

LE ALDEAS MALDITAS DEL NAZIONALISMO DEBOLE: CINEMA ED ESPAÑOLISMO TRA STUDI CULTURALI E STORIA

Marco Cipolloni

Gli studi culturali, nel loro tentativo di eludere la tradizionale contrapposizione tra sociologia e storia, hanno di fatto proposto di estendere anche alle società occidentali contemporanee uno sguardo e un approccio di tipo pseudo-antropologico, in gran parte basato sull'elaborazione di una prospettiva sincretica, postmoderna, postcoloniale e discorsiva riguardo alle problematiche delle identità collettive e della loro (ri)costruzione e (ri)negoziamento.

Per questa via hanno, di fatto, contribuito a riportare sotto i riflettori l'idea e il mito neo-funzionalista di un nazionalismo debole e di lungo periodo, basato su modelli e pratiche di mobilitazione di relativamente bassa intensità, identificabili con la condivisione mediata e mediatica di abitudini e riti collettivi, stili di vita e di consumo, stereotipi e fobie. Questo nazionalismo morbido e depotenziato, intramato di conformismo, falsa coscienza, luoghi comuni e blandi ma ostinati pregiudizi, si identifica di preferenza con le trasformazioni del mercato culturale e con la pervasiva e crescente efficacia dei meccanismi infraideologici e semiconscievoli che rendono quasi inevitabile un coinvolgimento partecipativo dei cittadini e delle cittadinanze nelle attività della propaganda (sia politica che commerciale). Nelle società occidentali contemporanee tutto questo agisce come collante e fattore di integrazione, pacificazione e rafforzamento della coesione sociale. Rispetto al nazionalismo forte e di guerra, militante e belligerante, basato su una mobilitazione intensa e partigiana, sull'esclusione violenta e discriminatoria e sulla costruzione demonizzante di uno o più nemici, interni ed esterni (cioè sullo stato di eccezione e sulle relazioni *amicus/hostis*, per usare i termini di Schmitt), i nazionalismi deboli presentano il proprio messaggio *bi-partisan* con accenti e toni assai meno aggressivi, tendono cioè ad accompagnare, sdrammatizza-

re, attenuare e diluire nel medio e lungo periodo la percezione delle soglie di conflitto inevitabilmente collegate a tutti i processi di inclusione ed esclusione, rendendo socialmente e culturalmente molto più teatrali, tollerabili e facili da accettare sia l'assimilazione che la non assimilazione e la discriminazione.

In Spagna l'avvento e la diffusione di questo tipo di prospettiva ha accompagnato la Transizione e ne ha caratterizzato gli esiti, assumendo, nella circostanza, un forte valore simbolico aggiunto. Lo sdoganamento e la promozione istituzionale di una pluralità di nazionalismi deboli e infraideologici, rappresentati dal sistema delle *Comunidades* e legittimati dal richiamo alla cornice dell'europeismo, ha cioè goduto di buona stampa e ampio consenso anche perché ha funzionato da specchio del desiderio per una società che non vedeva l'ora di trovare scorciatoie che le consentissero di prendere rapidamente le distanze da una stagione culturale di troppo forti passioni politiche, identificata, in modo a volte un po' troppo semplicistico, con le violenze ideologicamente partigiane della Guerra civile e della dittatura.

Tra i campi di studio più coinvolti dalle crescenti fortune di questa illusione prospettica e retrospettiva ci sono ovviamente il cinema popolare e la televisione generalista.

