

IL FASCINO DISCRETO DELLA METAFISICA:
GLI SCRITTI DI GIORGIO DE CHIRICO NEL CINEMA DI LUIS BUÑUEL

Silvia Tusi

*L'età dell'oro è la realtà immanente cui tutti noi, con la nostra
vita quotidiana collaboriamo, o manchiamo di collaborare.
Il mondo è quale oggi noi lo facciamo, o manchiamo di farlo.
Se quel che ci troviamo oggi fra le mani è pazzia, i pazzi siamo noi.*
Henry Miller, *Max e i fagociti bianchi*

“Il cinematografo è un teatro di fantasmi” (G. de Chirico)

L'interesse di Giorgio de Chirico nei confronti del cinema è chiaramente espresso nel famoso testo del 1943, *Discorso sul cinematografo*. L'artista, oltre a un interessante parallelo tra il cinema e il teatro, da lui prediletto, definisce con precisione le qualità di un buon film. Innanzitutto, egli tiene a evidenziare come l'emozione suscitata dalla visione di una pellicola è di ordine esclusivamente sentimentale e non metafisico, in quanto gli attori non partecipano in carne e ossa ma piuttosto come visioni, fantasmi di se stessi, immagini che si susseguono sullo schermo, a differenza invece del teatro, in cui l'emozione è indubbiamente di ordine metafisico perché ci si trova davanti a un mondo magico e irreal e al tempo stesso evidente e concreto, “insomma *esistente materialmente*” e molto specificamente teatrale.¹

Un buon film, inoltre, deve svolgersi prevalentemente per mezzo dell'azione, con dialoghi brevi che la assecondino. “La vera risorsa del cinematografo ed il suo vero dominio sono il movimento e la sua possibilità di spostarsi in un istante da un capo all'altro della terra.” Senza nulla togliere all'importanza del soggetto, e anzi sottolineando che “la prima condizione d'un buon film è un soggetto interessante, condotto con chiarezza dal movimento e dall'azione”, de Chirico tiene però a precisare che “è la *realizzazione*, è l'esecuzione che determinano la riuscita del film”. Infatti, il legame, il filo

¹ Questa e le successive citazioni del paragrafo, ove non diversamente specificato, sono tratte da G. de Chirico, *Discorso sul cinematografo*, in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino 1985, pp. 413-421.



fig. 1 Giorgio de Chirico, ritratto da Man Ray, 1930 ca.



fig. 2 Luis Buñuel, ritratto da Man Ray nel 1929

di comunicazione con lo spettatore, in una parola il linguaggio del film, sono appunto le immagini (“un film è un racconto narrato da immagini e non da parole”) ed esse perciò “devono possedere tutte le qualità, tanto materiali quanto spirituali”. È proprio attraverso le immagini che lo spettatore viene completamente assorbito e portato in un mondo che lo appassiona, che gli fa dimenticare la propria esistenza e vivere una vita emotivamente più intensa e paradossalmente più concreta, più concentrata. “Il successo del cinematografo [va cercato] nella possibilità che offre agli uomini di vivere durante una serata una vita più brillante e più interessante della loro, che di solito è quella vita grigia, mediocre e noiosa alla quale purtroppo sono condannati la maggior parte degli uomini.” Per tale ragione la trama deve essere semplice, lineare, e i sentimenti espressi il più possibile vicini al sentire e all’agire degli uomini. L’azione concreta, svolta da fantasmi che non esistono materialmente, viene a creare un contrasto importante, grazie al quale è possibile “sentire l’emozione angosciosa del dramma, oppure [...] la comicità della scena buffa”. Più avanti nel testo de Chirico scende a un livello più tecnico e dona consigli importanti, sebbene non abbia ancora mai preso parte alla realizzazione di un film. Innanzitutto sconsiglia fortemente l’*oscurità* completa e protratta, perfino nelle scene notturne, in cui è sufficiente un “certo oscuramento”, perché le scene in generale devono essere “sempre chiare e visibili”. Tale *chiarezza* vale ancor di più per i film dal soggetto moderno (non storici), che possono essere girati nella vera natura e nei quali la fotografia deve essere ben eseguita. “Nei paesaggi filmati dal vero i particolari scompaiono; le finezze della luce risultano pochissimo ed i colori mancano completamente o, peggio ancora, quando si tratta di film a colori, sono del tutto falsati.”

Più volte, nei suoi scritti, torna invece sulla necessità, per i film storici, di girare le scene sempre negli studi, ossia con scenografie costruite, finte, perché “quando si vedono degli attori in costume, raffiguranti personaggi dei secoli passati, che stanno in mezzo ad un vero paesaggio, la scena piglia subito un aspetto falso [...] i personaggi, per riflesso, sembrano falsi anche loro”. Questo concetto era stato espresso già nell’*Ebdòmero*, scritto nel 1928: “[...] uno scenario di legno e di cartone

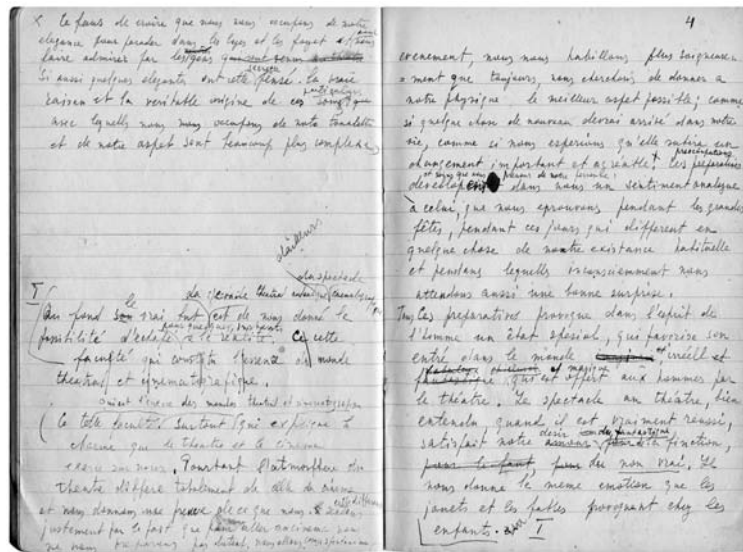


fig. 3 Estratto del manoscritto *Le film* da cui il saggio finale *Discorso sul cinematografo*

è sempre più vero che un pezzo di natura. Ma andate un po' a raccontarlo ai registi estetizzanti, avidi di bei siti e di vedute pittoresche, essi non ci capiscono nulla, ahimè.²²

Altro particolare interessante riguarda la produzione. De Chirico sostiene infatti che un film deve attenersi e in qualche modo rappresentare le qualità e le caratteristiche nonché le risorse naturali e particolari del paese e della nazione che lo produce, ed evitare assolutamente di imitare film prodotti all'estero per non cadere nell'artificio e nel ridicolo.

