

a Ugo Sardi De Letto, più buñueliano di Buñuel

Mi piacciono tanto le manie. Ne coltivo qualcuna e mi capita anche di parlarne, un po' qui, un po' là. Le manie possono aiutarmi a vivere. Compiango gli uomini che non ne hanno.

LUIS BUÑUEL

Se dovessero dirmi: «Ti restano vent'anni da vivere: cosa vuoi fare delle ventiquattro ore di ogni singolo giorno di vita?», risponderei: «Datemi due ore di vita attiva e ventidue di sogno, a patto di potermene ricordare».

LUIS BUÑUEL

È passato un quarto di secolo dacché l'anarchico conservatore Luis Buñuel ci ha lasciati orfani della sua immaginazione senza compromessi, delle sue manie, del suo candore sadico, della sua scanzonata sovversione delle regole del gioco, e di quel particolare senso antagonista, fisiologico e discreto, mai compiaciuto o narcisista nella passione. "Don Luis" se n'è andato un giorno di luglio del 1983, tra i miraggi di sole e asfalto della torrida estate di Città del Messico, «vecchio come il secolo», come piaceva dire a lui, nato nell'inverno del 1900 a Calanda, villaggio di cinquemila abitanti nella sierra di Teruel, in Aragona. Se volessimo usare parametri di altri geni del secolo che ci siamo lasciati alle spalle per tratteggiare l'unicità del suo sguardo pieno di accattivanti contraddizioni e paradossi (il suo «sempre ateo, per grazia di Dio», è diventato proverbiale), potremmo dire con Pasolini che Buñuel, da autentico rivoluzionario, è stato fautore della «destra sublime che è in tutti noi»¹, di quell'amore per le cose primigenie, per gli istinti pre-borghesi e viscerali incastonati nella nostra cultura e impossibili da sopprimere, da cui si possono prendere distanze razionali nella finzione sociale, ma che restano il sistema di valori profondi e sempre potenzialmente sovversivi da cui la vita si srotola, come un romanzo biologico fitto di reminiscenze che la prevalicano e appetiti incontrollabili. Religione, sesso e morte erano i suoi temi ricorrenti, ossessivamente ricorrenti: la triade dell'intimità, secondo Allen Ginsberg, quel nugolo di paure e desideri intrecciati che il sogno sputa fuori la notte, osceno e

¹ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Volgar'eloquio*, Napoli, Athena, 1974, pag.

impertinente, e che l'educazione costringe a chiudere in un cassetto di assennate maniere. La religione come comportamento a metà tra viscerale e cerebrale, che tampona le falle aperte nel raziocinio dal panico della vita. Il sesso come oggetto e come motore del desiderio, ultima forza rivoluzionaria rimasta attiva, secondo Guy Debord, nel mondo omologato e amministrato in cui viviamo. E la morte, mistero ultimo dell'intimità, segreto inviolabile del tempo, mancanza a se stessi e unica vera certezza della vita. Giocando con seria irriverenza con questi tre elementi, per quanto il cinema per natura sia un mezzo refrattario a ogni "ismo", Buñuel è stato fino in fondo sur-realista, ben al di là degli assiomi e delle bagarre di Breton e soci: rispettando l'essenza mimetica e fotografica del cinema, da "realista dell'inconscio", ha materializzato ossessioni, desideri e paure nell'orizzonte artificialmente circoscritto dello schermo, ma infinito sulla linea dello spazio e del tempo, dove reale e immaginario non si smentiscono più l'un l'altro, in quella buia zona comune piena di presenze estranee irrorata da immagini senza corpo che è stato il rito del cinema, gemello indefinitamente ripetibile del sogno. Buñuel ha saputo costruire i propri film sulle emozioni più nascoste, dando corpo all'utopia di Ejzenstejn di riprodurre il pensiero attraverso l'immagine: i suoi 360 gradi di realtà riguadagnata al cinema, dove immaginazione e percezione divengono un unico processo, si possono paragonare al lavoro di Arnold Schönberg, al recupero radicale e "realistico" al linguaggio musicale di tutti i toni, anche quelli, in apparenza, disarmonici. I mondi di Buñuel, però, per quanto attraversati da perversione, stranezza e delirio della follia, mantengono intatta la dolcezza del dialogo interiore, la pienezza del sogno: è sempre una necessità, mai una gratuità, a guidarli.

Luis Buñuel non era quel che si dice un cineasta di vocazione. Prima di diventare un cosiddetto regista professionista, ci sono voluti quarantasei anni di ripensamenti guidati da un certo, snobistico sospetto nei confronti dell'industria dei sogni artificiali per le masse. La vocazione dell'artista Buñuel, era piuttosto il gusto per lo scandalo di cui la poesia, qualunque poesia, è capace: il liberatorio piacere di ascendenza sadiana di provocare e mettere in crisi le proprie stesse radici, scardinando i principi e le certezze della classe borghese e del suo poco eroico dominio economico del mondo. Quanto prepotente fosse la volontà di sovvertire la visione, quel gesto che lega l'occhio alla mente e ai suoi teoremi, è evidente fin dalle prime

immagini di *Un Chien Andalou*: la lama con cui il regista, improvvisatosi attore, squarcia l'occhio della donna amata mimando il passaggio delle nuvole davanti alla luna, lacera simbolicamente la retina che raccoglie diligente e passiva l'illusione di realtà dei fotogrammi in sequenza, lasciando fuoriuscire contro la superficie dello schermo una, quel che "c'è dentro": assieme a una perturbante goccia di materia organica, l'inconscio, il creatore delle immagini della mente. Con questo prologo alla sua poetica a venire, Buñuel si è arrogato il diritto di spazzare via l'illusione oggettiva, per sostituirla con la realtà proiettiva della soggettività. L'occhio "passivo" fu simbolicamente ucciso per permettere all'occhio che crea, unico, vero comune denominatore dell'universale singolare umano, di esprimere tutta la sua visionaria sovversione. Buñuel superò d'un balzo l'ostentato sperimentalismo delle avanguardie, quella surrealista inclusa: ruppe *nei fatti* l'argine che separava realtà e fantasia, paura e desiderio, sacro e trasgressione, mescolando il tutto con la sottile arte della contraddizione, e senza rinunciare alla parvenza di un racconto per la prima volta nella storia del cinema a spezzò l'inganno di una "realtà" al di fuori dell'occhio che la immagina. Da quel momento tutto il cinema, e non solo il suo cinema, non poté più essere lo stesso. Buñuel aveva ucciso il suoi "papà" impressionisti, primo fra tutti quell'Abel Gance, maestro delle immagini interiori, per il quale, quando era ancora un giovane assistente di Jean Epstein, aveva rifiutato di lavorare. Non si trattava infatti di creare la realtà interiore con i flou della memoria e del sentimento, raddoppiando l'illusorietà posticcia del cinema che tutto inverte, ma al contrario di forzare la realtà, simbolizzata dall'essenza fotografica, presuntivamente "testimoniale" del film, a confessare il suo assurdo, di sconfessare la rassicurante equazione tra realtà (sociale, innanzitutto) e verità (che è sempre, solo individuale). Il cerchio era chiuso, il cavallo scappato dal recinto. Come nell'ottica di Platone, era l'occhio, ormai aperto, a proiettare la sua luce sul mondo. Ci avevano provato gli espressionisti, pitturando un mondo di cartone con le ombre disegnate. Ora Buñuel portava sullo schermo lacrime e sangue, vera morte e vero sesso, come creature di un occhio che si guarda dentro.

Era importante enucleare il conflitto, il vero dramma della realtà, tra le cose viste, e il modo singolo di vederle, portarlo ad affiorare: ogni personaggio di Buñuel parte da una condizione di quasi segregazione, per poi erompere in una trasgressione di

se stesso e delle sue stesse regole, percorrendo dunque lo stesso cammino di furiosa “liberazione” dell’occhio di *Un chien andalou*. La sua attenzione feticista agli oggetti più ordinari, che la forza del desiderio e della paura trasforma in ossessioni, è un altro modo per rendere visibile, ancora prima dell’oggetto, l’occhio che lo guarda. Quello di Buñuel è una sorta di “melodramma sadiano”, dove l’impossibilità dell’amore illecito (quello tra Simon e la madre, quello dello zio e di Viridiana, l’amore-omicidio di Archibaldo, l’amore-gelosia di Francisco di “El”), trova compensazione solo nella profanazione di sé o nell’autodistruzione masochista. Ma la profanazione di Buñuel non va confusa con quella dei suoi personaggi. Se questi implodono nel retaggio che lega le proibizioni della religione e della morale e la loro trasgressione nel concetto del “peccato” (che in Buñuel ha sempre, fedele alla lettera di Sade, tinte patologiche e sofferenti), la profanazione, limite ultimo dove si arrestava l’accanimento sadiano, per l’occhio buñueliano ancora non basta. Essa deve arrivare ad *autoprofanarsi*, svelarsi anche in tutto il suo ridicolo, la cui radice va trovata nel modo, quello sì davvero oppressivo, ritualistico e patologico in cui è strutturata la società, che rende alcuni istinti, a dispetto della loro essenza primaria sana e in qualche modo perfino pura, mostruosi e terribili. Come il beneamato Benjamin Peret, Buñuel non persegue l’immagine sublime per se stessa, dissacrando in nome di un più alto ideale, ma con estrema serietà, non diversamente da Cervantes con i suoi eroi, sfata in primo luogo l’orrore sacro, sostituendolo con il sacro riso, con il sollievo della verità svelata. Aggredendo con l’umor grottesco la tragedia della vita, ne cava tutta la forza liberatoria e anarchica latente, senza per questo diventare libertario o anarchico in un senso socialmente paludato. I personaggi di Buñuel sono sempre, fisiologicamente insoddisfatti e turbati, e per liberarsi devono trasformare le ossessioni della propria mente in una forma di realtà più vivibile del reale. La libertà, per simili eroi in balia dell’eccentricità dell’inconscio, è sempre, in qualche modo, la scomposta messa in atto di un desiderio, per quanto inconsapevole ne sia la radice. Un desiderio profondamente radicato, il cui oggetto resta oscuro e indecifrabile, impossibile da ricostruire, e proprio per questo irrinunciabile. L’inconscio diventa così, per Buñuel, la morfologia stessa degli eventi, che non ha bisogno del rassicurante contraltare di una logica o di teoremi scientifici per essere chiarito: basta confrontare il lavoro

cinematografico di Buñuel degli anni Venti (dunque, Freud vivente), con le semplificazioni spettacolari di Hitchcock nel 1946 con l'hollywoodiano *Io ti salverò* (Spellbound), dove la psicanalisi, benché “protagonista” dichiarata del film, è un meccanismo che serve a chiarire razionalmente, utilizzando il trauma come la soluzione di un “giallo interiore”, le perturbazioni dell'inconscio e i comportamenti del protagonista incarnato da Gregory Peck. Il motore anarchico perché “senza motivo” del desiderio, è dunque in Buñuel una condizione non solo erotica in senso panico, che va cioè ben al di là della sessualità, ma metafisica: è qualcosa che filtra le percezioni del reale e ne scompiglia la coerenza, sostituendola con la libera associazione, portatrice di una logica più libera e creativa di quella, didascalica, della ragione. Per quante esegesi dei film di Buñuel si possano fare, esse sono tutte vere e tutte false allo stesso tempo, se si fermano sulla superficie della storia e non considerano “emotivamente” il film come qualcosa in cui nulla è letterale, ma è allo stesso tempo chiaro e confuso, come quando ci si sveglia da un sogno. La sintesi del liberatorio entusiasmo per la mortificazione della coerenza che esplode di fronte ai film di Buñuel, è forse nella frase che il produttore Gustavo Alatrisme alla prima de *L'Angelo Sterminatore* sussurrò nell'orecchio al regista al termine della proiezione: «E' una cannonata, Luis. Non ci ho capito niente».

UN CANE ANDALUSO (*Un chien andalou*): anatomia del desiderio

Dopo aver scritto e mai realizzato la sceneggiatura del film su Goya – incarico del Comitato delle celebrazioni del comune di Saragozza, per il centenario della morte del pittore nel 1926 – ed essersi incontrato a più riprese tra il '27 e il '28 con Ramon Gomez de la Serna con l'intento di scrivere un film di ispirazione psicoanalitica a quattro mani dal titolo *Caprichos*, anche questo ispirato a Goya e all'omonimo ciclo pittorico, Buñuel, che lavoricchia come critico cinematografico facendo la spola tra Madrid e Parigi, scrive un libro di poesie (o meglio, di poemi in prosa) dal gusto molto affine a quello surrealista, che intitola *El perro andaluz*. Nell'estate del '28, dopo molti tentativi, riesce a convincere la madre a dargli 25.000 pesetas, dichiarandole l'intenzione di produrre da sé il suo primo film. Durante le vacanze di Natale, ospite nella casa di Dalì a Cadaques, decide di abbandonare i precedenti progetti cinematografici e dare vita con il metodo surrealista della

“scrittura automatica” ad un nuovo film con l’amico pittore. Il primo titolo ipotizzato dagli sceneggiatori Dalì e Buñuel, che la leggenda vuole aver scritto il film raccontandosi due sogni fatti una notte a cui sono state aggiunte per libera associazione altre immagini con l’unica prerogativa che non fossero “troppo artistiche o sentimentali”, era *El marista en la ballesta* (Il prete nella balestra), poi cambiato per qualche tempo per iniziativa del solo Buñuel in *C’est dangereux se pencher au dedans* (E’ pericoloso sporgersi dentro). Solo durante le riprese, durate una quindicina di giorni nell’aprile del 29 a Parigi, negli studi di Billancourt, il regista decide di intitolarlo, con un gesto di marca surrealista, *Un chien andalou*, affibbiandogli il titolo tradotto della sua raccolta inedita di poesie, da cui trae lo spirito fondamentale del film, nonché alcune delle sue immagini più potenti. All’inizio di giugno, *Un cane andaluso* è pronto.

La storia: La didascalia “c’era una volta” apre la scena su un balcone nella notte. Un uomo in una stanza (interpretato dallo stesso Buñuel), è intento ad affilare un rasoio, mentre fuma una sigaretta tenendola tra le labbra. L’uomo esce sul balcone, guarda la luna piena nel cielo, poi rientra nella stanza, dove lo attende una donna seduta su una sedia. Dopo aver saggiato la lama sull’unghia del pollice, l’uomo tiene l’occhio della donna aperto tra il pollice e l’indice, e nell’attimo in cui una nuvola passa davanti alla luna rompendone la perfetta rotondità, taglia di netto l’orbita dell’occhio, dal cui interno scaturisce una grande goccia di materia organica. Una seconda didascalia annuncia: “otto anni dopo”. Un ragazzo dall’aria e dalle vesti effeminate, con in testa una cuffietta e delle mantelline bianche sul vestito, attraversa le vie vuote e piovose della città in bicicletta, portando a tracolla una scatola rettangolare a righe diagonali.

Nella stanza, la donna della prima scena sta leggendo con impazienza un libro: ha un sussulto improvviso, lo lascia cadere di scatto e va ad affacciarsi. Il libro cade su un tavolino dove si trovano una siringa e una trappola per topi, e resta aperto su una riproduzione della *Merlettaia* di Vermeer, i cui orpelli bianchi ricordano le mantelline del giovane in bicicletta. La donna giunge alla finestra appena in tempo per vedere il giovane in bicicletta accostare e crollare in terra immobile, con gli

occhi aperti. La donna, eccitata e rabbiosa, lo raggiunge in strada e lo bacia con passione: ma il ragazzo non reagisce.

