

Immagini di sprovincializzazione: la Madrid cinematografica del primo Almodóvar

Gabriele BIZZARRI
Università di Padova

Abstract

This paper aims at describing the representation of Madrid's urban space –and its meanings– in Pedro Almodovar's films of the 80s, from *Pepi, Luci, Bon y las otras chicas del montón* up to *La ley del deseo*. Waving between the wish to “imagine” a new Spanish identity on screen, one which at last gets rid of Franquist laws and constraints, and the need to confront with the defining topics of the national cultural heritage, the almodovarian city is shown as a crucial locus both to study the director's reading of *hispanidad*, moving from dictatorship to democracy, and to outline his own distinctive postmodernist poetics.

Riassunto

L'articolo studia la rappresentazione dello spazio urbano di Madrid –ed i significati ad esso correlati– nella filmografia almodovariana degli anni '80, da *Pepi, Luci, Bon y las otras chicas del montón* a *La ley del deseo*. Sospesa tra il desiderio di “immaginare” cinematograficamente un futuro identitario svincolato dalle costrizioni del franchismo ed il confronto con i luoghi deputati della memoria culturale nazionale, la città almodovariana si presenta come un avamposto di osservazione cruciale sia per valutare la riflessione compiuta dal regista sulla *hispanidad* in transito dalla dittatura alla democrazia, sia per oggettivare la peculiare cifra postmoderna che definisce la sua poetica.

Nei film di Almodóvar, la critica, soprattutto spagnola, ha tradizionalmente riscontrato i segni di un epocale qualunquismo, “una desosegante amoralidad”, che quel fine interprete della cultura transizionale che è José Carlos Mainer associa, più che alla scanzonata trasgressione dei limiti della decenza comportamentale e del buon gusto, al rifiuto della “trascendencia social” dell'opera d'arte, all'applicazione narcisistica al fatto artistico dei valori rampanti della *socialdemocracia*. Almodóvar diviene così il portabandiera di una cultura *light*, l'emblema della deriva dell'intellettuale spagnolo nelle risacche del postmoderno che, dismesso ogni argine critico e dialettico, si fa eco con imperdonabile innocenza delle dinamiche commerciali e evasive dell'era del capitalismo avanzato, dando mostra di “una impúdica exhibición de nuevos valores como la ambición de dinero, el éxito personal, la desatentada búsqueda de juventud [...] que asientan [...] un horizonte moral de insolidariedad e individualismo que se da de bofetadas con cualquier voluntad de Estado” (Mainer, 1994: 145-146). Lo studio puntuale della rappresentazione almodovariana della città, la ricognizione

dell'articolatissimo repertorio di immagini della Madrid del regista mancego, permette di ridiscutere dalle fondamenta il topico del disinteresse almodovariano per i "materiali" di una Spagna in difficile processo di ridefinizione identitaria, rimettendo in circolo l'attenzione del suo cinema alle "cose" oltre che alla loro patinata immagine, al racconto collettivo oltre che al vissuto personale, restituendocene una visione meno formalistica ed estetizzante. Se si esclude il bell'articolo di Marvin D'Lugo, i commentatori hanno tralasciato di addentrarsi nei meandri di un crogiolo metropolitano vivo e cambiante che, pur acquisendo la riconoscibilità e la consistenza di un marchio di fabbrica (la Madrid di Almodóvar che spesso, dalle pagine delle guide turistiche, richiama furbescamente il viandante ad un itinerario di immedesimazione cinematografica), rifiuta ogni cristallizzazione e programmatica fissità e funziona come un cantiere in perenne ricostruzione: da una parte si presta docile alle manipolazioni e alle proiezioni immaginative del regista, venendo a costituire l'equivalente di un teatro di posa, e, dall'altra, suggerisce e definisce con la sua porosità e con le sue emergenze specifiche gli scarti di messa a fuoco, le riformulazioni concettuali e formali del suo cinema.

La visione della città restituisce al cinema di Almodóvar la pienezza di un discorso culturale compiuto sulla *hispanidad* proveniente dalle macerie della dittatura ed in corsa verso un'apertura democratica ed un'internazionalizzazione piena di pericoli e passibile di ogni sorta di approssimazione e fraintendimento. Inoltre, in senso più ampio, permette di valutare il rapporto del regista con lo stato dell'arte del dibattito culturale contemporaneo, oggettivandone, in una peculiarissima poetica dello spazio, la visione postmoderna. Ancor meglio, riunendo in un unico intreccio le due linee di analisi che qui si intendono attivare, se la visione della metropoli "pesante", imponente e metallica, sorpresa dallo sguardo del *flâneur*, è stata la palestra su cui si sono messi a punto, nella svolta tra Ottocento e Novecento, praticamente tutti i discorsi letterari ed artistici sulla modernità, colta nella problematica interazione tra la macchina del sistema di produzione economica e i meandri della coscienza individuale; e se con la svolta epocale postmoderna le stesse tensioni hanno subito un ulteriore giro di vite propenso, di nuovo, a depositare sullo scenario urbano (adesso disperso, sfrangiato, ma soprattutto aleatorio, terra di simulazioni e simulacri) l'ipostasi del rapporto stupefacente del soggetto disperso con le volatili ed impalpabili maglie dell'iper-realtà postmoderna, il discorso almodovariano su Madrid diventa discorso esemplare sulla modernità *tardía* che si infiltra, con soluzioni e connubi originali, alle periferie dell'Impero, oltre le soglie di un territorio che proviene da quarant'anni di reclusione pre-moderna e viene investito, impreparato, da una serie di stimoli e visioni inconcepibili. Come la vistosa vocazione urbana del cinema almodovariano intuisce in modo nettissimo, la città è il luogo "dove la contemporaneità si condensa e precipita, rendendosi visibile" (Amendola, 2003: IX). In tal senso, il discorso del regista è programmaticamente un discorso sulla città, da intendersi come risposta e reazione non dichiarata al monologo franchista sulle radici autentiche ed autoctone della nazione, sulla mistificazione propagandistica della Spagna rurale, immune al morbo della cultura urbana internazionale, per vocazione di differenza e austerità. E, per lo meno all'inizio, rappresenta anche una scioccante

scelta di rottura rispetto alla consegna dell'elaborazione morosa “de una culpa colectiva que se quiere desentrañar en obstinado autoanálisis” (Mainer, 1994: 180) e che, per prodursi, ha bisogno di confrontarsi ossessivamente, nel cinema come in letteratura, con i luoghi deputati dell'anacronismo e dell'arretratezza, con “los interiores sombríos y la provincia de Segovia”, utilizzando l'illuminante semplificazione con cui Muñoz Molina, in un articolo uscito su *El País* nel 1990, dà conto del colpo netto inferto da Almodóvar alla cultura che, ostinatamente, si fa carico di un epocale “ajuste de cuentas con el pasado”: nel suo gridato e sgargiante urbanesimo si respira la scelta (o l'illusione) del rifiuto, l'esorcistica recita pubblica delle molteplici ragioni propizie ed opportune “para el desarraigo” (Mainer, 1994: 180). Ed è da qui che è necessario partire: dalle visioni di sprovincializzazione e sradicamento che si proiettano sulla Madrid della transizione, la porta aperta della Spagna verso l'internazionalizzazione e l'affrancamento dal proprio passato recluso ed arcaico, la città al contempo reale e mistificata che, anche a conseguenza dell'*Almodóvar's touch* che ne plasma e ridefinisce gli scenari e le abitudini contaminandole con i miraggi di affrancamento di un *enfant prodige* di provincia, arriverà ad essere definita da Gianni Vattimo come la Mecca del postmoderno.

Per urbanisti e sociologi sono due i tratti che maggiormente caratterizzano la specificità del precipitato urbano postmoderno. La prima è la privatizzazione (o parcellizzazione) dell'esperienza, ovvero l'impermeabilità del *genius loci* di fronte alle pretese normalizzanti di una narrazione (progetto o visione) totale, tradotta in paradossale segno caratterizzante: “la grande metropoli contemporanea sfugge allo sguardo d'insieme, si sottrae alla possibilità di essere appresa [...] grazie ad una torre” (Amendola, 2003: 24), attraverso il panorama, il volo di uccello o la minuziosa attività di un vedutista; la costruzione d'insieme deve essere sostituita dalla pratica di “vivere la città dal basso”, dall'esperienza “elementare del pedone che, cieco nei confronti della complessità urbana” (Amendola, 2003: 24) si perde per le sue strade ed intreccia i propri percorsi nella matassa di altri percorsi e altre storie, tracciate dai suoi simili che esperiscono *altre* città, designando micronarrazioni parziali, randomiche, scevre di ogni pretesa unificante, tese ad essere percepite come un trionfo della “quotidianità”, come segno della sostituzione della fruizione privata alla rappresentatività pubblica.

Favorita dall'ondata di cultura liberista e individualistica, la città mette, infatti, in visibilità i tratti salienti dello sfiocamento della nuova realtà sociale. Ognuno si ritaglia un proprio mondo grazie a uno zapping esperienziale. I modelli e gli stili di vita standard fissi, prevedibili, modali diventano rari. Ciascuno si costruisce il proprio itinerario formativo, la propria religione, il proprio lavoro, i propri rapporti sociali, la propria vita affettiva, il proprio credo politico, i propri abiti di vita. (Amendola, 2003: XXI)

Il cinema di Almodóvar capta questo segreto strutturale della città contemporanea e narra vicende madrilene senza la pretesa di “narrare Madrid”, costruendo episodi di interazione del soggetto con lo spazio urbano, con angoli riconoscibili e luoghi deputati della *promenade* cittadina, aprendoli all'eclettismo e all'illimitata fruibilità individuale, trasformandoli in propizi angoli del palcoscenico

della *playfulness* postmoderna e, al contempo, in spazi paradigmatici culturalmente connotati che rendono conto della liberazione e dello svincolamento degli spagnoli dal grande piano ordinatore di un urbanista tirannico. Una prima cifra della Madrid almodovariana è proprio questa sua inafferrabilità di sintesi, come dimostra l'assenza pressoché assoluta di vedute urbane d'insieme, di sguardi dall'alto, che, in negativo, caratterizzano il giocoso polimorfismo democratico che costituisce uno dei marchi concettuali del cinema di Pedro e di cui la capitale spagnola è chiamata ad essere la cristallizzazione sensibile. In secondo luogo, l'altro tratto caratterizzante della città postmoderna è la spinta alla "spettacolarizzazione" dell'esperienza urbana, l'infiltrazione delle logiche della fiction e della pubblicità nei programmi di urbanisti e amministratori, dediti all'elaborazione di città mediali, città Luna Park, Fantasy city, in cui governa la "simulazione", ed in cui si incontrano problematicamente vestigia (sempre più consuete) della realtà esperienziale e proiezioni del desiderio, miraggi immaginari più o meno eterodiretti. In questo senso, la città ridisegnata artificialmente per essere consumata dall'intrattenimento di massa e dalla cultura mediatica, la città della correzione virtuale e del make-up telegenico, ed il suo contraltare oscuro, *la città assente* delle intuizioni apocalittiche di Baudrillard, la città proliferante di segni che non riferiscono, la città dei simulacri dietro cui si celano e si addomesticano omeopaticamente le coercizioni del sistema Impero, diventano l'avamposto di osservazione privilegiato delle aporie dell'attualità postmoderna, agglutinate attorno alla confusione tra cosa e immagine, sempre più problematicamente intrecciate:

Nella città postmoderna la irriducibile tensione strutturale tra realtà ed immaginazione si riduce e tende a dissolversi: i confini si fanno incerti e gli stessi concetti tendono a confondersi. Nella città nuova contemporanea il difficile rapporto tra realtà ed immaginazione è superato con la produzione di scenari urbani di sogno e di desiderio a cui le persone della città reale possono accedere senza soluzione di continuità nell'esperienza quotidiana. (Amendola, 2003: 41)

Se il cinema e, ancor più, la televisione sono oggi i principali responsabili della creazione di questo spazio narrato che si giustappone e sovrappone allo spazio reale delle città contemporanee, sovente nascondendole, svuotandole, svincolandole dall'evidenza del loro "passato", il cinema di Almodóvar, pur partecipando a questa tendenza generalizzata ed, anzi, sfruttandola abilmente al servizio di alcune esigenze specifiche che hanno a che fare con la sua versione dell'*hic et nunc* della Spagna transizionale, si propone come uno strumento sorprendentemente critico ed autocritico, mettendo in scena una Madrid "cinematografica", sicuramente rimodellata da uno strepitosa macchina per immagini, eppure piena di scorie esperienziali, di macerie e luoghi della specificità locale e storica. Si assiste cioè all'irripetibile intreccio tra uno sguardo al contempo affascinato dall'iper-realtà postmoderna e conscio dei pericoli della seduzione iconografica, ed il suo soggetto obbligato, l'instabile feticcio della Spagna alla ricerca di un epocale make-up: nella Madrid di Almodóvar si elabora e si mette a punto la cifra inquietamente postmoderna della poetica del regista nel confronto tra spazio re-immaginato, cinematografico, e spazio reale, e, al contempo (o meglio, proprio attraverso l'uso critico degli strumenti offerti dalla cultura

internazionale), si riflette sull'edificio transizionale, in cui lo scarto tra facciata e fondo, immagine e sostanza, mappatura virtuale di un futuro prossimo e rovine di un passato recente su cui dovrebbero insistere le fondamenta acquisiscono un peso specifico di assoluta pertinenza contestuale.

