



Casa Editrice
Leo S. Olschki

SGUARDI, FINZIONI ED ETNOGRAFIA. LO SPECCHIO DI BUÑUEL

Author(s): Ricardo Sanmartín and Claudia Troilo

Source: *Lares*, Vol. 75, No. 1 (Gennaio-Aprile 2009), pp. 79-96

Published by: Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l.

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26333082>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l. is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Lares*

JSTOR

SAGGI IN TRADUZIONE

RICARDO SANMARTÍN

SGUARDI, FINZIONI ED ETNOGRAFIA.
LO SPECCHIO DI BUÑUEL

Lo sguardo di Buñuel sulle *Hurdes*,¹ e in generale quello del cinema, si proietta sullo schermo per incontrarsi con quello degli spettatori. In gran parte questi ultimi sono hurdani, che, vedendo *Tierra sin pan*, si sono avvicinati come a uno specchio, in cui speravano di trovare un'immagine fedele alla propria memoria degli anni Trenta. Molti sono invece stati sorpresi da una visione inaspettata. Quale delle due immagini risponde alla realtà, e qual è il confronto possibile con le altre prospettive etnografiche? In questo articolo torniamo a concentrarci su questo insieme di sguardi e riflessi, tentando di individuare l'immagine antropologica emersa dallo sguardo di Buñuel, anche oltre la sua volontà, dato che nel fenomeno culturale dell'arte la creazione di un'immagine dell'uomo non coincide pienamente con i desideri dell'autore, né si fonda esclusivamente sulle sue intenzioni.

Come ha recentemente ribadito Moustaki: «la creazione si impone per se stessa. A volte quando rileggo le mie canzoni mi sorprende di quante cose ho scritto senza alcuna consapevolezza».² Al di là dello sguardo intenzionale dell'autore, bisogna dunque fare i conti con ciò che vede lo spettatore e con il punto di vista della ricerca: entrambe le prospettive guardano ai fatti e all'opera da visuali differenti, e ognuna capta solo una parte del potenziale semantico di una stessa creazione.

Con il passare del tempo, è bene riguardare le opere alla luce dei fatti, che vanno però osservati traendo spunto da nuove domande. Lo sguardo si proietta allora da visuali illuminate dal presente, prima impensate. L'immagine creata nell'arte è a sua volta creatrice, come una spiga aperta all'uso di chi la raccoglie, i cui semi possono essere fonte di altre immagini. In questo gioco

¹ Las Hurdes è una piccola regione spagnola al nord della Provincia di Cáceres, che si caratterizza per un terreno montagnoso di clima mediterraneo con influenza atlantica, e si estende per circa 470 kmq, a cento chilometri a sud di Salamanca. Attraversata da cinque fiumi, fa parte della cosiddetta «Spagna umida». Tradizionalmente è stata una comunità molto povera e scarsamente accessibile; attualmente nei suoi sei municipi risiedono circa milleseicento abitanti.

² *El País*, 18 gennaio 2007, p. 48.

di sguardi non dobbiamo dimenticare che, come i primati e altri animali, ci riconosciamo allo specchio. In esso ci contempliamo e, dalla distorsione prodotta dal riflesso, ci abituiamo a quell'immagine nella quale ci vediamo riflessi. Nello sguardo di chi ci osserva e nelle sue reazioni ai nostri gesti ed alle nostre azioni, impariamo a percepirci come soggetti. Costruiamo la nostra identità in un dialogo che sperimenta risposte alle loro reazioni, con un percorso incerto, in cui si procede appoggiandosi alla memoria e sondando un futuro aperto e incompiuto, spinti dall'immaginazione di ciò che desideriamo. Guardandoci allo specchio ci 'estraniamo', mettendoci momentaneamente al posto dell'altro, dell'estraneo; non vediamo più solo al nostro interno, ma riusciamo attraverso lo specchio a vederci dal di fuori, come se fossimo quegli altri che, guardandoci, ci creano. Ci sorprendiamo sentendo che la parte di noi che gli altri vedono non coincide con quella che conosciamo dall'interno della nostra memoria. Ci appare il lato oscuro della Luna e ci vediamo trasposti in quel lato del mondo che non ci appartiene e che dunque non abbiamo mai visitato. Al tempo stesso, l'immagine che il cinema trasmette nel ritrarci non è un mero riflesso, ma è anche il frutto di uno sguardo critico che aspira a mostrarci ciò che non vedremmo senza di esso. Quello dell'autore non è esclusivamente uno sguardo estraneo, né rende possibile solamente vederci dal di fuori, come in uno specchio. Il cinema consente di guardarci interiormente, ma da una prospettiva esterna. Vi è l'aspirazione a far divenire trasparente l'opacità corporea, per svelare l'immagine dell'anima che nascondiamo. Con la sua luce tagliente il cinema tenta di penetrare la superficie della cornea, facendo fluire la verità interiore sullo schermo, sino a rendere possibile una lettura personale della realtà che ognuno contempla. Emblematicamente, Buñuel ha presentato in questi termini il suo ingresso nella creazione cinematografica, ed allo stesso modo ha continuato a mostrare plurimi sguardi interiori dell'anima universale dell'uomo.

Nel 1933, undici anni dopo la visita di Alfonso XIII alle Hurdes, Buñuel gira *Las Hurdes. Tierra sin pan*, come un fascio di luce che denuncia l'arretratezza e la miseria di una popolazione il cui stato di impotenza, di indigenza e di abbandono viene mostrato con un'intensità che attribuisce al film una connotazione surrealista. Il genere scelto non è la narrazione di una storia di fantasia, con personaggi interpretati da attori professionali. Buñuel presenta il film come un reportage che descrive la dura realtà di attori che non recitano, ma semplicemente si lasciano filmare nella vita quotidiana, mentre lavorano, durante le feste, i giochi, la malattia e persino la morte. Il film non racconta una storia. Piuttosto, vuole descrivere una situazione, un presente reale intrappolato nella nebbia del tempo, tra un'origine incerta e un futuro che, nella visione degli attori, è inesistente. La voce fuori campo, che accompagna le immagini, presenta il racconto nel segno realista di un documentario etnografico, benché i generi si fondano in una sintesi originale, che discende dalla creatività dell'ancora giovane Buñuel, come pure dai suoi limiti e dalla sua poca esperienza. Non deve dunque sorprendere la varietà di reazioni os-

servate negli *hurdani*, che hanno visto il film in tempi recenti, né l'ambiguità provata nei confronti del regista, che ha reso pubblica la miseria del loro passato.