La donna ora è in casa, e ricostruisce il corpo assente del ragazzo sul letto ponendo in ordine il suo colletto, una cravatta con le stesse righe della scatola che estrae da un'analogha carta a righe, la scatola, le mantelline. Poi siede a guardare la sua opera: e sul letto, il colletto si stringe sulla cravatta che si annoda. Dopo varie metamorfosi degli oggetti, la donna si volta e vede il ragazzo, in piedi: la sua aria è cambiata, sembra molto più malizioso e risoluto di prima. Sta guardando con sconcerto il palmo della sua mano: al centro c'è un buco da cui escono, brulicando, decine di formiche. Le mostra alla donna che ne resta stupita e perplessa. Le formiche dissolvono in un ciuffo di peli di un'ascella, il ciuffo in un riccio marino, e il riccio nella testa inquadrata dall'alto di qualcuno che un mascherino ad iris scopre al centro di un capannello di persone, che spinge su un cordone di polizia in mezzo alla strada. È una ragazza dai capelli cortissimi vestita in abiti maschili, una figura androgina che tocca con una lunga canna, accarezzandone la carne viva, il moncone di una mano che giace in terra. Dopo averla rimproverata, un poliziotto raccoglie la mano, la mette nella scatola a righe diagonali del ciclista e la riconsegna alla ragazza; questa la stringe al petto con amore, e il poliziotto sgombra la strada. La ragazza resta sola, tra le automobili che cominciano a sfrecciarle accanto: a questa visione, il ragazzo e la donna, che assistono alla scena dalla finestra, fremono di eccitazione, come se tutto questo fosse previsto, finché un'automobile non prende in pieno la ragazza. Nella casa, il ragazzo, in un raptus di libidine, rincorre la donna ritrosa e sfuggente, e la mette con le spalle al muro: comincia a palpare i suoi seni sulla stoffa del vestito, che di dissolvenza in dissolvenza dapprima appaiono nudi, poi si trasformano nelle sue natiche. Fuori di sé, il ragazzo mostra un'espressione sconvolta di godimento, con gli occhi senza pupille e bava sanguinolenta che cola dalla sua bocca: la donna si sottrae all'approccio, e minaccia l'uomo con una racchetta da tennis che stacca da un muro. Quando il ragazzo sta per gettarsi nuovamente su di lei con espressione diabolica ed eccitata, tasta in terra e afferra due funi, alle quali sono attaccate due stele di pietra: le raccoglie, e queste ne impediscono lo slancio. Alle funi sono legati anche due pianoforti a coda, dalla cui cassa armonica penzolano le carcasse di

due asini morti e mezzo putrefatti, una serie di oggetti di poco conto, e, infine due sacerdoti in abito talare e cappello. Alla vista di quest'orrore, la donna, dapprima rintanata nel suo cantuccio, scappa nella stanza accanto inseguita dal ragazzo, e riesce a stento a chiudersi alle spalle la porta. Ma il ragazzo è riuscito ad infilare nella fessura della porta socchiusa la mano, che ne resta incastrata. Mentre il ragazzo si dibatte dal dolore e dalla frustrazione, la donna vede che dalla sua mano fuoriesce un nugolo di formiche. Con uno stacco netto dalla situazione di impasse, la donna si trova di nuovo all'interno della stanza, a guardare il ragazzo steso sopra il letto, con gli occhi fissi nel vuoto, materializzato proprio dove aveva disposto le sue vesti, gli orpelli e la scatola: ha ripreso la sua aria timida, effeminata e pavida. Sul suo volto si disegna però un presentimento diabolico.

Dopo la didascalia "Verso le tre del mattino", un misterioso uomo intabarrato e col cappello calcato in testa, inquadrato di spalle, suona vigorosamente il campanello della porta dell'appartamento. Due grosse braccia che agitano uno shaker che fuoriescono da un muro, ne materializzano gli squilli. La donna va ad aprire la porta, e l'uomo misterioso entra nella stanza, e restando sempre di spalle, con fare imperativo e paternalistico, ordina al ragazzo spaventato e un po' inerte di alzarsi dal letto, poi lo denuda degli orpelli e li getta dalla finestra uno ad uno, con rabbia: la scatola, il colletto, le mantelline. Poi, in un'apoteosi di severità, lo mette in castigo come fosse un bambino, imponendogli di stare con la faccia contro il muro. L'uomo, sfogata la sua rabbia, si toglie il cappello e fa per voltarsi.

La didascalia annuncia: "sedici anni prima". L'uomo misterioso si volta: scopriamo che è il doppio del ragazzo: il suo alter ego, appena un po' più invecchiato, e dall'aria più elegante ed educata, che ora si muove a rallentatore e con gesti pieni di enfasi. Il doppio prende due libri da un banco di scuola dove troneggia un fiore, e li porge al ragazzo, ancora rintanato presso il muro, scuotendo la testa in segno di dissenso prima di andarsene. Nelle mani del ragazzo, i libri mutano in pistole: il ragazzo intima al doppio di fermarsi, di voltarsi e di alzare le mani. Poi, non contento, spara con stizza contro l'alter ego un gran numero di colpi: questi vacilla, cade, e si accascia nel mezzo di un bosco, dove si aggrappa, morente, alle spalle di una donna nuda. Il doppio muore, e con lui l'oggetto del desiderio: la donna scompare, e subito dopo arriva un gruppetto di persone, che ne constata il

decesso. Poco dopo sopraggiungono altri due uomini, un giovane e un anziano zoppo: quando il primo gruppo issa il cadavere, e lo porta via a braccia, lo zoppo si mette in testa al corteo, e il giovane in disparte, in coda.

Sulla bianca parete della stanza, ora, vi è una piccola macchia nera. La donna la fissa turbata. Man mano che la successione di inquadrature la avvicinano, si nota che è una farfalla “testa di morto”. Un dettaglio con il mascherino a iris scopre l'immagine di una specie di teschio che troneggia sul suo dorso peloso: un rapido stacco torna a mostrarci, da quel volto virtuale, quello del ragazzo, che cancella la bocca dal suo viso con un gesto della mano. La donna reagisce caricandosi le labbra di rossetto. Quando rialza lo sguardo sul ragazzo, al posto della bocca questi ha un ciuffo di peli: quelli che ora mancano all'ascella della donna. Giocosamente indispettita, la donna fa la linguaccia al ragazzo ed esce. Fuori della porta, nella stanza attigua, c'è il mare: ad attendere la donna, un bellimbusto in camicia, gilè e cravatta e dei pantaloni bermuda. La donna lo abbraccia, e vince la sua riluttanza con un bacio: i due passeggiano sulla spiaggia, innamorati. Spersi nella sabbia, zuppi e impiestrati di melma, vi sono gli orpelli del ragazzo, la scatola ormai infranta, le mantelline. L'uomo li raccoglie e li osserva, la donna fa l'indifferente e lo invita ad andare avanti nella passeggiata. La scena idilliaca è interrotta da una nuova didascalia: “in primavera”. Happy end alla rovescia: i due amanti esanimi giacciono sepolti dalla cintola in giù in una distesa desertica, con gli occhi cavati dalle orbite, mezzo divorati dagli insetti.

La scena iniziale del taglio dell'occhio da parte del regista, immagine-choc e dichiarazione di poetica in prima persona, prodromo di tutte le scene di orrore esplicito del cinema, simbolico cammeo à la *Hitchcock* ante litteram. L'ambiguità meravigliosa della ragazza-androgino in mezzo alla strada davanti alla mano mozza, con il suo fare allucinato e assente. Le formiche che fuoriescono dalla mano del ragazzo quando questi prova un'emozione che lo fa uscire dallo stato di catatonìa in cui generalmente versa. La trasfigurazione del ragazzo in un mostro sbavante libidine in preda ai furori dell'*amor fou*, mentre palpa i seni costretti dalle vesti della ragazza e immagina, con la forza del desiderio, tutte le parti nude e morbide del suo corpo; la materializzazione del suo fardello interiore fatta di morte

e putrescenza (gli asini), bei sentimenti artistici (i pianoforti), vincoli religiosi (i preti) e suppellettili del passato. L'omicidio efferato di un se stesso che non riconosce, di quell'uomo straziantemente, librescamente romantico lontano sedici anni da sé, sospeso in un tempo rallentato e onirico, tutto mentale, così simile e così diverso dall'omicidio-suicidio dello *Studiante di Praga* di Stellan Rye (1915). La schermaglia tra il ragazzo che cancella la sua bocca con un gesto, e la donna che la carica di rossetto per reazione.

praticamente nessuno, tranne quando la messa in scena risente in modo appena un po' didascalico dell'esempio del cinema d'avanguardia dadaista-surrealista à *la Clair*: il funeralino dell'alter ego del ragazzo nel bosco, certi modi di fare bizzosi e caricaturali della donna nella schermaglia d'amore, ma anche alcuni momenti di metamorfosi in stile Man Ray tra oggetti, forme animali e parti del corpo.

in questo caso, in assenza di dialoghi, le didascalie svolgono un ruolo decisivo. La loro illogicità in relazione alla storia, è una beffa perfettamente orchestrata a danno dei canoni del cinema muto, e alla possibilità di trovare un senso "narrativo" e dialogico con cui imbavagliare il grido dell'interiorità espresso dal film come mezzo di creazione di immagini, per dirla con Ado Kyrou, "di essenza sur-realista" (sopra-realista, che può plasmare la realtà, e costringerla a superare la *pruderie* oggettivista e realista tramite l'eccesso di se stessa).

La mutilazione corporea, dal taglio dell'occhio alla mano staccata dal corpo: quest'ultima diventerà un leitmotiv del regista, e riapparirà oltre trent'anni dopo in film come *Simon del deserto* e *L'angelo sterminatore*. Ma la mano, si può dire accreditando le tante interpretazioni psicanalitiche che vedono il film come una metafora della masturbazione, è più o meno la protagonista assoluta del film, che si oppone alle intenzioni che trapelano dalla "normalità" degli sguardi: la mano che taglia l'occhio, che brulica di formiche, che trasforma ciò che palpa in ciò che immagina, che cancella la bocca in un gesto.

Cinematografici: *Lo studente di Praga* di Stellan Rye (1915), dove il protagonista si suicida sparando alla sua immagine allo specchio. *Entr'acte* di René Clair (1920), dove c'è il grottesco funerale al ralenti. *La coquille et le clergyman* (1927) di Germaine Dulac, scritto da Antonine Artaud, opera cinematografica surrealista che il critico Buñuel aveva contribuito a diffondere in Spagna, con la sua prepotenza blasfema e la trasfigurazione dei seni palpati della donna in conchiglie. I film di Man Ray, per le metamorfosi in dissolvenza incrociata di oggetti e corpi. La sceneggiatura di Buñuel del *Goya*, anch'essa fondata sull'erotismo come forza incontenibile. Pittorici: prima di tutto, lo spirito grottesco, lugubre e sgradevole del periodo *negro* della pittura di Goya, che nasce come esasperazione del realismo e indagine sulla mostruosità del reale. Poi Dalì, da *L'asino putrefatto* a *La Muchacha de Figueiras* che riprende il tema della merlettaia vermeeriano, a *Cenicitas* del 1928, dove appaiono arti mozzati e corpi in putrefazione, al contemporaneo *La mano cortada*, fino alle formiche e alle concrezioni di peli sparse in *El gran masturbador* (1929). Letterari: la raccolta di poesie *El perro andaluz*, dove Buñuel in *Palacio del hielo* (palazzo del ghiaccio) racconta di una donna seduta davanti alla finestra che si affila le unghie con una limetta per poi cavare al poeta scheletrito gli occhi dalle orbite e gettarli in strada; il tema dell'androgino e della notte come momento di trasfigurazione misterica, rimandano all'esoterismo astrologico di Breton e al gusto di gran parte dei poeti del movimento surrealista.

L'occhio tagliato dalla lama del rasoio era un vero occhio: quello di un bue, rasato e opportunamente truccato da donna. I due fratelli maristi trascinati dal ragazzo con le funi furono interpretati da Salvador Dalì e dall'editore anarchico Jaime de Mira. I protagonisti del film, il russo Pierre Batcheff, attore di un certo rilievo con Marcel L'Herbier e Abel Gance, allora ventisettenne e con seri problemi di tossicodipendenza, e l'attrice di film commerciali e ballerina Simone Mareuil, moriranno entrambi suicidi, qualche anno dopo le riprese. L'"androgina" Fano Mesan della scena con la mano mozza, era una specie di appariscente dandy à la Oscar Wilde al femminile che all'epoca frequentava "rumorosamente" i caffè di Montparnasse. Federico Garcia Lorca rompe definitivamente il suo sodalizio già in crisi con gli ex amici inseparabili della Residencia de estudiantes di Madrid Buñuel

e Dalì proprio a causa del film, che definì “una cacchetta piccola così”: pare che il poeta, nato a Fuentevaqueros, in provincia di Granada, in Andalusia, si riconosce nel titolo come in un malcelato insulto rivolto contro la sua ambiguità sessuale e poetica.

Contrariamente a quanto Buñuel si aspettava e si riproponeva di ottenere, *Un cane andaluso*, presentato il 6 giugno 1929 allo Studio Des Ursulines in una prima proiezione ad inviti insieme a *Les Mystères du Château de Dé* di Man Ray, ottiene un grande successo di pubblico. Il produttore Pierre Braunberger lo prende quasi subito in distribuzione, e il film, a partire dal mese di ottobre, resta in programmazione a Parigi nel cinema Studio 28 per oltre otto mesi di fila, raccogliendo una miriade di denunce. Durante la prima, Buñuel, nascosto dietro lo schermo, alternava al grammofono dischi di tango argentino e una versione del *Tristano e Isotta* di Richard Wagner. Del film circola attualmente una versione sonorizzata con quella stessa musica, elaborata a partire da indicazioni del regista. L'autunno successivo, quando l'eco della prima proiezione aveva già introdotto Buñuel nella vita artistica della capitale francese dalla porta principale, viene organizzata una proiezione a casa dei Visconti di Noailles, con un parterre formato dai più celebri nomi dell'avanguardia parigina: da Breton a Brancusi, da Le Corbusier a Léger e Tzara, da Picasso a Jean Arp, Ernst, Mirò, René Clair. Tra gli estimatori di *Un cane andaluso*, pare ci sia stato, negli anni successivi, anche (e come dubitarne?) Sigmund Freud. A Hollywood incanta Charlie Chaplin, Jean Vigo ne è entusiasta, mentre Sergej Ejzenštejn, che lo vede a settembre al festival di La Sarraz, ne resta deluso. La sceneggiatura, oltre ad uscire sulla “Revue du Cinéma” di Gallimard, viene pubblicata a dicembre del 1929 in “La révolution surréaliste”, nello stesso numero in cui compare il *Secondo manifesto* del gruppo, che ha tra i suoi firmatari Buñuel e Dalì. Nell'introduzione scritta dal regista, viene deprecato il successo popolare del film, e il fatto che la “folla imbecille” dei “ferventi della novità” aveva voluto vedere come “bello o poetico quel che in fondo non è che un disperato, appassionato appello all'omicidio”.

