

SOLO I GIOVANI HANNO
DI QUESTI MOMENTI

Racconti di cinema

A CURA DI
FRANCESCA BISUTTI E FABRIZIO BORIN

C A F O
S C A R
I N A _

Solo i giovani hanno di questi momenti
Racconti di cinema

a cura di
Francesca Bisutti e Fabrizio Borin

© 2009 Libreria Editrice Cafoscarina

ISBN 978-88-7543-224-9

Publicazione del Progetto "CAFOSCARICINEMA"
realizzata con i contributi del Fondo di Ricerca di Ateneo dei curatori,
Francesca Bisutti (Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica) e
Fabrizio Borin (Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei
Beni Artistici "G. Mazzariol") dell'Università Ca' Foscari di Venezia

In copertina:
particolare di una foto di scena da *Gioventù bruciata*
(Nicholas Ray, 1955)

Libreria Editrice Cafoscarina
Ca' Foscari, Dorsoduro, 3259, 30123 Venezia
www.cafoscarina.it

Tutti i diritti riservati

Solo i giovani hanno di questi momenti. Non intendo dire i giovanissimi. No. I giovanissimi, per essere esatti, non hanno momenti. È privilegio della prima gioventù vivere in anticipo sui propri giorni, nella bella continuità di speranze che non conosce pause né introspezione.

Uno chiude dietro di sé il cancelletto della fanciullezza – ed entra in un giardino incantato. Là persino le ombre rilucono di promesse. [...]

Si procede riconoscendo i traguardi raggiunti dai nostri predecessori, eccitati e divertiti, accettando la buona e la cattiva fortuna insieme – le rose e le spine, come si dice – la variopinta sorte comune che tiene in serbo tante possibilità per chi le merita o, forse, per chi è fortunato. Sì. Si procede. E il tempo pure procede – finché si scorge di fronte a sé una linea d'ombra, che ci avverte che bisogna lasciare alle spalle anche la regione della prima gioventù.

JOSEPH CONRAD
La linea d'ombra, capitolo I

Joseph Conrad. *The Shadow-Line. La linea d'ombra*. A cura di Franco Marengo. Traduzione e note di Flavia Marengo. Torino: Einaudi, 1993.

SURREALISMO E VIOLENZA
LOS OLVIDADOS DI LUIS BUÑUEL

Enric Bou

Buñuel, regista surrealista

Nel gennaio del 1950 Luis Buñuel scrive al suo amico José Rubia Barcia a proposito del nuovo progetto cinematografico di cui si sta occupando. È un progetto che considera fondamentale per il futuro della sua carriera cinematografica (e per il suo destino personale) in Messico, dove è arrivato da Hollywood nel 1947. Il nuovo film sarà «un miscuglio di *Tierra sin pan* e *L'âge d'or*, ma con l'aggiunta di elementi di questi ultimi quindici anni» (Sánchez Vidal 2004, 34). Qualche mese prima aveva anticipato allo stesso corrispondente le linee generali del progetto:

Spero che [*Los olvidados*] sarà qualcosa di eccezionale nel panorama attuale del cinema internazionale. È duro e forte, non fa concessioni al pubblico. Realista, ma con una sottile vena di poesia vigorosa e a volte erotica. (Sánchez Vidal 2004, 30)

Los olvidados (*I figli della violenza*, 1950) è il terzo film che Buñuel, dopo diversi fallimenti, gira in Messico, dove si era recato per adattare il dramma di García Lorca, *La casa di Bernarda Alba*, ma il progetto non era andato in porto. Vi conosce il produttore Oscar Dancigers e gli vengono commissionati una serie di lavori. Il primo è *Gran Casino* (1946), a cui seguono *El gran calavera* (1949) e, infine, *Los olvidados*. Nel periodo messicano Buñuel riceve incarichi "commerciali", ma non per questo abbandona completamente il carattere sperimentale del suo cinema degli esordi. Come aveva dichiarato nel 1935 in un'intervista rilasciata a Madrid:

