

*Cinema spagnolo sotto il franchismo, 1939-75*1. *Problemi di metodo.*

Presentiamo in sintesi l'impostazione data a questo breve saggio sulla cinematografia di circa quarant'anni, organizzato su due principî. Il primo deriva dal rifiuto della tendenza teleologica dominante nella maggior parte degli scritti tradizionali sul cinema spagnolo, che riferiscono gli avvenimenti secondo l'unica ottica di ciò che avrebbe trionfato in seguito, evidenziando quindi una continuità senza traumi o fratture. Di conseguenza, gli aspetti di dissidenza finiscono per essere minimizzati e i momenti di incertezza svaniscono in funzione di una maggior chiarezza espositiva. Il nostro progetto – seguendo le proposte dell'eccellente saggio del 1966 di Rick Altman – punta a sottolineare i momenti di crisi a discapito di una fluente continuità¹. L'applicazione di questo criterio al caso del cinema spagnolo porta a evidenziare nella storia di questi quarant'anni i momenti di crisi, lo scontro fra progetti diversi prima che si giungesse all'armonizzazione di generi, stili, produzioni egemoniche o temi ben definiti e riconosciuti in un dato momento. L'accento posto sulla frammentazione si adatta a due fattori esterni al soggetto trattato: la necessaria brevità del saggio e il contesto di storia del cinema europeo e mondiale nel quale s'inserisce il nostro contributo. Circostanze, queste, che suggeriscono l'opportunità di una messa a fuoco comparativa – implicita o esplicita – con altre produzioni nazionali, europee in modo particolare.

La seconda scelta consegue dal nostro allontanamento dalla meccanicità ideologica e, in ultimo, politica, che pesa su molte opere di carattere generale sul cinema franchista: queste affrontano in primo luogo la situazione politica e ideologica del paese per abbordare subito dopo la condizione dell'industria, con una inattesa e alquanto confusa applicazione riduttiva di un marxismo casereccio, terminando con un affrettato catalogo dei più scontati nomi di autori, generi e filiazioni. Ne deriva che

¹ R. ALTMAN, *Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis*, in «Archivos de la filmoteca», n. 22, Valencia 1966, pp. 7-19.

le condizioni particolari nelle quali cresce il cinema di un paese totalitario e autoritario, dipendenti in massima parte dal sostegno delle istituzioni, dalle limitazioni e dalle censure, favoriscono tale meccanismo e lo rendono verosimile, soprattutto nei primi decenni del franchismo. Ma il rigore intellettuale non risiede nel cedere alle opportunità, bensì nel fare di necessità virtù. Il prezzo che paghiamo con queste scelte è la rinuncia a un'elencazione facile (ma anche noiosa e poco significativa) di nomi, date e dati che – indipendentemente dal nostro impegno – risulterebbe non solo totalmente insufficiente ma anche insoddisfacente.

2. *Gli anni quaranta.*

Il Partito nazionale, la Falange, intuisce rapidamente la necessità di centralizzare e regolamentare la censura, politico-propagandistica e cinematografica, e già nel marzo 1937, due anni prima della fine della guerra civile, viene firmata a Burgos l'ordinanza del governo generale che istituisce i gabinetti della Censura cinematografica di Siviglia e La Coruña, mentre l'ordinanza della segreteria generale dello stato del 19 ottobre dispone che i due gabinetti passino sotto la neonata delegazione per la stampa e la propaganda. Nel novembre 1937 si forma la Giunta superiore della Censura cinematografica, con sede a Salamanca, e il 22 aprile 1938 viene emanata la Legge della stampa; l'ordinanza del 2 novembre dello stesso anno crea due organismi dipendenti dal ministero degli Interni: la Commissione della censura cinematografica e la Giunta superiore della censura cinematografica². Non appena conclusa la guerra, Serrano Suñer decreta l'obbligo della censura preventiva dei copioni e delle sceneggiature e poco dopo, il 23 aprile 1941, è reso obbligatorio il doppiaggio dei film stranieri, sul modello della mussoliniana Legge per la difesa della lingua. A ciò si aggiungono meccanismi di controllo indiretto, quali la classificazione per categorie (come quella di «interesse nazionale») dalle quali dipendono i contributi e i premi del Sindicato Nacional del Espéctaculo. Nonostante l'importanza che il nuovo regime riconosce alla cinematografia, il linguaggio dello schermo si rivelerà più ambiguo di quanto tali leggi potevano supporre.

Agli inizi degli anni quaranta, appena riorganizzata l'industria cinematografica, sugli schermi spagnoli compaiono due film nati all'interno

² Per tutti questi dati, cfr. R. GUBERN, *Notas para una historia de la Censura Cinematográfica en España (1937-74)*, in *Un cine para el cadalso*, Barcelona 1975.

di quella che si può definire l'ortodossia del regime nato dalla guerra civile: *Le due strade* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) e *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1941). Più precisamente il primo (presentato il 5 gennaio 1942) – a causa del collegamento alla *cruzada* (così è indicata nel linguaggio ufficiale l'insurrezione franchista contro la Repubblica) – segna il debutto per una serie di racconti di guerra e coloniali che includono anche il secondo. Entrambe le vicende sono risolte nella lotta politica e cantano apertamente le lodi del Movimiento Nacional, entrambe senza il minimo imbarazzo nell'espore la troppo recente ferita della sanguinosa lotta civile. Inoltre, entrambe tracciano itinerari storici distinti che, risalendo a tempi mitizzati, attraversano da un capo all'altro i tormentati anni della Repubblica, scavando in superficie scissioni familiari e sentimentali e risolvendo i conflitti di sangue nell'arena politica.

Il soggetto di *Le due strade*, a firma di Jaime de Andrade, è nientemeno opera del Caudillo, concepita in un quadro istituzionale privilegiato: il Consejo de la Hispanidad – a vocazione imperiale e panispanica –, creato il 2 novembre 1940 con l'esplicita funzione di produrre questo film. *Le due strade* incarna una serie di miti, di ideali e progetti ideologici del nuovo governo, presentati direttamente e personalmente dallo stesso capo dello stato; la sua realizzazione è affidata a José Luis Sáenz de Heredia, la cui parentela con il fondatore della Falange, José Antonio Primo de Rivera, garantisce l'impronta ideologica richiesta a una così grande impresa. Quanto a *Rojo y negro*, evocazione dei colori della bandiera falangista, è presentato il 25 maggio 1942 e dà vita a un sogno delle fila falangiste: realizzare un cinema fascista, militante, combattivo e di grande impegno formale e tecnico. Le fonti estetiche di questo modello non potevano essere più eterogenee e insieme più adeguate a quei tempi: il documentario di propaganda nazionalsocialista e il montaggio sovietico. Tutto il fermento dell'avanguardia degli anni venti unito all'azione decisiva dei totalitarismi degli anni trenta è quindi messo al servizio dei nuovi ideali. I destini dei due film sono tuttavia ben distinti, contrariamente alle attese. Mentre *Le due strade* è applaudito da ogni fonte giornalistica e governativa, *Rojo y negro* ha un percorso meno glorioso e, nonostante le lodi raccolte tra gli organi di comunicazione del regime, finisce per essere dimenticato, anche se le circostanze di ciò rimangono poco chiare³.

³ Un eccellente recente articolo di Alberto Elena, che ci ha aiutato nella nostra analisi, esamina minuziosamente le vicissitudini di questo film alla luce della crisi del regime nel 1942, quando la lotta non solo tra l'Esercito e la Falange, ma anche all'interno di quest'ultima, era all'apice: *¿Quién prohibió «Rojo y negro»?*, in «Secuencias», n. 7, 1997, pp. 61-78.

La marcata germanofilia del primo franchismo si evidenzia con dati empirici: nel 1940, ad esempio, i tedeschi controllano imprese chiave nel settore della comunicazione, come il quotidiano *Informaciones* di Madrid, emittenti radiofoniche (Radio Valladolid), case di distribuzione (Alianza Cinematográfica Española, distributrice del materiale UFA), e alcune sale cinematografiche. Il periodico falangista «Primer Plano» indica chiaramente il cinema nazista come esempio da seguire, esaltando allo stesso modo il cinema italiano, e sempre con una pesante critica alla decadente cinematografia nordamericana. Tuttavia questo primo ideale – talvolta rinforzato da alcuni dei più irriducibili artefici della Falange – non è l'unico, e non è solo il risultato delle ambiguità della koiné rappresentata dal Movimiento o dal centralismo ideologico di Franco. È decisiva anche la seconda guerra mondiale – bussola ideologica del primo franchismo –, specialmente la disfatta della Wehrmacht sul fronte orientale e tutto ciò che questo rappresenta per il falangismo più ortodosso che ha puntato sull'intervento militare a favore dell'Asse. Il destino di *Rojo y negro* chiarisce in maniera inequivocabile i limiti di una cinematografia fascista, audace dal punto di vista formale ma ideologicamente radicale, incurante di scoprire le ferite della guerra permettendosi persino di emettere giudizi di valore sui conflitti della parte avversa, quelli fra comunisti e anarchici; tutto ciò è liquidato in *Le due strade* con stereotipi di comodo e unificanti, tipo «nemici della Spagna» o anche con lo sprezzante «rossi». In che cosa consiste dunque l'implicita opposizione tra i due progetti? In *Le due strade* emergono i tratti dominanti della personale mitologia di Franco, che marciano profondamente la Spagna degli anni quaranta. Ciò deriva da un sogno particolare: un glorioso passato imperiale carico di eroiche imprese marinare, dalla battaglia di Trafalgar alla guerra civile, passando attraverso la perdita delle ultime colonie di Cuba e delle Filippine. Il tutto programmato per una vita familiare casta e caritatevole, uno spirito religioso ed eterno, e dimenticando il liberalismo e tutto quanto concorre all'idea di progresso. *Le due strade* si pone in una contraddizione insanabile, tra l'accumulo di peripezie nel miglior stile epico di *Beau Geste* (William A. Wellman, 1939), forse il film preferito di Franco, e il lato idilliaco del paesaggio galiziano dal quale prende vita il film e che incarna la Spagna eterna. Si delinea così la frattura tra un eroismo patriottico esagerato e un immobilismo bucolico immerso in un cattolicesimo senza scosse. I valori promossi da *Le due strade* sono in definitiva conservatori sotto ogni aspetto (religioso, tecnologico, ideologico, formale), forse agli antipodi di quello che poteva essere una cinematografia fascista d'urto.

C'è molto di vecchio in *Le due strade*: il suo disprezzo per la politi-

ca, la sua difesa dello spirito militare e della tradizionale famiglia cristiana... Non sono che valori negativi quelli che lo storico Juan Pablo Fusi riscontra nel composto magmatico del misero pensiero politico del Caudillo. In esso convergono l'africanismo militare e la nostalgia dell'Impero dei re cattolici, ritualizzato ancora per molti anni in quello che Fusi definisce stile «suntuario» di cerimonie fastose, concessioni di titoli nobiliari, celebrazioni di festività religiose e folcloristiche, sclerotizzate e indifferenti allo scorrere del tempo⁴.

Rojo y negro invece affronta tutti i rischi, tematici ed estetici, di un cinema politico militante, rivolto al tragico più che all'eroico, e con una volontà cosmogonica e originale. I titoli di testa del film indicano, con la didascalia «Storia di una giornata spagnola», il percorso che dal 1921 giunge alla metafora della bandiera falangista, ma anche alla metafora del sangue e dell'odio del titolo. L'Aurora trionfante nella quale sfocia il racconto attraverso l'uccisione dei due protagonisti, non è che un riferimento colmo di speranza – nella sventura – alla primavera dell'inno falangista. Il vibrante realismo documentario del film, il ricorso a un montaggio ossessivo di grande impatto visivo, che si avvale delle fonti più disparate (collage di quotidiani, manifesti di propaganda, documenti d'archivio, ecc.), l'audace riferimento ai proclami dei partiti della sinistra – le sequenze degli incendi di chiese ripropongono l'emblematico pugno chiuso della *Corazzata Potëmkin* (S. M. Ejzenštejn, 1926) –, confluiscono nello spinoso tema trattato, la storia d'amore tra una falangista e un comunista. Il montaggio perciò, oltre a interruzioni e stacchi violenti, manifesta un disegno concettuale, proponendo una modalità specifica nel quadro dell'esperienza formale delle estetiche totalitarie. Per la sua audacia, *Rojo y negro* si pone di conseguenza agli antipodi del tradizionalismo di *Le due strade*. Nessuno si sorprende se i gruppi falangisti più ribelli al regime, a seguito di una inchiesta del 1942 sulla condizione del cinema spagnolo, rispondono che *Le due strade* (che naturalmente non possono criticare) costruisce un modello storico glorioso, ma che il cinema politico che ritengono necessario resta tuttavia ancora da produrre. Segnaliamo a titolo esemplificativo la voce di Bartolomé Mostaza che, nel 1940, incita la Falange a un intervento più attivo nel campo cinematografico:

La *Corazzata Potëmkin* ha creato più comunisti di tutta la stampa moscovita. Allo stesso modo, i documentari della UFA hanno portato più seguaci a Hitler che tutti i trionfi della sua politica prebellica: le sfilate di Tempelhof e Norimberga hanno affascinato prima gli occhi e poi gli animi di milioni di giovani (...) La Falange

⁴ Cfr. J. PABLO FUSI, *Franco. Autoritarismo y poder personal*, Madrid 1985, cap. III.