Un cane andaluso è un'opera perfetta, con quel tanto di radicalismo ingenuo imbevuto di iconoclastia giovanile e volontà di scandalizzare che la rende ancora più diretta e travolgente: un'apoteosi del desiderio carnale come forza prorompente, onnipotente, ambivalente, angelica e diabolica ad un tempo, che secondo il canone surrealista (ma anche, quarant'anni più tardi, secondo l'analisi della società del situazionista Debord), rappresenta l'ultimo attentato possibile alle corazzatissime strutture di pensiero borghesi, l'unica sovversione attiva dei valori razionali e addomesticati che ingabbiano gli individui nella prigione sociale. Il "metodo paranoico-critico" del surrealismo, che Breton aveva definito "attività ultra-confusionale che trova la sua origine nell'idea ossessiva", si traduce con *Un cane andaluso* nell'applicazione del pensiero delirante al montaggio delle immagini, e scaturisce un film allo stesso tempo enigmatico e cristallino, che come un sogno materializzato adotta una logica altra dalla ragione eppure nondimeno ferrea, per parlare di quanto è vissuto nella più comune normalità: la frustrazione delle pulsioni sessuali, l'ambiguità di ogni rapporto sentimentale e sessuale, con i suoi alti e bassi, le ripicche, le incomprensioni e gli eterni ritorni degli stessi problemi. Buñuel trasforma il canone melodrammatico volgendolo in una primitiva celebrazione quasi coreografica del vortice sessuale in tutta la sua irrazionale frenesia, trattando la morte e l'istinto omicida come *parti integranti* del rapporto, non come incidenti o semplici spauracchi. L'occhio, porta pineale, secondo Georges Bataille, che separa e al contempo mette in comunicazione l'interno dall'esterno del corpo, una volta "deflorato", aperto dal regista con il rasoio, dunque con freddezza e calcolata violenza, scaturisce sullo schermo tutta la forza demiurgica dell'inconscio, facendo scatenare immagini amalgamate nei più remoti recessi della mente. Mai prima di allora si era realizzata con altrettanta chiarezza la metafora programmatica descritta da Breton nel *Primo manifesto del surrealismo* del 1924, dell'immagine come frutto di una scintilla illogica, o di una differenza di potenziale tra due immagini accostate. Il feticismo di Buñuel, l'attribuire una valenza attiva agli oggetti come estasi e concretizzazioni dell'inconscio dei personaggi, chiude il circolo della significazione. La consequenzialità è abbattuta a favore della libera associazione: ma per quante intermittenze oniriche vi siano nel testo, non siamo più nell'ambito del *nonsense* dadaista. Il metodo del montaggio razionale di Kulešov viene sì trasgredito, ma non

ribaltato: la logica delle emozioni, con la sua virtù confusiva e generalizzante, impone salti nello spazio e nel tempo che se da un lato annullano la coerenza del racconto, dall'altro, sul piano delle "implicazioni" testuali, sono esplicitamente leggibili: il legame tra le immagini, benché a tratti pretestuoso o infantile (come lo è, del resto, la logica dell'inconscio), risulta sempre molto chiaro. L'unico film muto di Buñuel è molto più che un semplice esordio: un atto esplicitamente *antiestetico*, che sfrutta il campionario dei "trucchi" dell'avanguardia (rallentati, sovrapposizioni, dissolvenze) per mettere in crisi la "bellezza" delle immagini, per disturbare la visione ampliandola al rimosso, per inquietare lo spettatore. Di fatto, è impossibile in *Un cane andaluso* distinguere nettamente la poesia dall'orrore, la tenerezza dal senso di disgusto (così come lo è nell'inconscio, in quel "dentro" dove ammoniva il primo titolo del film che è "pericoloso sporgersi"): in questa indistinzione sta la sua immutata forza travolgente. Esiste naturalmente anche una sottotraccia leggibile, in questo "schiaffo al gusto del pubblico" che ebbe l'infausta sorte di andare subito di moda nella città più blasé d'Europa. La fatica sadomasochista a cui l'uomo va incontro per vincere le proprie inibizioni culturali e religiose, e vivere fino in fondo le pulsioni del desiderio sessuale, è il tema principale di *Un cane andaluso*, e una delle idee fisse della poetica di Buñuel. L'immagine del formicolio fatale che fonde in sé l'immagine della morte e l'avvento dell'eccitazione libidica percorre il film, e dà vita alle trasformazioni del timido, efebico e introverso giovinetto in un selvaggio invasato dalla voglia di accoppiarsi, di contro alle moine e alle provocazioni della pur evidentemente eccitata controparte femminile: come per l'amore del *Tristano e Isotta* che Buñuel aveva scelto come colonna sonora alle immagini, quella del sesso rappresentato in *Un cane andaluso* è una sincronia impossibile, in cui una delle due parti sembra dover essere necessariamente profanata da un'eccitazione che non parte da sé stessi.

Va considerato, infine, che Luis Buñuel, a differenza dei surrealisti che si sono cimentati nel cinema con un vezzo da uomini neo-rinascimentali, letterati, pittori, fotografi e forse, alla fine, anche un po' registi, è in primis un uomo di cinema, che vuole fare il regista, e solo in seguito può compiacersi della sua affinità, seppure non totale, con il surrealismo. Il film è un punto di partenza e un punto d'arrivo per la sua carriera cinematografica, ma anche una pietra di paragone per un intero

movimento di pensiero: dopo questa prima prova, di fronte a Buñuel ci sarà ben altro mostro dall'immagine con cui dover combattere per liberare l'interiorità dal fardello della convenzione. L'avvento della parola al cinema renderà il sabotaggio attivo del pensiero razionale molto più difficoltoso, e il regista, dopo aver prolungato il metodo di scrittura di *Un cane andaluso* nel successivo e parlato *L'età dell'oro* in modo forse un po' meccanico, si troverà a dover riformulare daccapo il suo metodo di sabotaggio della "normalità" razionale, ripartendo da piccole interferenze incongrue, sparsi segnali di anomalia tra le maglie di una storia e di un dialogo.

Il nostro voto: 10

L'ETÀ DELL'ORO (*L'Age d'Or*): la santa depravazione

Genesi: Tra i presenti alla prima proiezione ad inviti di *Un cane andaluso* c'erano i finanziatori dell'altro film in programma, *Les Mystères du Château de Dé* di Man Ray: il visconte Charles de Noailles e la moglie poetessa Marie-Laure, infaticabili mecenati dell'avanguardia artistica parigina. Il visconte, per tradizione, ad ogni compleanno dona a sua moglie un film d'artista: per il 1930 propone a Buñuel di realizzare un film sonoro in due rulli con musiche di Stravinskij. Declinando l'offerta del "genio della musica borghese", il regista accetta di lavorare per i Noailles, e inserisce nel progetto la sua più recente passione letteraria, il Marchese De Sade, di cui la moglie del visconte pare sia discendente. A partire da una serie di *gag* surrealiste di Buñuel, il lavoro di scrittura inizia ancora una volta con Dalì, quanto mai sfuggente perché immerso nella nascente storia d'amore con Gala, strappata al matrimonio con il poeta Paul Eluard. In poco tempo, la collaborazione si trasforma in un conflitto aperto, dove l'uno cassa sistematicamente le idee dell'altro: il risultato è che Buñuel scriverà da solo, tra Saragozza e il castello dei Noailles a Hyères la sceneggiatura di quello che per molto tempo avrà per titolo *La bête andalouse*, con Dalì che si limiterà ad inviargli di tanto in tanto per lettera alcuni disegni con idee visive. Nel frattempo, l'accordo produttivo cambia: il film sarà lungo almeno sei rulli, e una congrua paga mensile viene stabilita a favore del regista. Le riprese iniziano negli studi di Billancourt a marzo del 1930, dove

Ejzenštejn sta girando con Alexandrov il corto *Romance Sentimentale*, per proseguire ad aprile sulla costa spagnola, vicino a Cadaques. Tra gli attori figurano nuovi amici del regista come Max Ernst e Pierre Prévert, e una miriade di comparse più o meno legate alla vita culturale parigina; i protagonisti sono l'ottimo e affermato Gaston Modot, frequentatore dei caffè letterari, pittore e intimo di Dalì, Modigliani e Picasso, e la russa Natalia Lyeht, in arte Lya Lys. Il titolo del film, dopo una prima ipotesi di cambiamento in *Abbasso la costituzione* viene suggerito da Marie-Laure de Noailles: l'altisonante *L'age d'or, L'età dell'oro*. A giugno il film è pronto: Buñuel lo mostra al visconte e ai soliti amici del circolo in una serie di proiezioni. Nell'estate lo vede e lo acquista il distributore Braunberger, e il rappresentante europeo della Metro Goldwyn Mayer, Lorentz, ne resta affascinato.

La storia: Il prologo del film è un breve documentario muto dai toni scientifici sugli scorpioni: ne vediamo alcuni esemplari combattere tra le rocce, mentre le didascalie illustrano la loro capacità aggressiva e il comportamento sospettoso e sempre sulle difensive, e infine l'arma letale, la coda con la punta velenosa. Alla fine di un duello mortale, la didascalia "Qualche ora dopo" segna l'avvio di un registro sonoro e drammatico: in un simile paesaggio roccioso, vivono dei banditi allo stremo delle forze, armati ma debilitati dalla loro attività sovversiva. Quello che fa da vedetta scorge su una scogliera quattro vescovi che celebrano inginocchiati con il bastone pastorale: corre chiamare i suoi compagni, e annuncia che sono arrivati "i Maiorchini". I banditi si armano e cominciano la discesa verso le rocce: ma nel cammino, sfiancati e disidratati, cadono in terra uno alla volta senza raggiungere l'obiettivo. Nella riva accanto alle rocce, intanto, giunge una folla di rappresentanti della società: preti, suore, alti gradi dell'esercito, autorità e semplici coppie borghesi che si dirigono in corteo verso i vescovi, ormai ridotti a scheletri su cui troneggia la mitra. La cerimonia di posa della prima pietra ha inizio, ma viene interrotta da un uomo e una donna, travolti dal desiderio, che si avvolgono nel fango stretti l'uno all'altra e mugugnanti di piacere. La donna viene portata via da una coppia e due suore, l'uomo, sconvolto, la guarda, inerte come un manichino. Si torna al volto della donna sofferente: ma ora è seduta al bagno, e sta defecando. Carta igienica in fiamme, rumore di scarico sulle immagini di un vulcano in

eruzione. Poi di nuovo il volto languido dell'uomo, che dopo essere stato malmentato, viene preso da due agenti in borghese e portato via a braccia. La cerimonia riprende, e l'uomo, divincolandosi, riesce a commettere ancora qualche gesto d'abominio: prende a calci il cagnetto di una signora, schiaccia con i piedi uno scarafaggio. La prima pietra viene posata, e un nuovo documentario mostra lo sviluppo della città: Roma Imperiale in veduta aerea, poi il Vaticano. Sulla finestra del papa, un biglietto parla di un affitto. Scene di vita ordinaria: un uomo esce da un caffè ricoperto di polvere. La didascalia annuncia: "a volte, la domenica...", e si vede una strada intera che viene fatta crollare. Nuova didascalia: "aspetti vari e pittoreschi della grande metropoli": un uomo passeggia scalciando un violino, un altro cammina con una pietra sul capo accanto ad una statua d'un santo con una pietra sul capo al posto dell'aureola. Portato a braccia dai poliziotti, per le strade della città, l'uomo dello scandalo ancora sporco di fango, è morbosamente attratto da vetrine e cartelloni che esibiscono immagini femminili. In uno di questi, una mano che reclamizza un profumo prende vita, e si agita mimando la masturbazione femminile: il gesto ci rimanda alla mano della donna, che masturba un ciuffo di peli. Una foto in una vetrina vista dall'uomo, si trasforma nella donna sdraiata sul divano di casa, con una mano tra le gambe. La donna si alza e va a leggere un libro: una delle sue dita è vistosamente fasciata. E' accanto alla madre, la marchesa, nel suo grande salotto borghese: la donna spiega alla madre che il dito le duole da giorni, poi legge qualcosa sui musicisti che suoneranno all'imminente festa in onore dei Maiorchini. Il padre, Marchese di X, elegantemente vestito, è in bagno che agita una bottiglietta di tintura di iodio. La donna risale nella sua stanza, dove sul letto trova sdraiata una mucca. Con sbuffante indolenza, la scaccia dal letto: la mucca si alza e se ne va scampanellando. La donna siede davanti allo specchio della toilette: si lima le unghie e pensa all'uomo, che è ancora in strada, alle prese con un cane che gli abbaia da dietro un'inferriata. All'abbaiare si aggiunge il suono del campanaccio della mucca. Nella stanza, lo specchio perde l'immagine della donna e diventa una finestra aperta sul cielo, di dove giunge una brezza che le scompone i capelli: la donna ha lo sguardo rapito dal desiderio. L'uomo in strada insulta la gente che passa. Alla reazione dei due agenti, mostra un diploma che spiega che è lì per compiere una missione umanitaria, e che è un "benemerito" dell'associazione

mondiale dei benefattori. Un flashback mostra l'assemblea dei benefattori che gli conferisce l'incarico, poi l'immagine torna sull'uomo che ripete a filastrocca le motivazioni dell'incarico. Gli agenti lo lasciano, e questi, finalmente libero, ferma un taxi, getta in terra con un calcio un cieco di guerra e se ne va.

Al ricevimento nella villa vicino Roma del Marchese di X, uomo elegante ma dal volto tormentato da strane escrescenze, cominciano ad arrivare gli invitati: tra questi, l'uomo basso e con i baffi alla Vittorio Emanuele che aveva posato la prima pietra di Roma, accompagnato da una donna molto più alta. Nel salone giunge un carretto trainato da cavalli pieno di braccianti che brindano con vino rosso. Nel parco, il guardiacaccia gioca amorosamente con il figlio. Dalla cucina in fiamme, una cameriera corre fuori urlando, e sviene in mezzo al salone, nella totale indifferenza. Il guardiacaccia comincia a rollare una sigaretta: il figlio lo disturba con fare sbarazzino, e l'uomo, irritato, prende il fucile e lo abbatte senza pietà. Gli invitati, richiamati dallo sparo, si affacciano al balcone, stupiti: constatato il fatto, tornano dentro, vociando indifferenti. Finalmente l'uomo giunge alla festa, trascinando un vestito vuoto come compagna. Tra lui e la donna, nel salone, c'è sempre l'ostacolo di qualcuno che chiede attenzione: i loro sguardi tormentati dal desiderio attraversano la sala come fendenti. La marchesa versa accidentalmente del vino sui calzoni dell'uomo, e questi, con un gesto stizzoso ed esagerato, la schiaffeggia. Gli invitati, Marchese in testa, lo circondano, lo insultano e lo allontanano, scandalizzati. La donna, sempre più eccitata dal machismo dell'uomo, attende che tutto si plachi e sgattaiola nel parco, invitata dall'amante. Mentre l'orchestra fa le sue prove in giardino, i due si appartano e si avvinghiano in un abbraccio forsennato, accecati dal desiderio: tanta è la smania, che non trovano la posizione per baciarsi. La furia dei sensi li porta a succhiarsi e mordersi le dita l'un l'altra. Quando l'orchestra comincia ad eseguire l'ouverture di *Tristano e Isotta*, l'uomo si distrae, attratto dai piedi di una statua, che gli ricordano una scena con dei preti. Ripreso l'approccio con l'amante in modo goffo e agitato, è raggiunto da un valletto che lo chiama al telefono, dove è desiderato dal Ministro dell'Interno. Fuori di sé dalla rabbia l'uomo si allontana. La donna, rimasta sola, succhia l'alluce della statua che attraeva l'uomo. Al telefono, l'uomo insulta ferocemente il Ministro, mentre questi, disperato per il comportamento irresponsabile dell'uomo che ha

causato tumulti, tensioni internazionali e morti per le strade, finisce per suicidarsi con un colpo di pistola, e cadere morto sul soffitto. L'uomo torna in giardino dalla sua amante: mentre sta per scendere con il viso tra le sue gambe, la vede invecchiata. Ne nasce un dialogo sul sonno. I due siedono abbracciati scambiandosi parole di cortesia con il volto pieno di passione: la voce off della donna gioisce di "aver assassinato i propri figli", l'uomo, con uno sguardo estatico che gronda sangue dagli occhi, con la bocca immobile, ripete ossessivamente alla donna "amore mio, amore mio...". Poco dopo il vecchio direttore d'orchestra lancia la bacchetta e abbandona il podio con le mani in testa. La musica si interrompe, gli invitati prendono a vociare. Il vecchio percorre come un cieco il labirinto di siepi e arriva dai due amanti: la donna lo vede e corre a baciarlo ardentemente. L'uomo, ebbro di gelosia, dopo aver colpito con la testa un vaso inavvertitamente, sul suono spasmodico di tamburi rullanti, va con le mani in testa sul letto della donna, e con gesti enfatici da diva del muto, lacera il cuscino di piume, poi comincia a gettare dalla finestra un albero in fiamme, un vescovo con tutti i paramenti, un aratro e il bastone pastorale, e infine una giraffa, che cade in mare.