Per quanto riguarda l'incontro cruciale tra la Madrid dell'immagine e la Madrid dell'esperienza possiamo individuare due spinte nel cinema almodovariano, tendenzialmente compresenti, sin dai suoi primi film, seppure con diversi coefficienti di pertinenza, mutevoli a seconda delle fasi della sua traiettoria autoriale. La prima è quella che va verso la mistificazione contro culturale della metropoli postfranchista, tradotta in habitat privilegiato di una sgangherata scena *underground*, velleitariamente rimodellata secondo la New York pop di Andy Warhol, "inventata" come meta internazionale di un turismo dell'eccesso e dell'estenuazione sensoriale, eppure tremendamente naïf, inconsapevolmente provinciale nel suo sfacciato scimmiettamento di modelli metropolitani già passati di moda, banalizzati, consapevolmente fraintesi. La Madrid della *movida* è un grottesco *esperpento* di rifusione patchwork di tutto un repertorio di figurine ultramoderne precariamente ritagliate da scintillanti cataloghi importati e fatte interagire in modo esilarante, sottilmente autoironico, con i segni distintivi ed indelebili della tradizione locale, con *lo cutre español*, con il lercio delle strade, il monocromo dei palazzi, il beige sdrucito della mobilia, le pettinature fuori moda e le vestaglie fiorite delle casalinghe, senza escludere neppure il fascino trasgressivamente rétro delle uniformi della *guardia civil*. Virtualmente impossibile distinguere e districare, separare i fantasmi del cinema, che enfatizzano giovanilisticamente un *destape* assoluto e senza compromessi, furiosi angeli sterminatori di un immaginario esuberante che, ormai saturo, tracima, dai riflessi di una realtà assai meno "al passo" rispetto al repertorio contro culturale da cui viene investita; eppure, le vestigia di un universo di segni antico e locale, seppure de-realizzate per contagio, convertite in materia rétro, in repertorio kitsch di chincaglierie, fungono da contrappunto realistico e "casereccio". La spinta mistificante si riformula col tempo in una assai più matura crociata tesa alla rifunzionalizzazione visionaria delle icone della *hispanidad* –dal convento alla *plaza de toros*, dal *pisito* alla verbena folklorica–, sintomo di un'avvenuta digestione della cultura internazionale delle immagini che si traduce in un lavoro più specifico e organico di elaborazione mitografica perpetrato a partire da materiali autoctoni. La Madrid che si cerca di far consistere nei melodrammi di quello che possiamo considerare il culmine artistico del primo Almodóvar (da *Entre tinieblas* a *La ley del deseo*) è percorsa dall'irresistibile forza del travestitismo culturale, ma non è una città *travestita*, come nel dittico della *movida*, quanto, semmai, *riabitata*: i luoghi riconoscibili della promenade urbana e i *loci* deputati dell'immaginario collettivo ad essi legati vengono svincolati da ogni contenuto abitudinario e connotazione ideologica, le icone della vecchia Spagna e le loro vestigia paesaggistiche si riempiono di significati alternativi e si prestano docili alla risemantizzazione, chiamate a parlare *contro* e *malgrado* la loro natura originaria. Il regista lavora con i segni che gli sono familiari e li assoggetta alla sua visione, facendoli rispondere ad un impeto di ricostruzione desiderante prodotto a partire dalle specificità della realtà locale, genialmente riscattata dal luogo comune. E

questo chiama in causa la pertinenza contestuale del suo lavoro con le immagini, in ultima istanza, la sua originalità e la sua *hispanidad* dentro al calderone variegato dell'opzione postmoderna. Più avanti, il meccanismo si inceppa, o meglio sembra arrendersi all'evidenza della perdita di mordente della "città del cinema". I velleitari fantasmi del desiderio trasgressivo proiettati sullo scenario esemplare di una città reale elettivamente percepita come emblema di una Spagna anno 0 disponibile alle velleità della ricostruzione rischiano di essere assorbiti nella generalizzata macchina di produzione seriale di significati virtuali, illusori e mistificanti dietro cui il sistema globale e il sistema locale che rapidamente vi si sta adeguando occultano la loro inconsistenza e mancanza di sostanza: è il momento in cui, alla Madrid irrimediabilmente contaminata dalla cultura simulante e dissimulata della mistificazione massmediatica si giustappone il represso della provincia, in cui la Madrid del cinema si apre al dialogo serrato con la consistenza realistica del *pueblo*, la cui riapparizione, stigmatizzata come impossibile e impoetica nelle dichiarazioni degli esordi, impone all'opera almodovariana il confronto ossessivo, a lungo eluso, con il ricordo personale e collettivo. La città, problematizzata dall'interno e dinamizzata da un controcampo esterno che va acquisendo col tempo sempre più forza e pregnanza, diviene il crogiolo di interazione complessa tra spinte e contraddizioni sostanziali: edonismo del presente e peso del passato, memoria ed oblio, fondo e facciata, contenuto e forma, immagine e sostanza, cinema e realtà. In questo senso, prendendo spunto dalle due serie strutturali portanti che formano l'ossatura de *Le città invisibili* di Calvino, possiamo affermare che il rapporto imperfetto e cangiante di Almodóvar con Madrid faccia riferimento ad un'oscillazione altamente significativa, riassuntiva di tutte le tensioni elencate, in cui ci si muove a tentoni tra l'elaborazione di una *città del desiderio* e la ricognizione di una *città della memoria*. Il primo termine va inteso in senso ampio e non solo declinato nell'ottica dell'arcinoto impero delle passioni almodovariano, che vengono qui a rappresentare solo una manifestazione di un fascio di fenomeni e manifestazioni che chiamano in causa l'orizzonte del desiderato, l'immaginazione e l'immagine, la proiezione di futuro, il mascheramento, il maquillage, il gran teatro delle apparenze e delle autorappresentazioni compensatorie di un'identità offesa e ferita dai materiali storici. Ed il secondo polo rimanda al represso o rimosso personale e collettivo, in cui si include, fatto tutt'altro che scontato in un cinema accusato di epocale qualunquismo, la storia recente di Spagna. Riservandoci di studiare in un lavoro futuro questa seconda figura poetica dello spazio, ci concentreremo adesso sulla fenomenologia, già piuttosto ricca e variegata, del desiderio urbano, inteso come rimozione cinematografica di una memoria opprimente. In questa sede, ci occuperemo, infatti, di descrivere la Madrid almodovariana nell'arco di tempo che va dal 1979 al 1987, data in cui, con l'ingresso della Spagna nella Comunità Economica Europea (avvenuto appena un anno prima), si può considerare ufficialmente terminato il laborioso processo di transizione, con il riconoscimento su scala internazionale dell'affrancamento della nazione dai fantasmi del suo passato: è in questo periodo che si inseriscono i primi sei film del regista, impegnati nel re-styling della capitale "as a cultural force, producing forms of expression and action that challenge traditional values by tearing down and

rebuilding the moral institutions of Spanish life” (D’Lugo, 1995: 125). Questa operazione —che corre parallela ai passi compiuti nella ridefinizione socio-identitaria di una Spagna in transito— non si presenta, come vedremo, come un tutt’uno uniforme e monocromo, ma segue strategie difformi e cambianti, che vanno dalla documentazione dell’edonismo leggero della *movida* all’affermazione, quasi surrealistica, delle pulsioni notturne dell’istinto passionale che riplasmano dall’interno il profilo visibile degli spazi deputati dell’immaginario nazionale, a testimonianza di un’inquieta tendenza dinamica che ripensa infaticabilmente il protagonismo culturale della metropoli democratica. Questo processo sfocerà nell’opera che idealmente, anche se non cronologicamente, conclude il nostro percorso nel segno della contraddizione delle conquiste raggiunte: appena prima del grande dittico melodrammatico che procede alla trasformazione di Madrid in altare consacrato alla legge del desiderio, in teatro dell’espressione emergente di “new cultural desires” (D’Lugo, 1995: 129) che radicalizzano iconograficamente il nuovo corso del Paese, Almodóvar semina in *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) il germoglio della demistificazione dello spazio urbano, deprivandolo dell’aura cinematografica e mostrandolo fatalmente percorso dagli spettri dell’illusione. Si inaugura qui il movimento, destinato a diventare un topos nella sua filmografia futura, della fuga da Madrid, che apre la strada, da un lato, all’esplorazione nostalgica della provincia e, dall’altro, alla patinata costruzione dell’anonima metropoli hollywoodiana che campeggerà, come un plastico stilizzato, nel film della consacrazione internazionale: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

Il termine *movida* -al di là delle connotazioni gergali che rimandano all’azione di cercare hashish per le strade della città- è utile per indicare la spinta allo svecchiamento e alla mobilitazione che percorre trasversalmente la capitale a cavallo tra gli anni ’70 e gli anni ’80. Scompaginare la formula fissa dell’identità e fingere, per un momento gratificante ed elusivo, di dimenticarla. È questa leggera disponibilità al camuffamento che sembra garantire l’arrivo o la scoperta di Madrid per i personaggi dei film della *movida*, i primi due, in cui Almodóvar traduce in immagini la sua paradossale militanza tra le fila di questo “movimento”, che trae la propria spinta caratterizzante proprio dal rifiuto di qualsiasi bandiera e dall’assunzione delle logiche volubili di un trasformismo instancabile. Film della *movida* e sulla *movida*, film “autobiografici” è stato detto, ma solo nel senso della proiezione autobiografica del bisogno intimo di sfuggire ad ogni condizionamento autobiografico. *Pepi, Luci, Bon y las otras chicas del montón* (1979-1980) e *Laberinto de pasiones* (1982), seppure con alcune sostanziali differenze, sono film d’ambiente, d’epoca, potremmo dire, appartengono allo stesso coacervo generativo dei primi Super 8, dei fotoromanzi erotici e delle cronache distorte della vita notturna madrilenas che Almodóvar pubblica sulla *Luna de Madrid*, nascosto (ma non troppo) dietro la maschera glamour di Patty Diphusa, “estrella internacional del porno”, prima incarnazione della postura vitalistica di tante *chicas Almodóvar*, personaggio emblematico che, trascinandosi per “las oscuras y alegres alcantarillas” della capitale, “huye de la soledad y de sí misma” “con mucho humor y mucho sentido común” (Almodóvar, 1998: 8, 10). Patty frequenta una Madrid sfacciatamente connotata, si muove con assoluta parzialità all’interno di *certi circoli*

della città (“círculos viciosos y sin salida, se entiende”), godendo della corroborante sensazione dell'affrancamento dalla disciplina dittatoriale, immergendosi nella modernità e modulando la sua esistenza sulla falsariga delle eroine maledette della Factory warholiana: quanto questi circoli siano effettivamente “idénticos a ciertos círculos de Nueva York” (Almodóvar, 1998: 8) resta tutto da verificare, ma ricercare nel primo Almodóvar l'aderenza realistica all'atmosfera della Spagna in transito verso la democrazia (con le sue tensioni, i suoi silenzi, i suoi rigurgiti dal passato) significherebbe travisare le intenzioni dell'operazione. Per il futuro regista, la Madrid di quegli anni, programmaticamente, si esaurisce nel *milieu* della *movida*, come indica la fulminante intuizione culturale con cui si aprono le pagine dei diari di Patty: “la actualidad es la capacidad de actuar” (Almodóvar, 1998: 17). La falsa figura etimologica risulta riassuntiva di un'esperienza assai studiata come primo segno postmoderno sdoganato in terra ispanica, ma più sovente rimossa o direttamente osteggiata come falsificazione ap problematica della congiuntura storica transizionale. I giovani *bohémios* coinvolti in quest'esperienza si appropriano voracemente delle tendenze più estreme della controcultura internazionale, imitando ed esasperando mode, stili di vita ed intenzioni magari già superate nei contesti di origine, rifondendole insieme e, soprattutto, svuotandole di ogni ideologia. Vigè l'ottica disimpegnata del *todo vale*, ed è legge l'esibizionismo carnevalesco di convenienti *maschere della libertà* (per definizione tutte “attuali”), intese come vie di espressione provvisorie con cui cercare di colmare l'abisso dell'arretratezza e della differenza, con cui sperimentare, in modo vitalisticamente contraddittorio, con le infinite possibilità di un'identità confusa e allo sbando ma soddisfatta e appagata dalla rimozione di ogni vincolo esterno. E tutto ciò in uno spazio disponibile e deputato, in una città feticcio di cui ci si appropria come di uno scenario performativo: le strade della capitale, favorevolmente liberate dal controllo oppressivo della *guardia civil*, si popolano di una pittoresca fauna urbana, pronta a mettere e dismettere intercambiabili vestiti di scena senza battere ciglio, ergendo Madrid a *locus amoenus* delle infinite possibilità di espressione, dove si rompono tabù e si riformulano valori.

Replicando il gesto autobiografico dello stesso regista, i personaggi almodovariani, concretamente o idealmente, sono tutti personaggi “inurbati”, che “la città più divertente del mondo” gratifica con la possibilità di dimenticare chi sono e di riscrivere liberamente il proprio profilo identitario, o meglio, di sperimentare alternative versioni di sé, che non cristallizzano, che rimangono autentiche solo nel tempo sospeso della performance, prima che un repentino cambio di allestimento le sostituisca o magari le contraddica. L'esperienza urbana coincide con il rifiuto del condizionamento storico e ambientale: a Madrid si può vivere *come se* Franco non sia mai esistito¹ e *come se* Calzada de Calatrava, il paesino della Mancha rurale che, per chi vi è cresciuto come «un astronauta alla corte di Re Artù»², costituisce l'emblema della

¹ In un'intervista del 12 dicembre 1991 il regista dichiara: “Franco per me non esiste. Ho vissuto sotto la dittatura, ma siccome sono di natura positiva e ottimista, non accordo a Franco neppure il diritto di essere esistito. Quindi non ho né ricordi né fantasmi. Deliberatamente” (Aronica, 2007: 6).

