

I FANTASMI DELLA LIBERTÀ. LA DIFFICILE CONTEMPORANEITÀ DEL CINEMA SPAGNOLO

Marco Cipolloni

1. L'autoesotismo, tra fortuna e censura

Il cinema spagnolo ha celebrato nel 1996 il suo centenario, anche se, in base a un recente censimento¹, nulla risulta essere sopravvissuto della produzione nazionale anteriore al 1905.

Questi cento anni, che per il cinema sono la storia, per la storia sono, né più né meno, la contemporaneità. Se ciò non bastasse, a questa radicale divergenza prospettica se ne aggiunge un'altra: in Spagna più che altrove, il rapporto tra cinema e storia, infatti, è stato ripetutamente complicato dalla ricorrente tentazione di ridurre il cinema a documento e da quella, speculare, di ridurre la storia ad argomento².

Qualunque esercizio di riflessione sulla memoria cinematografica spagnola deve dunque misurarsi preliminarmente, da un lato, con il problema del recupero e del restauro e, dall'altro, con quello di scegliere e dichiarare un accettabile criterio di periodizzazione.

Per quanto riguarda la ricostruzione e la valorizzazione storica del patrimonio, gli sforzi di acquisizione e organizzazione di nuovi dati, documenti e materiali dovrebbero privilegiare l'*accessibilità*, per esempio, coordinando le attività dei centri e dei gruppi di studio esistenti, mirando alla costituzione di un coerente *standard* catalogico e collegando le attività cinetecarie a quelle videotecarie, onde evitare che, per un malinteso feticismo della conservazione, ottimi lavori di restauro possa-

1. Cfr. *Cine mudo español*, Madrid, Filmoteca Española, 1991.

2. Di recente tale tendenza ha trovato esemplare incarnazione, rispettivamente, nell'interessante libro di J.M. Caparrós Llera, *100 películas sobre historia contemporánea*, Madrid, Alianza, 1997 e nel documentario di A. Jiménez-Rico, *Sombras y luces: 100 años de cine español*, 1996.

no diventare paradossale ostacolo alla fruizione e alla valorizzazione (non solo didattica e di studio) del restaurato.

Per quanto riguarda invece la riflessione sui dati al momento disponibili (la loro "lettura") è invece necessario che le esperienze di lavoro dei singoli ricercatori si trasformino in contributi alla discussione, traducendosi quanto prima e quanto più chiaramente possibile in esplicite proposte di periodizzazione, affrontando direttamente la questione del rapporto tra cinema, storia e contemporaneità. Da un lato è infatti possibile organizzare i dati in base criteri totalmente intrinseci, legati all'evoluzione delle possibilità tecniche del mezzo e del linguaggio cinematografico (muto, sonoro, colore, manipolazione informatica dell'immagine, ecc.). Questo tipo di soluzione offre il vantaggio di sfociare in uno schema apparentemente universale nel quale le differenze tra le tante storie che compongono la storia del cinema vengono a essere misurate sui tempi e i modi che hanno di volta in volta caratterizzato il rapporto delle singole aree periferiche con i centri di diffusione delle innovazioni tecnologiche.

All'estremo opposto troviamo i criteri totalmente estrinseci, in genere legati agli schemi di periodizzazione della storia politica e sociale (per il cinema spagnolo: repubblica, guerra civile, franchismo, transizione, democrazia...). Più che sulle innovazioni, l'attenzione si concentra in questo caso sul loro uso, producendo letture che, quando non privilegiano i temi della propaganda (come spesso accade per gli studi sulla repubblica, la guerra civile e il franchismo degli anni Quaranta e Cinquanta), tendono a risolvere la storia del cinema in quella del costume (come accade quasi sempre negli studi sulla cosiddetta *comedia a la española* e, più in generale, sul cinema del tardo franchismo e su quello della transizione e della democrazia).

Rispetto ai criteri intrinseci ed estrinseci sopra enunciati, la scelta di riflettere sulla periodizzazione partendo da fenomeni come la censura (all'interno) e la fortuna (all'esterno) si configura come un intenzionale compromesso. Censura e fortuna, proprio perché riguardano più l'immagine e le immagini che le supposte identità profonde del cinema spagnolo, sono fenomeni davvero misti, di effettiva cerniera tra cinema e storia. La storicità della censura e quella della fortuna si affermano, infatti, in modo assolutamente paradossale, cioè rispettivamente attraverso il tentativo (volontario) e la tentazione (involontaria) di neutralizzare la percezione della storicità. In entrambi i casi, l'oggetto di attenzione e lettura non è infatti il cinema in sé, quanto il rapporto di *conformità* tra la sua immagine e *alcune* sue immagini. Ogni immagine viene cioè riconosciuta in base al suo maggiore o minor grado di conformità a un orizzonte di aspettativa, legittimato e definito ora in base a una tradizione istituzionalizzata (si pensi al cosiddetto cinema folclorico), ora a partire da un carisma autoistituzionalizzante (si pensi a registi come Almodóvar o ad attori come Gades, letteralmente prigionieri della propria immagine). Il *visto* di

censura, in quanto certificazione di conformità ai *clichés*, equivale a un *già visto*, alla certezza che, qualunque cosa accada o sia accaduta, la risposta sarà, sempre e comunque, un laconico e deferente «Sin novedad en el Alcázar».

In modi e per mondi diversi, la censura e la fortuna traducono visivamente la retorica della Spagna eterna, cioè l'ispanicissimo ossimoro di una "storia eterna". Il vissuto viene sottratto alla storicità e al divenire in nome di *una* storicità (quella della censura) e di *un* divenire (quello della fortuna) che negano la storia e la risolvono in formula. Storico, cioè vedibile (censura) ed effettivamente visto (fortuna) è e può essere solo ciò che ottiene una patente di riconoscibilità, un visto di conformità ai dettami della retorica imposta (dallo Stato nel caso della censura, dal mercato in quello della fortuna).

Il contrappunto tra censura e fortuna nasconde una profonda analogia: l'una e l'altra abusano degli stereotipi fino a esasperare l'opposizione tra storia e racconto.

Sulla necessità di utilizzare per il cinema una categoria intermedia tra storia e racconto, «e quindi di restituire alla nozione di racconto la capacità di inglobare la storia, di essere insomma un insieme di narrazione e fatti narrati», insiste assai opportunamente G. Cremonini³, sia pure nell'ambito di una strategia di analisi più attenta alla macchina narrativa del film che non a problemi di storia della ricezione cinematografica. In particolare, le sue considerazioni sulla dialettica tra *vuoti* e memoria⁴ mi sembrano non solo pertinenti, ma addirittura promettenti per chi voglia analizzare fenomeni di interferenza tra storia e logica quali, appunto, la censura e la fortuna. Infatti

Ad onta della sua presunta capacità di *rappresentare le cose come sono*, il linguaggio cinematografico è essenzialmente allusivo e indiziario (...) costellato spesso da ampi margini di decifrabilità (...) O ancora la stessa nozione di montaggio implica dei *tagli* (...) Lo spettatore è spinto a colmare mentalmente i vuoti (...) a leggere *il non detto* (...) Questo duplice lavoro di immaginazione e interpretazione si svolge *a partire dal testo*, ma non si ferma necessariamente *nel testo*. Come scriveva già nel lontano 1915 H. Münsterberg, esso si esprime come lavoro nella memoria: una memoria narrativa o di racconto ed una memoria logica o di discorso (...) che interagiscono e si supportano a vicenda.

Ambiguità, tagli, ellissi, lettura tra le righe, inevitabile interazione tra testo e contesto, lavoro della e sulla memoria, necessaria complicità tra autore e spettatore: sono tutti processi e percorsi che, mettendo in contatto narratologia ed estetica della ricezione, trascendono il testo e rimanda-

3. G. Cremonini, *Le logiche del racconto: introduzione all'analisi narratologica dei film*, Bologna, Thema, 1991, p. XIII.

4. *Ivi*, pp. 8-10.

no, direttamente o indirettamente, alla sua collocazione di oggetto storico, che vive in società e in situazione. Da un punto di vista metodologico ciò equivale, tra l'altro, a una concreta ed empirica riduzione della distanza tra storicismo e strutturalismo, idee e linguaggi.

Parafrasando Eco, il punto cruciale, tanto della fortuna quanto della censura, non è la creazione di un Testo-Modello, ma quella di un Fruitore-Modello, cioè di «un lettore-tipo che il testo non solo prevede come collaboratore, ma *che anche cerca di creare*»⁵. La cooperazione interpretativa di questo fruitore è prevista e programmata da qualunque tipo di testo narrativo come condizione necessaria e irrinunciabile della sua (relativa) apertura e, dunque, della sua funzionalità e fruibilità⁶. L'apertura di cui parla Eco si traduce così nella realizzazione di alcuni dei “mondi possibili” che ogni testo offre alla cooperazione dei propri fruitori nell'infinita serie diacronica, diatopica, diastratica e situazionale delle letture. La definizione stessa di mondo possibile rinvia, però, attraverso i propri criteri di rubricazione, a un catalogo parallelo di *impossibilità* narrative.

In senso stretto, questi mondi impossibili non sono tali in virtù di un'impossibilità interna al testo e ai meccanismi culturali della sua funzionalità narrativa. La possibilità e l'impossibilità derivano dal rapporto di corrispondenza (o di conflitto) tra la logica del testo e la logica della cultura. La sanzione che colpisce la lettura “sbagliata”, proprio perché tende a risolvere in logica la propria storicità, non è né sociale, né normativa; si configura piuttosto come una conseguenza automatica, letteralmente *incorporata al testo*: la fruizione non produce gratificazione, non offre né il più immediato piacere della lettura, né tanto meno quel particolare tipo di meno diretta ricompensa che Roland Barthes ha chiamato «*plaisir du texte*».

La censura agisce invece come ulteriore limitazione, volta a rendere storicamente impraticabili alcuni dei mondi narrativamente possibili. Non tutti i mondi narrativamente possibili sono infatti storicamente praticabili. Alcune *letture* possono essere interdette e rese inaccessibili. Alcuni percorsi possono essere rimossi e sequestrati, altri favoriti e incoraggiati.

Questi mondi, narrativamente possibili ma storicamente non praticabili, sono i mondi negati della e dalla censura, le vittime malrisarcite di una sistematica interferenza tra storia del testo e storia della cultura.

Dal punto di vista della censura, la storia della cultura coincide, di fatto, con la logica del potere, cioè i paradigmi del sapere e con tutto ciò che Foucault ha definito «ordine del discorso». La sanzione, in questo

5. U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 11 (corsivo mio).

6. Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

caso, è sociale e normativa, nel senso che neutralizza, condiziona e nega, in tutto o in parte, sia i piaceri della lettura che l'eventuale «*plaisir du texte*». Come si vede, l'azione censoria non è interna al testo, ma si colloca sulla soglia del testo, impedendo l'accesso ad alcuni dei mondi possibili, in beneficio di altri. Il rapporto censura-propaganda, associando potere e mercato, genera l'autoesotismo, trasformando la censura in modo (e limite) della fortuna.

Pur operando talvolta sul corpo del testo, il vero oggetto della mutilazione censoria non è il testo, ma la sua storia. La censura non rende ciechi o miopi, ma restringe gli orizzonti e sbiadisce il panorama: ci costringe, cioè, ossessivamente e ipnoticamente, a vedere sempre le stesse cose, in grigio. Lungi dal privarci della visione, ci *riempie gli occhi* con l'ostinata crudeltà dell'abitudine. Non a caso le utopie censorie, dal grande fratello di Orwell alla macchina inibitoria di *Arancia meccanica* di Burgess/Kubrick, sono meccanismi che ci costringono a tenere gli occhi aperti e ci impediscono di distogliere lo sguardo. Macchine che, come in *La invención de Morel* di Bioy Casares e del film di Eliseo Greco, ci circondano di visioni fino al punto di renderci prigionieri della loro visione. Come i virus informatici, la censura audiovisuale ha una vocazione saturante, non una vocazione selettiva. Non limita, se non incidentalmente, la visione in sé, ma la separa dallo sguardo, cioè nega, prima di tutto al Censore, il diritto di scegliere tra vedere e non vedere. Separando l'atto della visione dalla volontà dello sguardo, il Censore agisce in realtà non come un capitalista della visione, ma come un monopolista dello sguardo. Il suo monopolio è così rigoroso e feroce che la logica del meccanismo di accumulazione si impone in primis al monopolista stesso, costringendolo a rinunciare, prima e più di ogni altro, al privilegio di sottrarsi al proprio potere: un buon censore, per stabilire cosa si può e non si può vedere, dovrebbe infatti annullare lo scarto tra sguardo e visione; dovrebbe guardare tutto per vedere tutto, utilizzando su di sé la macchina di *Arancia meccanica*, così da negare a se stesso il supremo privilegio dello stato di eccezione al proprio potere: il diritto di non guardare e di distogliere lo sguardo.

A questo si aggiunge, nella prassi della censura cinematografica, un ulteriore livello di frustrazione. La cooperazione interpretativa di cui parla Eco, pur essendo propria della struttura aperta di ogni testo narrativo, è al cinema così forte da determinare un vero e proprio *paradosso del taglio*: essendo il cinema un'arte di *sequenza*, più un testo cinematografico viene fisicamente manipolato, cioè tagliato, più diventa ellittico e più diventa ellittico più legittima e richiede l'attivismo interpretativo del suo fruitore.

La censura, in questo senso, opera in contraddizione con i propri strumenti, perché, pur agendo attraverso tagli, non si prefigge di aumentare, bensì di diminuire la quantità e la qualità del non detto. L'ideale del cen-

sore è in realtà rappresentato da un testo che *dice tutto*, un testo totalmente privo di margini interpretativi, un testo totalmente pieno e totalmente esplicito, che non ammette opzioni e non lascia spazio ad aperture e mondi possibili. In questo testo-limite, che potremmo definire totalmente conformista, la connotazione sostituirebbe la denotazione, mutuandone l'apparente oggettività e la totale *evidenza*. Ciò che viene tagliato è l'insieme delle radici storiche e dei legami con il contesto. Mentre la propaganda conosce un salto di qualità con la logica totalitaria (attivismo e mobilitazione), l'ideale censorio è così legato alla tradizione (conformismo e smobilitazione) da caratterizzare il proprio discorso narrativo come racconto senza storia, destinato a un fruitore metastorico. Il franchismo, decisamente il più tradizionalista e antitotalitario degli autoritarismi europei del nostro secolo, trova uno strumento assai più congeniale nella censura che nella propaganda. Nel caso del cinema, l'ideale conformista della censura ha trovato terreno favorevole sia nel mito della cosiddetta Spagna eterna, sia nel ritualismo di una cultura che, secondo Rafael Sánchez Ferlosio, «no recuerda, pero anda loca por conmemorar»⁷.