La didascalia annuncia: "nel preciso istante in cui queste piume cadono sul pavimento..." Siamo ora nel castello di Selliny, quello delle efferate orge delle *120 giornate di Sodoma* di De Sade. Una lunga serie di didascalie descrive la trama delle nefandezze. Esce dal castello il Duca di Blangis (che la didascalia originale diceva, raddoppiando l'effetto visivo, che "evidentemente è Cristo"), si incammina su una strada gelata con fare ieratico, seguito da tre vecchi debosciati e zoppi. Poi, quando una fanciulla ferita stramazza davanti alla porta, ha un ripensamento. Torna dentro al castello con la fanciulla: un urlo agghiacciante della ragazza, e Blangis/Cristo ne torna fuori solo e senza barba. Il rullo dei tamburi diventa il pasodoble *Gallito*, beffardo e gioioso, mentre crocefissi al gelo della neve, sventolano quattro scalpi di donna e la sua barba.

Scene memorabili: L'astiosa verve con cui il bandito comandante Max Ernst maltratta nella capanna i suoi sottomessi. Il gesto del bandito disidratato, in terra, che lecca nell'aria con la lingua e non trova niente. La defecazione della donna associata allo sguardo rapito dall'amore e all'eruzione vulcanica. Le animazioni dei

cartelloni pubblicitari in gesti espliciti ed osceni. La mucca sul letto della donna, singolare animale domestico e correlativo oggettivo del tumulto dei suoi sensi. Lo schiaffo del “benefattore” alla padrona di casa. L’amorevole guardiacaccia che abbatte il figlio a colpi di fucile. La scena della donna alla toilette, con lo specchio che diventa cielo e vento, segnale di estasi e momento infinito dell’amore. La goffaggine della smania dei due amanti avvinghiati in terra. Più di tutte, la scena della donna rimasta sola in giardino che succhia l’alluce della statua con un’espressione in volto che oscilla dalla malizia voluttuosa di una fellatio all’innocenza di una suzione del capezzolo materno. La patetica isteria da diva del muto con cui l’uomo tradito e impotente getta dalla finestra piume ed oggetti. La faccia ridicola di Cristo/Blangis che esce senza barba dal castello.

Momenti di caduta: Il finale, per quanto sia il picco scandaloso del film, sorta di bestemmia che chiude a ritroso il teorema della santa depravazione che origina la società, nel suo ostentato essere posticcio, ha qualcosa di stonato: lo spirito di un cabaret surrealista troppo esplicito si sovrappone all’*humor noir* religioso di Buñuel, e ne scaturisce una citazione letteraria piuttosto ingombrante e staccata dal film.

Battute chiave: “Mon amour, mon amour...” ripetuto all’infinito dalla voce del poeta Paul Eluard sul volto cieco, ferito e sanguinante di Gaston Modot in estasi di fronte alla crudezza dei pensieri della sua donna. E quando di fronte alle rimostranze del Primo Ministro che lo insulta per aver scatenato un conflitto internazionale, il benemerito farabutto risponde: “E voi mi disturbate solo per dirmi questo?”

Elementi ricorrenti: Le dita giocano un ruolo analogo a quello dell’intera mano in *Un cane andaluso*. La donna legge col dito fasciato, la mano di Modot appare mozza delle dita quando accarezza la donna in giardino, tutti stanno continuamente a spolverare e sfregare con le dita gli oggetti. Da una situazione all’altra, poi, il film non è che un susseguirsi di cerimonie religiose (i Maiorchini), laiche (la consegna del diploma, la posa della prima pietra) e private (il ricevimento). Il tema della cecità è vissuto, a differenza della cecità inferta di *Un cane andaluso* che era una “amplificazione dell’occhio”, come limite e gesto passivo: dal cieco malmenato alla

perdita della vista dell'amante-Edipo che consuma il desiderio proibito. Il gesto che ricorre con più frequenza, in quest'inno all'*amour fou*, è quello di mordersi le labbra dal desiderio dei due amanti. I cani che abbaiano, espressione dell'istinto in azione, tornano qua e là nel racconto a "tormentare" il protagonista. Nel caso delle bottiglie, l'allusione all'erezione è palese: l'uomo guarda la bottiglia che sgorga vino versato dai camerieri sprizzando libidine, mentre il Marchese di X in bagno agita una bottiglietta con movimento masturbatorio. L'elemento ricorrente più criptico e tipico (farina del sacco di Dalì), è quello della "pietra in testa": come se la "prima pietra" di questa civiltà opprimente, vista per un momento sul capo di una statua religiosa e portata con le "mani in testa" da più d'un passante, sfociasse alla fine nel gesto con cui si "scambiano" i due uomini in giardino.

Rimandi: Il vestito vuoto trascinato dall'uomo rimanda al feticismo degli orpelli di *Un cane andaluso*, invertito nel ruolo sessuale. Sempre al primo film, nonché alla poesia di Buñuel *L'arcobaleno e l'impiastro* rinviano i quattro preti maristi che attraversano il ponte (e quello che suona nell'orchestra). La donna che si lima le unghie seduta, è nella già ricordata poesia *Palacio del hielo*. L'uso ricorrente della metafora visiva (la nascente civiltà della Roma imperiale e la lava-materia fecale che scorre dal corpo dell'innamorata), fa pensare al montaggio delle attrazioni esisensteiniano. Alla slapstick, ai sovietici e al dada di Clair rimandano le tante gag assurde che sono nel film che trasgrediscono le leggi di gravità e quelle della convivenza civile (soprattutto nel salone). Tutta la scena finale è una citazione dalle *120 giornate di Sodoma* di De Sade. Sempre a Sade si può far risalire la descrizione dell'aggressività assassina degli aracnidi e degli insetti come metafora del comportamento umano, e il sottile gusto della violenza che percorre il film, lo stesso del Teatro della Crudeltà di Artaud. La musica di *Tristano e Isotta* continua a essere uno dei pilastri del cinema di Buñuel.

Curiosità: Le scene finali si svolgono al suono ossessivo dei tamburi di Calanda durante la processione del Venerdì Santo: in assenza di registrazioni dal vero della cerimonia, Buñuel insegnò a dodici tamburini della Banda Repubblicana a suonare alla maniera tradizionale delle sue parti. Il sonoro, senza presa diretta, fu registrato

in seguito e poi sincronizzato “a occhio” da un tecnico di Berlino. Ne *L'età dell'oro* sono ormai messi a punto i carrelli “emotivi” ad allontanare e avvicinare tipici di Buñuel, con quel loro tipico andamento libero, un po' frettoloso e mosso, che erano appena accennati nel *Cane andaluso*: ad esempio, sulle spalle di Modot che è trascinato dai poliziotti, ad allontanare dal divano dove Lya Lys si masturba. L'operatore del film, Albert Duverger, lo stesso di *Un cane andaluso*, faceva parte dello staff di Epstein. Le scene dei banditi furono girate in Spagna, a Cap de Creus, vicino a Cadaques, al confine con la Francia. Le riprese sono durate in tutto ventiquattro giorni. *L'age d'or* fu il primo film di Lya Lys, che poco dopo andò con Buñuel a Hollywood, dove non ebbe alcuna fortuna come attrice. Nessun critico parla (il perché è evidente) del biglietto su una casa da affittare lasciato da una presunta “cugina del papa” sui vetri della finestra di piazza San Pietro.

Le sorti del film: Alle undici del mattino del 22 ottobre 1930, al cinema Panthéon, ha luogo l'anteprima di *L'età dell'oro* organizzata dai Visconti di Noailles, con decine di ospiti vecchi e nuovi in sala, tra cui Duchamp, Giacometti, Gide, Heine e Prokofiev: Buñuel si trova a Saragozza, ma tornerà a Parigi il 28 ottobre, per la prima pubblica allo Studio 28. Nell'atrio del cinema è stata allestita una mostra surrealista sull'amore come gesto sovversivo con scritti di Breton e Eluard, e opere di Ernst, Mirò, Man Ray, Dalì, Arp e Tanguy. Il 3 dicembre, una variopinta congerie di gruppi di estrema destra, Action Française, antisemiti, Gioventù Cattolica, inclusi i cosiddetti Camelots du Roi, invade lo Studio 28 durante la proiezione: distruggono a colpi di coltello le opere esposte, lanciano artigianali fumogeni in sala e bottiglie di inchiostro e di acido sullo schermo. Ne segue una feroce campagna stampa condotta da “Le Figaro” e altre testate dei conservatori, mentre i giornali della sinistra si schierano a favore del film: come provocazione surrealista, *L'età dell'oro* è un successo. Il 12 dicembre, però, il prefetto di Parigi Jean Chiappe ne ordina il sequestro per motivi di ordine pubblico, e vieta ogni ulteriore proiezione: due delle tre copie esistenti del film finiscono nelle mani della polizia. Tutto questo, ancora una volta in assenza di Buñuel, che è partito per Hollywood via mare qualche giorno dopo l'anteprima del film, per frequentare uno stage pagato dalla MGM. Il distributore Braunberger proverà invano a ripresentarlo alla censura con il titolo,

citato da Marx, *Nelle gelide acque del calcolo egoista*. Il divieto di proiezione durerà ufficialmente altri cinquant'anni: *L'età dell'oro* uscirà di nuovo a Parigi solo nel 1981.

Il verdetto: Un kolossal surrealista. L'unico film girato da Buñuel come membro attivo del movimento, benché vigoroso e corrosivo, ha meno smalto visionario e più peso letterario dell'esordio. È un film a tesi, feroce ma cervellotico, dove le libere associazioni si fondono alla satira esplicita e alla critica sociale, con alcuni picchi meravigliosi, ma anche diverse ripetizioni, immagini da canone surrealista, e alcuni passaggi un po' meccanici. Se il soggetto principale è, come nel film precedente, l'amore come mania e atto mancato (anche qui serpeggia il *leitmotiv* musicale di *Tristano e Isotta*), la fonte dell'inibizione non è più quella introiettata dall'inconscio e dalle sue paure estreme e infantili, ma quella imposta dal dovere sociale come struttura repressiva, fatta per soffocare sistematicamente le pulsioni, residui vitali dell'animalità umana, in una società di scorpioni guardinga e sempre in difesa, quella fondata dalla civiltà religiosa dei "Maiorchini", a cui nessun bandito ha più la forza di opporsi. L'amore tra i protagonisti, dalla prima scena, si svolge all'insegna dell'analisi e della scatologia: il fango e la bassezza della defecazione ne sono l'immagine ricorrente, a cui fanno eco l'accumulo, la materialità e la distinzione manichea tra sporco e pulito, crismi dell'alta società da cui sorge la morale escrementizia. L'unica forma di liberazione da questo retaggio, come in *Un cane andaluso*, è la violenza senza scrupolo, che dilaga nella criminalità. Una violenza che in questo caso viene esercitata sul più debole (i ciechi, le vecchie signore, gli animali, i bambini), ed è dunque uguale e contraria a quella della morale, come fosse la stessa forza invertita da un segno meno. Qui sorge l'audace analogia finale tra sadismo e cristianesimo, dove santità e depravazione sono due opposti che combaciano. Lo scempio delle giovani con lo scalpo esposto sulla croce del finale, sembra far riferimento al sacrificio delle pulsioni innocenti sull'altare di una santità che stupra "a fin di bene", trasmettendo l'idea del peccato. Cristo, da cui Roma Imperiale discende, è l'iniziatore della repressione sadica della vitalità: come Sade attraverso Blangis trova nella mortificazione delle altrui carni il godimento, la religione, attraverso il braccio dell'ipocrisia sociale e dei suoi valori, trova nella

mortificazione del desiderio l'unico mezzo per controllare gli individui. Il desiderio scatenato svela la verità sociale come storia di oppressione ed inibizione: il Cristo che stupra e i poliziotti che minacciano, sono due immagini di un solo meccanismo. L'attrazione erotica è una forza che mette in discussione con crudeltà i dogmi civili e religiosi: è, per dirla con Peret, un "accordo di carne e spirito" che invita alla rottura del tabù, infrange il vincolo del terrore razionale su cui si fonda la società dell'ordine e del progresso. Questa stessa attrazione, però, spinta alla violenza dalla denigrazione sociale, massacra la purezza delle pulsioni, le incattivisce. Buñuel oppone allo pseudo-erotismo di massa delle vetrine e dei cartelloni l'estasi folle che nasce dalla sacralizzazione del sesso, e dunque, per converso, anche dall'euforia del senso di peccato e di trasgressione che l'atto sessuale, in una civiltà repressiva, comporta. Ma il sesso, di per sé rivoluzionario, nella società borghese a cui i protagonisti appartengono, diventa espressione goffa e impotente, e la sua consistenza isterica ed effimera: il desiderio non ha oggetto reale, è puro fremito dell'attesa, eccitazione mentale solitaria, e al dunque, masturbazione per interposta persona. *Un cane andaluso* trattava l'androginia e la contraddizione sessuale, *L'età dell'oro* mostra il gioco di ruolo maschio-femmina secondo il canone biblico, nella sua ottusa veste sociale. Quando l'incontro si compie, gli amanti sono distratti e delusi. Alla bava libidica dell'uomo in estasi di *Un cane andaluso* succede l'occhio cieco e ferito dell'amante folle e violento de *L'età dell'oro*, che è eccitato ed eccita con la sua eccitazione, ma che dopo essere stato "tradito" con l'alluce della statua, sarà liquidato senza ragione di lì a poco dalla donna per un vecchio sconosciuto. L'ossessione sessuale si tramuta in capriccio, il sogno della fornicazione non è più un sogno: è una fantasia erotica, fusa alla noia infarcita di doveri e convenzioni della realtà quotidiana. Gran parte dei temi e delle gag degli anni a venire, dal ricevimento borghese al gesto inconsulto e improvviso (lo schiaffo alla marchesa, il bimbo ucciso a fucilate), sono presenti in questo film, che diventerà il magazzino dei simboli e delle fissazioni del regista. Infrazioni della logica spazio-temporale un po' dadaiste sono sparse ovunque: dal primo ministro suicida che cade sul soffitto, alla giraffa che finisce in mare, ai tranquilli crolli domenicali delle case di Roma. Sul piano tecnico, Buñuel è già pienamente padrone del mezzo: l'idea di utilizzare come in un collage cinematografico diverse tecniche narrative, documentario e

dramma, film muto (l'episodio finale) e dialogato, e ancora la voce off, utilizzata in modo pionieristico come voce pensiero quando l'uomo e la donna sono in giardino e le loro voci esprimono un dialogo che avviene dentro un letto, il montaggio metaforico, perfino il modo in cui sono intessute le libere associazioni attraverso il sonoro (come il campanaccio e l'abbaiare del cane nello specchio), conferiscono a *L'età dell'oro* un respiro di maggiore maturità espressiva, anche se il suo impatto di novità resta minore, *mutatis mutandis*, di quello di *Un cane andaluso*. Non è un caso, forse, che il regista sentirà la necessità di non ripetersi, e abbandonerà la petizione di principio estetica per abbracciare i contenuti d'impegno con il suo film successivo. Buñuel parte per Hollywood: sceglie l'apprendistato industriale alla rassicurante nicchia ipercolta parigina. È il segnale d'inizio della fine della militanza nel surrealismo canonico, e di una lenta riappropriazione del gusto delle proprie origini.