Se dicendo chiaramente commerciali si sottintende una concessione in più a ciò che è consuetudinario e un nuovo tentativo di abbruttimento collettivo, mi rifiuto risolutamente di dirigere tali produzioni come praticamente mi sono opposto quando se ne è presentata l'occasione. Ma realizzare un film commerciale, un film, cioè, che sarà guardato da milioni di occhi e la cui linea sia un prolungamento di quella che regge la mia stessa vita, è un'impresa che considero una fortuna intraprendere. (Cit. in Cattini 29)

Queste parole riassumono perfettamente l'atteggiamento con cui Buñuel affronta molti suoi progetti del periodo messicano, in particolare film come *Subida al cielo*, *Él o Nazarin*. In essi già si scorgono tratti che li avvicinano al cinema degli ultimi anni della sua vita, quando, dopo aver ritrovato pienamente la sua libertà creativa come regista, realizza alcuni dei suoi film più personali. Ciò nonostante, già in un film come *Los olvidados* è possibile individuare in più di un dettaglio la voce originale, inconfondibile, del regista spagnolo. Il che testimonia la sua capacità di adattare alle proprie ossessioni i temi più

commerciali, ispirati al melodramma matrimoniale piuttosto che a drammi politici ambientati in colonie francesi.

Los olvidados viene girato a tempo di record, in tre settimane, con mezzi scarsi e attori spesso imposti dalla casa produttrice, ma il genio di Buñuel riesce a venire a patti con aspetti tipici del melodramma o del neorealismo, inserendo sempre, sia pure in dettagli minimi, un altro senso, più occulto, la simbologia surrealista. Il film in Messico non incontra un favore immediato. Viene proiettato nelle sale per quattro giorni soltanto e vi è una violenta reazione contro Buñuel, considerato «anti-messicano». Come spiega egli stesso nelle sue memorie:

Uscito in modo pietoso a Città del Messico, il film rimase in cartellone quattro giorni, suscitando reazioni immediate e violente. Uno dei grandi problemi del Messico, oggi come ieri, è un nazionalismo spinto agli estremi che tradisce un profondo complesso d'inferiorità. Sindacati e associazioni varie chiesero subito la mia espulsione. (Buñuel 212)

Il successo arriva a Cannes, grazie a Octavio Paz che, incaricato dal Governo messicano di presenziare al Festival, si preoccupa di difendere il film. Alla proiezione privata a cui assiste buona parte dei superstiti del gruppo surrealista – fra cui Aragon e Breton, che si incontrano per la prima volta dopo vent'anni dalla loro rottura – il film viene acclamato e i consensi suscitati contribuiscono a creare un ambiente ricettivo e favorevole (Sánchez Vidal 1991). Mentre *Le Monde* lo sostiene, *L'Humanité* lo osteggia. Il critico Georges Sadoul dichiara di non poter scrivere una critica favorevole, dal momento che la direzione del giornale lo ritiene un film borghese. Lo farà soltanto dopo che il regista sovietico Pudovkin avrà scritto un articolo molto favorevole sulla *Pravda*. Il film, in-

fine, riceve il premio per la miglior regia e soltanto allora viene accettato in Messico (Buñuel 212-13).

La sceneggiatura è scritta insieme allo scrittore e attore spagnolo Luis Alcoriza, con l'aiuto puntuale di Juan Larrea, Max Aub e altri eminenti esiliati spagnoli in Messico. Oscar Dancigers, un francese di origine russa che si era stabilito in Messico nel 1940 per sfuggire ai nazisti, assume Luis Buñuel per la sua casa produttrice Ultramar. Quando Buñuel comincia a lavorare al progetto di un nuovo film, si vede costretto a obbedire alle imposizioni del produttore e alla sensibilità del paese che lo ospita. Forse raggiunge il suo obiettivo ricorrendo ad alcuni dei suoi vecchi principi derivanti dall'ideologia di sinistra e dal surrealismo e riuscendo a organizzare una narrazione adatta a ogni tipo di pubblico, ma con uno sfondo originale. Questi tre fattori, il suo passato di regista impegnato, i condizionamenti economici del presente e la sua ascendenza surrealista, costituiscono le componenti del film: il documento; la tragedia esistenziale di alcuni bambini semi-abbandonati che vivono nella miseria ai margini di una metropoli, Città del Messico; il surrealismo, presente qui nel sogno di Pedro, ma anche in tutta la produzione di Buñuel, dai primi agli ultimi film. Un regista rigorosamente realista avrebbe fatto un film moralista, con un *happy ending*, ma la solidità dei principi surrealisti permette al cineasta spagnolo di mantenere uno stupefacente equilibrio fra la denuncia, la narrazione di una storia e gli interrogativi suscitati nello spettatore e lasciati aperti.