(...) per poter attuare la sua politica, deve erigere meticolosamente una barriera insormontabile capace di impedire il passaggio di film che possano sminuire il cinema spagnolo. Il cinema può essere la forma di propaganda più pericolosa. Il suo utilizzo richiede attenzione, entusiasmo e senso di responsabilità³.

Due progetti sorgono quindi in un momento critico: quello incarnato da *Le due strade* fa seguito a una serie di film che si articolano, più o meno dichiaratamente, attorno alla guerra civile spagnola, e genera a sua volta altri film che delineano un modello capace di situare queste vicende nella storia militare del passato, inneggiante ai valori del 18 luglio, senza limitarsi al solo cinema «africanista». In tale contesto sono anticipatori di *Le due strade*, nel 1941: *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, ritirato dalle sale dal ministero della Marina), *Haría* (Arévalo), *Capitan Sparviero* (Antonio Román), *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña), *Rosa de Africa* (José López Rubio, mediometraggio). In altri film la guerra civile diventa un tema secondario o dimenticato, anche se presente sullo sfondo, a beneficio della celebrazione dell'eroico esercito spagnolo per i valori tradizionali che il nazionalismo franchista gli attribuisce: *¡A mí la legión!* (De Orduña, 1942), *Legión de héroes* (Armando Seville e Juan Fortuny, 1942), *Alas de paz* (Juan Parellada, 1943), *Los últimos de Filipinas* (Román, 1945), *Héroes del 95* (Raúl Alfonso, 1946), *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1947), *Alhucemas* (López Rubio, 1947), *Doce horas de vida* (Francisco Rovira Beleta, 1948), *Alas de juventud* (Antonio del Amo, 1949), *Paz* (José Díaz Morales, 1949), *El Santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949), *Pacto de silencio* (Román, 1949), *Servicio en la mar* (Luis Suárez de Lezo, 1950), *Truhanes de honor* (Eduardo García Maroto, 1950). Anche un film così significativo come *Siamo tutti peccatori* (José Antonio Nieves Conde, 1950) esemplifica la trasformazione delle imprese militari in religiose, come vedremo tra poco.

Se poi rivediamo i generi di riferimento di questi film, ci accorgiamo che le allusioni al recente passato della guerra civile si perdono in due sottogeneri. Nel primo, quello delle imprese eroiche, l'elogio dei valori militari preferisce affidarsi a momenti meno compromessi della storia di Spagna di quanto lo sia la sanguinosa lotta civile: di fatto, questa diventa con il passare degli anni quasi un tabù nel cinema di finzione. Nel secondo ristagna lo sguardo sul passato imperiale spagnolo, troppo lontano nel tempo e incapace di ridestare conflitti ideologici tra le diverse fazioni del regime. Alcune produzioni della Cifesa, di cui parleremo tra poco, descrivono questa fuga dalla realtà e un sogno imperiale che appare grottesco in un tempo di miseria.

³ B. MOSTAZA, *El cine como propaganda*, in «Primer Plano», n. 10, 22 dicembre 1940, p. 3.

È utile ricordare che il film che ancora recentemente si vedeva con il titolo *Espíritu de una raza* non corrisponde a quello uscito nel 1942. Il ritrovamento della copia originale nei magazzini della UFA, a Berlino Est, ha svelato le necessarie modificazioni operate dagli artefici del regime sul film, nel momento in cui le attese del regime verso l'ammissione nel gruppo delle nazioni democratiche imponevano l'eliminazione dei simboli fascisti più marcati, l'abile sostituzione degli episodi che facevano riferimento al conflitto tra Spagna e Stati Uniti (la guerra di Cuba), e quella dei nemici della Spagna (la democrazia parlamentare prima, i comunisti dopo, in piena guerra fredda)⁶.

Ritorniamo sui nostri passi per poter meglio analizzare le contraddizioni che emergono in un altro settore, quello del cinegiornale e del documentario. *Noticiarios y Documentales NO-DO* nasce da un decreto del vicesegretariato dell'Educazione Popolare del 29 settembre 1942 e dalla delibera del 17 dicembre dello stesso anno («Boletín Oficial del Estado», 22 dicembre 1942), che centralizzano l'informazione audiovisiva sul territorio spagnolo: dalla sua prima proiezione pubblica fino quasi alla morte di Franco, ha il monopolio di questo tipo di informazione. In realtà solo la tardiva ordinanza del ministero dell'Informazione e del Turismo del 22 agosto 1975 («Boletín Oficial del Estado», 19 settembre 1975) cancella l'obbligatorietà di *NO-DO*, appena due mesi prima della morte del dittatore. Identificato come strumento statale, *NO-DO* ha non solo il privilegio dell'esclusività ma deve essere obbligatoriamente proiettato in tutte le sale cinematografiche del paese. In tal modo, *NO-DO* realizza il progetto fascista di una cinematografia controllata dallo stato, senza alcuna concessione all'iniziativa privata né attenzione per i desideri del pubblico. Tuttavia, un attento studio dei primi anni del notiziario rivela una flessibilità e una duttilità sorprendenti.

Nei primi anni, due generi di informazioni prevalgono nel notiziario. Da un lato quelle su avvenimenti che rispondono strettamente all'idea di notizia, cioè fatti particolari di attualità che offrono allo spettatore un'informazione quantificabile. All'inizio, la maggior parte ruota sulle vicissitudini della seconda guerra mondiale e, nonostante il rilevante sfasamento cronologico rispetto agli eventi, informa da una prospettiva inizialmente tedesca - più tardi ripartita tra i due fronti - degli avvenimenti centrali della lotta. Il lato curioso di questa situazione

⁶ L'analisi comparata di entrambe le versioni è stata compiuta recentemente da Ferrán Alberich; cfr. il suo «Raza». *Cine y propaganda en la inmediata posguerra*, in «Archivos de la filmoteca», 27 ottobre 1997, pp. 51-61.

è che la cosiddetta «teoria delle tre guerre» – sulla quale si fonda la strategia del franchismo – si traduce in un'attitudine moderata dal punto di vista propagandistico: difesa della Germania sul fronte orientale, come continuità della lotta contro il comunismo, bestia nera del franchismo; scommessa sulla vittoria degli Stati Uniti nella guerra del Pacifico; atteggiamento sempre più neutrale e obiettivo sul fronte occidentale dell'Europa – dallo sbarco in Sicilia e, soprattutto, da quello in Normandia. A partire da quel momento, *NO-DO* inserisce notizie di entrambi gli schieramenti e spiana la via a un futuro patto con gli Alleati, che darà i suoi frutti solo negli anni cinquanta.

A margine di questo tipo di notizie, *NO-DO* non rispecchia praticamente nessun importante evento politico del regime, limitandosi al tripudio con una serie di rituali, celebrazioni, inaugurazioni, sfilate e festeggiamenti. Tale indifferenza verso l'attualità è una caratteristica dell'intero periodo di vita del notiziario, molto prima che la televisione – a partire dagli anni sessanta – diventi un'autentica minaccia per il mezzo cinematografico, grazie alla sua rapidità nel trasmettere le notizie. Questa situazione si accentua quando la guerra mondiale – evento motore – ha termine, e *NO-DO* cade in una specie di apatia informativa interrotta solo sporadicamente da alcuni avvenimenti internazionali.

A noi dunque interessa l'esistenza di quel tipo di notizie che potremmo definire leggere, consistenti in cronaca varia, curiosità e, sempre più, in fatti pittoreschi, quotidiani, celebrazioni religiose e lodi folcloristiche alla Spagna eterna, che occupano la maggior parte del cinegiornale. In tal senso, risulta una forte coerenza fra l'atemporalità cui aspira il franchismo e l'indifferenza per l'attualità manifestata dal suo notiziario. Il populismo di regime tende a esprimersi attraverso eventi di gusto kitsch piuttosto che a promuovere un'identificazione ideologica forte con il sistema politico. Inoltre, e nonostante le aspettative che sorgono in un primo momento, nessuno a quanto pare capisce che il cinema militante sarebbe nato dall'immagine documentaria, mentre tutti lo attendono dalla fiction⁷.

Da quanto detto potrebbe derivare l'impressione che l'ufficialità dello stato stabilisca il modo cinematografico di questi primi anni del franchismo; tuttavia, non manca la pianificazione capitalistica imprenditoriale. Cifesa, la casa di produzione più importante degli anni quaranta,

⁷ Cfr. V. SÁNCHEZ-BIOSCA e R. RODRÍGUEZ TRANCHE, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid 1993; ID., *NO-DO: entre el desfile militar y la foto de familia*, in «Archivos de la filmoteca», 15 ottobre 1993, pp. 40-53.

rappresenta il modello di produzione a catena hollywoodiana, cioè un modello di capitalismo strutturale che si pone comunque al servizio dell'ispanismo auspicato dal regime⁸. Questa combinazione di pianificazione capitalista e sudditanza ideologica allo stato (collaborazione in film documentari e didattici, ma anche mezzo di trasmissione dei suoi voleri) costituisce senza dubbio una particolarità del cinema franchista e forse è significativo ricordare che Cifesa inizia la sua caduta nel 1952, per sparire poi completamente nel 1964. La Cifesa mette quindi in azione un sistema di produzione basato sulla divisione del lavoro e una specializzazione modellata sullo studio-system hollywoodiano. Crea un proprio star-system, come dimostrano i casi emblematici che tipicizzano l'azienda: Amparo Rivelles, Luchy Soto, Isabel de Pomés, Marta Santaolalla, Mercedes Vecino, Mary Delgado, Rosita Yarza, Antonio Casal, Rafael Durán, con un gruppo fisso di attori secondari (Guadalupe Muñoz Sampedro, Camino Garrigó, Juan Espantaleón, tra gli altri). A partire dal 1941 si aggiunge una miriade di tecnici e registi, oltre a una sfarzosa programmazione di prime e di campagne pubblicitarie. Tutto ciò si combina con un look molto particolare ottenuto con la predominanza di ambientazioni spettacolari di impronta festosa. In tale contesto è possibile spiegare meglio il sorgere di alcuni generi di sostanziale successo, come la commedia nelle sue molteplici varianti, e gli inevitabili film folcloristici e storici⁹.

Per quanto riguarda la commedia, emerge in primo luogo una sorta di adattamento «alla spagnola» delle commedie italiane dei telefoni bianchi, ambientate in luoghi immaginari e ambienti lussuosi, ad esempio *¿Quién me compra un lio?* (1940) o *El difunto es un vivo* (1941), entrambi di Ignacio F. Iquino. Fa seguito un sottogenere di commedia pauperista, esemplificata perfettamente da *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943), dove un povero impiegatuccio riceve un invito per trascorrere le sue vacanze in uno stabilimento balneare pieno di ricconi e nasconde la sua vera natura facendosi passare per un ozioso milionario. Ma s'innamora e la rivelazione della sua vera identità provoca la sua caduta... fino a che il suo provvidenziale capo interviene in suo favore. L'aspetto interessante di questo tipo di commedia risiede nella commistione di elementi melodrammatici. Non mancano tuttavia formule meno usuali come la commedia fantastica, rappresentata da *El destino se disculpa* (Sáenz de Heredia, 1941), che non è prodotto da Cifesa, o la commedia dell'as-

⁸ Cfr. F. FANÉS, *Cifesa. La antorcha de los éxitos*, Valencia 1982, considerato ancora oggi il miglior studio complessivo su Cifesa e nostro riferimento per questo saggio.

