



*Ingrid Donati*

*Todo sobre sus mujeres:  
i personaggi femminili di Pedro Almodóvar*

*www.ilboleroiravel.org  
Vetriolo - 2002*

Ortega y Gasset raffigurava la ricerca filosofica con l'immagine biblica dell'assedio di Gerico: guardare l'oggetto di studio da tutti i lati e da tutte le distanze. Si può aggiungere a questa immagine una complicazione: giunti vicino all'oggetto avremo forse scoperto qualcosa che obbliga a rettificare o reinterpretare le osservazioni fatte da lontano.

Il "Bolero" di Ravel è la scoperta continua di sonorità nuove e nuovi strumenti in una frase musicale che, a ogni lettura, fornisce dati diversi, come se fosse inesauribile; perciò il brano non conclude: viene interrotto, sospeso, lasciando l'ascoltatore insoddisfatto e ansioso di ascoltarlo di nuovo.

"Il Bolero di Ravel" è la danza sul filo del rasoio, sul bordo estremo della radura illuminata dai fuochi dell'accampamento, cui i danzatori si avvicinano per rubare qualche centimetro al bosco e al mistero.

Se tutti gli strumenti, le culture, concordassero una tonalità in cui suonare, il risultato sarebbe armonico.



Pedro Almodóvar è un grande creatore di personaggi femminili; il suo è un inventario di donne forti e sofferenti dove i maschi fanno quasi sempre una magra figura. Il suo cinema è un cinema di donne: l'universo femminile ha sempre affascinato il regista tanto da indurlo a farne il suo tema principale. Di donne quindi si parla, donne molto diverse tra loro ma allo stesso tempo con problematiche e crisi molto simili. Almodóvar analizza e descrive il mondo femminile ma ancor più tenta di descriverne la psiche.

Legato alla donna il concetto della famiglia, di cui essa è il fulcro; ma il nucleo familiare che Almodóvar propone, non è sempre quello classico, tradizionale, anzi spesso è una famiglia trasgressiva e atipica, dove la cosa veramente essenziale è che i membri che la compongono si amino. In ogni caso, il vero protagonista è l'essere donna: donna per natura o donna per artificio ma comunque donna. Il travestimento è un altro cliché del regista, travestirsi per essere donna ma anche per rispondere all'idea che tutto è finzione, tutto è interpretazione e la realtà non è altro che un gran palcoscenico in cui esibirsi.

Perché le donne? Guardando la sua produzione cinematografica viene da chiedersi quale sia la ragione di questo "accanimento" verso le donne. In varie interviste il regista si trova a dover rispondere della sua scelta dichiarando che l'universo femminile l'ha sempre affascinato molto. Fin da bambino dice di esser rimasto colpito dal modo in cui le donne della sua famiglia sapevano fingere molto meglio degli uomini, dalla praticità e concretezza che esse mostravano nella risoluzione dei problemi, mentre gli uomini sedevano sulla poltrona intenti a comandare. Nelle riflessioni conclusive del suo *Tutto su mia madre* dichiara: "le donne fingevano, occultavano, e in questo modo permettevano alla vita di scorrere e di andare avanti, senza che gli uomini ne fossero informati". Si può, senza timore di sbagliare, definire Almodóvar "un direttore d'attrici"; questo non solo perché come lui stesso ha affermato "*las mujeres lloran mejor*", ma perché sono capaci di decisioni eccessive, di reazioni improvvise ed estreme. Da un punto di vista dinamico le donne sono agenti trascinanti della narrazione, mentre gli uomini sono spenti, immobili. La partecipazione assoluta delle donne è visibile sin dal suo primo film, nel quale narra la storia di tre giovani alle prese con la vita.

## PEPI, LUCI, BOM Y LAS OTRAS CHICAS DEL MONTÓN (1979)

Breve riassunto: Pepi, una ragazza di Madrid che vive da sola grazie al denaro del padre, viene sorpresa da un poliziotto a coltivare marijuana sul balcone. Quest'ultimo promette di non denunciarla in cambio della sua verginità. Dopo la violenza subita Pepi decide di vendicarsi. Fa picchiare il poliziotto ma per errore viene colpito il fratello gemello. Diventa amica di sua moglie Luci che viene sottoposta a sadici giochi da Bom. Pepi, Luci e Bom cominciano trascorrere molto tempo insieme, soprattutto la sera, quando si recano ai concerti dei nuovi gruppi rock e agli spettacoli teatrali più alternativi. Davanti ad una discoteca il poliziotto ritrova Luci e la costringe con la violenza a tornare a casa. Pepi e Bom si arrendono e pensano ad una vita insieme.

Questo è il film con il quale Pedro Almodóvar esordisce: nasce dalla collaborazione dell'autore con la rivista "La Víbora" che gli chiede un fotoromanzo molto punk, molto aggressivo, molto sporco e molto buffo. Il fatto che sia prima di tutto un fumetto, rende la costruzione dei personaggi molto diversa da quella che sarebbe stata in un film d'ispirazione puramente cinematografica. Questi personaggi sono dei prototipi evidenti, immediatamente riconoscibili: la ragazza moderna, il poliziotto cattivo. Non richiedono nessun lavoro di approfondimento psicologico.

Le protagoniste sono donne molto diverse fra loro ma hanno qualcosa che le accomuna: l'assoluta mancanza di scandalo o pudore. Pepi è una giovane donna che per vivere non ha bisogno di lavorare, avendo genitori ricchi che la mantengono, può quindi passare le sue giornate ascoltando musica e coltivando piantine di marijuana sul balcone. La sua vita è organizzata secondo uno scopo: il desiderio di vendetta per la violenza subita. Scoperta con delle piante d'erba in casa, la ragazza gioca maliziosamente col poliziotto che si rende disponibile a non sporgere denuncia dopo aver preso ciò che vuole dalla giovane ragazza. Pepi è una ragazza moderna e alla sua verginità non teneva particolarmente, ma intendeva investirla meglio, magari per guadagnare qualche soldo. Sfumato l'affare, non le resta che la vendetta. Il suo atteggiamento è un chiaro indice della sua persona, del suo carattere: non si abbatte per ciò che ha subito, per ciò che ha perso, e per essere stata usata, ma reagisce e vuole vendicarsi dell'uomo che l'ha privata di ciò che le apparteneva.

Pepi è una donna vitale, energica e sempre in azione, una donna che non si perde mai d'animo, e che riesce a reagire in tutte le situazioni, trovando delle soluzioni pratiche ed ingegnose. Abituata a vivere "da mantenuta", non si perde d'animo quando i genitori le comunicano che non le rinnoveranno gli assegni mensili perché ritengono sia venuto il momento di arrangiarsi da sola, e si tranquillizza consultando i tarocchi che annunciano lavoro in vista; in effetti Pepi è assunta come "creativa" da un'agenzia pubblicitaria.

Quest'episodio è solo un esempio di come Pepi reagisca alle cose che le accadono, non si lascia spaventare, affronta tutto con ottimismo e positività; la sua stessa violenza non è vissuta come una tragedia ma semplicemente affrontata senza troppi "piagnistei".

Sebbene sia solo il suo primo film, Almodóvar delinea già ciò che per lui è la donna, con la sua caratteristica forza d'animo e prontezza di spirito, e con la grande capacità di affrontare la vita con coraggio e vitalità. In linea con questo principio, Pepi vive la sua vita in modo molto spontaneo e libero, fa quello che ha voglia di fare senza timore dei giudizi, non prova né vergogna né pudore per i suoi gusti sessuali o per le sue scelte di vita. È una donna libera dalle costrizioni borghesi, che vuole esprimere se stessa senza preoccuparsi di altri che di sé. È il personaggio più forte, più reattivo e più maturo, quella che pensa anche per le altre, un po' come una mamma. Sotto la sua ala è, infatti, l'amica Luci, moglie del poliziotto che l'ha violentata, che inizialmente avvicina solo per usarla nel suo piano di vendetta per la violenza subita.