L'articolo si chiude con un principio fondamentale e universale, da sempre sostenuto da De Chirico: conoscere bene il mestiere. "Creando e realizzando si può fare qualsiasi cosa, purché sia *fatta bene*, poiché è nel *fare bene*, è nella *qualità* che risiedono l'interesse ed il valore di ogni creazione e realizzazione artistica, tanto in arte, quanto in teatro e nel cinematografo."

Nel 1952 può concretizzare le proprie idee sul cinema grazie alla partecipazione come scenografo al film di Antonio Leonviola, *Il ponte dei sospiri*. Stranamente, l'esperienza non si ripeterà più. I suoi interventi saranno perciò sempre teorici, alla stregua di uno spettatore un po' esigente che si improvvisa critico grazie a un'intelligenza acuta e a un'ironia sottile.

Già nel lontano 1924, nel bellissimo testo *Vale Lutetia*, parla de "I dieci comandamenti" di De Mille definendolo "film meraviglioso di metafisica [...]. La magia del colore era tanto più sorprendente in quanto essa appariva dopo lunghe scene grigie o marronastre"²³. Successivamente, in una lunga intervista rilasciata a Costanzo Costantini, parla di cinema e ammette di non aver mai visto un film di

²² G. de Chirico, *Ebdòmero*, Abscondita, Milano 2003, p. 78. Tornerà sull'argomento anche nel testo *Metafisica dell'America*, del 1938, in cui affermerà: "Succede lo stesso fenomeno che si osserva al cinematografo quando si rappresentano film storici. Quando gli attori in costume si muovono in mezzo a veri paesaggi, l'albero, il campo, il monte, qualsiasi pezzo di vera natura sembra falso accanto al personaggio in costume. [...] Pertanto io consiglio, tanto nei registi di casa nostra quanto di quelli di fuori, se non vogliono fare cose stonate e poco intelligenti, di non usare nei film storici che scenografie e di evitare più che sia possibile la natura vera", in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 355.

²³ *Ibid.*, p. 268.



fig. 4 Estratto del manoscritto per l'articolo sul *Giornale d'Italia* sul Festival di Venezia, 1954

Fellini ma di avere molto apprezzato, al Festival del Cinema di Venezia del 1958, *Il posto delle fragole* di Bergman. In un'altra intervista sostiene che “Ford è noioso, Fellini è buono, Visconti ha fatto dei bei film”⁴. Precedentemente, nel 1954, si era interessato al Festival del Cinema di Venezia scrivendo un articolo pubblicato su «Il Giornale d'Italia», dal titolo *Gli interessi della Nazione e il Festival del cinema a Venezia*. In questo scritto, oltre a criticare ferocemente gli organizzatori e i partecipanti, accusando entrambi di esterofilia e d'incapacità nel creare il giusto collegamento tra film e pubblico, de Chirico si improvvisa critico cinematografico e con grande lucidità afferma: “Il miglior film è stato quello di Luchino Visconti dal titolo ‘Senso’. Il titolo stonava con l'atmosfera del film, poiché la parola senso, usata alludendo alla sensualità,

sta male nel patetico eroismo del nostro Risorgimento. E non è oggi il momento, dopo le umiliazioni subite e il servilismo che incombe in Italia, non è oggi che bisogna mostrare una nobile italiana che si conduce a quel modo. Luchino Visconti avrebbe potuto correggere tutto questo mostrando nel film la protagonista che alla fine si butta nell'Adige e poi le truppe italiane che entrano a Verona tra lo sventolio delle bandiere e gli inni alla patria. Ma Visconti, malgrado il suo ingegno e la sua capacità, è modernista e quindi soffre di quelle fobie che affliggono i modernisti e cioè paura di sembrare banale, paura di sembrare antiquato, paura di sembrare troppo entusiasta, paura di essere accusato di cercare gli effetti facili, di usare sistemi superati e via di seguito. Il giorno in cui non sarà più modernista e si sarà liberato di tutte queste paure farà dei films anche migliori di ‘Senso’. In ogni modo il film di Visconti aveva autentiche qualità artistiche e meritava il premio maggiore.” Quest'ultima era peraltro un'opinione sostenuta da molti di coloro che parteciparono al Festival, ma non valse a Visconti il Leone d'Oro, che venne dato a Renato Castellani per il suo *Romeo e Giulietta*.

Giorgio de Chirico comprende perfettamente le grandi potenzialità del cinema. Non bisogna dimenticare che si trova a Parigi prima della Grande Guerra, proprio nel momento in cui cominciano a essere proiettati i primi mediometraggi, in cui le immagini in movimento iniziano a essere utilizzate non più a livello sperimentale ma per creare delle storie che intrattengano, divertano lo spettatore, puro *entertainment*. E sarà sempre così che de Chirico considererà i film, come strumento di distrazione, un *divertissement* di un paio d'ore in cui dimenticare se stessi e abbandonarsi al fluire delle immagini, perdersi tra quei ‘fantasmi’, quelle ‘visioni’ che tanta parte hanno avuto nella sua produzione pittorica ma soprattutto letteraria (dall'*Ebdòmero* al *Signor Dudron*). Sicuramente avrà guardato con interesse i primi film surrealisti proiettati all'inizio degli anni Venti⁵ e avrà poi seguito con una certa attenzione lo sviluppo della macchina filmica, continuando tuttavia a prediligere sempre il teatro.

⁴ C. Siniscalco (a cura di), *Incontro con Giorgio de Chirico*, La Baitta, Matera-Ferrara 1988, p. 121.