In margine alla cultura dell'esilio e dell'antifranchismo e accanto a una tradizione di studi di impianto strutturalista sul cinema di guerra, sulla censura, sulla manipolazione delle immagini e sulla presenza dell'ideologia nel cinema di propaganda (per la Spagna soprattutto per le produzioni della Guerra civile e per i generi bellici e religiosi del cinema franchista, anche perché gran parte della produzione del muto spagnolo è perduta e non può essere facilmente coinvolta in questo tipo di esercizio), ha cominciato a farsi largo, anche per il caso spagnolo, una visione assai meno conflittuale di questo controverso temario, in armonia con la protezione legislativa e lo sdoganamento culturale delle *nacionalidades* dotate di lingue e culture "proprie". All'inizio il campo di applicazione di queste letture, connotate (anche da chi le proponeva) come alternative, provocatorie ed estetizzanti, si (auto)limitava ai temi "gender" (cinema delle donne e cinema gay), alla cosiddetta *movida*, ai film sui giovani e ad alcune icone autoriali del cinema contemporaneo (con studi e interviste dedicate all'opera di registi al tempo stesso "cult" e di successo, come Almodóvar ma anche come Bigas Luna, Suárez, Aranda e Trueba), ma si è poi esteso retrospettivamente, includendo fenomeni di costume come il cinema del *destape*, la *comedieta a la española* del tardo franchismo, i film di genere di coproduzione ispano-italiana, etc. L'inevitabile approdo di questa lenta riconquista del passato ha dato vita a un peculiare tipo di revisionismo *soft* prima sui temi e poi sulle produzioni cinematografiche della dittatura e della guerra.

Alla demonizzazione retorica di un nazionalismo "cattivo", ispanofono, imperialista e di marca fascistoide, si è così accostata, soprattutto a

partire dagli anni Novanta del secolo scorso, il mito discorsivo dei nazionalismi “buoni”, votati a dar corpo e volto, immagine e immaginario alla vocazione plurale e pluralista della democrazia uscita dalla Transizione, restituendo consapevolezza, dignità, visibilità e risorse alle lingue e alle culture peninsulari che del franchismo erano state tra le vittime. Negli ultimi anni (direi più o meno a partire dall’epoca di Aznar, anche se non solo per effetto del culto *pepero* per la Hispanidad) è divenuta sempre più frequente, anche nelle Comunidades “sin lengua propia”, una rilettura secondo questi schemi e orientamenti del nazionalismo cinematografico *españolista* e dei suoi *supuestos* folclorici e sociologici. Le retrospettive dei festival, i restauri delle Filmoteche (non solo quella “Española” di Madrid, ma anche quelle delle Comunidades), la rivalutazione dei generi e della serialità, i numerosi *case studies* sulle *zarzuelas*, le *españoladas* e il *cine con niño*, gli studi sul doppiaggio e sui meccanismi della produzione e della distribuzione, l’analisi dei dati relativi alla programmazione, gli interventi di Valeria Camporesi, gli studi dedicati da Nancy Berthier a un autore come Saenz de Heredia, ma anche la riproposizione editoriale di linee di ricerca quasi biografiche come quelle inaugurate, nell’esilio, da Paco Taibo I (a proposito di imprenditori come Fernández Rodríguez) integrano un variegato panorama di spunti, stimoli e ricerche di storia del cinema. Tali ricerche e i loro Autori, soprattutto spagnoli e francesi, si collocano a mezza via tra gli alfieri di un prevalente interesse per il cinema storico e la storia quasi dura e quasi pura (la rivista “Film Historia”, Caparrós Lera, Crusells, chi scrive e una notevole rete di storici ed eruditi affetti da cinefilia, etc.) e gli esponenti di un culturalismo cinetelevisivo abbastanza spinto e compiaciutamente impuro, di prevalente marca britannica (Paul Julian Smith, Jordan e Morgan-Tamosunas, Santaolalla, etc.).

A una più attenta definizione di questo difficile punto di equilibrio, autentica cerniera discorsiva tra reale e simbolico, contesto e testo cinematografico, storia e storia del cinema, analisi del mercato culturale e analisi dei film contribuiscono e possono essere facilmente ricondotti in sede di lettura e rassegna critica alcuni libri recenti, rappresentativi, tra l’altro, di tipologie di approccio diverse (gli atti di un convegno, la pubblicazione di una tesi dottorale e un dizionario tematico).