L'interesse di Luis Buñuel per il mondo dei disperati, dei "dimenticati" dalla società, non è una novità assimilata durante il soggiorno messicano. Ha origine dalla sua militanza a sinistra, dalla partecipazione a progetti della Seconda Repubblica spagnola e dalla militanza attiva tra

le file dei repubblicani durante la guerra civile (1936-1939). Nel 1933 gira *Las Hurdes – Tierra sin pan*, un documentario geografico di profonda denuncia su una regione spagnola (e non l'unica) dimenticata dal potere e dal progresso. È un documentario nel quale l'autore denuncia, provocando un grande scandalo, la situazione di povertà e di abbandono estremi in cui vive una zona della Spagna, l'Estremadura, tra Salamanca e il Portogallo. Sono immagini-denuncia che sembrano saggi di quelle che vedremo in *Los olvidados*. In una delle sequenze del film, leggiamo quello che scrive un bambino sulla lavagna di una misera aula: «Rispettate i beni degli altri», una frase che suona tragicamente ironica se consideriamo la situazione in cui vivono quei bambini. Riferendosi ai bambini idioti destinati a sorvegliare le greggi a Las Hurdes, il narratore (Buñuel) afferma: «il realismo di un Ribera rimane molto al di sotto di questa realtà», poiché sono la fame, la mancanza di igiene, la povertà, l'incesto, le cause principali del cretinismo. Siamo già nel mondo di *Los olvidados*.

Buñuel cresce in una famiglia benestante e tradizionale. Studia a Saragozza, in scuole religiose, e poi va a Madrid con l'idea di diventare agronomo, ma si rende conto di essere più interessato alla facoltà di Lettere e Filosofia. Alloggiato alla *Residencia de Estudiantes*, vi conosce personaggi come Salvador Dalí, Pepín Bello e Federico García Lorca, che esercitano un'influenza notevole sulla sua formazione, in un momento chiave della sua vita. Dopo la morte del padre, si trasferisce a Parigi e tenta la fortuna nel mondo del cinema. È il periodo in cui, insieme a Salvador Dalí, gira due film che sono fondamentali nella cinematografia surrealista, *Un chien andalou* (1929) e *L'âge d'or* (1930). Il nome di Dalí non figura fra i titoli di quest'ultimo e l'amicizia fra i due comincia a incrinar-

si. Questi film suscitano aspre critiche negli ambienti più conservatori di Parigi. Nonostante il suo atteggiamento maschilista, Buñuel si innamora di Jeanne Rucar, una giovane francese piuttosto evoluta in fatto di gusti e di costumi, che sposa nel 1934.

Per realizzare questi film Dalí e Buñuel elaborano dei procedimenti filmici per raccontare il subconscio che giocano con la sensualità e l'umorismo. In *L'âge d'or* è condensata buona parte delle inquietudini del regista aragonese: il desiderio e la sua contropartita dolorosa, il feticismo e, parallelamente, intrecciata strettamente a questo e frutto dell'ateismo di Buñuel, la tematica religiosa. La notizia della fine della guerra lo sorprende mentre si trova a Hollywood, dove Buñuel è arrivato nel 1938 per supervisionare due film sulla guerra spagnola, che non verranno mai realizzati. Lì rimane senza lavoro e senza nemmeno poter far ritorno in Spagna. Nel gennaio del 1941 viene assunto in qualità di consigliere e supervisore al montaggio di documentari dal Dipartimento degli Affari Interamericani del Museo d'Arte Moderna di New York, ma perde il posto a causa della denuncia del suo passato di uomo di sinistra e, in parte, delle memorie di Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí*, nel quale è accusato di essere una persona antireligiosa.