⁵ Fagiolo dell'Arco infatti, nella nota al testo *Discorso sul cinematografo*, sottolinea che de Chirico vide nel 1924 *Entracte* di René Clair nella serata dei Ballets Suedois in cui andava in scena *La Giara* di Casella, spettacolo al quale aveva collaborato.



figg. 5 e 6 Bozzetti per il film *Il ponte dei sospiri*, 1952

In conclusione possiamo quindi affermare che i suoi seppur rari interventi confermano questo interesse: dal testo del 1943 alle scenografie per il film *Il ponte dei sospiri*, dalla presenza al Festival del Cinema a Venezia nel 1954 e nel 1958, alle veloci ma competenti risposte nelle diverse interviste rilasciate negli anni Sessanta e Settanta. Del resto è proprio in una di queste che affermerà: “il cinema è un’arte che dovrebbe dare grandi soddisfazioni per le infinite possibilità di finzione scenica e di mezzi tecnici di cui dispone. Ma proprio per tutto questo, credo che il cinema sia un’arte molto difficile e in un certo senso *misteriosa* per alcuni risultati che riesce a dare, e che sembrano superare le intenzioni e le possibilità degli stessi autori.”⁶

**“Il cinema è un’arma meravigliosa e pericolosa se viene usata da uno spirito libero”
(L. Buñuel)**

Luis Buñuel nasce in Spagna, a Calanda, nel 1900. Attraversa, come de Chirico, tutto il XX secolo e lascia un testamento cinematografico di ben trentatré film, tra produzione spagnola, messicana e francese. Partecipa alla Seconda Rivoluzione Surrealista e si sgancia da Breton quando questi assume toni troppo dittatoriali ed eccessivamente politicizzati. Litiga con gli amici storici, Lorca e Dalí, combatte la sua personale guerra contro la dittatura e fugge in America, imponendosi un esilio che durerà tutta la vita. Nel 1940 infatti si trasferisce con la moglie e il primo figlio a Città del Messico, dove morirà nel 1983. Prima di intraprendere la carriera di cineasta, si dedica alla scrittura, nutrendo per sua stessa ammissione velleità di scrittore. Proprio attraverso la lettura di alcuni suoi articoli sul cinema possiamo notare una certa somiglianza di vedute tra Buñuel e de Chirico, indubbiamente dovuta a una comunanza di eventi storici ed artistici, a una vita trascorsa in viaggio, lontano dalla madrepatria, e a una costante polemica con un’arte artificiale e artificiosa, troppo affascinata dal facile risultato e caratterizzata dalla mancanza di talento, ma soprattutto dalla pigrizia e incapacità di un impegno serio e costante. Il concetto di artista-artigiano si ritrova anche in Luis Buñuel, nella sua capacità di girare un film in poco tempo senza per questo creare un prodotto scadente, nella sua attitudine a risolvere sempre ingegnosamente i mille problemi di una messa in scena, attraverso l’esperienza e la concretezza, l’onestà intellettuale e l’impegno quotidiano. Autore di gran parte delle sceneggiature dei suoi

⁶ C. Siniscalco (a cura di), *op. cit.*, p. 120. Il corsivo è dell’autore.

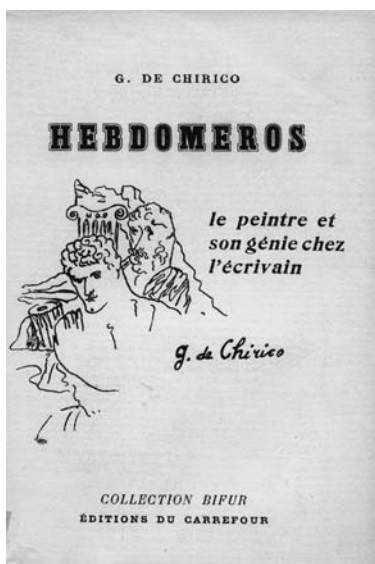


fig. 7 Copertina della prima edizione del romanzo *Ebdomeros*, 1929

film più importanti (anche grazie alla preziosa collaborazione di Jean-Claude Carrière), da *L'Angelo Sterminatore* a *Viridiana*, da *La via Lattea* a *Il fascino discreto della borghesia*, Buñuel non dimentica mai il fine ultimo del suo lavoro, la creazione di un film da vedere, che rechi giovamento alle persone, le porti a riflettere e a gioire, a scardinare idee preconette e a giocare con l'ironia e la doppia valenza di determinati atteggiamenti e pensieri. Non ama molto essere intervistato, non si profonde in lunghe spiegazioni del suo pensiero, né tantomeno dà il fianco alle numerose interpretazioni dei suoi film, mascherando le scelte con la casualità, la necessità del momento, il capriccio. Quando è costretto a dichiarare la sua posizione intellettuale, lo fa con poche parole precise, attraverso le quali possiamo comprendere senza fraintendimenti la sua idea di cinema.

In un intervento sui *Cahiers du cinéma* afferma: "Vorrei fare dei film che, oltre a divertire il pubblico, gli infondessero l'assoluta certezza di non vivere nel migliore dei mondi possibili. Oggi i film, compresi quelli che si definiscono neorealisti, si propongono il fine opposto. Come è possibile sperare in un miglioramento del pubblico quando ogni giorno il cinema ci racconta, persino nelle commedie più insipide, che le nostre istituzioni sociali, i nostri concetti di Patria, Religione, Amore ecc. sono forse imperfetti ma sono *unic* e *necessari*? Il vero oppio del pubblico è il conformismo e l'intero gigantesco mondo del cinema è impegnato nella propagazione di questo confortevole atteggiamento, celato a volte sotto la maschera insidiosa dell'arte."⁷ E ancora, in un'altra intervista: "Io sono per un cinema che [...] mi darà una visione integrale della realtà, accrescerà la mia conoscenza delle cose e delle creature, e mi spalancherà il meraviglioso mondo dell'ignoto, di tutto ciò che non posso leggere nella stampa quotidiana né trovare per la strada."⁸ Come sottolineato da de Chirico, il cinema è immagine, perciò dev'essere tecnicamente ben fatto, ma è anche "storia", perciò occorre scrivere e sceneggiare delle storie che prediligano l'azione, mostrino delle scelte e la vita nella sua complessità in modo diretto e chiaro. Buñuel indubbiamente condivide questo punto di vista quando afferma che "la tecnica è una qualità necessaria ad un film, così come ad ogni opera d'arte, o ad un prodotto industriale. Ma non bisogna credere che questa qualità determini l'eccellenza di un film. Ci sono delle qualità, in un film, che possono interessare più della tecnica. Bisogna rendersi conto che uno spettatore non perde mai il tempo ad analizzare i mezzi tecnici di un film, più spesso chiede soltanto al film che gli procuri delle emozioni."⁹ Si lamenta tuttavia della pigrizia dello spettatore e in generale dell'incapacità dell'industria cinematografica di produrre

⁷ A. Farassino, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, Baldini & Castoldi, Milano 2000, pp. 94-95.