Breve storia

Buñuel era con una piccola troupe e finanziamenti assai esigui: nel mese e mezzo trascorso a Las Hurdes, mangiando solo una volta al giorno, al ritorno dal lavoro, e quotidianamente percorrendo circa quindici chilometri a piedi, compreso il trasporto delle attrezzature per girare, riuscì a filmare ciò che in precedenza aveva stabilito. Non poteva fotografare a suo piacimento scene che improvvisamente lo colpissero. Il suo limitato budget non lo consentiva. Per impostare il lavoro si era basato sul racconto di Unamuno, sullo studio di Legendre³ e sul reportage sul viaggio di Alfonso XIII a Las Hurdes nel 1922. Aveva integrato le informazioni così raccolte con un rapido sopralluogo sul terreno, non certo equiparabile ad una ricerca etnografica sul campo. Lo raccontava lo stesso Buñuel nel 1941, presentando il film al MoMA di New York:

In quel mese e mezzo che abbiamo trascorso sul posto ci alzavamo alle quattro e mezza del mattino e raggiungevamo le località prestabilite intorno a mezzogiorno. Lavoravamo fino alle tre di pomeriggio, quando dovevamo riprendere la strada per Las Batuecas, dove eravamo alloggiati. Facevamo solo un pasto al giorno, rientrando dal lavoro, e lo divoravamo come leoni. L'attività fisica e il desiderio morboso di mangiare, causato dal fatto di trovarci nella terra dove non si mangiava, ci portavano a questo. I primi giorni abbiamo provato a pranzare nei posti in cui giravamo, ma tutti uscivano a guardarci. Ci osservavano avidamente, e i bambini si avventavano a raccogliere la pelle del salame o i pezzi di pane che scartavamo. Così, abbiamo deciso di non mangiare più durante il lavoro.

Tutto ciò che vedete nel film lo abbiamo dovuto pagare. Il nostro budget era ridotto, ma fortunatamente corrispondeva alle scarse aspettative di quelle povere persone. Il paese di Martinandrán [sic], uno dei più poveri, si è messo a nostra completa disposizione in cambio di un paio di capre, che abbiamo fatto uccidere e cucinare, e di venti grandi pagnotte, che gli abitanti hanno mangiato collettivamente, con il sindaco che dirigeva il pasto, e forse era il più affamato di tutti.⁴

Ad ogni modo, non è stata la scarsa disponibilità economica, ma la volontà creatrice dell'artista a fornire il criterio di scelta per le immagini e per il testo, che nelle prime proiezioni veniva direttamente letto da Buñuel. Il regista pro-

³ M. UNAMUNO, *Andanzas y visiones de España*, Madrid, Alianza, 1922; M. LEGENDRE, *Las Hurdes, étude de géographie humaine*, Bordeaux, Paris, École des Hautes Études Hispaniques, 1927.

⁴ Citato da M. IBARZ, *Buñuel documental*. Tierra sin pan y su tiempo, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, p. 118.

lungava con la voce la propria presenza creatrice, con un effetto simile a quello prodotto da Tadeusz Kantor, quando dirigeva in scena la rappresentazione delle proprie opere teatrali, come se nascessero dall'enfasi dei suoi pochi gesti sobri, come un'incarnazione sul palcoscenico dei suoi sogni critici. Alla fine, dopo una serie di modifiche, la voce è stata montata nel film, insieme ad altre, con la sonorizzazione del 1936. Vista l'esiguità dei mezzi, ed avendo potuto filmare solo ciò che aveva stabilito in precedenza, le letture effettuate per realizzare l'opera ebbero un notevole peso sulla sua immaginazione. Buñuel ripeté molto di quanto descritto da Unamuno e Legendre, filma le persone affette da cretinismo e i malati, come avveniva nel reportage del viaggio di Alfonso XIII; si basa inoltre sull'immagine leggendaria delle Hurdes testimoniata da Unamuno – che però ne parlava con l'intenzione di dissiparla. Al tempo stesso elimina molto di quanto segnalato dai precedenti visitatori, ribadendo invece fatti smentiti sia dal film del 1922, che da Unamuno. Tali discrepanze rivelano una chiara intenzione critica, che non esita a scostarsi dall'osservazione empirica e dalla ripetizione routinaria di leggende tradizionali. È il suo sguardo critico di artista quello che seleziona oppure scarta e, così facendo, pone il problema del pluralismo delle verità, o meglio, della complessità della realtà e della finzione condivise nel tempo da tanti diversi osservatori. La visione che Buñuel proietta nello specchio del cinema sorge nel suo personale dialogo con quanto letto e osservato, mentre la presentazione sotto forma di documentario ne rafforza lo statuto di realtà. Come evidenziato da Lisón nel suo studio sulla credenza galiziana nella *compaña*, «ogni racconto è, in linea di principio, creativo [...], costitutivo, e la sua funzione ontologica consiste nell'istituire ciò che è per mezzo della parola. [Nel caso della *compaña*] la ragione che ha [colui che vi crede] per *pensare* di vedere la *compaña* è che la “vede”, e la sua ragione per credere di averla vista è che la “vede”». ⁵ Nel caso del cinema, in cui la visione di ciò che è filmato costituisce l'esperienza basilare dello spettatore, le immagini rinforzano ulteriormente il realismo dell'entità costituita dal testo narrato. Nel caso della *compaña* l'osservatore dispone esclusivamente di ciò che il credente racconta della visione, ma non può condividerla; invece nel cinema vi è un'effettiva condivisione. In entrambi i casi l'immagine e il testo partecipano ad un comune sforzo di creazione della realtà, benché la memoria e i contesti dai quali si osservano il film e la *compaña* siano differenti.

⁵ C. LISÓN TOLOSANA, *La Santa Compañía. Fantasías reales. Realidades fantásticas* (Antropología cultural de Galicia IV), Madrid, Akal, 1998, pp. 274-276. La credenza nella *compaña* è la credenza popolare che i morti appaiano per avvisare una prossima morte, ed è stata studiata dall'antropologo Carmelo Lisón in un lungo lavoro di campo per tutta la Galizia.

