rimozioni prende forma il suo paradossale classicismo, cioè la sua paradossale scelta di essere un marginale messicano e di codificare la propria arte da marginale messicano.

5. In Italia e in una prospettiva ispanistica se ne sono occupati ampiamente, tra gli altri, Vito Galeota, nel libro *Buñuel e Galdós*, Napoli, IUO, 1987, Angelo de Castro, in una bella tesi, discussa a Torino nel 1996, e Auro Berardi in *Luis Buñuel*, Recco, Le Mani, 1999.

La rimozione buñueliana non riguarda solo la storia, ma anche, almeno in parte, il rapporto con il surrealismo, tra l'altro molto presente nel Messico di quel periodo, grazie ai viaggi di Bréton, Peret e Artaud e alla grande esposizione del 1940. In entrambi i casi si tratta dunque di rimozioni e non di assenze, cioè di conseguenze di una scelta e di una scelta non del tutto cosciente e tutt'altro che scontata, in un paese e in un ambiente dove c'erano molto esilio repubblicano spagnolo e molto surrealismo e dunque non mancavano certo le occasioni per incontrare esuli repubblicani e surrealisti.

Per inquadrare la situazione occorre svolgere qualche considerazione sulle peculiari dinamiche della psicologia dell'esilio. A seconda delle inclinazioni personali, dell'età, della data di partenza dalla Spagna (all'inizio, nel mezzo o alla fine della guerra civile) e della data di arrivo in Messico (in conseguenza di tappe intermedie più o meno numerose e dilatate) i repubblicani spagnoli oscillarono tra l'assunzione profetica del ruolo e del destino dell'esule (alla León Felipe) e la scelta, elaborata abbastanza rapidamente, di adattarsi all'ambiente. Questa seconda strategia, relativamente più simile a quella della cosiddetta generazione del '14 e di intellettuali famosi come José Ortega y Gasset e Ramón Gómez de la Serna, è propria, tra gli altri, di Luis Buñuel e suppone una rimozione, almeno parziale, degli eventi e una presa di distanza, non sempre consapevole, dal nucleo militante eventualmente presente nel proprio bagaglio identitario (nel caso che ci riguarda, il distacco dalle esperienze documentaristiche di *Las Hurdes* e di *España '36*, parzialmente riprese solo in *Los olvidados*).

Il quadro psicologico della memoria selettiva, propria del soggetto che convive con rimozioni e compensazioni e definisce in questo modo la traiettoria della propria identità, è del resto tipico tanto del Buñuel messicano come delle sue opere (per esempio *El gran calavera*).

Nelle sue memorie, scritte con l'aiuto di Carrière verso la fine della vita, il regista confessa di essere un uomo con manie e di considerarle uno strumento di sopravvivenza e una necessaria valvola di sfogo e capitalizzazione identitaria. Ovviamente parla in generale e, come chiunque amministri una rimozione, non nomina il rimosso e, dunque, non pronuncia la parola esilio, ma il punto è toccato molto chiaramente: «Me gustan las manías. Cultivo algunas, de las que a veces hablo aquí o allá. Las manías pueden ayudar a vivir. Compadezco a los hombres que no las tienen».

Se non bastasse, dice all'amico Max Aub, autore di un libro di memorie basato su conversazioni<sup>6</sup>, di considerarsi un uomo in fuga (che è quasi una glossa di esule):

6. M. Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1984 [tr. it. *Buñuel: il romanzo*, Palermo, Sellerio, 1992].

— Tu sei comunista, però totalmente borghese.  
— Sì. Io sono sadista, ma anche del tutto normale. Ho tutto nella mia testa, ma nel momento in cui si presenta l'occasione di realizzare i miei desideri, fuggo, e non voglio saperne niente. Tutto ciò che non è cristiano mi è estraneo. Bella frase, eh?

L'idea di contrapporre a uno stimolo chiaramente politico-militante (la frontiera comunista-borghese), per di più proveniente da un tipico rappresentante dell'esilio come Max Aub, il modello di una identità portatile («ho tutto nella mia testa»), legata ad una contrapposizione di tutt'altro tipo (la frontiera tra sadismo e normalità), mi pare uno specchio estremamente preciso di due diversi modi di concepire l'espatrio e rapportarsi ad esso.

Affermazioni come queste, contenute rispettivamente nella quasi autobiografia *Mon dernier soupir*<sup>7</sup>, di Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière, e nella quasi biografia di Max Aub, documentano dunque qualcosa di più specifico del puro e semplice gusto, peraltro tipicamente buñueliano, per la formulazione paradossale e ambigua della verità. Tale gusto, anche se si presenta spesso come se fosse tale, non è il frutto di una vocazione pura, priva di radici e ragioni.

La rimozione della storia può sfociare, molti anni dopo, in una esplicita riflessione sulla memoria, rivelando una accorta politica dell'identità nelle pieghe del marginalismo messicano che l'autore si è scelto come nicchia produttiva e come tribuna artistica. Ci troviamo di fronte ad una sostanza tutt'altro che paradossale, anche se retoricamente espressa in forma di paradosso. Una strategia della memoria che, dal periodo messicano, si estende, retrospettivamente, nella costruzione del ricordo, all'intera parabola della sua formazione umana e artistica, comprese le memorie d'infanzia e giovinezza, i rapporti con Lorca e Dalí e la frequentazione del gruppo surrealista.

Pur essendo universalmente considerato *il* regista surrealista per eccellenza, Buñuel non è mai stato, a rigor di termini, *un* regista surrealista. I suoi film messicani più amati dai surrealisti, come *El ángel exterminador*, *Ensayo de un crimen* e *Él* non sono film surrealisti, neppure nella limitata accezione in cui lo sono *Un chien andalou* e *L'Age d'Or* o in cui potrebbero esserlo *Simón del desierto*, *La voie lactée* e *Le fantôme de la liberté*.