⁸ L. Buñuel, *Un tradimento inqualificabile*, Marsilio, Venezia 1996, p. 175.

⁹ Tratto da L. Buñuel, 'Nel gorgo del peccato di Victor Fleming', in *ibid.*, p. 149.

buoni film in modo da educarlo a un cinema di qualità, in cui si curino con attenzione tutti gli aspetti e non si guardi solo al guadagno come fine ultimo.

“Lo spettatore cinematografico è il peggiore di tutti. Chi va alla partita, alla fine è eccitato, e così il pubblico del teatro, all’uscita si mette a parlare e discutere. Al cinema va chi ha due ore libere e non sa cosa fare o deve palpare la ragazza o fare chissà cosa. Io di solito vado nelle sale però mi piace veder uscire gli spettatori, cerco sempre di osservarli e noto che dai cinema escono tutti silenziosi e cadaverici.”¹⁰ Come de Chirico, che non ama frequentare l’ambiente intellettuale, in cui a suo dire difficilmente si dicono cose veramente intelligenti e in cui al contrario si tende a parlare di ciò che non si sa, anche Buñuel tende a schivare l’ambiente cinematografico: “Non mi piace andare al cinema, ma amo il cinema come mezzo di espressione. Trovo che non ci sia niente di meglio che mostrare una realtà che non tocchiamo con mano tutti i giorni [...]. Il cinema, per il suo stesso meccanismo, ci apre una piccola finestra sul prolungamento di questa realtà. La mia aspirazione come spettatore di cinema è che il film mi sveli qualcosa, e questo mi accade assai di rado [...] ed è per questo che non ci vado quasi mai.”¹¹

Citando Emers, e sostituendo al termine ‘romanziera’ quello di ‘regista’, Buñuel afferma che quest’ultimo “avrà degnamente assolto la sua missione quando, mediante la rappresentazione dei rapporti sociali autentici, avrà spazzato via il convenzionalismo che ne copre o distorce la natura, avrà distrutto l’ottimismo del mondo borghese e avrà costretto il lettore a dubitare della perennità dell’ordine esistente, anche senza indicarci direttamente una conclusione, anche senza prendere apertamente posizione.”¹²

Il percorso artistico e la vita del regista spagnolo sono all’apparenza molto diversi da quelli di de Chirico: diverse nazionalità, diversi continenti in cui si sviluppano le loro storie, diverso ambito di espressione artistica. Eppure ci sono molti punti di raccordo. Tutti e due attraversano il Novecento con grande vigore, creando un proprio inconfondibile stile e rivoluzionando profondamente il modo di fare pittura e cinema. Entrambi sono legati all’idea dell’artista-artigiano, dell’impegno giornaliero e costante, della continua ricerca per migliorarsi, per mettersi sempre in discussione, all’interno di un percorso coerente in cui si dipingono o si filmano sempre le stesse tematiche. Lavorano tantissimo entrambi, senza sosta e concentrando tutte le loro energie nel *creare*: Buñuel gira ben trentatré film (una media di un film all’anno), scrive moltissimo (e purtroppo tanti progetti rimangono sulla carta), tiene dei ritmi di lavoro forsennati (gira i film in poche settimane) e non prende mai una pausa, così come de Chirico dipinge migliaia di quadri, non smette mai di studiare, di sperimentare nuove tecniche pittoriche, ricercare continuamente nuovi modi per migliorare.

Tutti e due furono a Parigi tra il 1925 e il 1933 e frequentarono, sebbene in differenti periodi, il gruppo surrealista capeggiato da Breton, dal quale poi si dissociarono entrambi. Una data importante li accomuna. Nel 1929 Buñuel scrisse e girò con Dalí il suo primo film, *Un chien andalou* (proiettato lo stesso anno a Parigi, nello Studio 28) che gli valse l’immediata ammissione nel grup-

¹⁰ A. Farassino, *op. cit.*, pp. 103-104.

¹¹ AA.VV., *La politica degli autori. Le grandi interviste dei ‘Cabiers du cinéma’*, Minimum Fax, Roma 2000, pp. 150-151.

¹² L. Buñuel, *op. cit.*, p. 175.

po surrealista e la sottoscrizione del Secondo Manifesto del Surrealismo. Sempre nel 1929 de Chirico pubblicò, con l'editore Carrefour, il suo primo romanzo, di forte stampo surrealista, *Hebdomeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain*. Ed è proprio questo romanzo a creare un raccordo palese tra i due geni del Novecento. Indubbiamente la famosa scena dell'occhio tagliato, girata da Buñuel in



fig. 8 Locandina del film *Un chien andalou*, 1929



fig. 9 Scena tratta dal film *Un chien andalou*, 1929

Un chien andalou, può essere considerata un punto di raccordo forte tra l'inventore della metafisica e il grande cineasta spagnolo. Con quell'immagine si è voluto in modo molto violento e rivoluzionario sottolineare la necessità, divenuta improrogabile, di 'vedere meglio', di aprire gli occhi, guardare al di là dell'apparenza, così come de Chirico ha fatto nei suoi quadri e ha egli stesso sottolineato nel famoso testo *Zeusi l'esploratore*: "Gli antichissimi Cretesi stampavano un occhio enorme in mezzo ai profili stecchiti che si rincorrevano attorno i vasi, gli utensili domestici, le pareti delle abitazioni. Anche il feto d'un uomo, d'un pesce, d'un pollo, d'un serpente, allo stadio primo, è tutt'occhio. *Bisogna scoprire l'occhio in ogni cosa*."¹³ Ma quello che qui preme sottolineare non è tanto l'indubbia comunione di intenti e di idee, la concezione simile di un'arte anticonformista, né tanto meno tornare ancora sul parallelo iconografico tra i due artisti¹⁴, quanto piuttosto analizzare una differente ispirazione, che Buñuel ha tratto dagli scritti di de Chirico, in particolare proprio dall'*Ebdòmero*.

È soprattutto il regista spagnolo a ricordare nelle sue Memorie l'incontro fugace con de Chirico, quando con una parte del gruppo surrealista, tra cui Gala e Paul Eluard, si trovava a Cadaqués con Dalí per le riprese di *Un chien andalou*. Il ricordo non va al di là di un innocente pettegolezzo¹⁵, ma l'influenza del Grande Metafisico è talmente profonda e radicata da presentarsi in molti film di Buñuel degli anni Sessanta e Settanta. In particolare, vale la pena guardare con occhio più attento un suo film messicano girato nel 1962, *L'Angelo Sterminatore*, in cui tro-

¹³ Articolo apparso in «Valori Plastici», Roma, a. I, n. 4-5, novembre 1918, p. 10, ora ristampato in G. de Chirico, I. Far, *Commedia dell'arte moderna*, Abscondita, Milano 2002, pp. 52-53. Il corsivo è dell'autore.