Immagini

Le visioni di cui abbiamo parlato risentono ancora dell'immagine leggendaria delle Hurdes poverissime, che troviamo in testi come il *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus provincias de Ultramar*, di Pascual Madoz, il quale nel 1850 parlava degli hurdani come di esseri semi-selvatici, abietti, indolenti, profondamente immorali, ignoranti, lussuriosi, parricidi e poligami. Ancora nel 1906, si scriveva che nelle Hurdes «abitava un essere che, per via del suo aspetto, bisogna chiamare lupo. Quest'uomo ignora ogni genere di lingua [...] Non gli si attribuiscono parenti o familiari di alcun tipo». ⁶ Lo stesso Buñuel ricorda come già Lope de Vega avesse sentito parlare della zona «come di un paese primitivo»: ⁷

Si crede che i primi abitanti delle Hurdes abbiano cominciato a trasferirsi lì all'inizio del XVI secolo. Erano ebrei che scappavano dalla persecuzione intrapresa contro di loro dai Re Cattolici, e che cercavano rifugio in quel luogo sperduto. Più avanti la popolazione aumentò, con l'arrivo di altri *out laws*, anch'essi in fuga dalla giustizia. ⁸

Nel tentativo di contrastare la leggenda, Unamuno nel 1914 metteva in risalto lo straordinario sforzo degli hurdani, ma comunque riportava quel che si diceva di loro: «quasi latrano, si vestono di pelli e fuggono dai... civilizzati». ⁹ Il paesaggio lo descriveva composto da

montagne aspre ed impervie, tane di bestie più che abitazioni umane", ¹⁰ con "case di pietre impilate, tetti di ardesia, senza altre aperture che la porta di entrata [...] Qualche grillo [...] nelle fessure dei muri di quelle miserabili casupole cantava la desolazione del baratro in cui tribolano gli uomini [...] senza aiuti, isolati, abbandonati dall'Umanità e dalla Natura. ¹¹

La miseria e la prostrazione svelata dai filmati sul viaggio di Alfonso XIII portò la stampa a vedere nelle Hurdes «un compendio delle disgrazie che affliggono la Spagna». ¹² Al punto che, secondo Mercè Ibarz, nel 1922 si scriveva:

le Hurdes hanno acquisito un nuovo senso per il rigenerazionismo spagnolo. Hanno smesso di rappresentare l'immagine orgogliosa di uomini e donne in lotta contro una terra ostile che gli appartiene e sono divenute la metafora di una Spagna che, a causa

⁶ Citato da M. IBARZ, *op. cit.*, p. 113.

⁷ L. BUÑUEL, *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2000, p. 60.

⁸ *Ibid.*

⁹ M. UNAMUNO, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, p. 153.

¹² Citato da M. IBARZ, *op. cit.*, p. 31.

dei problemi derivanti dalla proprietà della terra e del comportamento delle classi alte, ancora deve dimostrare il suo grado di civiltà [...]. Dopo il 1922 parlare delle Hurdes vuol dire parlare di ciò che vi è di più profondo in Spagna da cambiare, da modificare.¹³

Non è l'unico esempio di quella Spagna profonda: lo sottolinea lo stesso film, segnalando sulla cartina dell'Europa località paragonabili (in Ungheria, Cecoslovacchia, Italia, Francia, Spagna, etc.).¹⁴ Lo ribadiscono anche gli attori hurdani nel film *Los esclavos de Buñuel*, di R. Gieling, del 2000, menzionando *Las Alpujarras*¹⁵ e sostenendo che il caso della loro regione di origine è uno tra i tanti esempi di una serie più vasta. Ce ne rendiamo conto anche nei filmati realizzati per le Missioni Pedagogiche nel periodo della Repubblica, nei quali i membri della missione, sconvolti dalla povertà delle aree rurali spagnole, dal nanismo e dal gozzo diffusi in tante zone, non esitavano ad ampliare il proprio mandato nella Sanabria (Zamora) con altri contenuti sociali, distribuendo sale iodato, grano, sementi ed insegnamenti agricoli, nel tentativo di migliorare l'alimentazione e la salute nelle campagne. Sottolineando in questo modo la diffusione di un fenomeno, che però viene rappresentato con un caso unico, si svela l'ambizione universalizzante del cinema, il quale mostra qualcosa che non solo si ripete, non solo illustra una situazione, un luogo o un'epoca, ma solleva problemi capaci di gettare luce sulla condizione umana in generale.

La storia del secolo scorso ci offre un insieme composito di immagini delle Hurdes. Dalla leggenda delle sue oscure origini, legate ad ebrei e proscritti, all'immaginario stato di selvatichezza, all'improbabile mancanza di una lingua umana e di relazioni di parentela fino ad arrivare alla più assoluta normalità ritratta nei fotogrammi di Gieling nel 2000. Già Unamuno si era sforzato di dissipare le assurdità di una leggenda senz'altro fondamento che il grado di miseria. Nel suo racconto, lo scrittore sottolineava in più punti la qualità dei letti in cui aveva dormito, il fatto che si alimentassero «non così male come dice la leggenda»,¹⁶ e che «parlano il castigliano e lo parlano molto bene. Né fuggono davanti ai visitatori».¹⁷ Oltre ad «abitazioni deplorevoli» aveva visto «alcune eccellenti case moderne».¹⁸ Ma, poiché non è possibile contrastare una leggenda esclusivamente ricorrendo a lodi smisurate, Unamuno non negava gli aspetti negativi o dolorosi, come ad esempio quando nelle case coloniche contemplava le «abitazioni poverissime [i cui] miserrimi abitanti sono,

¹³ *Ivi*, p. 32.

¹⁴ Si veda L. BUÑUEL, *op. cit.*, p. 235.

¹⁵ Las Alpujarras è un'altra comunità povera, situata nella parte interiore e montagnosa dell'Andalusia, nel sud della Spagna.

¹⁶ M. UNAMUNO, *op. cit.*, p. 152.

¹⁷ *Ivi*, p. 157.

¹⁸ *Ivi*, p. 159.

nella maggior parte dei casi, affetti da nanismo, cretinismo o gozzo»,¹⁹ problemi soprattutto legati «alla purezza quasi assoluta delle acque [...] prive di sali minerali, ed in particolare di iodio».²⁰

Povertà

Benché quanti hanno contribuito all'elaborazione di un'immagine leggendaria delle Hurdes non abbiano indagato a fondo circa i fattori che hanno influito sulla povertà, in molti menzionano l'aridità della terra e l'enorme difficoltà di coltivarla – i piccoli campi vengono realizzati manualmente in prossimità dei fiumi, con un sottile strato di terra fertile portata a spalla nei sacchi, e con il rischio, anno dopo anno, che tutto il lavoro vada perduto ad ogni piena del fiume. Sono stati studi successivi, effettuati con il rigore delle scienze sociali, ad individuare, al di là della leggenda, le possibili ragioni della peculiarità culturale. Unamuno riconosceva che fino a «pochi anni fa la maggior parte di Las Mestas era degli albercani [e] le Hurdes un tempo sono quasi interamente appartenute alla città di La Alberca».²¹ Buñuel, nel testo redatto per il sonoro del film, ne parla in questi termini: «La Alberca, un paese piuttosto ricco, dal carattere feudale, ha una notevole influenza sulla vita delle Hurdes, i cui abitanti sono, nella maggior parte dei casi, suoi tributari». Partendo da questa radice feudale di dipendenza, gli hurdani – affermava Unamuno nel 1914 – «oggi si sono comprati [...] terre di proprietà»,²² con il risultato che nel 1982 «circa tre quarti degli hurdani erano proprietari agricoli (con una media di 14-15 parcelle per ogni proprietario e di 0,18 ettari (*sic!*) a parcella)»;²³ si menziona inoltre «un'enorme dispersione parcellare tra i proprietari, cosa che comporta un ulteriore fattore di difficoltà, tra i tanti con cui devono confrontarsi gli agricoltori hurdani nel lavorare le terre».²⁴ Si tratta, dunque, di un insieme di fattori geografici, storici ed economici che, considerati nel loro complesso, aiutano a comprendere una situazione esasperata e mitizzata dalla leggenda. La difficoltà delle comunicazioni che caratterizza le Hurdes, la povertà e l'inclinazione del terreno, la carenza di sali minerali nell'acqua, il legame di dipendenza feudale, l'eccessiva diffusione del minifondo e la dispersione antieconomica delle aziende agricole si accompa-

¹⁹ *Ivi*, p. 155.