Il primo testo, intitolato *Cine, nación y nacionalidades en España*, pubblicato nel 2007 come numero 100 della prestigiosa collana della Casa de Velázquez e ben curato da Nancy Berthier e Jean-Claude Seguin, è un volume collettivo che raccoglie gli atti del congresso omonimo svoltosi a Madrid nel giugno 2007 e ospitato proprio dalla Casa de Velázquez. Fin dal prologo di Fernando Lara, dal 2005 direttore dello ICAA, la prospettiva è, anche nei toni, dichiaratamente accademica, panoramica, anti-commerciale e istituzionale. La tribuna costruita dai curatori per la serie degli interventi si colloca nella stessa linea e la declina in senso ancor più spiccatamente istituzionalista e ispano-francese: in modo molto significa-

tivo, tanto più per un progetto dedicato a nazioni, nazionalità e nazionalismi, nel primo paragrafo dell'introduzione (quindici righe) sono evocate esplicitamente la frontiera pirenaica ("de este lado de *la frontera*", corsivo mio), la Francia (ben due volte), la Spagna, la semiologia del cinema e, per esteso, la Association Française de Recherche en Histoire du Cinéma e la Asociación Española de Historiadores de Cine! Le due nazioni sono citate e messe a confronto anche dal secondo paragrafo (altre 15 righe) che solo nel finale e nel quadro di un *excursus* parentetico allarga l'orizzonte a un selezionato resto del mondo, ricordando che «También está claro que el cine español se va estudiando cada vez más entre los anglosajones (Inglaterra, Estados Unidos) y empiezan a emerger investigadores en Italia, México y Alemania».

Per quanto semi-inconsapevoli e storicamente assai *cuestionables* (in Messico gli studi sul cinema spagnolo hanno, per via dell'esilio, una tradizione lunghissima e, anche per Italia e USA, complici accordi per sistematiche coproduzioni, nel caso italiano siglati addirittura durante la Guerra civile, cioè in piena epoca fascista, la cronologia andrebbe come minimo rivista), tanto l'esibito istituzionalismo, quanto l'evidente franco-centrismo dell'iniziativa editoriale che stiamo analizzando risultano essere limiti opportuni e assai fecondi, nel senso che, pur restando limiti, hanno il paradossale effetto di rendere il risultato assai più significativo e rappresentativo di quanto non lo sarebbe stato se avesse coinvolto studiosi di più varia provenienza e orientamento. Così com'è, *Cine, nación y nacionalidades en España* fotografa, infatti, benissimo una prospettiva molto peculiare sul fenomeno considerato. Il volume comprende ventuno studi di altrettanti Autori, opportunamente ordinati dai curatori in sei sezioni; *a saber*: 1) *Cine, nación y nacionalidad*, con studi d'assieme dei due curatori, di Joaquín Cánovas e di Anne-Marie Jolivet; 2) *Formación del espíritu nacional*, con studi sul cinema "storico" della Guerra civile e del franchismo, firmati da Tranche, Camporesi, Sánchez-Biosca e Monterde e dedicati ad autori e generi; 3) *Cine e autonomías*, con Soledad Rodríguez, Rafael Utrera e Angel Quintana impegnati a riconsiderare castellanismo, andalucismo e contrappunto Madrid-Barcellona; 4) *Cuestiones transatlánticas*, con interessanti studi di D'Lugo, Tuñón e Vernon non sulla fondamentale relazione con il cinema statunitense (*¡faltaría más!*), ma sul sonoro dei film con Gardel e sui rapporti del cinema spagnolo con il Messico e con l'immagine e il mito di Cuba; 5) *Cine y democracia*, con studi di Kowalsky, Pohl e Thibaudeau sul cinema del tardo-franchismo e della transizione democratica, compreso il porno, e, finalmente e immancabilmente, 6) *Cine de autor*, con studi di Brémard, Herrera, Murcia e Terrasa su cinema dell'esilio, Buñuel, Almodóvar e su *El mar* di Agustí Villaonga, unico vero *case study* di tutto il volume, letteralmente dominato da strategie alternative di focalizzazione (legate a temi, autori, generi, periodi, etc.).