⁹ Di quest'ultimo parleremo oltre a proposito de *Il segreto di Cristoforo Colombo* e degli anni cinquanta.

surdo, eccentrica e ricca di dialoghi, come *Eloísa está debajo de un almendro* (Gil, 1943), sorta dall'acuta inventiva di Enrique Jardiel Poncela, o la commedia degli errori, marcata da frequenti scambi di persona, come *Dos cuentos para dos* (Luis Lucia, 1947). La scelta populista del franchismo trova inoltre nella direzione della Cifesa un valido difensore di quel cinema folcloristico che ruota intorno a un personaggio della danza o della canzone flamenca, andalusa, assimilata – per qualche strana ragione – al genere piú autenticamente spagnolo. In realtà Cifesa ha già gustato il sapore del successo con i film di Imperio Argentina, soprattutto il celebre *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), applaudito durante la guerra su entrambi i fronti. In tale contesto, il tema della tauromachia è inevitabile, come dimostra *La corrida della morte* (Lucia, 1949). È significativo il fatto che un cineasta sperimentale come Carlos Serrano de Osma diriga *Embrujo* (1947), uno dei suoi film piú importanti tendenti alla discesa nel subconscio (secondo le parole dell'autore), ricorrendo al cinema folcloristico ma servendosi di tutte le tecniche di montaggio e composizione, e con l'interpretazione di due gitani, la cantante Lola Flores e il chitarrista Manolo Caracol.

In questi anni non mancano i codici melodrammatici. Un film come *El clavo* (Gil, 1942) percorre quindi la via fantastico-romantica basandosi da un lato su di un racconto breve di Pedro Antonio de Alarcón (che gli conferisce un'impronta di qualità) e, dall'altro, sulla descrizione dei tempi in tutto quanto riguarda scenari o costumi, secondo lo stile del cosiddetto «cinema in frac». All'interno di questi elementi, il film racconta una straziante storia di sapore melodrammatico. Da parte sua, *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942) iscrive il genere melodrammatico in un contesto popolare, quasi folclorico, di bravata. Bisogna ricordare che l'origine del film è una canzonetta su un fiore, una rosa, che si trasforma in simbolo nel film fino a diventare la piú intensa rappresentazione del nudo femminile. Una donna pura di cuore, distrutta da un destino infausto, ricostruisce alla fine la sua purezza attraverso una splendida metafora: una campana che ha rintoccato prima della guerra civile e che ora tace. Fusa nuovamente, ritorna a suonare quando la ragazza purificata incontra il vero amore redentore.

Se i generi drammatici hanno offerto qualche risultato di rilievo nella Spagna degli anni quaranta – e film come *Voragine* (Edgar Neville, 1949) o *La calle sin sol* (Gil, 1948) ad esempio, lo dimostrano –, *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gracia, 1948), film insolito, lo prova. Stranamente si tratta dell'unica fiction a conoscenza che riporti gli episodi della guerra civile spagnola dal punto di vista repubblicano, anche se non

in chiave propagandistica. Il fatto è che il film racconta la storia di un'ossessione che tormenta il protagonista e che altro non è che l'ossessione dell'immagine e, soprattutto, del cinema. In effetti, una coppia felice passeggia in una fiera e quando entrano nel tendone dove è presentata la recente invenzione dei fratelli Lumière, la donna partorisce un bambino, Carlos Durán. Tale genealogia legata al cinema accompagnerà sempre il giovane, sottolineando la sua pulsione scopica a filmare tutto ciò che vede.

Non c'è da stupirsi se Carlos diventa un cameraman: quando a sua volta aspetta il suo primo figlio, scoppia la guerra civile e il giorno seguente, il 19 luglio, esce nelle strade di una Barcellona sotto le spatarie, mosso dall'irrefrenabile bisogno di riprendere dal vivo i combattimenti più sanguinosi (cadaveri, esplosioni, gli ultimi spari dell'insurrezione). Al suo ritorno a casa, trova un altro cadavere, quello della persona amata, stesa sul pavimento, colpita forse da una pallottola vagante. Senza alcuna concessione Llobet-Gracia introduce le sue implacabili ellissi senza compiacersi in una situazione facile per il melodramma. Carlos rifiuterà da quel momento in poi ogni rapporto con la macchina da presa e con il cinema, conducendo un'esistenza di lutto continuo e silenzio soffocante. Tuttavia, la visione di *Rebecca, la prima moglie* (Alfred Hitchcock, 1940) nel cinema di fronte alla pensione in cui abita - film che, come è noto, mette in scena un complesso di colpa assai vicino a quello di Carlos -, rimuove il blocco del suo rapporto con l'immagine e lo porta a trovare come in un'allucinazione, attraverso le sue riprese domestiche dei tempi passati, l'assenso della sua sposa al ritorno alla sua professione. Quel reporter potrebbe dirigere solo un film: inizia con la prima foto che i suoi genitori si fecero proprio quando incominciava *Vida en sombras*. E così si conclude il film. Una bellissima metafora della sua indomabile pulsione per il cinema, ma proprio nel momento della sua riunificazione con una genesi biologica che convive ogni giorno con lui, questa immagine evoca quella del suo regista, Llobet-Gracia, la cui unica opera è *Vida en sombras*: uno dei vertici della storia del cinema è tuttora censurato, disperso, presto dimenticato nei depositi delle cineteche.

3. Tra guerra fredda e «desarrollismo».

Il 1951 è estremamente significativo per il cinema spagnolo. Due film emblematici sono messi a confronto motivando uno scontro di forte risonanza: *Il segreto di Cristoforo Colombo* (De Orduña) rappresenta la fase finale di un modello di cinema storico che identifica nel passato im-

periale dell'Ispanità il mondo ideale cui tendere e con cui identificarsi; *Surcos*, del falangista-hedillista José Antonio Nieves Conde, si inserisce invece nella corrente innovatrice di una cinematografia che nasce nell'orizzonte europeo, erede in modi diversi del neorealismo europeo. Due visioni contrapposte della storia sono in gioco: una guarda al passato vedendo in esso una gloriosa utopia, l'altra riapre senza alcuna mediazione la ferita del presente.

I due film non solo appartengono a generi diversi, ma hanno anche un seguito molto diverso. *Il segreto di Cristoforo Colombo* mette fine – senza volerlo – a un genere che, promosso dalla Cifesa tra il 1947 e il 1951, ha dato origine a produzioni come *La princesa de los Ursinos* (Luis Fernández Ardavín, 1947), *Giovanna la Pazza* (1948), *La pantera di Castiglia* (1950), *La leonessa di Castiglia* (1951), tutti e tre con la regia di De Orduña e, successivamente al film in questione, *Tra due bandiere* (Lucía, 1951). Anche quando Cifesa non è direttamente creatrice di questo sottogenere¹⁰, tuttavia lo arricchisce con la sua caratteristica sovrabbondanza scenografica e il suo star-system. *Surcos* invece apre la strada alla denuncia realistica della contemporaneità che nonostante tutto resterà senza seguito giacché, per quanto sorprendente possa apparire, il rinnovamento del cinema spagnolo è opera della commedia e non del genere drammatico. A questo proposito conviene ricordare che la commedia che scatena il rinnovamento è realizzata esattamente nel 1951, anche se proiettata solo nel 1953: si tratta di *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem e Luis García Berlanga), che rappresenta la volontà rigeneratrice dei primi interventi dell'Instituto de Investigaciones y Estudios Cinematográficos. È una curiosa coincidenza che i realizzatori di questi tre film rappresentino tre generazioni correlate, tanto nella loro esperienza storica come nell'attività cinematografica. In uno stesso momento quindi, nel 1951, il cinema spagnolo attraversa l'agonia del cinema storico, la creazione e la metabolizzazione dell'apporto neorealista e la rinascita rigeneratrice nel timido cambio di guardia professionale, come indica Carlos Heredero¹¹. Forse, per completare il panorama, non è superfluo ricordare che il 20 novembre 1950 viene presentato anche *El último caballo*, una commedia diretta da Edgar Neville, ma nella variante che raccoglierà un indubbio successo nel decennio, il *sainete*, la farsa. Questa formula sarà utilizzata nel suo modo particolare dall'interprete principale, Fernando Fernán Gómez, nei suoi due film *La*

¹⁰ Come è dimostrato da film precedenti: *El abanderado* (Eusebio F. Ardavín, 1943), *Don Pedro il crudele* (J. M. Leitão de Barros e M. A. García Viñolas, 1944), e *Los últimos de Filipinas*.

¹¹ C. HEREDERO, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia-Madrid 1993, pp. 16-17.

vida por delante (1958) e *La vida alrededor* (1959). Un autore di fama come Julio P. Perucha è giunto ad affermare, per esempio, che Fernán Gómez esercita una lettura neorealistica della farsa, in quanto è di fatto l'autore che assimila l'esperienza della scuola italiana meglio di *Surcos*¹².

Il conflitto estetico che mette a confronto i due primi film trova inoltre riscontro, se non la sua spinta, nelle istituzioni. Nel luglio 1951 nasce il ministero dell'Informazione e del Turismo, retto da Arias Salgado che aggiunge alle sue competenze anche la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Questo spostamento di visione del cinema (dall'Educazione all'Informazione) rivela la netta defascistizzazione, anche nominale, dell'apparato statale e il passaggio all'apparente neutralità dell'informazione. La nomina di José María García Escudero a direttore generale della Dirección General, nel settembre 1951, apre a speranze di riforme e liberalizzazione liquidate invece con un fallimento quando, nel febbraio 1952, è costretto a dimettersi proprio a causa della sua presa di posizione prima dello scontro tra *Surcos* e *Il segreto di Cristoforo Colombo*.

Il problema è in questi termini: in base ai criteri di classificazione in atto che regolamentano le sovvenzioni, García Escudero concede l'ambita qualifica «film d'interesse nazionale» a *Surcos*, puntando quindi su un cinema di denuncia che allontana i divieti nel contesto di quegli anni, negandola invece ad *Il segreto di Cristoforo Colombo*, che ottiene una modesta seconda categoria. Questa decisione è un'autentica audacia, considerando l'importante impegno produttivo della potente Cifesa nel progetto, e la tematica intoccabile cui si consacra il film, promossa inoltre dai più alti vertici dello stato. La scommessa di García Escudero gli costa la carica e conferma intanto le difficoltà insormontabili nell'avviare il corso realista e di denuncia nel cinema spagnolo. In ogni caso, la caduta del direttore generale contribuisce a porre fine a un modello cinematografico ormai obsoleto, rappresentato da *Il segreto di Cristoforo Colombo*. Il fatto che García Escudero ritorni dopo dieci anni allo stesso incarico, dimostra la singolare paralisi progettuale e l'incertezza di tutto il decennio.

Consideriamo ora il significato di questi tre esempi poiché ognuno di essi rappresenta un progetto per il cinema spagnolo che sta avanzando. *Il segreto di Cristoforo Colombo* è forse l'espressione ideale di un cinema parastatale e autenticamente franchista, se con questo intendiamo qualcosa di diverso dagli obiettivi falangisti dell'immediato dopo-

¹² J. PÉREZ PERUCHA, *Fernando Fernán Gómez y el cine español de los años cincuenta*, in *Fernando Fernán Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*, Bordeaux 1985, p. 40.

guerra¹³. La rievocazione della Spagna imperiale nel momento della scoperta dell'America prosegue le imprese di una Spagna assediata da nemici stranieri (tema ricorrente nei film citati poco sopra); in realtà si tratta d'una violenta risposta al film inglese *Cristoforo Colombo* (David McDonald, 1949), ritenuto offensivo per il popolo spagnolo, e contro il quale si concerta una risposta orgogliosa e degna del paese che è stato un glorioso impero. Il Boletín Oficial del Estado del 19 aprile 1950 pubblica per conto dell'Instituto de Cultura Hispánica un bando di concorso riservato a produzioni cinematografiche per girare un film sulla scoperta dell'America, avvenimento chiave tra fondazionali e conservatori del nuovo stato. Il concorso è vinto dalla Cifesa. Il massimo responsabile della casa produttrice, Vicente Casanova, dichiara:

Sono convinto che lo sviluppo del cinema spagnolo possa vantare due tematiche specifiche che nessuna produzione di nessun altro paese può contestarle: la storia e il folclore. Nessuno può fare un film storico o folcloristico come lo facciamo noi. Dove trovare la nostra storia, per ricrearla in fotogrammi, se non in terra spagnola?¹⁴.