Luci è una casalinga sempliciotta, insoddisfatta sessualmente e vittima del marito. La sua è la classica situazione di moglie usata come cameriera, alla quale il marito comanda ogni cosa e lei obbedisce. I suoi desideri però sono altri: con il matrimonio sperava in una vita più "movimentata", più energica e piena, ma il marito l'ha delusa. Con tutta la semplicità che le appartiene, confessa a Pepi che c'è un motivo preciso per il quale ha sposato un poliziotto, un uomo forte, un po' rude: "ero convinta che mi avrebbe trattata come una cagna... e invece mi rispetta come fossi sua madre".

Questa frase, detta dalle sue labbra suona normale e innocente ma lo spettatore ne coglie tutta la tristezza. Ciò che Luci vuole non è un rapporto "normale" con il marito, ma desidera essere maltrattata, non le bastano le minacce, lei vuole le botte. Luci svela così la sua natura: gode nell'essere sottomessa e picchiata dal marito, questa è l'unico rapporto che le può dare soddisfazione. La sua, è una concezione molto ordinaria e di fatto abbastanza reazionaria, della felicità: una vita di sottomissione al fianco di un marito tirannico e padrone. Lei ne è contenta, la violenza che lui le esercita la fa godere, la mantiene viva, è una masochista che tocca quasi la pazzia. Alcune frasi di un dialogo tra lei e Bom sono molto chiarificatrici: "*Mira la paliza que me ha dado mi marido*", e l'altra: "*pero ¿estás loca?*"; di nuovo Luci: "*por fin conseguí lo que quería...*"

Il personaggio che conclude il trio è Bom, una cantante pop che sogna il successo, anch'essa spregiudicata e senza pudori, fa di Luci la sua amante che comanda e sottomette così come già il marito faceva. Bom non assomiglia affatto a Pepi; spesso insoddisfatta e scontenta, non sa affatto reagire con prontezza alla vita ed alle difficoltà, tanto che si appoggia all'amica che la sostiene e l'aiuta. Esternamente mostra una scorza rude, ma

ha in realtà un cuore tenero, infatti si affeziona molto presto a Luci e, di conseguenza, soffre per il suo abbandono. Vive inseguendo il sogno di diventare una grande cantante di bolero come Olga Guillot (diventerà poi nella realtà la più famosa cantante pop dell'inizio degli anni '80), cosa in cui anche Pepi crede, tanto che la sostiene spiritualmente quanto economicamente. Pepi fa anche questo, nella scena finale del film cerca di consolare l'amica sconvolta per la scelta di Luci di restare col marito, e le espone subito il progetto che ha per se e per l'amica: Pepi vive sola ed ha bisogno di protezione, Bom può garantirla e quanto ai soldi non è un problema, la professione di Bom, con qualche modifica da lei prevista farà il resto.

La capacità di credere nei sogni nonostante tutto è un aspetto delle donne che affascina molto Almodóvar: le cose per le tre protagoniste non vanno molto bene, la vita con loro non è particolarmente generosa, ma Bom non pensa neanche per un attimo che il suo sogno sia irrealizzabile, che forse sarebbe meglio lasciar perdere e dedicarsi a cose più terrene, continua a crederci con tutta se stessa e con lei anche Pepi, che spende energia e denaro per la sua causa. La voglia di arrivare, e soprattutto, il fatto di crederci, è il filo conduttore di molti dei suoi film: il desiderio di uscire del proprio status, di crescere e diventare autonomi.

Come accennato queste eroine, a differenza di quelle che seguiranno, non hanno gran spessore psicologico, non c'è la necessità di scavare per capirne l'interiorità, esse si mostrano così come sono, con la loro schiettezza e semplicità che non nasconde nient'altro. In loro non c'è mistero né introspezione, esse appaiono al pubblico trasparenti; si comportano con spontaneità e immediatezza, mancando del tutto una qualsiasi forma di premeditazione. Sebbene entrambe conducano una vita all'insegna della libertà e della spregiudicatezza, in cui le perversioni sono assolutamente normali e necessarie, rimangono comunque frastornate dalla scelta di Luci, felice di avere accanto un marito violento, tanto che non l'accettano e abbandonano l'amica.

A questo punto lo "status" nel quale le tre si trovano è molto diverso: la differenza con Luci è che, sebbene abbandonata da loro, lei non è sola, mentre le altre due lo sono profondamente. Libere ma solitarie. Si confermano così nella posizione di personaggi solitari senza fini particolari e che rasentano sempre lo stato di crisi, personaggi ai quali può succedere di tutto. Queste eroine, con la loro indipendenza, il loro vigore, il loro gioco con la seduzione come i loro smarrimenti sentimentali, sono molto importanti perché fondatori di un'importante discendenza: troveranno, infatti, un'eco in quasi tutte le eroine dei suoi film. Le ragazze vivono in modo libertino, senza regole o costrizioni, ma questo non significa affatto che lo scopo di Almodóvar fosse quello di mettere in scena la trasgressione, il non rispetto delle regole, come lui stesso ha dichiarato in Pedro

Almodóvar: *Conversation avec Frederic Straus* [p. 33]: "Personalmente la trasgressione non è il mio obiettivo perché implica un rispetto, una presa di coscienza della legge di cui non sono capace", "la mia intenzione non è quella di infrangere qualsiasi norma ma soltanto di imporre i miei personaggi e il loro comportamento".

Uno degli aspetti molto importanti per la comprensione dei personaggi è la collocazione: il luogo in cui la donne si trovano ad interagire ne determina, inevitabilmente, le mosse e i comportamenti. In questo caso la scena si svolge in zone marginali di Madrid; Pepi e Luci vivono in un quartiere popolare tra gente semplice e modesta e Bom divide l'appartamento con ragazzi che ascoltano la musica a tutto volume e spacciano droga (che per altro le tre donne non disdegnano...).

L'habitat nel quale Almodóvar situa i suoi personaggi, è molto importante perché diventa parte integrante della loro persona, l'uno non può essere compreso totalmente senza l'altro. A questo proposito si può notare come lo stesso linguaggio dei personaggi, sia strettamente collegato alla loro posizione sociale e al luogo in cui essi vivono; qui è il linguaggio della strada, scurrile, volgare e colloquiale, che non si addirebbe affatto ad un ambiente borghese, ma che risulta perfetto in bocca alle tre eroine.

Altra conseguenza dell'ambiente in cui vivono, anche se come vedremo non determinante, è l'uso di droga: Pepi ne fa uso in modo saltuario ma abbastanza frequente, nel loro ambiente è normale, Bom divide l'appartamento con spacciatori; la stessa Luci, che entra in quell'ambiente solo in un secondo momento, si appassiona alla droga tanto e più dell'amica. Sebbene ci sia comunque un filo conduttore tra ambiente sociale e droga esso non è così rigido: nelle prossime produzioni si vedrà come l'uso di queste sostanze non riguardi solo le sfere più marginali della società, ma anche gli strati borghesi, dove droghe di qualsiasi tipo e quindi anche il ricorso a pillole, sono assunte come risoluzione di problemi, spesso di ordine sentimentale.

L'universo femminile, al quale Almodóvar si dedica con tanta passione, è strettamente connesso all'uso di droghe o affini, questo proprio per ciò che, per lui è la donna: un essere in continuo conflitto con se stesso e con gli uomini, sempre sull'orlo di una crisi e con una indissolubile tendenza a sentirsi sempre solo. Proprio la solitudine e il dolore che la fine degli amori provoca in loro, le spinge a prendere delle risoluzioni drastiche, siano esse pillole per dormire in eterno o vere e proprie droghe.

