

# MEMORIA E IDENTITÀ NEL PAESE DELLA VIOLENZA: L'IMMAGINE DELLA SPAGNA E DEGLI ITALIANI IN SPAGNA NEL CINEMA ITALIANO DEL DOPOGUERRA (1948-2000)

Marco Cipolloni

## 1. *Il passato e la memoria*

Nonostante un luogo davvero comune della coscienza collettiva induca a pensare il contrario, la storia e il passato non sono affatto sinonimi. Chi ha tanto passato ha sicuramente tante storie (da raccontare), ma non necessariamente ha tanta storia (che lo racconti). Dopo che, per decenni, lo avevano fatto la canzone d'autore, la paraletteratura e la letteratura al femminile (in Italia si possono citare esempi come *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg a *Vestivamo alla marinara* di Susanna Agnelli o *La storia* di Elsa Morante, mentre per la Spagna si potrebbero citare *El cuarto de atrás* di Carmen Martín Gaité o le memorie di María Teresa León e María Zambrano), negli ultimi vent'anni anche la storiografia ha molto riflettuto sulla permeabile frontiera tra *history* e *story*, evidenziando il paradossale che rende possibile non solo avere un passato senza avere una storia (avere cioè un passato senza storia), ma addirittura avere una storia senza avere un passato. Se, come personalmente credo, esiste un diritto individuale e collettivo alla storia e se, di conseguenza, esiste una necessità di riconoscerlo e tutelarlo, è sempre più evidente che il passato è l'oggetto di tale diritto e che, dunque, non può esserne la garanzia. Da un punto di vista psicologico la cosa è ancor più complessa, perché il passato non deve essere difeso solo dal potere o dalla propaganda, ma anche da se stesso, nel senso che la presenza di un passato tragico e/o conflit-

tuale, lungi dal favorire la fissazione della memoria, può facilmente indurre la coscienza collettiva alla rimozione, cioè ad una vera e propria fuga dalla storia (e dall'assunzione non di colpa, ma sicuramente di responsabilità che ogni storia comporta, anche per chi la racconta). Come in economia un bisogno non viene riconosciuto come domanda fino a che non è sostenuto da un potere di acquisto, così in storia un passato non può risolversi in memoria se non quando è sostenuto dalla volontà e dalla capacità (non solo discorsiva) di ricordare e di convogliare il ricordo entro forme che sia possibile riconoscere e in cui sia possibile riconoscersi. Oltre a non costituire più una condizione sufficiente per accedere al mercato della memoria, il passato ha oggi talmente perso peso e prestigio e si è talmente indebolito da non rappresentare più neppure una condizione davvero necessaria (se non a contrario, cioè come impedimento). Gli elementi essenziali sembrano essere, almeno di fatto, la volontà e capacità di ricordare, cioè di costruire una tradizione, anche in assenza o in sostituzione di un passato. Ai mezzi di comunicazione di massa e al mercato culturale del pop bastano infatti pochi tratti stereotipati per evocare un efficace simulacro di temporalità, cioè per costruire una credibile rievocazione/reinvenzione del passato.

La storia infatti è sempre meno fatta di passato, e sempre più di memoria, è cioè, sempre più, il frutto istituzionalizzato di una politica della memoria, interessata alla conservazione del passato e alla costruzione di un discorso sul passato, che Hobsbawm e Ranger, con un'immagine fortunata, hanno definito «invenzione della tradizione». In un libro di pochi anni or sono, Juan Sisinio Pérez Garzón, Eduardo Manzano, Ramón López Facal e Aurora Rivière hanno esplicitamente parlato di «gestione della memoria»<sup>1</sup>. Analizzando il caso delle Comunità Autonome, Aurora Rivière, in particolare, ha evidenziato come le regole discorsive su cui si basa l'intero edificio del ricordo collettivo non siano che un impasto, retoricamente manipolato e manipolabile, tra «drammatizzazione del passato» e «invecchiamento del presente».

## 2. *Andanzas del “sé autobiografico” tra violenza e amnesia*

Se tutto questo è vero, partire dall'amnesia, che della memoria è patologica negazione, può sembrare un paradosso. Eppure, se vogliamo ricostruire e capire come funziona l'immagine della Spagna prodotta nel corso degli ultimi sessant'anni dalla cinematografia italiana, è proprio da al-

<sup>1</sup> J.S. Pérez Garzón, E. Manzano, R. López Facal e A. Rivière, *La gestión de la memoria*, Barcellona, Crítica, 2000.

cune considerazioni sull'amnesia e, in particolare, sul rapporto tra violenza e amnesia che vale la pena di partire.

In un ampio testo di aggiornamento, scritto per l'edizione italiana<sup>2</sup> del suo libro *Spain at the Crossroads*, Victor Pérez Díaz individua nel nesso tra violenza e amnesia una caratteristica peculiare della cultura spagnola ed europea. L'osservazione rovescia un consolidato stereotipo che vede l'Europa come uno spazio culturalmente postfigurativo (cioè orientato al passato, alla conservazione e alla celebrazione del passato) in comparazione con l'attualismo prefigurativo della società statunitense (votata al presente e al futuro, al consumo e alla tecnologia). Secondo Pérez Díaz, "oggi", la situazione si è rovesciata e accade esattamente il contrario: mentre negli Stati Uniti «le persone ricorrono di continuo a narrazioni che collegano le loro origini storiche alla situazione attuale», le «società europee di oggi [...] hanno una certa difficoltà ad esprimere il proprio sé autobiografico con memorie stabili, vive» e di conseguenza sembrano propendere per «una gestione delicata e complessa del passato», soprattutto perché «i 'fatti fondamentali' del loro 'sé autobiografico'» sono stati in gran parte fatti violenti (guerre). L'overdose di passato del "vecchio" continente tende "oggi" a riprodursi come rimozione, cioè come collasso della memoria, delle sue strategie e della sua natura di rito condiviso.

L'oggi cui Pérez Díaz fa riferimento nel suo libro è in effetti una categoria «fuzzy»<sup>3</sup> che oscilla tra un'attualità di senso stretto (un oggi-oggi, legato alla Spagna democratica degli anni Novanta) e una visione prospettica della contemporaneità (un oggi-ieri) che viceversa si estende fino a ricomprendere l'intera vicenda otto e novecentesca degli stati-nazione in Europa. Ciononostante, sembra ragionevole, almeno sul piano psicologico, vincolare le sue proposte interpretative agli scenari europei del dopoguerra (scenari che naturalmente per la Spagna rinviano alla guerra civile e per il resto d'Europa alla seconda Guerra mondiale)<sup>4</sup>. Il difficile

<sup>2</sup> V. Pérez Díaz, *La lezione spagnola*, Bologna, Il Mulino, 2003.

<sup>3</sup> La categoria, applicata alla logica dal matematico Bart Kosko, *Il fuzzy-pensiero*, Torino, Baldini e Castoldi, 1997, mi pare particolarmente idonea per spiegare alcuni meccanismi della psicologia collettiva contemporanea, caratterizzata da una logica di et/et, più che di aut/aut.

<sup>4</sup> Negli ultimi anni, sia sulle pagine di questa stessa rivista (*Le dimenticanze di un figlio della violenza: storia, surrealismo ed esilio nel Buñuel messicano*, "Spagna contemporanea", 2000, n. 17, pp. 75-95) che su quelle di "Cultura latinoamericana" (*Cinexilio: la cinemania ispano-messicana dei figli della Repubblica*, in "Cultura latinoamericana", Annali dell'Istituto di Studi Latino-Americani di Pagani, 1999-2000, nn. 1-2, pp. 637-650) ho avuto modo di sviluppare considerazioni analoghe a quelle di Pérez Díaz, proprio a partire dal trauma della Guerra civile e dell'esilio, analizzato a partire dai film realizzati in Messico da Buñuel e dalla cinefilia dei figli degli esiliati nel Messico degli anni Quaranta.

rapporto degli europei con il proprio sé autobiografico è infatti un chiaro prodotto del trauma bellico e della cultura della paura che lo prolunga e lo istituzionalizza negli anni della guerra fredda (fino agli anni Trenta, con la saturante propaganda del nazi-fascismo e del conflitto spagnolo, gli europei non sembravano particolarmente interessati ad “una gestione delicata e complessa del passato” e avevano semmai un rapporto molto conflittuale con il presente).