Eppure proprio nel suo prendere le distanze dal surrealismo, dichiarandosi fedele più allo spirito che al movimento, e nel suo vedere se stesso più come compagno di strada dei surrealisti che come surrealista, c'è una delle cifre più profonde del peculiare surrealismo buñueliano.

Con i surrealisti, il cineasta aragonese condivide infatti essenzialmente, oltre al gusto per la provocazione e la celebrazione a contrario del

7. Paris, Laffont, 1982 [tr. it. *Dei miei sospiri estremi*, Milano, Rizzoli, 1983].

sacro, una visione nevrotica e, se vogliamo, malata del rapporto tra identità e memoria. Ed è proprio questa fedeltà allo specchio patologico del surrealismo ciò che lo mantiene fedele allo spirito del movimento e gli impedisce di riconoscersi pienamente nella serie degli specchi politico-culturali elaborata da Bréton.

Il nucleo di questo rapporto nevrotico, turbato e disturbato, con la memoria (tanto personale quanto collettiva) è ovviamente la paranoia, esemplarmente messa in scena in *Él*, ritratto «ejemplar» di grande paranoico che, non a caso, piacque talmente a Jacques Lacan, lo psicanalista più affine allo stile e allo spirito del surrealismo, da indurlo a occuparsene specificamente nell'ambito di un seminario su quella che è senz'altro la manifestazione nevrotica più vicina ai codici del surrealismo e più feconda nella riflessione surrealista sulla metafora e l'arte (basti pensare alle teorizzazioni di Dalí sul «metodo paranoico critico» e agli effetti di contenuto e stile prodotti da tale atteggiamento paranoide in libri di contenuto memorialistico come *Sí, Diario di un Genio* e *I cornuti della vecchia arte moderna*).

Essendo la psicanalisi una disciplina analitica e terapeutica, tanto la letteratura scientifica sulla paranoia quanto la peculiare interpretazione buñueliana del quadro nevrotico ossessivo tendono, per ovvie ragioni, a privilegiare il nesso tra casistica e tipologia, cioè la catalogazione dei sintomi e la descrizione della struttura e delle funzioni che sono proprie della sindrome, considerando le sue cause quasi unicamente come parte di un itinerario di archeologia personale. Nonostante questo, il lettore colto non specialista (quale per esempio l'ispanista, lo storico o lo studioso di cinema) ne ricava comunque (e magari non del tutto a torto) l'impressione, assai convincente e stimolante, che la paranoia, così intesa e raccontata, sia il geniale ritratto clinico di una sorta di allergia alla storia e all'irrazionale.

Orbene questa allergia, come ogni allergia, non è altro che una ipersensibilità e una reazione esagerata alla storia e all'irrazionale o, per dir meglio, al contatto con l'irrazionalità della storia e all'intrusione di tale irrazionalità nell'io.

Nonostante una letteratura fatta in buona parte di tipi e di casi e di conflitti tra tipi e casi, una banale riflessione sulla cronologia comparata del surrealismo, di Buñuel e di Lacan, legittima ampiamente il sospetto che tanto la tipologia quanto la casistica nascano dalla conformità ad una fortunata e prestigiosa tradizione retorica e che le nevrosi in genere e quella ossessiva in particolare siano invece patologie profondamente e doppiamente storiche: a) perché legate al conflitto tra memoria e identità e b) perché «epocali», cioè specificamente legate alla storia del nostro secolo e, in particolare, alla condizione di esule, specchio privilegiato dei problemi che si pongono a chi, vuoi per mestiere, vuoi per scelta, vuoi per scelta di mestiere, si trova a vivere la contemporaneità come espulsione dalla propria storia.

Molte delle peculiarità della storia contemporanea nascono infatti dalla circostanza irrequieta di un nesso non del tutto pacificato (o, in alternativa, falsificato) tra memoria e identità e credo che, proprio per questo, una volta scontate le difficoltà di linguaggio, gli studiosi di storia e quelli di psicanalisi potrebbero ricavare molte utili suggestioni da una lettura attenta e non dogmatica delle reciproche letterature scientifiche.

Tanto il discorso di Buñuel sui meccanismi di selezione, volontari e non, della propria memoria, quanto l'esibizione delle sue convinzioni in merito alla radicale atemporalità e non storicità dei paranoici (in *Mon dernier soupir* afferma che «nascono così») sono dunque in odore di falsa coscienza e legittimano ampiamente il sospetto che l'assenza della storia e della storicità siano, nel suo cinema, la forma *a contrario* di una presenza significativa e le maschere di un disinteresse più apparente che reale. La storia è sempre percepita dall'eroe buñueliano come un elemento di disturbo, uno sfondo rumoroso e un rumore di fondo (la sordità del regista e la ricca aneddotica sul suo compiaciuto atteggiamento in proposito sono in questo senso un elemento importante) che raramente riescono a distogliere l'io dall'universo privato e individuale delle sue ossessioni (il caso più esplicito è forse quello delle bombe di *Cet obscur objet du désir*).

Questa fondamentale rimozione della storia e della storicità, oltre a caratterizzare buona parte dell'arte cinematografica di Luis Buñuel, definisce però anche buona parte della storia e della storicità novecentesche, ben al di là dello scontato e tutto sommato innocente livello rappresentato dalle distorsioni ideologiche e dalle falsificazioni propagandistiche, che costituiscono l'obiettivo dichiarato (e talvolta il modello non dichiarato) dello stile revisionista.

Il problema del rapporto tra identità e memoria, che è all'origine di questa strategia di rimozione (con la preservazione dell'identità che si identifica non con la memoria, ma con la sua dislocazione e amministrazione, cioè con una sorta di taglio e montaggio), è, guardato storicamente, il problema dell'esule e l'esule è, secondo Hannah Arendt, la figura umana e politica caratteristica del XX secolo.