¹⁴ A tal proposito si veda il catalogo curato da E. Bruno e E. Bruscolini in occasione della retrospettiva tenutasi al Palazzo delle Esposizioni, Roma, 16 dicembre 1992 - 11 gennaio 1993, dal titolo *Surrealismo e Metafisica nel cinema di Buñuel*, nonché, per una visione più generale, il volume di R. Grisolia, *La metamorfosi dello sguardo. Cinema e pittura nei film di Luis Buñuel*, Biblioteca di Bianco & Nero, Marsilio, Venezia 2002.

¹⁵ Si veda a tal proposito L. Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milano 1991, nonché M. Aub, *Buñuel: Il romanzo*, Sellerio, Palermo 1992.

viamo numerose scene ispirate al romanzo surrealista *Ebdòmero*. Infatti è nelle pagine di questo romanzo, in cui “l’Atto metafisico è tradurre l’immagine in verbo, in parola”¹⁶, che nascono tante tematiche care al regista spagnolo, sebbene lui non abbia mai dichiarato di averlo letto, né tanto meno di averlo utilizzato come fonte d’ispirazione. In quest’opera non solo “l’Inferno è la società puritana e ipocrita, nemica dei filosofi [...] è il sistema produttivistico e politico contemporaneo”¹⁷, ma soprattutto vi è una profonda connessione alla finzione teatrale: “la parete della camera si solleva come un sipario e vengono visioni beate o di angoscia. Il teatro perché de Chirico, sebbene con ampie riserve, tuttavia in questo periodo fa molto teatro (scenografie). Ma è pure attratto dal cinema. Il cambio di scena è pura dissolvenza, come nei film.”¹⁸

“I demoni della città m’aprivano la strada” (G. de Chirico)

“Se il film che vedrete vi sembrerà enigmatico o incoerente, anche la vita lo è. È ripetitivo come la vita e, come la vita, soggetto a molte interpretazioni. L’autore dichiara di non aver voluto giocare su dei simboli, almeno coscientemente. Forse la migliore spiegazione dell’*Angelo Sterminatore* è che, ‘ragionevolmente’ non ve ne è nessuna.”¹⁹

L’Angelo Sterminatore inizia così, quasi a voler preparare lo spettatore a una visione anticonformista, a un film senza un messaggio preconfezionato, invitandolo a liberare l’immaginazione per farsi trasportare più dalle immagini che dalla storia. Sia Buñuel che de Chirico sviluppano nelle proprie opere d’arte il tema dell’enigma e del mancato svelamento, rifiutando qualsiasi tipo di banalizzazione causata dalla mera spiegazione delle proprie scelte, ed escludendo categoricamente l’appellativo di ‘simbolisti’. Al pari di Giorgio de Chirico, che risponde alle domande di critici e giornalisti in modo provocatorio, sostenendo motivazioni semplicistiche alle proprie scelte iconografiche, Luis Buñuel, più volte interpellato per ottenere chiavi di lettura dei propri film, mantiene un tono distaccato e spesso canzonatorio, giustificando le proprie scelte con il capriccio del momento o la semplice opportunità pratica di effettuare un’inquadratura piuttosto che un’altra: “Non riesco a capire l’ossessione che alcuni hanno per dare una spiegazione razionale a immagini spesso gratuite. La gente vuole sempre la spiegazione



fig. 10 Locandina del film *L’Angelo Sterminatore*, 1962

¹⁶ J. de Sanna, Postfazione, in G. de Chirico, *Ebdòmero*, cit., p. 121.

¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹⁸ *Ibid.*, p. 127. Poco prima de Sanna afferma inoltre: “L’ironia della finzione consegna *Ebdòmero* alla letteratura dei fantastici, come Jorge Luis Borges e Luis Buñuel”.

¹⁹ L. Buñuel, *Sette film*, Einaudi, Torino 1974, p. 217.



fig. 11-15 Alcune scene tratte dal film *L'Angelo Sterminatore*, 1962

di tutto. È la conseguenza di secoli di educazione borghese. E per tutto quello per cui non trovano spiegazione ricorrono in ultima istanza a Dio. Però, a cosa gli serve? Poi dovranno spiegare Dio.²⁰

Sin dalle prime pagine dell'*Ebdòmero* ritroviamo una descrizione molto simile a quella della villa di *Calle de la Providencia*, così come una generale atmosfera di sospensione del tempo, di angosciosa attesa in un silenzio carico di presagi. Il romanzo si apre proprio con la frase “[...] e allora incominciò la visita di quello strano edificio sito in una via severa, ma distinta e senza tristezza [...]”. Cominciarono a salire le scale che erano assai larghe e interamente di legno verniciato²¹ e ancora “In un angolo del salotto un enorme pianoforte a coda²², per arrivare infine alla descrizione indubbiamente più importante, in cui il riferimento appare palese: “Poi era l'apparizione dell'orso, dell'orso inquietante ed ostinato, che vi segue per le scale e attraverso i corridoi, con la testa bassa e l'aria di pensare ad altro, la fuga sperduta attraverso le camere dalle uscite com-

PLICATE, il salto dalla finestra nel vuoto (suicidio nel sogno).²³ Nella sceneggiatura del film viene così descritta la scena: “Nella *ball* della villa è entrato l'orso, e sale per le scale a quattro zampe con la sua andatura grottesca [...]. L'orso ha salito le scale e avanza dondolando sotto il grande lampadario di cristallo” e ancora “L'orso si aggira misterioso per la casa.”²⁴ L'idea centrale dell'*Angelo Sterminatore*, su cui ruota l'intera trama, riguarda l'impossibilità di un gruppo di alto-borghesi, alla fine di una cena, di uscire dalla villa di Nobile, il protagonista. Per lungo tempo gli invitati rimangono imprigionati nel grande salone, cercando di sopravvivere alla fame e alla sete, sporchi e con gli abiti laceri, i nervi distrutti dalla frustrazione di non riuscire a superare la soglia, senza alcun motivo apparente. La borghesia che ci propone Buñuel in questo film è una classe senza risorse e quindi senza speranza, che non ha quell'intelligenza pratica che si sviluppa attraverso il superamento delle difficoltà e delle sofferenze quotidiane, con la quale provvedere alla risoluzione di un problema all'apparenza insormontabile.²⁵

²⁰ A. Farassino, *op. cit.*, p. 94.