Più che la situazione in sé, importano però le conseguenze in termini di sguardo reciproco: la nozione di ‘sé autobiografico’, elaborata dal neurofisiologo Antonio Damasio in *The Feeling of What Happens: Body Emotion and the Making of Consciousness*, consente infatti a Pérez Díaz di rendere esplicita «l’analogia tra il ‘flusso di storia’ di un soggetto collettivo e il ‘flusso di coscienza’ di un agente individuale». Senza la mediazione del ‘sé autobiografico’ noi «non avremmo il senso del passato e del futuro e non ci sarebbe continuità storica nelle nostre persone» (p. 418). Ne può derivare uno stato patologico denominato ‘amnesia totale transitoria’, cioè una condizione in cui «malgrado l’adeguata consapevolezza degli oggetti e delle azioni attuali, la situazione non ha senso perché, senza un’autobiografia aggiornata, il qui e ora risulta semplicemente incomprensibile». Chi soffre di amnesia totale transitoria si perde nel tempo, ma è un po’ come se si perdesse nello spazio, al punto che:

quei pazienti ripetono costantemente le stesse domande angosciate: Dove sono? Cosa ci faccio qui? Come ci sono arrivato? Cosa dovrei fare? Ma tendono a non chiedere chi sono, perché spesso hanno una sensazione di fondo della loro persona (p. 419).

Una simile esperienza di sradicamento e spaesamento, con amnesie vere e simulate, isterie e istrionismi, fobie ed ossessioni, definisce, come vedremo, la peculiare situazione di quest’identità in cui vengono a trovarsi i personaggi di buona parte dei non moltissimi film italiani ambientati in Spagna e realizzati tra il 1948 e il 2006.

Facendo irruzione nella loro storia personale e collettiva, la violenza ambientale, associata alla realtà e all’immagine convenzionale della Spagna<sup>5</sup>, disarticola, altera e ridefinisce le abitudini e gli equilibri della loro vita, determinando una significativa discontinuità nel loro rapporto con il passato e l’identità. Il loro sé autobiografico ne risulta indebolito, ma i tratti tipici (cioè gli stereotipi e/o le insegne) che lo rendono evidente, riconoscibile e narrabile ne risultano invece enfatizzati, al punto da cambia-

<sup>5</sup> R. Núñez Florencio, *Sol y sangre: la imagen de España en el mundo*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

re forma e funzione, mettendo in luce la natura intimamente discorsiva del progetto identitario e favorendone in questo modo la riformulazione.

I film che analizzeremo<sup>6</sup> sono molto diversi tra loro, sia per genere che per ambizioni artistiche e commerciali, ma, proprio per questa loro varietà, documentano ancor più efficacemente la tenuta e la relativa stabilità del sistema di stereotipi che, messo in moto e alimentato dalla paura della violenza, permette di portare in scena lo spaesamento, il conflitto interculturale e la crisi del sé autobiografico: *Fifa e arena* (1948) di Mario Mattòli (una commedia con Totò nei panni di un paurosissimo garzone di farmacia napoletano scambiato prima per un temibile serial killer e poi per un matador famoso per il proprio coraggio), *Pane, amore... e Andalusia* (1958) di Javier Setó (episodio “spagnolo” della serie *Pane, amore e fantasia*, con De Sica che si innamora di una ballerina alla feria di Siviglia), *Professione reporter* (1974) di Michelangelo Antonioni (storia di un reporter che scambia la propria identità con quella di un mercante d’armi), *Una vita venduta* (1976) di Aldo Florio (tratto da *L’antimonio*, racconto di Sciascia sulla presa di coscienza di un italiano coinvolto nella guerra di Spagna), *Volontari per destinazione ignota* (1978) di Alberto Negrin (sui “volontari” reclutati a forza e mandati dal fascismo a combattere in Spagna), *Ogro* (1979) di Gillo Pontecorvo (ricostruzione dell’attentato etarra contro Carrero Blanco), *La guerrigliera* (1982) di Pierre Kast (storia d’amore tra una guerrigliera e un ufficiale francese, ambientata ai tempi dell’invasione napoleonica della Spagna), *Amnèsia* (2000) di Gabriele Salvatores (in cui il motivo del vuoto di memoria è evocato programmaticamente, fin dal titolo), *El último mundial* di Antonella Ponziani (surreale farsa onirico-visionaria in cui un giovane calciatore in coma mescola allucinazioni mistiche e ricordi di un viaggio in Spagna al tempo dei mondiali del 1982), un episodio della latitanza di *Il fuggiasco* (2004) di Andrea Manni (ricostruzione della persecuzione giudiziaria e della latitanza di Massimo Carlotto), *Alla rivoluzione con la due cavalli* (2005) di Maurizio Sciarra (road movie “generazionale” con tre giovani nostalgici del Sessantotto che nel 1974 attraversano in auto la Spagna dell’ultimo franchismo per andare da Parigi a Lisbona e prendere parte

<sup>6</sup> Si sono volutamente lasciate da parte, in questa sede, le produzioni in costume ispirate all’epica della Reconquista (per esempio *I cento cavalieri* di Vittorio Cottafavi) o, più spesso, alla mediazione di icone della letteratura (come i vari *Don Chisciotte*), di Grimaldi, 1968, Scaparro, 1984, e Palladino, 2006) o del teatro d’opera (con molte variazioni, anche parodiche e pseudoparodiche, ispirate alle figure di Carmen e di Figaro). Un discorso solo in parte diverso deve essere fatto per un film come *I picari* di Mario Monicelli, che, memore della saga di Brancaleone, prova a mescolare Lazarillo e Guzmán per rileggere il corpus della picaresca in chiave di arte di arrangiarsi e di Commedia dell’Arte italiana.

alla Rivoluzione dei garofani) e infine il recente *Olé* (2006), film di Natale dei fratelli Vanzina sulle disavventure farsesco-picaresche di due professori che viaggiano per la Spagna come accompagnatori di una gita scolastica.

Se confrontiamo l'insieme di queste produzioni (ben cinque delle quali sono realizzate tra il 1974 e il 1982, cioè nel periodo della transizione) con casi anche di poco precedenti, come *L'assedio dell'Alcázar* (1940) di Augusto Genina, atipica coproduzione fascista, che ricostruisce la resistenza di Moscardó a Toledo, vediamo come la violenza e lo sradicamento non bastino da soli a innescare i meccanismi della destrutturazione identitaria. Nel film di Genina gli ingredienti per mettere in crisi il mito identitario di sé ci sarebbero tutti, ma la retorica propagandistica riconferma continuamente il valore esemplare e l'assiomatica integrità dell'io eroico, attribuendo al nemico e solo al nemico tutte le responsabilità del conflitto e tutte le caratteristiche della guerra. La violenza, in particolare viene presentata in modo manicheo, come tratto antropologico peculiare dell'avversario ideologico e del suo mondo. L'assedio e la convivenza forzata esasperano lo spaesamento e lo rendono assoluto, ma ciò, lungi dall'intaccare il monolitico flusso di coscienza e di storia degli ufficiali coinvolti nella difesa della piazzaforte, produce solidarietà e identificazione positiva, rafforzando e favorendo il loro inserimento nei riti militari, sociali e sentimentali della comunità nazionalista assediata.

### 3. *La Spagna nei film italiani del dopoguerra*

*Fifa e arena*, realizzato nel 1948, è una commedia farsesca che, sulla falsariga di una parodia di *Blood and Sand* (1941), mette la paura al posto del sangue (la guerra fredda al posto della guerra), sfruttando il luogo tipico per eccellenza dell'esotismo e della violenza ispaniche: l'ambiente delle corride e dei toreri. Oltre a essere pieno di riferimenti qualunquistici all'attualità politica del periodo (i pesci democratici che si infarinano e saltano da soli in padella, Montecitoros, il pesce censore e "democristiano" che frustra il voyeurismo del protagonista, frapponendosi tra lui e lo spogliarello di una bella donna) è anche uno dei primissimi film italiani in cui, fin dal titolo (la fifa!), la psicologia della paura e le menomazioni del sé autobiografico lasciate in eredità dalla seconda guerra mondiale dimostrano tutta la loro capacità di sopravvivere in tempo di pace (e diincipiente guerra fredda!), avvelenando la quotidianità degli scampati al grande macello: a tre anni dalla fine del conflitto, il protagonista ancora si nasconde nel sottoscala e indossa la maschera antigas ogni volta che sente una sirena. Lo scambio di identità e la destrutturazione del sé auto-

biografico generate dalla paura e dalla memoria della violenza sono nel suo caso molteplici. Nel corso del film, Nicolino<sup>7</sup> Capece (Totò), paurossissimo farmacista napoletano, subisce infatti ben quattro involontarie metamorfosi. Prima metamorfosi: suo malgrado, viene indicato dalla zia come testimonial dell'odiato "Amaro Giovannone", pessimo prodotto della farmacia dove lavora; seconda metamorfosi: la sua foto viene scambiata al giornale con quella di un pericoloso serial killer noto come "l'assassino di mezzanotte"; terza metamorfosi: per fuggire da Napoli si traveste da hostess e riesce a imbarcarsi su un aereo diretto a Siviglia; quarta metamorfosi: riconosciuto e ricattato da un aspirante serial killer, ansioso di imparare il mestiere dal famoso "assassino di mezzanotte", viene costretto, per sedurre una ricca ereditiera, a calarsi nei panni del temerario torero Nicolete, immaginaria stella della corrida notturna, noto anch'egli come "l'assassino di mezzanotte". Il tutto è scandito dall'ineluttabile avvicinarsi del momento (la mezzanotte, appunto, destinata a por fine a ogni Cinderella's Liberty) in cui il pauroso Nicolino dovrà scendere nell'arena per affrontare il toro, lo stereotipo che meglio incarna il mito del coraggio e della violenza iberica.