Quanto agli oggetti di questa rimozione, nell'esilio messicano di Buñuel non credo vi possano essere dubbi: ad essere rimossi sono la militanza surrealista, nel tardivo apogeo della sua fase messicana, e quella politica, legata, nell'esilio, alla celebrazione comunitaria dell'identità repubblicana. La scelta individualistica e anarcoide, come uomo e come artista, contiene un evidente nucleo di autodifesa. Ciò che per scelta manca diviene traccia per assenza di una strategia assolutamente storica di ricucitura e ricostruzione dell'identità personale e creativa.

Come molti altri spagnoli della sua generazione (esuli e non), anche Buñuel cerca un antidoto e un meccanismo di autoprotezione rispetto ad un mondo caratterizzato da una evidente overdose di irrazionale e di storicità.

## 2. Storia e memoria

«Faccia attenzione. Percepisco in lei pericolose tendenze surrealiste. Stia alla larga da quella gente», così nella Parigi degli anni Venti il grande regista Jean Epstein allontanò dal set di *La caduta della casa Usher*, il suo giovane assistente Luis Buñuel, che si era lasciato scappare una battutaccia sulla retorica del cinema di Abel Gance.

Il giovanotto, ovviamente, non seguì il consiglio e non si tenne alla larga dai surrealisti, anche perché, all'epoca del dialogo con Epstein, del surrealismo in senso stretto sapeva poco o nulla. Anche negli anni successivi, del resto, sarebbe stato più un occasionale compagno di strada che un vero esponente del movimento. Eterodosso frequentatore del gruppo, sarebbe rimasto fedele per tutta la vita ai modi, istintivi, parziali e personali della vocazione che Epstein aveva così ben riconosciuto da trasformarla in segno della sua prima, inconsapevole e involontaria adesione.

Se l'uomo è stato un surrealista *sui generis*, per poco tempo e solo in parte, lo stesso si può dire per il regista e per i suoi film, nessuno dei quali può essere considerato davvero un prodotto o un manifesto del movimento. Non lo è, geneticamente e strutturalmente, *Un chien andalou*, frutto di collaborazione con Dalì e presentato pubblicamente come provocazione surrealista, ma realizzato prima che il regista aderisse al surrealismo e nell'ambito di una polemica con García Lorca sostanzialmente estranea al dibattito surrealista (Buñuel diventa surrealista o entra in contatto coi surrealisti per avere realizzato *Un chien andalou* e non viceversa); e a ben vedere non è del tutto surrealista neppure *L'Age d'Or*, concepito come progetto consapevolmente surrealista e finanziato per questo da Noailles, ma poi girato e soprattutto montato da un Buñuel che si stava ormai allontanando tanto da Dalì quanto dall'ortodossia surrealista, seguendo una linea di personale reinvenzione onirica del classicismo, che da quel momento in avanti sarebbe diventata la cifra stilisticamente più forte del suo linguaggio di cineasta e del suo modo di stare dietro la macchina da presa.

La ricostruzione del rapporto buñueliano con il surrealismo, a Parigi, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, riguarda dunque il breve periodo che va dalla presentazione pubblica di *Un chien andalou* all'inizio delle riprese di *L'Età dell'Oro*. Si tratta di un periodo di poco precedente alla discussione e pubblicazione nel 1932 della tesi di Lacan sulla paranoia, anch'essa esempio di un'atipica e personale frequentazione dell'ambiente surrealista (ne restano abbondanti e documentate tracce sia di stile che di casistica, soprattutto nella parte dedicata al caso Aimée, una paziente il cui delirio «presenta, quasi al completo, la gamma dei temi paranoici»<sup>8</sup>).

8. J. Lacan, *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità*, Torino, Einaudi, 1980, p. 146.

Per quanto riguarda il rapporto tra il regista di Calanda e il movimento surrealista, oltre ad una ricca bibliografia secondaria (sia buñueliana che daliniana e lorchiana), sono importanti i ricordi personali del regista raccolti molti anni dopo in varie interviste e nei due già citati libri di memoria dialogante (tecnicamente una pseudoautobiografia e una pseudobiografia): *Buñuel: le roman*, firmato da un grande facitore di falsi biografici come Max Aub (l'uomo che inventò il pittore cubista Jusep Torres Campalans), ma frutto di conversazioni con il regista aragonese, e *Mon dernier soupir*, "libro semibiográfico", narrato in prima persona e firmato da Luis Buñuel, ma in realtà scritto dal suo sceneggiatore Jean Claude Carrière e frutto anch'esso di lunghe conversazioni con il regista.

Come a dire che i due libri, che mentono in modo diverso all'atto di dichiarare la propria *autoría* (faceva bene Foucault, in una conferenza giustamente celebre, a chiedersi «Che cos'è un autore?»), si assomigliano nella sostanza, per essere entrambi prodotto di trascrizione professionale di una memoria orale, assai significativamente preoccupata dal proprio disperdersi:

«Io non sono uomo di penna. Dopo lunghe conversazioni, Jean Claude Carrière, fedele a quanto gli ho raccontato, mi ha aiutato a scrivere questo libro» (*Mon dernier soupir*, trad. mia); «Questo libro è un libro mal costruito e malscritto: perché scritto non è, ma parlato» (*Buñuel: le roman*).

I due libri sono analoghi dunque per motivazione e valore testimoniale, perché fedeli non alla vita del biografato, ma alla sua memoria e soprattutto al suo rapporto ossessivo con la memoria e la fissazione del ricordo. Il possibile contributo di queste memorie alla comprensione del "surrealismo" del loro protagonista quasi-autore e del suo cinema sta più in questo discorso di fondo sui meccanismi inconsci del rapporto tra memoria e invenzione che non negli episodi, di dubbia attendibilità, che documentano i rapporti tra il regista aragonese e il gruppo di Bréton.