Dopo un periodo trascorso a Hollywood, il Messico gli apre le porte. Il successo difficile del film *Los olvidados* permette a Buñuel di fare del cinema commerciale, ma con un certo contenuto surrealista. Infatti, egli inizia la sua carriera come regista di avanguardia e la conclude nello stesso modo, con bellissimi film come *Il fantasma della libertà*. Il surrealismo è stato un'esperienza decisiva nella vita e nell'opera di Buñuel. Come scrive nelle sue memorie, il surrealismo è stato per lui l'incontro con una nuova morale:

Per la prima volta in vita mia avevo trovato una morale coerente e rigorosa, senza il minimo cedimento. [...] quella morale surrealista, aggressiva e chiaroveggente offendeva molto spesso la morale comune. La nostra morale [...] esaltava la passione, la mistificazione, l'insulto, la risata nera, il richiamo degli abissi. (Buñuel 117)

Buñuel rimane fedele per tutta la vita a questi principi, cosa che appare più difficile, e nel contempo più ovvia, nei film di genere che realizza.

Una lettura di Los olvidados

Buñuel compie una vera e propria ricerca nei due anni in cui rimane senza lavoro dopo il disastro del film precedente, *Gran Casino*. Ha il tempo di conoscere in profondità Città del Messico e di studiare gli archivi di un riformatorio. Gira *Los olvidados*, terribile specchio di Città del Messico nella sua realtà più disagiata e atroce. Scrive Agustín Sánchez Vidal nella biografia del regista:

La prima proiezione del film in Messico suscitò reazioni violentissime, e l'espulsione di Buñuel venne chiesta da più parti: da giornali, sindacati, associazioni. Non rimase in cartellone per più di quattro giorni e ci furono addirittura tentativi di aggressione fisica contro il regista. (Sánchez Vidal 1991, 175)

Ad ogni modo, è un film che, in apparenza, segue i principi del neorealismo. *Los olvidados* è contemporaneo a film come *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1947), *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio De Sica, *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini o *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti. Proprio la *voice off* iniziale introduce un livello

di generalizzazione che sembra ricercare un collegamento con questi film. Da qui l'allusione al problema dei bambini abbandonati nelle grandi città (New York, Parigi, Londra) per poi far arrivare la macchina da presa fino alla capitale del Messico. La voce narrante ci avverte che è «un film basato su fatti della vita reale, non è ottimista». Sembra dunque annunciare allo spettatore che quello che vedrà è un film moraleggiante, di carattere documentaristico, con uno stile apparentemente neorealista. Molto presto, tuttavia, ci rendiamo conto del suo grado considerevole di ambiguità.

Voglio a questo punto soffermarmi su due aspetti: la costellazione di conflitti che delinea le relazioni fra i personaggi e l'adattamento del surrealismo. Il fatto che il film sia focalizzato su una zona marginale della società lo rende quasi claustrofobico. Solo in tre momenti (la prima apparizione di Jaibo, il pedofilo che tenta di sedurre Pedro nella scena da cinema muto che vediamo dall'interno di una vetrina, l'uscita di Pedro dalla Granja per andare a comprare le sigarette) assistiamo a scene in strada che non si svolgono in mezzo alle baracche della periferia o a edifici abbandonati. In tutto il film troviamo soltanto due personaggi positivi: Pedro e il direttore del riformatorio. Pedro cerca ostinatamente di abbandonare quel mondo di povertà, ma per riuscirci deve affrontare difficoltà insuperabili: l'abbandono e il disamore da parte di sua madre e la persecuzione fatale ad opera di Jaibo. È questo personaggio che gli ruba l'affetto della madre. Il triangolo affettivo fra la madre (Marta nella sceneggiatura), Pedro e Jaibo è di una perfidia tipicamente buñueliana. Non arriva agli estremi di *Viridiana* (una monaca, suo cugino e la cameriera), film nel quale sesso e religione vengono combinati secondo una vecchia formula di Buñuel: «il sesso senza peccato è come un uovo senza sale». Il per-