In *Pane, amore e... Andalusia* (1958) un altro luogo arcinoto del folklore iberico, la *feria* di Siviglia, fa da sfondo alla destrutturazione identitaria di uno degli eroi seriali più celebri e celebrati della commedia all'italiana, il sorrentino maresciallo dei carabinieri Mario Carotenuto, interpretato con grande successo da Vittorio de Sica in tre precedenti film, due dei quali decisivi per la fama delle massime icone femminili del cinema italiano: Gina Lollobrigida e Sofia Loren. Dopo avere resistito a tentazioni di tanta abbondanza, nella quarta puntata delle sue disavventure sentimentali, il maresciallo Carotenuto collauda, con una trasferta nella patria di Don Giovanni, le proprie arti di seduttore all'italiana: fantasioso, paterno e cuor d'oro, sempre pronto a sedersi a tavola e cantare, ma soprattutto pavido in amore e abilissimo a fare un passo indietro senza ferire la vanità delle più focose e volitive pretendenti (tanto giovani quanto di mezza età). Insomma, un vero e proprio anti Don Giovanni, un Don Giovanni più da burla che burlador (anticipo ridanciano e solare di quello siculo di Brancati, interpretato per il grande schermo da Mastroianni nel film di Lattuada del 1966), ridotto a maschera di Commedia dell'Arte e utilizzato per trasformare un'icona del neorealismo e del cinema impegnato (il regista De Sica) in un eroe del cinema serial-popolare

<sup>7</sup> Il diminutivo italiano, contrapposto all'aumentativo del nome dell'amaro (Giovannone!) sottolinea la codardia e la dipendenza psicologica ed economica del personaggio dalla zia, e trova un ovvio rovesciamento e risarcimento simbolico nella connotazione eroica del diminutivo iberico che caratterizza il nome da torero (Nicolete).

di intrattenimento e della commedia all'italiana (l'attore De Sica, che torna alle atmosfere delle commedie interpretate negli anni Trenta per Blasetti e Camerini). Mentre nella parodia diretta (*Fifa e arena/Blood and Sand*) l'aggressione al sé autobiografico rientra pienamente negli orizzonti di attesa del patto diegetico, in questo caso la destrutturazione identitaria risulta sorprendente e trasgressiva, proprio perché destabilizza un vero e proprio modello di stabilità (un eroe seriale si identifica per definizione con un sé autobiografico talmente ben delineato da trasformare anche il registro parodico in un meccanismo autoconfermativo), tanto più forte quanto più appare connotato in senso quasi folclorico (Carotenuto, da maresciallo dei Carabinieri, accompagna a Siviglia una banda musicale campana). Il fatto di mettere una simile figura a diretto contatto con le radici del mito culturale di cui è parodia "all'italiana" offre spunti per un interessante confronto tra la seduzione alla spagnola (aristocratica, temeraria e antisociale) e quella all'italiana (popolare, pavida e socializzante). Come è ovvio, per uno capace di mandare in bianco la Lollo e la Loren al loro meglio, Carotenuto fatica poco a tenere sotto controllo il fascino andaluseggiante di Carmen Sevilla e l'intraprendenza ostinata di Columba Domínguez, anche se, per effetto dello spaesamento, il classico bivio sentimentale che caratterizzava i precedenti episodi della serie (Lollobrigida/Merlini e poi Loren/Padovani) si complica qui in trivio: oltre a Carmen e Dolores (Carmen Sevilla e Columba Domínguez) c'è ancora Violante (Lea Padovani), che aspetta a casa il giorno delle nozze e costringe Carotenuto a reinventare il racconto a distanza della propria vita quotidiana. La violenza è tutta implicita, simbolica e quasi documentaria (legata alle immagini della feria e della Passione). Il personaggio più violento (per gelosia) è comunque Dolores, caricatura della matrona volitiva, bisbetica e possessiva, caratterizzata da una strategia di corteggiamento greve e minacciosa (una Carmen invecchiata male, contro la quale vale davvero la pena di "prendre garde à soi").

Nel corso degli anni Sessanta e nei primi anni Settanta, echi e tracce del paradossale rapporto tra il meccanismo della serialità e quello dell'"amnesia totale transitoria" si possono trovare con frequenza in molte delle numerosissime coproduzioni a basso costo italo-spagnole, dove italiani e spagnoli si travestono da statunitensi e messicani. Decine di horror e spaghetti western, più o meno parodici, sono infatti costruiti come veri e propri esorcismi rituali della violenza, operati con coreografico virtuosismo da eroi vendicatori dalla molteplice identità (con profusione di uomini mascherati, psicopatici dalla doppia personalità e personaggi resi amnesici da droghe, botte in testa, folli esperimenti scientifici, ubriacature e sortilegi d'amore) o, specie nel western, da eroi taciturni, senza volto e senza nome, caratterizzati da un vero e proprio azzeramento del



sé autobiografico, sistematicamente sacrificato sugli altari di un sé profondo che si deve vendicare dei torti subiti (veri o presunti) e che, proprio per questo, si identifica, anima e corpo, con l'azione, cioè con i meccanismi della macchina narrativa e le convenzioni del genere. Ne sono esempi gli eroi con nomignolo dei più celebri film di Sergio Leone: il Biondo, il Buono e Sentenza, Armonica. Da questo punto di vista il miglior panorama d'assieme di queste inquietudini continua a essere il volume *Cine español, cine de subgéneros*, pubblicato nel 1974 dal famoso Equipo Cartelera Turia (Company, Vegara, De Mata Moncho e Vanaclocha). Fin dal titolo i saggi sul cinema terrifico e lo spaghetti western sottolineano il tema della violenza (*El rito y la sangra: aproximaciones al subterror hispano*, di Juan M. Company, e *10.000 dólares por una masacre: un estudio sobre el spaghetti-western*, di Vicente Vergara).

Negli anni Settanta, mentre il fenomeno delle coproduzioni a basso costo comincia a perdere intensità creativa, si moltiplicano le produzioni italiane non seriali in cui la Spagna viene utilizzata come scenario per la crisi del sé autobiografico a partire dall'intersezione tra i temi della violenza e quelli dello sradicamento.

In *Professione reporter* (1974) la violenza è simboleggiata in modo fin troppo esplicito dal misterioso ambiente del traffico d'armi. Il meccanismo che induce il protagonista (Jack Nicholson) allo spaesamento e alla perdita del sé autobiografico si innesca però mescolando un elemento casuale (la possibilità di uno scambio di identità tra il reporter David Locke e un mercenario morto, di nome David Robertson) ad altri che sono assolutamente pianificati, intenzionali e radicali (il reporter, con stralunata ostinazione, mescola picaresca e road movie, girando per la Spagna nel tentativo di presentarsi agli appuntamenti che scandiscono l'agenda della pericolosa vita che ha preso a prestito). Lo scambio di persona rappresenta, anche simbolicamente, uno U-turn nella reinvenzione del sé autobiografico, nel senso che coincide con la negazione (in questo caso deliberata e programmatica) della propria identità precedente.