Il dramma di una identità-memoria minacciata da lacune e integrazioni è in questo senso il nucleo "semibiografico" o di "semi-invenzione" del particolare tipo di nevrosi che il cineasta spagnolo mette in scena nei protagonisti di quasi tutti i suoi film del periodo messicano. E questa nevrosi è ovviamente inseparabile dal trauma che avvia, attraverso il cinema, il suo processo di naturalizzazione e messicanizzazione.

Nel primo capitolo, intitolato appunto *Memoria*, di *Mon dernier soupir* Buñuel sviluppa una riflessione estremamente esplicita:

Col passare degli anni questa memoria, un tempo disprezzata, diventa per noi sempre più preziosa [...] provo viva inquietudine quando non riesco a ricordare un fatto recente [...] Di colpo, tutta la mia personalità cade a pezzi e si scompone [...] Bisogna avere cominciato a perder la memoria per rendersi conto che proprio questa memoria è ciò che costituisce la nostra vita. Una vita senza memoria non sarebbe vita [...] La nostra memoria è la nostra coerenza, la nostra

ragione, la nostra azione, il nostro sentimento. Senza, non siamo niente [...] La memoria, indispensabile e prodigiosa, è anche fragile e vulnerabile. Oltre all'oblio, il suo vecchio nemico, la minacciano anche i falsi ricordi che la invadono giorno dopo giorno [...] La memoria è invasa costantemente dall'immaginazione e dal sogno e, dato che esiste la tentazione di credere nella realtà dell'immaginario, finiamo per fare della nostra menzogna una verità [...] [*Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1996, pp. 9-11, traduzione mia].

Max Aub, dal canto suo, credo intenda più o meno la stessa cosa quando, all'inizio del suo *Buñuel: le roman*, in un capitolo intitolato *La gente dimentica, mente. Anche i documenti*, ci ricorda che «ogni uomo che vive sta di fatto scrivendo un romanzo» e che, di conseguenza:

La storia è semi-invenzione e con il tempo viene ad essere una verità variabile, condizionata dal presente [...] Gli uomini si uccidono, si scannano per cose senza tanta importanza e neanche sanno ciò che vogliono: si salvano sognando, e poi dimenticano [...] Peggio ancora: per non apparire privi d'anima inventano, oppure credono di ricordare — in buona fede — inesattezze [*Buñuel: il romanzo*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 19].

Nelle *Conclusioni critiche* della citata tesi sulla paranoia, Lacan scrive:

Ai fenomeni elementari analizzati nella psicosi paranoica [...] conviene aggiungere le *illusioni della memoria*, i *disturbi di percezione* e le “*allucinazioni*”. Questi fenomeni [...] si presentano nella coscienza con una portata di *convincimento* immediato, con un significato *subito oggettivo*, oppure, se soggettivo, con un tratto di *ossessione*. Non sono mai frutto di una deduzione razionante [ediz. citata, p. 324, corsivi dell'autore].

Il dramma che Buñuel/Aub e Buñuel/Carrière descrivono e che Lacan tipizza, pur essendo in apparenza riferito alla memoria senza tempo di un uomo senza volto, è in realtà una generalizzazione di quello, assolutamente storico, dello straniero, del profugo e del rifugiato: tali sono, in Messico, Buñuel e Aub e tale è, nella finzione di Bréton, il personaggio di Nadja, protagonista dell'omonimo romanzo e ispirato al caso Aimée, descritto da Lacan. Nella Parigi degli stessi anni, tra l'altro, aveva suscitato uno scalpore analogo a quello del caso Aimée anche lo spettacolare suicidio di un'altra esule politica, in questo caso fuggita dal Messico verso l'Europa: la compagna di José Vasconcelos, Antonieta Rivas Mercado (alla cui vita Saura ha dedicato il film *Antonieta*, con Hannah Schygulla e Isabelle Adjani).

Se davvero la nevrosi in genere e la paranoia in particolare possono essere lette come una sindrome storica, collegata al tipo umano del rifugiato, che Hannah Arendt ha considerato come possibile eroe eponimo e rappresentativo del XX secolo, allora anche molti degli aneddoti sulle riprese dei film messicani di Buñuel raccontati da Aub e Carrière (l'a-

neddotica è troppo spesso l'unico o quasi l'unico uso che vien fatto della memoria dei cineasti) possono essere interpretati in modo nuovo e meno occasionale, come spie di una motivatissima rimozione della memoria storica e della storicità.

A titolo di esempio, e in virtù della evidente corrispondenza tra i brani appena citati, è fin troppo facile sottolineare:

1) come la strategia buñueliana di costruzione del personaggio, in film come *Él*, e della situazione, in film come *El Angel Exterminador* e *Ensayo de un crimen*, abbiano numerose analogie con la strategia di lettura applicata da Lacan al caso di Aimée, non foss'altro che nel già ricordato senso di offrire «quasi al completo, la gamma dei temi paranoici», collegandoli esplicitamente al problema, molto cinematografico, del rapporto tra identità, prospettiva, attenzione, percezione e memoria<sup>9</sup>. In *El Angel Exterminador*, dove l'incantesimo si rompe allorché la memoria diviene cosciente della casuale riproduzione di un punto del passato, c'è una trasparente possibilità di lettura in chiave, riferita alla comunità dell'esilio spagnolo, prigioniera, più di altre, del proprio passato ideale e di una autocarcerante coazione a ripeterlo.