L'azione repressiva, che rafforza il potere e l'identità del gruppo totalitario, segna in effetti la sconfitta e il limite di ogni prassi censoria: la censura non è efficace quando e in quanto agisce, ma quando e in quanto non ne ha bisogno. Se utilizziamo la terminologia proposta da Cremonini, lo scopo della censura non è quello di aumentare il non detto, ma, al contrario, quello di riempire (ovvero di tagliare) tutti i vuoti.

Anche per questo, come vedremo, i tagli rappresentano un fenomeno quasi residuale nell'economia della censura cinematografica in genere e di quella spagnola in particolare. L'efficacia di qualunque *sistema di censura* dipende infatti più dalla capacità di indurre all'autocensura e di limitare la circolazione delle opere, che dall'insieme delle operazioni di mutilazione e manipolazione compiute sul testo, operazioni la cui reale funzione è più spesso di pressione (psicologicamente intimidatoria o pretestuosamente dilatoria) che di vera e propria repressione.

La posizione privilegiata che la critica ha sempre accordato ai problemi delle edizioni espurgate dipende dunque più da comprensibili ragioni di comodità (cioè dalla probante evidenza di una comparazione tra versioni espurgate e non) che non dalla reale portata del fenomeno o dalla sua effettiva centralità rispetto al problema.

Ciò che vale sul piano della censura per i tagli e per il doppiaggio dei film stranieri (con minuziosi confronti tra soggetto, sceneggiatura e girato) si può estendere, a proposito della fortuna, agli scarti di minutaggio delle versioni allestite per i diversi mercati, alle scelte di doppiaggio ope-

7. R. Sánchez Ferlosio, *Ensayos y artículos*, Barcelona, Destino, I, p. 233, articolo originariamente pubblicato su "El País" nel 1980.

rate in assenza di censura e al braccio di ferro tra autori e produttori (con casi eclatanti, come lo scontro tra Querejeta ed Erice per *El Sur*, studiato in Italia da Sandra Melloni⁸, o, specie per il cinema USA, con minuziosi confronti tra *Final Cut* e *Director's Cut*, esercizio un tempo riservato a pochi esperti, ma di recente democratizzato dalla circolazione di molti *Director's Cut* nel mercato video).

Censura e fortuna, anche da questo punto di vista, si collocano esattamente sullo stesso piano, pur essendo fenomeni di segno opposto. L'interesse si concentra infatti in entrambi i casi sull'idea di *drogare la diffusione*, narcotizzandola in un caso, ed eccitandola nell'altro. Schematizzando molto (forse troppo), dietro la censura c'è un interesse politico per la minima diffusione di un particolare prodotto, mentre alla base della fortuna c'è un interesse economico-commerciale per la massima diffusione di un particolare prodotto.

L'interazione tra i due livelli, cioè la propaganda (sia intesa come interesse a rendere esportabile un cinema prodotto in regime di censura, sia vista come aspirazione delle produzioni commerciali a essere esportate e ad avere successo anche nei paesi con censura), non fa che moltiplicare le tendenze al conformismo, generando, di fatto, una sorta di *autoesotismo*, cioè di consapevole adeguazione dell'immagine di sé all'immagine che gli altri hanno di noi. Il cinema storico spagnolo degli anni Quaranta e Cinquanta e le contemporanee coproduzioni con l'Italia e gli USA possono essere un ottimo esempio delle due facce dell'autoesotismo.

Nell'autoesotismo, l'identità e la memoria, soprattutto quelle storiche, si risolvono così interamente in *modi del raccontare* da diventare peculiari *modi di non raccontare*. L'essere altro viene detto attraverso l'evidente impossibilità di continuare a essere ciò che si è più o meno costretti a dire che si è.

La storicità della censura e della fortuna si traducono in una sistematica rimozione della storia, sostituita dalla retorica della commemorazione (per esempio i film su Colombo e la scoperta, da *Alba de América*, del 1951, a *1492: la conquista del paraíso*, del 1992) e, in un secondo tempo, da quella, perfettamente speculare, della dissacrazione. La dialettica tra linguaggio cinematografico e referente storico viene di fatto azzerata in favore di un modello di riconoscibilità basato sulla riproduzione (ed eventualmente sul rovesciamento e la duplicazione parodica) di conformismo (censura) e stereotipi (fortuna). Con un termine mutuato dalla semiologia letteraria, potremmo definire questo modello (che va dal serial alla parodia) come *tensione perlocutoria verso la prenotorietà* o, in parole semplici, coazione a ripetere ciò che già si sa.

8. A. Melloni, "El Sur": un mondo negato, in "Quaderni di Lingue e Letterature", n. 18, 1993, pp. 475-497.

Censori e produttori ritengono, talvolta a torto, ma spesso a ragione, che il pubblico (quello comune, ma ancor più quello dei *cinéphiles*) sia più simile al turista che al viaggiatore, che ami cioè riconoscere più che conoscere. Il suo bisogno fondamentale e, di conseguenza, il meccanismo della sua gratificazione consisterebbero nella possibilità collocare ogni nuova visione entro uno schema noto e, nella misura del possibile, stabile.

Il cinema, in effetti, non è solo il luogo dell'onnipotenza creatrice e del sogno meccanico. Non è solo l'arte dell'assoluta contemporaneità. È anche, e forse soprattutto, un tempio e un rito di rassicurazione. È il luogo in cui la *contemporaneità* diviene *sequenza* ed esorcizza se stessa, il luogo di una fuga dalla storia e di un ritorno al mito e alla consacrazione, il luogo della riproduzione mimetica e della duplicazione parodica, il luogo del conformismo inteso come celebrazione della conformità a modelli e canoni miracolosamente sottratti al vorticoso tempo della storia (basti pensare all'immagine dalle *star* o alla "legge" dello *happy end*).

Il caso del cinema spagnolo, con i suoi settant'anni di censura e con i mille *tópoi* della sua folclorica fortuna, è, in questo senso, davvero *ejemplar* (cioè insieme peculiare e rappresentativo). La sua fama, relativa, appare infatti legata all'ostinata sopravvivenza e, più recentemente, alla spettacolare e autoironica eversione di una lunga serie di stereotipi, sostanzialmente derivanti dalla conformità, tutt'altro che involontaria, ai vecchi miti dell'esotismo romantico e dell'immaginario eroico nazional-cattolico. Nell'amministrazione di questi miti e nella consacrazione e dissacrazione delle immagini — femminile e maschile — che ne derivano, la censura ha costituito una importante valvola di controllo, dato che, operando come una costante strutturale, ha accompagnato, con duttile mancanza di sensibilità, il cammino del cinema spagnolo dal 1913 al 1977.

2. La fortuna del cinema spagnolo come film straniero

I film spagnoli che hanno avuto occasione di varcare le frontiere non sono stati pochi⁹, ma, come spesso accade, sono stati selezionati e visti in modo piuttosto casuale, in base a criteri relativamente indipendenti sia dal significato storico che dal valore estetico e artistico delle singole pellicole. Per quanto riguarda l'Italia, ai pochissimi titoli tradotti in epoca repubblicana e al nutrito elenco delle doppie versioni di epoca fascista

9. Al doppiaggio e alla fortuna delle cinematografie ispaniche in Italia, oltre che alla presenza dello spagnolo nel cinema italiano e nel film multilingue ho recentemente dedicato il volume *Lingue di celluloidi*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1997, al quale mi permetto di rinviare, sia per la bibliografia su questo punto, sia per una panoramica più sistematica sull'argomento.

(situazione prolungata nel secondo dopoguerra dal massiccio esodo verso la Spagna di gran parte dello *star system* fascista, dalla A di Alessandrini alla Z di Zeglio) vanno aggiunte le numerose coproduzioni realizzate a partire dagli anni Cinquanta, l'anonima ispanità delle *locations* di molti *kolossal* e *spaghetti western* degli anni Sessanta e la circolazione cineclubbistica di un discreto numero di film *de arte y ensayo*, sottotitolati per i festival di Venezia, di Pesaro e, più di recente, di Bergamo e di Torino (anche se questo circuito secondario delle copie da festival appare oggi minacciato dalla sottotitolazione elettronica, che trasforma il sottotitolo in una *performance* traduttiva simile alla simultanea e comunque realizzabile solo nelle sale attrezzate).

Eccetto Buñuel (giunto e visto, non del tutto a sproposito, più come classico del cinema che come autore rappresentativo del cinema spagnolo) e, in anni più recenti, Saura, Almodóvar e Bigas Luna, nessun altro regista spagnolo può comunque dire di avere goduto del doppiaggio e della distribuzione sistematica della propria opera nel nostro paese. Oltre ai citati, solo Bardem, Berlanga, Aranda e Trueba sono riusciti a trasmettere, attraverso i pochi titoli tradotti, una qualche immagine della loro identità di autori. Al *box office*, se si prescinde da *Marcellino, pane e vino* di Vajda, la fortuna commerciale dei film spagnoli non è mai stata clamorosa. Tutt'altro che sistematica è stata anche l'attenzione retrospettiva dei cineclub (limitata in genere a Buñuel e Almodóvar) e dei festival (se si eccettua la rassegna pesarese del 1977).

Il canale privilegiato di circolazione è di fatto rimasto la coproduzione, affiancata, ma solo in anni recenti, dalla provocazione. I premi e i riconoscimenti, per quanto prestigiosi, non sempre sono stati sufficienti a garantire uno spazio nelle sale del nostro paese. Lo dimostra il caso del mediocre *Volver a empezar* di Garci, mai circolato da noi, nonostante l'Oscar per il miglior film straniero.

Se ciò non bastasse, molta parte del cinema spagnolo giunto nel nostro paese è caratterizzato dai toni volontariamente tragicomici dell'umorismo nero (Ferreri, Buñuel, Bardem, Berlanga, Almodóvar, ecc.) e da quelli, spesso involontariamente tragicomici, della presunta provocazione erotica (Bigas Luna).

La Spagna del cinema spagnolo, insomma, è sempre più dissacrante e antierica. Assomiglia cioè sempre meno a quella evocata dal cinema internazionale. È lontana sia dal folclorico andalusismo del genere *Sangue e arena*, sia dall'epica cinematografica della guerra di Spagna¹⁰,

10. Sulla visione epica della guerra civile e le sue trasformazioni si è ovviamente tornati a scrivere molto, in rapporto a *Terra e libertà* (io stesso me ne sono occupato nell'articolo *Epica, elegia, melodramma: i mondi ispanici dell'ultimo Ken Loach*, pubblicato nel citato volume *Lingue di celluloidi*). L'interpretazione più stimolante mi sembra comunque quella contenuta tra le righe del diario di lavorazione di *Carla's Song* tenuto

dove, tanto i documentari (come, per esempio, *Terra di Spagna* di Ivens e *Morire a Madrid* di Rossif), quanto i film di finzione (da *L'assedio dell'Alcazar* di Genina e *Per chi suona la campana* di Wood a *L'Espoir* di Malraux e *La guerra è finita* di Resnais, fino al recente *Terra e libertà* di Loach) tendono a privilegiare toni alti, virili, seri e retorici (con l'eccezione, credo abbastanza unica, di *Arrivederci in Francia* di Leisen).

Il conflitto non è però tra realtà (prosaica e antierica) e stereotipi (epici ed eroici), bensì tra due opposte stilizzazioni degli stessi stereotipi, stilizzazioni che, con termini desunti dalla letteratura, potremmo definire *picaresca* e *cavalleresca* (occorre precisare che il termine picaresco si riferisce qui allo stile e non alle situazioni, dato che in anni recenti il cinema spagnolo ha abbondantemente recuperato il genere picaresco anche dal punto di vista delle situazioni, basti pensare alla coproduzione *Los alegres pícaros* di Monicelli o al più recente *Suspiros de España y Portugal* di García Sánchez).

Se pensiamo a film come *La vaquilla* di Berlanga, *¡Ay, Carmela!* di Saura, *Belle Époque* di Trueba, *Matador* di Almodóvar, *Justino, un asesino de la tercera edad* di La Cuadrilla o *Huevos de oro* di Bigas Luna, vediamo che gli stereotipi identitari (guerra civile compresa) non sono affatto scomparsi dal cinema spagnolo degli ultimi decenni. Compaiono anzi con imbarazzante e talvolta fastidiosa insistenza, quali oggetti di un rovesciamento parodico che li cita e li filtra con un misto di nostalgia e ironia. Gli stessi protagonisti non li vivono, ma li interpretano, con crescente distacco, come frammenti metonimici, che rimandano sempre meno all'originale contesto folclorico e sempre più ai codici di finzione e ai registri dissacratori di una corrosiva *cursilería underground* o *post-underground*.

Lo spettatore italiano, o comunque straniero, si trova per così dire tra due fuochi: da un lato c'è l'immediata riconoscibilità dello stereotipo, dall'altro c'è la sua contemporanea *mise en abîme*. Le lacune del mosaico traduttivo, ostacolando la partecipazione al gioco parodico, rendono inevitabile la collocazione delle poche tessere disponibili entro i consueti schemi di prenotorietà. Il gioco di scarti di cui tali schemi sono bersaglio risulta però tanto evidente nelle intenzioni quanto, a volte, tutt'altro che facile da interpretare nei suoi concreti meccanismi (questa difficoltà viene in genere percepita dai dialoghetti-adattatori, anche se troppo spesso viene risolta con una tendenza alla banalizzazione nelle scelte di doppiaggio).