In *Una vita venduta* (1976) e *Volontari per destinazione ignota* (1978) lo spaesamento (cioè il percorso che porta in Spagna gli italiani) è determinato da un meccanismo di reclutamento ambiguo, per metà ingannevole e per metà forzoso. I "volontari" non sono tali perché si arruolano nell'esercito, perché lo fanno per necessità e perché sono convinti di andare in Etiopia a fare i coloni. Ancor prima di incontrare la violenza della guerra civile spagnola il loro sé autobiografico subisce significative mutilazioni, reali e simboliche (allo scopo di farli figurare come volontari, le loro divise di soldati sono private di insegne). Per tutte queste ragioni le citate domande ("Dove sono? Cosa ci faccio qui? Come ci sono arrivato? Cosa dovrei fare?") assumono in questi due film una pertinenza e un'ur-

genza tali da farne la base di un sofferto percorso di formazione e di una vera e propria presa di coscienza, politica e umana, maturata a stretto contatto con l'inattesa quotidianità della guerra e con le menzogne della propaganda ideologica.

In *Ogro* (1979) il tema della violenza politico-ideologica ha la forma e il volto del terrorismo basco e gli spaesati, per una volta, non sono un gruppo di italiani residenti in Spagna, ma un gruppo di baschi costretti a vivere clandestinamente per mesi a Madrid, per preparare prima il rapimento e poi l'attentato contro "el ogro", cioè l'Ammiraglio Carrero Blanco, divenuto nel frattempo capo del governo. L'atmosfera è volutamente cupa e claustrofobica e, come in *Una vita venduta* e *Volontari per destinazione ignota*, la ricostruzione storica è molto accurata. La descrizione del collasso del sé autobiografico dei terroristi (in particolare il personaggio interpretato da José Sacristán) è letteralmente la trama del film (l'attentato è in realtà un pretesto per mettere in moto e in gioco la psicologia dei personaggi e i meccanismi che li inducono a aggrapparsi con disperata determinazione ai deliranti simboli del sé profondo). Fin dal nomignolo, il nemico ha una connotazione regressiva, da mostro mitico delle fiabe per l'infanzia (la figura dell'orco è stata recentemente rivisitata con successo sia da Schlöndorff che dal cinema di animazione).

In *La guerrigliera* (1982) una delle fasi più convulse e mitizzate della storia spagnola (basta pensare alla sigaraia Carmen) viene utilizzata come scenario per una storia d'amore avventurosa e caricaturalmente romantica tra un colonnello dei dragoni prigioniero dei guerriglieri e l'impavida e volitiva "empecinada" che li comanda. Essendo i due eroi coraggiosi per definizione, il ruolo destrutturante che di solito spetta alla paura tocca in questo caso all'amore, che, introducendo una vena di pacifismo, scardina i fronti e spinge le parti a mettere in discussione i rispettivi sé autobiografici. In quanto straniero e prigioniero, Cassel, che interpreta l'ufficiale napoleonico, vive la tipica condizione in cui lo sradicamento e la violenza delle circostanze sgretolano il castello delle sicurezze e delle convenzioni.

Strutturalmente più articolato, oltre che più recente è il caso di *Amnèsia* (2000), primo tra i film considerati ad essere realizzato dopo la fine della guerra fredda. Se la paura non era scomparsa con la fine della guerra, la cultura del sospetto e il problema della memoria sopravvivono alla caduta della cortina di ferro. Nell'oggi-oggi la gestione del ricordo è diventata, se possibile, ancor più complessa, dando origine ad una classica atmosfera da crime-story del dopo muro, con personaggi di lingua e cultura diversa, tanti inseguimenti in auto e soprattutto con la presenza, al centro della trama e dei desideri, di una valigetta 24 ore piena di droga. Nel cinema degli ultimi anni, la valigetta (piena di denaro, di droga, di documenti segreti e/o di non importa che cosa) è stata un oggetto simbolo

e ha più volte incarnato il mito della posta in gioco e del contrappunto tra ricchezza e identità, con la ricchezza intesa spesso come strada per “cambiare vita”, ma in alcuni casi anche come paradossale cammino per poter restare fedeli al proprio passato di specialisti dello spionaggio (basta pensare a un film come *Ronin* di John Frankenheimer). Il rinvio alle lacune della memoria è già nel titolo, che, nel film, è il nome di una discoteca di Ibiza, che propone l’isola e l’oblio come caratteri salienti del nuovo millennio che comincia (in una delle prime sequenze vediamo un cartellone che, programmaticamente, dice “Amnesia, Ibiza, 2000, Opening Party”). In questo locale, per le due notti che separano i tre giorni in cui si svolge l’azione, si incrociano, con uno stile che oscilla tra Tarantino e Almodóvar, una serie di storie due volte parallele, nel senso che: a) si svolgono in contemporanea e b) sono unite da una serie di significative corrispondenze simboliche. Le vicende principali che le notti di Ibiza hanno il compito di intrecciare sono tre e ruotano tutte attorno al tema del confronto tra generazioni:

- 1) la storia che fa da motore del film, raccordando tutte le altre è quella di Sergio Rubini/Angelino (un altro diminutivo!), un piccolo spacciatore italiano che entra casualmente in possesso di una valigetta piena di cocaina e cerca di rivenderla per uscire da una vita di espedienti e di puro presente e mettere su casa e famiglia con la sua giovane convivente spagnola; sulle sue tracce si muove, ostinato e minaccioso, un grasso trafficante americano di mezza età, patito dei Beatles; alla fine Angelino perde la droga, ma realizza il suo sogno di stabilità grazie a un’amica che, lasciando l’isola, gli dona casa e ristorante.
- 2) la vicenda principale, attorno alla quale le altre ruotano, è quella di Sandro (Diego Abatantuono), un regista italiano che, durante la lavorazione di un film porno, riceve la visita della figlia e, cercando di nasconderle la vera natura del suo lavoro, finisce per stabilire con lei un dialogo profondo, che sfocia in un paradossale rapporto di riadozione.
- 3) alla storia di Sandro fa da contraltare quella di Xavier (Juanjo Puigcorbé), capo della polizia dell’isola, vedovo, omosessuale e per questo ricattato da un figlio nottambulo e ribelle, che proprio non vuol saperne di mettere la testa a posto; vittima di un ictus, Xavier diventa nel finale l’immagine e la beffarda incarnazione della condizione amnesica.

Tutte e tre le vicende si concludono con la ricostruzione di un nucleo familiare poco convenzionale, in cui i sopravvissuti si prendono cura di un infante: a un anno dai fatti, Angelino accarezza il pancione della sua compagna, Sandro adotta e tiene in braccio il figlio che sua figlia ha avuto da un rapporto occasionale, mentre il figlio ribelle e il giovane amante del commissario discutono di pannolini per adulti mentre imboccano Xavier seduto in carrozzella.

In tutte e tre le vicende, la violenza (sia in atto che in potenza) è una presenza costante, ragion per cui protagonisti e comprimari si caratterizzano davvero per “una gestione delicata e complessa” della memoria e del proprio rapporto con il passato, prossimo e remoto (il film si apre con il funerale di un vecchio hippie e finisce con un figlio che maneggia con cura un padre!). Manipolando il passato e imparando a girargli intorno, ciascuno finisce per vivere una vita reinventata, ricostruita narrativamente, attorno a una rielaborazione affabulatoria delle proprie rimozioni. Xavier coltiva con maniacale amore il roseto della moglie defunta. Il boss della droga parla dei Beatles a una puttana che non sa l’inglese e persino quando viene ucciso spira citando un testo dei Beatles. Sandro tiene addirittura il diario di una finta vita e lo aggiorna (cioè lo cambia ogni giorno) proprio per adattarlo al mutare delle circostanze. Quando i due protagonisti parlano di questo diario, il tema del passato emerge in modo molto esplicito, contrapponendo l’ideale di un mondo senza memoria (Angelino) a quello di un mondo dalla memoria contraffatta e continuamente reinventata (Sandro):

*Angelino (entra mentre Sandro è al computer che modifica il diario):* Che fai, leggi?

*Sandro (evasivo):* Sì... certo che leggo...

*Angelino:* Ma allora sei connesso...

*Sandro (alzandosi):* Ma sì, sì, certo che son connesso...

*Angelino (leggendo sul computer di Sandro, che si è allontanato):* Scusa Sandro, non dirmi che... cioè, da quando è nata tua figlia... tu ti sei scritto tutte le cazzate che le hai detto?

*Sandro:* Non da quando è nata, da quando aveva 7 anni.

*Angelino:* E perché da quando aveva 7 anni?

*Sandro:* Perché è stata la prima volta che mi ha chiesto che lavoro facevo... Si ricorda tutto. Ha una memoria di ferro...

*Angelino:* Ma guarda... ma tu sei incredibile Sandro.... tu sei un caso da studiare...