2) come da entrambi i passi sopra citati e da entrambi i libri di pseudomemoria che li contengono risulti esplicito e liminare il collegamento tra un nucleo conflittuale di identità-memoria e una dialettica vita-racconto. Si tratta in definitiva di una situazione che ha più di un punto di contatto con il paradosso di *Funes el memorioso*, l'eroe borghese che non può avere storia perché afflitto dal paralizzante eccesso di una memoria troppo ingombrante e dettagliata, inutilizzabile perché totale e, di conseguenza, totalmente bloccata. Per vivere e per avere storia occorre dimenticare (nessuno lo sa più di un esule), ma dimenticare, per il paranoico come per l'esule, significa anche perdere un'identità retoricamente sentita come unica (come l'unica dotata di senso e capace di darne) e dunque tale da non concedere alternative.

La paranoia, così come viene messa in scena dai film del periodo messicano (particolarmente in *Él*, che tanto piaceva a Lacan), ha molto a che vedere con questo collegamento ed è essenzialmente il frutto della tirannia dell'identità sulla memoria e del racconto sulla vita. In questo senso è molto importante che *Él* sia costruito con una strategia linguistica che oscilla tra ritratto e romanzo (campo-controcampo tra primi piani e soggettive di Arturo de Córdoba) e che tutto sia regolato, come nell'esilio, sull'ossessione della propria immagine e sul contrappunto continuo tra sguardo proprio e sguardo altrui, quasi che il paranoico e il rifugiato condividessero una sindrome da autoritratto, il frutto di una volontà di fissare la vita, trasformando il romanzo in ripetizione e autodisciplina del

9. Cfr. anche la prima parte di H. Münsterberg, *Film*, Parma, Pratiche, 1980, intitolata *La psicologia del film*, pp. 33-75.

ritratto (importante la scena in cui il protagonista verbalizza, a tavola, la sua teoria dell'amore a prima vista, presentando come idea generale qualcosa che ha per lui un riferimento estremamente concreto; la stessa cosa tendevano a fare, nella loro riflessione politica e filosofica, gli esuli spagnoli).

Tanto la sindrome dell'esule quanto la natura intimamente cinematografica del suo dramma (l'ansia di rappresentarsi e di essere rappresentato) sono state lucidissimamente fotografate, nell'Italia degli anni settanta, nel primo film "italiano" dell'esule argentino Emidio Greco, adattamento de *La invención de Morel* di Bioy Casares. La storia del naufrago-evaso che approda in un mondo che non conosce e si scopre invisibile per le per lui incomprensibili creature che lo abitano è una folgorante metafora del trauma d'esilio, così come geniale è anche la lenta messa in scena del sacrificio-suicidio (cioè dell'olocausto della propria identità) che il protagonista finisce per accettare/scegliere, autofilmandosi con la macchina da ripresa inventata da Morel, cioè distruggendo se stesso pur di dare alla propria immagine l'opportunità di essere vista da un ipotetico osservatore, cioè l'illusoria apparenza e la virtuale consolazione di un'integrazione in realtà impossibile, legata com'è alla speranza, tanto più vana quanto più fatta immagine, di essere finalmente entrato a far parte, grazie alla sovraproiezione, della sfera della coscienza di Faustina, simbolo del nuovo universo rappresentato dalla patria adottiva e dai fantasmi che la popolano. Il fatto che la macchina di Morel sia in fondo il cinema e che il personaggio di Faustina vesta alla francese e abbia i lineamenti di Anna Karina, il volto feticcio della *nouvelle vague*, aggiunge alla riflessione sull'esilio una nota cinematografica molto precisa (il passaggio dalla patria alla terra d'esilio suppone per Greco un cambiamento di modelli di racconto cinematografico) ma non modifica il vero fondo della questione, avvicinandolo semmai ad un'intuizione del nesso tra psicologia del cinema e psicologia del rifugiato e, per quel che più direttamente ci riguarda, anche ad una possibile chiave di interpretazione per la stagione francese dell'ultimo Buñuel.

### 3. *Surrealismo ed esilio nel Messico cardenista*

Il possibile rapporto tra i film realizzati in Messico e il surrealismo del resto non si limita alle coincidenze tra le memorie del regista e le riflessioni sulla paranoia sviluppate da Lacan negli anni del suo contatto con la cerchia di Bréton. Oltre a questo troviamo infatti, una singolare e significativa assenza di veri rapporti tra la straordinaria fortuna del surrealismo in Messico, o, il che è lo stesso, tra la grande importanza simbolica e storica assunta dal Messico nelle mappe del surrealismo a partire dalla seconda metà degli anni Trenta (con i viaggi di Artaud, Péret e

Bréton, che partecipò in Messico ad una proiezione di *Un chien andalou*, e, soprattutto con il manifesto ispirato da Trozki e firmato da Bréton e Rivera nel 1939, l'Esposizione del 1940 e le posteriori memorie surrealiste di autori come Paz e Cardoza y Aragón) e la lunga pagina messicana della biografia umana ed artistica di Buñuel (come si è detto, venti film nel periodo compreso tra il 1946 e il 1964, senza contare il fatto che dal 1949 Buñuel diventa cittadino messicano e che in Messico continua a risiedere ufficialmente fino alla fine della sua vita).

Il fatto che nonostante questa coincidenza di luoghi e questa contiguità di tempi, le traiettorie messicane del surrealismo e di Buñuel siano rimaste rigorosamente parallele e non si siano mai incontrate per davvero merita una riflessione e suscita il dubbio che, almeno da parte del cineasta, la cosa non sia stata del tutto priva di intenzione, proprio come nel caso della guerra civile e dell'esilio. Marcando le distanze dalla prospettiva politica dell'esilio e da quella, altrettanto politica oltre che artistica, della vulgata surrealista, il regista spagnolo difende la sua volonterissima autorubricazione come marginale e messicano e, difendendo questa, si difende dalla dolorosa storicità della propria vicenda personale, artistica e generazionale, rivendicando per sé il diritto, il vizio e il privilegio di "coltivare manie" e di cifrare in esse le proprie riflessioni *a contrario* sulla natura paradossale e artificiale dell'identità, della memoria e della storicità contemporanee.