Il nostro voto: 9

LAS HURDES O TERRA SENZA PANE (*Las Hurdes. Tierra sin Pan*): l'inferno incomincia a Salamanca

Genesi: Dopo poco più di tre mesi passati a Hollywood ad annusare l'aria delle militaresche gerarchie degli *studios*, tra gozzoviglie notturne e frequentazioni di divi e produttori con il gruppo degli amici spagnoli, Buñuel torna in Europa, spaventato e anche un po' disgustato all'idea di "fare cinema". Un breve passaggio per Parigi, e nell'aprile 1931 è in Spagna durante la proclamazione della Repubblica. Nei mesi successivi, rifiuta di girare per il visconte di Noailles un documentario su una grande spedizione zoologica in Africa, e un progetto di riduzione cinematografica de *I sotterranei del Vaticano* con André Gide per la sovietica Mezrapbom, la casa di produzione di Pudovkin, sfuma dopo qualche incontro con lo scrittore. Mentre lavora con la filiale parigina della Paramount al doppiaggio dei film della *major company*, il direttore dell'Istituto Francese a Madrid Maurice Legendre gli fa leggere uno studio molto approfondito che ha pubblicato sulla poverissima regione spagnola di Las Hurdes, in Estremadura, tra Caceres e Salamanca: il progetto, che

aveva già interessato altri cineasti, trova un inatteso finanziatore in un professore di disegno di Huesca, l'anarchico Ramón Acín, che sull'unghia dà al regista ventimila delle centomila pesetas che ha vinto alla lotteria per realizzare il film. Buñuel acquista una vecchia Fiat, e con una macchina da presa prestata da Yves Allégret all'operatore Elie Lotar, l'aiuto del poeta surrealista Pierre Unik (che lo segue con un contratto come fotografo per la rivista "VU") e l'amico Rafael Sanchez-Ventura, nell'aprile del 1932 si stabilisce nella foresteria del vecchio convento di Las Batuecas, a pochi chilometri da Las Hurdes, da dove, nel giro di poco più di un mese parte ogni mattina all'alba per filmare la terra "senza canzoni né pane", rimasta isolata dal mondo fino al 1922, anno in cui vi arrivò la prima strada.

La storia: Definito "saggio di geografia umana" dalla didascalia iniziale, il film si apre su una tappa intermedia, il villaggio ricco e feudale di La Alberca: nella chiesa, due teschi riposti all'interno d'una nicchia fanno da barocca protezione dei suoi abitanti. Alcune donne vestite a festa invitano la troupe a partecipare ad una strana cerimonia propiziatoria: dopo uno sposalizio, gli uomini del villaggio, passando al galoppo su un cavallo, devono strappare al volo con le mani la testa di un gallo appeso a testa in giù. Dopo aver portato le teste mozzate in trionfo, alle sette di sera gli abitanti sono già tutti ubriachi. Ripreso il cammino per la montagna, la troupe passa attraverso la valle delle Batuecas, insediamento preistorico e antico centro carmelitano ormai disabitato e quasi in preda alla vegetazione, oltre i cui eremi si stagliano gli aridi dirupi delle Hurdes: 52 villaggi popolati da diecimila persone in tutto, sparse tra picchi e valli. Un ruscello dal letto lurido serve alle donne per lavare i panni, ai maiali per abbeverarsi e ai bambini per intingervi dei pezzi di pane secco, che l'insegnante fa mangiare davanti a sé per timore che in casa, questo alimento da poco introdotto nella zona, gli venga rubato dai genitori. Poi i bambini delle Hurdes, molti dei quali sono trovatelli presi in affidamento dalle donne per avere un sussidio di cui vivere, entrano in un tugurio adibito a scuola, dove una maestra fa scrivere alla lavagna al migliore allievo: "Rispetta quello che appartiene agli altri". Nel villaggio di Martinandran, dove la troupe si reca accompagnata dal sindaco, sono quasi tutti malati, tossiscono, si muovono a fatica. Il gozzo è la malattia che li distrugge: una giovane donna che ne è affetta sembra

già vecchia. A passeggio per le vie del villaggio, ci si imbatte in una bambina che si lamenta. È da tre giorni che sta da sola in una strada semideserta. Ha la gola e le gengive in fiamme. Due giorni dopo, tornando al villaggio, la troupe verrà a sapere che la bambina è morta. L'alimentazione delle Hurdes è scarsa: ci sono patate e fagioli, e qualche famiglia possiede un maiale, che uccide una volta l'anno e divora in tre giorni. La capra, che si trova in abbondanza, viene tenuta in vita per il latte. Vediamo cadere una capra tra le rocce: è l'unico caso in cui i proprietari ne mangiano la carne. La maggiore ricchezza delle Hurdes proviene dall'apicoltura, attività che alcuni abitanti svolgono per conto di possidenti di La Alberca. Quello della zona è miele d'Erica, dunque anche piuttosto amaro. D'inverno, gli apicoltori caricano gli asini e portano le arnie fino in Castiglia. Un asino caduto e ricoperto di miele viene ucciso nel giro di un'ora dalle api delle arnie cadute accidentalmente: una sorte che, ci si racconta, tocca a volte anche agli stessi uomini. Verso l'estate, l'unico cibo a disposizione sono le ciliegie, che gli hurdanos mangiano ancora verdi, buscandosi una dissenteria spesso mortale. Per questo gli uomini migrano in piccole carovane verso la Castiglia, e vanno a cercare lavoro come braccianti. Alcuni gruppi ritornano a mani vuote, stanchi, senza denaro e senza pane. Altri strappano dei terreni alle erbacce e li dissodano con zappa e vanga, alzando muretti di pietre per proteggerli dalla furia delle intemperie. I terreni, coltivati in modo intensivo, diventano presto sterili. Senza soldi né animali, gli uomini non hanno concime: lo producono con una composta di foglie secche, che serviranno anche da materasso comune a bestie e persone. La siccità dei corsi d'acqua d'estate provoca la malaria, che nella regione affligge un enorme numero di individui. Segue un breve documentario sulla zanzara anofele, agente della malattia. Si torna ai villaggi, dove la malaria, insieme alla denutrizione e alla poca igiene, è alla base delle diffuse piaghe del nanismo e del cretinismo: gli uomini affetti da queste tare, per via del loro aspetto, diventano per lo più scontrosi e aggressivi. Poi, assistiamo al trasporto di un piccolo morto dentro una tinozza nel fiume e nel bosco, fino al cimitero. Quando il morto è adulto, per trasportarlo in genere lo si lega ad una scala. Il cimitero è poverissimo, senza alcun fasto. Al contrario delle chiese, che sono ampie e sontuose. Anche le case sono disadorne, spesso composte di una sola stanza. A volte, d'inverno, per combattere il freddo gli

abitanti non si tolgono i vestiti di dosso finché non cadono a brandelli. Durante la notte, la banditrice della morte, agitando un campanello, percorre le strade del villaggio: il suo ammonimento a ricordare l'ultima meta è una specie di amaro conforto per la gente. Un cartello finale ripone nella vittoria della guerra antifascista la speranza di una liberazione da una così grande e oscura miseria.

Scene memorabili: La scena del rito barbarico della decapitazione dei galli che sfocia nell'ebbrezza e l'immagine della donna e della mucca ricoperte di amuleti, simbolo della fertilità. Nel campionario di volti scavati dalla difficoltà della vita, i bambini giocano un ruolo fondamentale: prima tra tutti, la bambina malata alla gola, immobile e disarmata nella sua pena mortale. Poi c'è il bestiario delle malattie che deformano le membra: la donna col gozzo, i nani, i volti quasi ferini degli affetti dal cretinismo. Il funerale del piccolo senza bara attraverso i boschi, momento lirico e tristissimo. L'asino caduto e attaccato dalle api, con quel senso di macabra noncuranza per il sopraggiungere di una morte evitabile. La sequenza finale, la panoramica del paese che dorme in un sonno profondo nelle proprie case, nel silenzio rotto dal campanaccio della banditrice che annuncia l'avvento della morte.

Momenti di caduta: nessuno.

Battute chiave: La chiusa: "lasciamo il paese, dopo un soggiorno di due mesi nelle Hurdes", con la sua secchezza che risponde senza parole alla brutalità della miseria.

Elementi ricorrenti: L'assurdità: l'incisione con la dama imparruccata ed elegante sul muro scrostato, le gambe scarnie e i piedi nudi, sporchi e feriti dei bambini a scuola che studiano la geometria e i principi del viver civile. La fame che, se soddisfatta, uccide: la morte per dissenteria da frutta acerba. La morte degli innocenti è il maggiore dei leitmotiv: dalla bambina malata in strada al piccolo cadavere dell'ultimo funerale, passando per gli animali mal governati (i maiali), lasciati a se stessi (le capre) quando non massacrati (i galli). Il contrasto tra opposti è sistematico: il sublime della *Quarta Sinfonia* di Brahms sullo squallore profondo

delle immagini, la sontuosità della chiesa e l'asfissia del monolocale senza letti né finestre dove dorme una famiglia insieme ai suoi animali.

Rimandi: Eli Lotar, l'operatore, aveva lavorato con Joris Ivens. E un certo spirito ivensiano attraversa, in effetti, il film. L'asino divorato dai morsi delle api riprende il tema delle carogne nel pianoforte di *Un cane andaluso*. Il realismo della bruttura tipico del barocco Velasquez o di Goya della "fase negra", lo stesso clima tetto e derelitto, accompagna la vasta scelta dei deformati, dei nani e dei cretini che affollano il film, attraversato dal clima di povertà crudele dei romanzi di Galdós o Ramon de Valle-Inclán, che tornerà in film cardine come *Viridiana*, *Tristana* e *La via lattea*. Il documentario sulla zanzara anofele del tutto decontestualizzato ricorda il prologo degli scorpioni de *L'età dell'oro*. La fame e il tormento per l'impossibilità di cibarsi sembrano quasi un'anticipazione del tema centrale de *Il fascino discreto della borghesia*. Gli uomini delle Hurdes, debilitati, deliranti, idioti, con il loro attrezzi inutili e inadatti alla vita, ricordano i banditi de *L'età dell'oro*.

Curiosità: La scena in cui la capra cade tra le rocce era posticcia: sembra che sia stato lo stesso Buñuel a sparare all'animale per farlo cadere. A testimoniarlo, la nuvoletta di fumo che appare, per un colpo di vento, nell'inquadratura. Ma non c'era, è evidente, la possibilità di un secondo ciak. Il montaggio del film è stato fatto dallo stesso Buñuel senza moviola, con una lente di ingrandimento, su un tavolo da cucina. La voce fuori campo della versione sonora che circola attualmente è quella dell'attore Francisco Rabal, che all'epoca delle riprese aveva otto anni. Il finanziatore del film, l'anarchico Racin, non godé mai dei suoi frutti: fu fucilato con la moglie dai franchisti nel 1936.

Le sorti del film: *Las Hurdes* viene presentato una prima volta a Madrid, nel "Cine de la Prensa", in una versione muta commentata da Buñuel con un microfono. Il presidente del Patronato di Las Hurdes, Marañon, ne rimane profondamente indignato, e il ministro dell'Istruzione Villalobos ne ordina poco il sequestro perché lesivo della dignità nazionale. Nel 1936 il film viene sonorizzato grazie a un finanziamento del governo repubblicano spagnolo: vi si aggiungono il testo scritto

da Pierre Unik, e la musica di Brahms. Alla fine del 1937 finalmente la versione francese è pronta e proiettata all'Omnia Pathé di Parigi, con il nuovo titolo di *Terra senza pane*, distribuito dal solito Braunberger. Durante la seconda guerra mondiale i nazisti ne distruggono il negativo: nel 1965 Braunberger lo rimette in circolazione ricavando le copie dai positivi rimasti. L'ultima versione, del 1996, a cura della Filmoteca Española è la prima con il sonoro spagnolo.

Il verdetto: Film di denuncia dalla struttura apparentemente sobria e un distacco quasi scientifico nei toni, ma esasperato e radicale nel barocchismo mortuario della rappresentazione, *Las Hurdes*, con il suo realismo estremo, è l'anello di congiunzione tra la poetica surrealista, il gusto sadico di Buñuel e uno sguardo diretto e militante sulle piaghe sociali. La svolta estetica dalla continuità dei due film precedenti, infatti, è molto più apparente che reale. Non solo perché il film è la genuina prosecuzione dell'attacco frontale alla società di *L'età dell'oro*, dove il documento elimina ogni aspetto tenero o patetico della povertà, rifiutandole ogni dignità, e indirizza il reale verso il suo peggio: come nell'episodio della capra uccisa "per esigenze di verità", o nel lasciare che l'asino ricoperto di miele muoia attaccato dalle api senza battere ciglio, a dimostrare che gli hurdanos non sono uomini primitivi in lotta con la natura per la sopravvivenza (come l'uomo di Aran descritto in quegli stessi anni da Flaherty), ma i rifiuti barbarici e gli aborti di una civiltà dell'opulenza volgare e feroce (come quella di La Alberca), incarnazione del dominio dell'uomo sull'uomo, che li genera, li abbandona e li disprezza. Ma anche perché l'ostentata crudezza nell'illustrazione degli sfaceli di una miseria che si autoalimenta come in un supplizio infernale, è al contempo una pratica sadica nei confronti dello spettatore in quanto entità passiva che assorbe tutto senza batter ciglio (in modo non dissimile dai brusianti invitati al ricevimento de *L'età dell'oro*), condotta con tale violenza da scuotere anche la più torpida delle coscienze. Buñuel si accanisce contro i frutti di questa povertà, contro la sciattezza di una condizione infraumana che accomuna in uno stato edenico alla rovescia uomini e animali, nella privazione e nelle sue catastrofiche conseguenze: il distacco con cui *Las Hurdes* descrive le difficoltà di questa gente, acuite dall'ignoranza che li porta a bruciare in malo modo le poche risorse di cui dispongono e dallo stato di terrore superstizioso,

è anche dichiarazione di intollerabilità della loro condizione di alienata debolezza e dell'*homo homini lupus* che essa comporta. Come Sade, Buñuel non riconosce alle vittime il privilegio morale di esserlo: anzi, tra la miseria fisica e quella morale individua un legame strettissimo, per cui il corpo è la manifestazione visibile di uno stillicidio, la fame, che attacca e contamina l'interiorità, rendendo ciechi e meschini: il popolo delle Hurdes è "gente che non canta", che fa tutt'uno con lo squallore da cui è avvolta, gente afflitta, idiota, incattivita. precocemente invecchiata e per di più votata ad una morte prematura. A rimetterci, sono soprattutto gli innocenti: bambini maltrattati, abbandonati, derelitti a cui è stata rubata la vitalità dell'infanzia, e sostituita da un languore e un'angoscia senili. La loro condizione inerme di solitudine profonda, è sfruttata perfino dagli adulti, che se ne fanno genitori adottivi per puro interesse. Il senso di fatalità immanente di questa condizione grottesca per un paese occidentale del XX secolo, diventa la metafora caricaturale dell'intera società occidentale: il cretinismo come malattia endemica del capitale, rimedio che peggiora il suo male, come le erbe che gli abitanti dei villaggi usano per curare i morsi di serpente, che finiscono per infettarli a morte. A parità di idiozia come credenza magica popolare in soluzioni inesistenti, l'unica differenza tra gli hurdanos e gli abitanti di una grande città è tra sottoalimentazione e sovralimentazione: stessa ignavia, stesso fatalismo, stessa passività nei confronti della carnefice ricchezza dei pochi (per esempio, la sfarzosità della chiesa), che succhia la vita dai corpi come un invisibile parassita, e li rende schiavi dell'esistente facendo leva sul morso della fame. Lo stato di abbandono di questa vita lasciata alle erbacce, ancora una volta rivela l'intima contraddittorietà della natura umana: non c'è neanche bellezza violata, i nani, i subnormali e i deformati sono una percentuale spaventosamente grande di questa popolazione scontrosa, egoista e cattiva, con la quale nessuno, in nessun modo, può identificarsi e simpatizzare. La mostruosità della sopravvivenza come astioso letargo di dignità ed orgoglio, con la morte come unico evento in grado di rompere la monotonia dell'esistenza in lenta decomposizione, è l'ennesimo schiaffo di Buñuel al (buon) gusto del pubblico, in questo film di "viaggio" dalle immagini rudi e contrastate che fonde il drammatico al picaresco, piccolo ma significativo contributo culturale del regista a favore dell'antifascismo. Con *Las Hurdes* per Buñuel si chiude un ciclo: quello del cinema

come gesto libero, istintivo e indipendente. Ci vorranno una dozzina d'anni e una miriade di esperienze migratorie per riprendere, sotto tutt'altri auspici, il filo interrotto del discorso cinematografico in prima persona.