*Sandro (infastidito, allontana Angelino):* Può darsi, però, perché non ti fai i cazzi tuoi?

La violenza della vicenda (punteggiata di incidenti, inseguimenti, ricatti, minacce e omicidi) è specchio di un diabolico intreccio di storia e caso, ricostruito da diversi punti di vista. L’improvvisa irruzione del ‘lieto fine’ (con la droga che si disperde in una salina e Sandro e Angelino che sopravvivono, sconfiggono la solitudine e riconquistano serenità e paternità) è talmente rapida da non lasciare a nessuno dei protagonisti il tempo di riflettere, dopo averle più volte formulate, sulle domande tipiche di chi soffre di amnesia totale transitoria (“Dove sono? Cosa ci faccio qui? Come ci sono arrivato? Cosa dovrei fare?”). Fin dalle sequenze ini-

ziali, simbolicamente associate a vita e morte, era del resto evidente che nessuno degli italiani di Ibiza sarebbe stato in grado di fornire una risposta davvero convincente; non Angelino, convinto che «Un bambino non può nascere in questo sitio de mierda» (la sua compagna ha appena abortito), ma neppure Sandro, che, al funerale di un reduce del balearic beat (morto nel primo dei molti incidenti stradali che punteggiano il film), dichiara di invidiare il defunto, definitivamente libero da dubbi, incertezze e malanni di vecchiaia, ma soprattutto non più afflitto dal problema di continuare a fuggire da se stesso e dai troppi obblighi della civiltà dei bianchi:

*Sandro:* Comunque lo invidio, Pablo, il defunto. Se ne è andato nel momento più bello, a cavallo della moto che amava di più.

*Angelino:* Giusto.

*Sandro:* (*continuando*) Prima di cominciare ad avere il problema della prostata... “Venga domani..., sa, è l’età... si faccia vedere...”

*Angelino:* (*infastidito dall’esempio*) Ho capito, ho capito... Comunque... era della nostra stessa tribù, stessi colori di guerra...

*Sandro:* Giusto.

*Angelino:* E a noi non ci fanno prigionieri... Giusto?

Con il cambio di millennio, celebrato a Ibiza dalla grande festa della discoteca Amnesia, diventa sempre più chiaro che la frontiera cruciale del gioco identitario è la nostalgia generazionale (di cui *Amnesia*, come molti film di Salvatores, è un vero e proprio manifesto, ma di cui vi erano spunti già nel personaggio interpretato da Maria Schneider in *Professione Reporter*).

La cifra generazionale accomuna in effetti tutte le produzioni posteriori. In *L’ultimo mundial*, scombinato esordio registico dell’attrice Antonella Ponziani, con un cast surreale, che include Armando De Razza, caratterista specializzato in ruoli di spagnolo maccheronico e/o di italiano in Spagna (dagli esordi come cantante di folgoranti doppi sensi, su tutti *La speranza de escobar* e *Amalia de Lana*, alle comparsate con Carlos Saura e Alex de la Iglesia, fino al recente *Olé*), il gancio nostalgico rinvia agli anni Ottanta e alle notti magiche del mondiale spagnolo, in cui erano «tutti figli di Bearzot». Il protagonista è una ex promessa del calcio, finita in coma in seguito a una testata sul palo. La sua memoria di traumatizzato, condannato al letto di una camera di rianimazione, viaggia per libera associazione tra ricordi e fantasie, in una surreale ricerca di sé e di senso che ha il suo nucleo generatore nei ricordi e nelle occasioni perdute di una vacanza nella Spagna dei mondiali e che trova la propria conclusione nei deserti del Nordafrica, grazie a un miraggio in cui sogni di ricchezza e schedine non giocate e non incassate si mescolano ai simboli kitsch di un delirante itinerario spirituale. L’assenza di una linea narrativa coerente

te, spesso rimproverata al film, trova spiegazione proprio nel tentativo di rappresentare i meccanismi dell'amnesia totale transitoria e della conseguente destrutturazione/ristrutturazione del sé.

*Il fuggiasco* ricostruisce l'odissea giudiziaria di Massimo Carlotto (Daniele Liotti), un giovane militante della sinistra veneta degli anni Settanta, trasformato da testimone di un omicidio in accusato e poi in ingiustamente condannato. La persecuzione subita crea uno stato di paura che culmina nella scelta della latitanza e della vita in latitanza, alla quale il giovane italiano viene addestrato da un rifugiato cileno (interpretato dal portoghese Joaquim de Almeida) che, sapendo che «la latitanza è uno stato mentale», si è trasformato in un vero e proprio maestro nell'arte di governare la destrutturazione del sé senza perdere il controllo della situazione e il sangue freddo. In quello che Hannah Arendt ha definito il secolo dei rifugiati, quella degli anni Settanta non è che «una nuova generazione di fuggiaschi».

Nel film, la ricostruzione della clandestinità parigina e messicana di Carlotto include anche una breve escursione catalana, estremamente significativa, in quanto segna una svolta nelle relazioni del protagonista con il proprio passato, consegnandolo definitivamente a un destino di apolide, senza legami e senza radici (da lì prende forma il desiderio di abbandonare Parigi e andare in Messico, cioè in un luogo dove davvero non conosce nessuno e nessuno lo conosce). Questa parentesi catalana non a caso è preceduta da una scena oscura e disperata in cui Carlotto, in stato di confusione emotiva, risente, tutte insieme, le troppe voci della sua vicenda (avvocati, poliziotti, giudici, genitori, media). Sul punto di impazzire, mette a tacere il cacofonico concerto interiore urlando la domanda: «Che cazzo faccio io della mia vita?». Subito dopo, una scritta e un panorama ci informano che l'azione si è spostata a Barcellona, dove un Carlotto anche fisicamente provato (nella scena successiva perderà i sensi, svenendo per strada) incontra per l'ultima volta la fidanzata Alessandra, uno degli ultimi pezzi sopravvissuti all'inesorabile naufragio della sua vita. I loro dialoghi, in taxi e per le strade della città, segnano il divario che si è ormai creato tra chi si è rassegnato a coesistere con la tensione e chi invece non ha più la forza di continuare. In coda per un controllo, sotto gli occhi inquisitori della Guardia Civil, ciò che resta del loro rapporto si dissolve, nel segno della paura.

Sulle tracce della speranza e dell'utopia si muovono invece i tre protagonisti del road movie generazionale *Alla rivoluzione sulla due cavalli* (2005). La generazione è quasi la stessa di Carlotto e anche in questo caso la strada che porta verso la Spagna parte dalla Parigi degli esuli e dei rifugiati politici. Siamo nell'aprile del 1974 e in Portogallo è iniziata la Rivoluzione dei garofani, che, rovesciando Caetano, segna la fine del sa-

lazarismo. Un giovane portoghese (interpretato dal catalano Andoni Garcia) chiede ad un amico e poi a una ex che entrambi avevano amato di accompagnarlo in Portogallo, per poter partecipare alla festa della liberazione, celebrando in questo modo la sostanziale fedeltà del loro rapporto d'amore e d'amicizia ai miti e ai riti identitari della controcultura e della contestazione (compresa la Maria Schneider di *Ultimo tango a Parigi*, che proprio nel 1974 attraversava la Spagna insieme al "reporter" di Antonioni). Il paese tardofranchista che attraversano è davvero un perfetto scenario per il loro modello di vita. Prima e più che un'ovvia antitesi ideologica di tutto ciò in cui amano riconoscersi, la Spagna dell'ultimo franchismo è infatti connotata come uno spazio primordiale e incorrotto. L'arrivo al posto di frontiera ispano-francese è piovoso e contrappuntato da una animata discussione ideologica con un gruppo di camionisti portoghesi vagamente nostalgici. Trovato il modo di attraversare clandestinamente il confine grazie ai consigli di un antifranchista che usa come parola d'ordine il fischiato dell'Internazionale, i tre protagonisti si ritrovano letteralmente in mezzo alla natura, su strade secondarie e sentieri sterrati che scendono dai Pirenei attraverso i boschi. La rivoluzione, scandita dalla voce dei radiogiornali, si sovrappone a un ritorno alla natura e con esso si identifica, indicando una via di realizzazione che in gran parte coincide con la capacità di mettere momentaneamente tra parentesi il proprio sé autobiografico e le retoriche che lo rendono coerente e narrabile. La rivoluzione, prima di diventare un ricordo e una festa della memoria, è in questo senso una grande e salutare amnesia collettiva, un bagno di de-smemoria e di ironia, in cui si gioca la partita di una identità stratificata, fatta di parti immodificabili e di parti che non possono far altro che modificarsi in continuazione. Persino l'itinerario e le pause del viaggio, legate alle riparazioni dell'auto, alle soste per dormire e alla necessità di eludere i posti di blocco della polizia spagnola, diventano così occasione di un percorso tortuoso e pieno di vicoli ciechi e strade senza sbocco. Mano a mano che la frontiera portoghese si avvicina, i tre protagonisti accarezzano il sogno di entrare in un mondo nuovo, dove «tutto è in movimento», con «bandiere rosse dappertutto» e «fado e baccalà gratis per tutti». In questa generosa utopia c'è spazio anche per il paradosso: la figura chiave che consente ai protagonisti di superare le difficoltà ed entrare finalmente in Portogallo è un aristocratico spagnolo, reazionario, anticomunista e ruralista, col mito della 2 CV, di cui è fanatico collezionista. Al suono della versione spagnola di "Bambola" di Patty Pravo, ripesca da un pantano l'auto dei protagonisti e la rimette su strada, restituendo al sogno rivoluzionario le ruote per camminare e al road-movie l'entusiasmo necessario ad arrivare fino in fondo. L'ultimo ostacolo della traversata, proprio alla frontiera è un vero concentrato di stereotipi: il sopito furore ideologico