sonaggio di Pedro è il primo e il più grande degli *olvidados* (i dimenticati). Quando viene accusato ingiustamente del furto di un coltello nel laboratorio in cui lavora, la madre dice a un poliziotto: «Punitelo finché non avrà imparato la lezione»¹. È stato Jaibo a rubare il coltello, furto che provoca una fuga senza fine che si conclude nel riformatorio. Quando Pedro scappa dall'istituto spinto da Jaibo, proprio questa fuga gli impedirà di dimostrare al direttore di essere sulla via della redenzione. Gli impulsi a migliorare che Pedro avverte sono concentrati nella frase rivolta a sua madre: «Io vorrei comportarmi bene, ma non so come» (54'). Dopo averla minacciata con uno sgabello, accetta di essere internato, portato in Segreteria e da lì inviato alla scuola della Granja. Il personaggio del direttore del riformatorio è la causa del rifiuto comunista del film. Lo si accusa di dare un'immagine troppo positiva. Così si esprime Georges Sadoul: «Alla fine, nel riformatorio, fa vedere un direttore molto gentile, molto umano, che lascia uscire un ragazzino per comprare le sigarette» (cit. in Buñuel 213). È un essere isolato in mezzo a personaggi disperati, marginali.

È invece qualcosa di animalesco, di primitivo a muovere le azioni degli altri personaggi. Questo fatto è evidenziato non soltanto dalla totale mancanza di affetto fra loro, ma anche dalla presenza costante di elementi violenti che ci rimandano a una società pre-industriale. La violenza, le morti e le ferite vengono prodotte con pietre, coltelli, bastoni. È una regressione della civiltà. Una dimostrazione del grado di "oblio" nel quale vivono questi personaggi (Cattini 34).

¹ O quando Pedro ritorna per poco a casa sua, dopo aver lavorato in un circo equestre: «Perché sei tornato? Facevi meglio a startene dov'eri» (54').

Il personaggio di Don Carmelo è uno degli adulti che vivono nella miseria e ai margini della società. È una figura che rappresenta certi tratti dell'antico regime, poiché in tutti i suoi interventi non si stanca di riaffermare la sua nostalgia di un tempo, quello di Don Porfirio Díaz, l'ex generale-presidente del Messico, in cui i ragazzi ribelli venivano puniti a dovere. Ogni volta che pronuncia il nome di Don Porfirio Díaz si toglie il cappello, per significare il grande rispetto che questi gli suscita. Verso la fine del film, quando sente Pedro accusare Jaibo di essere il responsabile dell'assassinio di Julián, esclama: «Avrebbero dovuto appendere a testa in giù tutti questi criminali», cioè lasciarli come le galline morte al mercato. In un'altra sequenza dice, riferendosi ai ragazzi: «Cria cuervos». Il seguito del proverbio, noto a chiunque parli spagnolo, è «y te comerán los ojos». Il detto (*Cria cuervos* è anche il titolo di un film del 1976 di Carlos Saura) ammonisce riguardo ai pericoli insiti nell'impartire una cattiva educazione² e in questo caso suona ancor più tragicamente ironico, dato che è un cieco a pronunciare la frase. Ciechi e invalidi o minorati compaiono spesso nei film di Buñuel. È del tutto gratuita la scena dell'uomo senza gambe che si sposta con un carretto e che, dopo essere stato derubato in modo violento dal gruppo di ragazzi, rimane steso a terra gridando «aiuto». Sul carro compare la scritta «mi guardavi», che sembra un'allusione al cieco, l'altro invalido del film. Nella sequenza finale Don Carmelo, dopo aver udito gli spari che pongono fine alla vita di Jaibo, esclama: «Uno di meno. Dovrebbero ammazzarli tutti prima che nascano».

² Tradotto letteralmente: «Alleva corvi e ti mangeranno gli occhi», di significato analogo all'italiano «Allevare una serpe in seno».

Jaibo si presenta come il leader, per età e per forza bruta, della banda di giovani delinquenti. Fin dalla sua prima apparizione, attraverso allusioni, il gruppo di ragazzi parla di lui con grande rispetto, per il fatto che è stato arrestato dalla polizia. Le prime immagini che vediamo di lui nella sequenza di presentazione del personaggio confermano il sospetto che si tratti di un *callejeador* (un vagabondo) che tiene sotto controllo la situazione. Ma in realtà è uno spaccone codardo, che scappa non appena vede un'auto della polizia. Questo sarà il tratto distintivo del suo deambulare per le vie del quartiere e del suo interagire con gli altri ragazzi: la fuga, lo sfruttamento degli altri, l'aggressione a tradimento.