Tuttavia la sua opinione non ha seguito in un momento così intempestivo, e il risultato è considerato anacronistico anche tra le fila dei rappresentanti più rispettati del regime, come il capo del Sindicato Nacional del Espectáculo, Jesús Suevos o – come abbiamo detto – il direttore generale. Il regista Juan de Orduña rimpiangerà di non aver giocato la carta del colore, dovendo creare uno spettacolo grandioso. È certo che la visione del film offre una serie di luoghi comuni ideologici trasformati in eventi estetici segnati da immobilismo e vacuità: eccessivo formalismo delle inquadrature, scenari sovraccarichi, struttura narrativa confusa e senza il minimo ritmo. Il film risulta composto da una serie di *tableaux* che mirano alla staticità pittorica (peraltro, kitsch) senza però risultare funzionali a una linea narrativa fluente. Se a ciò si aggiunge la presenza di espedienti singolari – come un inverosimile flash-back iniziale che sospende la narrazione in modo artificiale per raccontare, senza il minimo rigore prospettico, la parte principale del film –, potremo concludere che la rigidità delle inquadrature e le incongruenze narrative, trasformano *Il segreto di Cristoforo Colombo* in una sorta di film di cappa e spada («cinema di barbe» è definito con un certo disprezzo all'epoca) più che in una fiction storica. Il film si conclude con una spettacolare apoteosi nella cattedrale di Barcellona con cori e orchestra, e una folla di comparse vestite da indios con gonnellini – prostrati davanti agli imponenti re cattolici in occasione del battesimo del primo na-

¹³ Come segnala FANÉS, *Cifesa. La antorcha de los éxitos* cit.

¹⁴ V. CASANOVA, in «Primer Plano», n. 528, 26 novembre 1950, citato *ibid.*, p. 173.

tivo, cui segue un soliloquio della regina Isabella sulle manifestazioni della fede.

Il fallimento de *Il segreto di Cristoforo Colombo* esprime in modo inequivocabile la natura conclusiva di un ciclo fastoso, coincidente con la crisi definitiva della Cifesa all'interno della produzione franchista¹⁵. Qualcosa sta cambiando nella Spagna dei primi anni cinquanta, e forse il cambiamento non è estraneo alla ricerca di un riconoscimento internazionale del nuovo regime, favorito dal nuovo contesto della guerra fredda¹⁶.

Il tema di *Surcos* è un *topos* letterario tradizionale, definito «disdegno della Corte ed elogio del villaggio», ed è perciò ideologicamente piuttosto conservatore. Nonostante tutto, l'evento topico si inserisce in un problema scottante di quegli anni: l'imponente esodo rurale verso le città. La citazione di Eugenio Montes che apre il film, esprime il punto di vista adottato dagli autori:

Le lusinghe della città giungono fino ai più sperduti villaggi, spingendo i contadini ad abbandonare le terre natie con promesse di facili guadagni.

La città offre loro tentazioni, senza alcuna preparazione perché essi possano difendersi e dominarle; questi contadini, che hanno perso la terra e non hanno conquistato la difficile civilizzazione, sono alberi senza radici, schegge di periferia che la vita distrugge e corrompe. È questo il più doloroso problema del nostro tempo.

Nonostante i continui riferimenti al neorealismo, *Surcos* non ha un'unica sorgente ma mescola diverse fonti: da un lato, la vicenda criminale e clandestina sembra ispirata all'atmosfera e alle storie del poliziesco americano, un'ipotesi confermata dall'uso di segni formali come le luci contrastate, soprattutto nelle sequenze notturne. D'altra parte, *Surcos* affronta un mondo urbano con tutte le sue miserie (prostituzione, usura e contrabbando, delinquenza, omicidi, perdita dei valori morali), ricorrendo a riprese in esterni, suono in presa diretta quando è possibile, descrizione minuziosa dell'ambiente anche quando la sua funzione narrativa è limitata. Tuttavia questo realismo si complica con l'inserimento di una storia dai codici melodrammatici (la caduta di una famiglia semplice, tradizionale, lavoratrice e religiosa) che si combina con l'intreccio criminale, la ricostruzione naturalistica di alcuni luoghi

¹⁵ Sarà sostituita dalla Suevia Films, fondata da Cesáreo Gonzáles nel 1940, più duttile e con una sua politica di abbattimento dei costi che la porta a collaborare con altri produttori. Di fronte a questa nuova casa di produzione ufficiale, si troveranno - tra le altre - Altamira, Uninci, Agata Films.

¹⁶ Alcune date significative: marzo 1951, gli ambasciatori dei più importanti paesi del blocco occidentale tornano in Spagna; ammissione alla Fao (1950) e all'Unesco (1952), preludio all'ingresso nell'Onu (14 dicembre 1955), e (27 agosto 1953), firma del Concordato con la Santa Sede.

della Madrid contemporanea, con i suoi caffè, i suoi cortili ecc., situati nel quartiere Embajadores (Lavapiés, Atocha e Legazpi), nell'intento di realizzare un «documentario sulla Madrid degli anni cinquanta»¹⁷ anche utilizzando riprese in studio per ottenere risultati che sarebbero stati impossibili in scenari naturali. Ma lo stesso autore è conscio delle differenze che lo separano dalla concezione neorealista: «Con *Surcos* non si è inteso fare un film di tipo neorealista, il nostro modello era il mondo cervantesco. Credo che il neorealismo sia tipicamente italiano»¹⁸.

Per la sua crudezza nel presentare la prostituzione, il concubinaggio e il decadimento morale urbano, il film è ritenuto molto pericoloso dalle autorità religiose che in quel momento dominano nella Commissione della censura. Senza dubbio ciò contribuisce a diminuire le possibilità di un qualsiasi futuro, di aprire una nuova via:

Ingenuamente, sognavo che *Surcos* avrebbe contribuito a inaugurare il nuovo corso del cinema spagnolo. Ma non fu così. Il cinema spagnolo proseguì prigioniero del folclore e della commediola rosa. Ho già detto che vi fu un ritorno di oscurantismo. Nei miei film successivi censurarono già nel copione alcune sequenze che erano meno forti di quelle di *Surcos*¹⁹.

Era inevitabile che il rinnovamento del cinema spagnolo provenisse dalla commedia? In buona parte ciò si deve all'intervento della censura e alle possibilità concesse al genere comico per ridicolizzarla. Ma bisogna anche rifarsi all'esempio della tradizione picaresca spagnola del XVI e XVII secolo, o constatare che alcune forme minori di spettacolo – gli atti unici, i *sainetes*, ecc. – rivelano una sorta di idiosincrasia, con un certo senso dell'umorismo che attecchisce facilmente in Spagna e può anche essere associato a un tipo di espressionismo. Quest'ultimo fatto potrebbe quanto meno spiegare l'acuta comicità di alcuni sceneggiatori e registi, e il loro successo di pubblico. Nonostante tutto, il filone drammatico di critica sociale e ideologica contro i valori borghesi del regime non è stato completamente abbandonato, come dimostra il caso di un regista tanto importante negli anni cinquanta come Juan Antonio Bardem che, da militante del Pce, dirige opere come *Cómicos* (1954), *Gli egoisti* (1955), *Calle Mayor* (1957), *Ho giurato di ucciderti* (1959). Ricordiamo ad esempio *Gli egoisti*, ispirato a *Cronaca di un amore* (Michelangelo Antonioni, 1950) al punto che l'analisi della borghesia fatta da Bar-

¹⁷ Dichiarazione di Nieves Conde, in F. LLINÁS, *José Antonio Nieves Conde*, Valladolid 1995, p. 85.

¹⁸ *Ibid.* Nel corso della conversazione tra il personaggio di Chamberlán e la sua amante, avviene il seguente dialogo che evidenzia il referente neorealista: «Che dialoghi noiosi in questo film. Come hai detto che si chiama? – Neorealista. – Non so cosa ci trovino nel tirar fuori la miseria. E così bella la vita dei milionari».

¹⁹ LLINÁS, *José Antonio Nieves Conde* cit.

dem lo porta a utilizzare Lucia Bosé, la stessa attrice di Antonioni. Un fatto accidentale (la morte di un ciclista investito da un'automobile) è il punto di partenza del regista per dissezionare la comoda vita di due amanti che s'incontrano clandestinamente: una donna ordinaria, María José, sposata a un ricco industriale, e Juan, docente universitario di geometria ed ex combattente franchista. Questi, subito dopo l'incidente, entra in una crisi profonda che lo conduce a una presa di coscienza. Bardem presenta così lo sfacelo morale di una classe, seguendo percorsi propri all'estetica neorealista, come dimostra l'incursione «realista» del protagonista nell'umile sobborgo in cui vive la famiglia del ciclista ucciso. Altre audacie nella ripresa ricordano Antonioni, come il lavoro sulla profondità di campo. Tuttavia, là dove un Rossellini, ad esempio, sarebbe ricorso a una rivelazione di tipo religioso, Bardem si limita a un compromesso civico e morale, coerente con l'impostazione marcata politicamente e di critica ideologica del suo cinema.

Ritorniamo ancora all'argomento principale: complessivamente, negli anni cinquanta, questo cinema di lotta ideologica non ha successo mentre è la commedia che, sin dall'inizio, consolida lo spirito innovatore. La sua origine è in *Esa pareja feliz*, film che ha l'enorme pregio di situarsi in pieno nella quotidianità contemporanea, fotografando le frustrazioni dello spagnolo medio, della modesta e umile classe lavoratrice con i suoi sogni irrealizzabili. Il realismo del film si integra allora con la descrizione dell'ambiente che circonda anonimi personaggi, che aspirano al matrimonio e al successo ordinario. Come rileva Carlos Heredero, il registro drammatico passa dal naturalismo alla farsa e la descrizione piacevole non diventa compiacente, tanto più che a differenza di *Surcos* lo sguardo non cade sul marginale quanto precisamente sul quotidiano²⁰. La celebre compassione cervantesca è una delle chiavi per capire questo atto ironico di Bardem e Berlanga.

Forse *Benvenuto, Mister Marshall!* (1953), girato dal solo Berlanga e presentato prima dell'altro film, è il miglior esempio del cammino intrapreso dalla commedia spagnola. Il contesto politico (l'estensione del piano Marshall alla Spagna) è qui riportato nel mondo dei desideri di una piccola insignificante comunità, un paesino sperduto sulla carta geografica della Spagna, che vive pieno di speranza i preparativi per dare il benvenuto a quei ricchi americani dispensatori di ricchezze. Nel film è presente, come in una *mise en abîme*, il cinema folcloristico spagnolo – cantante andalusa compresa (Lolita Sevilla) – ma sapientemente stra-

²⁰ HEREDERO, *Las buellas del tiempo* cit., p. 321.

volto con acuto sarcasmo. Nonostante ciò, ancor più che in *Esa pareja feliz*, l'ironia è circondata da calore umano, cioè da compassione, che compare nei sogni dei diversi personaggi, alla vigilia dell'arrivo degli americani. Tutti i sogni risultano costruiti – anche *en abîme* – sul modello dei diversi generi cinematografici hollywoodiani così come sono stati recepiti dagli spagnoli (Western, science-fiction, thriller, ecc.).