²⁰ *Ivi*, p. 156.

²¹ *Ivi*, p. 162.

²² *Ibid.*

²³ E. LUQUE BAENA, *Las Hurdes: apuntes para un análisis antropológico*, Madrid, Reis n. 17, 1982, p. 9. Ringrazio i colleghi Enrique Luque, Gaspar Mairal e Fernando Ros per i consigli bibliografici.

²⁴ *Ibid.*

gnano ad un sistema di successione in parti uguali che nemmeno l'incesto, come estrema applicazione dell'endogamia,²⁵ è riuscito a compensare. Neppure l'emigrazione sembra aver contribuito ad alleviare la povertà.

Si tratta di un'emigrazione che rende inevitabile il ritorno; visto che le occupazioni alle quali si dedicano gli emigranti al di fuori delle Hurdes sono, in misura maggiore o minore, temporanee [...] gli hurdani ritornano periodicamente alla propria terra [...] per svolgere lo stesso tipo di lavoro – agricolo – che avevano abbandonato lasciando i propri paesi o le proprie fattorie.²⁶

L'emigrazione non sembrerebbe aver contribuito neanche a far arrivare il capitale, che è sempre stato insufficiente, fino a quando lo sviluppo generalizzato del paese ha posto le basi per il benessere di cui i protagonisti del film del 2000 si vantano. Quanti hanno analizzato il caso si sono meravigliati dell'ostinato rientrare e dell'insolita persistenza della povertà. Luque, dopo il suo lavoro sul terreno, sottolinea: «il fatto che le risorse siano non solo scarse, ma anche difficili da ottenere, ha portato probabilmente ad una loro sopravvalutazione: da semplici oggetti produttivi, che consentono la sopravvivenza, sono arrivate a trasformarsi in simboli della vita stessa».²⁷ Di fatto, già nel 1927 Legendre dichiarava che «la proprietà non è sinonimo di ricchezza. È una garanzia contro la morte, piuttosto che contro la miseria».²⁸ La straordinaria lotta degli hurdani in quella terra finalmente loro e senza altre forme di dipendenza che la stessa miseria, conquistata in condizioni tanto inospitali, con le norme di successione che attribuiscono ad ognuno degli eredi una piccola parcella – una lotta decantata dallo stesso Unamuno –, ha sviluppato tra gli attori sociali vincoli ed immagini carichi di un significato il cui senso si comprende solo nell'orizzonte locale ristretto, che è poi quello al quale i protagonisti fanno ritorno e nel quale si riconoscono. La forza di questo legame culturale non è attenuata dalla sua natura così intangibile. Gli stessi hurdani stentano a riconoscersi nello specchio offerto da Buñuel. L'impatto delle immagini diffuse dai mezzi attuali sulla realtà del mondo odierno vanno minando a poco a poco la memoria dell'origine; i ricordi sfumano e, quando irrompono indesiderati nella coscienza, riscattati attraverso il cinema dalla nebbia del ricordo, si caricano, come avviene nei sogni e negli incubi, di angosce e di timori rimossi, di tutta la sofferenza vissuta nel percorso compiuto per arrivare al benessere che oggi è oggetto di tanto compiacimento.

²⁵ Cfr. E. LUQUE, *op. cit.*, p. 24: «l'inconscio ripiegarsi del gruppo familiare su se stesso per evitare la dispersione che implica l'esogamia necessaria e prevista dalle leggi, con il pericolo che ad ogni generazione successiva si suddividano ancora *ad infinitum* quelle risorse, già esigue e frazionate, su cui come un blocco unitario la famiglia ha lavorato in modo tanto duro».

²⁶ *Ivi*, p. 10.

²⁷ *Ivi*, p. 13.

²⁸ *Ibid.*

Molti viaggiatori, osservatori del mondo rurale nei diversi paesi del Mediterraneo, si sono meravigliati dell'orgoglio e del compiacimento causati dal possesso di quello che, ai loro occhi, non era altro che povertà. «“Non esiste un'acqua come quella di qui!”, dicevano orgogliosamente. E questo nelle Hurdes lo ascoltiamo dovunque».²⁹ Nonostante l'etnocentrismo e la mancanza di relativismo culturale, simili visioni rappresentano un punto di paragone e di critica, che getta una certa luce sul problema, svelando atteggiamenti coerenti con la sindrome dell'onore e con l'orizzonte limitato che la contraddistingue. Condizionato dallo stereotipo, Unamuno commentava, affacciandosi «nell'abitazione di uno che mi dissero essere uno dei ricchi del paese, [... che] quella vista toglieva il respiro».³⁰ Eppure, continuava, «preferiscono vivere male, penare, trascinare un'esistenza miserabile in quel che è loro, piuttosto che vivere in maniera un po' più agiata, ma a prezzo di dover dipendere da un padrone e pagare un affitto».³¹ E ancora, dopo avere descritto i roghi che si facevano nelle pinete di proprietà comune, concludeva affermando che «l'hurdano è radicale e fondamentalmente individualista. Forse per questo si affanna, sopporta e raramente emigra, o se emigra torna».³² In realtà, quest'immagine dell'individualismo altro non è che una delle manifestazioni della povertà. Non per nulla Luque parla della solidarietà nelle Hurdes come del «diretto prodotto dell'ostilità dell'ambiente [... il che implica] inevitabilmente una reciprocità più stretta, un “do ut des” o un “facio ut facias” necessari».³³ In ultimo, il compiacimento per i propri risultati non aiuta ad attenuare un orgoglio che contribuisce al persistere dello stato di cose conosciuto ed ereditato dalla storia. Lampedusa faceva pronunciare al Principe di Salina un'osservazione con la quale ritraeva i propri compaesani:

non vorranno mai migliorare per la semplice ragione che credono di essere perfetti; la loro vanità è più forte della loro miseria [...] Adesso anche da noi si va dicendo [...] che la colpa del cattivo stato delle cose, qui ed altrove, è il feudalesimo [...]. Sarà. [...] La ragione della diversità deve ritrovarsi in quel senso di superiorità che barbaglia in ogni occhio siciliano, che noi stessi chiamiamo fierezza, che in realtà è cecità.³⁴

Pur attribuendosi, in quanto rappresentante del feudalesimo, parte della responsabilità per lo *status quo*, Fabrizio Salina non chiarisce l'ordine dei fatti, ossia la relazione tra fierezza e cecità. Il fenomeno si capisce meglio se osser-

²⁹ M. UNAMUNO, *op. cit.*, p. 157.