² Dal press-book di *La legge del desiderio* (Aronica, 2007: 14).

chiusura degli orizzonti culturali, della distanza ispanica, sia stato un mero incidente di percorso:

la vida en provincias sólo es interesante para aquellos artistas que, además de escribir, les gusta la caza y la pesca, o para aquellos que, asustados por la complejidad de la vida actual, se refugian en los problemas familiares para escribir después una novela “cruelmente realista”, que probablemente alguien lleve al cine, subvencionado por el Ministerio. Para un chico que quiere triunfar en Los Angeles y Tokyo, la vida en un pueblo es sencillamente una pérdida de tiempo. (Almodóvar, 1998: 194)

Significativamente, la vocazione metropolitana è associata ad una volontà di scompaginamento della formula sensata del confronto necessario con l'origine, ad un ripudio del mito (inattuale) dell'autenticità, nonché alla scelta di una poetica vistosamente disinteressata al realismo. Se “la memoria es algo que uno posee a su pesar” (Almodóvar, 1994: 195), una “bestiaccia” che è necessario scrollarsi di dosso, Madrid è il cinema come oblio e trasgressione, è la libertà di giocare con le immagini che, dopo anni di fruizione silenziosa e autocompensatoria (in un'economia di sussistenza immaginaria), escono surrealisticamente allo scoperto e invadono lo spazio:

[...] en el pueblo en el que vivía se proyectaba muy poco cine, pero se comía mucho chocolate para merendar. Y los cromos venían en las tabletas de chocolate, unos cromos untuosos, llenos de grasa. Estaban todas las estrellas de Hollywood, con sus nombres y una pequeña biografía detrás. Tenían colores muy fuertes, como los de las películas de Hitchcock, puro technicolor. Para mí era una especie de ventana interior a través de la cual soñaba. No sé porque ejercían sobre mí esa fuerza de sugestión, porque nadie me explicaba quién era Rita Hayworth, ni nada. A través de los cromos yo no imaginaba una cosa concreta, pero estaba seguro de que allí dentro había un mundo que me interesaba mucho más que el que me rodeaba. (Vidal, 1988: 57).

Se il cinema entra nella vita del regista attraverso un supporto culturale di dubbio prestigio, “consumato” per fare merenda, appiccicoso di aderenze di romantica ingenuità accettate come tali, e dunque, risemantizzate in volontà di stile consapevolmente naïf, in un parallelismo perfetto, il richiamo della città sorprende il giovane Almodóvar dalle pagine del catalogo pubblicitario de *El corte inglés* che arriva per posta ogni mese alla madre, entra nella sua vita come icona e réclame, innescando i suoi sogni di evasione e riscatto dalla miseria della provincia attraverso i procedimenti truffaldini della seduzione commerciale. La dirompenza dei fantasmi del desiderio di alterità pronti a trascinare nella rivelazione surrealista del cinema e della metropoli appare stemperata, sin dalle premesse, sull'altare di una sensibilità di matrice smaccatamente pop, che tende ad operare da correttivo ironico, ad apporre un filtro di distanza sui meccanismi dell'identificazione iconografica. La consapevolezza dell'illusione e dell'artificio, tuttavia, in un gioco di ambiguità tutto postmoderno, non produce alcun bivio dialettico, si dà all'insegna di una debolezza critica assoluta, ed anzi, partecipa al gusto dell'operazione immaginifica, conferendole la sua specifica leggerezza: Madrid è un set di cartapesta attraverso il quale deambolano delle Rita Hayworth improbabili e maldestre, idealmente illuminate dal

technicolor più innaturale. Sedotti dalla pubblicità, ragazze moderne in cerca di nuove sensazioni, giovanotti sensibili emarginati dall'ordine patriarcale, sgraziate provinciali che si improvvisano stelle dello spettacolo... giungono nella città delle immagini e, a loro modo, realizzano i loro sogni, facendosi violentare tra i cespugli della Casa de Campo, prostituendosi in un appartamento de La Concepción illuminato (e redento) da riflettori hollywoodiani, o drogandosi nel bagno infetto di una discoteca con la stessa regale spontaneità con cui, in un altro universo filmico legato a doppio filo alla cinematografica *renaissance* di una città, farebbero il bagno a mezzanotte in una fontana, senza percepire o valutare la distanza tra il fascino del richiamo e il consumo effettivo del prodotto, accontentandosi di essere sorpresi ed immortalati dalla telecamera a recitare in panni diversi rispetto a quelli della loro equazione di realtà, trasformandosi in icone della trasgressione. Tutto questo sotto gli occhi attoniti dei figurini ingessati ed inamidati della vecchia Spagna, investiti da un repertorio di gesti, espressioni, forme e comportamenti alieni, irresistibili e assolutamente non arginabili, di fronte ai quali l'unico schermo possibile sembra essere il gesto *voyeuristico*, sospeso tra il sospetto, lo scandalo e una morbosa curiosità aperta al desiderio emulativo³. Seguono questo modello *las chicas* di *Pepi, Luci, Bon y las otras chicas del montón* (1979-1980), ragazze di provincia che arrivano a Madrid pronte a divenire “artista, modelo, cantante”, venendo ad incarnare delle ingegnose variazioni sul tema dell’ “inurbamento cinematografico”, ipostatizzato dal personaggio interpretato da Kiti Manver, fugace apparizione totalmente laterale rispetto agli sviluppi della trama:

En *Pepi...* las chicas vienen de los pueblos, en ese sentido Kiti Manver las representa a todas. Kiti es una chica que viene de un pueblo de Andalucía dispuesta a comerse el mundo, y sólo encuentra que puede prostituirse [...] Kiti es maravillosa. (Vidal, 1988: 87)

L'insistenza del regista sul valore emblematico di un personaggio così secondario sottolinea l'importanza fondamentale del motivo della vendetta contro la provincia ed i suoi panni stantii da consumarsi ad ogni costo, anche accettando allegramente di immolarsi sull'altare della mistificazione iconografica: recitare il film – o lo spot pubblicitario– del rifiuto dell'identità costituisce un'operazione di per sé gratificante, necessaria. In questa chiave, il tracciato metafilmico della pellicola

³ In questo senso, sono emblematici del rapporto attivato tra l'impazzito spazio urbano almodovariano e il vecchiume della tradizione gli allestimenti di deliziose scenette *costrumbriste* ambientate nelle portinerie degli edifici, che vengono a costituire uno spassoso repertorio tipologico: segni ricontestualizzati dell'etica (e dell'estetica) della provincia, estensione ideale del controllo censorio esercitato dalle *vecinas* del *pueblo* venute a parare in uno spazio deputato al sacrilegio dei valori che sono chiamate a custodire, le portinaie frugano militaresche tra i segreti dei proprietari, si occultano indiscrete dietro porte socchiuse celando a fatica la loro libidinosa curiosità, dispensano consigli non richiesti recitando a menadito il *refranero* popolare, cedono frastornate ad impellenti necessità fisiologiche nel tentativo di seguire le piste delle rocambolesche vicende passionali dei giovani madrileni (*Laberinto de pasiones*) ecc... Ne vediamo esempi succosi praticamente in ognuna delle fasi della traiettoria almodovariana: ne *La ley del deseo*, in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, in *Hable con ella* ecc.

(*Pepi...* è il film della realizzazione di un film, quello che la protagonista decide di far recitare alle altre ragazze “del gruppo”) acquista una riferibilità diretta, può essere letto come svelamento dell'autosufficienza del meccanismo della recitazione come risposta di per sé efficace per trasgredire, con Carmen Maura nei panni di convincente alter-ego autobiografico di Almodóvar ed il poliziotto in quelli di spettatore ideale del film dell'identità tradizionale violata, sul cui punto di vista inattuale (ovvero, non disponibile al trasformismo) la città del cinema intende riversare la sua *paliza* di immagini. Prima ancora di imbastire il manifesto della sua poetica autoriale, dirigendo la recita del desiderio sadomasochista tra una casalinga sulla quarantina e una cantante punk sedicenne, Pepi/Almodóvar recita, da attrice consumata, la mascherata della trasgressione: la prima scena del film la coglie nell'artificio pop della collegiale invecchiata, che sfoglia un fumetto di Superman circondata da piantine di marijuana, finché il poliziotto che la spia dalla finestra non bussa alla sua porta e rovina l'incanto ingenuo dell'allestimento. La conversione di Pepi alla direzione cinematografica nasce come vendetta perpetrata contro la legge severa della realtà che reprime il gioco trasgressivo delle immagini. Il film con cui l'intraprendente Pepi decide di rispondere a chi ha messo le briglie al suo spot di liberazione risponde ad una precisa poetica, quella della falsità, dell'esagerazione, dell'antinaturalismo, inteso come arma di persuasione: quanto più smaccatamente innaturale, brillantemente plastificata risulterà la rappresentazione della trasgressione alle regole del buon senso e del buon gusto, tanto più forza suggestiva acquisirà il prodotto, che deve contendere al reale il suo implicito potere di convinzione. Le indicazioni di regia che Carmen Maura –non a caso impegnata anche nella realizzazione di tre esilaranti video pubblicitari– dà alle sue attrici risultano rivelatorie:

–No sólo tenéis que ser vosotras mismas, sino que tenéis que representar vuestros propios personajes. Y la representación es siempre algo artificial. (Vidal, 1988: 23)

Dalla pubblicità si impara che l'ostentazione del marchio può resistere a qualsiasi prova di realtà e che l'identificazione di forma e sostanza è ormai passata di moda. La versione urbana dell'identità va, dunque, messa in scena: si sfumano i confini tra la verità, la bugia, e la bugia che, mentendo, dice la verità, secondo le direttive del gusto di un'estetica *camp* che dalla sottocultura omosessuale sdogana la tecnica dell'esagerazione teatrale di tratti vistosamente incongrui a tutti gli ambiti della vita pubblica cittadina, trasformando tutti gli attanti di questa pervertita operetta in salsa punk in “esperpentiche” drag-queen, trattando l'identità sociale, il rapporto dell'individuo con i ruoli e le funzioni deputate, come un caso particolare dell'identità sessuale che, perennemente insoddisfatta, si traveste proteiforme per raggiungere i più improbabili e mutevoli oggetti del desiderio. Basta esagerare la vocazione latente al masochismo implicita nel ruolo sottomesso della brava casalinga, farla interpretare fuori dalle righe, per sovvertire il modello e mobilitare l'equivalenza forma-contenuto, ottenendo un'ipertrofia del segno-immagine che trasforma Luci, da timida e sottomessa detentrica dei valori tradizionali, in icona della liberazione dei costumi. Del resto, basta che il poliziotto suo marito assuma platealmente il suo ruolo

dominante, indossandolo come una maschera e portandolo alle sue estreme conseguenze, che “reclamizzi” con sufficiente *esmero* il suo prodotto, per riacquistare il suo trascinante *appeal* e perché la pellicola si concluda con uno sgrammaticata e ambigua riconferma dell’identità tradizionale, del resto però, costretta a dismettere ogni naturalistica ipocrisia, ad indossare con sfacciata teatralità i propri segni distintivi, giocando ad armi pari, interagendo sullo stesso scenario con le innovative maschere del desiderio, accettando la natura costruita e recitata di tutti i ruoli. Insomma, seppure questa Madrid sorprenda con una proliferazione di caratteri e costumi che dovevano risultare di un’alterità quasi aliena per lo spettatore spagnolo del 1979, sebbene le sue strade siano concepite come un *muestruario* di novità, una fiera scioccante di perversioni e tratti rivoluzionari (cantanti punk, dominatrici in completini di lattice, ragazzi di vita che partecipano ad un concorso di *Erecciones generales*, travestiti con cresta e piume, pittori cocainomani e donne barbute in sottoveste che recitano monologhi di Tennessee Williams), la partita che si disputa non è tanto quella tra vecchio e nuovo, quanto piuttosto quella tra verità e artificio, con il secondo polo del binomio che attira il primo sul proprio terreno di gioco, costringendo i ruoli tradizionalmente codificati, quelli legati alla mistificazione provinciale dell’autenticità, ad aderire alla stringente necessità di produrre convincenti immagini di sé, che possano competere con le sgargianti maschere del desiderio di alterità, con la “propaganda” della liberazione. Accanto alla Madrid notturna di concerti, festini e mostre d’arte d’avanguardia, resiste quella diurna del *pisito* e della *pandereta*, permangono i canovacci del poliziotto maschilista e repressore, della “vergine di ferro”, della casalinga in vestaglia a fiori che fa la maglia, ma divengono panni, vestiti di scena, da indossare ed esagerare in una parata delle possibilità sempre ingannatrice. Sul piano delle intenzioni, dovrebbe impararlo a sue spese proprio il poliziotto, che viene picchiato a sangue dai membri del gruppo rock di Bon travestiti da *chulos y manolas*, mentre, complice con un universo di segni che intuisce maldestramente come solidale, batte il tempo con *las palmas* al ritmo di una canzone folklorica. Ma anche il nuovo deve arrendersi alla legge dell’inconsistenza delle apparenze di realtà, visto che la vendetta viene impropriamente applicata sul mite gemello identico del colpevole. La stessa Bon, poi, viene tradita dalla poca convinzione con cui reclamizza il suo prodotto, perdendo la sua schiava d’amore nel momento in cui la sua attraente carica sadica diventa maniera, stanca replica della disattenzione affettiva del maschio patriarcale (“Últimamente me tratabas como tu chacha”, la rimprovera Luci). Nel set cittadino di *Pepi...* le maschere sociali legate alla tradizione non si eliminano, bensì impallidiscono e perdono mordente immaginario di fronte ai sogni della città moderna, sogni reversibili, d’altronde, intermittenti, mediati o mediatizzati dal filtro del cinema o, peggio, della pubblicità, ma sufficienti a svelare la postmoderna debolezza dei materiali che fino a questo momento costituivano il reale. Il nuovo, infatti, non costituisce un alternativo ed autonomo paradigma di realtà, ma un’immagine a sua volta debole che deve “convincere” per affermarsi. Nelle sue idiosincratice ambiguità, il primo film di Almodóvar contiene *in nuce* i segni inquieti dell’irrisolutezza almodovariana rispetto alla cultura

postmoderna dell'immagine, qui pienamente disponibile a confrontarsi ironicamente con la propria inconsistenza.