²¹ G. de Chirico, *Ebdòmero*, cit., p. 11.

²² *Ibid.*, p. 13.

²³ *Ibid.*, p. 12.

²⁴ L. Buñuel, *Sette film*, cit., p. 269 e p. 275

²⁵ Lo stesso Buñuel infatti affermerà che trattasi di un film sulla condizione borghese, in quanto “tra operai non sarebbe la stessa cosa, si troverebbe sicuramente una soluzione alla segregazione involontaria [...]. Perché l'operaio è più vicino alle difficoltà concrete della vita”, in T. Pérez Turrent e J. de la Colina (a cura di), *Buñuel secondo Buñuel*, Ubulibri, Milano 1993, p. 158.

Nell'*Ebdòmero* la descrizione è più che mai calzante e ci sembra quasi di vederlo, questo film, nella scena descritta da de Chirico: “[...] e quei personaggi di dramma che andavano intorno al pianoforte, tenendo una tazza di caffè in mano, con gesti e movimenti da saltatori filmati col rallentatore; tutte quelle persone vivevano in un mondo proprio, un mondo a parte; esse *ignoravano tutto*; non avevano mai sentito parlare della guerra del Transvaal né della catastrofe della Martinica; esse non vi riconoscevano poiché non vi avevano mai conosciuto; non si preoccupavano di nulla e nulla aveva presa su loro [...]. *Ebdòmero* sosteneva che tutto questo era effetto dell’ambiente, dell’*atmosfera* e che non conosceva nessun mezzo per cambiare le cose; non restava altro da fare che vivere e lasciar vivere. Ma qui sta la domanda, vivevano essi realmente?”²⁶

Un altro esplicito parallelo tra romanzo e film sono i segnali massonici: “[...] si riconoscevano a segni impercettibili che essi solo avevano la facoltà, o piuttosto, la destrezza di fare: ‘Tu sei qua, tu sei dunque mio fratello e mio complice; *siamo nello stesso caso*.’”²⁷ Nella sceneggiatura del film è scritto: “Roc: Sono felice di conoscerla sotto un aspetto così... fraterno. Christian: Quale Loggia? Roc: Alba ventuno. Christian: Colonna sublime.”²⁸

In generale, oltre questi chiari rimandi, è tutta l’atmosfera surreale che rimanda a un certo tipo di iconografia dechirichiana. Come sottolineato giustamente da Farassino, “il vero mistero del film *L’Angelo Sterminatore* è l’inconscio, i sogni, le voci che provengono non si sa da dove, le parole assurde, la stanza che pare allargarsi”²⁹, così come gli interni dechirichiani, dai soffitti bassi e i pavimenti a listelli, in cui i manichini o gli Archeologi dal corpo enorme e le gambe minuscole sono circondati da un’atmosfera di profonda introspezione, in cui i ricordi si confondono con immagini oniriche.³⁰ L’unica via di fuga dalla realtà soffocante, dalla gabbia che ci imprigiona, è il sogno (che diventa sogno collettivo nel film), è l’immaginazione, che crea nuovi spazi e nuove prospettive, meno anguste e cupe. Come il passaggio dall’Interno Metafisico, chiuso in strutture architettoniche claustrofobiche, agli ampi orizzonti de *Il ritorno del figliol prodigo*. La mente spazia, rifugge la realtà limitata e limitante, fino ad arrivare in un non-luogo senza tempo in cui può liberamente giocare con se stessa e i propri ricordi e sogni. Nel film il salone è allestito come un teatro³¹, rappresenta tutto il mondo di coloro che vi abitano e che sono condannati a ruotarvi intorno senza poter scappare, come fossero burattini in una rappresentazione ben congegnata da una sadica mano superiore che si diverte a tormentarli. Il burattino buñueliano è molto vicino al manichino di de Chirico (si veda anche il film *Estasi di un delitto*), in cui parti umane si mischiano a parti meccaniche, il volto si spersonalizza e perde qualsiasi espressione, come il borghese al quale hanno insegnato a non mostrare i propri

²⁶ G. de Chirico, *Ebdòmero*, cit., p. 14.

²⁷ *Ibid.*, p. 99.

²⁸ L. Buñuel, *Sette film*, cit., p. 230. A p. 275 è scritto: “Cos’è questo grido? È il grido d’aiuto massonico. Sentendolo, ogni massone è obbligato ad accorrere in aiuto di colui che l’ha lanciato. Ma qui... a meno che l’orso...”; “Christian, il momento è arrivato! La parola impronunciabile! [...] L’orso si aggira misterioso per la casa. La parola impronunciabile non ha avuto alcun effetto, e i due massoni sono delusi e disperati.”

²⁹ A. Farassino, *op. cit.*, p. 255.

³⁰ Scrive de Chirico nel testo del 1938 *Naissance du mannequin*: “Le mannequin assis est destiné à habiter les chambres; le grand air ne lui convient pas mais surtout les coins des chambres... Les plafonds hauts ne lui conviennent pas; il lui faut des plafonds bas. Ainsi pas de pièces à plafond haut, pas d’ogives et pas de grand air”, in *Metafisica*. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, n. 1-2, Milano, 2002, p. 278.

³¹ Così nella sceneggiatura: “In fondo al salone vi è una sorta di palco lievemente rialzato, che ha ai lati della ‘ribalta’ delle grandi tende tirate”, in L. Buñuel, *Sette film*, cit., p. 229.



fig. 16 Giorgio de Chirico nella sala da pranzo della casa in Piazza di Spagna



fig. 17 Scena tratta dal film *Il fascino discreto della borghesia*, 1972

stati d'animo e le proprie emozioni e a mantenersi sempre decorosamente serio e composto, per non contravvenire alle regole di buona educazione che stanno alla base dei falsi rapporti della società moderna. Come infatti sottolineato da Calvesi, "la poetica indefinizione, la non-identità del manichino è evidente, giacché il superuomo dechirichiano scruta sì l'ignoto, ma per rispecchiarvi appunto la propria crisi d'identità, e profetizza solo la propria impotenza. Onde il suo 'regresso' verso il sub-uomo, eroico ma assediato da un invincibile mistero; onde il ribaltarsi della proiezione in un percorso inverso ed ansioso."³²

Anche la casa in cui Giorgio de Chirico visse gli ultimi trent'anni della sua vita ricorda quest'impostazione scenica, con arredi borghesi e a tratti sfarzosi, putti in legno e oro, tende rosse davanti alla sala da pranzo, quasi a creare proprio quel palcoscenico che ritroveremo anche ne *Il fascino discreto della borghesia*. Ma il teatro è anche il luogo della ripetizione, nelle prove e nelle repliche, di gesti e frasi che ritornano, sia ne *L'Angelo Sterminatore*, sia in generale in tutti i film di Buñuel, in cui ritroviamo spesso le stesse battute e gli stessi attori feticcio (Francisco Rabal, Fernando Rey, Muni...).