Da questa vena scaturisce la parte più produttiva del decennio, non solo nelle diverse opere di Berlanga (ad esempio *Arrivederci, Dimas*, 1959, massacrato dalla censura), ma anche in tutto il circolo espressionista nato con l'arrivo di Marco Ferreri in Spagna, dove gira tre film, *El pisito* (1958), *Los chicos* (1959) e *El cochecito* (1960). Nel primo e nell'ultimo, la collaborazione del soggettoista Rafael Azcona con Ferreri raggiunge punte di humor nero assai lontane, se non opposte, dal calore umano di *Benvenuto, Mister Marshall!* o *Esa pareja feliz*. In *El pisito*, un uomo già avanti negli anni deve rimandare le nozze tanto attese non trovando una casa per abitare. Per averla, deve sposare una donna più anziana, sperando che muoia per aver così diritto al contratto di affitto: ma la moglie non si decide a morire. Se il tema della casa e della vita operosa della Spagna contemporanea è trattato sordidamente in questo film, *El cochecito* affronta con la stessa spietatezza la descrizione della vecchiaia. Un anziano con intelligenza da bambino, per non essere separato dai suoi amici paralitici, si fa comprare una sedia a rotelle elettrica. Per amore di questo giocattolo, non esita ad avvelenare tutta la famiglia.

Plácido (Berlanga, 1961), sceneggiato da Rafael Azcona, raffina questo medesimo stile e mira decisamente al lumpenproletario cittadino, seguendo l'orma di Ferreri ed esasperando l'umorismo di Berlanga. Il punto di partenza del film è la celebrazione della notte di Natale con i migliori propositi di carità cristiana che hanno fatto di questa ricorrenza uno degli strumenti privilegiati del franchismo. Tuttavia, poco a poco, la celebrazione scivola verso il funesto, nel momento in cui interviene la morte improvvisa di un mendicante e i caritatevoli personaggi si trovano a doversi sbarazzare del cadavere. Le disavventure di un camionista che deve saldare un debito, costretto ad attraversare la città in festa trasportando il cadavere, annuncia chiaramente il grottesco dell'*esperpento*²¹.

Ma questa non è comunque la sola linea cinematografica dominante negli anni cinquanta. Questo decennio non rappresenta soltanto il periodo di un rinnovamento più o meno irrisolto, e neppure la suprema-

²¹ *Esperpento* = genere letterario creato da Ramón del Valle Inclán, che deforma ed esagera la realtà con tratti grotteschi e assurdi (N.d.T.).

zia della commedia satirica, per quanto queste manifestazioni racchiudano un alto valore estetico. Inoltre, l'evidenziare quella sola linea implicherebbe un progetto teleologico in quanto, iniziando da ciò che poi ha trionfato e ha trasformato il cinema spagnolo, procederebbe in senso inverso rispetto alla sua cronologia reale. Dobbiamo quindi constatare che coesistono in parallelo altri generi non meno rappresentativi delle coordinate dell'epoca. Per brevità, e coerenti con l'evidenza data ai momenti di rottura, esamineremo un film come *Siamo tutti peccatori*, di cui abbiamo già parlato a proposito del destino del «cinema della crociata», cioè la trasformazione delle imprese militari in crociate religiose.

Il 1951, data che abbiamo fissato a paradigma, offre ancora qualche sorpresa. In questo stesso anno Nieves Conde - regista di *Surcos* - presenta *Siamo tutti peccatori*, film prodotto dalla casa di produzione religiosa Aspa Films. Pare che la prima versione del film proponesse uno stile molto realista, eliminato - o comunque ridimensionato - quando la Cifesa entra nella produzione, data la sua propensione per la spettacolarità. In ogni caso, *Siamo tutti peccatori* è un momento di caduta, un'eco del passato e un punto di non ritorno nella storia dei generi del dopoguerra nel cinema spagnolo. Il film inizia al Polo Nord, dove un missionario in punto di morte ricorda la sua vita. Un flash-back riporta in un luogo familiare del cinema dell'immediato dopoguerra: le trincee del fronte nazionale durante l'assedio di Madrid. «Balarrasa» (titolo originale spagnolo) è lo pseudonimo di un valoroso ma indisciplinato legionario, ingannatore e donnaiolo. Una notte si gioca a carte un servizio di guardia e scopre poi - in preda al terrore - che il compagno che ha battuto con l'inganno è colpito da una pallottola vagante e muore. Questa pallottola che il protagonista crede destinata a lui, gli provoca una crisi così profonda da fargli abbandonare l'uniforme per l'abito talaro. La sua crociata cambia quindi di segno. Tuttavia, prima di prendere i voti, il suo superiore gli ordina di andare dai suoi familiari per l'ultima volta: Balarrasa trova una famiglia in disfacimento. Lo scenario della vita dei suoi fratelli è il medesimo di *Surcos*, anche se descritto con minore crudeltà (contrabbando, prostituzione un po' più velata). L'antico legionario comprende allora in che cosa consiste la sua missione: sanare le ferite del suo focolare e ricostruire la famiglia che la defunta madre era riuscita a tenere unita.

La sola trama esprime già in modo eloquente la trasformazione del cinema della crociata, militare, che - a causa dei cambiamenti dei primi anni cinquanta (crescente protagonismo della Chiesa, defascistizzazione dello stato e della società) - scompare gradualmente a beneficio di un sottogenere religioso sostenuto da alcune produzioni legate alla Chiesa.

In effetti, l'intervento ecclesiastico nel cinema si intensifica e si manifesta in azioni diversificate come la creazione di Magister SA (Ediciones Cinematográficas Recreativas), con compiti di distribuzione, il cui motto è illuminante: «Il cinema al servizio del bene e della verità»; o delle produttrici Estela Films e Aspa Films, la prima delle quali conta sulle pagine della rivista «Ecclesia», legata all'Azione cattolica. L'Aspa Films, fondata nel 1950 dal valenciano Vicente Escrivá, inizia il suo cammino proprio con *Siamo tutti peccatori* e, beneficiando dell'aiuto finanziario statale, realizza a catena sei film religiosi, tutti con soggetto di Vicente Escrivá e diretti da Rafael Gil: *Il segreto di Fatima* (1951), *Il segreto di una stella* (1952), *La guerra di Dio* (1953), *Il bacio di Giuda* (1953), *Il canto del gallo* (1955), *Il grande giorno* (1956).

Nonostante la supremazia della Chiesa nella congiuntura ideologica del regime, non è implicita una minore enunciazione politica di questo che, anzi, recupera una base d'appoggio con cui ricollegare le proprie posizioni politiche a quelle religiose in ascesa. Più esattamente, l'alleanza deriverebbe dalla creazione di un cinema anticomunista fondato sulla nuova congiuntura della guerra fredda, la cui tesi ha la sua forza nel rivendicare la primogenitura del franchismo nel combattere il comunismo a viso scoperto, anche quando paesi come Stati Uniti o Germania scendevano a patti con esso. Con simili credenziali, il franchismo aspira ad essere ammesso nelle Nazioni Unite in quanto primo esponente dell'anticomunismo che si è poi esteso ai paesi capitalisti, cosa che potrebbe stendere una spessa coltre sul passato fascista e l'attuale autoritarismo del paese. Da ciò nasce naturalmente una nuova visione della guerra civile e delle sue conseguenze, come nel film di Rafael Gil *Beta 7, servizio politico* (1954) che citiamo come modello di questa convergenza di interessi, soprattutto perché prende la forma del melodramma.

Nel film, un ragazzino è inviato in Urss nel 1937; con il passare degli anni diventa un elemento chiave della propaganda comunista e ritorna in Spagna con la missione di assassinare il padre, uno dei capi della repressione. Educato nella più totale aridità affettiva, senza calore umano né sentimenti familiari, Diego (Francisco Rabal) è a poco a poco conquistato dal calore di alcuni focolari domestici colmi di simboli religiosi e umani, che gli insegnano valori a lui sconosciuti, quelli della tradizione. Dopo averli assimilati, Diego completa la sua tragica iniziazione al termine della quale ritrova la sua umanità, proprio alla soglia del parricidio. Il fatto è che, secondo il regime, l'umanità come sentimento è ferocemente anticomunista: da questo momento, il film riprende il topico fissato dal cinema hollywoodiano che identifica il comunismo con la disumanizzazione, così come è definito paradigmaticamente nel

filone di science fiction americano all'epoca della guerra fredda. Nell'ambito del piú autentico dramma sentimentale, *Beta 7* esprime la contaminazione tra la filiazione ideologica anticomunista in voga e alcuni tra i piú radicati principi del regime. I simboli militari, come quelli religiosi cui sono uniti, non si impongono con la superbia dei vincitori ma cercano protezione in un genere piú adatto ai tempi che corrono - il melodramma -, perseguendo ugualmente la spinta dell'umanità caritatevole piú che le sue opprimenti ossessioni. In questo senso, *Beta 7* è un successo strategico ed estetico, e anche sintomo dei nuovi tempi, quelli in cui il vecchio deve riciclarsi attraverso il nuovo.

Una liberalizzazione pare possibile, e alcuni fatti avallano questa speranza: l'impulso della coproduzione con altri paesi, avviato nel 1953 con la Francia e l'Italia ed esteso nel 1956 e 1957, quando Samuel Bronston si insedia in Spagna per produrre film spettacolari come *Il re dei re* (Nicholas Ray, 1960); dal 1959 inoltre il cinema spagnolo si reclamizza all'estero con l'attività di Uniespaña, anche se con scarsi risultati. Nonostante ciò nel 1961 un avvenimento di risonanza internazionale esemplifica magistralmente i limiti della riforma: lo scandalo di *Viridiana* (Luis Buñuel).

La Uninci s'imbarca nel progetto piú ambizioso della sua storia: il ritorno in Spagna dell'esiliato Buñuel. Durante le riprese de *L'avventuriero dei due mondi* (Bardem, 1959), Ricardo Muñoz Suay contatta Buñuel in Messico proponendogli di girare un film in Spagna. Il 9 aprile 1961, il copione di *Viridiana* è sottoposto alla censura, che lo approva con lievi modifiche. Si gira quindi il film secondo il copione autorizzato, ed è approvato senza ostacoli dalla Junta de Clasificación y Censura. Presentato in chiusura al Festival di Cannes, ottiene la Palma d'Oro del prestigioso concorso, ex aequo con *L'inverno ti farà tornare* (Henri Colpi, 1960). Il premio, consegnato nelle mani del direttore generale di Cinematografía y Teatro, José Muñoz Fontán, soddisfa le ambizioni del regime: creazione di una nuova immagine del franchismo, ritorno in famiglia di uno dei piú prestigiosi esiliati spagnoli, il tutto convenientemente confezionato dal trionfo ottenuto con una giuria fra le piú prestigiose al mondo. Tuttavia, il giorno successivo compare una violenta critica sull'organo di stampa del Vaticano, «L'osservatore romano», che denuncia il carattere blasfemo del film e scatena la tragedia: Muñoz Fontán è rimosso all'istante e i vertici del regime vietano qualsiasi menzione al film.

Le ripercussioni del caso *Viridiana* sono molto piú estese, tanto nell'insuccesso quanto nel trionfo paradossale dei riformatori. Da un lato

provoca più o meno direttamente la caduta della Uninci, l'azienda che ha dato corpo alla contestazione politica ed estetica nella Spagna degli anni cinquanta. Ma la crisi prepara anche il ritorno di García Escudero al posto che aveva lasciato dieci anni prima e, sotto la direzione aperturista di Fraga Iribarne al ministero dell'Informazione e del Turismo (11 luglio 1962), la promulgazione del regolamento di censura tanto sollecitato dall'opposizione che – si pensava – avrebbe messo fine all'arbitrarietà dei censori e avrebbe stabilito regole uguali per tutti. La riorganizzazione della Junta de Clasificación y Censura (decreto del 20 dicembre 1962) e la pubblicazione di una nuova regolamentazione (Normas de censura cinematográficas, disposizione ministeriale del 9 febbraio 1963), ratificano un'attesa che appare ormai ineluttabile. Con questo e con il sorgere di una nuova generazione di cineasti formati alla EOC - Escuela Oficial de Cinematografía, entriamo in un nuovo mondo.