³⁰ *Ivi*, p. 159.

³¹ *Ivi*, p. 161.

³² *Ibid.*

³³ E. LUQUE, *op. cit.*, pp. 29-30.

³⁴ G.T. LAMPEDUSA, *El Gatopardo*, Barcelona, Ed. Noguer, 1972 (1958), p. 172. Versione originale italiana: Milano, Feltrinelli, 1958, p. 126 (NdT).

viamo la coerenza tra le forme specifiche di *individualismo*, *solidarietà*, *orizzonte*, *ritorno*, *orgoglio*, *cecità* e *persistenza*, che si presenta nella miseria, come qualcosa di proprio alla povertà. Come evidenziato da Mary Douglas, «il problema fondamentale della povertà ruota intorno alla natura del legame che tiene gli individui reciprocamente coinvolti. Da ciò discende che è erroneo usare la 'quantità di beni' come indice di povertà». ³⁵ In realtà «essere povero è essere isolato». ³⁶ Legendre e Buñuel la vedevano allo stesso modo: «Le Hurdes sono divenute come le conosciamo a causa dell'isolamento». ³⁷ Di fatto, «quanto più è elevato il livello delle famiglie nella gerarchia sociale, tanto più è probabile che si trovino coinvolte le une con le altre, e che lo siano nell'ambito di una rete sociale molto più ampia di quella delle classi basse». ³⁸ Si tratta di una rete che lascia filtrare informazioni da cui sono esclusi coloro che non possono consumare quanto consumano gli altri che, anche in virtù di questo, entrano a far parte della rete. Cooperare nell'occuparsi delle capre o nella costruzione di una casa per ricambiare l'aiuto ricevuto rappresenta una forma di solidarietà difensiva, derivata dall'ostilità del contesto; in questo caso, però, attraverso la rete non circola informazione sufficiente a dischiudere un orizzonte di possibilità che consenta di immaginare un mondo differente. L'emigrante hurdano del secolo scorso tornava per lo stesso motivo per cui ricambiava l'aiuto del vicino. Non vedeva alternativa. In effetti, neanche attraverso l'emigrazione riusciva a divenire parte di una rete di altra natura. Dove andava a raccogliere olive o ciliegie, non disponeva di capacità apprezzate, che gli consentissero di radicarsi, motivandolo a rimanere al termine del periodo della raccolta.

Quando la povertà è estrema, come quella descritta da Buñuel o dalle Missioni Pedagogiche degli anni Trenta del secolo scorso, gli attori si trovano costretti dalle reti locali in un orizzonte così ridotto che non riescono a varcarne i limiti neppure con l'immaginazione. Lo possiamo vedere nello sguardo degli attori di Buñuel e dei filmati girati dalle missioni, diverso com'è da quello che osserviamo nel film di Gieling nel 2000: gli uni guardano con ammirazione l'arte, la tecnica e le maniere urbane, gli altri osservano increduli il proprio passato rurale e miserabile. I primi guardano verso un ignoto che, per la prima volta, allarga il panorama del possibile; i secondi si confrontano con ricordi e immagini di un passato col quale non vorrebbero identificarsi.

L'immaginazione si alimenta dell'esperienza, si nutre della sua varietà. In questo caso la scarsità di informazioni, di risorse economiche, di attrezzi, di relazioni sociali, di tempo e di svaghi, di spazio per l'intimità in abitazioni tan-

³⁵ M. DOUGLAS & B. ISHERWOOD, *The World of Goods. Towards an Anthropology of Consumption*, New York, Penguin, 1978, p. 162.

³⁶ *Ivi*, p. 160.

³⁷ L. BUÑUEL, *op. cit.*, p. 63.

³⁸ *Ivi*, p. 90.

to piccole, tessono una densa rete di limitazioni, che è resa più forte e resistente dalla coerenza interna tra i vari vincoli. Il fatto che il lamentarsi rappresentasse la parte essenziale del discorso degli *hurdani* con Unamuno, con gli 'ingegneri' di Alfonso XIII, con Buñuel o con chiunque altro, evidenzia la povertà delle loro risorse e delle loro strategie comunicative, come pure l'impotenza e l'incapacità di concepire la possibilità di un reale cambiamento. Questa è la testimonianza raccolta da Buñuel da una donna che lo aveva scambiato con uno degli 'ingegneri': «venite per porre rimedio alla nostra povertà? E allora sappiate che non ha rimedio. Se volete salvarci da quest'inferno, portateci via di qui a forza, dato che non ce ne andiamo di nostra iniziativa».³⁹ L'orgoglio e l'individualismo, intrappolati nella densa rete della povertà, non sono altro che solitudine, due esempi di quella drammatica condizione nella quale l'individuo si trova invischiato in una rete esigua e monotona di relazioni sociali, che non gli fornisce informazioni, appoggio o possibilità, ma lo lega a quanti, come lui, sono privi di tutto ciò di cui avrebbero bisogno. Non rimane, dunque, altra possibilità, se non quella di considerare sé stessi come l'unica risorsa alla quale strappare – indietreggiando – la libertà, ed ergersi orgogliosi, brandendo la propria individualità. Quando la povertà è tanta, l'individuo non vede nulla di rilevante che gli altri possano fare per lui, nulla di diverso dalla miseria di cui già è vittima, e non crede che mettere insieme le necessità di tutti possa dare un risultato positivo; anzi, non ha esperienze che aprano la sua immaginazione ad altre possibilità. La sua memoria gli ricorda il valore vitale del poco che ha e la necessità di difenderlo davanti ai suoi pari, senza potersi concedere il lusso di sbagliare. Quando non si può contare che su se stessi, sulla famiglia e su minuscole parcelle di scarso spessore create accanto ai fiumi, le decisioni vengono sempre prese da quell'altezza vitale dalla quale si vede un'unica alternativa: mangiare o non mangiare, la vita o la morte, mentre il rischio sempre latente annebbia la lucidità della vertigine. Tra il tentativo e l'errore non dispongono, in realtà, di un margine di manovra che consenta di rischiare e imparare. Il coraggio, l'onore e l'orgoglio – inculcati e imparati – sono la creazione culturale con cui umanizzano la durezza della loro condizione di bisogno, per poi, trasformata così in virtù, affrontarla. Unamuno li descriveva come «quei poveri, eroici *hurdani*».⁴⁰