Nell'insieme abbiamo così un disagio che nasce dalla sempre più evidente contraddizione tra immagini (che citano schemi) e schemi (che rimanderebbero a valori palesemente smentiti dal contesto in cui si collo-

da Icíair Bollain (che era stata attrice in *Terra e libertà*) e recentemente pubblicato con il titolo di *Ken Loach, un observador solidario*, Madrid, Aguilar, 1996.

ca la vicenda). Questa incongruenza, che governa tanto una delle possibili letture del *Quijote*, quanto buona parte della paradossale *hidalguía* dei *pícaros*, sembra caratterizzare anche molta della recente produzione cinematografica spagnola destinata all'esportazione (da *Two much* a *El día de la bestia*, da *La flor de mi secreto* a *El último viaje de Robert Rowlands*, da *Bámbola* a *Taxi*, da *Pajarico* a *La camarera del Titanic*, da *Perdita Durango* a *Carne trémula*, per non citare che alcuni titoli degli ultimi anni).

Può sembrare paradossale, ma lo spettatore, al pari di Lázaro e di Alonso Quijano, cerca rifugio negli stereotipi tanto più quanto più questi lo deludono e gli negano soddisfazione. Si inganna, insomma, sapendo di ingannarsi, ma lo fa perché i dati di cui dispone, se da un lato non gli consentono più di avere fiducia nei propri pregiudizi, dall'altro non sono comunque sufficienti per consentirgli l'accesso ad un meno scontato criterio di verità.

La tendenza a insistere su un uso strumentale delle immagini per confermare la metastorica validità delle più tradizionali idee sulla Spagna (interessante *mix* di miti, pregiudizi e stereotipi, collegati all'idea di un paese insieme mediterraneo ed esotico), mescolandole ad alcuni elementi desunti da una topica più recente (la Spagna come meta turistica, edonista e *underground* in cui convivono postmodernità e folklorismo), non nasce quindi dalla convinzione di interpretare correttamente ciò che si vede, ma dalla sensazione di non disporre di una reale capacità di valorizzare la radicale storicità del cinema spagnolo. Storicità che, pur costituendo una cifra identitaria di notevole forza, appare a dir poco schiacciata tra mito e letteratura. Perché la parodia funzioni bisogna saper dell'altro tutto o quasi tutto. Perché funzioni l'esotismo, invece, dell'altro bisogna conoscere poco o nulla. Perché cessi del tutto di funzionare non basta però che i dati diventino troppi. Occorre anche che vi sia almeno un altro schema praticabile per interpretarli. Il parodico autoesotismo del cinema spagnolo costituisce in questo senso un interessante caso intermedio: i dati sono troppi perché l'esotismo possa continuare a funzionare in modo convincente, ma si continua ad adoperarlo, *in mancanza di meglio*, come canale di accesso a un universo parodico non altrimenti attingibile.

La ricerca di un'alternativa e il recupero di una più attendibile storicità sono ovviamente più volenterose se, allontanandoci dalle sale di proiezione, ci accostiamo ai percorsi interpretativi proposti dall'editoria cinematografica italiana, che, peraltro, fino a tempi recenti, si è quasi sempre identificata con la causa del cinema d'autore. Nei pochi casi in cui ha voluto scegliere altre prospettive (in genere i generi), lo ha fatto utilizzando come falsariga il cinema americano e quello nazionale, trascurando, magari non intenzionalmente, ma in modo abbastanza sistematico, le altre cinematografie.

Nel caso del cinema spagnolo, l'attenzione ha così finito per concentrarsi quasi esclusivamente sui soliti noti, accreditando (molto per caso e spesso anche un po' a torto) l'inattendibile mito della rappresentatività delle loro opere. I castori dedicati a Buñuel, Saura e Almodóvar¹¹ segnano un vero e proprio confine, dato che sono questi i soli registi all'opera dei quali siano dedicate anche altre pubblicazioni monografiche (una soltanto su Saura, varie su Buñuel e Almodóvar, dei quali sono state pubblicate anche sceneggiature, interviste e raccolte di scritti letterari più o meno "autobiografici").

Se ci allontaniamo dalle monografie basate sul binomio opera-autore per andare alla ricerca di una panoramica storica troviamo ancora meno.

Le tesi di laurea e gli studi accademici sono quasi sempre ancorati ai problemi del rapporto con la letteratura e solo di recente paiono essere approdati ai problemi della lingua e del doppiaggio. Nelle nostre università, per tradizione, le culture straniere sono o letteratura o propaggini della letteratura. L'approccio letterario corrisponde a un "vizio" così atavico da essere assunto al rango di tratto distintivo. Anche nei rari casi in cui la letteratura non è l'oggetto indagato, essa costituisce comunque la chiave di accesso e l'immane termine di paragone, senza contare che da essa viene mutuato buona parte dello strumentario metodologico e critico utilizzato e utilizzabile.

Per ragioni del tutto casuali, lo schema letterario si addice però alla paradossale storicità del nostro oggetto di indagine, dato che la carenza di soggetti originali e la tendenza a sopravvalutare l'importanza della prenotorietà, privilegiando gli adattamenti da testo letterario (in genere un romantico che usa temi e motivi folclorici, o, in alternativa, un classico o un best seller) o paraletterario (dalle *zarzuelas* alle *novelas negras*) costituiscono, fin dai tempi del muto, una delle costanti più costanti del cinema spagnolo. La *ley Miró*, in questo senso, non ha fatto che riaffermare e istituzionalizzare, entro i canoni di un'estetica programmaticamente convenzionale e di una confezione cinematografica ostentatamente internazionale, una cifra identitaria mai veramente messa in questione e che unicamente per ragioni di cassetta aveva conosciuto ampie deroghe con le numerose produzioni a basso costo e le coproduzioni di genere degli anni Sessanta e Settanta. Tanto per dare un'idea della portata del fenomeno, tra le 10 pellicole spagnole più "taquilleras" del 1996 troviamo ben due classici rivisitati come *El perro del hortelano*, ultima fatica della recentemente scomparsa Pilar Miró (nono con 246.000 spettatori) e *La Celestina* di Gerardo Vera (sesto con 311.000 spettatori), senza contare che altri due film della classifica, *Hola, ¿estás sola?* di Icíar Bollain,

11. Rispettivamente, A. Cattini, *Buñuel*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, F. Borin, *Saura*, Firenze, La Nuova Italia, 1990 e D. Aronica, *Almodóvar*, Milano, Il Castoro, 1994.

settimo con 294.000 spettatori, e *Malena es un nombre de tango* di Gerardo Herrero, quinto con 338.000 spettatori, hanno radici rispettivamente in un omonimo racconto della stessa Bollain e nell'omonimo romanzo di Almudena Grandes.¹²

Il principale limite delle monografie e degli studi accademici italiani dedicati al cinema spagnolo è costituito dalla diffusione. Si tratta spesso di opere di non facilissima reperibilità e solitamente di taglio a dir poco specialistico, collegate alle esigenze della didattica universitaria o alle occasioni di incontro del circuito scientifico. Anche qui Buñuel fa la parte del leone, con numerose tesi o con volumi che della sottostante tesi conservano l'impianto, come per esempio, *L'arte dello scandalo* di Auro Bernardi, pubblicato da Dedalo e dedicato ai modelli surrealisti del *découpage* di *L'Age d'Or*.

Lo scarto tra letteratura e cinema viene misurato con passione e parametri in netta prevalenza letterari dalla monografia *Buñuel e Galdos* di Vito Galeota, pubblicata dall'Istituto universitario orientale di Napoli e interamente dedicata agli adattamenti cinematografici di *Nazarín* e *Tristana*.

I pilastri della controversa letterarietà buñueliana sarebbero dunque rappresentati, da un lato, dalle relazioni dell'autore con il movimento surrealista (Bernardi) e, dall'altro, dai rapporti di filiazione film-romanzo (Galeota). Sulle stesse dimensioni insistono anche le riflessioni di Sánchez Vidal in margine agli *Scritti cinematografici e letterari* di Buñuel, pubblicati da Marsilio e il minimo apparato che accompagna le edizioni italiane di alcune sceneggiature di film celebri (i *Sette film* di Einaudi, *I figli della violenza* di Linea d'ombra) o di progetti mai realizzati (come *Là-bas* e *Goya*).

Nessun approccio diretto, dunque, alla letterarietà mediata di film come *El ángel exterminador*, *Simón del desierto*, *La voie lactée* e *Le fantôme de la liberté*.

Eccetto il caso di Buñuel, primo e per lungo tempo unico regista spagnolo a essere giunto in Italia come autore e classico del cinema, il punto di partenza del discorso accademico diventa se possibile ancor più letterario. Di cinema si parla, ma l'argomento non è il cinema: è la sua (poca o troppa) fedeltà narratologica alla fonte letteraria.

L'approccio narratologico viene per esempio proficuamente utilizzato da Alessandra Melloni nel volume *Attraverso il racconto*, pubblicato dalla Pàtron di Bologna e dedicato ai meccanismi di trascrizione di *Los gozos y las sombras* di Torrente Ballester dalla pagina letteraria allo sceneggiato cinematografico in formato Tv. Da segnalare, in analogia dire-

12. I dati sono tratti dall'annuario *Made in Spanish 1997*, pubblicato dal Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián. Il racconto di I. Bollain è stato pubblicato, insieme alla sceneggiatura del film, da Planeta, Barcelona 1997.

zione, anche alcuni recenti interventi di interesse ispanico pubblicati nei volumi miscelanei della collana sul doppiaggio della Scuola superiore per interpreti e traduttori di Forlì.

Se dalla letteratura passiamo alla storia, il tono dei pochi contributi disponibili diventa decisamente meno specialistico e tende a farsi un po' più "panoramico". A parte il bel catalogo dedicato a *Quarant'anni di cinema spagnolo* dalla Mostra internazionale del Nuovocinema di Pesaro, nel 1977, ci sono infatti diversi volumi di taglio informativo sul *cine de la democracia*¹³, nei quali il cinema viene perlopiù visto come specchio di una comprensibile ansia di cambiamento, e c'è, soprattutto, la recentissima traduzione della *Storia del cinema spagnolo* di Román Gubern, José Monterde, Esteve Riambau e Casimiro Torreiro, pubblicata nel 1996 dalla casa editrice Marsilio. L'opera, partendo dai dati resi disponibili da alcune recenti pubblicazioni della *Filmoteca española*, traccia un accurato profilo storico del cinema spagnolo come fenomeno economico e sociale, oltre che come prodotto artistico. Dello stesso Gubern, per breve tempo direttore dell'Istituto Cervantes di Roma, l'editrice Dedalo aveva inoltre tradotto, all'inizio degli anni Ottanta, il volume *Razza, un sogno del generale Franco*, lettura in chiave psicanalitica del film *Raza* di Sáenz de Heredia, pellicola degli anni Quaranta, basata su un soggetto dello stesso Caudillo. Le peripezie del film, realizzato nel 1940 e rieditato dieci anni più tardi, con adeguato riassetto ideologico, rispecchiano in modo fin troppo esemplare alcune delle molte contraddizioni che punteggiano il rapporto del franchismo con il cinema e la storia.

3. Doppiaggio, censura e protezione

Questa breve panoramica, indicativa proprio per la sua brevità, ci mette dunque nella condizione di dover recuperare un più diretto rapporto con la storia se davvero vogliamo tentare di capire il poco che accomuna la reale identità del cinema spagnolo alle occasionali ragioni della sua (non grandissima) fortuna fuori di Spagna.

L'una e l'altra vicenda, quella del cinema spagnolo e quella, parallela, della sua fortuna all'estero, sono infatti caratterizzate da una storicità tanto paradossale quanto assoluta, perché segnata, alle origini, dalla mancanza di una cifra cinematografica forte e amplificata, in seguito, dalle molte debolezze di un'industria perennemente sottoposta al *tutelaje* di

13. M. Fabbri, *La nuova Spagna. Cinema e televisione*, Conegliano, Antennacinema, 1990; P. Vecchi (a cura di), *Maravillas: il cinema spagnolo degli anni ottanta*, Città di Castello, Casa Usher, 1991; E. Vinsam-A. Della Vecchia, *Uno sguardo sul cinema spagnolo: dagli anni del franchismo ai nostri giorni*, Milano, Arcipelago, 1991 e, infine *Demoni nel giardino: Novissimo cinema spagnolo*, fascicolo monografico della rivista "Cinema & Cinema", a. XIX, n. 65, 1992.

uno stato ostile alla crescita di una cinematografia economicamente e artisticamente autonoma.

Non è casuale che ogni serio tentativo di creare spazi e circuiti per una produzione indipendente e capace di autofinanziarsi, da Segundo de Chomón a Buñuel, da Mur Oti a Bardem, da Ferreri a Jesús Franco, si sia concluso nel segno di una sostanziale emarginazione o di un vero e proprio autoesilio creativo.

Da questo punto di vista, il cinema spagnolo è stato ed è un cinema di compromesso, condannato a esistere ai margini di se stesso. Un cinema in cui le ragioni del cinema hanno spesso dovuto piegarsi alle successive reincarnazioni di un ideale eclettico e conformista, nato nei primi anni del sonoro, con i film di *fiction* girati (da ambo le parti) negli anni della guerra civile, risorto all'inizio degli anni Sessanta con la protezione accordata al cosiddetto *Nuevo cine*, rilanciato negli anni Settanta con il *cine de tercera vía* e approdato nel decennio felipista ai fati assistenziali della *ley Miró*. Nonostante tutte le sue metamorfosi, lo Stato spagnolo ha costantemente accordato i suoi favori a un unico tipo di cinema, un cinema *non di genere e non d'autore*, nel quale tanto i generi come gli autori hanno vissuto e vivono come eccezioni tollerate, come parassiti della retorica convenzionale o, nel migliore dei casi, come ingredienti di una ricetta eclettica. Il recente *spot* promozionale della *Sociedad de autores* in cui, sulle immagini di un matrimonio filmato in Super8, una voce *in off* recita «Esto sería todo el cine que tendríamos si no existieran nuestros directores y guionistas. Nuestros directores y guionistas, sin ellos nuestra vida sería muy distinta. Lo primero, el autor», mette il dito in una piaga tutt'altro che immaginaria per chiunque abbia un minimo di familiarità con la storia del cinema spagnolo.