La droga è per loro pura evasione e il suo uso produce il cento per cento del rendimento fisico-mentale; appare, inoltre, come un uso corrente all'interno della società contemporanea.

Il tema della solitudine è sempre presente, ma Almodóvar, invece di cadere nel melodrammatico preferisce la strada dell'ironia; le tre donne, ognuna profondamente sola nella sua interiorità, sono rappresentate senza troppo rigore, o serietà, tutto è molto ironico. A cominciare dal lavoro di Pepi, nel quale lei si impegna molto, lo humour non manca: assunta in un'azienda pubblicitaria la donna ha alcune idee che sembrerebbero assurde a chiunque ma non a lei, lei ci crede molto, convinta che siano molto buone. Un esempio è l'invenzione di una bambola che suda e che ha le mestruazioni, oppure lo spot degli slip "Ponte" (in italiano "Mettiti"): è un oggetto dedicato alle donne, mutande multiuso per tutte le necessità che opprimono le donne, inclusa la masturbazione o il bisogno improvviso di urinare. Per lo spettatore questi spot sono qualcosa di incredibile, ma Almodóvar dà loro tutta la serietà che meritano, o meglio, tutta la serietà di cui Pepi li investe: lei ci lavora con impegno e ci crede molto, tanto da farne un video con una frase pubblicitaria molto incisiva: "*Haga lo que haga, 'ponte' bragas...*" (in italiano, "qualsiasi cosa tu faccia 'mettiti' le mutande!"). Lo scopo è quello di usare l'ingenuità e volgarità della donna per andare contro la mentalità borghese e noiosa degli spot commerciali televisivi. Questo spot rompe con l'idea generale di occultare allo spettatore la sua stessa realtà, che il regista converte a sua volta in una farsa, in uno *sketch*, forse proprio a proporre che nella vita non bisogna prendersi troppo sul serio ma saper ridere di determinate circostanze.

#### ENTRE TINIEBLAS (1983)

Breve riassunto: Yolanda vede morire il suo fidanzato in seguito ad un'overdose e deve sfuggire ad una banda di spacciatori. La giovane, che per vivere canta nei night, si rifugia nel convento delle Redentrici Umiliate per scoprire che tutte le suore sono lesbiche, masochiste e drogate. Quando arriva la Madre Superiora, che la stima molto come cantante, sta parlando con la Marchesa che, dopo la morte del marito, vuole porre fine al contributo economico che il gentiluomo elargiva alla comunità. Yolanda fa la conoscenza di Sor Perdida - che si occupa di una tigre che vive nel giardino-, Di Suor Víbora - che disegna e realizza abiti per la Vergine-, e di Suor Rata de Callejón - che cura il giardino e scrive romanzi pornografici sotto pseudonimo. La Madre Superiora s'innamora di Yolanda, la rifornisce di droga e si buca con lei. Durante una festa, presente la Marchesa, viene annunciata la chiusura del convento. Le suore si separano e la Madre Superiora parte per la Thailandia dopo che Yolanda ha rifiutato il suo amore.

Uno dei film che, nel bene e nel male, hanno reso famoso il regista, è *Entre tinieblas* (1983): infatti, nonostante il successo postumo, inizialmente fu molto criticato e giudicato immorale. Ciò che la critica lesse in questa pellicola, era un aperto affronto alla religione, una derisione della Chiesa, cosa che, per un pubblico cattolico come quello spagnolo, era inaccettabile. È per questo motivo che sin dal suo esordio, l'opera viene siglata con l'etichetta di "scandalistica e provocatoria"; del resto, nessuno si aspettava una reazione diversa, come Almodóvar stesso afferma nell'opera di Frederic Strauss, *Pedro Almodóvar: conversation avec Frederic Strauss* [pag. 5]: "non sono così *naïf* al punto da credere che non avrei provocato alcuna reazione di collera o di rifiuto filmando le monache che si sparano dell'eroina". L'intento del regista come più volte lui stesso dichiara, non era affatto attaccare la Chiesa e le sue istituzioni: egli non s'impegna a metter in crisi certezze, la religione per lui è un fatto culturale, un dato esistente e importante nella sua società e perciò da registrare.

In "Garage" [n.16, pag. 7] egli afferma: "non ho pensato di aggredire l'istituzione religiosa ma semplicemente di realizzare una storia d'amore. L'idea originaria era quella di fare un film abbastanza *kitsch*...ma quando ho cominciato a scrivere mi sono interessato di più ai personaggi e mi sono immerso nelle loro vite". Tutto ciò che Almodóvar opera è una relativizzazione dei valori tradizionali: così come la famiglia migliore non è quella standard ed accettata, il convento in questione non è il migliore convento possibile ma solo un convento fra i tanti.

Per difendere la "buona fede" del regista, Daniela Aronica nel suo *Pedro Almodóvar* [pag. 45], afferma: "se proprio dobbiamo trovare un modello converrà cercarlo in *Marcellino pane e vino* di L. Wayda, piuttosto che in altri registi trasgressivi che hanno varcato le mura di un convento. Le analogie con quel film riguardano il fatto che, inconsciamente Almodóvar ne ripropone la struttura drammatica: l'ingresso in un convento di una persona bisognosa di protezione che subito diviene centro gravitazionale del microcosmo sconvolgendo l'esistenza dei suoi abitanti". È proprio con questo spirito che il regista "giustifica" la sua produzione: il film non vuole essere anticlericale, la vocazione delle sue monache è strettamente cristiana. La loro missione è quella di salvare le ragazze perdute, ma nel momento in cui comincia la storia, i delinquenti problematici sono diventati rari e, per mancanza di peccatrici, le religiose si abbandonano alla noia, iniziano a sviluppare un'autonomia e un loro spazio di libertà. Ma questo status non è degno di biasimo per Almodóvar, perché, allo stesso modo in cui per salvare gli uomini, Cristo si è fatto uomo e ha fatto esperienza delle sue debolezze, per salvare le ragazze perdute queste religiose devono esser loro molto vicine e, per aiutarle, devono aver sperimentato il peccato di cui le ragazze si sono macchiate.

L'idea iniziale era di scrivere una storia in cui alla protagonista femminile capitano diverse avventure, ma, a lavoro ultimato, il regista si è reso conto di come in realtà non abbia solo raccontato la storia di un'eroina da favola ma anche quella delle monache del convento in cui si è rifugiata. Donne che affermano una personalità e una creatività ben più forti di quella delle persone che non sono rinchiusi nel convento, e che, paradossalmente, nonostante le mura in cui sono costrette, si trasformano in esseri liberi e autonomi, mentre l'elemento fondamentale della loro vita (Dio), passa in secondo piano.

Il convento, che in apparenza dovrebbe essere un tutto unitario e compatto, è costituito in realtà da universi molto diversi: spazi in cui ogni suora vive la sua vita. Nel convento delle Redentrici Umiliate, le protagoniste vivono la loro vita prima che da suore, da donne normali, soggette a vizi e debolezze senza per questo essere tormentate dai sensi di colpa. Questo sentimento sembra infatti non esistere né tra le suore, né per Almodóvar: egli è dalla loro parte, esse dopotutto fanno del bene per i bisognosi, sostituendosi alla società esterna, alle "tenebre".

È come se il regista volesse conferire dignità a questi personaggi che si lasciano andare ad ogni debolezza, non perché privi di moralità, ma per acquisire gli strumenti necessari per aiutare il prossimo: "bisogna conoscere il peccato per poterlo abbattere" dice la Madre Superiora a Yolanda. La stessa ha decorato la sua camera con le immagini delle grandi peccatrici della sua epoca, Brigitte Bardot, Ava Gardner, Gina Lollobrigida, perché, come dice, "Gesù non è venuto sulla terra per salvare i santi ma i peccatori, è dunque a questi poveri peccatori che si deve la venuta del Cristo in terra e il miracolo della religione cattolica".