Il nostro voto: 9

POLITICA, DOPPIAGGIO, PRODUZIONE: UNA BREVE PARENTESI DURATA DODICI ANNI

Sposatosi a Parigi nell'ufficio comunale del XX arrondissement con Jeanne Rucar nel giugno del 1934, e in attesa del figlio Juan Luis, Buñuel resta in stretto contatto con il governo repubblicano spagnolo, impara l'inglese e trova un impiego piuttosto stabile nella nascente industria del doppiaggio dei film americani, dapprima per conto della Paramount, poi per la Warner: lavora come dialoghista e adattatore, e infine anche come direttore del doppiaggio. Il cinema, in questo periodo di impegno politico, non è una prospettiva "seria" per l'artista Buñuel, ma un semplice mezzo per guadagnarsi da vivere. L'anno seguente, beneficiando dell'ennesimo prestito materno, decide di diventare socio di Ricardo Urgoiti, titolare della società di produzione cinematografica "Filmófono". Si stabilisce insieme alla famiglia a Madrid, dove lavora come produttore esecutivo e supervisore a una serie di film dal profilo ultrapopolare. Il primo è un melodramma tratto da un'operetta teatrale, *Don Quentin, el amargao* (*Don Quentin l'amareggiato*, 1935) diretto dal giovane Luis Marquina, e sceneggiato da Buñuel e Rafael Ugarte: storia di gelosia à la *Otello*, narra l'amarezza di un uomo che si crede tradito dalla moglie e la caccia di casa incinta, per poi venire a sapere vent'anni dopo dalla donna morente che la figlia è figlia sua, con un lieto fine dolcemente un po' posticcio. Ma il film riscuote un ottimo successo, e l'attività è proseguita l'anno successivo con *La hija de Juan Simón* (*La figlia di Juan Simón*), diretto da José Saénz de Heredia e interpretato dalla star del flamenco Angelillo: un altro melodramma con canzoni, alcune perfino strappacuore, che narra la storia di una ragazza segregata dal padre che con il tempo riesce ad essere liberata da un cantante con qualche guaio con la giustizia che la ama in segreto. Naturalmente, Buñuel ha idea di migliorare a poco a poco la qualità della

produzione della sua società: così, tenta di mettere in cantiere, oltre al solito *Cime Tempestose*, alcune opere tratte da Benito Perez Galdós, e il *Tiranno Banderas* di Ramon de Valle-Inclán. Ma i progetti più "alti" sfumano, e anche l'anno seguente Buñuel converge le sue energie su film tratti dal filone dell'operetta di successo, a cui partecipa anche in veste di supervisore alla sceneggiatura: è ancora Saénz de Heredia a firmare la regia di *¿Quién me quiere a mí?*(): altra storia di figli in arrivo in un mondo spietato, dove stavolta l'eroina è la cantante lirica Marta, abbandonata da un marito debosciato, a cui verrà rubata per sbaglio la figlia nascosta in una valigia, e allevata da un ladruncolo. Una volta cresciuta, però, la bambina (interpretata dalla Shirley Temple spagnola Mari-Tere) ritroverà la madre, che nel frattempo si è rifatta una vita con un innamoratissimo musicista. Nonostante la presenza di diversi attori celebri (il ladruncolo è il famoso comico Luis de Heredia), il film si risolve in un fiasco abbastanza clamoroso. Ma Buñuel e Urgoiti insistono: riprendendo la bambina prodigio nel cast a fianco del cantante Angelillo, nasce il curioso film di ambiente militare tratto (come *Don Quentin*) da un soggetto di Carlos Arniches, che Buñuel chiama a dirigere il francese Jean Grémillon (che darà forfait quasi subito, lasciando al produttore il compito di completarlo): si intitola *¡Centinela alerta!* (*Sentinella, all'erta!*, 19), e mette in scena un'altra ragazza-madre sedotta e abbandonata alle prese con un mondo duro e crudo: dopo vari tormenti d'amore e gelosie di caserma, la sentinella Angelillo, a furia di canzoni, coronerà il suo amore con la bella giovane. L'ultimo dei quattro film, costruito a tavolino con l'obiettivo di sbancare il botteghino, si risolve in un altro, parziale insuccesso: è il fallimento della "Filmófono", e la fine dell'esperienza produttiva di Buñuel. Nel frattempo, a luglio, è scoppiata la guerra civile: Dalí ha lasciato il paese, Garcia Lorca, catturato dai fascisti mentre torna a casa a Granada, verrà fucilato il 19 agosto. Scosso dalla notizia della morte dell'amico, Buñuel, che dopo l'uscita dal gruppo surrealista si è avvicinato sempre più al partito Comunista, torna a vivere a Parigi, con l'incarico di coordinare il servizio di propaganda per conto del governo repubblicano, dove firma e promuove appelli internazionali contro l'appoggio militare italo-tedesco al *Caudillo* Francisco Franco. Tra i maggiori sforzi artistici del momento, c'è il coordinamento insieme a Pierre Unik del film *Espagne 37*, montaggio di materiali girati durante la guerra civile da Roman Karmen e altri operatori, assemblati dal regista per la "Ciné-

Liberté”, la società legata al Fronte Popolare che aveva già prodotto *La vie est à nous* di Renoir. Tra le tante iniziative a supporto del Fronte antifascista, Buñuel si trova ad aiutare cineasti come Malraux e Joris Ivens a entrare in Spagna per girare i loro documenti sulla guerra: il primo ne trarrà *Espoir* o *Sierra de Teruel*, il secondo il bellissimo *Terra di Spagna*. Nel 1938, Buñuel riceve dal governo l’incarico di trasferirsi a Hollywood come consulente per i film statunitensi a favore della Repubblica. Il regista parte con moglie e figlio a seguito, ma l’attività si conclude in breve in un buco nell’acqua. Nel frattempo, Franco è entrato a Madrid: è la disfatta della Repubblica. Alla fine del 1939, la famiglia Buñuel emigra a New York, dove risiede, ospite di Alexander Calder: è qui che all’inizio del 1940 nasce il secondo figlio, Rafael. Il regista, disoccupato, manda in giro curriculum e mostra i suoi film, primo fra tutti *Las Hurdes*, con la speranza di trovare un impiego. All’inizio dell’anno successivo il vicepresidente del Museum of Modern Art Dick Abbott e la moglie Iris Barry gli offrono un posto da consigliere e direttore del doppiaggio dei film destinati all’America Latina: Buñuel, avvalendosi di collaboratori eccellenti come lo scrittore Max Aub, si occupa principalmente della produzione dei documentari, dedicandosi a volte a “sabotare”, rimontandoli e inserendo un diverso commento, capisaldi della propaganda nazista come *Il Trionfo della Volontà* di Leni Riefenstahl. Intanto, ha ripreso a frequentare gli amici di un tempo: il gruppo degli esuli parigini a New York, tra cui Breton, Ernst, Ray, Duchamp, Tanguy, Lévi-Strauss. Nel 1942 Dalì pubblica in America la sua eccentrica autobiografia: i contenuti “scandalosi” del libro, in cui si parla di Buñuel come di un surrealista ateo, pornomane e facinoroso, fanno da involontario pretesto ad una campagna denigratoria dei conservatori contro il MOMA, da sempre troppo vicino alla sinistra rooseveltiana, istituzione che assorbe gran parte dei finanziamenti statali per la produzione cinematografica: dopo varie pressioni politiche, il regista è costretto, nel giugno del ’43, a dimettersi ufficialmente dall’incarico. Per un periodo tenta, invano, di farsi assumere come insegnante all’università di Princeton, e finalmente nel 1944 torna a lavorare con la Warner in qualità di supervisore delle versioni spagnole dei film, e si stabilisce nuovamente a Hollywood. L’anno successivo Buñuel viene messo a capo della sezione doppiaggi della società, e ne approfitta per impiegare molti amici spagnoli scrittori come adattatori dei dialoghi. Intanto, continua a pensare al cinema da

girare: progetta insieme a Man Ray un film, *The Server of Los Angeles*, da girare in una discarica di rifiuti, e nel 1945 scrive *Allucinazioni su una mano morta*, un soggetto dal taglio onirico il cui contenuto verrà inserito, senza essere riconosciuto, nel film *The Beast with Five Fingers* di Robert Florey.

BUÑUEL IN 75 SEQUENZE

1900: Il 22 febbraio Luis Buñuel Portolés nasce a Calanda, un paesino nella sierra di Teruel, in bassa Aragona. Era stato concepito a Parigi, durante il viaggio di nozze dei genitori, all'Hotel Ronceray di Passage Jouffroy. Suo padre, il proprietario terriero Leonardo (classe 1852), ha fatto una discreta fortuna come ferramenta a Cuba, ed è di idee politiche relativamente aperte: un liberale. Si occupa di importazioni commerciali, è proprietario terriero, e possiede una discreta cultura letteraria da autodidatta. La madre, Maria Portolés, fervente cattolica, ha appena compiuto diciotto anni. A qualche mese dalla nascita del primogenito, la famiglia, benestante al punto da permettersi cinque persone di servitù, si trasferisce a Saragozza.

1901 Nasce la sorella Maria.

1902 Nasce la sorella Alicia.

1904 Nasce la sorella Conchita.

1906 Luis Buñuel inizia ad andare a scuola: viene iscritto all'istituto cattolico dei *Corazonistas*, i Fratelli del Sacro Cuore di Gesù.

1907 Nasce il fratello Leonardo, che diventerà radiologo. Luis, cambia scuola: entra nel prestigioso collegio dei Gesuiti "El Salvador".

1908 Scopre il cinema a Saragozza: frequenta la Sala Farrucini e la Sala Coine. Durante una passeggiata con il padre nei campi, Luis s'imbatte nella carogna di un mulo sbranata da cani e avvoltoi. Una visione di orrore e allo stesso tempo di attrazione, che il regista ricorderà avere avuto un grande influsso sul suo gusto per il macabro.

1910 Fervente cattolico, Buñuel riceve la prima comunione. Canta nel coro della chiesa, ascolta i dischi al grammofono, si appassiona alla musica di Brahms e Wagner. Quando il padre lo esorta a studiare il pianoforte, per reazione cerca di imparare il violino. I genitori lo portano spesso a teatro e al circo.

1912 Nasce la sorella Margarita. Legge molti libri d'avventura: Sherlock Holmes, Nick Carter, i romanzi di Salgari.

1913 Luis comincia a tenere un diario. In una fuga da scuola per pranzo, prende la prima, sonora sbronza, bevendo *aguardiente*. Per la prima volta nella vita, d'estate compie un viaggio fuori dell'Aragona: nelle province basche, in Spagna del Nord. Sviluppa l'interesse per le armi da fuoco. Comincia ad andare con una certa regolarità al cinema, divertimento sempre più diffuso a Saragozza, dove vede Max Linder, Méliès, e i film con Francesca Bertini. Si appassiona soprattutto ai *feuilletons*.

1915 Espulso per motivi di condotta dal collegio dei gesuiti, Luis viene iscritto all'"Istituto", il liceo laico di Saragozza. Rovistando nella biblioteca paterna ha occasione di leggere, tra le altre cose, *L'origine della specie* di Darwin, uno dei testi principali della sua formazione intellettuale, ma anche Spencer e Nietzsche. Abbandona in breve tempo il credo cattolico. Si innamora, non corrisposto, della coetanea Pilár Bayona. Nasce il fratello Alfonso, che diventerà architetto e sarà membro del gruppo surrealista spagnolo.

1917 Durante le vacanze estive conosce Conchita Matinez Conde, la prima donna a cui darà un bacio. Dopo che il padre gli rifiuta l'iscrizione alla Schola Cantorum di Parigi, in autunno, si iscrive alla facoltà di Ingegneria Agraria dell'università di Madrid, e va a vivere alla Residencia de Estudiantes, una sorta di nuovissimo college per giovani di buona famiglia: qui, oltre a ritrovare Conchita, stringe amicizia con José Moreno Villa, Eduardo Marquina e Juan Ramon Jiménez.

1919 Decide di assecondare l'antica passione per gli insetti, e passa alla facoltà di Scienze Naturali. Nel frattempo, ottiene un buon successo nelle attività sportive universitarie. Si fida con la coetanea Concha Méndez, che vuole fare la poetessa. Comincia a frequentare i caffè di Madrid dove si tengono le *peñas*, riunioni di piccoli circoli letterari: si reca spesso al Gijon e al Pombo, dove ogni sabato si riunisce il gruppo ultraista, con Ramón Gómez de la Serna in testa, che dà lettura delle sue *greguerias*. Tra gli altri frequentatori, l'argentino Jorge Luis Borges, Rafael Alberti e Federico Garcia Lorca. Con gli amici Pepin Bello, Alberti e Lorca, dà vita ad alcuni giochi cultural-letterari: i "putrefatti", elenco di tutte le cose di antica tradizione che non hanno più ragion d'essere, e curiose improvvisazioni di quattro versi, gli "anaglifi", che terminano tutte con la parola "gallina".

1920 Legge moltissimo: soprattutto, la letteratura russa di fine secolo: Andreev, Dostoevskij, Lermontov, Checov e Turgenev. Va spesso al cinema con Lorca e Alberti: i tre diventano fan di Buster Keaton. Comincia a frequentare con gli amici i bordelli più in voga di Madrid.

1921 La sua amicizia con l'eccentrico Garcia Lorca, poeta, disegnatore e pianista, che all'insaputa di Buñuel è omosessuale, raggiunge il culmine quando arriva alla Residencia, da Figueras, il diciottenne Salvador Dalí, studente all'Accademia delle Belle Arti di San Fernando. I tre diventano amici inseparabili, e si danno alla goliardia più sfrenata, uscendo in strada travestiti da religiosi o da uscieri per "sperimentare le classi sociali". Innamoratosi della musica Jazz, Buñuel comincia a suonare il banjo. Insieme a Lorca, partecipa a Toledo alla messa in scena teatrale d'avanguardia allestita da un professore universitario, Americo Castro: è il *Don Juan Tenorio* di Zorrilla, variazione sul tema del *Don Giovanni*, dove Buñuel interpreta il ruolo del protagonista. Alla fine dell'anno comincia il servizio militare, che per raccomandazione del padre svolgerà da "imboscato" a Madrid. Aiutato da Castro, decide finalmente di iscriversi alla facoltà di Filosofia, con indirizzo storico. Il padre non lo saprà mai.

1922 Partecipa al teatro di marionette allestito da Juan Chábas e Federico García Lorca. Pubblica il suo primo testo letterario, *Un tradimento inqualificabile*, parodia della figura dello scrittore romantico, nella rivista "Ultra", organo degli ultraisti, e poi *Strumentazione*, una specie di melologo, carrellata di definizioni antropomorfe degli strumenti musicali nella rivista "Horizonte": due testi in cui si avverte decisamente l'influenza di Ramón Gomez de la Serna.