Se qui nuovo e vecchio, provinciale e urbano, internazionale e locale, trasgressivo e tradizionale convivono in un regime di promiscuità totale e degerarchizzata di estrema originalità, sottomettendosi entrambi i poli al regime instabile delle immagini, in *Laberinto de pasiones* (1982), che segna il momento in cui la *movida* diventa un marchio di fabbrica riconosciuto e analizzato oltre i suoi confini di provenienza⁴, si produce una sorta di istituzionalizzazione del meccanismo della trasgressione iconografica: Madrid cessa di vivere nella ferita aperta tra ricordo di realtà e desiderio cinematografico e diventa oggetto di uno spot ben congegnato sensibile soltanto alle sue incantatorie regole interne. La città è adesso un supermercato di immagini sapientemente allestito, una vetrina di gesti, segni, comportamenti e caratteri esposti per reclamizzare l'elisir della modernità, un espositore di appetibili oggetti del desiderio disponibili all'acquisto. La conversione della capitale spagnola in icona della soddisfazione dell'immaginario postmoderno si afferma adesso in purezza, abbandonando, per disinteresse o cecità, le frizioni, le commistioni e i patteggiamenti che caratterizzavano il folgorante film dell'esordio. Non è banale sottolineare che il meccanismo dell'inurbamento coinvolge qui una folla improbabile e variopinta di turisti o rifugiati politici del desiderio: non più soltanto giovani provinciali andaluse in cerca di fortuna ma principi regnati dello Stato dittatoriale (e immaginario) di Tirana, perfide aspiranti regine, terroristi sciiti. La notizia si è sparsa: la Spagna, e la città deputata ad esserne metonimia, non è più quel che era, è diventata il luogo più libero e divertente del mondo, un porto franco riconosciuto a livello internazionale. Ed il film che deriva da questa consapevolezza decide di lavorare assai meno del precedente con i materiali del costume locale, bensì di nutrirsi quasi esclusivamente di convenzioni cinematografiche, modellandosi sulla falsariga di una rocambolesca commedia erotica che intertestualizza e parodia, *en passant*, ingredienti d'intrigo politico e noir psicanalitico. Inizia il lavoro del regista con i generi deputati dell'immaginario filmico hollywoodiano, la citazione di canovacci cinematografici riconoscibili, riattivati in modo ostentatamente posticcio, virgolettati nella nuova capitale del cinema che li imbastardisce, li riveste di una patina *cheap*, li strania estremizzandone la componente artificiosa, svelandone allegramente la cifra antinaturalistica.

Il movimento d'apertura è quello, destinato a replicarsi con plurime variazioni nella filmografia almodovariana successiva, della passeggiata metropolitana, intesa qui come libidinoso apertura prospettica su di un mercato di ghiottonerie, che catalizza la privazione del prima, l'esplosiva urgenza del desiderio represso e l'attuale impossibilità della scelta, la proposta di un'identità nuova infantilmente dedita a rifondarsi per accumulazione bulimica di gesti, comportamenti e pulsioni svincolati da ogni criterio o costruito elettivo: Cecilia Roth cammina tra le bancarelle del Rastro ed osserva attonita e compiaciuta le infinite possibilità della sua soddisfazione urbana, pronte ad essere innescate dal suo sguardo acquirente. I prodotti in questione sono

⁴ Vedi, ad esempio, Vattimo (1990).

gli attributi maschili dei passanti che, attraverso un movimento di telecamera fortemente emblematico, vengono inquadrati, a continuazione, riflessi e caleidoscopicamente moltiplicati nelle lenti di un paio di occhiali da sole “in esposizione”. Non solo la Parigi dei *passages* benjaminiani traspare in questa scena ironicamente depauperata di ogni prestigio moderno o modernista, ribassata di grado e di stile in una Madrid che compra corpi del desiderio in svendita, ma alla merce è stato definitivamente sostituito il suo fantasma, il suo simulacro, che, multiforme e instabile, si frappone tra il soggetto e lo specchio in cui dovrebbe riconoscersi, posponendo a tempo indefinito la necessità dell’identificazione. Assolutamente parallelo è il percorso di Imanol Arias, il principe di Tirana, che a Madrid fugge dai suoi doveri disperdendo il suo prezioso seme, deputato a dare continuità ereditaria alla stirpe regnante, dedicandosi all’omosessualità, cogliendo ogni divagante possibilità offertagli dal promiscuo *mundillo* della *movida*, “dimenticandosi di sé” e vivendo in incognita, camuffato e travestito⁵. Dal canto suo, Cecilia (Roth) occulta le sue origini di ragazza di buona famiglia, di borghese figlia di papà, vittima probabilmente di un latente complesso edipico, nei panni notturni di Sexilia, cantante trash e ninfomane di professione. Entrambi i personaggi appaiono perfettamente integrati per le strade della città dell’equivoco, deputata a confondere allegramente ogni traccia di riconoscibilità identitaria. L’oggetto magico del travestimento permette loro di liberarsi dai vincoli della responsabilità e dal confronto con i propri demoni, “politici” nel caso di Riza e psicologici per la sua controparte femminile: inseguiti e perseguitati dai loro specchi, sono due eroi in fuga, mimetizzati ad artem, convenientemente protetti dal labirinto cieco della città in cui si consuma la loro passione di alterità⁶: annaspando affannosamente, senza alcuna possibilità di raggiungerli, li rincorrono andando a sbattere nelle pareti ingannatrici dei loro costrutti virtuali le istanze censorie e punitive del principio di realtà, terroristi e psicanalisti lacaniani che, in farsesco parallelismo, tentano di imporre la visione nuda, non rifranta, dell’identità personale, di ristabilire la verità che si cela sotto i comportamenti e i gesti. C’è però qualcosa che stride in questo gioco di forze, in cui i portabandiera del riconoscimento realistico funzionano da antagonisti deputati dell’avventura degli eroi travestiti, da intrusi nella favola urbana della *movida*: la funzionalità narrativa del costrutto appare inficiata dalla tendenza a non incontrarsi dei percorsi passionali del principe e della principessa, giacché entrambi pescano

⁵ Emblematicamente, è Patty Diphusa, impersonata dal noto travestito della *movida* Fabio McNamara, a fornire a Riza Niro un opportuno viatico verso l’anonimato, facendolo scegliere da un catalogo di parrucche e acconciature la messa in scena della sua nuova identità urbana. Come una fata madrina dei tempi moderni, la regina dei fotoromanzi pornografici consegna nelle mani del suo protetto l’oggetto magico più conveniente per vivere al meglio nel mezzo avventuroso madrilenico. Sembra scontato ribadire che gli allegri travestiti che passeggiano in lungo e largo per la filmografia di Almodóvar non costituiscano soltanto un motivo anedddotico di costume, ma fungano da *mise en abyme* del funzionamento dell’immagine di libertà almodovariana, concepita come ostentazione di un artificio.

⁶ In questa fase, la passione erotica, il desiderio -parola chiave deputata dell’universo almodovariano, che più avanti sarà forza nuda e drammatica legge interiore- rappresenta appena una maschera, una delle mille declinazioni possibili del desiderio di *actualidad* (ovvero, della capacità di *actuar*). Non è un caso, dunque, che si leghi a doppio filo al travestimento e, ovviamente, al travestitismo.

dallo stesso repertorio di immagini del desiderio. I capi del filo di Arianna e Teseo appaiono destinati a dipanarsi per sempre in frustrante parallelo, almeno finché entrambi non decidano di uccidere il loro Minotauro travestito. Una favola non è tale se i giovani, a conclusione delle loro divaganti peripezie, non convolano a giuste nozze, e se il principe è gay e la principessa ninfomane, difficilmente potranno vivere felici e contenti. Ancora una volta, Almodóvar gioca ad essere infedele alle sue premesse teoriche, ad ogni premessa teorica, giacché in *Laberinto de pasiones* lo scioglimento finale dell'intrigo, sollecitato dal confronto con canovacci di genere riconoscibili che risalgono addirittura al romanzo bizantino, avviene, paradossalmente, nella dismissione delle maschere appetibili del desiderio e nel ritorno convenzionale del rimosso allegramente travestito. Un flash-back tradotto in immagini in modo così vistosamente antinaturalistico da imprimere una distanza ironica fortissima al lieto fine che ne consegue stigmatizza il vissuto trasgressivo (madrileno) dei protagonisti come conseguenza di un nodo patologico da districare, sancendo beffardamente la logica del confronto con il passato traumatico come risolutiva, con i detentori della verità psicanalitica eletti a inflessibili "guardiani" dell'identità contemporanea. Significativamente, gli effetti dello svelamento non possono che consumarsi fuori da Madrid, lontano dal suo scanzonato labirinto di passioni, che rimane, nonostante lo schiacciamento monocromo della propaganda, paradossalmente più credibile, meno contraffatto (nell'accettazione e nell'elezione a sistema del meccanismo della contraffazione) di questa posticcia fuga verso l'autenticità, una "fuga dalla fuga" chiaramente ironica che, comunque, inaugura un movimento conclusivo destinato ad imporsi come abituale nei film successivi, dove il repertorio di immagini e travestimenti della metropoli, da innocente veicolo di liberazione personale dai condizionamenti dell'identità imposta, passa ad essere illuminato da una luce di taglio inquieta e indagatrice. Alla luce dei ripensamenti più seri che verranno, possiamo affermare che se la Transizione ha eluso il confronto critico con un passato ingombrante "inventando" l'identità democratica e se il cinema almodovariano degli esordi ha accompagnato complice i velleitari procedimenti di una democrazia debole attraverso la creazione cinematografica della città *travestita*, i significativi correttivi ironici che abbiamo cominciato a commentare escludono l'ipotesi di un'identificazione ingenua, di una complicità totale con la propaganda della nuova Spagna, la cui maschera gaudente è ostentata con orgoglio, ma anche vistosamente messo a nudo.

Per continuare ad operare con ottimismo e passione trasformativa dentro la sua città delle immagini, Almodóvar intraprende adesso un nuovo percorso. Evidentemente, i segni culturali della *movida*, con il suo arsenale di vestiti scenici del desiderio di liberazione, cominciano ad essere percepiti come reclusivi, settoriali, autoreferenziali, ed il cinema almodovariano comincia a lavorare con materiali più universalmente riconoscibili, dando forse il suo contributo più significativo alla trasformazione immaginaria della nuova Spagna: nei quattro film successivi al dittico appena commentato si procede ad un'operazione visionaria di ricostruzione dei principali capisaldi iconografici e narrativi della mitologia ispanica. Se la rivoluzione è una rivoluzione *light*, un'allegria, acritica messa in scena in cui si può fingere di essere ciò che non si è,

una volta acquisita la libertà di giocare “a fare l’alieno alla corte di Re Artù”, i panni della trasgressione possono essere comodamente dismessi: non assistiamo più all’impatto violento tra una controcultura moderna e internazionale e una cultura locale di retaggi e imposizioni ataviche smascherata nel suo artificio, e ci si dedica a capitalizzare la confusione prodotta, ad “abitare” trasgressivamente le antiche armature dei cavalieri della tavola rotonda. Come conseguenza di un’impostazione meno giovanilistica, assistiamo al passaggio, commentato da tutti i critici, dalla commedia al melodramma, e il motivo del desiderio comincia ad essere indagato come costante trascinatrice e potenzialmente distruttiva che abita trasversalmente i cuori e le viscere di un’umanità palpitante asservita ad un unico severo padrone, che non guarda in faccia agli “abiti”, che non rispetta alcuna superficiale gerarchia e accomuna santi e peccatori, tradizionalisti e trasgressori, in un’unica disarmante frenesia. Madrid diventa il *cauce* deputato ad ospitare il fiume traboccante dell’impulso passionale che investe e livella differenze ancestrali, muovendo i corpi all’incontro, profanando altari, tabù, luoghi comuni. Gli argini e le barriere fanno adesso parte della visione, non vengono rimossi come nel labirinto erotico della *movida*, ma significativamente non dipendono dagli ormai innocui e addomesticati meccanismi censori, dai dissuasori socioculturali della “civiltà”, bensì dalle capricciose asimmetrie dell’attrazione. In questa fase, Almodóvar sembra dedicarsi a sostenere la tesi secondo la quale l’unica forza genuinamente trasformatrice è la passione, l’unica rivoluzione possibile è quella dell’individuo che si cerca nudo, solo, incondizionato, nella tensione verso il proprio oggetto del desiderio, assunto ad unica, qualunque bandiera dell’identità contemporanea. Si percepisce, di nuovo, un marcato disinteresse per le conquiste civili della democrazia, il rifiuto ostentato di una dimensione politica in favore di una sorta di apoteosi del privato tutta postmoderna. Del resto, la Madrid almodovariana non è mai *polis*, foro di discussione e costruzione di un futuro collettivo, bensì un reticolo di percorsi personali che si coniugano, con assoluta leggerezza, sempre al presente continuo. Adesso, però, si fa avanti in modo inquietante *dal reale* il segno di una liberazione democratica fatta di insegne, cartelli pubblicitari, etichette ed, in ultima istanza, immagini, una trasformazione che ha eluso la sostanza, segno che porta il cinema almodovariano ad un primo ripensamento critico delle sue strategie: dopo aver celebrato il tripudio della forma che non cristallizza, il regista comincia ad adoperarsi per svelare le costanti che soggiacciono ai caratteri e alle loro esibizioni, o per lo meno ad indagare i margini di aderenza delle maschere ai volti, a scandagliare i sotterranei di una città “immaginaria” che adesso non celebra come un doppio iperbolico e carnevalesco la tendenza al travestimento della nuova Spagna, ma ne accompagna criticamente le ambigue conquiste, scoprendone le forme di superficie (vecchie e nuove) e riempiendole trasversalmente di pulsioni sostanziali e livellanti. Paradossalmente, si ottiene l’effetto di una serie di film “politici”, di politica culturale, giacché la forza motrice della passione è utilizzata per abitare e riplasmare dall’interno gli apparati iconografici della città spagnola, con gli attanti del teatrino sociale chiamati a sancire da testimoni impotenti e stupefatti il trionfo della rivoluzione passionale.