In de Chirico la ripetizione è quasi il *Leitmotiv* della sua vita artistica, nella quale ritorna sugli stessi soggetti (i cavalli, le piazze d'Italia, i manichini) e arriva perfino a citare se stesso, quasi fosse 'altro da sé'. E qui troviamo anche il tema del doppio, comune a entrambi. Infatti se da un lato sia l'*Ebdòmero* che i manichini, gli archeologi, nonché i più palesi autoritratti rappresentano continuamente de Chirico nelle sue innumerevoli personalità, i protagonisti maschili di molti film di Buñuel altro non sono che parti di se stesso, ognuna ben costruita con certe caratteristiche psicologiche, patologie congenite, follie e passioni nascoste. Il fattore del doppio permette ai due artisti di creare in modo distaccato, senza un coinvolgimento devastante, una figura negativa o positiva che permetta una lettura critica dall'esterno, per attuare una sorta di rigenerazione attraverso la quale sia possibile ricreare anche il mondo civile e la natura.³³

All'interno dell'*Ebdòmero* troviamo infine immagini che rimandano ad altri film del regista spa-

³² M. Calvesi, *La Metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 94.

³³ Cfr. J. de Sanna, *op. cit.*, p. 125.



figg. 18-22 Scene tratte dal film *Il fantasma della libertà*, 1974

gnolo. In riferimento al ‘mangiare’, il pittore così scrive: “[...] non riusciva a capire come persone ragionevoli potessero commettere atti tanto vergognosi e come potessero avere il coraggio di fare ciò in pubblico, davanti ai loro simili, invece di nascondere le loro inconfessabili azioni in fondo alle camere più oscure, dopo essersi rinchiusi a doppio giro di chiave come per una violenza carnale.”³⁴ Nel film *Il fantasma della libertà* (1974) Buñuel sovverte la realtà e mostra gli attori seduti comodamente sui wc attorno a una tavola, conversando amabilmente o sfogliando una rivista, mentre l’atto di mangiare è visto come qualcosa di vergognoso, di cui sarebbe meglio non parlare, e che viene espletato in modo quasi animalesco all’interno di una piccola stanza in fondo alla casa.

E ancora: “Uno di loro diceva che a volte, di notte, si svegliava avendo fame; pertanto aveva preso l’abitudine di far mettere dalla domestica, sul comodino, al momento in cui la sera essa gli preparava il letto, una grande ciotola piena di latte, e, una volta coricato, prima di addormentarsi, afferrava la ciotola, la sollevava come per una libazione e poi la vuotava d’un fiato.”³⁵ Questo ricorda



³⁴ G. de Chirico, *Ebdòmero*, cit., p. 66.

³⁵ *Ibid.*, p. 18.



fig. 23 Giorgio de Chirico, *Mistero e malinconia di una strada*, 1914



fig. 24 Scena tratta dal film *Simon del deserto*, 1965

molto la scena de *Il fascino discreto della borghesia* in cui un giovane militare narra di aver ucciso il padre mettendo del veleno nel bicchiere di latte che l'uomo soleva bere prima di andare a dormire, un rito che compiva ogni giorno da anni e che gli assicurava un sonno tranquillo e ristoratore.

Ci sono altri film in cui ritroviamo iconografie e atmosfere riprese dal *Pictor Optimus*. In *Viridiana* (1961), ad esempio, la scena in cui Silvia Pinal indossa l'abito da sposa della defunta moglie di Fernando Rey ricorda l'opera *Il segreto della sposa*, eseguita da de Chirico una prima volta nel 1926 e poi successivamente nel 1971; la bambina col cerchio ritratta in *Mistero e malinconia di una strada*, 1914, ritorna in *Simon del deserto* (1965), dove sempre Silvia Pinal interpreta il diavolo tentatore che si traveste da innocente bambina per sviare i pensieri di Simone lo Stilita; e ancora in questo film, il finale a New York ci ricorda i dipinti *Visione metafisica di New York* o *Il segreto di Manhattan*. In *Bella di giorno* (1966) troviamo il riferimento al sole nero, come nelle illustrazioni di de Chirico ai *Calligrammes* di Apollinaire (1930), mentre la lotta corpo a corpo in *Los Olvidados* ci riporta ai *Gladiatori* che de Chirico cominciò a dipingere negli anni Venti.

“À l'écran il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes” (A. Bazin)

Nei dipinti di Giorgio de Chirico troviamo una dislocazione degli oggetti di uso comune all'interno di un piano inclinato, di un interno o di una piazza, in abbinamenti che nella realtà non sarebbero possibili, pensabili o comunque utili (André Billy parla di “ipocondriaca dislocazione” degli oggetti nelle opere di de Chirico).³⁶ Guanti in architetture metafisiche, giocattoli accanto a scatole

³⁶ André Billy, *Apollinaire Vivant*, Editions de la Sirène, Paris 1923, p. 42.

misteriose, tende colorate davanti a portici che si allungano verso l'orizzonte. Ci sono oggetti che ricorrono, come le squadre e i templi sui petti del trovatore, i cubi nelle *muse inquietanti* o nelle *piazze d'Italia*, i biscotti ferraresi negli *interni metafisici*. Lo stesso de Chirico affermerà: "Ma noi che conosciamo i segni dell'alfabeto metafisico sappiamo quali gioie e quali dolori si racchiudono entro un portico, l'angolo d'una strada o ancora in una stanza, sulla superficie d'un tavolo, tra i fianchi d'una scatola. I limiti di questi segni costituiscono per noi una sorta di codice morale ed estetico delle rappresentazioni e per di più noi con la chiaroveggenza costruiamo in pittura una nuova psicologia metafisica delle cose."³⁷ La