È proprio Julieta Serrano, la Madre Superiora, ad essere la più coinvolta: il suo personaggio è senza alcun dubbio mistico ma l'oggetto del suo misticismo non è Dio, sono altre cose, come i vizi per esempio. Il suo misticismo si manifesta nella pietà che prova, una pietà ancora una volta non rivolta a Dio, bensì ai delinquenti. Il suo atteggiamento risulta essere, secondo la logica del film, perfettamente cristiano, in quanto non solo accoglie i bisognosi, ma diventa una di loro, atto di pietà e d'amore per eccellenza. Nella sua vita, Dio ha uno spazio molto ristretto, e, soprattutto dopo l'arrivo di Yolanda, si vede come questa si sostituisca a Cristo che non sarà più padrone del cuore di Julieta. L'amore che prova per la ragazza è profondo e viscerale, essa occupa tutta la sua attenzione; ma saranno proprio i suoi desideri inappagabili e il suo amore, per altro non corrisposto, a farla soffrire enormemente. Yolanda, infatti, sebbene riconoscente per l'aiuto offertole, si mostra infastidita ed irritata dalle attenzioni della Madre Superiora, tanto da esprimerle più volte l'impossibilità di quell'amore da lei così desiderato. Ma Julieta, in balia del desiderio non avverte tutti i messaggi che la ragazza le invia, tanto che, nel momento in cui si rende

conto che tutto è finito, che la sua amata Yolanda l'ha abbandonata, esprime tutto il suo dolore in un grido straziante e disperato.

Il finale del film è triste e drammatico, mette a nudo la tragedia dell'amore della madre superiora ed in particolare mostra la profonda debolezza sentimentale del personaggio, che si vede abbandonato dalla donna che ama. La conclusione non poteva che essere questa, lo stesso Almodóvar in *Pedro Almodóvar: conversation avec Frederic Strauss* [pag. 60], dice: "un finale spiazzante. Immagino che questo abbia a che veder con il mio modo di concepire la vita, di credere che ci sia sempre un momento in cui il dramma s'impone sull'umorismo".

È proprio l'umorismo la chiave di tutto, esso è ciò che rende questo film un melodramma a cavallo tra il comico e il tragico: tutto i personaggi hanno caratteristiche grottesche e comiche, a partire dai nomi che le suore si sono date (la madre superiora spiega a Yolanda: "sono i nomi più spregevoli che abbiamo trovato"), fino alla loro dedizione per tutti i tipi di droghe. A creare il contrasto con loro, tutti i personaggi borghesi, rappresentanti dell'ordine, del benessere e del mondo borghese, che danno vita, in tutta la sua opera, ad un confronto continuo.

Oltre la Madre Superiora, che è senza dubbio la figura che all'interno del convento ha maggior spessore, anche le altre suore meritano un approfondimento. Come accennato, la vita tra le quattro mura non si può definire propriamente "normale" o tranquilla, essa rappresenta un rifugio dalle tenebre della città di Madrid; niente in questo convento è tradizionale, a cominciare dalle stesse presenze femminili. Le suore che lo popolano si sono create una vita alternativa al convento "tradizionale", in cui poter esprimere se stesse in quanto donne: Sor Rata de Callejón (Suor Topo di Vicolo) è all'esterno un'autrice di romanzi scandalistici pubblicati sotto lo pseudonimo di Concha Torres e sogna di uscire e rifarsi una vita, Sor Perdida (Suor Perduta) è una monaca fanatica della pulizia che si affeziona in modo anomalo ad una tigre, Sor Víbora (Suor Vipera) è una grande ammiratrice del cappellano con il quale tesse un idillio platonico.

Le stranezze di queste suore sono molte, dalle singole manie all'uso indiscriminato di droghe (tanto che la cocaina viene utilizzata anche per le torte), ma per loro non c'è condanna, non vengono giudicate negativamente né dal regista, né tantomeno loro si fanno sopraffare dai sensi di colpa, tutto è vissuto con una tale semplicità e tranquillità da apparire "normale".

Il forte sentimentalismo che caratterizza il film, è mescolato ad immagini e scene del tutto irrazionali, ma ciò che lo rende unico è il fatto che per quanto irrazionali, queste immagini sono inserite nella quotidianità e affrontate in modo naturale: è il caso della tigre o, come già accennato, della

droga. Le suore ne fanno uso quotidiano ma questo non sembra stupire nessuno, non crea scalpore, appare come qualcosa di previsto, di scontato.

La droga muove la vita di tutti i personaggi: Yolanda, la Madre Superiore e Suor Estiércol (un ex redenta che periodicamente fa visita al convento), sono tutte drogate. Vittime delle loro stesse situazioni, ricorrono alla droga come via d'uscita. Yolanda si vede accusata della morte del suo fidanzato a causa dell'eroina adulterata che lei stessa gli aveva procurato, finisce nel convento con lo scopo di nascondersi dalla polizia che le dà la caccia, ma proprio qui, trova un ambiente che la incoraggia a drogarsi. Droga e misticismo arrivano ad un punto in cui si confondono; L.S.D., eroina e cocaina formano parte della vita quotidiana della comunità.

Con uguale naturalezza è trattata la presenza della tigre, un elemento che aiuta a capire certi personaggi soprattutto quello di Sor Perdida. La tigre testimonia la presenza dell'irrazionale che è comunque naturale e verosimile; nell'animo della suora, essa è la presenza maschile, ma ancor più, diventa la sostituta di un bambino: qualcuno a cui dedicarsi, da educare e a cui affezionarsi. L'attaccamento che la suora dimostra nei confronti di quest'animale, solitamente feroce e che si teme, riflette la sua voglia estrema di accudire e di amare incondizionatamente qualcuno, che, ancora una volta, non è Dio. Tuttavia, dietro la presenza di quest'animale, c'è anche una metafora legata alle monache: la tigre è diventata enorme senza che nessuno potesse porre freno alla sua crescita, come del resto ha fatto la personalità delle suore che si è sviluppata in modo selvaggio, in modo completamente incontrollato.

Oltre alle suore, protagoniste indiscusse della pellicola, il vero catalizzatore è Yolanda: lei è la presenza che sconvolgerà il convento, tanto da diventarne il polo d'attrazione. Yolanda Bel è una cantante di night che vede morire il suo fidanzato a causa di una forte dose di eroina da lei stessa procuratagli, dopo aver saputo di essere ricercata dalla polizia, decide di rifugiarsi presso il convento delle Redentrici Umiliate, un ordine a cui apparteneva una sua fan, la Madre Superiore.

Fin dal momento del suo arrivo al convento, la ragazza è salutata come un segno divino, e, senza volerlo, ne stravolgerà l'ordine. È una ragazza che vive d'espediti, non conduce una vita regolare, ed è, come la maggior parte di quelle che arrivano al convento, legata ai bassifondi della città. Il suo personaggio è sicuramente secondario se paragonato a quello della Madre Superiore: Yolanda è semplicemente una peccatrice spaventata e bisognosa d'aiuto che diventa, pur non ricambiando, l'oggetto dell'amore della sua benefattrice. La ragazza, sebbene riconoscente, ribadisce più volte alla suora di non poterla amare proprio perché la sua persona non glielo permette: essa è il prototipo dell'avventuriera che gioca con la vita senza mai lasciarsi travolgere dai sentimenti, vivendo senza progetti prestabiliti. È

proprio l'immensa diversità tra le due donne che rende quest'amore così tragico e sofferente, giustificato dall'impossibilità di una sua concretizzazione.

