

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

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

b) L'esorcismo inutile

di Alessandro Cappabianca

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

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

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

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

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

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

di Franco Pecori

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

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

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