Cominciamo con un film in cui a Madrid non si arriva, ma dai cui circoli (“viciosos y sin salida, se entiede”) si fugge alla ricerca di raccoglimento e di pace, in uno spazio chiuso e protetto che difenda dai pericoli e dai “peccati” della città⁷. *Entre tinieblas* (1983) inizia con l’inquadratura, a mo’ di proemio, di una *esquina* metropolitana percorsa dal tempo in vertiginoso *fast-forward*, visione proemiale che tende a stigmatizzare la notturna confusione sensoriale della *movida* come un estenuante capogiro, sintomo di una *resaca* da cui è necessario scuotersi. Yolanda, vestita di lustrini e paillettes, mima maliziosa e ammiccante canzonette su di un palcoscenico, ma a notte fonda percorre una strada scura che la riporta al suo appartamento, dove l’attende un amante violento ed in crisi di astinenza che le ordina di procurargli una dose⁸: la donna, impassibile e distante, esegue, e l’uomo muore di overdose in una sequenza gelida e priva di ironia alla fine della quale Yolanda, forse complice dell’iniezione assassina, esce di casa, evidentemente in fuga dai suoi fantasmi, dalle sue colpe, dal *mundillo* della *movida* che qui ha perduto ogni connotazione festosa. È un convento della calle Hortaleza ad accoglierla, nella ripresa di un canovaccio topico, quello della reclusione monastica come approdo propizio per un tumulto narrativo senza uscita —qui appena alluso— e come pausa riflessiva per la confusione psicologica della giovane traviata. Ma quello delle Redentrici Umiliate è un ordine moderno, profondamente compenetrato con l’attualità urbana, iperbolicamente aperto alla città, ramificato sul territorio attraverso i meccanismi della propaganda, avvezzo ad attirare a sé i propri clienti come farebbe un venditore porta e porta, attraverso un malizioso corto circuito stabilito tra la missione evangelizzatrice e l’adescamento commerciale. In effetti, la madre superiora, come una *groupie* fanatica, ha assistito ad un’esibizione della cantante e le ha lasciato un biglietto da visita che adesso si rivela propizio per riscattarla dal suo labirinto. Ma ciò che appare più significativo del lavoro almodovariano sulla narrazione *intra moenia* è il fatto che l’oggetto dell’inedita attenzione psicologica che costituisce il segno forse più evidente del passaggio ad una nuova fase operativa non sia tanto la pecorella smarrita, che curiosamente conserva la sua iniziale impenetrabilità⁹, bensì il gruppo delle monache

⁷ Il titolo con cui si distribuisce il film in Italia, *L’indiscreto fascino del peccato*, appare doppiamente fuorviante: in primis, per il riferimento implicito a Buñuel e alla profanazione iconoclasta che il suo cinema applica agli apparati simbolici del cattolicesimo, non troppo aderente all’operazione di umanizzazione passionale che investe qui le suore del convento delle *Redentoras Humilladas*, ed in seconda istanza, per la tematizzazione di un’attrazione irresistibile verso il peccato, verità cittadina dei film della *movida*, che qui, viceversa, si prova ad esorcizzare.

⁸ La narrazione dovrebbe aprirsi ad una delle tante sequenze della filmografia almodovariana dedicate all’acquisto di stupefacenti della più svariata natura, ma qui viene lasciata implicita senza dare luogo alle esilaranti situazioni *costumbriste* di nuovo conio, alle pittoresche scene di vita di strada, che il regista difficilmente si lascia sfuggire.

⁹ Yolanda, la protagonista “attuale” del film, il materiale umano deputato a catalizzare le attenzioni di un regista che si è affermato indagando le nuove icone della città democratica, non subisce alcuna trasformazione interiore secondo le esigenze del codice narrativo attivato, e si limita a sfruttare il convento come un comodo ostello in cui nascondersi prima di partire, immutata, verso altre avventure. In questo modo, il suo ruolo di impassibile esca del desiderio rimane significativamente sfocato, del tutto secondario.

ospitanti e, nello specifico, la madre superiora, la cui umanità sanguinante viene denudata impietosamente proprio dalla convivenza con l'oggetto deputato delle sue cure spirituali, assimilate ad un caso particolare della fenomenologia del desiderio. Al di là della presa di distanza iniziale dall'ossessione monomaniacale per una Madrid esclusivamente connotata contro-culturalmente, la fuga in uno spazio intimo, in un *locus amoenus* che ristori dall'ebbrezza metropolitana, è in effetti solo apparente, giacché la reclusione nel convento si configura sin dalle premesse come l'occasione per sondare uno spazio ulteriore del panorama cittadino, più nascosto e meno appariscente rispetto ai luoghi (comuni) della libertà conquistata, quelli che si celebrano all'aperto per le vie notturne della capitale, uno spazio tradizionalmente impermeabile al cambiamento e definito da un *abito* inveterato all'interno del quale si stanno, in realtà, incubando trasformazioni ben più scandalose e sostanziali. Il monastero di *Entre tinieblas* costituisce, in effetti, uno degli spazi più potenti dell'immaginario urbano almodovariano, è il segno delle vecchie strutture che si aprono al nuovo, dei vecchi costumi che si lasciano abitare e possedere con trasporto dalle immagini del desiderio cinematografico. Il movimento almodovariano è adesso inclusivo, accogliente, disposto ad un dialogo umanissimo tra abitanti vecchi e nuovi di uno stesso spazio identitario, in un intreccio complesso e non polarizzato di destini solo superficialmente separati dalle loro apparenze socioculturali. Le porte del convento sono spalancate alla circolazione fluida dei fermenti passionali. Lungi dal costituire un'immacolata roccaforte, un anacronistico porto franco rispetto al turbinio della passione di modernità, si costruisce come uno spazio di permeabilità all'interno del reticolato urbano, non solo geografica ma storica e culturale. Le suore umiliate, esse stesse delle rifugiate piene di glamour, delle romantiche eroine urbane traviate e "redente", in realtà, non hanno mai abbandonato la città, bensì praticano la loro appassionata militanza tra i peccatori più incalliti partecipando attivamente ai turbamenti mondani delle anime perdute della Spagna liberata, provando sulla propria carne il fascino del vizio e adorando con trasporto feticistico coloro che hanno perduto la via: l'immedesimazione elide ogni distanza e porta le guide spirituali a peccare affianco ai loro deboli affiliati, mentre, nel caso della madre superiora, l'amore evangelico per Yolanda si declina come ossessionante frenesia erotica che segue percorsi del tutto affini a quelli dell'amore terreno. In fin dei conti si tratta di nuovo di far esplodere le fissità identitarie forzando fino a farlo esplodere il confine rigido di un comportamento, di *sobreactuar* un abito socialmente accettato per rivelare le implicazioni shockanti del non detto, ma qui, come dicevamo, l'operazione pare arricchire e conferire profondità alla maschera tradizionale, umanizzarla ed, in ultima istanza, riposizionarla come legittimo veicolo di pulsioni eterne e mai fuori moda che, con ogni diritto, possono trovare posto all'interno del nuovo quadro urbano, immaginato come spazio postmoderno di rifusione antidialettica. La Madrid di *Entre tinieblas* è una città di conflitti solo apparenti, depurata da ogni tensione culturale, dove le opposizioni tra interno ed esterno, presente e passato, tradizione e liberazione, perdono di consistenza e pregnanza: l'oggetto-emblema –quasi una mappa– della nuova configurazione cittadina, è il collage che campeggia dietro la scrivania della badessa, una sorta di altarino in cui le immagini ritagliate dalle riviste sensazio-

naliste di attrici e cantanti (“le più grandi peccatrici del secolo”) si abbracciano idealmente con le ricontestualizzate madonne, martiri e sante del fervore devozionale, assemblate e convocate ad una rifusione spregiudicata dalla passione pop della collezionista, smascherata come velleitaria ed ingenua proprio su base estetica. L’unione, in effetti, non cristallizza ed il melodramma lesbico tra la cantante e la suora rimane una grottesca, asimmetrica, anomalia che meriterebbe di essere acquisita a suggello di questo manifesto del kitsch, eppure qui il procedimento giustappositivo, nella sua idealistica ingenuità, appare dotato di una problematicità dolorosa (e di una forza drammatica) sconosciuta ai primi film.

La stessa forza trasformativa, l’impeto passionale, circola a flusso continuo per le strade madrileni di *La ley del deseo* e *Matador*, che si configurano come il dittico di un *retablo* profano concepito come iconostasi ideale della nuova Spagna: i marchi culturali della *hispanidad*, così come quelli paesaggistici della capitale spagnola, interagiscono complici con i desideri di autoaffermazione amorosa dei personaggi, sotto la cui azione risultano rimodellati. Madrid non si configura più come la versione provinciale e sdrucita della New York warholiana, appena scalfita dall’inserzione del kitsch spagnolo, non è più un catalogo di immagini pubblicitarie di liberazione, ma è l’emblema di un nuovo corso umanisticamente connotato che si propone di ridefinire dalle fondamenta le identità tradizionali attraverso l’imposizione di una nuova etica trasversale. Rispetto al progetto della città aperta al consumo ludico dei cittadini, della città *à la carte*, frutto dell’acume politico del governo socialista di Enrique Tierno Galván¹⁰, Almodóvar sembra adesso andare oltre, inventando Madrid come spazio ideale di riflessione critica sui nuclei cruciali dell’immaginario locale, profondamente rifondati non dalle possibilità della fruizione *turistica* e dell’intrattenimento “culturale”, ma da impulsi autenticamente basici, non strumentalizzabili, svincolati da ogni logica pubblicitaria. Se l’opera almodovariana non si limita a documentare ma letteralmente crea nuovi stereotipi culturali per il paese, sottolineando il ruolo cruciale dei mass-media nella costruzione della nuova identità spagnola, è fondamentale chiarire che, a partire da questa fase, la “propaganda” almodovariana segue percorsi differenti rispetto a quelli perseguiti dagli organi istituzionali, rispetto ai cui mistificanti programmi postmoderni si comincia a marcare una distanza.

Matador (1986) astrae e stilizza lo spazio urbano: Madrid perde qui ogni connotato *costumbrista*, ed il regista abbandona il gusto per la compiaciuta documentazione della stralunata fauna urbana che caratterizzava i film precedenti, usando la città come spazio meramente simbolico, funzionale alla messa in scena della corrida erotica dei due protagonisti, che si inseguono, tra *faenas* e *amagos*, fino all’estasi conclusiva, seguendo una logica rituale virtualmente cieca alle indicazioni provenienti dall’ambiente. La capitale viene qui spogliata di ogni segnale d’orientamento e ridisegnata come scenario spettacolare, una *plaza de toros* a cielo

¹⁰ Il sindaco socialista di Madrid durante *l’age d’or* della *movida* è stato in grado di servirsi sapientemente di quell’esplosione di vitalità non istituzionalizzata come veicolo di propaganda interna e proiezione internazionale, riuscendo a lavare di dosso alla capitale le aderenze di un passato ingessato nel blasone monarchico e nel centralismo franchista.

aperto, abitabile soltanto secondo una distinzione tutta interna alla logica dello spettacolo: quella tra platea e arena. Il marchio più riconoscibile dell'identità culturale ispanica dona complice il suo alfabeto di segni all'etica della passione, intesa come volontaria, sadomasochistica *matanza*, sacrificio mutuo ed inevitabile perpetrato da due individui eletti e vincolati da una forza che li stigmatizza nell'eccezione e converte gli altri personaggi in estasiati ed impotenti spettatori di un rito che abbatte differenze e conflittualità per contagio visivo, provocando una catarsi capace di ridisegnare le convenzioni della convivenza civile. Già molto è stato detto sulla trasformazione potente operata dal regista sull'apparato significativo della corrida (Lev, 1995), di cui si mantiene la suggestione basilare del piacere della morte (inflitta e subita), ma che il regista svincola dalla fissità dei ruoli, *femminilizzando* la figura del matador e *virilizzando* quella della "bestia", dotando entrambi di un'intercambiabile pulsione assassina e vocazione sacrificale, rendendo duttili i contorni di un apparato metaforico abitualmente associato alla mistica erotica del maschio predatore messo di fronte ad un appetibile assortimento di vittime: qui, la controparte del torero necrofilo Diego Montes, l'avvocata María Cardenal, è a sua volta un'assassina, una predatrice sessuale assetata di sangue, e l'attrazione fatale che li porta a disegnare complicate e indecise figure di ricerca in lungo e largo per la città del desiderio non dipende dall'incastro scontato del masochismo femminile con il sadismo maschile (come avveniva nell'iperbole grottesca del matrimonio tradizionale del poliziotto con la casalinga in *Pepi...*), bensì dal fulgore oscuro che li accomuna nel riconoscimento "androgino" della compresenza contraddittoria di opposti che si elidono nelle dinamiche della passione e nella natura umana: maschile e femminile, vittima e carnefice, piacere e dolore, eros e thanatos. Si gioca, dunque, con le categorie dello straniamento, innescando nel pubblico spagnolo un comodo riconoscimento identitario prontamente sconfessato, chiamandolo prima a raccolta intorno ad uno dei luoghi comuni dell'intrattenimento popolare nazionale per poi metterlo di fronte ad uno specchio falso che costringe a riformulare vecchi valori e scompaginare riflessi consuetudinari, contaminandoli di rifrazioni inedite ed insospettite¹¹. Intorno a questo nucleo, si ridisegnano tutti i rapporti civili dell'urbe, uniti nella contemplazione stupefatta dello spettacolo della liberazione passionale. Sono da segnalare tre esempi di uso simbolico dello spazio cittadino, direttamente ricollegato alle fasi salienti della corrida dei due protagonisti. In primo luogo, *el viaducto*, tristemente noto come ponte dei suicidi per i madrileni, compare come luogo deputato dell'incontro tra i due amanti letali e l'immaginario a cui è convenzionalmente legato acquisisce una decisa ri-significazione romantica, divenendo presagio della paradossale estasi erotica che si realizza, nel finale, nei pressi della vecchia *alcoholera* di Chinchón, una

¹¹ Oltre a ridiscuterne e mobilitarne i segni, c'è da aggiungere che Almodóvar svincola la tauromachia dal localismo e la feconda con suggestioni estranee, di altra provenienza, internazionalizzandola. È lo stesso regista a chiamare in causa il riferimento al suicidio rituale del samurai codificato da Mishima ne *Il padiglione d'oro*. A questo proposito, bisogna ricordare che il copione di *Matador* ("un perfecto y admirable disparate español para hispanistas", Vidal, 1988: 151) fu scritto a quattro mani con il romanziere Jesús Ferrero, noto per la raffinata "cineseria" postmoderna di *Beber Yin* (1986), all'epoca, un vero e proprio caso editoriale.