Da parte sua, la Madre Superiora è profondamente attratta dalla ragazza, forse proprio per le diversità che le separano: l'una giovane e bella, cantante di night, l'altra una donna ormai matura, "costretta" tra quattro mura. Yolanda, per la suora, rappresenta quasi una via di fuga, lo spiraglio per una vita più piena, più intensa, e l'abbandono della ragazza è così sofferto proprio perché segna la sua condanna alla solitudine.

Questo è uno dei momenti più melodrammatici del film, e soprattutto del loro amore: il fatto che la ragazza sia fuggita, che se n'è sia andata via per sempre, è vissuto dalla suora con gran tragicità, per lei è come se Yolanda fosse morta, e il dolore che ciò le provoca, viene espresso in uno straziante grido che testimonia tutta la sua tristezza interiore. Quindi si vede come la pellicola non abbia affatto lo scopo di attaccare l'ordine religioso *in primis*, ma raccontare una storia d'amore travolgente e passionale tra due donne estremamente diverse.

La religione qui ha uno scopo ben preciso: è utilizzata da Almodóvar per parlare di sentimenti umani, quindi religione vista come capacità di creare una comunicazione tra la gente in generale e soprattutto tra due persone che si amano. Di fatto è proprio una pratica religiosa, la comunione, a diventare un mezzo per la madre superiora per confessare il suo amore a Yolanda, che, durante la cerimonia appare con un fascio di luce che investe la Madre Superiora e che crea una forte similitudine: Yolanda si sostituisce a Cristo nel cuore della monaca.

Ciò che Almodóvar vuole esprimere è l'idea che, secondo lui, non esiste un'unica religione possibile: qui la vocazione religiosa c'è, ma i sentimenti religiosi li provoca altro da Dio e la pietà è riferita ad altro. Il paradosso e in parte l'ironia di *Entre tinieblas* è che queste suore hanno una religione, ma non è una religione ispirata da Dio. Di fatto esse si sono allontanate da tempo dal Cristo, e, in tutto questo tempo, hanno continuato a vivere ognuna dedicandosi alle sue cose e a se stessa, distaccandosi da Dio ed avvicinandosi sempre più alla propria naturalezza.

Questa devianza le rende personaggi veri, che esprimono se stessi e le loro attitudini, senza nessun legame o costrizione borghese. Paradossalmente, proprio l'ambiente circoscritto in cui vivono dà loro la possibilità di esprimersi liberamente, seguendo le loro passioni senza doversi preoccupare di cosa ci si aspetta da loro all'esterno. Ancora una volta Almodóvar allarga la prospettiva riguardante le donne. Con il gruppo di suore dimostra tutta l'ampiezza e versatilità di registri che un personaggio

femminile può avere: figure forti, bibliche, libere e rinchiusi ma soprattutto umane.

Nonostante le apparenze infatti, anche la figura della Madre Superiora che sembra così forte e decisa, è in realtà una persona sola, una drogata e redentrice di ragazze umiliate e peccatrici, che cerca un appiglio in Yolanda, ma che paga proprio con la solitudine il suo "folle amore". La monaca però, non è l'unica a testimoniare la riduzione dello spirituale all'umano, al terreno; anche le altre suore nella loro quotidianità mostrano di essere delle donne comuni. Suor Víbora, per esempio veste secondo la moda del tempo, come si faceva nella capitale andaluzza (quindi non in riferimento alla moda madrilenza dove il film è ambientato), dove la posizione di velo e veste dipende dalla moda. Questa sua attenzione per l'esteriorità mostra proprio il suo essere donna, con la conseguente vanità e frivolezza, prima che suora e monaca.

Un altro esempio è Suor Perdida, la suora maniaca della pulizia e dei detersivi innovativi, essa è il riflesso della donna-casalinga, relegata ai lavori domestici, la donna che passa il resto dei suoi giorni avendo come massima aspirazione quella di mantenere pulita la casa e badare al resto della famiglia. Anche qui, come in molte delle sue pellicole, il richiamo alla famiglia; i personaggi del contesto familiare sono il fulcro della maggior parte del suo cinema e in ogni film fa uno studio delle relazioni familiari in tutte le sue varianti.

Le suore sono tutte sorelle della stessa congregazione, esse costituiscono di fatto una grande famiglia che per altro risponde ai canoni del regista. Più volte si è infatti ribadito come la sua visione di famiglia non sia affatto quella tradizionale e legata ai canoni della società borghese, ma riconosca un nucleo familiare dovunque ci sia amore fra le parti. In questo caso particolare, si può parlare di famiglia per una peculiarità che la contraddistingue: tutti i suoi membri sono liberi di essere se stessi ed esprimere la loro intimità, senza costrizioni esterne. Si vede quindi come, le donne che Almodóvar mette in scena sono molto più legate a tutto ciò che è terreno, materiale e quotidiano, che a Dio, alla religione ed alla spiritualità.

Questo messaggio ci è comunicato con vari espedienti, uno è senza dubbio la scelta dei costumi. Com'è noto, nei suoi film, i costumi sono parte integrante dei personaggi, ne costituiscono la personalità, quasi fossero delle uniformi e il regista dà molta importanza a questo aspetto dell'abbigliamento. In *Tacones lejanos* non è affatto casuale che Victoria Abril (Rebecca) porti solo abiti Chanel: essi infatti, se da una parte corrispondono al suo personaggio di presentatrice del telegiornale, dall'altra "servono" per darle una specie di uniformità. Allo stesso modo i costumi delle suore hanno una funzione comunicativa di non poco peso. In *Pedro Almodóvar: conversacions avec Frederic Strauss* [pag. 52], è lui stesso ad

affermare: "le scene dall'alto appiattiscono le religiose come bestioline furtive e striscianti. Diventano insetti, il loro vestito nero è perfetto per suggerire quest'idea, sono più vicine al mondo sotterraneo che all'universo celeste, divino. È un po' umiliante per loro, ma è lo sguardo di Dio".

Non sono solo gli abiti delle monache a fungere da messaggio, ma anche quelli di Yolanda: la ragazza sia quando è in scena che nella vita di tutti i giorni, veste spesso di rosso e dorato, colori che simboleggiano la passione e la tentazione (proprio ciò che la cantante rappresenta per la suora).

Nonostante gli effetti comici, surreali e spesso sconcertanti, questo, è un film che segna una rottura con i precedenti per la forte carica sentimentale e melodrammatica; è una commedia, ma la fine è triste e drammatica soprattutto per il personaggio della Madre Superiora di cui si mette a nudo in quel momento la profonda debolezza sentimentale.

Com'è caratteristico del suo stile però, non si limita ad iscriversi all'interno di un solo genere, ma ricorre a contaminazioni di generi diversi: risulta quindi che in uno stesso film ci siano elementi della commedia come del melodramma o del musical.... Solo in questo senso, *Entre tinieblas* può essere definito un melodramma, come lui stesso conferma in *Pedro Almodóvar*, di Daniela Aronica [pag. 41]: "per me *Entre tinieblas* rientra nel genere del melodramma vi si parla dell'amore come fonte di ispirazione, come motore, come energia che ti spinge a fare le cose più straordinarie, senza che ti importi che talvolta siano le più abiette o le più sublimi".

#### ¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ÉSTO? (1984)

Breve riassunto: Gloria, che lavora come donna delle pulizie, vive con il marito Antonio, la suocera e con due figli - uno omosessuale, l'altro drogato - in un piccolo appartamento alla periferia di Madrid. Antonio, che fa il tassista, non ha più alcun interesse per la moglie e continua a pensare ad una vecchia storia d'amore con una cantante tedesca, Ingrid Muller. Gloria, frustrata, tenta di fare l'amore con un atleta di Kendo nella palestra dove sta facendo le pulizie ma l'uomo si scopre impotente. Nel palazzo vivono altre due donne: Cristal, una prostituta, e Juani, acida e scontrosa, maniaca della pulizia e con una figlia dotata di poteri telecinetici. Gloria, sempre più stanca e stressata, si vede rifiutare in farmacia le anfetamine che prende per tirare avanti. Uno dei due figli porta a casa, con il consenso della nonna, un ramarro che viene chiamato Denaro. Il padre, intanto, si prepara a ricevere la visita della sua vecchia fiamma. Gloria, in preda ad una crisi isterica, uccide il marito con un osso di prosciutto. La polizia brancola nel buio. Il figlio maggiore e la nonna se ne vanno al paese natio lasciando sola la

donna che pensa al suicidio. Poco dopo, però, uno dei due ragazzi, che era stato ceduto ad un pedofilo, torna da lei.

Una delle pellicole più toccanti e allo stesso tempo più divertenti è senza dubbio *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* che, come le precedenti, ha una donna come protagonista. È la storia urbana di una famiglia proletaria, ma in particolare la storia di una casalinga inquieta, sottomessa e sfruttata che conta solo per il ruolo che svolge e non per ciò che è. Gloria, la protagonista, ha come universo le pareti domestiche e come compagni di vita gli elettrodomestici. Madre, amante (sempre insoddisfatta), domestica, amministratrice senza portafogli Gloria vive la sua vita all'interno delle pareti domestiche, e in funzione dei bisogni degli altri. I suoi bisogni sembrano essere inesistenti: non ha mai un momento di pace e tranquillità, costretta a servire il marito che la comanda e la sfrutta in ogni momento, poi è il turno dei figli e, come se non bastasse, della suocera.

Il ritmo di vita al quale è costretta è troppo frenetico, tanto che deve ricorrere ad ogni tipo di droga per sfuggire alla realtà. Così, le brevi pause che si concede, le dedica a sniffate di detersivo o di colla, che anticipano il momento in cui, essendo tutti a dormire, lei può finalmente sedersi sul divano e farsi uno psicofarmaco per la notte. Gli psicofarmaci e gli altri palliativi, diventano perciò indispensabili, le permettono di mantenere quel ritmo di vita tanto intenso, di essere sempre nel pieno delle forze e, nel momento in cui non ha più la sua droga e non può più mettere alcun filtro di fronte al frustrante squallore della sua quotidianità, si trasforma.

Il fatto di non avere a disposizione niente che l'aiuti ad affrontare la giornata, la fa andare in crisi, le dà l'idea di non potercela fare ed infatti, portata all'estremo, reagisce uccidendo il marito. L'omicidio del marito avviene in un momento di esasperazione: una sera, in astinenza da psicofarmaci e dopo l'ennesimo ordine di Antonio (la pretesa che gli stirasse rapidamente una camicia per uscire ad incontrare la sua vecchia amante), Gloria reagisce prima rifiutandosi di eseguirlo, poi perde definitivamente la pazienza e lo uccide.

Alla prima reazione della moglie, Antonio risponde alzando la voce e ribadendo che "il padrone è lui", ma Gloria non si fa intimidire, e si oppone. La scena è grottesca, tanto più che l'arma del delitto è un osso di prosciutto, che simboleggia la presa di potere della casalinga sfruttata.

Ciò che più sconvolge di questa casalinga, è il modo in cui reagisce all'accaduto: non c'è ombra di panico, Gloria è perfettamente fredda e calcolatrice, non perde il controllo (cosa che sarebbe apparsa normale allo spettatore), ma agisce con tranquillità, come se non fosse accaduto niente. Come se ciò non bastasse, Almodóvar, che spesso interviene sottilmente nei suoi film, la fa rientrare in casa con una foglia d'alloro, il simbolo classico

del vincitore. Gloria, infatti, vince su tutti: sulla polizia, che sebbene sospetti di lei, non riesce a trovare indizi utili, in quanto gli unici testimoni del fatto sono gli elettrodomestici e il ramarro (che muore cadendo dal balcone), e sul marito, che adesso ha smesso di darle ordini.

Proprio l'episodio del suo assassinio mette in evidenza quanto abietto l'uomo sia: il suo tentativo di imporsi e fare la "voce grossa" nei confronti della moglie è stato inutile, anzi paradossalmente fatale, in quanto è stato proprio quel suo ennesimo tentativo di prevaricare su di lei che l'ha fatta scattare e ribellarsi. A questo punto, morto il marito-padrone e il ramarro, Gloria può trasformarsi, è finalmente libera, anche se, come vedremo, questa libertà non le sarà subito così cara.

Il suo personaggio è il simbolo di una presa di coscienza femminile che cerca di passare da uno status di reificazione ad una condizione di persona che ha un minimo d'autonomia. Allo stato attuale, Gloria non può permettersi di avere una personalità, dei desideri, dei bisogni, per quanto la riguarda tutto ciò non è contemplato; dai suoi cari è considerata un automa, una macchina che lavora ad oltranza. Ciò che la spinge ad andare avanti è la voglia di liberarsi, di fuggire, senza però sapere dove e per fare che cosa, perché la sua educazione, improntata sulla fatica e sull'obbedienza, non le ha offerto la possibilità di pensare, di capire che cosa potrebbe essere un altro tipo di vita per una donna. Questo è testimoniato da ciò che prova, nel momento in cui si ritrova sola, libera da tutti: ha paura, si sente spaesata, tanto da pensare al suicidio. Non aver più nessuno per cui lavorare tutto il giorno e trovarsi padrona di se stessa, è qualcosa che la spaventa, essendo abituata ad una vita organizzata dalla mattina alla sera in funzione dei comandi altrui.

Almodóvar ce la mette tutta per darci l'immagine di una donna "disumanizzata" e ridotta a vivere in compagnia degli elettrodomestici, tanto che lei stessa lo diventa. Gloria è spesso inquadrata con soggettive impossibili, che propongono il punto di vista degli oggetti domestici (l'oblò della lavatrice, il frigorifero, il forno) e che rendono ancora di più il senso di claustrofobia, come se la casa fosse in realtà una gabbia, una trappola. La quotidiana lotta per la sopravvivenza alla quale è costretta, non può che ripercuotersi sui rapporti tra le persone; l'amore, tema così caro al regista, qui non ha niente a che vedere con la passione che tutto muove, ma si cala nella squallida esistenza finendo per essere scavalcato da bisogni più urgenti. Gloria si trova a dover fare i conti con la spesa, i soldi non sono sufficienti neanche per i bisogni primari, e questo influisce nel rapporto col marito, al quale si rivolge solo per chiedergli denaro: tra i due non c'è altra comunicazione.

Non è solo il rapporto col marito a risentirne ma anche i rapporti coatti con tutti gli altri familiari, che la soffocano e ne mettono ancor più in rilievo

la solitudine interiore e la frustrazione. Nel rapporto con i figli non c'è dolcezza o tenerezza, Gloria non ne ha il tempo materiale. Anche in questo caso l'oppressione che la mancanza di denaro provoca si fa sentire: Gloria chiude un occhio vedendo che il figlio maggiore, per accumulare denaro, spaccia droga, e non si fa tanti scrupoli ad abbandonare il minore tra le grinfie di un dentista pedofilo, convincendosi di operare per il suo bene. Dalla "vendita" del figlio, ricava anche qualcosa per lei: è l'unico sfizio che si concede, un arricciacapelli che soddisfa la sua vanità di donna.