della Guardia Civil è infatti risvegliato dal nome di Parigi, da un pin dell'Armata Rossa, ma anche dal fatto che la 2 CV è «da sovversivi» e che il giallo è, come tutti sanno, un colore «da maricones». Interrogati sulle loro frequentazioni sovversive, i tre giovani se la cavano denunciando come cospiratore internazionalista il conte reazionario che li aveva aiutati.

In occasione delle feste di fine d'anno del 2006, la strada dello stereotipo porta all'approdo della nostalgia generazionale e della destrutturazione identitaria persino il più qualunquista e ridanciano tra tutti i sottogeneri del cinema di cassetta italiano: il film di Natale dei fratelli Vanzina. *Olé* sceglie infatti di declinare in salsa spagnola il consueto repertorio di gag e doppi sensi, ma per farlo utilizza come spunto per le proprie *andanzas* narrative una gita scolastica, accompagnata da una inedita *odd couple* di professori rivali (a Massimo Boldi, orfano di Christian De Sica al termine di un lungo sodalizio, si affianca il napoletano Vincenzo Salemme). Nel corso di una vicenda a dir poco pretestuosa, piena di intermezzi farseschi e punteggiata da giochi di parole in spagnolo maccheronico, la violenza (tori, ebbrezza, droga, velocità, malavita), i travestimenti, i sogni, gli scambi di identità e di persona e persino le devastanti crisi allergiche di Boldi trasformano il film in un vero e proprio olocausto del sé autobiografico, messo a dura prova dall'intero repertorio degli stereotipi e delle amnesie. La logica seriale e industriale del prodotto rende numerosi (specie da parte di Salemme) i riferimenti alle atmosfere di precario esotismo dei film di Totò, riportandoci indietro, ai tratti più corrivi e convenzionali della comicità di *Fifa e arena*.

Tra *Fifa e arena* e *Olé*, tra il 1948 e il 2006, l'immagine della Spagna di celluloido e quella degli italiani che l'hanno attraversata sono dunque rimaste sostanzialmente fedeli ai territori del cinema popolare di intrattenimento e del suo immaginario, anche se, tra una data e l'altra vi sono state ambiziose escursioni verso le *waste lands* del cinema indipendente e d'autore. In questo andirivieni tra cultura e mercato, arte e intrattenimento, desolazione e sol y playa, le differenze tra i sé autobiografici di Italia e Spagna sono state valorizzate per raccontare il diverso rapporto che, uscendo dall'autarchia e dalla guerra, le due culture hanno instaurato con le complementari dimensioni del ricordo, della violenza e della paura, una paura che, da immediata e fisicamente legata alla memoria del conflitto e dei bombardamenti (*Fifa e arena*), si è col tempo trasformata in una dimensione psicologica e generazionale, non più innescata dal ricordo della guerra in senso proprio, ma dalla partecipazione ad una casistica di guerre improprie, postbelliche e in vario grado figurate che, attraverso la guerra fredda, il serial killing (*Fifa e Arena*), la guerra dei sessi (*Pane, amore e Andalusia*), il traffico d'armi (*Professione Reporter*), il reclutamento forzato (*Una vita venduta* e *Volontari per destinazione ignota*), il terrorismo



(*Ogro*), la guerriglia antinapoleonica (*La guerrigliera*), le guerre criminali del narcotraffico e i conflitti di mercato del capitalismo contemporaneo (in *Amnèsia*, quando la figlia scopre il suo vero mestiere, Sandro si giustifica dicendole: «Tu ancora non lo sai, ma... là fuori è una guerra!»), le competizioni sportive (*L'ultimo mundial*), la latitanza (*Il fuggiasco*), l'utopia rivoluzionaria (*Alla rivoluzione sulla due cavalli*) e persino la rivalità tra colleghi, trasformata dai Vanzina in eco della storica contrapposizione tra Arlecchino e Pulcinella, timidezza e spacconeria, autismo e istrionismo, sogni ad occhi aperti e sceneggiate, universalismo dei numeri e stereotipi nazionali e regionali, matematica e letteratura (*Olé*).

Dal punto di vista della struttura narrativa tutti questi intrecci tra “flusso di storia” (collettivo) e “flussi di coscienza” (individuali), cioè tra concatenazione degli eventi e mosaico delle memorie, sono il prodotto di un peculiare accostamento tra i divergenti sistemi di stereotipi che, nell'ambito del comune tipo neolatino, cristiano e mediterraneo, le “tradizioni inventate” dell'esotismo e dei caratteri nazionali hanno associato alla Spagna (il coraggio, da cui discendono l'onore, la passione, l'intransigenza, l'individualismo e lo spirito di sacrificio) e agli italiani (la paura, da cui discendono l'arte di arrangiarsi, la creatività, l'opportunismo, il calcolo machiavellico, il familismo, il gusto del compromesso e il primato dell'istinto di sopravvivenza). La violenza, riportando in luce questi stereotipi e indicandoli come reazioni tipiche, li storicizza, cioè sottolinea e valorizza narrativamente le differenze tra coraggio e paura, intese come proposta ambientale tipicamente spagnola e come risposta individuale e di gruppo tipicamente italiana. Ne deriva uno schema di racconto quasi accumulativo, dove, pressati dalle circostanze, i protagonisti si vedono costretti a reinventare, con grande libertà (anche narrativa), il proprio sé autobiografico, in un ambiente che, palesemente, li disapprova e li mette a prova.

#### 4. *Paura e coraggio: interferenze tra tipo romanzo e tipo Mediterraneo*

Nella Spagna franchista e in quella democratica, il problema delle forme assunte dalla memoria della violenza ha notoriamente avuto un certo peso, trovando momentanea e precaria sintesi, durante la Transizione, nei fragili equilibri (e nel mito storiografico) del cosiddetto “patto dell'oblio” che è, in realtà, un patto del ricordo (cioè un accordo su come e quanto, in pubblico, si può e si deve parlare del passato). Il riferimento più ovvio, quello rispetto al quale l'uso dell'etichetta “pacto del olvido” è risultato più controverso e inflazionato, riguarda l'esclusione della Guerra civile dal discorso pubblico (un'esclusione rispettata da tutti fino al cinquanten-

nale del 1996, quando la sinistra spagnola, incalzata dalla destra, rompe il patto, incominciando a rivangare il passato per cercare di tamponare l'emorragia elettorale). In realtà, però, la questione del rapporto tra violenza e memoria ha in Spagna una portata molto più ampia e chiama in causa le basi stesse della retorica nazionale e degli stereotipi a essa connessi (la crociata, la conquista, l'onore, il duello, i tori, la guerriglia, il terrorismo, etc.). In base ad un recente bilancio sulla fortuna internazionale dell'immagine della Spagna (il citato *Sol y sangre* di Rafael Núñez Florencio, pubblicato da Espasa Calpe nel 2001), il convenzionale repertorio di violenze costruito e celebrato dall'esotismo folclorico ottocentesco è ancora molto presente nei circuiti della comunicazione contemporanea e gli stereotipi a esso collegati sono stati più aggiornati e riciclati che davvero rimpiazzati e superati.