La madre è un personaggio che conduce una vita disperata: è vedova con quattro figli, il minore dei quali nato molto tempo dopo la morte del marito. L'"oblio" di questa madre nei confronti del figlio Pedro è particolarmente drammatico, perché questi è il frutto di una violenza carnale, da lei subita quando aveva quattordici anni. L'unico momento di affetto verso il figlio lo manifesta quando, in prigione, si rende conto che Pedro dice la verità e che non ha rubato niente. Una delle immagini più intense del film è quella in cui Pedro, in cella, smette di fingersi un adulto e, dopo che sua madre gli ha dato un bacio sul capo, la chiama, ma lei se n'è già andata. Il *travelling* verso la madre che finisce in una dissolvenza in nero, che è l'uniforme dei poliziotti, indica anche la situazione di abbandono in cui vive Pedro.

Nel film ci sono quattro coppie di personaggi. La prima è quella formata da Pedro e dalla madre. La difficile relazione tra madre e figlio potrebbe essere all'origine delle sventure che colpiscono continuamente Pedro. Sappiamo che egli è il frutto di una violenza carnale. Un figlio non desiderato che è solo fonte di problemi per la

madre. Meche e Ojitos sono gli unici personaggi ancora innocenti. Il rapporto fra Ojitos e Don Carmelo rappresenta un caso di sfruttamento di un minore abbandonato dai genitori che non sono in grado di sfamarlo; è anche un'allusione a un archetipo letterario spagnolo, il *Lazarillo de Tormes*, che in uno degli episodi del romanzo fa da guida a un cieco. Nel film vi è una contrapposizione fra i due ragazzi, Pedro e Jaibo, due amici diventati nemici. André Bazin nel 1951 ha scritto che il primo ha una purezza innata: «è il solo che attraversa questo mare di fango senza che gli si attacchi e gli penetri dentro». Jaibo invece è «il cattivo soggetto, sadico perverso, crudele traditore, non ci ispira ripugnanza, solo una sorta d'orrore» (Bazin 204).

Vi è anche un'opposizione tra il mondo degli adulti e quello dei giovani e dei bambini. Meche e Ojitos sono gli unici personaggi che non vengono, per il momento, toccati dalla perdizione del mondo di povertà che li circonda. Don Carmelo maltratta continuamente Ojitos. La madre non considera uno dei suoi figli e manifesta delle chiare preferenze tra loro.

La fedeltà di Buñuel al surrealismo è presente in molti aspetti del film. Una delle scene più significative è quella del sogno di Pedro, la cui funzione è dare forma visiva alle sue crisi. Nel sogno ha un ruolo importante la gallina. Non è l'unico uccello che compare nel film e quasi tutti hanno un significato profondo che va al di là di una rappresentazione delle condizioni di vita rurale nel centro della metropoli. Dopo essere stato preso a bastonate da tre ragazzi (Jaibo, Pedro e un loro amico) Don Carmelo, steso a terra, si imbatte in una gallina che lo osserva, mentre dei violini stonati danno enfasi alla scena (11'). È un puro momento "alla Buñuel", che non vuole dire niente in sé, ma che racchiude il senso profondo del film:

un'allusione diretta a quella società di bambini e adulti che si comportano come animali. La sequenza successiva ci presenta Pedro, a casa sua, che accarezza una gallina. Poi, nella Granja, il direttore legge nel suo fascicolo che Pedro è molto buono con gli animali e per questo lo fa lavorare con le galline. In uno dei riferimenti alla magia e alla superstizione che tanto corrispondono al gusto di Buñuel vediamo Don Carmelo intento a curare una povera ammalata passandogli un piccione vivo sulla schiena. Quando il piccione morirà, si porterà via i mali della donna (23').