Come si vede, tanto gli *apartados*, come la loro sequenza rendono esplicito uno schema di lettura incentrato su alcuni dei principali miti di sé che la Spagna e il cinema spagnolo hanno coltivato, in termini di scelta di argomenti e prospettive su di essi. In questo crescendo è quasi naturale che al vertice della piramide ci sia il controverso mito dell'autorialità, vero punto critico di ogni riflessione sul nazionalismo cinematografico, dato che gli autori e il loro cinema (la *auteurist tradition* dello *Spanish cinema* secondo un ancora utilissimo titolo della collana Oxford sul cinema dei paesi ispanofoni) sono al contempo uno dei principali argomenti tanto dei fautori come dei detrattori del nazionalismo cinematografico.

Se dalla cornice e dalle sezioni passiamo a un'analisi in chiave comparativa dei singoli studi (alcuni dei quali avrebbero potuto trovare collocazione in più di una sezione), vediamo che, rispetto alle miscellanee anglosassoni e, in particolare, rispetto a quelle di taglio culturalista, i *case studies* hanno in *Cine, nación y nacionalidades en España* una presenza e un ruolo molto più marginale. Occasionali e spesso del tutto assenti risultano poi, persino in studiosi come Quintana o Camporesi, di solito molto sensibili a questa dimensione, gli spunti di analisi collegati alla natura (co)produttiva e alla vita commerciale dei film, cioè alle vicende della loro fortuna, circolazione, popolarità e rapporto col pubblico. Ancor più clamorose e significative risultano, da questo punto di vista, l'assenza di riflessioni esplicite sul doppiaggio e la circolazione in Spagna del cinema straniero e in particolare statunitense o la poca attenzione dedicata a fenomeni di peso come il circuito *home video* o, a partire dagli anni Sessanta, l'inserimento di una programmazione cinematografica nei palinsesti televisivi della penisola.

Le brillanti escursioni saggistiche che integrano il volume trovano dunque collocazione su un piano scientificamente "alto", che si apparenta per scelta alla semiologia del cinema e alla storia della società e delle idee, lasciando intenzionalmente un po' sullo sfondo la natura industriale e commerciale del fenomeno (persino per generi come il porno, dove tale dimensione è quasi tutto). Nonostante ciò, ed è uno dei pregi fondamentali del volume, l'immagine di nazione e nazionalismo che se ne ricava afferisce più alla dimensione del simbolico e dei meccanismi di identificazione (cioè alla sfera culturalmente mediata del nazionalismo morbido), che a quella ideologica dello scontro propagandistico (cioè ai toni amplificati e incandescenti del nazionalismo duro). Nel complesso si tratta di un esercizio polifonico sulle possibilità di analizzare con profitto un temario culturalista concedendo il meno possibile ai riti discorsivi, all'estetica provocatoria e all'etica processualista degli studi culturali.

In una dimensione in parte diversa, perché più sensibile all'idea di dialogare con le agende del culturalismo, si colloca anche *Sin cinematografía no hay nación*, "refundición" della tesi dottorale dell'aragonese Marta García Carrión, diretta da Ismael Saz, discussa a Saragozza e dedi-

cata, come recita il sottotitolo, a *drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*, anch'egli aragonese. Tanto Aragón non può che riflettersi anche nella collocazione editoriale del testo, pubblicato dalla Institución Fernando el Católico, centro aragonese del CSIC.