Riequilibrare il rapporto con la storia, ritrovandone il filo, il senso e la misura, è dunque una necessità assoluta per un cinema in cui il muto ha poca storia, il sonoro ne ha troppa. La bibliografia spagnola può in questo senso aiutarci a trovare una chiave di accesso che ci consenta di ripercorrere sinteticamente le vicende di un universo cinematografico segnato più di altri dal paradosso della contemporaneità, cioè dalla non sempre volontaria comitanza tra memoria cinematografica e documento storico, logica del discorso e logica del racconto. Tale chiave di accesso può essere, come si è detto, rappresentata dalla censura, intesa non tanto come studio dell'istituzione censoria in sé, quanto come riflessione sul concreto funzionamento di un articolato meccanismo di repressione, controllo e promozione del fare e del vedere cinema.

Nella storia del cinema spagnolo tale fenomeno ha inoltre il vantaggio euristico (che solo in minima parte compensa gli ovvi svantaggi espressivi) di essere una presenza assolutamente strutturale e quasi costante. Se per esempio prendiamo come ideale spartiacque la data di abolizione della censura cinematografica (novembre 1977) vediamo, da un lato, il

cinema promozionale e selettivamente assistito della *ley Miró*, sempre in bilico tra conformismo eclettico e *pastiche* provocatorio, e, dall'altro, una lunghissima stagione caratterizzata dalla combinazione tra un controllo censorio tutto sommato poco accorto e i sottili effetti di soffocamento e paralisi indotti dai meccanismi burocratici di una protezione governativa capace di passare dalla promozione di un cinema apertamente propagandistico (durante la guerra civile e nel primo ventennio del regime franchista) al sostegno di una produzione solo apparentemente più autonoma (*Nuevo cine, Tercera vía, ley Miró*).

I primi ottant'anni del cinema spagnolo, quelli compresi tra il primo film girato in Spagna e la citata abolizione della censura (1897-1977), coincidono quasi perfettamente con gli estremi biografici del generale Franco (1896-1975). Per quasi tutti questi anni e più precisamente per tutti quelli compresi tra il decreto che nell'ottobre del 1913 istituisce la censura e quello che, nel novembre del 1977, la abolisce, il cinema spagnolo ha subito la pressione, più o meno aggressiva, ma comunque abbastanza continua di un controllo politico e morale reso più asfissiante e capriccioso dalla sostanziale mancanza di una forte progettualità.

Per due terzi del suo secolo e in un periodo decisivo per la sua evoluzione tecnica e la sua autocoscienza creativa il cinema è stato oggetto in Spagna di provvedimenti censori diretti e indiretti, che hanno finito per accentuarne il conformismo, rendendo sistematico il bisogno di tutela derivante dai limiti strutturali di un'industria cinematografica povera di mezzi e di pubblico. Questa angustia culturale e strutturale, ancor più che la repressione politica, è la radice dell'autoesotismo ed è stata causa di un costante esilio creativo dei migliori talenti del cinema spagnolo, dalla Francia e l'Italia di Segundo de Chomón al Messico di Buñuel, per finire con la Hollywood dei giorni nostri.

L'idea di utilizzare come filo conduttore per una riflessione sul cinema spagnolo un parametro tutto sommato estrinseco, come è la censura, privilegiando questa chiave di lettura rispetto a più autonomi criteri di critica cinematografica mi pare dunque opportuna e sostenibile sia per ragioni storiche ed estetiche che per ragioni congiunturali.

Storicamente, si dà il caso che il secolo del cinema sia stato in Spagna attraversato dalle lacerazioni di una vicenda politica e intellettuale le cui date importanti hanno singolarmente coinciso con momenti cruciali nell'evoluzione tecnica della settima arte, giunta in Spagna alla vigilia della crisi del '98 (la prima produzione spagnola, anche se gallega e non aragonese, è comunque del '97), passata al sonoro mentre il paese passava dalla monarchia alla repubblica (il primo film sonoro spagnolo è *El misterio de la puerta del sol* del 1929) e giunta alla rivoluzione del colore più o meno in concomitanza con lo scoppio della guerra fredda e della caccia alle streghe, cioè con la riammissione del regime franchista nello scacchiere occidentale atlantico (1954 primo No-Do a colori).

Esteticamente, è appena il caso di sottolineare quanto il contributo spagnolo all'articolazione delle risorse linguistiche del cinema sia stato modesto, specie se confrontato con quello offerto, nel corso dello stesso periodo, alla radicale innovazione di altri e più tradizionali linguaggi, dalla poesia alla pittura, dalla grafica alla musica. Se dalla valutazione quantitativa passiamo a quella qualitativa, vediamo poi che la portata di questi tentativi è spesso limitata a esperienze marginali e di esasperato sperimentalismo: le cromatizzazioni di Segundo de Chomón presso i laboratori Pathé, le tattilo-visioni di José Val del Omar, l'esperato simbolismo di Fernando Arrabal e, più di recente, i faticosi tentativi di ibridazione tra cinema e video di Francisco Ruiz de Infante. Parzialmente diverso è il caso del cinema surrealista, cioè del problematico sodalizio creativo tra Buñuel e Dalì, indagato da un recente libro di Sánchez Vidal. I due condividevano sicuramente alcune ossessioni e alcuni processi di simbolizzazione, ma la mia sensazione è che, se dal piano tematico si passa a quello formale, né *Un chien andalou* (per cronologia), né tanto meno *L'Age d'Or* (per deliberata scelta di Buñuel) possano essere letti come testi surrealisti o, addirittura, come manifesti di un qualsivoglia surrealismo cinematografico. In effetti, lo sperimentalismo paranoico-critico e il neoclassicismo quaresimale di Dalì risultano profondamente estranei alla visione carnevalizzata e gesuitica di Buñuel e soprattutto alla sua straordinaria capacità di tradurre le più ardite provocazioni argomentali e narrative in una "regia" di perfezione e compostezza assolutamente classiche. Sul piano estetico il cinema spagnolo ha dunque innovato poco e male, producendo invece numerosi mestieranti della macchina da presa, capaci di adattarsi alle più diverse esigenze. La sua forza e la sua identità, se ci sono, vanno cercate altrove, lontano dalla pura tecnica, nella costante tensione metaforica delle situazioni (basti pensare a registi come Serrano de Osma, Bardem, Isasi Isasmendi e Saura), nell'ibridazione tra *fiction* e documentario (da Buñuel a Malraux, dai documentari di guerra ai No-Do, da Esteve a Patino, da Portabella a Cármino, da Chávarri a Érice), nell'esperazione del gioco parodico (da Maroto a Berlanga, da Ferreri ad Almodóvar) o nella sorprendente capacità di stravolgere le leggi del racconto (da Sobrevila a Neville, da Arevalo ad Alaria e Delgado, da Llobet García a Mur Oti, da Jesús Franco a Eloy de la Iglesia, da Borau a Zulueta, con occasionali incursioni di registi come Suárez e Regueiro). Non a caso, metafora e documentario, parodia e fantastico saranno, insieme al sesso e alla memoria, i campi privilegiati del monopolio governativo e della (re)pressione censoria.

Congiunturalmente, la scelta di focalizzare l'attenzione sui meccanismi di controllo e autocontrollo determinati, specie durante il franchismo, dall'azione combinata di censura, doppiaggio e sovvenzioni, consente dunque di utilizzare al meglio i dati contenuti in ottimi studi di carattere monografico. Prescindendo dai molti lavori pubblicati da F.

Vizcaíno Casas sulla legislazione cinematografica nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, è significativo che una prima ondata di studi sulla censura compaia in concomitanza con la morte del dittatore¹⁴ mentre una seconda ondata coincida con l'inizio del periodo socialista.¹⁵ I dati storici offerti da queste fonti possono ora essere messi a confronto con i risultati del paziente lavoro realizzato per la *Filmoteca española* da Ferrán Alberich, che ha restaurato e riordinato cronologicamente in formato video una cinquantina di ore di tagli, operati dai censori tra gli anni Cinquanta e la metà degli anni Settanta. Non si tratta del risultato di un lavoro di collazione tra copie spagnole e v. o., bensì della copia video di un montaggio di spezzoni di pellicola, materialmente sopravvissuti e recuperati nei luoghi in cui si svolgeva l'attività di ripulitura. Il che significa che si tratta di una campionatura che non risente in alcun modo dei gusti cinematografici del curatore e che quindi deve la sua rappresentatività proprio all'assoluta casualità che ha presieduto alla costituzione del *corpus*, con la conseguente e comprensibile difficoltà legata all'identificazione del film di provenienza. Una selezione di questo lavoro, pari a circa 100 minuti montati in ordine cronologico, è stata presentata nel 1995 ai festival di Taormina e San Sebastián, con il suggestivo titolo *Corten 21 metros de chinos*. Così recitava, infatti, il testo di un ordine interno che, raccomandava di tagliare «almeno ventun metri di cinesi» da una pellicola americana nella quale, a giudizio del funzionario responsabile, se ne vedevano troppi. Il miope pressapochismo che traluce da questo ingiustificato allarme per l'eccesso di cinesi in un film su Chinatown esemplarmente riassume il tono, lo spirito e il mediocre livello culturale che caratterizzavano il lavoro delle istituzioni censorie.

Alberich, intervistato da chi scrive a San Sebastián, dove era giurato del premio Euskal Media, ha così riassunto la genesi e il senso del suo lavoro sui tagli:

In origine si trattava di organizzare il repertorio per un documentario della Tve sulla censura. Se non che tutto il materiale disponibile presso la Filmoteca Española era privo di qualunque criterio di classificazione. Dopo una prima selezione, tutti gli spezzoni di film identificabili e quelli che includevano attori in qualche modo noti, fosse anche per ragioni extracinematografiche (da Carmen Sevilla a Raffaella Carrà), vennero montati in bobina e passati in formato video, per un tempo totale di oltre cinquanta ore di proiezione. Nonostante l'ordinamento cronologico sia stato privilegiato su quello tematico, risulta evidente l'im-

14. R. Gubern & D. Font, *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975; C. & D. Pérez Merinero, *Cine y control*, Madrid, Castellote, 1975; C. Puerto, *La censura como problema*, Madrid, Cedel, 1975.

15. T. Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1981; R. Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*, Barcelona, Península, 1981.

magine di una censura immobile, bloccata su poche e facilmente riconoscibili situazioni (la ragazza che esce dal mare con indumenti bagnati, il bacio prolungato, i doppi sensi, ecc.) e amministrata senza passione da un personale incolto e superficiale.

La dimensione progettuale del discorso di Alberich, che si considera «più un restauratore che uno storico del cinema», si incardina sulla necessità di fornire alla riflessione una concreta base materiale, al cui recupero e alla cui valorizzazione la sua attività costantemente rinvia.

La sensibilità per il patrimonio manifestata da Alberich ci ricorda che ogni discorso sul cinema spagnolo si scontra in effetti con il grande limite determinato dalla tardiva attuazione di una seria politica cinetecaria (la *Filmoteca española* viene fondata solo nel 1953). Se a ciò si aggiungono altre circostanze sfavorevoli, quali lo scarso numero di copie stampate per ciascun film (da cui un rapporto di usura disastroso tra *copias* e *estrenos*), il riciclo della celluloides come materia prima e, soprattutto, la distruzione patita dai materiali sequestrati durante la guerra civile (oltre 600 chilometri di girato vengono concentrati a Madrid e distrutti da un incendio doloso nel 1944) è facile intuire come tutto ciò abbia seriamente pregiudicato i risultati delle attuali strategie di valorizzazione, mutilando irrimediabilmente il *corpus* testimoniale del cinema repubblicano e soprattutto del muto spagnolo (di cui secondo una recente pubblicazione della Filmoteca si è salvata una percentuale bassissima). La famosa profezia di Langlois, fondatore della *Cinémathèque française*, secondo cui nessun grande film è veramente perduto per sempre, ma è destinato a ricomparire, come un premio, se e solo se, quando e solo quando sapremo meritarne la visione, sembra perciò trovare un limite quasi invalicabile nelle vicende del cinema spagnolo (anche se le vicende di film a lungo perduti e solo di recente recuperati come *El misterio de la Puerta del Sol*, *La gitana blanca*, *Rojo y Negro* o la versione originale di *Raza* sembrerebbero in qualche modo dar ragione a Langlois).

Per tutte queste ragioni è assai difficile documentare fisicamente l'azione della censura ai tempi del muto. Ispirata da ragioni morali e confessionali, più che politiche, essa diviene più rigida (e quindi sia più severa che meno attenta) con la dittatura di Primo de Rivera (1923-30), ma ha come unico possibile bersaglio le immagini e le situazioni, senza che vi sia ancora piena coscienza del potenziale propagandistico del nuovo mezzo. Coscienza che mancherà sostanzialmente anche alle istituzioni e ai partiti della repubblica. Il cinema sonoro spagnolo è fin dagli inizi un cinema di generi e di puro intrattenimento, sorprendentemente consapevole delle potenzialità narrative della dimensione metacinematografica. Esempi di questa precoce vocazione al metacinema si possono trovare, oltre che in *El sexto sentido* di Nemesio Sobrevila, nella vicenda di *El misterio de la Puerta del Sol* di Francisco Elías (due aspiranti attori

di cinema, dopo aver fallito un provino, tentano di diventare famosi simulando un delitto) e nelle divertenti parodie di genere realizzate attorno alla metà degli anni Trenta da Eduardo García Maroto e Miguel Mihura (*Una de fieras*, *Una de miedo* e, qualche anno più tardi, *Y ahora... una de ladrones*).

La repubblica, pur decentrando le attività di censura, non le abolisce e, anzi, inaugura di fatto il binomio censura-protezione, poiché con il doppiaggio il cinema nazionale ricomincia a soffrire la concorrenza straniera e dunque viene per la prima volta favorito da una più ridotta pressione fiscale.