Quest'oggetto legato alla vanità della donna, la rende felice, la fa sentire come se appartenesse davvero al mondo che la pubblicità le propina di continuo: gli spot pubblicitari mostrano immagini di vite felici, senza problemi o tensioni, esistenza idilliache dove tutto si può risolvere facilmente. Lei, la casalinga ne è il bersaglio favorito: è talmente isolata, abbandonata da tutti, che fa degli elettrodomestici i suoi compagni di vita. Essi sono gli unici testimoni della sua pena, della sua solitudine, delle sue angosce ed anche i soli testimoni dell'omicidio che ha commesso. In questo senso la pubblicità le è molto vicina, perché è l'unica rappresentazione che dia vita agli oggetti e conferisca loro perfino una personalità, ed inoltre la sua immensa solitudine e disperazione la rende il destinatario perfetto di questi messaggi.

Come precedentemente accennato, anche in questo caso il contesto sociale in cui è ambientata la vicenda è molto rilevante: il proletariato della periferia di Madrid nell'era del consumismo. Questa scelta ha le sue conseguenze, primo fra tutti, la relatività dei bisogni. Si è già visto come l'amore non sia qui il bene supremo, il motore di tutte le cose, ma c'è di più: Gloria che è parte del mondo in cui vive e che rappresenta, occupa da sola un centro da cui tutti vogliono fuggire. Tranne lei stessa, ogni personaggio insegue infatti la sua chimera in un "altrove" che lo riscatti dal presente di frustrazione in cui è costretto a vivere, e cerca rifugio in un passato idealizzato (Antonio), in campagna (la nonna e Toni) o ancora nel sogno della "mitica" Las Vegas (Cristal). La realizzabilità di questi desideri dipende unicamente dai soldi: ed è qui che il contesto torna a farsi sentire. Il fatto che i soldi, o meglio la loro mancanza, sia un assillo per tutti i personaggi, ne determina le condizioni di vita, e la miseria che tutti devono affrontare, mette in luce la meschinità e lo squallore della loro vita.

Il personaggio di Gloria è ricco di simbologia, in particolare, attraverso di lei, Almodóvar vuole sì rappresentare il dramma quotidiano, umano e sociale tutto anni '70, ma vuole anche esprimere la possibilità, nonostante la crudeltà del reale, di sognare e mantenere la voglia di ricominciare anche dopo molti anni, e quindi, un'esortazione a non lasciarsi opprimere dai condizionamenti sociali.

Parlando del film, ho esordito dicendo come questa sia una pellicola triste ma allo stesso tempo divertente e spiritosa: queste definizioni che, in casi normali, sarebbero assolutamente contraddittorie, sono qui perfettamente appropriate. Nel presentare un quadro così desolante e opprimente, Almodóvar non si limita alla descrizione cruda della realtà, ma ci aggiunge una tale carica ironica che riesce contemporaneamente a lasciarci l'amaro in bocca e a farci ridere di cuore.

Analizzando il personaggio di Gloria, per esempio, ci si rende conto di come non ci sia niente di divertente: la sua vita è un inferno, è circondata da persone che neanche la considerano e non ha una sua autonomia, tuttavia alcune scene non possono che farci ridere. Un caso per tutti sia l'omicidio del marito, che si svolge tra il tragico e il demenziale, in cui l'arma del delitto non è proprio una delle più consuete e in cui tutto si svolge nella più totale normalità. È proprio questa capacità che rende i suoi personaggi speciali: Almodóvar riesce a costruire un dramma quotidiano, umano e sociale, sempre però con la capacità di giocare e riderci sopra.

Sebbene protagonista, Gloria non è l'unica donna del film: attorno a lei ruotano altre due figure che meritano un accenno, sono Cristal e la nonna. La prima è la vicina di casa, una prostituta, che vive con il sogno di sfondare a Las Vegas: la sua vita è un andirivieni d'uomini, alcuni per fare un bagno di realtà (come lo scrittore che pensa stando con lei di immergersi nella vera vita madrilenà), altri per desiderio di esibizionismo. Lei li accontenta tutti, trasformandosi a seconda dell'esigenza, e assecondandoli nei loro desideri. Come il personaggio di Gloria, anche quello di Cristal è trattato con forte ironia e comicità: è emblematica la scena con il cliente esibizionista che paga per svelare i suoi tesori e ha bisogno di un pubblico adorante (che sarà una Gloria piuttosto indifferente) e in cui Cristal annoiata a morte dalla prestazione, che a quanto pare non brilla in quanto a doti, inscena un orgasmo grottesco e ridicolo che non può che divertire lo spettatore.

Ciò che più crea divertimento è il modo in cui Cristal e il suo personaggio sono trattati nel film: il fatto che questa suoni il campanello di Gloria per chiederle di assistere alle *performances* del suo cliente, è assolutamente normale, quotidiano, non crea alcun scalpore né in Gloria né nella sua famiglia, tutto è vissuto con una normalità che sconcerza e disarmo lo spettatore. Come Gloria, neanche Cristal vive una vita soddisfacente ma se non altro lei è libera, ciò che fa lo fa per uno scopo: raggranellare denaro sufficiente per andare in America. Prima Gloria, poi Cristal rappresentano due figure professionali abbastanza tipiche nei film di Almodóvar: la prima la casalinga sfruttata e senza grosse ambizioni, l'altra la prostituta che si presta alle stranezze dei clienti.

L'altra figura femminile è la nonna, la suocera di Gloria, che vive con loro ma che sogna la sua amata compagna e che tra le quattro mura della

periferia di Madrid si sente soffocare. È una persona estremamente avara e con molte manie, che per lei sono come una droga: tiene un armadietto con alcuni dolci e qualche bottiglia d'acqua frizzante che non fa toccare a nessuno, e, alla richiesta del figlio di un po' d'acqua, pretende del denaro in cambio! La presenza di questa donna è molto importante per Almodóvar, in quanto tratta un tema a lui molto caro: l'indistruttibile legame col passato.

Il desiderio della nonna di tornare al paese natio, è qualcosa che avvicina il film alla stessa vita di Almodóvar; il padre stesso, prima di morire, aveva desiderato di tornare nella casa dove aveva vissuto un tempo. Per il regista è molto importante ricordarsi da dove si viene; anche dopo il successo egli afferma più volte di non essersi mai dimenticato le sue origini povere, la classe sociale alla quale appartiene. Oltre a ciò, nel libro *Pedro Almodóvar: conversation avec Fredric Strass* [pag. 63], il regista dichiara: "il personaggio della nonna è stato ispirato da mia madre e utilizza espressioni che sono le stesse di mia madre". Sempre nella stessa intervista afferma: "è il film nel quale ho messo un gran numero di ricordi personali legati alla mia stessa famiglia". La nonna è anche l'unica che ha un legame con la religione, elemento sempre presente a partire da *Entre tinieblas*: segue una religione molto pratica, con la quale si raccomanda tutti i giorni ai santi, una religione che utilizza come un appoggio per sopravvivere.

Sopravvivere è anche uno degli obiettivi di Gloria; già il titolo ci fa capire quanto problematica sia la sua situazione, è una richiesta disperata di aiuto di fronte alla realtà sociale che la coinvolge. Il suo personaggio, donna di casa, proletaria e domestica, con tutte le sue difficoltà, rappresenta uno scontro faccia a faccia con la debolezza e il fallimento dei personaggi rappresentanti la classe borghese. Di fronte alla forza interiore di Gloria, la cleptomania della scrittrice, le neurosi di suo marito e del cognato, sommate con i problemi sessuali del poliziotto, sono piccolezze, cose da niente.

Gloria fa il suo dovere, vince le difficoltà, riesce ad evitare il suicidio e l'isteria, però i personaggi a lei subordinati continuano con la vuotezza delle loro vite. Oltre che come donna, Gloria è rappresentata anche come madre, e con lei anche la vicina di casa, Juani.