Il volume sceglie come chiave il ruolo del cinema e dei media non tanto negli esiti del processo di nazionalizzazione, quanto nell'economia simbolica del processo di *nation making* e (re)invenzione della tradizione. Fin dall'inizio la discussione contrappone esplicitamente le analisi strutturali e politiche del *nation building* alla prospettiva discorsiva degli studi culturali (la cui polifonia e attenzione per i *matices* introdotti dai nazionalismi periferici l'Autrice dichiara se non proprio di preferire, almeno di ritenere più stimolante). La sensibilità per l'agenda discorsiva dei culturalisti riguarda però più la scelta dei temi che gli strumenti di analisi. Forse anche perché si tratta della revisione di una tesi dottorale, la bibliografia di riferimento è infatti tanto *old fashion*, quanto di primissimo ordine (Anderson, Gellner, Hobsbawn, Deutsch, etc.). Lo schermo cinematografico e, in particolare, quello dei cosiddetti generi ne risultano definiti come "ejes" di uno spazio simbolico caratterizzato da una competizione discorsiva tra diversi nazionalismi, raccolti in modo a dir poco ambiguo sotto l'ombrello dell'etichetta "cine nacional". Secondo Marta García, per interpretare questo spazio occorre costruire una prospettiva per così dire intermedia («más que una gran teoría única», p. 18), basata su ricerche «necessariamente parziale», ma circostanzialmente situate. La semplice analisi dei testi cinematografici risulta insufficiente e deve essere integrata da un'attenta ricostruzione del canone e del dibattito critico sul cinema, cioè da una rilettura sistematica delle recensioni del tempo, considerate non tanto come strumenti della macchina promozionale del film, quanto come frammenti e specchi di una *quest* identitaria collettiva. Su queste basi il volume sviluppa tre nuclei fondamentali. Il primo propone un'interessante e originale riflessione sul rapporto tra cinema e nazionalismo nella poco studiata stagione del muto (sia spagnolo che di importazione), conclusa da una opportuna ricostruzione tra cinema e teatro in rapporto alla "españolada". Il nucleo centrale è quello forse meno originale e più di servizio, nel senso che ricostruisce in modo puntuale e criticamente equilibrato e corretto una *semblanza* biografica e artistica di Florián Rey; ne risulta un *fichón* molto scrupoloso, che paradossalmente finisce per evidenziare con particolare attenzione i tratti originali di Rey e del suo cinema e, di conseguenza, i limiti di rappresentatività della sua figura. Il terzo nucleo è interamente dedicato al *case study* di *La aldea maldita*, 1930, «el primer film sonoro realmente español», cioè anche ideologicamente spagnolo, concepito negli anni della Dictablanda e realizzato come film muto, ma distribuito nell'anno che segna la crisi del regime e della monarchia come film sonoro (anche se della copia sonorizzata non si sono salvati esemplari). Lo spunto è la decadenza demografica ed economica di Luján, piccolo centro agricolo della provincia di Segovia, ispirato alla vicenda storica di Pedraza de la

Sierra, *location* di un precedente film di Rey e toponimo “señaladito” della storia moderna europea per essere stato luogo di prigionia dei figli di Francesco I. La vicenda inizia come dramma familiare rurale (grandine, cattivi raccolti, disgrazie, carestie, usura, soperchierie locali, etc.), ma diventa poi melodramma *cabaretero* urbano (col marito in carcere, la moglie che va in città e diventa prostituta) e infine dramma d’onore e rigenerazione (con la moglie che, riconosciuta, viene riportata in paese, fugge, impazzisce e rinsavisce, ritrovando amore e rispettabilità). Il discorso nazionale trova i propri riferimenti principali nel ruralismo e nella corallità, cioè nel paesaggio castigliano e nell’idea *muy Siglo de Oro* (Fuenteovejuna, Zalamea, etc.) della superiorità morale delle ruvide e brutali *aldeas* della Castiglia sugli spazi babilonici, sofisticati e corrotti della città e delle sue corti (comprese quelle postribolari, elettricamente illuminate dalle “lucés de bohemia”). Il tema viene però declinato storicamente e antropologicamente in termini di caduta e rigenerazione, portando in scena e mettendo in buona luce lo spietato sessismo di una cultura misogina e machista, la dura quotidianità della vita contadina e il dramma individuale e collettivo innescato dall’abbandono delle campagne e dei valori tradizionali della famiglia e della cultura contadina.