Finzione e verità

Il cinema, insieme al racconto di viaggio di Unamuno – che fu sempre assai poco tenero verso i sociologi – e alla ricerca empirica dell'antropologia, contribuisce allo sforzo collettivo per capire come si possa essere povero e in-

³⁹ L. BUÑUEL, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁰ M. UNAMUNO, *op. cit.*, p. 161.

dividualista, miserabile e orgoglioso? E se sì, lo fa con la fedeltà del reportage o con la libertà della finzione? Abbiamo già visto come Buñuel, pur presentando il suo film come un reportage, dia in realtà luogo ad un'opera critica, creando scene e negando fatti già noti per mostrare una verità fondata sulla realtà osservata. Unamuno aveva parlato a suo tempo delle canzoni ascoltate nelle Hurdes, e anche nel film del 1922 vediamo *timballo* e *dulzaina*⁴¹ che accolgono i visitatori; nonostante ciò, Buñuel nega agli attori la voce e il canto. E del resto, come rilevano un po' risentiti gli hurdani attuali, non è vero che per mangiare una capra si aspettava che cadesse da un dirupo, oppure che le api uccidessero tanti uomini e tanti animali, come la voce fuori campo lascia intendere nel film. Eppure, come essi stessi riconoscono, non è che Buñuel si inventi gli attori, né il loro aspetto è il risultato di una finzione. Buñuel compone il proprio lavoro cinematografico con immagini e personaggi reali, ma usa la libertà espressiva dell'arte per dare enfasi al contenuto selezionato. In effetti, sostiene non solo di non aver mai udito una canzone, ma addirittura che «non vi sia folklore».⁴² Mentre negli scritti di Unamuno e nel film del 1922 leggiamo le parole degli hurdani o li vediamo parlare, in Buñuel non vi sono immagini di hurdani che parlano, a parte gli affetti da cretinismo; le uniche parole raccolte dalla voce fuori campo sono quelle della donna che chiude il film, ricordando lo stato di allerta dinanzi alla coscienza della morte. I suoi attori osservano muti la telecamera. Quando aprono la bocca è per mostrare uno stato di malattia. Nonostante sostenga che «se parlano è per lamentarsi delle proprie disgrazie, della propria schiavitù in quella terra crudele»,⁴³ Buñuel non raccoglie le parole dai protagonisti, ma preferisce lasciarli in un ieratico silenzio. Buñuel aspetta che il lamento non filmato sorga nello spettatore, situando l'immagine dei poveri contadini in uno stato precedente alla parola, nel limbo antropologico nel quale egli li sente. «Gli uomini lavorano in silenzio [...] Il silenzio delle Hurdes è unico al mondo. In realtà non è un silenzio di morte: è un silenzio di vita».⁴⁴ Questo stato inumano degli uomini, che vivono morendo nella loro terra senza pane, il cui miele è amaro, che si lagnano tacendo, che crescono nani e guardano senza vedere nulla di possibile, trova proprio nell'essere reale il surrealismo della sua verità. Buñuel, a differenza di Unamuno, carica le tinte con la leggenda senza affermarla, ma tenendola come sottofondo sonoro nella ripetizione delle parole fuori campo, associando l'immagine con l'insistenza di termini quali: sterile, inospitale, stagnante, feudale, barbara, strana, selvaggi, capre, api, rospi, serpenti, lucertole, lupi, cinghiale, poveri, sporcizia, ripugnante, miserabile, tozzo di pane, strac-

⁴¹ La dulzaina (oboe rustico) e il timballo (piccolo tamburo) sono gli strumenti caratteristici della musica popolare galiziana.

⁴² L. BUÑUEL, *op. cit.*, p. 31.

⁴³ *Ivi*, p. 62.

⁴⁴ *Ibid.*

cioni, scalzi, famelici, abbandonati, scioccante, favoloso, desolante, scheletrico, malattia, gozzo, bestie, dissenteria, emigrazione, rudimentale, ignoranza, carestia, vipera, morso, primitivo, malaria, nano, cretino, pericolo, degenerazione, indigenza, incesto, morte e tomba. È questo che udiamo mentre sullo schermo osserviamo esseri reali, nani straccioni, bambini scalzi e adulti ammutoliti.

Buñuel non studia le cause dei mali mostrati, né propone soluzioni. Ottiene nel film la simultaneità cubista di prospettive plurime, senza che si produca la distorsione per l'assenza del tempo nel piano, come avviene nella pittura. Il film, con la sua proiezione, ci fa vedere quel che di reale vi è nella leggenda, senza però rappresentarla; lo fa attraverso l'etnografia, e cioè quello che né la leggenda, né la storia riescono di per sé a chiarire. Ci mostra in questo modo quel che gli *hurdani* di oggi non vogliono vedere (la propria miseria), e al tempo stesso ciò che i protagonisti di allora non potevano vedere (la chiusura dell'orizzonte del proprio sguardo); quello che sfugge alla società del benessere (il grado di limitazione cui porta la miseria) e quello che è precluso nello stato di povertà (l'orizzonte del possibile). L'immagine dell'una ci viene presentata dalla prospettiva dell'altra. È un punto di vista nuovo, che non appartiene né agli uni né agli altri, ma viene creato dallo sguardo cinematografico. A differenza di quanto avviene nella scrittura, Buñuel non arrischia, come aveva fatto Unamuno con le parole, la sua diagnosi; ci lascia piuttosto un'opera con struttura cubista e contenuto surrealista, che riesce a porre lo spettatore di fronte a un aspetto del problema universale della libertà. Incrociando leggenda e storia, *Tierra sin pan* svela l'umanità della miseria. Buñuel usa la luce della leggenda per illuminare l'oscuramento umano con cui si scontra la descrizione storica. L'una si chiarisce attraverso l'interpretazione dell'altra. La sua 'etnografia' è presentata come il corpo in cui si incarna la verità nascosta nell'esagerazione poetica del mito. In tal modo il film riesce a farci vedere, guardando dalla prospettiva dell'abbondanza, quello che non immaginavamo della miseria; e il silenzio dell'emittente consente a chi l'ascolta di 'sentirne' il lamento. È il *modus operandi* dell'arte: proiettare all'interno del pubblico ciò che l'opera non esplicita, e tuttavia afferma.