Pedro si spaventa quando un gallo sale sul recinto intorno a casa sua e rimane a guardarlo (40'). Lo fa scappare, ma subito dopo sentiamo la voce del padre di Julián, il compagno ucciso da Jaibo, che se ne va in giro per le strade, ubriaco, chiedendo chi è l'assassino di suo figlio. Un minuto dopo il gallo invade il pollaio e viene scacciato a colpi di scopa dalla madre di Pedro. Questo provoca in lui un momento di isteria in cui chiede alla madre di smettere di picchiarlo. Appare ovvio il parallelismo fra questa scena e quella dell'assassinio di Julián o quella, successiva, dell'uccisione di Pedro per mano di Jaibo. Quando la madre viene sedotta da Jaibo è inginocchiata e le galline e i pulcini stanno mangiando nella stanza, dietro di lei.

Vi è un'altra sequenza particolarmente importante in cui appare una gallina. È la sequenza del sogno di Pedro (29'), nella quale sono concentrate le tensioni centrali del film e si amplia il ruolo di questo animale come elemento simbolico. Già in *Tierra sin pan* una delle prime scene presentava la decapitazione di un gallo come parte di un rito ancestrale associato alla celebrazione della cerimonia del matrimonio. La gallina del sogno appare volando al rallentatore, mentre perde le piume, o addirittura spenna-

ta, e viene offerta dalla madre come carne cruda. In questo sogno è racchiuso il desiderio edipico. La madre gli offre un pezzo di carne (cruda) che sembra una gallina spennata, ma questo gli viene strappato da Jaibo che esce da sotto il letto, in una prefigurazione del furto dell'amore materno-filiale nella scena della seduzione³.

Quando Pedro è alla Granja, lo vediamo nel recinto delle galline che mangia un uovo. Ammonito da un compagno, perché cerca di imporre la legge della strada, l'unica che conosce, e, incapace di accettare il principio di solidarietà e il nuovo ordine che vige nel luogo di reclusione, si azzuffa con un altro ragazzo e viene lasciato solo nel pollaio. Afferra un bastone e con un paio di colpi uccide due galline. Volano di nuovo le piume. In questo caso, gli uccelli servono a riflettere l'isolamento di Pedro in quel luogo di possibile "cura". Infine, quando Pedro sale la scala del granaio di casa, una gallina sveglia Jaibo e questi, per vendicarsi della denuncia, lo uccide. Muoiono di morte violenta tutti i «figli della violenza» (nel senso del titolo della versione italiana). E, come già aveva profetizzato il cieco Don Carmelo, vittima e denunciante, rimangono davanti ai nostri occhi, metaforicamente, appesi a testa in giù come galline al mercato.

Come "leggere" il film?

Esistono tre possibilità di lettura. La prima è quella nazionalista dei messicani arrabbiati con Buñuel, che hanno colto soltanto il livello più superficiale di denuncia di una realtà sgradevole. Una seconda possibilità è quella di far-

³ Per un'analisi approfondita di questa sequenza, si vedano Mark Polizzotti e Alberto Cattini (35).

ne una lettura "sociale", borghese, come hanno fatto i comunisti francesi. O di denuncia di una situazione: nella vita bisogna fare attenzione, bisogna "saper dire di no". Entrambe queste letture seguirebbero strettamente, seppure con esiti diversi, i postulati del cinema neorealista. Vi è, infine, una terza possibilità, che tiene conto delle altre due: è una interpretazione in chiave surrealista⁴. Il film, infatti, è organizzato in due livelli, quello "realista" e quello "subliminale", ciascuno dei quali funziona secondo la propria modalità. Questo ci permette di fare due letture: una in chiave di "denuncia" e l'altra in chiave surrealista. Ma ciò che è davvero straordinario nel film è l'abilità di Buñuel nel mettere insieme questi due aspetti. Il sottomondo "subliminale" è evidente nelle diverse situazioni edipiche, e anche nella ripetizione di movimenti come quello delle braccia che picchiano i corpi al ritmo ossessivo della musica. Buñuel riesce a coniugare il surrealismo con una tradizione spagnola di "senso tragico dell'umano", presente in Goya e in Miguel de Unamuno. Nel film vi è un circolo vizioso di violenza. I personaggi sono figli di un atto violento (lo stupro), che genera altri atti violenti (gli assassini). Si trovano in un vicolo cieco, in una situazione di oblio, che fa affiorare gli aspetti più estremi e ipocriti della società moderna nella grande città, nella rappresentazione di una realtà umana senza speranza. Ma ci viene anche mostrato un cattivo – Jaibo – ribelle nei confronti del mondo intero, che non fa altro che denunciare il cinismo di una società – la nostra! – falsa e ipocrita.