Come è ovvio, questa miscela di tradizionalismo reazionario risulta addirittura enfatizzata dal *remake* che lo stesso Rey realizza nel 1942, negli anni duri della prima *posguerra* e dell’egemonia falangista sulla politica culturale del regime. La messa in scena «barroca» (p. 150) e teatrale della nuova versione accentua coloristicamente i debiti con il *costumbrismo* e il teatro del secolo d’oro e li usa per creare uno spazio retorico più artificiale e conformista, saturato di simboli nazionali e religiosi e destinato a trovare uno spazio per la morale cattolica del perdono, nel tentativo di «concretar en cierto modo los dos nacionalismos franquistas, el falangista y el nacionalcatólico» (p. 155).

Collegando il nesso tra cinema e nazionalismo españolista a quello tra cinema e nazionalizzazione delle masse, le conclusioni evidenziano come l’industria cinematografica sia stata investita, negli anni Trenta, sia da processi di cosmopolitismo e internazionalizzazione che da processi di localizzazione e nazionalizzazione, diventando un «escenario clave para el despliegue de discursos y narrativas sobre cómo es imaginada la nación» (p. 157). L’Autrice si sorprende della disattenzione della critica e della storiografia per questi cruciali nessi, ma, curiosamente, non cerca di individuare le possibili ragioni di tale lacuna. Allo stesso modo, segnala, ma non cerca di spiegare l’apparente paradosso di un film tradizionalista e conservatore che piace ai repubblicani progressisti e ai falangisti (cioè ai rivoluzionari della Spagna prebellica), ma che, ai tempi del *remake*, suscita invece una certa diffidenza da parte del regime reazionario di Franco.

Da questo punto di vista avrebbero forse potuto giovare alla riflessione escursioni comparative fuori dall’inter testo di Rey, per esempio verso il manicheismo *cabaretero*, fondamentalista e redentorista della letteratu-

ra pedagogica anarchica, oppure verso un confronto con un documentario come *Las Hurdes* di Buñuel, di poco posteriore, o con un film molto più tardo e di chiara ispirazione falangista come *Surcos*.

Riflettendo sulle *location* dei film di Rey, che nel dopoguerra sposta le ambientazioni dei propri film e la maggior parte dei propri set dalla Castiglia alla natia Aragona (l'unica eccezione, più di ambientazione che di set, dato che il film è girato quasi interamente in studio con pochi esterni reali, è proprio il *remake* di *La aldea maldita*), l'Autrice arriva a un passo dal cogliere la natura in fondo regionalista e *castiza* più che *española* del nazionalismo di *La aldea maldita*. Anche in questo caso però, e con un temario tanto ruralista è quasi paradossale, l'Autrice ferma la propria falce appena prima della mietitura, non esplicitando il nesso tra la segnalata natura composita della costellazione discorsiva nazionalista e il mosaico confederativo e foralista che le tradizioni inventate del nazionalismo "spagnolista" e del cinema "spagnolo" ereditano dalla lunga durata, cioè dai nessi strutturali che collegano la propaganda contemporanea alla storia medievale e moderna della penisola.