4. *Una modernità limitata: tra cinema popolare, cinema d'autore e avanguardia.*

Alla fine degli anni cinquanta, le cinematografie europee risorgono con vigore imponendosi come alternativa a un cinema americano bombardato per un decennio dalla televisione e da una combattiva nuova generazione di registi proveniente dal mondo televisivo e dalla Costa orientale, New York. Nouvelle Vague, Free Cinema, Neuer Deutsches Film, generazione italiana del neorealismo: nonostante le loro differenze, vanno a coincidere nel tempo con la voce innovatrice rappresentata dal New American Cinema di New York, e da *Shadows* (John Cassavetes, 1960), film emblematico dell'improvvisazione. La moda del suono in diretta, le riprese in esterni e il rifiuto dei codici narrativi hollywoodiani si trasformano così in una sorta di regolamento che possiede una sua denominazione, comunque e in relazione al paese cui si riferisce: modernità, realismo, improvvisazione o cinema d'autore. Senza dubbio questi termini non hanno lo stesso significato, ma indicano tuttavia un insieme di fenomeni che convergono in un preciso momento storico e il cui incontro diventerà più complesso con l'irruzione nel corso del decennio – delle cinematografie nazionali, specialmente del cosiddetto Terzo Mondo.

Anche il cinema spagnolo partecipa a questo momento, sebbene le sue caratteristiche lo rendano meno riconoscibile e definito delle altre cinematografie. L'appellativo di Nuevo Cine Español dato a quella generazione – nata dalla trasformazione dell'IIEC (Instituto de Investi-

gaciones y Experiencias Cinematográficas) in EOC nel novembre 1962, sfruttando (e servendo a sua volta) la politica aperturista di García Escudero -, esprime chiaramente la sintonia con un contesto in piena trasformazione. Ma i contrasti non tardano. Far coincidere gli imperativi della modernità cinematografica spagnola con le normative di García Escudero, senza essere decisamente falso risulta però abbastanza equivoco in quanto si uniscono elementi eterogenei. Da un lato, ad esempio, la liberalizzazione della censura o il nascere di nuove tematiche; dall'altra, alcune tendenze comuni in Europa quali la ricerca di una regia e di uno stile. Entrambi i fenomeni sono evidentemente dissimulati e in Spagna l'uno non esiste senza l'altro ma la loro identificazione con un solo nome e concetto causa più confusioni di quante non sappia chiarire.

Infatti, come abbiamo detto, nell'agosto 1962 García Escudero ritorna alla Dirección General de Cinematografía y Teatro e, grazie al suo intervento, vengono promulgate le Normas de censura, definite dal loro stesso creatore «Magna Charta della cinematografia spagnola». Naturalmente il primo cinema che deriva da questa spinta statale non può che presentare numerose contraddizioni. Il confronto tra diversi esempi ricavati da questa situazione fluttuante propone una varietà che sarà determinante anche per i percorsi del cinema spagnolo negli anni che seguono.

Esamineremo i conflitti in due diversi ambiti: da un lato la commedia, sia quella derivante dal decennio precedente (impersonata da Berlanga) che quella di Fernando Fernán Gómez (non classificabile), e quella popolare; dall'altro, l'irruzione della modernità intesa come cinema d'autore, dalla ricerca stilistica fino all'ermetismo o alla sperimentazione dell'avanguardia. Nel primo caso esamineremo due film che, tra il 1963 e il 1964, segnano due posizioni che risulteranno modelli senza seguito: uno rappresenta l'esito esasperato delle tendenze del passato (*La ballata del boia*, Berlanga, 1964), l'altro è particolarmente anomalo (*El extraño viaje*, Fernán Gómez, 1963). Entrambi si dissociano dalla commedia *desarrollista*²², il cui successo cresce con l'avanzare del decennio e culmina agli inizi degli anni settanta, quando nasce la formula intermedia detta *tercera vía*. Nell'ambito del cinema drammatico, distinguiamo tre casi rivelatori di altrettante tendenze: il cinema d'autore che enfatizza le nuove tecniche narrative e organizzative (*Nueve cartas a Berta*, Basilio Martín Patino, 1967), o le sue tendenze all'ermetismo metaforico (*La caccia*, Carlos Saura, 1966), o le formule avanguardiste che hanno come modello la Scuola di Barcellona - EOC.

²² *Desarrollista* = genere legato alla trasformazione dei costumi e dei consumi dello spagnolo medio negli anni del boom economico (N.d.T.).

Sia *La ballata del boia* che *El extraño viaje*, nonostante l'assoluta particolarità, sono considerati unanimemente dei capolavori. Abbiamo visto la commedia satirica formarsi agli inizi degli anni cinquanta, giungere a colorarsi di nero alla fine del decennio, fino a toccare il sordido con *La ballata del boia*. Qui, una satira corrosiva colpisce il turismo, uno dei miti di questi anni di crescita, e gli attriti tra il film e la censura mettono a dura prova i limiti di quest'ultima. Se anche *La ballata del boia* appartiene a un'epoca che volge al termine, tuttavia si inserisce in un periodo in apparenza riconoscibile per nuove tematiche e nuovi registi, smentendo la linearità del percorso. In secondo luogo, *El extraño viaje* rappresenta un caso di disturbo per gli storici dell'epoca che lo definiscono un ripiegamento nelle caratteristiche del suo autore, scavando nelle sue origini teatrali o in una originalità già dimostrata nel decennio precedente. Il film esprime il disinteresse di Fernán Gómez per i percorsi ufficiali della modernizzazione, così come ignora in genere quelli della commedia satirica degli anni cinquanta. Rifacendosi al teatro dell'assurdo e proseguendo la via del *sainete*, *El extraño viaje* risulta un corpo estraneo in quest'epoca. In terzo luogo, e senza analizzare nessuna opera in particolare in mancanza di un valore estetico, ci limitiamo a un fenomeno di forte rilevanza sociologica negli anni sessanta: l'irruzione di una commedia popolare radicata nella tematica dello sviluppo spagnolo. Ripetiamo che il suo interesse è più sociologico che artistico.

La ballata del boia, basato su un soggetto di Azcona, racconta gli amori tra un impiegato di pompe funebri e la figlia di un anziano boia. Poiché gli amici dell'uno e dell'altra si allontanano nell'apprendere le occupazioni dell'interessato e del padre della ragazza, i giovani sono praticamente condannati a stare insieme. Ma il problema è che per ottenere l'alloggio cui ha diritto e garantire un tetto all'atteso figlio, José Luis deve succedere al suocero nell'incarico di boia; e malgrado l'orrore e il disprezzo che sente per quel lavoro, tutto lo porta verso un cupo destino al quale deve soccombere. Questa sintesi non facilita la comprensione di due elementi decisivi per la storicizzazione del film: da un lato, il tono grottesco e corrosivo che Azcona e Berlanga imprimono al film; dall'altro, lo scenario sociale, ideologico e mitologico della vera Spagna che, anche se deformato, appare perfettamente riconoscibile.

Lo scenario de *La ballata del boia* è dunque questa società affascinata dai nuovi tempi e dalla liberalizzazione economica intrapresa dal Primer Plano de Desarrollo, cioè: progresso economico, turismo, mercato del lavoro, sogno di emigrare in Europa. Sotto questo profilo, il realismo de *La ballata del boia* risiede nella sua capacità di riflettere lo spiri-

to dell'epoca partendo dal ritratto della classe piú grottesca in tutta la società spagnola, quella per la quale è impossibile ogni identificazione, l'alienato e improduttivo lumpenproletariato. Ed è proprio qui che interviene lo specchio deformante imposto dagli autori a questa realtà sociale, nel momento in cui il governo spagnolo compie sforzi coraggiosi per presentare all'Europa un'immagine di benessere e progresso. Ogni dettaglio de *La ballata del boia* rende riconoscibile la sua epoca, anche se tutto risulta condizionato dalla piú spietata deformazione grottesca. La luna di miele a Maiorca, tappa d'obbligo di migliaia di sposi negli anni cinquanta e sessanta, risulta stravolta dal turismo *sui generis* del protagonista, che in realtà è stato chiamato per togliere la vita a un condannato, la sua prima esperienza e punto di non ritorno definitivo nella professione. In ogni caso, mentre José Luis adempie ai suoi obblighi, niente impedisce alla sua funebre famiglia (nonno, bambino e moglie), moralmente indifferente ai fatti, di godersi una zuppa di frutti di mare e di divertirsi sotto il sole dell'isola alla moda. E proprio questi lugubri turisti che assistono agli spettacoli piú famosi di Maiorca, aspettando che la sentenza di morte sia eseguita, diventano le nostre guide turistiche.

Inoltre, la narrazione de *La ballata del boia* è un capolavoro nel concatenarsi di fallimenti assurdi che, dal punto di vista del protagonista, si trasformano in un incubo che lo sprofonda nella miseria piú nera. Tuttavia, lo stile del film autorizza il distanziamento e l'esercizio dello humor nero. Anche il modello di struttura cinematografica usato da Berlanga, che con il passare degli anni si trasformerà in un insieme di stilemi facilmente riconoscibili, deriva da alcuni tratti del modernismo adeguatamente combinati con i canoni classici del *découpage*. Se è vero che rispetto al montaggio analitico Berlanga sceglie i piani lunghi, legati da un accurato lavoro di profondità di campo e con una preferenza evidente per il movimento della macchina da presa, è altrettanto vero che l'improvvisazione o il suono in diretta non diventano un limite. Da un lato quindi Berlanga sceglie un realismo diverso da quello trionfante in quel momento ai vertici del cinema moderno, dando seguito al realismo critico della commedia degli anni cinquanta; d'altro canto però accentua il lato grottesco e l'umorismo nero raggiungendo un livello mai uguagliato in tutta la storia del cinema spagnolo.

Come se ciò non bastasse, la macabra comicità è incentrata nel corpo di un ometto debole e anchilosato, in un continuo gesticolare, con voce melliflua e chioccia, in forte contrasto con l'atrocità del suo lavoro. Amadeo (Pepe Isbert) è riuscito a tradurre in quotidianità il suo incarico di boia: al punto che spesso posa distrattamente qui o là la sua valigetta senza nasconderne il contenuto, come il panettiere farebbe con

un sacco di farina o il carpentiere con un martello. Tra il corpo di questo omiciattolo e la sua terribile funzione, nasce l'umorismo nero del migliore Berlanga e, di fatto, la sua opera successiva (tra gli altri, *Vivan los novios*, 1967, e *Life size*, 1973) influenzerà numerosi autori assai più modesti dell'epoca.

El mundo sigue (Fernán Gómez, 1963) ha la sua continuazione con *El extraño viaje*, film ignorato dalla critica e dal pubblico per molto tempo. Nulla in esso, né il soggetto né lo svolgimento, si accorda alla sua epoca, alle mode o al rinnovamento promosso da García Escudero e dalla EOC. Il suo destino sarà perciò la più grande indifferenza e l'impossibilità – per i riformisti – di valorizzarlo politicamente. Il film si differenzia radicalmente da *La ballata del boia*, nell'utilizzo dello *humor negro*, emergente negli anni cinquanta e che dilaga, sotto la spinta del realismo e facendo presa sui nuovi ideali del franchismo. Indubbiamente Fernán Gómez non manca di radici, considerati i suoi stretti legami con il teatro: le ha nel *sainete*, nella commedia grottesca, in Jardiel Poncela e nel teatro dell'assurdo. Proprio da qui sembrano derivare le continue interruzioni introdotte dall'autore nel racconto, come gli sguardi in macchina, le interpolazioni e la frammentazione narrativa.

El extraño viaje racconta una vicenda di terrore e paura avvenuta in un villaggio dell'altipiano. Si resta subito disorientati dal contrasto tra la sfilata di personaggi archetipici, le figure del coro – rozzi uomini e donne legate alle tradizioni e inclini allo scandalo – e le singole figure che rivestono funzioni narrative centrali: una fresca ragazzina, Angelines, che sconvolge le vecchie del villaggio con i suoi atteggiamenti moderni e i suoi balli audaci, e con questi eccita gli uomini; una ragazza da marito che lavora in una merceria; un gruppo di musicisti che anima i sabati notte e infiamma le ragazze, e tre fratelli mummificati che vivono rinchiusi in una casa. Proprio in questo luogo avvengono i misteriosi fatti che costituiscono la trama del film, e il folclore che domina gli esterni cede il passo a un'atmosfera gotica costruita con tutti i luoghi comuni del genere. Fra tormento ed effetti luminosi, un montaggio rapido e inquietanti angolazioni di ripresa, inesplicabili ellissi e vuoti nella narrazione, capitano strani avvenimenti, un delitto e la sparizione di alcuni cadaveri.