Nonostante l'industria delle vacanze, la secolarizzazione, il ritorno alla democrazia e il completamento della modernizzazione abbiano considerevolmente allontanato la Spagna di oggi dalla violenta iconografia del proprio passato, il sé autobiografico del prodotto Spagna, così come viene confezionato, promosso e collocato (cioè raccontato) sul mercato culturale internazionale dalla propaganda turistica, dalla letteratura di viaggio, dalla musica pop e dal cinema, è ancora vistosamente caratterizzato da un costante omaggio (magari ironico e parodico, ma comunque abbastanza esplicito) alle postcards del primitivismo e del tradizionalismo, della superstizione e della seduzione, della violenza e dell'idealismo cavalleresco, del loco amor e della vendetta d'onore, dell'intransigenza e del militarismo.

La Spagna dell'immaginario, insomma, si presenta ancora, nonostante se stessa, con le etichette indicate da Núñez Florencio, viene cioè miticamente identificata come il paese "della decadenza" e "della guerriglia", "dell'avventura" e "della passione", "della corrida" e "della paranoia inquisitoriale", "del delirio barocco" e "della dismisura".

Le estampillas del Cid e di Don Chisciotte, di Don Giovanni e della Carmen operistica (tutte puntualmente evocate in *Olé*, anche se il Chisciotte in una scena poi tagliata) continuano a fare da punti (o da spunti) di partenza per un codice di rappresentazione che, almeno negli orizzonti di aspettativa dello "straniero", non si discosta poi troppo da quello sintetizzato un secolo fa da Blasco Ibáñez in *Sangre y arena* e reso popolare dalle versioni cinematografiche interpretate da Rodolfo Valentino e Tyrone Power (parodiate, come detto, da Totò, ma anche da Toraldíño, il torero immaginario che, in *Olé*, il pavido Boldi sogna di essere, ma teme di diventare). Negli USA questa tradizione è se possibile ancor più forte, per via di una letteratura che, da Irving a Hemingway, ne ha molto idealizzato le atmosfere, vedendo in esse uno scenario quasi perfetto per il

fondamentalismo individualista dello American Hero. Se per le donne, dalle eroine di James ai personaggi interpretati da Audrey Hepburn, il mondo latino si identifica di preferenza con la raffinata e decadente atmosfera italo-francese di due capitali come Roma e Parigi, per gli uomini il mito dell'Europa mediterranea è stato spesso esemplarmente incarnato dalla selvaggia Spagna e dalla sua inclinazione alla violenza rituale (categoria pseudo-antropologica cui sono state spesso ricondotte, con evidente semplicismo, anche vicende complicate e storicamente molto specifiche come la guerriglia antinapoleonica, le guerre carliste, il bandolerismo o la Guerra civile del 1936-1939).

Presi nel loro insieme, i tratti evidenziati da Núñez Florencio finiscono tra l'altro per costituire la base di un curioso meccanismo di retrospettiva ed etimologia al contrario, nel senso che le radici del mondo linguistico e culturale romanzo (spagnolo, ma anche italiano) vengono convenzionalmente associate alle atmosfere del romanzesco e del romance, collocando la definizione del tipo spagnolo nell'ambito di quella, solo in parte coincidente, del tipo greco-latino e trobadoresco (un "guerriero cristiano" che ama le guerre d'amore, la vita di corte e le serenate, un cavaliere tanto nel senso medievale che in quello umanistico-rinascimentale<sup>8</sup>).

A fianco di questa tradizione (in Spagna connotata in senso nazional-cattolico) ne esiste però un'altra, che ricollega sia il tipo spagnolo che quello italiano ad un modello antropologico e sociale di origine più ambientale che linguistica e culturale, cioè lo identifica con il cosiddetto tipo mediterraneo, espressione di una identità plurilingue, multiconfessionale, multietnica e multiculturale, che, oltre alla Spagna e all'Italia, include anche la Grecia e le coste francesi, slave e arabe del Mediterraneo<sup>9</sup>.

Da *Marrakech Express* (Marocco) a *Mediterraneo* (Grecia), da *Turné, Sud e Io non ho paura* (Italia meridionale) ad *Amnesia* (Baleari), il cinema di Gabriele Salvatores è un vero e proprio manifesto di questa geografia dell'immaginario (condivisa e omaggiata anche dal film della Ponziani), entro la quale il regista milanese riversa creativamente i canoni estetici del road movie (la sequenza iniziale di *Amnesia* è addirittura un omaggio a *Easy Rider*) per raccontare le vicende di personaggi in permanente fuga da se stessi<sup>10</sup>. Tutte le sponde del Mediterraneo sono state

<sup>8</sup> Denis de Rougemont, subito dopo la guerra, ha dedicato a questo mito il suo celebre studio su *L'amore e l'Occidente* (che paradossalmente ha aperto la via a molte analisi sulle radici orientali, mediterranee e arabe dell'amor cortese).

<sup>9</sup> Oltre al classico F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* (Torino, Einaudi, 1953, 2 voll.), cfr. Predrag Matvejevič, *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, Milano, Garzanti, 1996.

<sup>10</sup> R. Grassi, *Territori di fuga: il cinema di Gabriele Salvatores*, Alessandria, Falso-piano, 1996.

esplorate, abusate e trasformate in postcard cinematografica dallo sguardo di Salvatores, ma anche il cinema internazionale ha di recente riscoperto e rivisitato questa dimensione, portando sullo schermo l'esotismo letterario di Louis de Bernières con *Il mandolino del Capitano Corelli*, dove, in una Grecia molto simile a quella di *Mediterraneo* (il film di Salvatores più noto in America), la spagnola Penélope Cruz incarna una variante ancestrale e bellicosa dell'intransigenza grecolatina (da Troia in avanti la guerra per l'onore è concepita come un dovere inevitabile), mentre Nicholas Cage prova, fino a che ci riesce, a dare voce (e musica) all'anima accomodante, negoziatrice e pacifista del trader mediterraneo, che sogna la fine delle faide, la pace, l'amore e gli affari e spera sempre di ridurre a più miti consigli e alla misura del buon senso i fautori del male assoluto e del bene assoluto.

L'inconciliabilità logica tra i due tipi pare evidente. L'ideale di una identità culturale e imperiale, integrale e integralista, compattamente greco-latina e intransigentemente cristiana, costruita sovrapponendo l'aquila imperiale alla croce di Cristo, l'indoeuropeismo all'ebraismo, non sembra molto compatibile con una identità di transito, ambigua e venale, "fenicia" e "levantina", fatta di mediazioni interculturali e lingue franche, traffici e secolarizzazione, rendite e privilegi<sup>11</sup>.

Tuttavia, sul piano storico e pratico, le tensioni tra i due tipi hanno decantato nel sistema degli stereotipi (molti dei quali passati in rassegna da *Sol y sangre*), che per costituirsi ha fatto leva su entrambe le dimensioni e che, anzi, ha concretamente mediato tra l'una e l'altra (in Italia finendo per connotare in senso machiavellico e commerciale sia l'eredità grecolatina che quella cristiana, in Spagna prestando argomenti al ricorrente contrappunto tra il mondo degli altopiani, più sensibile alle radici culturali greco-latine e cristiane, e le regioni costiere della Catalogna, del Levante e dell'Andalusia, più sensibili alle caleidoscopiche suggestioni multiculturali dell'ambiente mediterraneo).

Nel rappresentare le radici della violenza spagnola e il difficile rapporto che con essa hanno gli stranieri che vivono in Spagna, il cinema

<sup>11</sup> La complessità del rapporto tra il tipo mediterraneo e il tipo indoeuropeo, neoclassico e cristiano-romanzo è stata colta e valorizzata da molti, tra cui Ortega y Gasset (che, nelle *Meditaciones del Quijote*, sviluppa una complessa teoria sui limiti della "claridad latina" e l'ascetico rigore della filosofia greca, cioè indoeuropea, che la cultura tedesca avrebbe preservato per poi riportarla sulle sponde del Mediterraneo) e lo scrittore catalano Baltasar Porcel, autore di un libro interamente dedicato alla questione, *Mediterraneo: tumulti di un mare*, Napoli, Magma, 1997, dove attraverso una selezione di episodi e aneddoti, viene riproposta la complessità storica di uno spazio geografico che la storia sembra avere condannato allo scomodo ruolo di frontiera permanente della geopolitica planetaria.

italiano ha spesso abusato di questi stereotipi, sia pure incrociandoli in modo da specializzarli, connotando l'ambiente (cioè la Spagna) in senso culturale (greco-latino e cristiano<sup>12</sup>) e la lingua-cultura dei personaggi "italiani" in senso ambientale (quasi sempre mediterraneo<sup>13</sup>).