Il terzo volume di questa rassegna è di gran lunga il più vicino ai linguaggi della storia e il più estraneo ai rituali discorsivi del culturalismo. Riguarda il centenario della Guerra de la Independencia e appartiene al genere, tipico degli studi cinematografici, del catalogo per *fichas*. Il discorso nazionalista c'entra dunque non per scelta retorica dell'Autore, quanto perché l'argomento "conleva" e suggerisce, di suo, una riflessione sui "reajustes" dell'identità nazionale spagnola e dei formati narrativi che, attraverso il cinema e la televisione, hanno contribuito a definirla e diffonderla. Il testo al quale mi riferisco è *Guerra de la Independencia: imágenes en cine y televisión*, pubblicato da CACITEL nel 2007 e compilato con certissima passione e grande competenza d'insieme e di dettaglio da Jesús Maroto de las Heras. Come in ogni dizionario che nasce da un lavoro vero, scrupoloso, paziente, metodico e ben fatto, la quantità e la qualità delle informazioni fornite è notevole. Lo si evince immediatamente anche dal fitto e ricco indice, che ordina la materia in capitoli col doppio criterio della cronologia (salvo il muto, si va in sostanza per decenni) e dell'origine delle cinquantasei produzioni cinetelevisive a soggetto (cioè di *fiction*) analizzate. Il primo parametro offre, tra le righe, ma in modo abbastanza esplicito, molti spunti per una riflessione sull'evoluzione del discorso nazionale spagnolo; il secondo mette la traiettoria di tale discorso implicitamente a confronto con le coeve produzioni straniere dedicate all'argomento, anch'esse influenzate da prospettive in qualche modo nazionali. Il decennio cruciale, cui le dense pagine di Maroto dedicano ben quattro dei dodici capitoli, molte delle cinquantasei schede (ventitré delle quali dedicate a produzioni spagnole) e quasi centocinquanta pagine (su poco meno di cinquecento), è rappresentato dagli anni Cinquanta, mentre le prospettive straniere più rilevanti sono, per comprensibili ragioni storiche, quella britannica e, per altrettanto compres-

bili ragioni di industria cinematografica, quella statunitense. Manca un po' all'appello, ed è un'assenza storiograficamente e cinematograficamente assai interessante, anche perché non dipende affatto dalle scelte di Maroto (che, pur sottolineando a più riprese incompletezze e limiti del proprio lavoro, ha in realtà citato e schedato con esemplare cura gran parte del citabile e dello schedabile), un punto di vista non episodico del cinema francese sulla "guerra del Francés". Le produzioni francesi non sono pochissime, ma sono, dal punto di vista storico, tra le più esotizzanti e convenzionali (quattro film, in prevalenza di coproduzione e romantico-avventurosi, e una produzione TV, ispirata però al celebre racconto di Poe *Il pozzo e il pendolo*). Il che individua tra l'altro due problemi critici cruciali e di grande interesse. Il primo riguarda la presenza del nazionalismo debole non solo nelle e sulle produzioni del cinema, ma anche nei/sui silenzi e le non produzioni del cinema, cioè su modi e gradi di un repertorio tematico in tutto o in parte tabuizzato o messo in sordina dalle esigenze, dalle priorità e dalle sensibilità legate alle diverse retoriche nazionali. Come ha in varie occasioni fatto opportunamente rilevare Jean-René Aymes, per la cultura della *Nation* per antonomasia la campagna napoleonica oltre i Pirenei non è davvero un ricordo grato. Evidentemente il cinema non fa eccezione: del resto, ne offrono riprova, ed è il secondo punto di rilievo, anche le pagine della già citata miscellanea ispano-francese *auspiciada* dalla Casa de Velázquez, nella quale i numerosissimi film spagnoli schedati da Maroto hanno una presenza talmente discreta da essere praticamente nulla. Il che significa che se il cinema francese quasi non vede il tema, la critica accademica francese tende a sottovalutarne la portata non solo per la Francia, ma anche e soprattutto per la coscienza nazionale spagnola.

La problematicità del rapporto con la Francia verte del resto *ab origine* il discorso nazionalista del cinema iberico in genere e di quello storico in particolare, nel senso che la Francia, in questa commedia, si trova a interpretare un doppio ruolo: è sia il nemico contro il quale il discorso nazionalista spagnolo occasionalmente si costruisce (proprio attraverso la forgia del mito della Guerra de la Independencia), sia il modello politico-culturale cui esso si ispira. Il libro stesso di Maroto ne offre del resto un esempio fin troppo chiaro. Come detto, la Francia non brilla per la sua presenza tra le schede, ma, ovviamente, fa la parte del leone nel dibattito sull'argomento, cui Maroto dedica il primo capitolo del suo lavoro. La riflessione di Maroto sul cinema storico ruota, infatti, attorno alle proposte interpretative di Marc Ferro e, nel mettere in luce alcuni problemi di ovvio rilievo, legati alla costruzione della prospettiva, discute e confronta tre diverse definizioni di cinema storico, tra loro alternative, ma tutte e tre francesi (Frederic Vitoux, Pierre Sorlin e René Allo).