Tutto il repertorio del racconto gotico è in azione. Un racconto, di conseguenza, incompleto e inconsueto, inserito in una descrizione di costumi, di fatti banali e quotidiani; al loro interno, i due protagonisti di una storia inverosimile, che mette in scena tutto il bagaglio dell'umorismo nero e del teatro dell'assurdo. La dichiarazione finale al capo della polizia del protagonista, Fernando, il musicista, giustifica perciò un flash-

back nel quale vengono risistemati tutti i tasselli mancanti nella narrazione, chiarendo gli enigmi ma ispirando allo stesso tempo un'atmosfera di indicibile assurdo. Doña Ignacia, la piú anziana e autoritaria dei fratelli, fa chiamare un giorno il musicista Fernando per avere informazioni su un violino che possiede e, abilmente corteggiata dall'impudente, si trasforma poco a poco al punto che compra ogni genere di abiti stravaganti, inclusa la biancheria all'ultima moda, volendo piacere a quello che è diventato il suo giovane e gentile innamorato. Vediamo allora sfilare Fernando travestito da donna pavoneggiandosi negli abiti che affascinano doña Ignacia; questa, come Gloria Swanson in *Viale del tramonto* (Billy Wilder, 1950), decide di fuggire con il suo cicisbeo per sposarlo dove la differenza di età non sia un problema. Gioielli, vestiti, giochi fantasmagorici di pranzi e balli, in posti di lusso, rappresentano cosí una soluzione sorprendentemente farsesca ma estremamente abile di una vicenda il cui intreccio è basato sui codici del terrore convenzionale (storia di fantasmi) e del racconto folcloristico.

Come risulta da questa descrizione sommaria, l'eterogeneità del film, audace e inventiva quanto sorprendente, lo pone agli antipodi di ogni altro modello durevole all'interno del cinema spagnolo e, se oggi rappresenta uno dei vertici della commedia degli anni sessanta, all'epoca la sua influenza è nulla.

In un terreno cosí personale, anche se non raggiungendo sempre livelli considerevoli, a metà strada tra il *sánete*, il genere grottesco o lo scherzo comico e il cinema d'autore, possono situarsi le altre opere di Fernán Gómez negli anni sessanta: *Los palomos* (1964), *Ninette y un señor de Murcia* (1965), *Mayores con reparos* (1966), *Cómo casarse en siete días* (1970), *Crimen imperfecto* (1970), *Juan Soldado* (1973) o la serie *El pícaro* (1974).

Se nel territorio della commedia incontriamo anomalie significative come quelle ora segnalate, gli anni sessanta si distinguono soprattutto per una serie di manifestazioni comiche di massa, legate ai nuovi miti dell'epoca, come il turismo e l'emigrazione, e ai fenomeni forzatamente a essi collegati sotto il profilo sociologico: il cosiddetto «sblocco», il maggior permissivismo sessuale e, di conseguenza, la disgregazione della tradizionale *españolada* folcloristica. Osservando le statistiche vediamo che questo modello sovrasta largamente i precedenti: anche quando il livello estetico è minimo, la sua natura di prodotto dell'industria culturale ripetitivo lo rende imprescindibile per la comprensione del forte impatto degli ideali di liberazione sessuale sulla società spagnola in questi anni di apertura, tecnocrazia e sguardi sognanti rivolti a un'Europa comunque alle porte.

Per una società sottoposta ai rigidi divieti della Chiesa sull'esibizione del corpo femminile (il tabù più inviolabile della dittatura franchista, anche quando lo stato tendeva ad un maggior liberalismo politico e ideologico), la commedia diventa ancora una volta il mezzo indiretto con cui soddisfare – all'interno di strutture narrative ridondanti fino all'eccesso, e di un messaggio reazionario – alcune febbrili bramosie degli spettatori, soprattutto maschili. Perciò film come *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968) rappresentano una situazione che dal 1967 circa giunge fino alla morte del dittatore, nel 1975. Di fatto, quella che è definita commedia *desarrollista* mette fine ai generi più tradizionali come il *sainete*, la *zarzuela*, le farse in generale che, insieme alla tipica commedia «alla spagnola», si sono difese per quasi vent'anni; con alcune eccezioni, tra cui quella rappresentata da Fernán Gómez. Un primo filone è quello del contadino che giunge nella città e incontra un mondo a lui sconosciuto²³: è rappresentato emblematicamente da una serie di film che hanno come modello lo spettacolo teatrale *La ciudad no es para mí*, portato sullo schermo nel 1965 con successo strepitoso. Interpretato dall'attore di teatro Paco Martínez Soria, il film racconta di un campagnolo sbarcato in città e che è capace di trarne vantaggio con grande abilità, di avere la meglio sui cittadini, truffatori, avidi, fannulloni e imbroglioni di vario genere. A questo fanno seguito *¿Qué hacemos con los hijos?* (1966), *Abuelo, made in Spain* (1968), *Hay que educar a papá* (1970), *El abuelo tiene un plan* (1972), tutti di Lazaga.

Un secondo filone è quello del «marito punito». Si tratta di un imbroglione che sfrutta i tempi moderni, turismo incluso, per cercare svago fuori dal matrimonio. Questo personaggio sarà poi punito dalla scaltra sposa e ritornerà al focolare con la coda tra le gambe. La commedia da spiaggia, nella quale i giovani spagnoli medi si dedicano alla caccia della straniera – naturalmente sempre molto bella, bionda e svampita –, rappresenta una variante molto frequente. Una pietra miliare in questo genere è *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) interpretato da Alfredo Landa, da cui il termine «landismo» dei film che sfruttano l'appetito sessuale dello spagnolo medio. La galleria di personaggi è riconoscibile ed altrettanto ripetitiva: il contadino, l'ingenuo, la prostituta, la sposa, il mascalzone, la donna disposta a tutto, ecc.; di conseguenza, anche se influenzato dal cinema italiano, il genere presenta caratteristiche proprie e comprensibili solo tenendo conto della situazione specifica del paese nella sua quotidianità.

²³ Cfr. l'analisi sulle funzioni del racconto e i personaggi di questa commedia minore in A. DEL AMO, *Comedia cinematográfica española*, Madrid 1975.

In questi anni la commedia per il grande pubblico conosce anche altre varianti di pari importanza, come il sottogenere dell'emigrazione (*Españolas en Paris*, Roberto Bodegas, e *Vente a Alemania*, Pepe, Laza-ga, 1970): il primo film apre quella che José Luis Dibildos definisce «terza via» del cinema spagnolo, che mira a porsi a mezza strada tra l'intellettualismo del cinema d'autore e la commedia piuttosto volgare di cui abbiamo parlato. Non bisogna neppure dimenticare il cinema musicale che sostituisce il genere folcloristico tanto amato dal franchismo. Il flamenco, la canzonettista, il «sapore» andaluso (identificato come la vera essenza dello spagnolo), fino al bambino cantante degli anni cinquanta, cedono il passo ai cantanti alla moda. Ma alcuni di questi sono esponenti della canzone popolare spagnola, altri della musica moderna legata alle nuove correnti della musica anglosassone, anche se naturalmente più moderata. Tra queste voci emergenti ricordiamo Marisol, Peret, Manolo Escobar e Conchita Velasco²⁴.

In conclusione, l'immobilismo del franchismo, nella sua concezione ideologica come nell'espressione estetica, viene a essere spezzato paradossalmente al suo interno. I primi governi tecnocratici degli anni sessanta che avviano la liberalizzazione capitalista e l'apertura politica, la permissività nei confronti del nudo e l'obbligo di doppie versioni in base alla quantità esposta di corpi femminili, tutto ciò è curiosamente legato all'Opus Dei: la riflessione neutrale su numeri e cifre origina quindi qualcosa fondamentale in contrasto con il suo rigido conservatorismo religioso. È quantomeno bizzarro che la dinamicizzazione della società rispetto ai costumi sia opera dei massimi reazionari religiosi. Il cammino della società pare così inarrestabile.

Gli anni sessanta, in Europa come negli Stati Uniti, sono all'insegna del cinema d'autore. La *politique des auteurs* segna, anche se moderatamente, la generazione dell'EOC e i generi drammatici offrono per la prima volta nella storia del dopoguerra un autentico germe di duraturo rinnovamento.

A titolo d'esempio, analizziamo due casi nettamente differenti, nati da questo impulso. Il primo è quasi un manifesto della modernità, *Nueve cartas a Berta* (1967), che mette anche in evidenza i limiti del cosiddetto cinema *mesetario*. Anche *La caccia* (1966) è generato nello stesso

²⁴ Un caso insolito è rappresentato da *Un, dos, tres, al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969), che introduce il modello di assorbimento e riciclaggio con l'utilizzo di vari gruppi musicali pop in una commedia strampalata ma all'interno dello scenario tradizionale degli anni sessanta, persino anticipatrice di opere tipicamente americane, come *Il fantasma del palcoscenico* (Brian De Palma, 1974).

spirito, ma inaugura una nuova visione del passato, piú interiorizzata e traumatica, sviluppata in forma riduttiva ma continua da Saura nelle opere posteriori, e che sarà origine di alcuni fra i piú acclamati successi internazionali del cinema spagnolo. Certamente, lo stile di Saura è decisamente moderno. Di fronte a questo, l'ineguagliabile fermento culturale degli anni sessanta a Barcellona produce opere molto particolari, prevalentemente ermetiche ma comunque significative, che formano la Scuola di Barcellona, piú vicina alle tendenze di rottura e avanguardiste modellate sui principî che hanno originato il New American Cinema di New York.

Nueve cartas a Berta di Martín Patino – uno dei promotori delle celebri *Conversaciones de Salamanca* del 1955 – è considerato una sorta di manifesto del cosiddetto Nuevo Cine Español. Il film è incentrato su alcune lettere (che il protagonista, Lorenzo, legge con voce fuori campo) destinate a una ragazza, Berta, che vive a Londra e che lo ha affascinato poiché rappresenta tutto quanto uno studente di provincia possa desiderare agli inizi degli anni sessanta: cultura, libertà, larghezza di vedute. Lorenzo fantastica su una relazione comunque impossibile ma che rompe la monotonia del suo paese e della città in cui studia, Salamanca. La bellezza di questa città, evocatrice dei tempi di splendore imperiale e religioso, contrasta con le ricerche compiute dal padre di Berta, celebre ispanista che ha dedicato i suoi libri al *Siglo de oro* spagnolo e alla poesia dell'esilio. Per mezzo delle parole, espressione della sua soggettività, Lorenzo riesce quindi a sfuggire a una moglie senza ambizioni, a un padre ex sottotenente d'ordinanza e a una madre ordinaria e beghina.

Anche se il tema del film cade nella contraddizione tra le aspirazioni di un'Europa sognata e la tradizione e l'immobilismo del paese, tuttavia introduce una nuova forma narrativa nel cinema spagnolo: l'asincronismo sonoro serve a un'interpretazione critica dello scorrere delle immagini dal punto di vista soggettivo del giovane protagonista. D'altra parte, Patino utilizza – come farà anche in seguito – un montaggio rapido, ricorrendo a immagini fisse, foto d'archivio o sistemi diversi di fermo immagine. A ciò si aggiunge un uso limitato, ma non per questo meno visibile, di tecniche di riprese manuali, di riprese notturne in ambienti naturali o con ardite angolazioni. Queste scelte stilistiche rafforzano l'impressione di modernità del prodotto, anche se interiormente e piegandosi al tono intimista del film. La volontà dell'autore cerca un compromesso con i riferimenti al passato e forse da ciò derivano i limiti della modernità cinematografica spagnola.

In questa operazione di direzione e rinnovamento stilistico inter-

vengono altri autori, ognuno con caratteristiche specifiche, come Manuel Summers e la sua fresca commedia *Del rosa al amarillo* (1963), ambientata nel mondo infantile (e in quello della vecchiaia, nella terza parte del film) e contestualizzata con giochi, voci radiofoniche, personaggi comici, canzoni d'epoca ecc. Si distingue anche *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963) dove una giovane coppia, con una breve fuga a Toledo, offre all'autore l'opportunità di descrivere la scena spagnola degli anni cinquanta. Così pure l'adattamento di un classico di Miguel de Unamuno, *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) e un lungo elenco che include autori comunque eccellenti del decennio: Camus, Mercero, Borau, Fons, Olea.