(Traduzione di Antonella Donazzan)

⁴ Per una lettura del reale, basata su Lacan, si veda Julián Daniel Gutiérrez Albilla.

Opere citate

- Bazin, André. *Che cosa è il cinema?* Milano: Garzanti, 1986.
- Buñuel, Luis. *Dei miei sospiri estremi*. Milano: Rizzoli, 1991.
- Cattini, Alberto. *Luis Buñuel*. Milano: Il Castoro Cinema, 2006.
- Gutiérrez Albilla, Julián Daniel. «Fictions of Reality/Documents of the Real Encounter: Mise-en-abîme and the Irruption of the Real in Luis Buñuel's *Los olvidados* (1950)». *Hispanic Research Journal* 8. 4 (settembre 2007): 347-357.
- Polizzotti, Mark. *Los olvidados*. London: BFI, 2006.
- Sánchez Vidal, Agustín. «El largo camino hacia *Los olvidados*». In *Los olvidados: una película de Luis Buñuel*. México: Fundación Televisa, 2004.
- . *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 1991.

Film citati

- L'âge d'or* (Luis Buñuel, Francia, 1930)
- Un chien andalou* (Luis Buñuel, Francia, 1929)
- Cria cuervos* (*Cria cuervos*, Carlos Saura, Spagna, 1976)
- El (Él)*, Luis Buñuel, Messico, 1952)
- Il fantasma della libertà* (*Le fantôme de la liberté*, Luis Buñuel, Francia, 1974).
- I figli della violenza* (*Los olvidados*, Luis Buñuel, Messico, 1950)
- El gran calavera* (Luis Buñuel, Messico, 1949)
- Gran Casino* (Luis Buñuel, Messico, 1946)
- Las Hurdes – Tierra sin pan* (Luis Buñuel, Spagna, 1933)
- Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, Italia, 1947)
- Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, Italia, 1951)
- Nazarin* (*Nazarin*, Luis Buñuel, Messico, 1958)
- Paisà* (Roberto Rossellini, Italia, 1946)
- Sciuscià* (Vittorio De Sica, Italia, 1946)
- Subida al cielo* (Luis Buñuel, Messico, 1951)
- La terra trema* (Luchino Visconti, Italia, 1948)
- Viridiana* (Luis Buñuel, Messico, 1961)

À BOUT DE SOUFFLE

SENZA FIATO, SENZA FAMIGLIA

Lina Zecchi

À bout de souffle era il genere di film dove tutto è permesso. Mentre lo giravamo, qualsiasi cosa ci saltasse in mente di fare, tutto quanto insomma poteva essere integrato nel film. Era addirittura il mio punto di partenza. Mi dicevo: c'è stato Bresson, è appena uscito *Hiroshima*, un certo cinema si è ormai chiuso, allora facciamo punto e a capo, facciamo vedere che tutto è permesso.

Jean-Luc Godard, «Entretien avec Jean Collet»

La scrittura del film ha una libertà stupefacente. Ritmo sincopato, spezzato, che però prosegue fino alla fine senza tempi morti, anche quando l'autore sembra provocatoriamente divagare.

Michel Marie, *À bout de souffle*

Per cominciare, una manciata di numeri. Iniziamo con il 1959.

Il 1959, per il cinema francese, è un anno folgorante, un punto di svolta, un giro di boa. Nel 1959 esordisce, col suo primo lungometraggio, il ventiseienne François Truffaut (*Les quatre-cents coups*) che ottiene un inatteso trionfo al Festival di Cannes; Eric Rohmer realizza *Le Signe du lion*; il ventinovenne Claude Chabrol, dopo l'esordio con *Le beau Serge* (1958), fa uscire *Les cousins* (Orso d'oro al festival di Berlino, 1959); debutta il trentasettenne Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*, Prix Méliès, 1959); Jacques Rivette sta completando *Paris nous appartient*, che esce nelle sale nel 1961; il ventinovenne Jean-Luc Godard gira *À bout de souffle*, che nel 1960 riceve il Prix