fig. 25 Scena tratta dal film *Estasi di un delitto*, 1955

ripetizione iconografica è un aspetto importante nell'arte di de Chirico e ritorna in Buñuel in forma surrealista, attraverso i sogni, le visioni, le battute ripetute pedissequamente, i gesti riproposti, certi oggetti particolari che si trovano in molti suoi film. Un esempio fra tutti è quello della scatola, che viene proposta come contenitore misterioso in *Bella di giorno*, come scrigno sensuale in *Quell'oscuro oggetto del desiderio* e strumento salvifico ne *L'Angelo Sterminatore*, o come carillon, scatola suonante, in *Estasi di un delitto*. Oppure i feticci, le protesi, le proiezioni di se stessi, come la finta gamba di *Tristana*, la mano senza corpo ne *Le chien andalou* e ne *L'Angelo Sterminatore*, il manichino in *Estasi di un delitto*, o la ricostruzione di un fantoccio ne *Le chien andalou*, in cui "la donna cerca di far rinascere l'uomo attraverso i suoi abiti o pezzi sparsi: ne risulta una sorta di manichino vuoto, un fantoccio dell'impotenza o anche un altro da sé di cui l'uomo, quando riappare vivente, si è liberato."³⁸ Per non parlare degli oggetti che in un unico film si ritrovano a svolgere differenti funzioni, passando dall'erotico al macabro con una semplicità e naturalezza da lasciare completamente spiazzati, oggetti apparentemente "innocui" che vengono caricati di significati misteriosi o palesemente scioccanti, come la corda per saltare usata dalla bambina in *Viridiana*, corda che verrà utilizzata dal protagonista per impiccarsi e dal cieco come cintura dei pantaloni, inquadrata mentre questi commette violenza carnale.

"Si può concludere che ogni cosa abbia due aspetti: uno corrente, quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro, lo spettrale o metafisico, che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, così come certi

³⁷ G. de Chirico, *Sull'arte metafisica*, in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 87, ristampato in G. de Chirico, I. Far, *op. cit.*, all'interno del testo *Estetica metafisica*, pp. 31-32.

³⁸ A. Farassino, *op. cit.*, p. 123.

corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X.³⁹

Infine ci sembra importante sottolineare un aspetto che lega tecnicamente i due artisti, quello che Buñuel chiama *découpage*. In un testo molto importante dal titolo *Découpage o segmentazione cinegrafica*, il regista spagnolo chiarisce questa terminologia affermando: “L’intuizione del film, l’embrione fotogenico, palpita già in quell’operazione che si chiama *découpage*. Segmentazione. Creazione. Scissione di una cosa perché si trasformi in un’altra. Quello che prima non era, ora è. Modo, il più semplice, il più complicato, di riprodursi, di creare.”⁴⁰ Mentre il montaggio è un procedimento meramente tecnico e consiste nel tagliare e incollare insieme una sequenza di scene e creare così il movimento, il ritmo del film, il *découpage* è il passo precedente, nasce dall’immaginazione del regista, è l’inquadratura che egli andrà a fare, curata in tutti i suoi aspetti, nelle luci, nella fotografia, così come nella scenografia, nella sistemazione degli spazi, degli oggetti e degli attori. “L’immagine è elemento attivo, cellula di azione invisibile, ma sicura, rispetto all’inquadratura che è l’elemento creatore, l’individuo adatto a determinare la colonia.”⁴¹ Secondo Buñuel la decadenza del cinema è dovuta proprio alla sottovalutazione di questo elemento e all’incapacità di presentarsi sul *set* senza avere sotto mano uno schema di *découpage*. Per quanto possa sembrare un paragone azzardato, vogliamo mettere in relazione l’importanza di questo elemento per il cineasta spagnolo con il costante appello al “mestiere” di Giorgio de Chirico, che lo ha portato a scrivere un trattato di tecnica pittorica, in cui viene spiegato dettagliatamente come preparare la tela e i colori, vengono portate alla luce antiche ricette, oltre a innumerevoli consigli sulla stesura della materia e i tempi di asciugatura.⁴² I due artisti sono dei veri e propri artigiani, che vogliono imparare bene il mestiere e tramandarlo, come si faceva nelle antiche botteghe, in cui maestro e apprendista lavoravano a stretto contatto. Ma i tempi cambiano e adeguarsi diventa difficile. De Chirico non troverà orecchie intelligenti che lo ascolteranno e Buñuel fortunatamente morirà prima di vedere la definitiva decadenza dell’industria cinematografica.

Scrivendo de Chirico nel 1928: “Egli considerava il sonno come qualcosa di sacro e di dolcissimo e non ammetteva che la sua calma venisse turbata. Ebdòmero professava lo stesso culto per i figli del sonno: i sogni; ragione per cui aveva fatto scolpire sopra ogni piede del suo letto un’immagine di Mercurio oniropompo, cioè conduttore di sogni, poiché, come ciascuno sa, Mercurio era incaricato da Giove non solo di esercitare la professione di psicopompo, cioè di guidare e condurre le anime dei trapassati nel mondo dell’aldilà, ma anche di condurre i sogni nel sonno dei viventi addormentati.”⁴³

Risponde Buñuel: “Il cinema è un’arma meravigliosa e pericolosa se viene usata da uno spirito libero. È lo strumento migliore per esprimere il mondo dei sogni, delle emozioni, dell’istinto. Il meccanismo con cui si producono le immagini cinematografiche, per il suo modo di funzionare, è, fra tutti i mezzi di espressione umana, quello che più somiglia alla mente dell’uomo o, meglio ancora,

³⁹ G. de Chirico, *I. Far*, op. cit., p. 29.

⁴⁰ L. Buñuel, *Un tradimento inqualificabile*, cit., p. 156.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. Giorgio de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, Libri Scheiwiller, Milano 2001.

⁴³ G. de Chirico, *Ebdòmero*, cit., p. 77.

quello che meglio imita il funzionamento della mente in stato di sonno. B. Brunius ci fa notare che la notte che invade lentamente la sala equivale a chiudere gli occhi: allora comincia nello schermo, e nell'uomo, l'incursione attraverso la notte dell'inconscio: le immagini, come nel sogno, compaiono e scompaiono fra dissolvenze e oscuramenti; il tempo e lo spazio si fanno flessibili, si contraggono e si dilatano a volontà, l'ordine cronologico e i valori relativi di durata non corrispondono più alla realtà; l'azione di un cerchio è trascorrere, in alcuni minuti o in vari secoli; i movimenti accelerano i ritardi.⁴⁴

⁴⁴ L. Buñuel, *Un tradimento inqualificabile*, cit., pp. 173-174.