Anche se già nel corso del *bienio negro* un decreto presidenziale autorizza il ministero dell'Interno a proibire la realizzazione di film "antipatriottici", una chiara coscienza del valore propagandistico del cinema nasce in Spagna solo con la radicalizzazione dello scontro e lo scoppio della guerra civile¹⁶. Da parte repubblicana assistiamo a una originale sintesi tra i modelli giornalistico-documentari della Gaumont e della Pathé e gli effetti di montaggio e i movimenti di massa del cinema sovietico, mentre tra gli insorti i modelli della propaganda nazifascista e lo stile cinematografico di Leni Riefenstahl finiranno per imporre una retorica coreografica di tipo ginnico-militare). È sufficiente un confronto tra *España 36* (montato a Parigi) e *Helden in Spanien* (montato a Berlino) o, ancor più, tra *El entierro de Durruti* e *Entierro del general Mola* per cogliere lo scarto tra i diversi modelli retorici cui si ispiravano i cineasti e gli operatori delle due parti in conflitto. Su entrambi i fronti il rapporto tra *fiction* e documentario si sovrappone e si intreccia comunque assai significativamente a quello tra testo e commento, essendo quella di Spagna la prima guerra dell'età del sonoro.

La vittoria del Fronte Popolare, il *levantamiento* di parte dell'esercito e lo scoppio della guerra civile determinano anche, da ambo le parti, un aumento del potere censorio, esercitato soprattutto attraverso il monopolio di ripresa e il controllo sul montaggio dei materiali documentari (con *Cabinetes de censura* tra gli insorti e una apposita sezione del ministero dell'Interno da parte governativa). Molte delle operazioni tecniche si svolgono comunque all'estero, a Parigi per i repubblicani, a Lisbona, a Roma e a Berlino per gli insorti.

Con la vittoria franchista la politica cinematografica viene demandata a un balletto di competenze cui concorrono, oltre alla Falange e poi alla Chiesa, diversi ministeri (Interno, Commercio, Industria, Educazione).

16. Per quanto riguarda il rapporto tra cinema e guerra civile, studiatissimo, mi permetto di rinviare a un mio recente intervento *Senza nemico: l'immagine cinematografica della guerra di Spagna*, negli atti del convegno "I linguaggi della guerra: la guerra civile spagnola" (Venezia, 28-30 novembre 1996), attualmente in corso di stampa.

Il cinema è spettacolo-industria, oppure cultura-propaganda? È economia o politica? Ha più bisogno di protezione o di censura? Il franchismo, come in molti altri campi, neppure in questo farà mai una scelta definitiva, per cui protezione e censura finiranno per integrarsi in un paternalismo corrotto, costringendo la produzione e la distribuzione cinematografica a una infinita negoziazione con la burocrazia del regime. Il che significa che la censura, pur continuando a sussistere, diventa sempre meno necessaria, identificandosi più con i meccanismi di controllo indiretto dell'intero processo produttivo che con l'esplicito provvedimento repressivo nei confronti del prodotto finito.

Quando, con *Orden* del 23 aprile 1941, viene introdotto l'obbligo di doppiaggio (o, meglio, la proibizione di distribuire e proiettare film in lingua diversa dal castigliano o comunque doppiati fuori dal paese), la produzione spagnola diviene puramente strumentale, dato che le licenze di doppiaggio vengono concesse in cambio della realizzazione di film spagnoli, protetti e finanziati nella produzione, ma penalizzati nella distribuzione (con l'istituzione e la progressiva riduzione della cosiddetta quota schermo). In questa fase la logica del protezionismo e del controllo si esercita anche sulle coproduzioni e le collaborazioni artistiche, dato che

para los efectos de esta orden se consideran películas extranjeras las producidas fuera del territorio nacional aunque en ella intervengan autores, artistas o directores españoles, o sean sufragadas, en todo o en parte, por empresas también españolas.¹⁷

Il doppiaggio diventa un potente strumento di normalizzazione censoria sia dei film stranieri, che devono ottenere permesso di proiezione (con casi paradossali come l'edizione di *Mogambo* di Ford, dove la rappresentazione di un adulterio viene neutralizzata trasformando i protagonisti in fratello e sorella, col singolare risultato di dar vita ad un'evidente relazione incestuosa), sia dei film spagnoli che, essendo concepiti quasi unicamente come canale di accesso al finanziamento statale e alla concessione di licenze di doppiaggio, tendono a essere per così dire più realisti del re.

Se quest'autentica istigazione all'autocensura non bastasse, sui film nazionali funziona anche la censura previa (sul *guión*), che scomparirà solo nel 1976 e da cui dipende la concessione della *licencia de rodaje*. Questo complicato sistema di controlli e licenze metteva in moto un estenuante gioco di censure e autocensure, permettendo al regime di seguire il film e fermarlo in qualunque fase del progetto, trasformando ogni rea-

17. Il testo della *Orden* del 23 aprile 1941, mai apparso nel Bollettino ufficiale dello Stato, ma pubblicato su "Primer Plano", rivista del Sindacato nazionale dello spettacolo, eletto dall'Ordinanza al rango di organo monopolistico di controllo, è stato recentemente reso accessibile da Alejandro Ávila in *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, CIMS, 1997, pp. 58-62.

lizzazione in un autentico calvario di burocrazia, opportunismo e corruzione. Le vicende produttive di molti film sono un'autentica *via crucis*, con stazioni spesso determinate da eventi del tutto casuali. In questo senso è molto plausibile la situazione descritta da Latorre nel recente romanzo *Treinta y cinco milímetros de Franco*, storia di un film immaginario (anche se per molti aspetti simile a *Raza*), nato con l'interessata benedizione delle autorità, ma poi censurato dalla Chiesa e non più terminato a causa del rilievo casualmente assunto dalla morte e dalla cremazione di un oppositore politico, fratello dell'attrice protagonista.

Alla censura di Stato nella Spagna franchista poteva infatti aggiungersi quella ecclesiastica, che interveniva comunque, al momento della distribuzione, con il giudizio, spesso ulteriormente restrittivo, della Commissione episcopale.

Date queste premesse, è evidente che la censura materiale (il taglio) rappresenta un fenomeno relativamente marginale. Lo confermano sia le 100 *hojas* de censura raccolte e pubblicate da Avila¹⁸ per il periodo 1965-1977, sia gli spezzoni riordinati da Alberich, che sono quasi tutti posteriori agli anni Cinquanta (in precedenza la repressione legata alla Legge retroattiva sulle responsabilità politiche era così forte che tutto veniva regolato prima) e che documentano la dimensione tutto sommato residuale di un'ultima ripulitura nazionalcattolica, spesso frutto di una attività non sistematica, legata alle vicende della negoziazione tra produttori e burocrazia cinematografica. Dopo la guerra la retorica della mobilitazione lascia evidentemente il posto a una volontà normalizzatrice sempre più tassidermica e narcotizzante.

L'attività di taglio è in sostanza una sorta di dilazione punitiva che può intervenire in qualunque momento, tanto è vero che, per i film stranieri, alcuni tagli precedono il doppiaggio e altri lo seguono, mentre per i film nazionali gli spezzoni tagliati riguardano in genere scene di blando erotismo o timidissimi accenni di parodia sacra. La censura dei tagli è dunque morale e sociale, non politica e ideologica.

La cosa più interessante che emerge dalla visione di questi spezzoni è senza dubbio il clima psicologico che essi documentano, cioè la logica di un regime interessato più a smobilitare e narcotizzare le masse che a mobilitarle ed eccitarle. Lo stesso spirito si evince del resto anche dall'*inaugurismo* dei cinegiornali della serie No-Do, realizzati sul modello dei cinegiornali Luce e inseriti, a partire dal 1943, come complemento obbligatorio di programmazione in tutte le sessioni cinematografiche. Per giunta, i film stranieri erano spesso preceduti da brevi spezzoni in cui un funzionario della censura rivolgeva agli spettatori sedative raccomandazioni di buona visione. Uno di questi spezzoni precedeva, per esempio, il *Frankenstein* di James Whale, cosicché lo troviamo riprodotto in una

18. *Ivi*, pp.125-186.

delle sequenze iniziali di *El espíritu de la colmena* di Victor Erice. Il testo dice:

El productor y los realizadores de esta película no han querido presentarla sin hacer una advertencia. Se trata de la historia del doctor Frankenstein, un hombre de ciencia que intentó crear un ser vivo sin pensar que esto sólo puede hacerlo Dios. Es una de las historias más extrañas que hemos oído. Trata de los grandes misterios de la creación: la vida y la muerte. Pónganse en guardia, tal vez les escandalize; incluso puede horrorizarles. Pocas películas han causado mayor impresión en el mundo entero. Pero yo les aconsejo que no la tomen muy en serio.

Non prendere nulla sul serio. Specialmente gli argomenti seri. Pensare poco e facile. Dopo aver sostituito la politica con l'ideologia, il franchismo sostituisce l'ideologia con la mitologia, generando attorno a tutto una sorta di rumoroso e oscuro tempo di silenzio (i romanzi e i film più interessanti degli anni Quaranta hanno titoli eloquenti come *Nada* della Laforet, *Tiempo de silencio* di Fernández Santos, *La calle sin sol* di Gil, *Vida en sombras* di Llobet García e *Cielo negro* di Mur Oti, mentre Vázquez Montalbán sceglie di introdurre la sua biografia del Generalissimo con una definizione di "rumore").

Non a caso, l'attenzione del meccanismo censorio che abbiamo descritto mira più a considerazioni di opportunità (per non dire di opportunismo), cioè a una attenta delimitazione dei contesti di fruizione, che non alla formulazione di un giudizio relativo al messaggio e all'autore. Lo dimostra il fatto che, tra i tagli di censura della raccolta di Alberich, figura anche un giudizio sull'epoca di Alfonso XIII tratto da un discorso dello stesso Franco. Ciò che andava bene entro il contesto di una celebrazione era evidentemente giudicato un pericoloso stimolo alla riflessione nel buio di una sala cinematografica. La storia filmata era e doveva essere storia eterna, non storia storica. La coscienza della storia storica andava il più possibile rimossa.

Un discorso analogo valeva per i doppi sensi: buoni per l'avanspettacolo, ma non per il cinema di intrattenimento (per cui si taglia una innocente canzoncina in cui una giovane Carmen Sevilla si stringe al seno un gattino di «cola muy larga» e «pelo muy fino», «tan contento si aquí me lo pongo»).

Questa attenzione ai contesti spiega anche la tendenza, quasi patologica, del regime al continuo riassetto ideologico. È il citato caso di *Raza*, dove, ancora una volta, vediamo Franco che censura se stesso. Il film diretto da Sáenz de Heredia all'inizio degli anni Quaranta e tratto da un soggetto del Generalissimo era apertamente razzista e fascisteggiante e per questo venne poi ritirato e ridoppiato nel 1950, col titolo di *Espíritu de una raza*, al fine di aggiornarlo, adeguandolo alla retorica anticomunista della guerra fredda.

Gli anni Cinquanta sono in questo senso un periodo cruciale e assai rappresentativo della logica del regime e del suo rapporto con il cinema. La fine della fase autarchica e l'ammissione della Spagna ai benefici del piano Marshall coincide infatti con l'ascesa di uomini della Opus Dei in tutti i ruoli chiave della modernizzazione, compreso il cinema e la produzione cinematografica, il che determina, tra le altre cose, una ripresa delle coproduzioni, aprendo la via che, di stereotipo in stereotipo, porterà il cinema spagnolo fuori dal registro agiografico del cine de *cruzada* y de *fazaña*, avvicinandolo prima ai generi (il cinema militare diventa cinema esotico d'avventura, il cinema religioso, grazie all'ambientazione negli orfanatrofi, diventa *cine con niño*, lo pseudo storico si trasforma in *kolossal*, *peplum* e *spaghetti-western*), poi al grottesco presente di Berlanga, di Bardem e della *comedia a la española* e infine al disagio piccolo borghese degli anni Sessanta (spietatamente anatomizzato dai film di Ferrán Gómez) e a una sempre meno obliqua evocazione psicologica del passato e della guerra civile (con film come il già citato *Vida en sombras* di Llobet García, *Sierra maldita* di del Amo, *Tierra de todos* di Isasi-Isasmendi, *La caza* e *La prima Angélica* di Saura, *El espíritu de la colmena* di Erice *Canciones para después de una guerra* di Martín Patino). Un'evocazione che potrà diventare totalmente esplicita e programmaticamente inquisitiva solo negli ultimissimi anni del franchismo e nei primi anni della transizione, sia con film di montaggio come *Lejos de los arboles* di Esteva, *Caudillo* di Patino, *La vieja memoria* di Camino, *El desencanto* di Chávarri, *Raza, el espíritu de Franco* di Herralde e *Retablo de la Guerra civil española* di Martín Patino, sia con film di finzione come *Pim, pam, pum... ¡fuego!* di Olea, *Las largas vacaciones del 36* di Camino, *Los días del pasado* di Mario Camus e, più recentemente, *¡Ay, Carmela!* di Saura e *La vaquilla* di Berlanga.

In complesso, il panorama produttivo degli anni Sessanta e Settanta è ricco di film poveri, che sempre più spesso si affidano al grottesco per sfuggire alle maglie del conformismo censorio (basti pensare a film come *Diferente* di Alaria e Delgado, *Ditirambo* di Suárez, *Mi querida señorita* di Armiñán e *Duerme, duerme, mi amor* di Regueiro, oppure, sul versante dei *B movies*, alla frenetica iperattività di autori come Jesús Franco). Tanto il circuito produttivo dei film di genere a basso costo, quanto le inquietudini critiche dei documentaristi e, più in generale, dei fautori di un cinema se non proprio d'autore almeno di sceneggiatura (specie la cosiddetta "terza via") sembrano dunque reclamare una sempre maggiore libertà creativa, di costumi e di idee, sia per compensare i limiti di *budget*, sia per rispecchiare l'evoluzione di lingua e di abitudini della società spagnola. Nel 1975 la morte di Franco accelera vorticosamente i tempi del passaggio a una nuova tappa. Sul filo dell'assonanza, potremmo dire che la scomparsa del dittatore segna il passaggio dal No-Do al nudo. Pochi mesi separano infatti la licenza di filmare nudo (febbraio) e la

rimozione dell'obbligo di complementare la programmazione con il No-Do (agosto) dalla dipartita del generalissimo (novembre).

L'abolizione della censura e del permesso di *rodaje*, nel novembre del 1977, e l'uscita dei primi film erotici, nei primi mesi del 1978, pur conservando tutta l'evidenza di un segno epocale, non sono che la formale presa d'atto e la più immediata conseguenza del completamento di un percorso ormai già in grandissima parte compiuto.