Pur vivendo e lavorando in Messico, Buñuel non si riconobbe mai né nelle mitologie messicane dei surrealisti, né in quelle spagnole degli esuli e in pratica non ebbe rapporti diretti né con la comunità repubblicana in quanto tale, né con la fase messicana del movimento cui aveva partecipato in gioventù e di cui era ed è comunque considerato, anche in Messico, il principale esponente cinematografico. *Un chien andalou* viene presentato in Messico da Bréton, senza Buñuel, nella memoria del quale il surrealismo rimase fino alla fine della vita un'esperienza fondamentale, ma parigina e giovanile, oggetto di una fedeltà tanto più lunga e profonda, quanto più riferita allo spirito e non alla storia del movimento. Lo stesso può dirsi per la II Repubblica e la Guerra civile. Il misticismo quasi messianico e le mitologie primitivistiche che i surrealisti cercarono e in parte sperimentarono nei loro viaggi messicani, al pari delle metafore bibliche del profetismo e dell'esodo e dei miti identitari della Numancia errante, non interessarono minimamente Buñuel, sempre diffidente riguardo a tutti i cercatori dell'autentico e del supposto unitario e originario. *Simón del desierto* e, in parte, *Nazarín*, possono essere letti, per esempio, come una parodia spietata di tutto questo. E la stessa cosa vale per *El río y la muerte* e per *La mort dans ce jardin*. Come Welles, Buñuel era affascinato, più che dai miti del puro e dell'autentico, dalla realtà e dall'incomparabile ricchezza (non solo formale) dell'impuro, del falso e dall'inautentico (come dimostrano i sogni di irrisione delle imprese sentimentali e venatorie del-

l'amico Alcoriza, raccontati in *Mon dernier soupir*). Probabilmente non è solo un caso che proprio Dancigers, uno dei produttori messicani di Buñuel, abbia finanziato la prima parte delle riprese dell'incompiuto *Chisciotte* di Orson Welles.

#### 4. Buñuel e la psicoanalisi: il caso di *Él* tra paranoia, esilio e surrealismo

*Él* è «il ritratto di un paranoico» costruito «mescolando un certo numero di dettagli veri, presi dall'osservazione della vita quotidiana, e anche una buona parte di invenzione». «In generale» ricorda l'autore in *Mon dernier soupir* «il film fu accolto male [...] A Parigi fu fonte di consolazione Lacan che dopo aver visto il film in occasione di una proiezione organizzata alla Cinémathèque da 52 psichiatri me ne parlò a lungo, riconoscendoci l'accento della verità e presentandolo poi ai suoi allievi in diverse occasioni».

In tutto il *corpus* delle sue memorie è questo l'unico cenno in positivo alla terapia analitica, vista dal grande regista più come antitesi che come compagna di strada del surrealismo, portatore per lui più di un'istanza morale e liberatoria che di una funzione terapeutica e psicologicamente o socialmente reintegratrice.

Nei film del periodo messicano vediamo la sua arte e il suo mestiere di cineasta alle prese con tre diverse strategie di riduzione della storicità alla storia personale e della storia personale alla tipologia antropologica: il surrealismo, la psicoanalisi, l'esilio. Prendendo le distanze da questi tre punti, ma tenendosi a sua volta ben lontano dalla storicità, in virtù dei privilegi che si è scelto, Buñuel fonda e abita lo spazio simbolico, elettivamente marginale e messicano, della propria naturalizzazione.

In un capitolo di *Mon dernier soupir*, intitolato *A favore e contro* e interamente dedicato a decise prese di posizione, il regista dice di amare i sogni, ma di detestare la loro interpretazione:

*Non mi piacciono la psicologia, l'analisi e la psicoanalisi.* Ovviamente ho buoni amici tra gli analisti e alcuni hanno scritto per interpretare i miei film dal loro punto di vista. Affari loro [...] Se la psicologia mi sembra una disciplina continuamente arbitraria, costantemente smentita dal comportamento umano e quasi del tutto inutile quando si tratta di dar vita a dei personaggi, la psicoanalisi mi pare una forma terapeutica riservata a una classe sociale e ad una categoria di individui alla quale non appartengo.

Di seguito ricorda di come Jung avesse considerato *Un chien andalou* «una manifestazione di *dementia praecox*» e di come Alexander avesse interrotto ogni rapporto con lui dichiarandosi «scared to death» dalla visione dello stesso film.

Buñuel vide negli analisti una sorta di preti, degli agenti della morale convenzionale e ipocrita della borghesia e, di conseguenza, degli avversari della morale istintiva, anarchica e individuale che egli riteneva autentica e considerava parte essenziale della propria fedeltà allo spirito del surrealismo.

La reazione della comunità analitica nei confronti del regista assomiglia invece a quella di De Sica, che, come tutti i neorealisti si poneva in modo assai più diretto e immediato il problema della storia e che, di conseguenza, scandalizzato da una proiezione de *Viridiana*, chiese a Buñuel quali atrocità avesse patito e a Jeanne se il marito la picchiasse:

Mi domandava: «Ma a lei, Buñuel, che le ha fatto la società? L'ha trattata male? Ha sofferto molto? Che orrore!» Logicamente gli dissi di no, che semplicemente il cinema io lo vedevo così e così andava fatto. Rimase indietro con Jeanne e le domandò a bassa voce: «La picchia, signora, suo marito?».

Nonostante la «logica» negazione dell'interessato, la diagnosi di De Sica è, nella sua bonaria ironia e nella sua apparente ingenuità, lucidissima. Per capire il Buñuel messicano occorre appunto interrogarsi sulle sofferenze storicamente patite.