fabbrica dismessa ed in rovina appena fuori Madrid ri-funzionalizzata dalla semiosi del desiderio, trasformata da relitto dimenticato in monumento emblematico di una nuova mappatura urbana. Gli inseguitori-spettatori degli attanti della cerimonia passionale la usano come segno di orientamento sul territorio nell'inutile tentativo di bloccare il disturbante rito della *cupio dissolvi* (o, libidinosamente, di prenderne parte, valicando i confini del recinto spettacolare), ma le mete deputate della nuova Madrid del desiderio non si raggiungono secondo le rotte previste dalle cartografie tradizionali, bensì seguendo intuizioni visionarie, associazioni di idee e di immagini, percorsi simbolici suggeriti da sensitivi, cartomanti, astrologi o, tutt'al più, dal linguaggio immaginifico del cinema (dentro il cinema) che sapientemente dirige i passi dei protagonisti verso lo scoprimento della loro verità, nuda e tragica: una sala cinematografica in cui si proietta la scena finale di *Duello al sole* di Vidor –con la coppia romantica braccata che si fa irraggiungibile nella morte– diventa parte integrante e sostanziale della nuova città, folgorando i protagonisti con la rivelazione del loro destino. Lo spettacolo a cui siamo chiamati ad assistere tramite la mediazione dei personaggi comprimari sembra essere quello della rimozione del senso di colpa, come necessità storica e culturale di *essere* a tutto tondo nell'identificazione parossismica con due “innocenti” amanti-assassini, intoccabili ed incolpevoli nella persecuzione visionaria del loro *amour fou*, di fronte al quale si piegano i vecchi retaggi dell'inibizione religiosa e legislativa. Il personaggio di Ángel, un giovane tormentato e castrato dall'educazione cattolica impartitagli da una madre disumana, discepolo dell'Opus Dei, alunno imperfetto e tragicamente impotente degli insegnamenti del *matador*, costituisce la prima approssimazione di Antonio Banderas al ruolo del romantico *naïf*, dell'idiota-saggio del desiderio, con cui l'attore si identificherà nelle sue prove attoriali successive, da *La ley del deseo* ad *Átame*: per ora, insicuro e incapace di ritagliarsi un ruolo integrato nella logica velleitaria del desiderio, si addossa la responsabilità di crimini che non ha commesso, spianando la strada ai due amanti fatali, incarnando l'emblema di una transizione complessa, che fatica a liberarsi dai vecchi fardelli e spia con aspettante invidia comportamenti e gestualità estreme in attesa di un'opportuna catarsi che, pedagogicamente, ne ispiri la crescita. Accanto a lui un poliziotto e una psicologa di nuovo conio (Carmen Maura e Eusebio Poncela) che, abbandonato il letale sodalizio con la religione e dismessi i panni divenuti grotteschi dell'esigenza normativa e censoria, con emblematica debolezza, lo accompagnano da benevoli tutori ad assistere al visionario spettacolo del desiderio senza colpa. Se il film, a prima vista, sembra non avere niente a che fare con i travagli identitari della nuova Spagna, un significativo cameo almodovariano autorizza, nel paradosso umoristico, una lettura contestuale del melodramma taurino: in un vecchio macello di Legazpi, riabitato secondo i dettami del recupero trasformativo tipico dell'urbanismo postmoderno, un Almodóvar travestito da stilista di grido allestisce una teatrale “carneficina” che vincola implicitamente il tema tutto privato del film con i luoghi comuni del passato collettivo nazionale. La sfilata, ispirata al mondo dei *toros*, si intitola *La España dividida*, un'allusione diretta all'annoso conflitto tra le due Spagne e, dunque, al trauma della guerra civile: ma di fronte alla partita amorosa del maschile e del femminile che si eclissano nudi nell'apoteosi dei corpi appassionati,

della vecchia diatriba non rimangono che delle insegne vuote, dei costumi di scena, l'attaccamento ai quali inibirebbe la necessità di sondare la verità sostanziale dell'individuo depurato da ogni condizionamento ambientale, relegando chi si nasconde dietro alle bandiere al ruolo di mero spettatore di una liberazione che segue altre vie, permettendogli appena l'irrisorio margine di manovra di schierarsi "politicamente", scegliendo tra una scandalizzata intolleranza e l'infantile invidia del *voyeur*¹².

A proposito de *La ley del deseo* (1987) dice il regista, svelando la chiave interpretativa di tutti i film di questa prima fase di acquisita maturità poetica: "Lo que más me interesa es la pasión por sí misma. Es una fuerza que no puedes controlar, que es superior a ti mismo y que es origen tanto de dolor como de placer. Pero, en cualquier caso es tan fuerte que te lleva a hacer cosas realmente monstruosas o absolutamente extraordinarias" (Vidal, 1988: 158). E la costruzione dello spazio urbano si piega, complice, ad ospitare convenientemente il melodramma torbido della passione, che qui si dà allo stato puro, usando la città, la sua anima inquieta e le sue forme cambianti, da correlativo oggettivo della necessità di svelamento ed autenticità ad essa correlata: "A *La ley del deseo* le va bien la luz cegadora del verano (y sus sombras). También le va el calor, el brillo del sudor y la atmósfera asfixiante del bochorno veraniego. He querido que Madrid sea el recipiente de todas las historias que forman el carrusel de pasiones de *La ley del deseo*" (Vidal, 1988: 161). Una Madrid notturna, torrida ed estiva, più fisica e meno astratta rispetto a quella di *Matador* filtrata attraverso la metafora taurina, si fa scenario ideale di storie di passione che vi si incrociano libere, attizzate dall'atmosfera stessa della città che soffia sulle braci sopite e, attivamente, impone ai suoi abitanti l'unica legge che le è propria. Da feticcio della trasgressione, Madrid diviene in questo film, per la prima volta compiutamente, il feticcio del desiderio, della sua impellente necessità di smascherarsi ed uscire allo scoperto, di uscire nudo per le strade: "la sensación física la produce la propia ciudad, con todos los edificios tapados" (Vidal, 1988: 161). Il riferimento va alle rivoluzioni urbanistiche, ai rimodellamenti architettonici della capitale, che, negli anni '80, pare non trovare pace, come un'enorme crisalide in metamorfosi: "En verano, Madrid cambia de piel, regenera su vieja superficie. Durante el rodaje era difícil evitar los andamios y las grandes lonas de plástico cubriendo calles enteras. Lejos de huir de esa apariencia maltrecha, la he integrado y aprovechado para la película" (Vidal, 1988: 161). La "apariencia gastada" –stigmatizzata da cantieri e ponteggi, lavata da potenti getti idraulici– che Madrid assume nel film diventa metafora dell'impazienza di uscire allo scoperto, di liberarsi dalle bende di una "restauración [que] parece interminable": dietro il fascino decadente di uno spazio deteriorato, vecchio ed esperto, si nasconde la bramosia di realizzazione di una città che non si accontenta del passato "porque el futuro la sigue excitando" (Vidal, 1988: 161). Le metafore erotiche *dicono* convenientemente la natura transizionale dell'urbe,

¹² Ad un'intervistatrice che gli domanda perché abbia intitolato così il suo spettacolo, Almodóvar, nei panni dello stilista Francisco Montesinos, risponde: "Este País ha estado siempre dividido en dos. Por una parte están los envidiosos y por otra parte los intolerantes. Yo pertenezco a ambas".

che adesso non coincide più con l'allegro travestitismo dei primi film, con il gioco dell'identità inventata, ma con l'adesione ad un impulso basico per godere del quale è necessario lasciar cadere ogni pudore, svestire gli edifici, rimuovere le scorie e le macerie dalle strade, lasciar fluire correnti troppo a lungo soffocate. Per tutti i personaggi, Madrid è la città della rivelazione, della sincerità, della spinta alla nudità. Il suo protagonismo ha a che fare adesso con un lavoro, inedito per il regista, di "introspección clarísima hacia uno mismo" (Vidal, 1988: 158), con un'impostazione autobiografica che costruisce il film sulla contrapposizione tra i mascheramenti, gli inganni (e autoinganni) del cinema e le nudità passionali dello spazio cittadino. Pablo Quintero, come Pepi, è un regista, che adesso ha smesso di circolare nell'underground e si è affermato, scrive sceneggiature per professione in un lussuoso appartamento e presenza eventi mondani di grido; in generale, notiamo che tutta la gente de *La ley del deseo* "assomiglia" a quella del primo film, "muy moderna", notturna e festaiola, solo che qui è diventata di moda, è entrata a far parte dell'*establishment* artistico, si è perfettamente integrata nelle trame cittadine, di cui rappresenta la quintessenza, non già una deviante anomalia. Ma forse l'abitudine alla libertà si è sclerotizzata in maniera, è divenuta un repertorio di automatismi. Patologicamente egocentrico, Pablo è un manipolatore consumato che gioca a travestire cinematograficamente il proprio desiderio, sperimenta con la propria personalità usando l'attore come maschera, veicolo delle sue fantasie, opportunità ri-combinatoria e possibilista di scompaginare la propria equazione di realtà ("hacer una serie de combinaciones casi químicas contigo mismo", Vidal, 1988: 158). Nelle dinamiche relazionali della sua vita amorosa, si comporta allo stesso modo, ibridando la realtà con la finzione, giocando alla promiscuità, al travestimento sentimentale, intercambiando come pedine gli oggetti transitori di una verità desiderante incapace di rivelarsi a pieno prescindendo da correzioni prospettiche addomesticanti, finché "la ley del deseo impone sus normas y su precio" (Vidal, 1988: 171). Il suo specchio rovesciato è la sorella, Tina, una Carmen Maura che Almodóvar invita ad una prova attoriale difficilissima che condensa la verità poetica del film: quella di dire la verità attraverso la bugia, una bugia che, adesso, riformula profondamente l'identità, una maschera che scrive dolorosamente sul corpo, definitivi, i segni di una trasformazione irreversibile¹³. È assolutamente significativo che Almodóvar, abituato a sdoganare culturalmente e a valorizzare come cifra dei tempi moderni l'etica camp del travestitismo, affianchi contrappuntisticamente al personaggio del *metteur en scène* del desiderio leggero e volatile un transessuale, che reagisce alla cattiva educazione impartitagli da autorità maschili violente (il padre, il padre spirituale) trasformandosi nella sostanza, esibendo le ferite dell'identità trasformata dall'esigenza erotica come scelta di verità dolorosa, nella recitazione naturalistica del monologo viscerale dell'insoddisfazione eletta a professione di autenticità. Il fatto che l'uomo convertito in donna, il

¹³ Il passaggio simbolico tra travestitismo e transessualità conquista drammaticamente il centro della rappresentazione e si incupisce in modo inquietante nell'ultimo film di Almodóvar, *La piel que habito* (2011), che imbastisce una tragica riflessione sulla verità indelebile della "pelle che si abita" e sulla violenza implicita in ogni sperimentazione identitaria.

personaggio che incarna la *voce umana* che lotta per rivelarsi oltre le maschere (o che si consacra all'ascolto della *voce* imperiosa del padrone che assoggetta i suoi impulsi desideranti, ed addirittura, modella il suo corpo in obbedienza al suo richiamo¹⁴) sia, *in realtà*, recitato da una donna aggiunge idiosincratice suggestività all'operazione. Non è un caso che sia proprio Tina colei che più di ogni altro interagisce con gli inviti all'affermazione passionale della città, come evidenziato dalla scena da antologia dell'idrante: rivelata nella maschera definitiva, in perenne attesa alla fermata di un tram che si chiama desiderio, si denuda di ogni inibizione e chiama simbolicamente a sé il fantasma di cui è schiava, invitando uno spazzino notturno a irrigarla con il potente getto d'acqua con cui sta svestendo Madrid di ogni impurità storico-culturale, tirandola a lucido, rivelandola nel luccichio di un corpo sudato ed estenuato dal piacere. Ma il personaggio cruciale del film, almeno in una prospettiva sociologica, è quello interpretato da Antonio Banderas, la fatale anomalia nell'abitudine sentimentale di Pablo (la cui ansia passionale si appaga in una giostra di corpi-simulacri del desiderio, intesi come simulazioni di un amore non corrisposto): un “señorito jerezano, machista y convencional, un tanto reaccionario” (Vidal, 1988: 171), un provinciale inesperto ed immaturo alla scuola del desiderio, che il contatto con Madrid trasforma in “angelo sterminatore” della passione traboccante. Se Antonio arriva nella capitale pieno di inibizioni e condizionato da pesanti retaggi –che, puntualmente, si ripresentano dopo la sua liberazione, quando abbandona la città per tornare al *pueblo*, dove, di nuovo, lo aspetta una terribile madre castrante che gli impone i consueti travestimenti tradizionali–, la sua *ingenuità* sentimentale (intesa da Almodóvar come rappresentazione della “sociedad española tal cual”) è materiale propizio, *tabula rasa* che gli permette di vivere appieno la sua verità passionale, di *apurar* fino all'ultima goccia l'amaro calice del desiderio, sfuggendo ai rischi falsificanti del traffico di immagini compensatorie dietro cui si cela il più esperto e disinibito Pablo, distante regista della sua passione. Il romanticismo *desbordado* di Antonio, il cui desiderio nei confronti di Pablo si innesca, emblematicamente, in una sala cinematografica in cui si proietta la sua ultima pellicola, è il vero scandalo del film, l'autentica rottura di una norma. La storia di uno *stalker*, lavorando con gli elementi di genere del thriller passionale riposizionato ai margini dell'ortodossia eterosessuale, si trasforma in trascinate apologia dell'innocente delinquenza di un amore asimmetrico che, alla fine, seduce e convince al di là di ogni valutazione etica e sociologia comportamentale, spazzando via tutto, tanto i paletti dell'identità d'origine quanto quelli, fluttuanti e relativisti, del camuffamento postmoderno¹⁵. Per l'apoteosi amorosa finale che, letteralmente, santifica iconograficamente l'inarrestabile persecutore, gli apparati istituzionali di una città spettacolarmente erotizzata, come in *Matador*, ne

¹⁴ Nell'allestimento teatrale del fratello, anticipando il nucleo generatore di *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Tina recita sé stessa nel ruolo della protagonista de *La voz humana* di Cocteau, letteralmente appesa al filo del telefono da cui proviene l'ordine imperioso dell'aspettativa amorosa.