1923 Legge *Psicopatologia della vita quotidiana* di Freud. Mentre frequenta assiduamente il cineclub della Residencia, dove scopre e ama i comici americani, oramai identificato nel ruolo dello scrittore, pubblica *Sobborghi* nella rivista "Horizonte", e nella rivista "Alfar" *Perché non uso l'orologio* e un racconto-saggio dal titolo *Tragedie inavvertite come temi per un teatro nuovissimo*, dove teorizza l'uso drammatico in chiave freudiana degli oggetti. Il 19 marzo fonda con José "Pepin" Bello Lasierra, Augusto Centeno, Federico García Lorca, Pedro Garfias, Ernestina González, Rafael Sánchez Ventura e José Uzelay il cosiddetto "Ordine di Toledo", associazione di devoti dei luoghi della città che alloggia, durante i suoi pellegrinaggi obbligatori in città, in una locanda immortalata da Cervantes, la "Posada de la Sangre". A maggio, Buñuel accorre al capezzale del padre malato di polmonite: dopo due giorni di agonia, Leonardo Buñuel spira. Fortemente colpito dalla vicenda, (ebbe perfino l'allucinazione di vederlo vivo dopo morto), Luis comincia a interessarsi di occultismo e ipnotismo, aiutato dall'amico teosofo Juan Vicens.

1924 Garcia Lorca gli dedica la poesia *Dedicato alla testa di Luis Buñuel*. Salvador Dalí dipinge il suo ritratto. A maggio Buñuel si laurea in Storia presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Madrid.

1925 A gennaio va a vivere a Parigi, con una borsa di studio della Società delle Nazioni. Prima di prendere una stanza a Place de la Sorbonne, alloggia nell'Hotel Ronceray, dove era stato concepito dai genitori. Frequenta soprattutto il gruppo dei pittori spagnoli: Picasso, Viñes, Peinado, Francisco Cossìo, e i caffè delle *peñas* di immigrati, come "La Rotonde" di Montparnasse. È un vorace spettatore di cabaret e di cineclub come lo "Studio Des Ursulines" e il "Viueux Colombier", dove scopre *La corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn e il cinema di Fritz Lang, Pabst e Murnau. Legge i poeti surrealisti, e si appassiona all'umorismo poetico di Benjamin Péret. Nello studio di pittura degli amici Joaquím Peinado e Hernando Viñes, conosce le sorelle Georgette e Jeanne Rucar, quest'ultima ex campionessa olimpionica. Nel giro di qualche mese, Jeanne, che frequenta con la scusa di prendere da lei lezioni di tango, diventa la sua fidanzata. Buñuel le trova lavoro nella libreria spagnola di Viñes, a Rue Gay-Lussac. Comincia a scrivere qualche critica cinematografica per la "Gaceta Literaria" di Madrid. Contatta per lettera il regista Jean Epstein, che lo fa entrare all'Accademia del Cinema da lui fondata.

1926 Frequenta l'Accademia del Cinema di Epstein, diretta da Alex Allain e Camille Bardoux. Tra marzo e aprile, grazie allo zio del pittore Viñes, celebre pianista, mette in scena come regista ad Amsterdam l'opera *El retablo de Maese Pedro*, che il compositore Manuel de Falla ha tratto dal Don Chisciotte: una fantasiosa mescolanza tra burattini e attori in carne e ossa. Frequenta il celebre caffè degli artisti "La Closerie des Lilas", teatro delle prime bagarre surrealiste, e il "Bal Bulier", mentre continua la pratica dei travestimenti, in cui raggiunge il culmine truccato e vestito da monaca. Dopo aver fatto la comparsa in *Carmen* di Jacques Feyder, lavora come assistente di Jean Epstein per il film *Mauprat*, tratto da un romanzo di George Sand. A settembre, riceve l'incarico dal Comitato per le celebrazioni del Centenario di Francisco Goya (*Junta Magna*) di scrivere una sceneggiatura sul pittore.

1927 Lavora ad una raccolta di poesie, che pensa di intitolare *Polismos*. (“molti ismi”). Collabora come critico cinematografico alla rivista parigina “Cahiers d’Art”: pubblica articoli su Stroheim, Lang, Keaton, Abel Gance, Fred Niblo, e l’attore Adolphe Menjou. Scopre e ama *La passione di Giovanna d’Arco* di Dreyer. Consegna la sceneggiatura *Goya*, che narra la passione del pittore per la Duchessa d’Alba, ma il Comitato per il Centenario disdice la produzione del film. A maggio si reca a Madrid, invitato dalla Sociedad de Cursos y Conferencias, e allestisce un ciclo di cinema d’avanguardia alla Residencia de Estudiantes (nel programma, *Entr’acte* di René Clair, *La fille d’eau* di Renoir, *Rien que les heures* di Cavalcanti). Inizia a scrivere la sceneggiatura *El mundo por diez céntimos*, che in seguito si chiamerà *Caprichos*, un collage di storie di cronaca su temi di Ramón Gómez de la Serna. Lavora come aiuto di Henri Etiévant e Marius Nalpas a *La sirène des Tropiques*, con Josephine Baker. Scrive con Pepin Bello *Hamlet*, prima opera surrealista del teatro spagnolo, rappresentata una volta al Café Select di Montparnasse.

1928 A gennaio presenta a Madrid un film surrealista (ma che ai surrealisti non piacque), *La coquille et le clergyman* di Germaine Dulac, scritto da Antonine Artaud. Termina la sceneggiatura di *Caprichos* con Ramón Gómez de la Serna. Lavora come aiuto regista al film *La caduta della casa Usher* che Jean Epstein trae dal celebre racconto di Edgar Allan Poe. La raccolta di poesie e prose, che fa di tutto per pubblicare, cambia irriverentemente il titolo nell’ “allegro e idiota” *El perro andaluz*. Partecipa al primo Congresso Nazionale di Cinematografia di Madrid. Coordina il numero speciale «Cinema 1928» della “Gaceta Literaria”, sul quale pubblica diversi articoli a sua firma. Va a passare le vacanze di Natale in Spagna, a Cadaques, nella casa marittima di Dalí.

1929 Insieme a Dalí progetta una rivista letteraria di rinnovamento surrealista e “di alta tensione spirituale”, con contenuti “drasticamente antifrancesi”, rivolta contro ogni forma di “delicatezza poetica”. Abbandona il progetto di *Caprichos*, e comincia a scrivere con Dalí la sceneggiatura di un cortometraggio dal titolo *El marista de la ballesta*, che dopo essere stato girato si chiamerà *Un cane andaluso*. Il film, realizzato nell'aprile del 1929 con i soldi della madre di Buñuel negli studi di Billancourt, viene proiettato con grande successo nei cinema Studio des Ursulines e Studio 28 a Parigi e nel cinema Royalty a Madrid. Grazie all'interessamento di Man Ray e Louis Aragon, Buñuel diventa il cineasta elettivo dei surrealisti, e in una riunione plenaria al caffè “Cyrano”, viene immediatamente cooptato nel gruppo. La sceneggiatura del film, già pubblicata da Gallimard, esce a dicembre in “La révolution surréaliste”, nello stesso numero in cui compare il *Secondo Manifesto del Surrealismo*. Su proposta del visconte Charles de Noailles, uno dei maggiori mecenati dell'avanguardia parigina, comincia a scrivere dapprima insieme a Dalí, poi da solo, una nuova sceneggiatura: *La bête andalouse*.

1930 A marzo hanno inizio le riprese di *La bête andalouse*. Il film, che all'ultimo momento è ribattezzato dalla viscontessa Marie-Laure de Noailles *L'âge d'or*, ha una prima rappresentazione muta a casa del visconte. A giugno viene preparata la versione sonora. Buñuel cede lo sfruttamento dei diritti del film, con il titolo *L'età dell'oro* a Jean Mauclair dello Studio 28. Si reca a Hollywood, invitato dalla Metro-Goldwyn-Mayer. La prima rappresentazione pubblica del film si tiene a Parigi allo Studio 28, il 28 novembre. Il 12 dicembre, in seguito ai tafferugli organizzati da gruppi di estrema destra il 3 dicembre, la polizia sequestra la pellicola del film e ne vieta la proiezione. Buñuel legge la notizia in America, dove si trova per uno stage, sul *Los Angeles Examiner*. Passa il natale in una festa a casa di Chaplin, dove organizza, del tutto incompreso, un gesto surrealista: distruggere a calci l'enorme albero con i pacchi dei regali.

1931 A Hollywood, mentre vive noiosamente la routine del set, Buñuel conosce incidentalmente personaggi come Ejzenštejn, Sternberg e Bertolt Brecht. Decide di rompere prima della scadenza il contratto con la MGM, e torna in Spagna sconsolato ad aprile, nello stesso periodo in cui viene proclamata la Repubblica. Si stabilisce di nuovo a Parigi, mentre *L'età dell'oro* continua a circolare tra Francia e Spagna in una serie di proiezioni private.

1932 Sempre a ricasco delle finanze materne, Buñuel continua a frequentare il gruppo surrealista e i Noailles: ne escono fuori curiose opere a più mani, come la "macchina celibe" *La girafe* realizzata con lo scultore Giacometti e il poeta Pierre Unik. Con quest'ultimo Buñuel lavora ad una sceneggiatura dal romanzo di Emily Brontë *Cime Tempestose*. Partecipa con Yves Tanguy, Max Ernst e Alberto Giacometti alla prima assemblea della Associazione degli Scrittori e degli Artisti Rivoluzionari. Alla fine dell'anno esce dal gruppo surrealista, e si avvicina alle attività politiche del partito comunista.

1933 Pubblica i testi di *Una giraffa* nel numero 6 della rivista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Lavora per qualche giorno con André Gide alla riduzione cinematografica de *I sotterranei del vaticano*, che avrebbe dovuto essere prodotto da Louis Aragon in Unione Sovietica. Grazie ad un finanziamento dell'anarchico Ramón Acín gira *Las Hurdes*, documentario su una delle zone più povere della Spagna, sulla base di uno studio di Maurice Legendre.

1934 A giugno sposa Jeanne Rucar, nell'ufficio municipale del XX arrondissement di Parigi, senza invitati né viaggio di nozze. Trova lavoro a Madrid come addetto al doppiaggio per la Warner Brothers. Nasce il primo figlio, Juan Luis. Buñuel si riappacifica, dopo quattro anni, con l'amico Garcia Lorca.

1935 In cerca di lavoro redditizio, entra in società con Ricardo Urgoiti nella Filmófono, per la quale produce *Don Quintín el amargao* e *La hija de Juan Simón*., due commedie musicali di cassetta. Progetta nel frattempo anche cose più "serie", come l'adattamento di *La lucha por la vida* da Pío Baroja, e *Ángel Guerra*, *Fortunata y Jacinta* e *Doña Perfecta*, da Benito Pérez Galdós.

1936 Produce per la Filmófono *¿Quién me quiere a mí?* e *¡Centinela alerta!* (quest'ultimo con il popolare cantante di Flamenco Angelillo). Dopo lo scoppio della Guerra Civile, collabora con il Governo Repubblicano: è nominato coordinatore della Propaganda del Servizio Informazione presso l'ambasciata spagnola a Parigi. Smette di andare a Toledo non appena giunge la notizia della sua presa da parte di Franco. La sconfitta della Repubblica da parte del Caudillo ha esiti tragici: Federico Garcia Lorca viene catturato e fucilato dai fascisti il 19 agosto a Viznar, presso Granada.

1937 Buñuel supervisiona la produzione del film di propaganda *Espagne 37*, un montaggio di filmati girati sul fronte della guerra da Roman Karmen e altri operatori. Il governo repubblicano lo incarica della programmazione cinematografica per il padiglione spagnolo dell'Esposizione Internazionale di Parigi. Scrive per la Paramount la sceneggiatura *La Duquesa de Alba y Goya*, riadattando il suo vecchio lavoro del centenario. Dalí dipinge un altro suo ritratto, *El sueño*.

1938 Seriamente in pericolo, abbandona la Francia con l'aiuto di Charles de Noailles e Rafael Sánchez Ventura. Viaggia con la famiglia negli Stati Uniti. Si stabilisce a Los Angeles, dove stenta a trovare lavoro: è un periodo durissimo per il regista.

1939 A ottobre si trasferisce con la famiglia a New York, in affitto da Alexander Calder. Jeanne è di nuovo incinta. Per oltre un anno il regista resterà più o meno disoccupato, vivendo principalmente della solidarietà dei suoi amici.

1940 Nasce il secondo figlio, Rafael.

1941 Buñuel riesce ad ottenere un contratto come consulente e direttore del montaggio dei film dell'Istituto di propaganda dei paesi dell'America Latina presso il Museo di Arte Moderna di New York (MOMA).

1943 A giugno è costretto a dimettersi dall'incarico al MOMA in conseguenza dello scandalo provocato dalla pubblicazione in America dell'autobiografia *La vida secreta de Salvador Dalí*. Tenta, invano, di andare a insegnare all'università di Princeton, vivacchia facendo lo speaker e altri lavori d'occasione.

1944 La Warner Brothers lo ingaggia come direttore di doppiaggio a Hollywood.

1945 Scrive il soggetto *Hallucinations about a Dead Hand*, che verrà poi utilizzato da Robert Florey per una sequenza del film *The Beast with Five Fingers*. Scrive, in collaborazione con Rubia Barcia, *The Bride with the Dazzled Eyes*.

1946 Denise Tual lo contatta per dirigere in Messico un film tratto dal dramma *La casa di Bernarda Alba* di Garcia Lorca, ma l'operazione non va in porto. Il contratto con la Warner ha termine. Su invito del produttore Oscar Dancigers, a settembre si stabilisce con la famiglia a Città del Messico, città che brulica di esuli spagnoli (tra cui Max Aub, José Bergamín, Juan Larrea, Luis Alcoriza), dove torna finalmente a lavorare come regista. Il film è *Gran Casino*, una produzione affine a quelle curate come produttore per la "Filmofono", interpreti i due celebri cantanti Jorge Negrete e Libertad Lamarque, girato negli Estudios Clasa. Per scriverlo, va a soggiornare nell'hotel di San José Purua, dove per tutto il resto della sua vita si apparterà per lavorare alle sceneggiature dei suoi film.

1947 Rifiuta l'invito di Iris Barry che lo vorrebbe a Parigi come segretario generale della federazione internazionale delle cineteche. Progetta insieme allo scrittore Juan Larrea il film *Ilegible, hijo de flauta*: comincia una laboriosissima stesura della sceneggiatura. Sempre con Larrea, si dedica a un progetto un po' più commerciale: la commedia di stampo realista *¡Mi huerfanito, jefe!*, storia di un biglietto della lotteria, che non sarà mai realizzata.

1949 Propone a Dancigers di produrre *La manzana podrida* (La mela marcia), un soggetto sull'infanzia scritto insieme a Luis Alcoriza. Dancigers, per tutta risposta, gli chiede di adattare una commedia di successo di Adolfo Torrado, *El gran calavera (Il grande seduttore)*: in cambio di una maggiore libertà su progetti futuri, il regista accetta. Il film riporta un ottimo successo di pubblico. Nel frattempo, Buñuel ha deciso di prendere la cittadinanza messicana. Sempre insieme ad Alcoriza scrive il soggetto della commedia farsesca *Si usted no puede, yo sí*, che verrà realizzata l'anno seguente dal regista Julián Soler. Fa comprare al produttore Pancho Cabrera i diritti dei romanzi di Pérez Galdós *Doña Perfecta* e *Nazarín*, ma alla fine non riesce a concludere un accordo.

1950 La carriera di Buñuel “autore” ricomincia con il primo film girato “senza condizioni”, *I figli della violenza*, scritto con Alcoriza sulla base di alcuni fatti di cronaca, e girato con l’ausilio di alcuni attori “presi dalla strada”. Il film si risolve in un parziale insuccesso al botteghino, mentre l’opinione pubblica conservatrice lo attacca. Il produttore Sergio Kogan stringe con Buñuel un accordo affinché diriga il velenoso melodramma *Susana (Adolescenza Torbida)*, film “di studio” che il regista scrive insieme a Rodolfo Usigli.