Le reciproche immagini di Buñuel e della psicanalisi rispondono evidentemente a stereotipi negativi abbastanza grossolani (lo psicanalista come prete in un caso, la lettura dell'opera d'arte come diretta manifestazione patologica nell'altro), ma non è difficile cogliere, a mezza via tra queste due opposte schematizzazioni, il fantasma della storia, stabilendo, per esempio nel caso di *Él*, un rapporto abbastanza puntuale tra alcuni frammenti della memoria personale del regista e alcune situazioni filmiche. Queste analogie ci offrono, se non una concreta misura, almeno un'immagine assai significativa tanto della paradossale fedeltà del regista aragonese al surrealismo, quanto della singolare strategia con cui egli finge di incorporare nel suo cinema alcune delle proprie ossessioni, divenute ricordi, mentre fa, in realtà l'esatto contrario, cioè mette in scena, dopo averli negati in quanto tali, alcuni ricordi come se fossero divenuti ossessioni.

Alla base di questa sofisticata e storicamente motivatissima strategia di rimozione della storia ci sono alcune considerazioni sul potere ipnotico del cinema e, di conseguenza, sul rapporto tra cinema e sogno e tra sogno e ossessione:

Credo che il cinema eserciti un certo potere ipnotico sullo spettatore. Basta guardare la gente che esce dal cinema: zitti, a testa bassa, assenti [...] L'ipnosi cinematografica, leggera e impercettibile, si deve senza dubbio al buio della sala, ma anche alle inquadrature e alle variazioni di luce e ai movimenti di macchina, che affievoliscono il senso critico dello spettatore, lo seducono e quasi lo violentano.

Adoro i sogni, benché i miei siano incubi [...] Questa mania per i sogni, per il piacere di sognare, che mai ho cercato di spiegare, è una delle inclinazioni che mi hanno fatto avvicinare al surrealismo [...] In seguito ho introdotto sogni nei miei film, cercando di evitare il loro aspetto razionale esplicativo. Un giorno ho detto a un produttore messicano: «Se il film è troppo corto, ci metterò un sogno» [*Mon dernier soupir*, ed. cit., traduzione mia].

Come a dire, se ho rimosso troppa storia, posso riequilibrare con un sogno. Nonostante questa esibizione di cinismo e diffidenza per la lettura dei sogni, poco più avanti la riflessione onirica di Buñuel ci consegna in effetti una possibile glossa della scena di *Él* in cui il protagonista tenta di infilzare l'occhio del vicino di stanza, che immagina intento a guardare dal buco della serratura, o di quella che, nel finale del film, lo spinge ad immaginare che in chiesa tutti lo deridano:

In sogno, e credo di non essere un caso insolito, non ho mai potuto avere rapporti sessuali davvero completi e soddisfacenti. L'ostacolo più comune consiste nello sguardo altrui. Dalla finestra di fronte ci guardavano e ridevano. Cambiavamo stanza e a volte casa. Inutilmente. Quegli sguardi curiosi e beffardi ci inseguivano [*Mon dernier soupir*, ed. cit., traduzione mia].

Lo stesso sogno compare anche tra i venti più frequenti annotati dal regista e raccolti alla fine del libro di Aub:

Fornicazione difficoltosa, quasi sempre. Dalle finestre i vicini mi osservano, o entrano senza bussare nella mia stanza...

Il sentirsi permanentemente sotto esame, privi di *privacy*, sempre osservati e giudicati e la conseguente necessità di sentirsi all'altezza dello sguardo altrui è un tipico problema dell'esule ed era nella comunità dell'esilio spagnolo in Messico un tratto assillante e una inesausta fonte di disciplinarismo pedagogico.

Un altro sogno, raccontato in *Mon dernier soupir*, potrebbe invece venire associato, come chiosa, al delirio di onnipotenza del protagonista di *Él* nella scena del campanile:

Immagino anche, e di certo non sono il solo, che un colpo di Stato inatteso e provvidenziale abbia fatto di me il dittatore del mondo. Ho pieni poteri. Nulla può opporsi ai miei desideri [...] immagino di convocare una decina di biologi e di dar loro l'ordine di diffondere su tutta la terra un virus atroce che uccida due miliardi di persone, pur premettendo coraggiosamente «Non importa se il virus dovesse colpire anche me».

Lo stesso tema ritorna del resto anche in forma di riflessione ad occhi aperti:

Il simbolo del terrorismo, inevitabile nel nostro secolo, mi ha sempre attratto; parlo, sia chiaro, del terrorismo totale il cui obiettivo consiste nella distruzione dell'intera società, cioè di tutta la specie umana. Provo solo disprezzo per chi fa del terrorismo un arma politica al servizio di una qualunque causa [...] Di questi terroristi non voglio neppure parlare. Mi fanno orrore. Io parlo [...] di tutti quelli che hanno voluto essere i dinamitardi di un mondo che non gli sembrava degno di continuare e sono stati disposti a saltare in aria con lui. Questi li capisco e spesso li ammiro.

Il tono di rigore morale e di frustrazione che traspare da queste affermazioni, ancora una volta, ha più di un punto di contatto con la realtà psicologica dell'esilio in genere e di quello repubblicano spagnolo in particolare, nonché con quella, esplicitamente evocata, del «nostro secolo». Non a caso è lo stesso rigore morale che Paco Ignacio Taibo II, figlio e genero di esuli repubblicani, chiama onestà di chi si sente ovunque fuori posto, nel suo ricordo del suocero, Marino Saiz, «il prototipo dell'esiliato repubblicano spagnolo in Messico in tutti i sensi»:

Una delle sensazioni che avverto pensando a loro (cioè al suocero e ai suoi amici esuli), per esempio, è l'onestà, l'inflessibile dirittura morale che li ha guidati. Penso con commozione a questo esercito di esuli professori, operai eruditi, poeti, medici, filosofi, agronomi, impiegati, giunti per mare in Messico, sconfitti e incapaci di sentirsi a casa in questa nuova terra, con la speranza sempre rivolta al giorno del ritorno in patria; gente che ha cresciuto i propri figli nel costante miraggio del ritorno mentre la vita li trasformava in messicani e loro continuavano a sentirsi eterni stranieri [*Marino in Te li do io i Tropici, Milano, Marco Tropea Editore, 2000, p. 107*]

Quanto alla capacità di visualizzare cinematograficamente la follia, l'inizio e il finale di *Él* sono tanto improbabili nelle manifestazioni che descrivono (un atto di feticismo in una chiesa e una inquietante passeggiata ondivaga in un convento) quanto efficaci come cifra rappresentativa della resistenza che la follia e il feticismo identitario dell'esule oppongono alla normalizzazione-assimilazione. L'esule impara insomma a fingere un pieno adattamento (Kubrick se ne sarebbe ricordato, anni dopo, per il finale di *Arancia meccanica*). Altrettanto significativa mi pare l'ossessione per gli spazi chiusi, destinata a toccare il culmine in *L'angelo sterminatore* (oltre alla chiesa e al convento, merita di essere segnalato lo strano palazzotto del protagonista, in parte ispirato a quello in cui viveva il regista Indio Fernández).

Una claustrofobia, questa di Buñuel, di chiara matrice spagnola, religiosa e letteraria, ma proprio per questo non priva di echi storici e di possibili riferimenti all'attualità:

Gli spazi aperti mi spaventano, non so cosa farci... trovo subito la maniera di rinchiudere i miei personaggi. [...] La letteratura spagnola è una letteratura di

rinchiusi. Una scrittura di conventi. Fino alla picaresca è un rosario di clausure [M. Aub, *Buñuel: il romanzo*, ed. cit.].

Chiusura ed esilio picaresco: le due Spagne di León Felipe. Tra i molti libri che potrebbero fare da sfondo a questa claustrofobia, che rimette in gioco il rapporto con la storia e la Spagna e sfuoca quello col Messico e il surrealismo, oltre alla già citata tesi di Lacan, *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità*, vale la pena di segnalare *Visso, Scritto, Amo*, diario autobiografico di Sergej Ejzenstejn, grande cineasta russo, che, come Buñuel, conobbe e descrisse la Parigi dei surrealisti e il Messico e, soprattutto *El surrealismo y el arte fantástico de México*, di Ida Rodríguez Prampolini, il saggio su *André Bréton* di Luis Cardoza y Aragón e i due volumi di Octavio Paz, *Los privilegios de la vista I y II*, tutti libri che, valutandola in modo molto diverso, collocano la parabola del surrealismo in Messico nel quadro di una profonda e non ridicibile spaccatura tra le mitologie dell'autoctonismo nazionalista e le inquietudini profetiche di un cosmopolitismo in fuga da se stesso; inutile dire che è proprio rispetto a questa spaccatura che l'estraneità di Buñuel e lo straniamento del suo cinema sono praticamente assoluti. La prossimità alla condizione psicologica degli esuli spagnoli diventa in questo punto massima, tanto è vero che si potrebbe facilmente applicare alla psicologia collettiva dell'esilio spagnolo ciò che lo stesso Buñuel dichiara, mentendo, a proposito di *Él*: «A dire il vero non ha nulla di messicano. Potrebbe svolgersi ovunque, perché è il ritratto di un paranoico e i paranoici sono come i poeti. Nascono così e inoltre interpretano sempre la realtà sulla falsariga delle loro ossessioni» [*Mon dernier soupir*, ed. cit., traduzione mia].

Con argomenti simili (rimozione del contesto e individualismo), Mateo Gambarte giustifica, del resto, nello studio introduttivo del citato dizionario dedicato ai membri della seconda generazione d'esilio che «dieron en ser escritores», la netta prevalenza del genere poetico e lirico nella produzione dei giovani esiliati. Gli esuli dunque sono un po' come i paranoici e i poeti: fingono di non avere nulla di messicano e possono, ovviamente, vivere ovunque il loro dramma portatile (che, anzi, non è altro che questa mancanza di luogo, questo non poter vivere che ovunque), ma, proprio per questa ragione, non «nascono così». Il loro sradicamento è figlio della storia e della contemporaneità ed è per questo che non possono liberarsi facilmente dalle loro ossessioni.

In questo senso il classicismo di Buñuel e l'anticlassicismo delle sue memorie pseudobiografiche e pseudoautobiografiche non solo sono due risposte (ellittiche perché sintomatiche e sintomatiche perché ellittiche) alla stessa domanda, ma sono anche risposte molto diverse da quelle sperimentati da Dalì nella sua traiettoria di pittore e in scritti memorialistici e critici come *Sí* e *Diario di un genio*. Dalì, che con Buñuel condivise

parte della traiettoria di avvicinamento al surrealismo, teorizzò e praticò con assoluta convinzione il «metodo paranoico-critico», evidenziando ed esplicitando più di ogni altro artista del gruppo il rapporto «divulgativo» tra paranoia e surrealismo e la dimensione commercialmente compulsiva dell'atto surrealista, la cui forza rivoluzionaria sarebbe, semplificando molto, il prodotto di una macchina celibe capace di combinare serialmente pulsione distruttrice, compulsione creatrice, analogia linguistica e provocazione pubblica.

Nel Buñuel messicano il problema della storia si pone invece drammaticamente, in termini di unicità e dunque con molto maggiore e assai più profonda urgenza. Il classicismo buñueliano è dunque un esorcismo dello sguardo più che una risorsa dello stile. L'assenza del tempo storico dall'immagine è letteralmente la base critica di tutto. La storia non si vede perché è la natura colta (e perciò innaturale) dell'occhio che guarda e la ragione ultima e prima del suo guardare.