Impotenza e libertà

Da Unamuno e Legendre, agli inizi del XX secolo, fino agli anni Ottanta, tutti gli osservatori, compresa la troupe di Buñuel, sono rimasti colpiti dalla persistenza dei problemi della povertà, dall'inspiegabile attaccamento alla miseria, dall'individualismo, dall'orgoglio, dall'impotenza di uscire da quello stato di prostrazione senza tornarvi come un emigrante recidivo. In questo caso Buñuel si sofferma sul tema attraverso il documentario o reportage etnografico, ma in altre occasioni lo ha fatto ricorrendo alla finzione: è il caso dell'*Angelo sterminatore*, girato trent'anni dopo (1962). Qui non si tratta dell'ango-

sciosa impotenza della povertà, ma di quella sopraggiunta in una situazione onirica, nella quale si trovano intrappolati i borghesi. Per la prima versione del film era stato scelto il titolo *I naufraghi della calle Providencia*, in quanto si parla di un gruppo di borghesi che si riuniscono in una casa ubicata in quella strada e poi non riescono ad uscire, anche se in realtà non vi è alcun impedimento fisico. Per mezzo della finzione il regista sottolinea l'assurdità della situazione, in cui i borghesi sono andati volontariamente a una festa e non sono in grado di lasciarla, semplicemente perché non riescono a concatenare nuovamente le loro volontà. Nel tempo in cui si protrae l'inspiegabile detenzione, Buñuel presenta il graduale degrado dei personaggi, il loro naufragio umano, che si scioglie quando, ad un tratto, si ritrovano in una situazione identica a quella iniziale e, ripresa coscienza della propria identità, riescono ad andarsene. Il film si conclude con una nuova prigionia, questa volta nella chiesa, dove i protagonisti sono andati a ringraziare per la liberazione dalla precedente reclusione.

Víctor Fuentes fa notare che non è l'unico caso in cui Buñuel pone allo spettatore il tema dei desideri impossibili. «In *Le età d'oro* una coppia vorrebbe unirsi, ma non vi riesce; in *L'oscuro oggetto del desiderio* un uomo, in fase di invecchiamento, cerca senza successo di soddisfare il proprio desiderio sessuale, ed infine i personaggi del *Fascino discreto della borghesia* vorrebbero a tutti i costi cenare insieme, ma non vi riescono».⁴⁵ Come si vede, Buñuel si è focalizzato sul problema non solo nell'*Angelo sterminatore*, ma lo ha trattato anche in *Tierra sin pan*, benché le due opere si incentrino su due situazioni opposte: la ricchezza e la povertà. Buñuel rapporta la persistente attenzione per l'impossibile alla propria idea di libertà: «La libertà è un fantasma [...], è un fantasma di nebbia. L'uomo lo insegue, crede di afferrarlo, e tra le mani non gli resta null'altro che un po' di nebbia. Per me la libertà si è sempre condensata in quest'immagine».⁴⁶ Un'immagine, quindi, al tempo stesso attraente e difficilmente raggiungibile. Questa tensione inerente ai valori irrompe sempre in ogni vita artistica, fondando l'esperienza estetica. Come possiamo spiegarci, dunque, che sia proprio l'evanescenza della libertà a catturare l'attenzione di Buñuel in tutta la sua filmografia? Forse dovremmo menzionare la cultura aragonese da cui proveniva e che, per lo meno dal XIII secolo, ha trasformato il valore della libertà in un principio fondante, intorno al quale si articolano l'identità e l'immaginario collettivo. La reiterazione dell'esperienza storica ha condotto gli aragonesi ad attribuire un elevato valore alla libertà e ha lasciato la sua traccia patrimoniale in leggi ed istituzioni. Come segnala l'antropologo Carmelo Lisón, «il come e il quanto della libertà [aveva importanza per gli aragonesi] perché dalla concezione ed interpretazione di tale

⁴⁵ V. FUENTES, *Buñuel en México. Iluminaciones sobre una pantalla pobre*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1933, p. 145.

⁴⁶ J. COLINA – T. PÉREZ TURRÉNT, *Luis Buñuel: prohibido asomarse a lo interior*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1986, p. 151.

concetto dipendevano sia la libertà dell'individuo, sia il modo che si reputava degno e umano di vivere in società». ⁴⁷ Da una prospettiva antropologica centrata sulla libertà, Buñuel osserva l'essere umano – ricco o povero, nell'estremo delle Hurdes o in quello della borghesia – e in entrambi i casi ci mostra immagini in cui la dignità dell'uomo viene degradata dal modo in cui vive all'interno della società, come pure dalla situazione di chiusura vitale, di cecità verso la realtà del proprio orizzonte. Invece di individuare possibilità aperte, che consentano di cambiare le proprie situazioni indesiderabili, nei due film gli hurdani come i borghesi non sono capaci di produrre movimenti che non siano una mera ripetizione del già fatto. Nell'*Angelo sterminatore* vi sono così tante ripetizioni – venti o più – che persino il direttore della fotografia «ha pensato che si dovessero a un errore di montaggio». ⁴⁸ Persino l'inizio e la fine sono ripetizioni.

In *Las Hurdes* la ripetizione è evidenziata da Buñuel nello sforzo sovrumano per costruire le terre, mostrando l'inutilità di un lavoro che va rifatto ad ogni piena del fiume; è rilevata dagli osservatori, che la vedono nell'ostinazione con cui gli emigranti tornano, come se ancora pesasse su di loro l'oscura origine ebraica o il decreto di espulsione non fosse mai decaduto; la notiamo nel paralizzante ripetersi della tradizione, nell'endemicità delle malattie, e persino nell'incesto, che reitera gli stessi gesti senza fare distinzione tra generazioni, impedendo di uscire dal gruppo di origine, nel quale ognuno rimane irretito.

Né *Tierra sin pan* né *L'angelo sterminatore*, sottolineando l'evanescenza della libertà, ne negano il valore rispetto al determinismo dell'azione umana. Al contrario, è la fede nella libertà che reagisce come una retina sensibile, riconoscendo in ciò che osserva la luce che la colpisce, e che nelle due opere denuncia così quanto vede. Tale rapporto tra il valore e ciò che l'arte osserva consente di individuare la costrizione della libertà, la sua limitazione – non la sua sparizione –, ma al tempo stesso la sua disperata resistenza nella trincea dell'orgoglio. Nel chiacchiericcio senza uscita dei borghesi e nel silenzio degli hurdani vediamo pure i due effetti del crollo derivante dallo stress delle due diverse condizioni. Nello strato superiore della società dell'abbondanza le opzioni offerte al borghese sono tante da annebbiare la domanda, ma senza abbassarne il costo umano. Il prezzo che si finisce col pagare è l'esaurirsi dell'attenzione, la paralisi che impedisce di esercitare la volontà di fronte a tante possibilità. Nel finale, l'uscita dalla festa e l'entrata in chiesa si rivelano in effetti come due false opzioni. Davanti allo sguardo critico del cinema le differenze sfumano come un fantasma di nebbia tra le mani; quel che risalta è la ripetizione, l'essere intrappolati. Nella situazione opposta, quella della miseria, il cinema di Buñuel si sofferma piuttosto sull'infinita gravità del silenzio nella

⁴⁷ C. LISÓN TOLOSANA, *Aragoneses (Político desde la Antropología Social)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992, p. 183.