Se guardiamo indietro, al tempo lungo del cinema della dittatura, troviamo nel delicato equilibrio tra doppiaggio, censura preventiva e finanziamento statale uno spietato specchio del regime e della sua logica, una logica tassidermica e opportunistica, capace di essere duttile e burocratica insieme, come dimostrano le significative differenze di metraggio registrate da Alberich tra le versioni italiana e spagnola di alcune coproduzioni con il nostro paese (per esempio nel film religioso *Los jueves, milagro / Arrivederci, Dimas* e nel *peplum Esclavas de Cartago*).

Da tutto questo emerge l'immagine di una cinematografia sempre più dipendente dalla superiore forza commerciale del prodotto americano e dunque sempre più costretta a rifugiarsi sotto l'ala protettrice delle sovvenzioni statali e/o nelle nicchie di mercato riservate ai *B movies* e al circuito delle cosiddette sale "s". Un sistema dunque capace di produrre molti film (più di cento titoli all'anno, contando le coproduzioni), ma in genere a basso costo e di infima qualità. Con gli anni Ottanta riaffiora, anche nel cinema, l'idea, tipicamente "postmoderna", di giocare con l'iconografia della Spagna eterna, affidando la critica della società democratica al riuso ironico dei vecchi miti e delle vecchie ossessioni (dal *machismo* al flamenco, dal clericalismo alla *corrida*).

In questo senso occorre distinguere gli effetti catabolici della transizione da quelli metabolici, che si manifestano soltanto con la politica cinematografica del Psoe e grazie ai tratti paradossalmente più continuistici del cosiddetto "felipismo". Tanto che le doti di vitalità che Ignacio Sotelo, in un recente articolo¹⁹, riconosce alla tecnocrazia di González, cioè realismo, cinismo, pragmatismo, corruzione, flessibilità e tendenza alla strumentalizzazione dell'ideologia, sono più o meno le stesse che la storiografia giudica determinanti per spiegare la durata di Franco e del franchismo.

L'inizio del quindicennio socialista coincide, abbastanza casualmente, con il primo Oscar per il miglior film straniero mai concesso al cinema spagnolo. Lo vince Garci con un film d'amore senile che si intitola, significativamente, *Volver a empezar*.

Il cardine della *vuelta a empezar* che inaugura la politica cinemato-

19. I. Sotelo, *La sinistra al potere: dieci anni di governo socialista in Spagna*, in AA.VV., *Marxismo e liberalismo*, Milano, Angeli, 1995, pp. 199-210.

grafica del PSOE è la Legge Miró, promulgata alla fine 1983. Attraverso un sistema di finanziamento statale articolato e selettivo (anticipo, sovvenzione a percentuale sugli incassi e agevolazioni per i film a più alto costo) la legge tendeva a diminuire il numero dei film prodotti, innalzando considerevolmente sia i costi di produzione che il livello qualitativo medio. Meno quantità, insomma, e più qualità, almeno da un punto di vista tecnico. Con l'evidente aspirazione di produrre una merce che fosse esportabile e smerciabile anche in Tv (e dunque cofinanziabile da Tve prima e da Tve e Canal+ poi).

La Miró e ancor più la logica della sua applicazione determinano una situazione di estremismo eclettico che, in sostanza, tende a favorire da un lato il conformismo più assoluto e dall'altro l'anticonformismo più caricaturale.

Nasce con il PSOE un cinema industriale d'autore, che, mancando di una cifra identitaria forte, strizza l'occhio ai generi, sceglie attori di successo, si assesta su *budget* e livelli tecnici medio-alti e privilegia soggetti di derivazione letteraria. In uno scenario come questo si moltiplicano con facilità i polpettoni e le provocazioni, accomunati nel segno della stilizzazione e dell'ibridazione dei generi.

Da un lato ci sono pellicole sontuose (spesso in costume), visibilmente influenzate dall'eclettico conformismo linguistico degli sceneggiati Tv (basti a film come *El Dorado* di Saura, o a *Don Juan en los infiernos* di Gonzalo Suárez). Confrontando *El Rey pasmado*, tratto da un romanzo di Gonzalo Torrente Ballester e considerato da Riambau una specie di manifesto della formula Miró²⁰, con lo sceneggiato Tv ricavato da *Los gozos y las sombras* dello stesso autore, studiato dalla Melloni²¹, è fin troppo facile vedere quanti e quanto rilevanti livelli di intersezione vi siano tra un certo tipo di cinema e un certo tipo di *fiction* Tv. A tutti i livelli assistiamo infatti a una normalizzazione narrativa volta a semplificare la struttura del racconto e a ridurre la complessità del messaggio (è bene precisare che tale omologazione alle presunte leggi dello spettacolo, dallo *happy end* alla sequenzialità del racconto, non nasce da limiti intrinseci al linguaggio cinematografico, ma da un insieme di scelte estrinseche, legate ad un cambiamento di pubblico e di mercato che la traduzione dalla pagina allo schermo rende possibile e sfruttabile). Le cose non cambiano neppure nel settore delle coproduzioni (basti pensare a *1492: la conquista del paradiso*, girato da Ridley Scott, con Depardieu nella parte di Colombo e una retorica da fare invidia al vecchio *Alba de América*, polpettone di argomento colombiano girato da Orduña nel 1951).

Dall'altro ci sono le stilizzazioni linguistiche della moda e il manierismo giovanilista della *movida*, riproposizione in chiave postmoderna di

20. *Storia del cinema spagnolo*, Padova, Marsilio, 1996.

21. A. Melloni, *Attraverso il racconto*, Bologna, Pàtron, 1991.

un singolare impasto ironico tra *cursilería* folclorica, creativismo pubblicitario, logica visuale da *videoclip*, paradossale moralismo *underground* e frammenti delle vecchie mitologie del *beatnik* e della *pop art*, legate alla sistematica esplorazione del trinomio sesso, droga e *rock and roll*. La formula Almodóvar si è mescolata in questi anni alla formula Tarantino, con esiti tutt'altro che memorabili, anche se talvolta divertenti (dagli esercizi di genere di Colomo e Aranda nei secondi anni Ottanta si è così passati, nelle ultimissime stagioni, a fughe marginalistiche come *Antártica* di Hueriga, *Hola, ¿estás sola?* di Bollain, *Africa* di Ungría e *Esperanza y Sardina* di López, variazioni necrofile come *Rigor mortis* di Azkarreta e *Perdona bonita, pero Lucas me quiere a mí* di Ayaso e Sabroso, incubi violenti come *Salto al vacío*, *Pasajes* e *A ciegas* di Calparsoro, e commedie scanzonate come *Más que amor, frenesí* e *Atómica* di Albacete e Menkes).

In sostanza la Miró ha avuto due conseguenze. Da un lato ha emarginato definitivamente i *B movies* e il cinema *pamphlet* dei nostalgici (che recuperando temi e attori della cosiddetta *comedia a la española* li utilizzava per denunciare come tradimento il trasformismo e il travestitismo della Spagna della transizione). Dall'altro ha accomunato nel segno di un duplice manierismo tutto ciò che è sopravvissuto, generando un paradossale anacronismo cinematografico, in cui a una sorta di *cinéma de papa* in versione neppur tanto riveduta e corretta, cioè a una versione spagnola della qualità francese degli anni Cinquanta, fa da contrappunto, nel ruolo provocatorio che fu della *nouvelle vague*, una ricca costellazione di non sempre riusciti *wharolismi*, recentemente riciclati in salsa *pulp*.

A metà degli anni Ottanta la fine dei *B movies*, dovuta sia a ragioni estetiche che a ragioni politiche, rispecchia e accelera la perdita di identità dei generi e, dunque, favorisce la progressiva identificazione del cinema sovvenzionato con la causa del cinema europeo e del cinema d'autore (tendenza ratificata, dopo l'ingresso nella CEE, da un'apposita revisione della cosiddetta quota-schermo).

Completata l'instaurazione di un modello estetico-culturale capace di trasformare in formula di successo tanto il nuovo conformismo quanto il più caricaturale anticonformismo, si trattava ora di potenziare il circuito industriale e produttivo. Il cosiddetto decreto Semprún (1988) ci ha provato modificando il sistema delle sovvenzioni, cioè, di fatto, proponendo un'opzione tra finanziamento anticipato (legato a una valutazione spesso dipendente dalla prevendita dei diritti Tv e, nelle *comunidades autónomas* basca e catalana, all'impegno di una versione bilingue) e sovvenzioni proporzionali agli incassi (è la scelta che ha trasformato i registi di maggior successo, primo fra tutti Almodóvar, in ricchi produttori — e talvolta in stanchi riproduttori — di se stessi).

I maggiori successi della Direzione generale di cinematografia dipendono comunque da una efficace attività di pubbliche relazioni, cioè da

una maggiore attenzione e da un più sistematico sostegno all'immagine del cinema spagnolo.

Le *nominations* per gli Oscar possono costituire in questo senso un ottimo esempio dei risultati ottenuti con questa politica.

4. *Le nominations del cinema spagnolo*

Dal 1956 (anno in cui fu istituito l'Oscar per il miglior film straniero) al 1975, cioè in un periodo in cui l'attenzione degli Stati Uniti nei confronti della Spagna era, per ragioni extracinematografiche, particolarmente forte, il cinema spagnolo ha ottenuto sei *nominations* e nessun premio, grazie ai registi Bardem, Berlanga, Armiñán, Buñuel e, per due volte, Rovira Beleta.

Dal 1976 al 1982, tre *nominations* e nessun premio, grazie ai già selezionati Buñuel e Armiñán e a Saura.

Dal 1983 a oggi, 6 *nominations* (3 a Garci, 1 a Saura, Almodóvar e Trueba) e ben due Oscar, ottenuti, tra l'altro, con un prodotto di qualità cinematografica tutt'altro che indimenticabile, quale *Volver a empezar* di Garci e con un film astutamente eclettico come *Belle époque* di Trueba.

Questi quindici titoli, indipendentemente dalle loro qualità, ci offrono un significativo spaccato delle non molte cose che il primo mercato cinematografico e la più grande democrazia del mondo hanno saputo riconoscere e hanno scelto di vedere nella/della Spagna e nel/del suo cinema, nel corso degli ultimi quarant'anni.

Al contempo le *nominations* per il miglior film straniero rappresentano anche un involontario sommario di temi, motivi e atteggiamenti che caratterizzano il controverso rapporto della Spagna con i riti e i miti sociali e culturali della moderna democrazia dello spettacolo (in realtà un capitalismo oligopolistico).

Le *nominations* di epoca franchista riguardano film moderatamente critici, che oscillano tra melodramma folclorico e commedia esperpentica. La Academy simpatizza evidentemente per l'idea di una normalizzazione della Spagna e di una "riconciliazione nazionale".

La prima *nomination*, ottenuta da *La venganza (Ho giurato di ucciderti)* di Bardem (1957, *nomination* 1958), è, in questo senso, un caso esemplare. Riproponendo, con toni da melò ideologico e neorealista (Raf Vallone nel *cast*, a fianco di Jorge Mistral e Carmen Sevilla), i tradizionali temi del dramma rusticano e la faida familiare come metafora di un paese ancora lacerato dagli strascichi della guerra civile, è, a suo modo, un film di opposizione "costruttiva" che, mutilato dal gioco di sponda tra produzione e censura, aveva avuto in Spagna scarsissimo successo.

La seconda *nomination* riguarda un film ancor più esplicitamente critico. *Plácido* di Berlanga (1961), singolare *cuento de Nochebuena* sce-

neggiato da Azcona e forte di un linguaggio cinematografico assai originale, non tenta il discorso politico in metafora. Se la critica è più diretta, però, lo è di meno il bersaglio. Come sempre Berlanga sposta infatti la sua corrosiva ironia dalla politica alla morale e dalla storia all'antropologia. L'attualità e la caricaturale coloritura ispanica della sua critica all'ipocrisia borghese e ai meccanismi del potere sociale non è che un pretesto per mettere in scena vizi (e virtù) di un'umanità eterna: «En esta tierra ya no hay caridad, ni nunca la ha habido, ni nunca la habrá». Tra la finta carità dei ricchi e l'arte di arrangiarsi dei poveri non c'è poi troppa differenza.

Nel 1963 e nel 1967 il catalano Rovira-Beleta ottenne altrettante *nominations* con due iperconformistici drammi folclorico-musicali sugli eterni miti dell'amore gitano, *Los tarantos* e *El amor brujo*, esempi assolutamente rappresentativi di quello che abbiamo chiamato "autoesotismo". *Los Tarantos*, interpretato da Carmen Amaya e Antonio Gades, è una specie di *West Side Story*, cioè un *Romeo e Giulietta* trasformato in *melò* musicale e trasposto nell'ambiente gitano di Barcellona, invece che in quello *chicano* di New York (Gades che balla sulla Rambla è un fin troppo evidente omaggio flamenco al *musical* americano). *El amor brujo*, con Gades e La Polaca, è più estetizzante, ma ispirato a un'estetica meno riconoscibilmente cinematografica. Il teatro, la musica, i numeri di ballo e i presunti gusti del mercato internazionale prendono decisamente il sopravvento sui fragili equilibri narrativi e visuali della storia. Ancor più che in *Los Tarantos*, i personaggi, le situazioni e i costumi sono tanto apparentemente dinamici quanto in realtà statici, solidi, opachi, freddi, prevedibili e stereotipati.

Nel 1970 toccò a *Tristana*, prima *nomination* di Buñuel, capolavoro del melodramma e prova che la derivazione letteraria e le cornici del genere possono essere trasgredite e interpretate con arte e intelligenza autenticamente cinematografiche. Storia di menomazione, di malattia e di morte, ritratto spietato di una liberazione giunta così tardi da non essere più tale, il rapporto tra Tristana e il tutore si presta, ovviamente, anche a letture in chiave, legate alla lentissima agonia del tutelaje franchista, ma la forza eversiva del film non risiede davvero in questo; semmai in ciò che lo oppone e lo accomuna a *Le charme discret de la bourgeoisie*, con cui Buñuel vincerà l'Oscar due anni dopo.