In ogni caso una ventata rigeneratrice giunge anche da un cineasta quale Carlos Saura che dirige i suoi primi cortometraggi alla fine degli anni cinquanta, e *Los golfos* (1959), un'autentica poetica per i tempi precedenti la riforma in atto: uscire in strada con la cinepresa e affidarle un valore testimoniale dei bassifondi e della gioventù in lotta. Ma è *La caccia* - prodotto da Elías Querejeta, personaggio chiave degli anni sessanta - il film che diventa un modello, mentre interpreta in modo contrastante le consegne della nuova epoca, scrivendo i grandi temi della cinematografia moderna in una tradizione ideologica spagnola e annunciando allo stesso tempo alcuni stilemi che accompagneranno l'opera posteriore di Saura.

Il tema in sé è di forte drammaticità e ricorda lo scenario di alcuni «spaghetti western» di Sergio Leone, un sole inclemente a picco su un paesaggio desertico e la sua forza metafisica e astratta. Tre vecchi amici si ritrovano dopo molti anni per una partita di caccia nelle terre di uno di loro. Un giovane, nipote di uno dei tre, è testimone muto dei fatti e riflette la sensazione di tensione e straniamento dello spettatore. Dei tre inseparabili amici d'un tempo, uno si suicida per oscuri problemi economici; gli altri due si ritrovano vecchi e ammalati, e nutrono sospetti reciproci che si trasformano in odio primitivo, con la giustizia divina che cade su di essi, con le loro eccentricità e manie.

L'arido panorama in cui si svolge la vicenda possiede anche un passato che ha lasciato un profondo trauma in ognuno di essi: è il luogo in cui si svolse una sanguinosa battaglia della guerra civile spagnola, origine - pare - dell'amicizia tra i personaggi. L'allegoria della caccia e la presenza continua della morte attraverso gli animali carica le azioni di una tensione quasi insopportabile che esplose nel finale in maniera incontrollabile. Saura affronta inoltre il soggetto tragico con tecniche di ripresa decisamente moderne (soprattutto la camera mobile) ma non per questo rinuncia a un'accentuazione drammatica molto abile e premonitrice dello sviluppo finale, ottenuta attraverso una dinamica delle in-

quarature agli antipodi dell'improvvisazione. La sintesi tra il fatto drammatico programmato e le tecniche della modernità è uno dei risultati de *La caccia*.

Le altre opere di Saura continuano l'analisi della borghesia spagnola attraverso i traumi sessuali o famigliari, dei bambini o degli adulti, il tutto invariabilmente all'interno di situazioni opprimenti e con un peso sempre maggiore dato al fattore psicologico, come risulta in chiave bergmaniana in *La prima Angélica* (1974). Invece l'influenza de *Lo spirito dell'alveare* (Victor Eriee, 1973) appare nel modo di affrontare la prospettiva infantile in *Cria Cuervos* (1975), film pensato dal punto di vista di una bambina di 8 anni. I film di Saura perciò costruiscono uno degli universi piú ermetici del cinema spagnolo, caratterizzato inoltre da una vocazione allegorica cosí marcata che i personaggi possono perdere ogni singolarità, come ne *Il giardino delle delizie* (1969) e *Anna e i lupi* (1973). Bastino questi titoli a esempio: *Peppermint frappé* (1967), dedicato a Luis Buñuel, prende avvio da un'immagine femminile che ossessiona il protagonista e che ricompare sotto forme diverse, irriconoscibile ma onnipresente. La metafora dei tamburi di Calanda esprime esattamente il carattere angosciante e traumatico della stessa. Questo instabile mondo interiore si manifesta nel trio amoroso di *Stress es tres, tres* (1968). *La madriguera* (1969) invece, presenta un matrimonio oppresso dai ricordi devastanti scatenati dall'arrivo di alcuni mobili ereditati dalla sposa, che giungono a distruggere la coppia.

Forse la precedente esposizione tematica deve essere interpretata alla luce di due elementi caratteristici dell'epoca: da un lato, la collaborazione del produttore Elías Querejeta, abile promotore capace di muoversi sia tra le pratiche amministrative che negli ambiti internazionali, che ha condotto Saura verso il successo. Dall'altro, la conversione dello stesso regista nell'autore probabilmente piú celebre del cinema spagnolo, grazie a festival internazionali e debutti europei. Il passaggio di ogni espressione formale o tematica a stilema d'autore confluisce quindi in Saura con l'immersione nei traumi psicologici dei personaggi, ponendosi completamente al servizio di un delirio allegorico spesso ipertrofico.

Barcellona è stata la vera capitale culturale della Spagna negli anni sessanta: l'arrivo di molti letterati e intellettuali latinoamericani, la vicinanza dell'Europa, le peculiarità nazionali e linguistiche a lungo represses e rivendicate come forma di vita, ne fanno la città della contestazione. Anche se la nozione di Scuola di Barcellona è talvolta confusa e mostra un profilo incerto, è comunque indubbio che un gruppo di ci-

neasti non necessariamente catalani emerge verso la metà del decennio, con un comune denominatore espressivo (come la rivista «Fotogramas»). Indubbiamente l'omogeneità non è la caratteristica peculiare in quanto Vicente Aranda, Jacinto Esteva, Joaquín Jordá, Pere Portabella o Gonzalo Suárez sono realmente molto diversi tra loro, se non anche incompatibili per poter dar vita a una scuola. Ma se c'è stato il coraggio di applicare la sperimentazione formale al cinema, ciò è avvenuto a Barcellona: tutti in opposizione al cinema *mesetario* e, naturalmente, contro le forme più basse del *desarrollo*. Tuttavia i progetti della Scuola sono meno radicali, come dimostra la volontà di organizzarsi in modo simile a quello del New American Cinema: lavoro d'équipe, sistema cooperativo di produzione, spirito d'avanguardia, soggettivismo, uso di attori non professionisti e formazione non accademica dei tecnici²⁵.

In precedenza, Pere Portabella aveva fondato nel 1959 la casa di produzione Films 59, mirando alla formazione di una nuova coscienza filmica. Infatti aveva prodotto *Los golfos* di Saura e *El cochecito* di Ferreri, rifiutati entrambi dall'Uninci quando invece la Films 59 era nata con lo scopo di collaborare con l'Uninci nella realizzazione di *Viridiana*. Questi film dimostrano in realtà come l'Uninci – strumento chiave della contestazione degli anni cinquanta – abbia perso il senso della modernità cinematografica; non è meno significativo che il membro forse più attivo dell'Uninci, Ricardo Muñoz Suay, sia uno dei promotori della Scuola di Barcellona, dopo una partecipazione isolata a *Nueve cartas a Berta*. Le origini della Scuola possono risalire ad alcune riunioni nell'abitazione madrilenza di Muñoz Suay nel 1966, tra Ricardo Bofill, Carlos Durán, Jacinto Esteva, Joaquín Jordá, Vicente Aranda, Jordi Amorós e Serena Vergano. Questo fatto, e la contemporaneità di una serie di film quali *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1966), *Acteón* (Jorge Grau, 1965), *Noche de vino tinto* (José María Nunes, 1966), *El último sábado* (Pere Balaña, 1966) o *La piel quemada* (Josep Maria Forn, 1966), sottolineano la nascita del fenomeno.

Fata Morgana è forse il film simbolo di questo orientamento, anche quando sarebbe abusivo cercare modelli in simile contesto. D'ispirazione fantastica e carica di riferimenti al film noir, presenta una città – Barcellona – sotto una minaccia apocalittica, dove gli uomini vivono un'incontrollabile ossessione erotica per una modella, Gim (Teresa Gimpera), che compare ovunque. Un detective è incaricato di salvare la ragazza da un professore maniaco che vuole ucciderla. Alla fine sarà salvata da

²⁵ Cfr. lo scrupoloso E. RIAMBAU e C. TORREIRO, *Temps era temps. La Escola de Barcelona i el seu entorn*, Barcelona 1993, p. 121.

Miriam, una giovane traumatizzata dalla morte del marito a Londra. La cosa strana è che, grazie al suo ermetismo, il film non subisce alcun taglio dalla censura anche se, naturalmente, non lascia una traccia importante nel cinema spagnolo. Quanto a *Ditirambo vela por nosotros* (Gonzalo Suárez, 1967), il film rappresenta un esperimento in cui – sotto forma di film poliziesco – convergono citazioni cinefile e audaci e assurde associazioni formali, unite al recupero in versione avanguardista di chiavi letterarie e cinematografiche di derivazioni molto diverse.

5. *Due rappresentazioni della memoria per chiudere il franchismo.*

Gli ultimi anni del franchismo sono improntati a una crescente politicizzazione della società in senso civico: in tale contesto, la visione del passato – del franchismo e della guerra civile in particolare – è ribaltata per la forte pressione di ogni sorta di direttive e riflessioni. La posizione di «riconciliazione nazionale» del Pce, volta a guarire le ferite del passato, si combina con le revisioni del Partito stesso che proseguono negli anni successivi all'insediamento della democrazia. Senza ricorrere a meccanismi ideologici, ci pare significativo terminare riportando due visioni esemplificative delle singole posizioni di fronte alla memoria in discussione. La prima è rappresentata da *Canciones para después de una guerra* (Martín Patino, 1971), film censurato fino al 1976, cioè dopo la morte di Franco; l'altra da *Lo spirito dell'alveare*. Probabilmente le due posizioni non sono necessariamente incompatibili ma mettono in evidenza due forme distinte di confronto con un passato drammatico.

Il primo è un film di montaggio che ricostruisce il passato attraverso una varietà pressoché inesauribile d'immagini della memoria: canzoni, discorsi, voci, immagini provenienti nella maggior parte dal cinegiornale *NO-DO*, ma anche fotografie, manifesti o frammenti di film folcloristici che presentano celebri dive come Imperio Argentina o Estrellita Castro. Un riutilizzo delle tracce di una memoria che rischia di perdersi, percepita in una quotidianità urbana e con un distanziamento soggettivo (poiché si avvale di una voce off che evoca il passato). *Lo spirito dell'alveare* interviene invece con un'azione meno intimista sulla memoria, in cui il livello storico-sociale si fonde curiosamente con i riti di iniziazione di una bambina che vive in un paesino dell'altipiano castigliano. Nessuna prospettiva storica d'insieme, nessun utilizzo di materiali, nessun montaggio; ma predilezione per i piani lunghi e aperti, in sintonia con la desolata bellezza della meseta. In mezzo, un solo documento di fiction, come specchio e ammonizione della bimba rispetto

alla mostruosità che la circonda: un film del terrore - *Frankenstein* (James Whale, 1931) - che aiuta la piccola Ana (Ana Torrent) a ricreare un mondo postbellico nel quale finzione e realtà si confondono. Due visioni crepuscolari che precedono (ma è difficile stabilire se lo annuncino) l'autentico crepuscolo, la fine di un'era che, nell'ambito politico come in quello estetico, sprofonderà il cinema spagnolo in una realtà diversa ma non per questo meno sorprendente.

Storia del cinema mondiale

A cura di Gian Piero Brunetta

Volume terzo

L'Europa

Le cinematografie nazionali

Tomo primo



Giulio Einaudi editore

Redazione: Mario Spina. *Segreteria editoriale:* Carmen Zuelli.
Ricerca iconografica: Luca Bianco e Maria Perosino.

Traduzioni: Sergio Arecco, pp. 613-49; Sandra Bergamaschi, pp. 61-83, 119-50;
Dario Formentin, pp. 3-29, 473-99; Luigi Giaccone, pp. 187-215, 253-78, 365-90, 885-932;
Maria Teresa Giambone, pp. 279-321, 501-30; Monica Guerra, pp. 681-735;
Daniela La Rosa, pp. 411-43; Giuliana Muscio, pp. 445-72; Silvia Orsi, pp. 651-79, 849-63;
Luciana Spina, pp. 237-52, 323-39, 547-81; Elina Suolahti, pp. 391-410, 763-78, 865-84.

La Casa editrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi all'apparato illustrativo dell'opera, rimane a disposizione di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito.

Si ringrazia la Biblioteca «Mario Gromo» del Museo Nazionale del Cinema di Torino e Piero Tortolina.

© 2000 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
www.einaudi.it

ISBN 88-06-14528-2