1951 In Francia ri-esplode il fenomeno Buñuel: *Los Olvidados* riceve il premio per la Miglior Regia al Festival di Cannes. I “Cahiers du cinéma” pubblicano un “dossier Buñuel”, mentre i comunisti francesi snobbano il film perché “borghese”. Tornato in sala in Messico, *Los olvidados* ottiene un buon successo, ma soprattutto, viene tardivamente “scoperto” dalla critica. Buñuel torna a lavorare con la Ultramar, la casa di produzione di Dancigers, per girare il remake della produzione Filmofono *Don Quintín el amargao*: si intitola *La hija del engaño*, ed è stato scritto da Luis Alcoriza e sua moglie Janet. La collaborazione con Dancigers prosegue, all’insegna del costante fallimento commerciale, con *Una mujer sin amor*, altro remake, stavolta del film di André Cayatte *Pierre et Jean* (1943), che Buñuel definirà “il mio film peggiore”. Nell’autunno, il regista torna a Parigi, invitato in occasione della prima pubblica di *Los olvidados*. Con un budget ridottissimo, infine, realizza con il produttore Miguel Altoaguirre un film che si stacca decisamente nei risultati dai due precedenti: *Subida al cielo*, con Roberto Cobo e la “miss” Lilia Prado, storia dagli accenti a tratti surreale e onirica di un viaggio in corriera.

1952 *Subida al cielo* partecipa al festival di Cannes. Nel giro di nove mesi Buñuel gira ben tre film: il primo è *El bruto*, scritto con il solito Alcoriza, un melodramma con la star Katy Jurado e il rozzo Pedro Armendariz, star dei film del regista Emilio Fernández. Poi prende in considerazione l'idea di trarre un film da *L'ussaro sul tetto* di Jean Giono, ma finisce per scrivere insieme a Hugo Butler, sceneggiatore iscritto nella "lista nera" di Hollywood, il suo primo film a colori, che è anche il primo girato in lingua inglese e prodotto per la United Artists da George Pepper: è *Robinson Crusoe*, tratto dal romanzo di Daniel Defoe. Distribuito come film per ragazzi, ha successo in tutto il mondo. Scrive per George Pepper un'altra, sceneggiatura *El cadillac*, ancora una volta con Hugo Butler: ma a novembre abbandona tutto per dedicarsi ad una sceneggiatura che egli stesso ha tratto da un racconto-saggio della scrittrice uruguayana Mercedes Pinto: il titolo è *Él*, "lui", uno dei film più belli mai scritti sulla gelosia come sindrome paranoica, girato agli Estudios Tepeyac di Oscar Dancigers. A Parigi esce la prima edizione del libro *Il surrealismo al cinema* scritto dall'amico Ado Kyrou, che segna una tappa fondamentale nell'interpretazione dei film di Buñuel.

1953 Un antico sogno del regista si compie: si chiama *Abismos de pasión*, ed è la riduzione cinematografica di *Cime tempestose* che Buñuel accarezzava dai tempi della militanza surrealista. Lo scrive insieme a Julio Alejandro, aragonese come lui, che diventerà un suo stretto collaboratore. Il film successivo che dirige, *La ilusión viaja en tranvía*, è come *Subida al cielo* una commedia e un road-movie ante litteram: la storia di un furto di un tram per le strade di Città del Messico, che dipinge un piccolo ma colorito affresco del volto più popolare della metropoli. In questi mesi, Buñuel scrive il soggetto de *I naufraghi di calle de la Providencia*, che diverrà in seguito *L'angelo sterminatore*, e abbozza l'idea di trasporre per lo schermo *Tristana* di Pérez Galdós.

1954 All'inizio dell'anno Buñuel gira in due settimane per la Clasa Film Mundiales *El río y la muerte*, un'atipica commedia nera che narra l'ordinaria violenza dei rapporti familiari. Va a trovarlo in Messico Vittorio De Sica. Viene chiamato a far parte della giuria del Festival Internazionale del Cinema di Cannes presieduta da Jean Cocteau. *El río y la muerte* partecipa alla Mostra del Cinema di Venezia.

1955 Gira *Estasi di un delitto*, altro film dagli accenti di commedia nera ma anche noir, che ha per tema il delirio omicida del protagonista, da un romanzo di Rodolfo Usigli, lo sceneggiatore di *Adolescenza torbida*. Dalì pubblica l'articolo *Comments on the Making of Un chien andalou and L'age d'or* su « Cinemages ». Buñuel dirige, in una coproduzione con la Francia, *Cela s'appelle l'aurore*, interpretato da George Marchal, adattamento di un romanzo dell'algerino Emanuel Roblès, che il regista sbilancia fino a farlo diventare un'altra dura critica della struttura familiare. Gli assistenti alla regia sono Marcel Camus e Jacques Deray. A settembre rilascia una lunga intervista per la rivista "Arts" ad un giovanissimo critico, François Truffaut. *Estasi di un delitto*, così come era stato per *El*, oltre ad ottenere consensi critici in Francia, diventa oggetto di studio universitario per i corsi più all'avanguardia di psichiatria, come quelli tenuti da Jacques Lacan.

1956 Realizza la coproduzione franco-messicana *La selva dei dannati*, film d'avventura su un gruppo di cercatori di diamanti, interpretato ancora da George Marchal e da Simone Signoret nonché, tra gli altri, da Michel Piccoli agli esordi. Dopo diciannove anni di esilio, rimette piede in terra di Spagna. Il National Film Theatre di Londra organizza una grande retrospettiva su Buñuel.

1957 Cerca di realizzare un film da *La femme et le pantin*, romanzo di Pierre Louÿs ambientato in Andalusia, da cui sarà tratto vent'anni dopo *Quell'oscuro oggetto del desiderio*: dovrebbe interpretarlo Vittorio De Sica. Progetta un film da *Il signore delle mosche* di William Golding. Riprende a lavorare su *Ilegible, hijo de flauta*.

1958 Dopo aver considerato l'ipotesi di realizzare un film dal romanzo *El acoso* (*Caccia all'uomo*) di Alejo Carpenter, gira *Nazarín*, adattamento di un racconto dello scrittore Benito Pérez Galdós. Lo interpreta l'attore spagnolo Francisco Rabal.

1959 Pensa di girare un film dal romanzo "nero" *Il caro estinto* di Evelyn Arthur Waugh, da far interpretare ad Alec Guinness. Ma il progetto che va in porto è una coproduzione con la Francia: *L'isola che scotta*, storia di una fantomatica dittatura latino-americana interpretato da Gérard Philipe e Maria Félix. A fargli da aiuto regista è il figlio Juan Luis. *Nazarín*, intanto, vince il premio speciale della giuria al Festival di Cannes.

1960 Torna a lavorare con Hugo Butler, per un'altra produzione di George Pepper, *Violenza per una giovane*, secondo e ultimo film girato in lingua inglese, tratto dal romanzo antirazzista *Travellin' Man* di Peter Matthiessen: ancora un'isola (come *L'isola che scotta*), e ancora deserta (come quella di Robinson Crusoe). *Violenza per una giovane* partecipa al Festival di Cannes e a quello di Londra. Buñuel dirige (e interpreta) il dramma teatrale *Don Juan Tenorio* al teatro Fábregas de México. Nel frattempo, accetta di realizzare un film per il produttore messicano Gustavo Alatríste: la sceneggiatura, scritta dal regista con Julio Alejandro, si intitola *Viridiana*. Buñuel ritorna in Spagna alla fine dell'anno per i sopralluoghi del film.

1961 Ottenuto il permesso dalla Direzione Generale del Cinema Spagnolo, a febbraio dà il via alle riprese di *Viridiana*, interpretato dalla moglie di Alatríste, Silvia Pinal, e da Fernando Rey. Il film, presentato in concorso a Cannes, vince la Palma D'Oro: è subito scandalo in tutto il mondo. In Spagna il film viene vietato, e sarà proiettato solo dopo la morte del Generalissimo Franco. Lo stesso anno, *Viridiana* vince il Gran Premio dell'Humor Nero a Parigi.

1962 Gustavo Alatríste produce *L'angelo sterminatore*, che viene girato tra gennaio e febbraio a Città del Messico. A maggio, il film riceve il Premio Fipresci al festival di Cannes.

1963 Buñuel termina la sceneggiatura di *Tristana*, che immagina interpretato da Stefania Sandrelli. Il produttore Serge Silberman gli offre di dirigere in Francia un film tratto da *Diario di una cameriera*, dal romanzo di Octave Mirabeau, con Jeanne Moreau. Il regista, su suggerimento del produttore, lo scrive insieme al giovane sceneggiatore delle *Vacanze di Monsieur Hulot* di Jacques Tati, Jean-Claude Carrière, che diventerà il suo più stretto collaboratore. Interpreta il ruolo del boia alla garrota durante i titoli di testa de *I cavalieri della vendetta* di Carlos Saura. Dopo una conversazione con Larrea, abbandona definitivamente il progetto di *Ilegible, hijo de flauta*.

1964 Scrive la sceneggiatura *Cuatro misterios* per il produttore Gustavo Alatrisme. Interpreta il ruolo del sacerdote in *En este pueblo no hay ladrones*, di Alberto Isaac. André S. Labarthe filma a Toledo la prima puntata della serie televisiva "Cinéastes de nôtre temps": il protagonista è Luis Buñuel. Lavora all'adattamento di *E Johnny prese il fucile*, da Dalton Trumbo, ma alla fine, realizza il suo ultimo film messicano prodotto da Alatrisme: è *Simón del desierto*, che resterà incompiuto per mancanza di fondi.

1965 Lavora insieme a Jean-Claude Carrière alla sceneggiatura tratta dal romanzo *The Monk* di Matthew Gregory Lewis, e all'adattamento di *Là-bas*, da Joris-Karl Huysmans. *Simón del desierto* ottiene il Leone d'argento alla Mostra del Cinema di Venezia. Il progetto di *The Monk*, di cui si sta occupando Silbermann, sfuma.

1966 I fratelli Robert e Raymond Hakim, produttori francesi di origine egiziana, propongono a Buñuel di girare a Parigi un film tratto dal romanzo di Joseph Kessel, *Bella di giorno*: il regista accetta e scrive la sceneggiatura durante l'estate. La protagonista, imposta dalla produzione, è la giovane Catherine Deneuve. Il film si gira da ottobre a dicembre.

1967 *Bella di giorno*, rifiutato dal Festival di Cannes, vince il Leone d'Oro alla Mostra del Cinema di Venezia: il presidente della giuria è Alberto Moravia. Il film registra inoltre un successo di pubblico senza precedenti. Buñuel dichiara che farà un ultimo film, e poi si ritirerà a vita privata. Comincia a scrivere con Carrère un film sull'eresia cattolica, che sarà prodotto da Silbermann: *La via lattea*.

1968 A marzo il nuovo film è pronto. Mentre per le strade di Parigi è esploso il Maggio della rivolta, Buñuel gira negli studi di Billancourt *La via lattea*.

1969 A giugno, mentre Buñuel è a Madrid a preparare, grazie ad una coproduzione franco-spagnola-italiana, il secondo film tratto da un romanzo di Pérez Galdós, *Tristana*, a Saragozza muore la madre Maria. A settembre incominciano le riprese.

1970 *Tristana* viene presentato fuori concorso al Festival di Cannes.

1971 *Tristana* riceve una candidatura all'Oscar come miglior film straniero. Buñuel e Carrère, a Toledo, incominciano a scrivere un nuovo film per conto di Silbermann, la cui sceneggiatura sarà pronta per la fine di novembre: tra i titoli in lizza ci sono *La vergine nelle stalle*, e *Abbasso Lenin*. Alla fine, si opta per *Il fascino discreto della borghesia*. I fratelli Hakim offrono al regista il remake de *La cagna* di Jean Renoir. Buñuel rifiuta, e pensa ad un film di ricordi adolescenziali nel collegio San Salvador di Saragozza, da intitolare *Mater purissima*.

1972 A un anno dalla stesura della sceneggiatura, Buñuel dirige *Il fascino discreto della borghesia*, che a settembre esce contemporaneamente in Francia e negli Stati Uniti: il film vince il premio Méliès della critica francese e il Globo D'Oro della critica americana. Buñuel va a Hollywood per il lancio del film, dove incontra, a casa di George Cukor, tra gli altri, Billy Wilder e Alfred Hitchcock. Il giorno dopo va in forma privata a trovare Fritz Lang.

1973 *Il fascino discreto della borghesia* è premiato ad aprile con l'Oscar per il Miglior Film Straniero. A ritirarlo, Buñuel manda il produttore Serge Silbermann. Intanto, sta scrivendo con Carrère, tra Madrid e Città del Messico, *Il fantasma della libertà*.

1974 A febbraio, a Parigi, hanno inizio le riprese de *Il fantasma della libertà*, che uscirà a settembre in sala. Buñuel dichiara pubblicamente che non farà più film. Si manifestano i primi, seri problemi di salute. Comincia a rilasciare a Tomás Pérez Turrent e José De la Colina una lunga serie di interviste, che confluiranno nel volume *Buñuel su Buñuel*.

1975 Scrive insieme a Carrère la riduzione di *Là-bas* di Huysmans pensando all'attore Fernando Rey, e un film sul feroce assassino delle donne Gilles De Rais "Barbablù", che vorrebbe far interpretare a Gérard Depardieu.

1976 Woody Allen chiede senza successo a Buñuel di interpretare se stesso nel film *Io e Annie*, nella celebre scena in coda al cinema che alla fine sarà recitata da Marshall McLuhan. Comincia a scrivere con Carrère nel monastero del Paluar di Madrid il film tratto da *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs, romanzo già più volte trasposto in versione cinematografica. Ne nasce quello che sarà l'ultimo film di Buñuel, *Quell'oscuro oggetto del desiderio*.

1977 A febbraio iniziano le riprese dell'*Oscuro oggetto*, che uscirà nelle sale ad agosto. In Spagna cade il divieto per *Viridiana*, e *Quell'oscuro oggetto del desiderio* vince la Concha de Oro al Festival de San Sebastián. Buñuel riceve il Premio Nacional de las Artes in Messico.

1978 Comincia a scrivere con Carrère una sceneggiatura dal titolo provvisorio di *Agonia o Il canto del cigno*. Ma alla fine, prendendo spunto da una frase di André Breton, decide di intitolarlo *Una cerimonia sontuosa*. Lavora con Augustin Sánchez Vidal all'edizione delle sue opere letterarie complete.

1979 Buñuel viene ricoverato a Città del Messico, dove subisce un'operazione per l'estrazione di calcoli biliari.

1980 Subisce una nuova operazione, stavolta alla prostata. Compie il suo ultimo viaggio in Spagna, dove riceve onorificenze ufficiali dalla Universidad Complutense, dal Comune di Madrid, dalla Delegazione di Teruel e dal Comune di Saragozza. Nel mentre, rifiuta una laurea honoris causa propostagli dall'università di Harvard. Muore il fratello Leonardo.

1981 Cinquant'anni dopo il divieto del prefetto Chiappe, a Parigi torna sugli schermi *L'Age d'or*. Viene pubblicata in Spagna l'edizione delle opere letterarie complete di Buñuel.

1982 Esce in tutto il mondo il libro autobiografico *Dei miei sospiri estremi*, scritto con la collaborazione di Jean-Claude Carrière. Il Centro Georges Pompidou di Parigi organizza una retrospettiva-omaggio a Buñuel.

1983 All'inizio dell'estate Buñuel viene ricoverato d'urgenza all'Ospedale Inglese di Città del Messico per un coma diabetico. Morirà di cirrosi epatica la mattina del 29 luglio. Le sue ceneri sono conservate nel convento domenicano di Copilco.