L'ultima *nomination* del periodo franchista tocca, proprio nel 1972, a *Mi querida señorita* di Armiñan, film a basso costo, curiosa e intelligente variazione di "terza via" sui temi della *comedia a la española*, con un López Vázquez *en travesti*, alle prese con la doppia vita generata da un'educazione così totalmente repressiva da generare un poco credibile trasformismo patologico. Anche in questo caso sono possibili le solite letture in chiave, ma il dato che più stimola la riflessione è senz'altro l'accostamento tra la pellicola "spagnola" di Armiñan e *Le charme*

discret de la bourgeoisie, film “francese” con cui Buñuel si aggiudica il premio. La distanza, nonostante *Mi querida señorita* sia un buon film, è abissale quanto quella che separa López Vázquez da Piccoli. L'impari confronto ci offre uno spietato specchio delle angustie morali e mentali in cui si dibatteva la cultura spagnola nell'autunno del franchismo. *Mi querida señorita*, come *Duerme, duerme, mi amor* (1974) di Regueiro e altri film di quegli anni, proprio nel loro accostarsi ai meccanismi della fantasia surrealista, ci danno la misura di quanto essa potesse soffrire entro un immaginario atrofico che la costringeva ad arenarsi nelle secche di una demenziale amargura, lontano dalla geniale anarchia nera di Buñuel e Ferreri (la cena mancata e donjuanesca di *Le charme discret de la bourgeoisie* trova infatti corrispondenza nell'ultima cena di *La grande bouffe*).

Le *nominations* successive segnano in questo senso un percepibile scarto proprio in direzione dell'ironia amara e della contaminazione dei generi, presentandosi, però, nel segno dell'autoesotismo, come altrettanti capitoli di una «hot blooded human comedy» (per usare la felice espressione con cui le locandine USA presentarono *Belle Epoque* di Trueba).

Con *Ese obscuro objeto del deseo*, parzialmente girato in Spagna, Buñuel ottiene la sua terza *nomination* nel 1977. Nonostante la prodigiosa vitalità del suo cinema, Buñuel è ormai diventato un classico vivente. Se *Mi querida señorita* metteva due anime (e due sessi) in un corpo solo, *Ese obscuro objeto del deseo* offre due corpi (quelli di Angela Molina e Carole Bouquet) a una sola enigmatica vitalità *desalmada*. Il discorso antiborghese, proprio perché rubricato nella geniale scelta di due attrici per un solo ruolo, può senza fatica diventare una folgorante metafora per i molti volti e i troppi desideri della Spagna in transizione. La democrazia, per la Spagna del 1977, è davvero ancora l'oscuro oggetto di un desiderio assoluto, una volubile fanciulla dai due volti, fatta segno di un *amour fou* assolutamente buñueliano. L'ambiguità che caratterizza il rapporto tra la borghesia e il sesso somiglia infatti molto a quella che, in quegli anni, definiva il rapporto tra la Spagna e la democrazia. In un fotogramma di *Asignatura pendiente*, film girato proprio nel '77 dal futuro Oscar José Luis Garci, compare una scritta murale che dice «¡con Franco vivíamos mejor!», paradossale espressione di una nostalgia per il passato espressa in una forma contestataria che quel passato non avrebbe certamente tollerato (vedere per credere l'antefatto e la morale — «Hace mucho que los españoles hemos perdido el miedo» — di *Carne trémula*, ultima fatica di un Almodóvar tornato in splendida forma). Buñuel del resto in Spagna è davvero un regista della democrazia, nel senso che molti suoi film hanno potuto essere liberamente proiettati solo dopo la fine della dittatura. Il film ha inoltre l'involontario merito di centrare fin dal titolo l'attenzione sul tema del desiderio, indicandolo implicitamente come possibile categoria forte della transizione spagnola. Come nel film,

il desiderio finisce per essere la sola legge riconosciuta e riconoscibile di un mondo così ossessionato da vedere e vivere la liberazione come un fatto essenzialmente di costumi e di sesso, con programmatica indifferenza per i destini della politica e della collettività (le esplosioni che punteggiano il film senza distrarre il protagonista dalle sue ossessioni). Il cinema di Pedro Almodóvar renderà tutto questo così evidente da produrre, tra gli altri, un titolo-programma quale *La ley del deseo*. Il cinema come luogo e specchio del desiderio è in questo senso il contraltare del nesso tra desiderio e democrazia. Alla luce del cinema, la politica e la società del transire non sono razionale locazione autoritativa delle risorse, ma pure proiezioni desiderative.

Mamá cumple 100 años, produzione Elías Querejeta come tutti i film di Saura da *La caza* del 1965 a *¡Deprisa, deprisa!* del 1981, ottiene la nomination nel 1979. Il compleanno è fin troppo esplicitamente la festa della continuità e, in questo senso, implica una esplicita denuncia dei limiti di un processo di transizione incapace di incidere profondamente sui tabù e le ossessioni politiche, religiose e sessuali della famiglia ispanica. L'effetto dirompente di questa metafora è moltiplicato dal gioco intertestuale, dato che *Mamá cumple 100 años* è esplicitamente un *sequel* di *Ana y los lobos*, commedia grottesca alla Berlanga, girata da Saura in epoca franchista (1972) su sceneggiatura di Azcona, e *materialmente* citata con il recupero di uno spezzone, inserito come *flashback* nel nuovo film. I cent'anni di Rafaela Aparicio, matriarca castratrice di un terribile *hogar* ultraspanico, attraversato da odi mortali e ferocissime inibizioni, ci appaiono, attraverso gli occhi dell'ex istitutrice Ana (Geraldine Chaplin), come una festa del più spietato patrimonialismo e un trionfo della sopravvivenza sulla vita.

Con *El nido*, storia d'amore tra la solitudine di un anziano patriarca senza famiglia e le dispotiche provocazioni di una Lolita di provincia, Armiñán sviluppa una sofferta riflessione sulla violenza e ottiene, nel 1980, la sua seconda *nomination*. Il regista di *Mi querida señorita*, oppositore del franchismo ai tempi del cosiddetto cinema della terza via e autore di uno dei primi e dei più vivaci tentativi di riflettere sulle radici storiche e psicologiche del trasformismo ispanico, sceglie qui un registro più serio e drammatico, sottolineando come quella vocazione al trasformismo avesse le proprie radici in una realtà immobile e in un'ansia di radicamento che, negli anni successivi, porterà Armiñán a riavvicinarsi progressivamente alla scrittura (*Diario en blanco y negro*) e agli stereotipi del cinema folclorico (basti pensare al *guión* di *Yo soy esa*, con Isabel Pantoja nella parte di se stessa). In questo senso, *El nido* rispecchia perfettamente al clima di stanchezza e di sofferta *decepción* degli ultimi anni della transizione.

Il primo Oscar spagnolo viene assegnato nel 1983 (*nomination* 1982, anno della vittoria elettorale del PSOE di González) a José Luis Garci

che, come Armiñán, aveva cominciato a lavorare nel cinema come sceneggiatore proprio ai tempi della terza via e che, nel corso degli anni Ottanta, grazie a uno stile molto americano e a un tono assai incline al patetico, avrebbe ottenuto ben tre *nominations*. *Volver a empezar*, racconto di un amore capace di sopravvivere alla storia e di dimostrarsi più forte della vecchiaia e della malattia, è al contempo un omaggio poco riuscito al grande melodramma hollywoodiano di Sirk e un ulteriore tentativo di trasformare in racconto il sofferto rapporto tra storia e contemporaneità. Dal punto di vista linguistico la tensione ossimorica dell'espressione «*volver a empezar*» esprime tutta la contraddittoria ambiguità del binomio vita-memoria. La memoria del protagonista è legata alla Spagna della Repubblica e della guerra civile, alla città di Gijón, al gioco del calcio, al sofferto *homenaje* a un amore giovanile, perduto a causa dell'esilio; la vita è, o meglio, è stata all'estero, negli USA, nella carriera universitaria, nella scrittura, nel Nobel, ecc. La vita, insomma, è stata pubblica e reale, ma non scelta. La memoria, al contrario, è rimasta privata e fedele a una biografia solo immaginata.

Con la *Carmen* di Carlos Saura (ma forse sarebbe più corretto dire di Carlos Saura, Antonio Gades e Paco de Lucía), la *nomination* 1983 premia un tentativo tutto sommato riuscito, anche se un po' intellettualistico, di rivisitare il musical in chiave spagnola, utilizzando il flamenco come punto di contatto tra cultura alta e tradizione popolare. Il film, tragedia musicale basata sul meccanismo del teatro nel teatro (amore e gelosia tra una coppia di ballerini che interpretano l'opera di Bizet) propone la danza come modello di vitale identità. La collaborazione tra Saura e Gades, che comprende, oltre a questa *Carmen*, la *fiction*-documentario di *Bodas de sangre* e una cerebrale versione di *El amor brujo*, rappresenta, in bene e in male, uno dei più compiuti esempi dell'eclettismo cinematografico prodotto dalla legge Miró. Accademismo, *star system*, rapporto privilegiato con la fonte letteraria, autoesotismo in formato esportazione ed esasperato compiacimento autoriale sono i principali ingredienti di un'operazione destinata a trovare le sue ultime propaggini nei recenti *Sevillanas* e *Flamenco*. Saura sembra essere, tra i registi spagnoli oggi in attività, il più consapevole promotore di un cinema tanto più riconoscibilmente spagnolo, quanto più esplicitamente destinato a un pubblico non spagnolo. Può essere curioso notare che Gades, che nel 1986 realizza con Saura una versione iperaccademica di *El amor brujo*, aveva già conosciuto negli anni Sessanta l'esperienza della *nomination* proprio con *El amor brujo* di Rovira Beleta.

Con *Sesión continua*, verbosa metafora centrata su un interminabile dialogo tra regia e sceneggiatura, e *Asignatura aprobada*, *sequel* di *Asignatura pendiente* del 1977, Garci completa nel 1984 e nel 1987 il suo tris di *nominations*, confermando l'apprezzamento del mercato americano per il pretenzioso sentimentalismo del suo cinema e della sua

scrittura (minore successo ha invece ottenuto il suo tentativo di recupero del cinema *noir*, in due film come *El crack* e *El crack II*, centrati sulle inchieste di Areta, corrispettivo cinematografico e madrilenno del Pepe Carvalho letterario e barcellonese di Vázquez Montalbán). Anche in questo caso, sia i temi (la paternità intellettuale in un caso, la prima volta e la perdita della verginità nell'altro), sia i titoli e le date potrebbero prestarsi ad associazioni, tanto indebite quanto seducenti, con il consolidamento del felipismo. La *sesión* continua, con tutto ciò che comporta in termini di *volver a empezar* (inteso più come ripetizione che come rinnovamento), sarebbe in questo senso la logorante dialettica della permanenza al potere, mentre l'esame finalmente superato, dopo essere stato per dieci anni "pendiente", potrebbe essere la prima volta della Spagna in seno alla Comunità Europea nel 1986.

Nel 1988 la *nomination* premia *Mujeres al borde de un ataque de nervios* di Pedro Almodóvar, quasi un manifesto a posteriori, che segna l'istituzionalizzazione dei provocatori e la metamorfosi della cultura *underground* della *movida* in cultura borghese della nevrosi. Nella Spagna di fine decennio il dinamismo si trasforma in carrierismo, mentre la liberazione sessuale e la droga diventano lo sfogo e il sedativo di un mondo governato sempre meno dalla legge del desiderio e sempre più dall'opportunismo e dalla frustrazione generati dalle impietose leggi della produzione. *Comedy of errors* governata dai telefoni e dalle segreterie telefoniche, paradossale omaggio al cinema da parte di un cinema che lucidamente ritrae il tempo della propria dissoluzione, *Mujeres* mostra con impietoso distacco i limiti, le tensioni e le prime crepe di un modello di sviluppo giunto al culmine della sua parabola e ormai al *borde* del suo primo *ataque de nervios*.

Nel 1993 la Spagna conquista il suo secondo Oscar con *Belle époque*, «hot blooded human comedy» di Fernando Trueba, che narra la *Bildung* di un giovane disertore sfuggito alla guerra e gioiosamente iniziato da quattro sorelle ai più scanzonati piaceri della vita e del sesso. Ancor più del precedente *El año de las luces*, il film è una vera e propria *summa* dell'immaginario di celluloidi della nuova Spagna e segna una riconciliazione del cinema spagnolo con tutte le stagioni sopravvissute alla sua storia. Buñuel e Berlanga, Ferreri e Azcona, Almodóvar e la *movida*, López Vázquez e il facile umorismo voyeuristico della *comedieta a la española* si incontrano nel ritmo "hollywoodiano" di un giovane regista così profondamente americano da arrivare a trasferirsi definitivamente in California. Più americano di Garci, più internazionale di Saura, più post-moderno di Almdóvar, Trueba è davvero un uomo nuovo e un cineasta contemporaneo e assolutamente democratico, nel senso più hollywoodiano e industriale del termine. Uno che, senza sensi di colpa e per non far torto a nessuna, accetta di andare a letto con tutte le donne della famiglia, usando la memoria, la propria e quella del cinema, come un repertorio

neutro, un'efficace attrezzatura del tutto priva di significati, valori e tensioni. Un puro pezzo di una pura macchina narrativa, così ben oliata da essere piacevolmente universale e universalmente smerciabile. Insomma, un Pieraccioni di talento.

L'inseguimento del cinema spagnolo ai fantasmi della sua libertà si è dunque concluso, senza troppa gloria, ma si è concluso, il 21 marzo del 1993, quando, nella patria d'elezione del cinema e della libertà, Fernando Trueba ha ricevuto da Anthony Hopkins la statuetta che in poco tempo gli avrebbe spalancato le porte degli *studios* hollywoodiani.

Ora che l'inseguimento è finito, ha forse senso riflettere sui limiti di una libertà e di una *belle époque* conquistate nel segno della leggerezza, sbeffeggiando la retorica della militanza e tessendo un paradossale (ma neanche poi tanto) elogio della bella vita e della diserzione. Quale che sia il giudizio morale, pare però evidente che l'ironia e la libera combinazione dei generi e degli stereotipi folclorici abbia rappresentato e rappresenti a tutt'oggi la migliore, se non l'unica, risorsa di immagine di cui il cinema spagnolo può disporre per liberarsi dall'autoesotismo e dalla comoda morsa della protezione statale e per esportare con successo film, attori e registi.