Nonostante gli ovvi problemi di etichettatura, molto interessante è anche il tentativo di offrire alla riflessione lo stimolo di un panorama per generi, dal quale si evince una relativamente forte presenza di spunti av-

venturosi, biografici e musicali, ma anche una importante presenza di coproduzioni, il che risulta particolarmente rilevante e significativo nel quadro di una riflessione sull'uso (e l'eventuale abuso) della retorica nazionale e dei suoi meccanismi. Una figura chiave di questo nazionalismo cosmopolita e internazionalista è ovviamente Goya, la cui vita e la cui opera sono state al centro di numerose produzioni. Incrociando in modo molto empirico generi e cronologia Maroto evidenzia come la storia del cinema sembra avere affidato proprio ai generi una delle chiavi del proprio rapporto con le retoriche della nazione, secondo una linea che, per il cinema spagnolo, propone rapporti privilegiati tra biografie storiche e cinema degli anni Quaranta, musical e cinema degli anni Cinquanta, commedia e cinema degli anni Sessanta, avventura e cinema negli anni Settanta e Ottanta, etc. Su tutto questo si inserisce, a partire dagli anni Sessanta e attraversando più generi, la televisione, sia spagnola che straniera. A questo proposito uno spunto senz'altro meritevole di segnalazione riguarda il fatto che, rispetto alle *miradas* delle diverse cinematografie, lo sguardo della televisione si caratterizza in modo abbastanza vistoso per la tendenza a utilizzare i meccanismi della serialità, creando spesso un effetto costruttivo da "episodios nacionales", con gli stessi personaggi impegnati in differenti e successivi scenari del conflitto.

Privilegiando personaggi e tipi (e talvolta personaggi-tipo), cinema e TV riproducono — come è ovvio — molti miti combattentistici di rilevante implicazione nazionalista (su tutti quello della *guerrilla* e dei *guerrilleros*), solo in parte riportati alla loro dimensione storica dall'attività di *asesoría histórica* degli specialisti (in prevalenza di storia militare) che hanno collaborato come consulenti alla realizzazione dei diversi progetti. Maroto segnala, credo opportunamente, come questi tratti, eroici, spettacolari e avventurosi, proprio perché romanzeschi e controversi possano contribuire a suscitare dibattito e a rendere molte di queste produzioni utili e accattivanti anche come supporto didattico.

Anche in vista di un uso di questo genere, il libro organizza ciascuna scheda in modo ampio e come spazio di discussione, separando le considerazioni dell'Autore dagli *apartados* informativi, consegnati ad ampie finestre sulla trama, il regista e i fatti storici e/o i testi letterari e artistici che hanno fatto da base alla costruzione del soggetto e della sceneggiatura.

Nel loro insieme, i tre volumi che abbiamo segnalato e confrontato, oltre ad aggiornare le mappe su una questione storica e storiografica fondamentale, dimostrano quanto il simbolico e il reale, cioè le prospettive privilegiate rispettivamente dal culturalismo e dalla storia e critica dei film, possano risultare, isolatamente e in sé, insoddisfacenti, soprattutto perché tendono a lasciare semivuota e a trasformare in una terra di nessuno un ampio scenario di interazione caratterizzato proprio dalla interessata mediazione tra reale e simbolico operata non solo dai codici della pro-

paganda, ma dal fatto che i testi cinematografici da tali codici influenzati hanno la tendenza a sopravvivere all'occasione-intenzione di chi li aveva generati e messi in circolazione. Nella residualità di questa sopravvivenza risiedono, io credo, alcune chiavi di interpretazione essenziali per capire meglio la portata, il peso e i meccanismi del nazionalismo debole.