Se le identità sono stabili e stereotipate, le identificazioni sono decisamente più mobili (a volte persino intercambiabili). Folclore e violenza, estate e passione, sentimentalismo e portualità sono infatti una cifra comune a tutto il mondo mediterraneo, caratteristica che, spesso, ha finito per rendere convenzionali e relativamente sostituibili — anche come locations — gli scenari della Spagna, dei paesi arabi del Mediterraneo, dell'Italia meridionale e della Grecia. Entro la cornice di questi violenti panorami è possibile e facile far coesistere urbanità e ruralismo, cortigianeria e scortesia, ospitalità e diffidenza, esogamia ed endogamia. Film come *Orgoglio e passione*, con l'italianissima Loren nei panni spagnoli di una guerrigliera antinapoleonica (ma l'attrice è stata anche Jimena in *El Cid*), o come il citato *Il mandolino del Capitano Corelli*, romance a sfondo bellico tra un italiano e una greca (interpretata dalla spagnola Penélope Cruz!) ai tempi dell'occupazione tedesca di Cefalonia, sono efficaci esempi di una mitologia transculturale in cui, contrapponendo amore a morte e bontà a ferocia, la generosa vitalità sensuale e sentimentale del mondo mediterraneo finisce per polarizzare l'immagine dell'Europa, facendo da contraltare alla fredda, calcolata e minacciosa razionalità del mondo francese e di quello tedesco. L'uso della Loren come spagnola e della Cruz come greca conferma tra l'altro la relativa stabilità nell'immaginario (e la conseguente riconoscibilità, anche in senso fisico) di un generico tipo mediterraneo, che, fin dai tempi di Rodolfo Valentino, rende di fatto intercambiabili attori e ruoli (un curioso caso italo-spagnolo è quello del caratterista italiano Armando De Rizza, specializzato in parti da spagnolo, come in *L'ultimo mundial* e *Olé*).

Collocate su questo sfondo, le immagini reciproche di Italia e Spagna e quelle differenziali di italiani e Spagna costituiscono dunque un campo di studi caratterizzato dal fatto che i due paesi e i loro abitanti sono stati spesso apparentati dallo sguardo altrui, sia nel segno della mediterraneità

<sup>12</sup> Tipicamente filmando molte chiese e processioni e molti personaggi che si fanno il segno della croce (come avviene puntualmente nel catalogo di *Olé*).

<sup>13</sup> Filmando ed evocando molto mare e molta costa. Non a caso tutti gli italiani dei film citati sono o napoletani (da Totò/Capece a Salemme) o campani (De Sica/Carotenuto), o comunque meridionali (i volontari interpretati da E. M. Salerno e M. Placido sono un siciliano e un lucano, Rubini/Angelino è pugliese). In tre casi l'alterità non viene peraltro connotata e viene portata in scena come generica estraneità (l'apolide di *Professione Reporter*, i baschi che fanno di tutto per confondersi coi madrileni in *Ogro* e l'ufficiale dei dragoni di *La guerrigliera*).

che in quello del romanticismo (cioè in quanto paesi romanzi e da romanzo). In realtà gli sguardi altrui non hanno solo associato i due paesi, ma hanno anche contribuito a distinguerli, declinando rispettivamente in senso colto-artistico-transigente e in senso violento-primitivo-intransigente i comuni miti del romanticismo e della mediterraneità. L'Italia è così diventata il paese della creatività artistica e delle congiure machiavelliche, della codardia opportunistica e del tradimento, la Spagna il paese della guerra civile, del sacrificio eroico e del coraggio inutile. Da un lato la morale notturna dei veleni (legata peraltro alla spagnolissima famiglia Borgia!), delle pugnalate alle spalle e delle trame ordite nell'ombra (Jago contro il Moro!), dall'altro la retorica eroica del duello in pieno sole (entrambe le dimensioni trionfano coreograficamente nell'iconografia ispano-italiana dello spaghetti western, con trame piene di tradimenti e di duelli). Proprio confermando o smentendo questa specializzazione dello stereotipo ha più spesso preso forma e trovato misura, almeno al cinema, lo sguardo reciproco.

Di tutti i tópicos implicati in questo gioco di specchi è infatti la violenza e in particolare il diverso rapporto con la violenza quello che più spesso ha assunto un ruolo decisivo nel definire (in senso differenziale) l'immagine cinematografica che l'Italia ha avuto della Spagna (penso a film come *I cento cavalieri*, di Vittorio Cottafavi). Nel cinema italiano la Spagna è associata alla violenza e al caos, ma non è mai vista come un paese più violento e più caotico dell'Italia. Sicuramente è rappresentata come un paese che con la violenza e la memoria (violenza + memoria = vendetta) ha un rapporto eticamente ed esteticamente diverso. Nella Spagna del cinema italiano, la figura dell'italiano e/o del pauroso che cerca di approfittare del caos per imboscarsi, sottrarsi alla violenza e sopravvivere viene sempre giudicato negativamente.

Messe in scena come terre di violenza anomica ed endemica, con una storia piena di invasioni, scontri armati, duelli, banditismi, vendette, torture, attentati, bombe e pubbliche esecuzioni, la Spagna e l'Italia raccontate dal cinema italiano sembrano dunque rapportarsi in modo molto diverso a questa costante di lungo periodo della loro storia e della loro memoria culturale.

Il caso del cinema sonoro, che abbiamo brevemente analizzato e che nella maggior parte dei casi propone, come abbiamo visto, vicende incardinate sul soggiorno di stranieri (spesso di italiani) in Spagna, si caratterizza dunque non solo e non tanto per un uso esplicito e costante nel tempo del marcatore violenza (le coproduzioni del fascismo da questo punto di vista non fanno eccezione), ma anche e soprattutto per il fatto di riferire all'atteggiamento verso questo marcatore un valore di discriminazione che diventa, per l'appunto, l'essenza della prospettiva e il punto critico della

progressiva destrutturazione e ristrutturazione del sé autobiografico. A riprova di quanto fin qui detto, basta ricordare che Gabriele Salvatores, il regista di *Amnèsia*, non è il solo ad applicare lo stesso meccanismo a altri spazi, sia di cultura mediterranea non romanza (le isole greche, in *Mediterraneo* e il Marocco, in *Marrakech express*) che di cultura romanza non mediterranea (il Messico di *Puerto Escondido*). Lo stesso ha fatto anche il regista di *Ogro*, Gillo Pontecorvo, con *La battaglia di Algeri* (1966) e con *Queimada* (1969), mentre Totò, interprete di *Fifa e Arena*, è stato protagonista di molte altre parodie, sia di ambiente ispanico (*Figaro qua... figaro là*, 1950, di Carlo Ludovico Bragaglia), che di ambiente arabo-mediterraneo (*Totò le Mokò*, 1949, sempre di Bragaglia, *Totò d'Arabia*, 1964, diretto dallo spagnolo José Antonio de la Loma, e *Totò sceicco*, 1950, di Mario Mattòli, lo stesso regista di *Fifa e arena*).

In tutti i film che abbiamo analizzato, la violenza è sempre rappresentata come un tratto comune ai due paesi e a tutto il Mediterraneo. A partire da questo tratto, le strategie italiana e spagnola per gestire, esorcizzare, evitare e superare gli effetti della violenza (cioè per fare storia e farne storia!) divergono però radicalmente.

Le cause sono correttamente percepite come un fattore culturale e ambientale, più che antropologico e umano: la rappresentazione degli spagnoli in Italia è altrettanto caricaturale e stereotipata (un buon esempio può essere *Il Ciclone*, di Leonardo Pieraccioni, con ballerine di flamenco e allevatori di tori), ma è associata in modo meno esplicito e diretto al repertorio tematico della violenza. La Spagna del cinema italiano è un paese violento e pieno di violenza, ma gli spagnoli del cinema italiano (specie fuori dalla Spagna) non lo sono altrettanto (nonostante ciò, persino nel film di Pieraccioni, il fidanzato spagnolo della protagonista compare armato di tutto punto e vestito da cacciatore!).

Per capire la portata significativa di questo divario tra la Spagna e gli spagnoli del cinema italiano occorre dunque tenere conto che l'immagine di entrambe le realtà viene costruita attraverso un paradossale processo di attualizzazione e storicizzazione dei relativi stereotipi (o, per essere più precisi e meno paradossali, attraverso una storicizzazione e contestualizzazione del loro uso).