¹⁵ Ha ragione Barbara Minesso quando afferma che con questo film Almodóvar si lascia alle spalle “l'eclettismo postmoderno”, facendo prevalere “i contenuti che si contrappongono a questo atteggiamento”: “qui non è un post a dominare ma l'eterno presente di eros” (Minesso-Rizzoni, 2010: 50).

certificano l'intoccabilità. Un esercito di poliziotti schierati in trepidante attesa sorveglia impotente la parete cieca di un edificio in restauro, all'interno del quale si sta celebrando, a porte chiuse, il rito trasformativo del desiderio anarchico ed autosufficiente: più che coglierli intenti a tutelare l'ordine pubblico e negoziare con il rapitore d'amore i termini del riscatto della sua preda, la sequenza, che chiude circolarmente il narrato nel segno del cinema, sta spiando la platea eccitata di una sala di proiezioni, con il corpo architettonico di una Madrid *en obras* come uno schermo bianco che sta per animarsi nella rivelazione di un film "pornografico", a lungo censurato: quello che si "sprigiona da una condizione restrittiva", che, qui, lungi dall'essere rimossa, dimenticata o travestita, produce la svestizione feroce ed iconoclasta della passione assoluta.

A questo punto è necessario fare un passo indietro, considerando il film forse più eccentrico (e profetico, in vista delle attestazioni future) del primo canone almodovariano, almeno per quanto riguarda la costruzione dello spazio madrilenò. In *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) si cominciano a incubare i germi della fuga necessaria da una città che permette appena una liberazione simulata, basata sulla dislocazione commerciale delle esigenze del desiderio, incompatibile con la soddisfazione di personaggi affamati di autenticità, assediati da bisogni materiali impellenti cui il traffico cittadino di immagini lucenti e compensatorie non può porre alcun rimedio. Flirtando con il neorealismo, per la prima volta un film di Almodóvar si presta ad un'analisi sociologica diretta, offrendosi in prima istanza (nonostante l'applicazione di plurimi correttivi ironici e l'ibridazioni con generi diversi) come "un alegato social" (Vidal, 1988: 92), un'immagine fedele della società transizionale e dei suoi truffaldini metodi di seduzione, che funziona come negativo fotografico di quella offerta dai film della *movida*, che qui, come vedremo, ricompare come citazione decontestualizzata. Anche questo è un film sull'inurbamento, ma il materiale umano selezionato appartiene ad una specie affatto diversa rispetto a quella definita dal gruppo di aspiranti artisti e giovani eccentrici che sceglievano Madrid come meta cinematografica del loro desiderio di modernità: "hay otro tipo de emigración que sale del pueblo para ponerse a trabajar en una fábrica y vivir en barrios tan espantosos como el de la Concepción" (Vidal, 1988: 88). Il regista sembra qui rimuovere il vincolo creativo dell'oblio dell'origine e confrontarsi apertamente con la propria provenienza proletaria, concependo il gesto fondativo del suo cinema (l'arrivo a Madrid), in modo vistosamente "anticinematografico", come necessità di sopravvivenza, obbligo materiale di sbarcare il lunario. Al cambio sociologico di messa a fuoco (adesso ci si occupa di una famiglia umile: un tassista e una casalinga al limite delle possibilità di sostentamento, non già dei figli di papà che si tolgono lo sfizio di una gita turistica nella metropoli), corrisponde un preciso spostamento topografico sulla mappa cittadina: se i quartieri del centro, rinati a nuova vita dopo la morte di Franco, pronti ad essere fruiti dai cittadini della nuova Spagna moderna e assetata di trasgressione, costituivano l'ossessivo scenario dei primi film, qui ci si sposta in periferia, in un quartiere dormitorio cementificato, sovraffollato, povero, piagato da edifici-prigione concepiti come degradanti *colmenas* umane, in cui la passeggiata metropolitana risulta paesaggisticamente impossibile oltre che

socialmente inopportuna: la barriera architettonica della M-30 che interrompe i percorsi pedonali è il segno di una città nella città chiusa al mito della fruibilità postmoderna, condannata regressivamente alla funzionalità degradata di una modernità malintesa ed incompiuta. In riferimento agli esterni di *¿Qué he hecho yo...!* Almodóvar chiama in causa modelli distopici disparati e fuorvianti, dall'incubo modernista meccanizzato di *Metropolis* alla fantascienza robotica e replicante di *Blade runner*, tralasciando di svelare quelli più evidenti (tutto il cinema neorealista italiano e, soprattutto, Pasolini). Inoltre, la scelta del quartiere deputato a stigmatizzare il degrado periferico di Madrid non è casuale: La Concepción è, infatti, il figlio mostruoso dell'urbanismo franchista, appositamente costruito per ospitare, in una concrezione spaziale "opportuna", le speranze di apertura di una Spagna che, negli anni '60, si fa abbagliare dall'entusiasmo del boom economico, svecchiando le sue abitudini rurali e contadine e scommettendo per un'economia industriale ed urbana incentivata e patrocinata dal caudillo, prima di scontrarsi con le difficoltà specifiche di una modernità destinata a rimanere periferica, come impareranno a loro spese le masse contadine attirate dalla propaganda nel limbo infernale dell'*extrarradio* madrilenò. L'oggetto di insoddisfazione su cui idealmente si interroga, sospesa tra l'indagine critica e la posa melodrammatica, la protagonista è proprio la città della transizione, che, nell'emblematico rimpicciolimento della periferia, si configura come una propaggine fuori tempo massimo della città franchista. Spazio di reclusione e ostruzione del flusso del piacere in cui si potenziano le tensioni dell'esterno urbano è l'appartamento asfittico di Gloria, la casalinga disperata su cui si esercitano, rivelandosi, tutte le costrizioni e le mistificazioni ambientali, deputandola ad un sintomatico cortocircuito del desiderio. Il soggetto femminile di una famiglia proletaria, su cui insiste una duplice marginalizzazione, economica e di genere, è la vittima perfetta e, dunque, l'eroina di questo spazio filmico, in cui Almodóvar mette a fuoco le dinamiche negative e rovesciate dell'insoddisfazione –e le sue conseguenze nevrotiche– come molla narrativa caratterizzante del melodramma urbano. Per Gloria, la transizione non è mai arrivata, strangolata dalla povertà. Due sono, però, le forze contrapposte e complementari che contribuiscono a disumanizzare la sua esistenza, a reificarla, ostruendo ogni via di accesso alla gratificazione: l'ordine tradizionale, patriarcale, che amputa e disloca il desiderio femminile sublimandolo in mera proiezione dei bisogni della famiglia, subordinandolo al "ruolo" sacrificale di moglie e di madre, e il miraggio del consumismo, che entra nelle quattro mura domestiche attraverso l'occhio perverso della televisione¹⁶, reclamizzando feticci del

¹⁶ La televisione è un vero e proprio feticcio dell'immaginario pop, un oggetto-emblema della postmodernità al quale, significativamente, in questo film non si fa alcuna concessione: come avverrà per il telefono in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* viene a coincidere con un disfunzionale distributore di "virtualità", un *medium* che dissemina e decostruisce il *message* (secondo le analisi di McLuhan), disumanizzando la comunicazione ed ammantandola di miraggi illusori. Possiamo affermare che l'uso costante che si fa della televisione a partire da questo film –all'insegna della deformazione parodica delle strategie comunicative dei messaggi pubblicitari e informativi– contraddice e perverte quello che vede implicata l'altra grande macchina produttrice di immagini: il

desiderio, merci e beni materiali eletti a simulacri degradati dell'affettività. Con uno sguardo infinitamente più critico rispetto ai suoi esordi, Almodóvar vede nel sistema capitalistico deflagrato in Spagna alla morte di Franco l'agire di un'ulteriore e più subdola dittatura, un'estrema e più moderna figura della coercizione ed inibizione dell'impulso passionale. Gloria è, in effetti, tiranneggiata da uno svariato numero di istanze esterne, di vecchio e nuovo conio. In primis, dalla "legge del padre", imperfettamente incarnata dal marito Antonio, un tassista gretto e ossessionato dalla "decenza" che si scontra con la sua stessa inadempienza, non riuscendo ad occupare a pieno il ruolo che gli compete nel modello familiare tradizionale e che, per questo, vive il proprio dramma personale, quello dell'esplosione dell'ordine cui è abituato per insufficienza di mezzi e di risorse, castrato dall'imitazione di un modello forte di virilità divenuta impossibile nel disordine malefico della città nuova: non a caso, non riesce a soddisfare né materialmente né sessualmente Gloria. E, in seconda istanza, dai supporti del consumismo, quintessenzialmente rappresentati dagli elettrodomestici, che gli annunci pubblicitari vendono come magici aiutanti tutt'fare di casalinghe soddisfatte e felici e che, nella sua cucina, la scrutano come malvagi extraterrestri, in attesa di comandi e di fatiche, trasformando la casalinga in oggetto-regina dello spazio domestico. Dalla televisione provengono due fondamentali episodi meta-poetici che ci offrono le due chiavi di lettura fondamentali per l'interpretazione del film, oggettivando i nemici giurati di Gloria. Mentre in camera la donna chiede soldi al marito per pagare le bollette e lui le rivela di non averne, provando a pagarla per i puoi servigi domestici con un maldestro atto sessuale che la lascia nuovamente insoddisfatta, dalla televisione si diffondono le note di una canzone tradizionale, famosissima in epoca franchista, in cui un maschio sicuro del fatto suo si rivolge alla sua amante apostrofandola con l'epiteto di *bien pagá*, come testimonianza del ruolo dominante e perfettamente adempiente accordato al maschio nella società tradizionale. Tale modello ha smesso chiaramente di funzionare e rappresenta il patetico, tragicomico fantasma di un ordine antico difficile da estirpare ma che è venuto ad esplodere nella società della transizione senza essere stato convenientemente sostituito da un modello più libero: ricompare, dunque, "in maschera" nella parodia travestita impersonata dallo stesso Almodóvar (vestito da domatore circense) e da Patty Diphusa (nei panni della Rossella O'Hara di *Via col vento*). "¡Qué bonitas eran las canciones de mis tiempos!", esclama a sproposito la nonna, con ingenua e ammanierata nostalgia. Mentre Gloria allestisce una precaria cena di sussistenza, al televisore viene pubblicizzato un caffè miracoloso: una donna ricca e sicura di sé racconta dell'iperbolica, indimenticabile notte di sesso passata con il suo amante, coronata, al mattino, dal *detalle* di lui che le prepara una lauta colazione con il prodotto reclamizzato. Ma l'uomo inciampa ed il liquido bollente sfregia il volto della protagonista che, ovviamente, *non dimenticherà mai quella tazza di caffè!* Gloria vive sulla propria pelle le difficoltà di una transizione incompiuta e, nel suo caso, del tutto nominale, schiacciata tra l'inattuale, pervicace consistenza del vecchio e la traslucida,

cinema, in cui, al contrario, il *fantasma* mediatico svela, denuda, le pulsioni profonde del personaggio (e dello spettatore).

brillante e immateriale, superficie del nuovo, smascherata come insostanziale dal procedimento parodico. Almodóvar si autocita nella costruzione contrappuntistica dello spazio contiguo a quello dell'appartamento di Gloria. La vicina di casa, Cristal, è una prostituta con ambizioni artistiche: concepita come la stralunata fata turchina della fiaba urbana della *movida*, vive in un moderno castello incantato, tra vaporosi *modelitos*, armamentari erotici di ogni genere e decorazioni kitsch illuminate in modo vistosamente antinaturalistico, in uno scenario che nel contesto austero del caseggiato, non potrebbe risultare più artificioso e irrealista, soprattutto se confrontato con la cifra insistitamente *cutre* dell'appartamento di Gloria, costruito “dentro de una estética conscientemente horrible en la que los cuadros con ciervos abrevando pugnan por sobrevivir en una pared con vocación de bombonera desclasada” (Vidal, 1988: 95). La sua funzione è duplice: quella impietosa e autocritica di mostrare retrospettivamente, svelata dall'impressione di naturalismo che domina il film, la “messa in scena” sfacciata della *movida*, e quella, più indulgente, di segnalare la degradante e sterile “prostituzione” personale che si cela sotto l'etichetta di rispettabilità della donna tradizionale, mettendola a confronto con una leggerezza di costumi liberamente scelta con innocenza quasi bambinesca, infinitamente più produttiva ed umana, nonché generosamente coinvolta nella sopravvivenza economica e affettiva della famiglia proletaria: è in effetti Cristal a provvedere al nutrimento dei figli della madre “decente”, in una delle tante figure della “promiscuità simbolica” con cui Almodóvar riflette, traducendolo in paradossale, sul rapporto irrisolto tra vecchio e nuovo nella Spagna transizionale. Questo succede quando il vecchio sistema non è stato convenientemente rimosso e, pur essendo fuori tempo massimo, viene cocciutamente invocato come valido, ed è chiamato a collidere con le nuove esigenze di una società in trasformazione, abbandonata a confrontarsi con una “libertà” apparente, per rapportarsi alla quale non si sono prodotti convenienti modelli ideologici e sociali alternativi. In tali circostanze, non è difficile comprendere nemmeno la riconfigurazione simbolica di uno dei più riconoscibili feticci almodovariani della libertà urbana: se nei primi film le droghe (come del resto il sesso, che qui è ostinatamente votato all'inappagamento) erano i mezzi privilegiati della fruizione libertaria ed anti-istituzionale della città, innescando dinamiche di gioiosa interazione tra l'individuo e la ritrovata vitalità del reticolato urbano, qua divengono, a tutti gli effetti, figure del desiderio di fuga dalla metropoli. Gloria è dipendente da un'ossessionante pillola della felicità, cui si aggrappa, sempre più isterica, per non soccombere alla vertigine della sua routine cittadina, come del resto fanno quasi tutti i protagonisti di *¿Qué he hecho yo...?*, assuefatti alle più improbabili vie di rimozione ed evasione, non già dell'origine ma del punto di arrivo degradato della loro traiettoria identitaria¹⁷. Se prima, inoltre, le droghe si trafficavano e consumavano allegramente per le strade, nelle piazze, o nelle discoteche, adesso si assumono in solitudine, protetti dalle pareti domestiche, tra una faccenda e l'altra di