⁴⁸ V. FUENTES, *op. cit.*, p. 147.

società della povertà, sull'enorme carico che pesa su ogni decisione, quando non si ha alcun margine di manovra; sulla ristrettezza dell'orizzonte, accorciato in questo caso da un tipo diverso di nebbia, quella che appanna la coscienza e priva di ogni nutrimento l'immaginazione. L'azione, destinata a ripetersi in mancanza di alternative reali, trattiene il gruppo nel suo orizzonte di miseria e ne immobilizza la storia in una situazione di arretratezza.

Nel film di Gieling, *Los esclavos de Buñuel* (2000), vediamo le diverse reazioni degli *hurdani* che contemplano il limbo antropologico del proprio passato, negando la miseria estrema presentata da Buñuel e al tempo stesso ammettendo la verità storica delle tracce della povertà. Le loro reazioni non sono esclusivamente di critica nei confronti della libertà della finzione, rispetto al rigore del puro reportage. Il loro è il rifiuto carico di emotività di un orgoglio che si sente ferito, di un onore danneggiato. Non sembrano apprezzare quello che Unamuno definiva l'eroismo dei loro antenati, ma piuttosto si vergognano di quelle origini, che hanno tanti tratti in comune con la condizione di inumanità descritta dalla leggenda. Oggi, però, hanno preso la parola. Sono usciti dal limbo, dal recinto, hanno spezzato la paralisi e il silenzio, sono entrati a far parte della storia che non si ripete. Come mai, una volta resuscitati, si vergognano della tomba che li ha cullati e che ormai hanno abbandonato? Pitt-Rivers diceva che il «provare vergogna [...] deriva dalla preoccupazione per la reputazione [...]. Una persona che 'ha vergogna' è sensibile alla propria reputazione e dunque onorevole, ma, se la si 'svergogna', si sente umiliata, privata dell'onore».⁴⁹ «L'onore si accompagna sempre all'autonomia personale».⁵⁰ Ciò che causa la vergogna «implica una perdita dell'autonomia personale [...], la negazione dell'onore».⁵¹ In realtà, la situazione che umilia gli *hurdani* non esiste più, né essi vi hanno preso parte, se non subendola da bambini. Le immagini degli anni Venti e Trenta documentano la miseria, ma non la vergogna o il disonore. Gli *hurdani* del film non sembrano avere coscienza di una dimensione disonorevole della propria immagine. Chi non ha nulla, se non quello di cui ha bisogno e da cui non può separarsi, può trovarsi in una situazione di reciprocità solo con chi è nella stessa condizione; pertanto, oltre a non avere alcun potere per negoziare il proprio *status*, è talmente distante da quel che si trova oltre il proprio orizzonte, e la sua alterità è così assoluta, che non riconosce in questo mondo del re e degli 'ingegneri', del cineasta e dei visitatori, uno specchio per ricomporre la propria immagine. Non potendo vedere il proprio volto, chiedere diventa innocuo, e il suo discorso si limita all'emissione di un reiterato lamento. È solo ora, dopo aver raggiunto un maggior grado di autonomia personale, superato l'ancestrale stato di miseria ed

⁴⁹ J. PITT-RIVERS, *Antropología del honor o política de los sexos*, Barcelona, Grijalbo, Crítica, 1979, p. 45.

⁵⁰ *Ivi*, p. 141.

⁵¹ *Ivi*, p. 158.

essersi integrati da pari in quel mondo che prima andava ad osservarli, che possono sentire il dolore, riconoscendo nelle persone amate l'immensa limitazione causata da quella povertà che negava loro ogni possibilità e soffocava la loro autonomia personale, annullandone la libertà.

(trad. di Claudia Troilo)

BIBLIOGRAFIA

- L. BUÑUEL, *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2000.
- J. COLINA – T. PÉREZ TURRENT, *Luis Buñuel: prohibido asomarse a lo interior*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1986.
- M. DOUGLAS – B. ISHERWOOD, *The World of Goods. Towards an Anthropology of Consumption*, New York, Penguin, 1978.
- V. FUENTES, *Buñuel en México. Iluminaciones sobre una pantalla pobre*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1933.
- M. IBARZ, *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.
- G.T. LAMPEDUSA, *El Gatopardo*, Barcelona, Ed. Noguer, 1972 (1958).
- M. LEGENDRE, *Las Hurdes, étude de géographie humaine*, Bordeaux, Paris, École des Hautes Études Hispaniques, 1927.
- C. LISÓN TOLOSANA, *Aragoneses* (Políptico desde la Antropología Social), Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1922.
- *La Santa Compañía. Fantasías reales. Realidades fantásticas* (Antropología cultural de Galicia IV), Madrid, Akal, 1988.
- E. LUQUE BAENA, *Las Hurdes: apuntes para un análisis antropológico*, Madrid, Reis n. 17, 1982.
- J. PITT-RIVERS, *Antropología del honor o política de los sexos*, Barcelona, Grijalbo, Crítica, 1979.
- M. UNAMUNO, *Andanzas y visiones de España*, Madrid, Alianza, 1922.

RIASSUNTO – SUMMARY

Questo articolo presenta una interpretazione antropologica della “povertà”, ricorrendo alla etnografia cinematografica come fonte principale di documentazione. Pou, Bunuel e Gieling hanno filmato *Las Hurdas* nel 1923, nel 1933 e nel 2000, e Ferrer e Lopez hanno pubblicato un volume, nel 1960, dove hanno raccolto le note di scrittura svolte durante il loro viaggio. La comparazione di queste differenti visioni mostra non solo i cambiamenti, ma anche la reazione della popolazione che attualmente vive in questa zona di fronte alle vecchie immagini della loro antica situazione di povertà. Comparando questa etnografia con altri film in cui Bunuel descrive la borghesia, è più facile scoprire il luogo culturale ove si giocano i valori di libertà, individualismo, silenzio, onore, vergogna e orgoglio agli estremi della società.

This article offers an anthropological interpretation of poverty that takes as its main source of ethnography several films. Pou, Buñuel and Gieling filmed *Las Hurdes* in 1923, 1933 and 2000, and Ferres & López published a book in 1960 in which they gather the notes they wrote during their travel. The comparison of those different views shows not only the changes but also the reaction of present people living in that area when they see the old images of their own poverty. By comparing this ethnography with other films in which Buñuel describes bourgeoisie is easier to detect the cultural locus of freedom, individualism, silence, honor, shame, and arrogance in both ends of society.