Come punto d'arrivo di un secolo di tormentato autoesotismo e come medaglia di liberazione da esibire per entrare nel secondo secolo della settima arte, il successo "americano" di *Two Much* e del binomio Trueba & Banderas può anche non sembrare gran cosa. Ma, consegnate alla storia le provocazioni e gli sberleffi della *movida* (con *La flor de mi secreto* e, soprattutto, con *Carne trémula* anche Almodóvar, proprio come Jack Frusciante, è definitivamente "uscito dal gruppo"), è giocoforza riconoscere che, fuori da questo allegro gioco con le leggi del mercato (praticato ormai, con maggior forza inventiva e minore leggerezza, anche da Alex de la Iglesia), non ci sono, per il momento, che la decorativa Spagna per stranieri di Saura e Bigas Luna, le sempre più pressanti esigenze della *fiction* Tv (dalla Tve all'onnipresente Canal+) e le sterili attestazioni di stima ottenute nel circuito dei festival dal *cinema de arte y ensayo*, cioè dalle ossessioni del metacinema ormai quasi documentario di registi assolutamente geniali, ma sempre più elitari come Victor Erice (*El sol del membrillo*) e José Luis Guerín (*Innisfree*). Appannati e/o definitivamente persi per strada i talenti di Uribe (*Bwana*), Armendáriz (*Secretos del corazón*) e Bajo Ulloa (*Airbag*), inattivo da molto tempo Eloy de la Iglesia (la personale dedicatagli a San Sebastiano un anno fa legittima più di un rimpianto per questo lungo silenzio creativo), gli unici nomi veramente nuovi delle ultime ultime stagioni mi paiono quelli di Lucían Segura, Icíair Bollain e Alejandro Amenábar.

Hola, ¿estás sola? della Bollain e *Go for Gold* di Segura, sotto la scorza del *road movie* giovanilista, nascondono una forza narrativa e una vena critica di non comune vitalità, nonché due ritratti assai poco con-

venzionali dell'amicizia, della solitudine e dei rapporti tra culture e generazioni. Alfieri di un'autenticità senza radici, due russi si aggirano per la Spagna dei nostri anni. Nel film di Segura troviamo Gold, l'avventuriero apolide che ogni volta che si addormenta perde la memoria e deve ricominciare a vivere da capo, in una Benidorm popolata di assurdi turisti. In *Hola, ¿estás sola?* la protagonista ama Olaf, uno stralunato e taciturno marinaio che vaga per le strade di Madrid senza sapere una parola di spagnolo. Gold e Olaf, condannati a vivere a caso lungo le strade del paese che fu della picaresca, sono due tra le più delirantemente efficaci rappresentazioni della quotidianità multiculturale che il cinema, spagnolo e non, abbia prodotto finora.

Quanto a *Tesis* di Amenábar, oltre ad essere un film molto moderno (tematicamente accostabile a *Videodrome*, *Strange Days*, *Nirvana*, *Moebius* e *La tarea*), è stilisticamente un prodotto essenziale, narrativamente efficace e linguisticamente compatto. Tra lo stop iniziale («Atención, señoras y señores. Hemos tenido un imprevisto. Y no podemos seguir») e l'*incipit* finale («Advertimos que las imágenes que van a ver a continuación pueden herir la sensibilidad del espectador»), affidati all'impersonalità estrema di un altoparlante e di una didascalia, si sviluppa la vicenda, personalissima e mozzafiato, di una studentessa che rischia la vita raccogliendo materiale per una tesi su *Violencia audiovisual y marco legal*. Al di là dei suoi notevoli meriti cinematografici, il film costituisce, per il nostro discorso, anche un perfetto capolinea tematico, ricordandoci che, in una società del mercato e dell'immagine, i mondi possibili della fortuna e della censura non sono soltanto efficaci categorie storiche, ma reali problemi del presente e del futuro, concrete maschere dietro cui si celano, volenti o nolenti, i pochi volti davvero interessanti (anche se talora un po' fantasmatici) di un fare cinema che, quando non si autocensura per cercare fortuna, rischia di vedersi censurato dalla quasi totale assenza di fortuna.

LA TRANSICIÓN POLÍTICA Y LOS HISTORIADORES PERIODISTAS

Luis de Llera

Las estanterías de las librerías españolas aparecen cada vez más repletas de libros sobre la historia más reciente, es decir sobre el periodo de la monarquía constitucional de Juan Carlos I. Nos estamos acostumbrando a leer volúmenes sin notas, en el mejor de los casos adornados, en sus últimas páginas, con una genérica bibliografía general no siempre pertinente con el texto. Los argumentos tratados son innumerables, a veces muy específicos. Abundan las biografías de políticos, sindicalistas, industriales. En muchos de estos volúmenes cada capítulo se corresponde con un año de historia que, casi siempre, resulta el modo más fácil de resumir. Basta controlar las noticias más salientes del propio periódico y coserlas con desenvoltura. Desenvoltura referida a los acontecimientos que no pasan de simples crónicas, a las biografías donde los cuchicheos ganan la partida a la imagen, ideología y evolución del personaje.

No negamos el valor de este tipo de historia, capaz de informarnos acerca de los entresijos de partidos y políticos. Algunos de estos volúmenes de periodistas metidos a historiadores aportan estadísticas interesantes sobre economía, población, tendencia electoral, comportamientos sociales y religiosos. Otros explican con abundancia de detalles la rivalidad de los líderes del mismo partido.

Ecepto los documentos secretos, todo lo demás se ofrece al público en fácil lectura, adobado con el gusto por la ironía, mezclando acontecimientos con hechos de irrelevante importancia. Y precisamente esta mezcla — donde por ejemplo se dedican más páginas a la liga de fútbol, o a los amores extraconyugales de un político o de un jugador del C.D. de Barcelona — despista, a pesar de la numerosa información, al lector normal.

Este modo de hacer historia de nuestros periodistas metidos a historiadores ha contagiado también a los mismos profesionales de Clio. No

cabe duda de que la tendencia del mercado resulta la *causa causarum* de este nuevo modo de enfrentarse con la historia. Comprendo que profesores e investigadores capaces se dejen tentar por ella. Resulta duro aceptar que el periodista substituya al historiador, pues todos sabemos que un libro por flojo que sea, si publicado o distribuido por una editorial importante, será mucho más leído que el trabajo concentrado y conceptuoso publicado en una revista científica, sobre todo si ésta última no está incluida en el Olimpo de las más prestigiosas que, además, no son siempre las mejores.

Ninguna crítica, pues, a los historiadores periodistas metidos a periodistas historiadores. No somos nadie para pontificar sobre argumento tan delicado. Además no se nos olvida el dicho: «No digas nunca que de este agua no beberés». Sin embargo algunas consideraciones nos atrevemos a exponer. La primera, que la historia se está fragmentando demasiado. No es fácil a la hora de aconsejar a nuestros alumnos un libro que cumpla el cometido de ser una síntesis motivada y estructurada, con datos y referencias, con análisis que sirvan para encuadrar una época, con visión amplia del periodo — fruto de estudios parciales — y con la crítica objetiva que los hechos merecen. Y como esta situación se debe al tipo de historia periodística y comercial, los historiadores tendrán que plantearse la cuestión, sin menoscabo que de vez en cuando pueda aparecer un *best seller*, de la necesidad de volver a la historia documentada, conformándose con un público más restringido pero capacitado para comprender frutos y esfuerzos, sabiendo que la materia estudiada puede resultar, como la medicina, de interés para muchos, pero al mismo tiempo no deja de ser una ciencia y, como tal, apta solamente para profesionales y especialistas.

El libro que presentamos, *La España de las libertades* (Madrid, Espasa, 1997) se debe a la pluma de Juan Eslava Galán, licenciado en filología y doctor en filosofía y además ganador en 1987 del premio Planeta de Novela (*En busca del unicornio*). *La España de las libertades* es una crónica divertida e informal de 1973 a 1982; es decir desde el asesinato de Carrero Blanco hasta la victoria electoral del PSOE. Carece de los requisitos exigidos para ser un libro de historia académica. Desprovisto de notas y de referencias documentales, está escrito con estilo ameno pero demasiado coloquial (el capítulo XII reza así: *España se ha puesto cachonda*). No faltan pinceladas acertadas sobre la sociedad española y su psicología. Sin embargo acabada su lectura el lector medio informado poco puede añadir a su bagaje histórico sobre la época tratada. Entre otras cosas resultan escasas las referencias explícitas a la política exterior, ecepto las menciones consabidas de la ayuda de la socialdemocracia al PSOE. Y poco más, cuando, por ejemplo, cuenta la intervención del dictador rumano para mejorar las relaciones entre el rey de España y el entonces secretario general del PCE. Citamos un amplio párrafo por significativo tocante aspectos relevantes de la política de la transición:

«Franco había decidido traspasar el poder a Juan Carlos el uno de octubre [1975], una decisión de la que se volvió atrás por motivos familiares de Doña Carmen y el marqués de Villaverde, especialmente cuando le hicieron saber que el príncipe de España jugaba a dos barajas y, al tiempo que cortejaba a Franco y se mostraba leal servidor del Movimiento Nacional, procuraba ganarse a la oposición de izquierdas, ferozmente republicana. Alfonso Guerra declaraba: «Juan Carlos no es el futuro de España. [...] Su personalidad se confunde con la del régimen decadente». Y Santiago Carrillo: «El príncipe es una marioneta de Franco [...] un pobre hombre incapaz de toda dignidad» (en declaraciones a Oriana Fallaci, la famosa periodista internacional). El único modo de ganarse a la izquierda era asegurar que legalizaría sus partidos cuando ocupase el trono y con este propósito inició sus contactos secretos. Por ejemplo, enviando un emisario a Carrillo (via Ceausescu)» (pp. 60-61).

Argumentos importantes y delicados, con verdades de fondo innegables, pero expuestos con demasiada desenvoltura, con forma poco adecuada al contenido y, desde luego, sin otro apoyo documental que una entrevista a Fallaci desprovista de la correspondiente referencia.

A propósito de la agonía de Franco, Eslava Galán se atreve a afirmar: «La familia quería mantenerlo vivo hasta el 26 de noviembre, para asegurar que se renovaba el mandato del presidente de las Cortes Rodríguez de Varcárcel, buen amigo del *clan* de El Pardo». A continuación, respecto a las relaciones del rey con su padre, escribe: «Así estaban las cosas cuando don Juan Carlos se entera de que su padre está en París dispuesto a emitir un Manifiesto a la Junta Democrática en el que declara ilegal el nombramiento de su hijo. Para evitarlo, Juan Carlos envía al general Diez Alegría a entrevistarse con su padre a ver si puede hacerle entrar en razón explicándole que el Ejército está con su hijo, como sucesor de Franco, y que su hijo está en mejores condiciones que él de asegurar una restauración borbónica» (p. 68).

Se extiende bastante el autor del volumen reseñado sobre los equilibrios de Juan Carlos para accontentar a franquistas y demócratas. Después de calificar el mensaje de la corona del 22-XI-1975 de ambiguo, recalando el juramento de lealtad a las Leyes Fundamentales del Movimiento y del reino, narra brevemente el recorrido del cortejo real desde las Cortes al Palacio Real, dando a entender la poca popularidad del soberano: «En algunos tramos los peatones se detenían curiosos a ver pasar el cortejo e incluso algunos iniciaban unos tímidos aplausos al descubrir que se trataba del nuevo Rey. Al día siguiente ABC hablaría de atronadores aplausos al rey en las Cortes y aclamaciones de la multitud en la calle. En las Cortes es cierto que hubo atronadores aplausos y aclamaciones de los procuradores, pero a la familia de Franco, con los procuradores vueltos hacia el palco que ocupaban y desentendidos de los reyes, que abandonaban su tribuna al concluir la ceremonia» (p.70).

Juan Eslava no se declara monárquico ni republicano, pero de algunos textos no es difícil desumir las simpatías por el último. Por ejemplo cuando afirma «que el régimen de Franco, naciendo de un golpe de estado y, por tal, sin legalidad democrática, difícilmente podía legitimar a su vez a la recién estrenada monarquía constitucional» (p. 98).

Antes de afrontar el intento de golpe de estado de Tejero, teniente coronel de la Guardia Civil, da unas pinceladas oportunas sobre el ambiente cuartelero y los coqueteos de los partidos políticos con algunos generales presuntamente influyentes, dejando intuir que lo ocurrido no se debió sólo a un militar de segunda categoría como el mencionado Tejero: «Dos dirigentes del PSOE almorzaron con el general Armada, antiguo secretario de la casa del Rey, en la sazón gobernador militar de Lérida. Cuando le toque, se verán los alcances de aquella entrevista» (p. 176). Y a continuación da a entender que ciertos ambientes militares estaban muy propensos en ayudar algún político capaz de imponer el orden y detener el avance de los nacionalismos. En resumidas cuentas, la proclamación de un gobierno provisional con el respaldo de algunos sables no habría representado ninguna sorpresa ni para muchos de los altos mandos del Ejército, ni tampoco para algunos líderes de partidos: «En círculos políticos era corriente hablar de un posible golpe y se hacían quinielas sobre el cuándo, y el cómo y el quién, si golpe militar duro, si blando con predominio civil y apoyo militar etc. Generales preocupados visitaban a don Juan Carlos, lo rondaban, se entrevistaban, se telefoneaban» (p. 176-177).

Verdades como puños que refrescan la memoria de quienes las vivieron en primera persona. Otras tesis, en cambio, resultan absolutamente insostenibles por faltas de pruebas. En fin, algunas conjeturas sobrepasan el límite de la historia real para dejar paso a la imaginación, a la sospecha o a la intuición.

Dejando a parte las mezclas indiluibles de argumentos poco homogéneos en el mismo capítulo, el volumen está salpicado a veces de estupendas descripciones costumbristas, de chismorreos significativos, capaces de presentar aspectos esenciales de la vida y de la sociedad española actual.