¹⁷ La nonna, ad esempio, è “drogata” di dolciumi e di squisita acqua gassata catalana, tesori che tiene chiusi sottochiave in un peculiare *botiquín* di sopravvivenza, ricorrendo al quale riesce a sopportare il “freddo” di Madrid.

un'alienante quotidianità, ed è l'istituzione stessa a "spacciarle", regolarizzandone il consumo attraverso apposite ricette, severe prescrizioni curative che, in quanto tali, divengono emblematiche della costrizione e della dipendenza dell'individuo dall'apparato sociale¹⁸. Quando una tirannica farmacia le nega l'accesso alla sua felicità artificiale, la nevrosi di Gloria sfocia in un inconsulto gesto di violenza, un illusorio taglio netto con il passato che, convertendola in uxoricida, la traghetta verso una liberazione che si configura come del tutto nominale. La morte del padre padrone –un padre padrone piuttosto patetico ed indebolito, peraltro– non ridisegna gli equilibri del film e produce appena la riconfigurazione della prigione affettiva della protagonista in un deserto in cui ci si smarrisce senza direzione. Destituita la legge del Padre, in questa Madrid periferica ed impietosa non rimane altro che la fuga o l'assoggettamento alle logiche del consumo. I momenti di interazione dei personaggi con l'esterno, in effetti, sono deputati proprio a stigmatizzare queste due alternative. Emblematico è il *travelling* che accompagna Gloria e l'amica Juani a passeggio per una strada costellata di vetrine (ed immersa, comunque, in un grigiore postapocalittico). La pulsione scopica attiva che definiva la passeggiata di Cecilia Roth tra l'affollarsi libidinoso dei corpi del Rastro è riscritta come mortificante riduzione alla passività del *flâneur*, trasformato in mero acquirente (peraltro inadeguato, non all'altezza): Carmen Maura è scrutata da una prospettiva innaturale che proviene da dentro le file di oggetti in esposizione che la scelgono e la segnalano come target potenziale della loro insistente réclame. Tra tutti, viene selezionata da una piastra per capelli che sembra prezzare il suo desiderio inappagato, mimando una forma fallica che allude al grande assente del film, il più caratteristico dei veicoli almodovariani della liberazione personale, il sesso, di cui, ovviamente, l'oggetto costituisce solo l'ombra nominale, l'inefficace sublimazione simbolica¹⁹. Altro esempio caratteristico di *flânerie* degradata è quello che vede coinvolti la nonna e il nipote Toni, che cercano nella metropoli precarie oasi di disomogeneità, rovistando tra il cemento, in improbabili *giardini* impropriamente ritagliati ai margini dell'autostrada o incassati tra minacciosi conglomerati abitativi, tracce superstiti di vitalità naturale, con cui si conforta la loro nostalgia pre-moderna, che preannuncia il più caratteristico e compromettente dei movimenti centrifughi del film: il ritorno al *pueblo*. Il senso di questa raccolta di tronchi e altri reperti in ibernazione di un sistema alternativo a quello cittadino, convenientemente tesaurizzati, si esplicita nella proiezione cinematografica di *Splendor in the grass* di Elia Kazan, vera e propria apologia dell'America rurale e whitmaniana delle "foglie d'erba"²⁰ invocata come antidoto per la follia capitalistica del maccar-

¹⁸ Per la prima volta appare una farmacia come luogo deputato dell'immaginario urbano almodovariano: da qui in avanti questo esercizio commerciale sarà rappresentato ossessivamente come una respingente barriera, una finestra cieca a cui si prova ad affacciarsi nel pellegrinaggio del desiderio, cui la città, adesso, concede sfogo solo attraverso appositi sportelli, col contagocce e ad orari prefissati.

¹⁹ Gloria lo brandisce come un inappropriato feticcio, uno dei tanti che le ricordano la sua frustrazione perseguitandola per tutto il film –bastoni, microfoni, pali ecc.–, nella scena in cui è chiamata ad assistere all'orgasmo simulato della sua amica Cristal con un cliente esibizionista.

²⁰ In realtà, ciò che brilla nell'erba in *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* è un ramarro che viene convenientemente battezzato *Dinero*, in ossequio all'obbligato tiranno della nuova realtà urbana, di

tismo, che qui, innescando maliziosamente il ricordo di pellicole di regime basate sulla propaganda della supremazia morale della vecchia Spagna contadina intesa, negli anni '50, come dissuasore sociale rispetto alle inquietudini di ammodernamento della nazione, acquisisce il sapore ideologicamente ambiguo, provocatoriamente irresponsabile, di un'idealizzazione passatista, autorizzata con tutte le sue implicazioni reazionarie e revisioniste. Il ritorno al paesello, che coinvolge la vecchia generazione e la più giovane nel segno di una continuità assai poco politicamente corretta, si realizza fattivamente come gesto liberatorio potenzialmente salvifico in una sorta di commovente pre-finale, in cui la madre di famiglia che ha avuto il coraggio di rimuovere le catene del passato scommettendo per un futuro cittadino più vivibile viene lasciata sola a "passeggiare" attraverso una landa desolata, simbolicamente ricoperta di macerie affettive. Ma l'abitante nevrotico ed alienato della città periferica, paradossalmente, sopravvive. Mentre chi può fuggire (tornando indietro) dallo sfacelo di Madrid, in un esplosivo presente storico che assomiglia ad una tabula rasa, la solitudine della madre che, forse inconsapevolmente, ha portato ad un punto di rottura la decadenza del modello familiare tradizionale senza valutarne le conseguenze, pur passando attraverso la vertigine autodistruttiva del suicidio, viene sublimata in un paradossale ritrovamento affettivo, possibile solo in virtù della trasgressione criminale che Gloria ha inferto al moribondo relitto del vecchio ordine. Il film, infatti, si chiude sulle note possibiliste di un legame familiare pronto a ricomporsi su basi nuove ed alternative: in una scena dal sapore compiutamente edipico, Miguel, l'alter-ego sognatore del regista, omosessuale mercenario appassionato di arte e di cinema, torna a casa dalle sue divaganti sperimentazioni pronto a prendere il posto del "padre" ed abbraccia la madre nell'unico gesto affettivamente appagante del film: in esso, celata dal paradosso e dall'ironia, si intravede l'immagine surreale e immoralmente costruttiva della nuova Spagna almodovariana.

¿Qué he hecho yo para merecer esto! si confronta direttamente con il buio della transizione e con le sue inadempienze (che, come abbiamo visto, giustificano anche il trattamento comprensivo con cui si umanizzano "ritorni" sospetti e ambigue tentazioni regressive): sospeso nei toni tra il punto interrogativo della confusione di un'identità in transito, sezionata dall'indagine critica, ed il "puro teatro" dell'autocompiacimento melodrammatico, il titolo dell'opera esprime alla perfezione il rapporto di amore ed odio che lega il regista alle contraddizioni strutturali della democrazia postmoderna. La logica leggera della fuga, dall'origine e da sé stessi, che trovava nella città la sua meta privilegiata, sta lasciando il posto ad un movimento contrario, connotato come preciso ripensamento di una fase creativa che si sta chiudendo: quello di un *volver* necessario verso l'esterno della città a riabilitare la provincia, la cui immagine a lungo repressa trova sfogo, tra serio e faceto, nella produzione di un arsenale di segni della memoria scopertamente kitsch: le vicine del *corral*, il cibo *casero*, i riti e le tradizioni ricollegabili all'immaginario materno. La sede poetica del cinema almodovariano diventa, paradossalmente, il *pueblo*, o, per lo meno,

fronte al quale perdono forza cogente e acquistano autorità nostalgica i miti franchisti della decenza tradizionale residenti nel polo simbolico della ruralità.

una “città della memoria” aperta al dialogo con le sue radici rurali, arricchita da una circolazione fluida di movimenti centrifughi e centripeti, disponibile al riutilizzo e alla re-iscrizione simbolica di un repertorio ostentatamente antimoderno da cui sembra indispensabile ripartire.

*

Riassumendo il nostro percorso alla ricerca dello specifico urbano dominante nella filmografia del primo Almodóvar, possiamo dire che la caratterizzazione dello spazio madrilenò esemplifica il rapporto inquieto del regista con la moralità, tipicamente postmoderna, dell’“identità inventata”²¹, del sono ciò che dico di essere. Il grande sogno-illusione cui dà accesso la scoperta della metropoli, a poco a poco, si riformula, e la disponibilità carnevalesca alla *mise en scène* diventa auto-tradimento, plagio, addirittura colpa, e ci si riconcilia con l’origine, oltre le mistificazioni e le simulazioni che imperversano nella “città assente”. Tutti i suoi film narrano la stessa storia da una miriade di angolazioni diverse: il rapporto contraddittorio e imperfetto tra la maschera cittadina e il volto rurale, con il cinema che sospende il giudizio tra rivelazioni scottanti, sguardi impietosi di verità repressa, e traffico di illusioni ed immagini, riconfortanti e corroboranti viatici di alterità liberati dal confronto vincolante con le cose²².

²¹ A conferma del fatto che ci troviamo di fronte ad un vero e proprio *topos* della riflessione culturale dell’epoca, Fernando Valls intitola *La realidad inventada* la sua importante raccolta di saggi dedicati al romanzo spagnolo postfranchista.

²² Nel segno della contraddizione, Almodóvar -per promuovere il suo film “neorealista”- realizza per il programma televisivo di Paloma Chamorro *La Edad de oro* un cortometraggio che risponde alle convenzioni ostentatamente antinaturalistiche del genere della commedia musicale: *Trailer para amantes de lo prohibido* è una sorta di esilarante spot pubblicitario esteso che, in una ventina di minuti, affronta le stesse tematiche di *¿Qué he hecho yo...!* rovesciandole e deformandole nello specchio di un Lunapark. Se messo a confronto con l’operazione di disincanto operata sulla città nel film maggiore, il trailer lavora scopertamente di artifici e restituisce a Madrid la quintessenza della sua significazione iniziale, deputandola alla teatralizzazione del desiderio di riscatto cinematografico della protagonista. Si parte dal kitsch della “spagnolata” più smaccata, i cui impliciti retaggi culturali (gli stessi su cui lavora, in modo più diretto, *¿Qué he hecho yo...!*: maschilismo dispotico, sublimazione del desiderio femminile nel ruolo sacrificale dell’abnegazione materna) esplodono nei costumi posticci di un allestimento da operetta in salsa flamenco che li priva di ogni cogenza sostanziale: in uno spazio di *glamuroso* degrado, che occulta la miseria dietro “unos cuantos kilos de bisutería”, una madre inscena il melodramma dell’abbandono davanti ad un padre che sta preparando le valigie per fuggire con un’irresistibile e perfida femme fatale straniera, il transessuale Bibi Andersen. Ma qui, la casalinga sull’orlo di un attacco di nervi dismette i suoi rassegnati abiti tradizionali e sale sui tacchi alti della trasgressione, esercitando la prostituzione e la rapina a mano armata a ritmo di disco-music per le strade notturne di una Madrid su cui campeggiano, ossessive e liberatorie, le insegne del cinema, i cartelloni e i manifesti pubblicitari dell’ultimo film di Almodóvar, che convertono gli spazi sdrucci della quotidianità urbana (taverne *de mala muerte*, mercati rionali, fermate della metropolitana ecc.) in adeguati scenari performativi di una liberazione di cartapesta. Siamo in piena *movida*, o meglio, in pieno tributo nostalgico ad una *movida* ormai tramontata.

BIBLIOGRAFIA

- ALMODÓVAR, PEDRO (1998): *Patty Diphusa (edición revisada y actualizada)*, Barcelona: Anagrama.
- AMENDOLA, GIANDOMENICO (2003): *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Milano: Laterza.
- ARONICA, DANIELE (2007): *Pedro Almodóvar*, Milano: Il Castoro.
- CESERANI, REMO (1997): *Raccontare il postmoderno*, Torino: Bollati Boringhieri.
- D'LUGO, MARVIN (1995): "Almodóvar's City of Desire", in Vernon, Kathleen M.; Morris, Barbara (ed.): *Post-Franco, Postmodern. The films of Pedro Almodóvar*, London: Greenwood Press, pp. 125-143.
- GALLERO, JOSÉ LUIS (1991): *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid: Ardora.
- LEV, LEORA (1995): "Tauromachy as a Spectacle of Gender Revision in *Matador*", in Vernon, Kathleen M.; Morris, Barbara (ed.): *Post-Franco, Postmodern. The films of Pedro Almodóvar*, London: Greenwood Press, pp.73-86.
- MAINER, JOSÉ-CARLOS (1994): *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona: Crítica.
- MINESSO, BARBARA; Rizzoni, Giovanni (2010): *Il cinema di Pedro Almodóvar*, Venezia: Marsilio.
- NUVOLATI, GIAMPAOLO (2006): *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna: Il Mulino.
- FANTONI MINNELLA, MAURIZIO (1998): *Trasgressione e hispanidad. Il cinema di Pedro Almodóvar*, Firenze: Tarab.
- HOLGUÍN, ANTONIO (1999): *Pedro Almodóvar*, Madrid: Cátedra.
- MARKUŠ SAŠA (2001): *La poética de Pedro Almodóvar*, Barcelona: Littera.
- STRAUSS, F. (2007): *Pedro Almodóvar. Tutto su di me*, Torino: Lindau.
- SMITH, P. J. (1994): *Desire unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, London: Verso.
- VALLS, FERNANDO (2003): *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: Crítica.
- VATTIMO, GIANNI (1990): *En torno a la posmodernidad*, Barcelona: Anthropos.
- VERNON, KATHLEEN M.; MORRIS, BARBARA (ed.) (1995): *Post-Franco, Postmodern. The films of Pedro Almodóvar*, London: Greenwood Press.
- VIDAL, NURIA (1988): *El cine de Pedro Almodóvar*, Madrid: ICAA-Ministerio de Cultura.
- YARZA, ALEJANDRO (1999): *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid: Libertarias.