Abbiamo già accennato al fatto che, la vita che Gloria conduce, determina quelli che sono i rapporti con i suoi figli, tra loro non c'è tenerezza, attenzione e sentimento, le circostanze impongono altri tipi di comportamenti, non c'è tempo per troppe smancerie nella vita della donna. Il suo atteggiamento è dettato dalle circostanze, la protagonista non sembra dispiacersi in quanto non è lei a scegliere, è la vita che glielo impone; per questa ragione Almodóvar non la giudica negativamente, non la propone allo spettatore con connotazioni negative. Ne difende il ruolo di mamma, pur non facendone il ritratto di una madre perfetta, piena d'abnegazione per i figli; del resto quello di *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* non è il

tempo dell'abnegazione, lei è molto tesa, molto dura con il resto della famiglia. Non è una madre esemplare, non è un modello da seguire, è semplicemente una donna con la sua complessità interiore.

Diversamente si comporta con Juani: arrabbiata con la vita, scontenta della sua situazione, questa madre sfoga la sua insoddisfazione sulla figlia, Vanessa, la quale, avendo poteri telecinetici si vendica del poco affetto che sua madre le riserva. Con la bambina è rude e scontrosa, quasi a volerle addossare le colpe della loro situazione, tanto che anche Gloria e Cristal la invitano più volte a non trattarla a quel modo, ad essere più gentile.

La rabbia con la quale Juani convive ha origini sia nel passato che nel presente: è una ragazza madre, abbandonata dal suo uomo nel momento in cui è rimasta incinta, e questo le provoca un rancore tale che la porta ad essere arrabbiata con il mondo intero e con la stessa figlia. L'altra fonte di rabbia è la sua condizione di miseria, dove i soldi non bastano mai, ed è per questo che lavora come sarta anche per le donne del condominio, cosa che evidenzia il suo desiderio di raggiungere una vita migliore e piena di comodità.

Il regista sembra in questo caso biasimare la donna per il suo atteggiamento, e per le colpe che, ingiustamente, addossa alla figlia. Di queste due donne, Almodóvar si serve per fare riferimento, ancora una volta, alla famiglia. Entrambe sono rappresentazioni abbastanza avvilenti: la famiglia di Gloria è composta da un padre emigrante che vive rincorrendo sogni impossibili, una madre, casalinga, che fa ore extra come domestica per guadagnare altro denaro. In aggiunta, i figli che non vivono nelle illusioni proprie della loro età: uno che conosce già la droga e abbandona la scuola, e l'altro, omosessuale precoce. Infine il personaggio della suocera che rappresenta il disincanto della vita urbana, che non è cos' rosea come sembra, e il desiderio di ritorno alla radici.

L'altro nucleo familiare è appunto quello composto da Juani e Vanessa, questa con poteri paranormali e la prima che rappresenta l'intolleranza e la non-cultura (in quanto all'invito da parte delle maestre a portare la bimba dallo psicologo, Juani si rifiuta beffeggiandole).

Per quanto riguarda la condizione di Gloria, Almodóvar sembra capire perfettamente l'inferno nel quale vive; anche lui ha vissuto in una società *machista* dove erano le donne a mandare avanti la famiglia e ad occuparsi dei problemi quotidiani, mentre gli uomini si limitavano ad impartire ordini. È probabilmente per questo motivo, che il regista non condanna la sua eroina per l'omicidio del marito, anzi Gloria ne esce, oltre che vincitrice su tutti, anche perdonata e giustificata, quasi come fosse un riscatto alla situazione alla quale era obbligata, un atto dovuto dopo tanta sofferenza.

Il fatto che Almodóvar parteggi per le donne, è evidente anche in riferimento al sesso: qui la donna si suppone come mero oggetto di piacere da usare a piacimento dell'uomo. Quel che è peggio è che se in altri film era la passione ad avvicinare i corpi, qui sono invece gli istinti bestiali degli uomini che sfogano se stessi e i loro problemi nella rassegnata protagonista senza soddisfazione per nessuno. Il marito-padrone che in lei sfogha il rimpianto di una storia passata, e il poliziotto che dietro alla maschera rude e forzata, nasconde la frustrazione per l'impotenza di cui è affetto. Gli uomini ne escono veramente poco lusingati, soprattutto se paragonati alle donne.

Il sentimento femminista del direttore, affiora in difesa dei personaggi femminili, Gloria e Cristal. La prima come una vittima del maschilismo, la seconda, che con l'ironia e la burla si prende gioco degli uomini e del loro desiderio di ostentazione. Cristal finge e lascia che gli uomini che vanno da lei credano di essere loro stessi a condurre il gioco, li convince di essere dei grandi amatori, quando in realtà si annoia e non vede l'ora che "scada" il tempo a loro disposizione. Anche nella conclusione l'occhio di riguardo che il regista riserva alle "sue" donne è evidente: l'omicidio di Antonio, se non emancipa del tutto Gloria, almeno la restituisce a se stessa, le dà la libertà, rendendola più simile alle altre due donne, che seppur non soddisfatte, sono senza dubbio libere.

#### MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS (1988)

Breve riassunto: Due doppiatori, Pepa e Iván, hanno una relazione da diversi anni. Lui, stanco del rapporto, decide di lasciarla e le lascia un messaggio sulla segreteria telefonica pregandola di preparargli la valigia. Pepa, in crisi, decide di lasciare il suo appartamento pieno di ricordi. Mentre è alla ricerca di un nuovo inquilino, scopre di essere incinta e cerca di contattare Iván ma non ci riesce. Candela, un'amica di Pepa, si nasconde nell'appartamento poiché è ricercata dalla polizia per aver ospitato- senza saperlo- dei terroristi sciiti. Pepa non è la sola a cercare di rintracciare Iván: Lucia, una vecchia ed isterica amante, si precipita nel suo appartamento senza trovarvelo. La donna ha avuto da Iván un figlio, Carlos, che è interessato all'affitto della casa di Pepa. Sopraggiungono poi due poliziotti sulle tracce di Candela ma vengono messi fuori combattimento da un *gazpacho* pieno di sonnifero. Lucia s'impadronisce di una pistola e corre all'aeroporto dove Iván sta per partire con la sua nuova compagna. Pepa riesce a disarmare la donna salvando la vita al suo ex; l'uomo vorrebbe parlare con lei del loro rapporto ma Pepa preferisce dirgli addio. Tornata a casa, scopre tutti sul divano addormentati dal *gazpacho*.

Un altro film interamente dedicato alle donne è *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Ciò che Almodóvar mette in scena qui, è l'atteggiamento delle donne nei confronti dell'amore. Tutto il film è incentrato sulle nevrosi del comportamento umano di fronte a determinate situazioni, quando la tensione si fa alta e c'è un crollo di nervi.

Pepa è un personaggio singolare, con le sue crisi, la sua visione catastrofica della vita, ma anche con la sua freddezza nelle situazioni più ingarbugliate e la sua eleganza. Rappresenta una generazione di donne "moderne" che agiscono per passione ma che sanno razionalizzare e capire quando è il momento di continuare e vivere ignorando l'uomo per cui si è sofferto. Non è affatto l'immagine di una donna "di ferro", anzi mostra chiaramente la sua fragilità e i suoi limiti, basti considerare il rapporto che instaura con il telefono: uno strumento che di solito è semplice mezzo di comunicazione, diventa per lei personificazione dell'amato, e perciò oggetto d'odio in quanto rappresenta la mancanza di comunicazione tra i due.

Come in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* di nuovo un apparecchio elettrodomestico che viene personificato e reso vivo, solo che qui esso non svolge la funzione che di solito gli è assegnata, cioè permettere la comunicazione, ma l'esatto opposto; di fatto esso è il mezzo che la impedisce.

Strettamente connessa al telefono, la voce, in particolare, ha in questo film una grande importanza: Pepa e Iván lavorano entrambi come doppiatori, quindi per loro la voce è uno strumento redditizio, e l'intimità fra loro è tale che Pepa conosce perfettamente le intonazioni della voce dell'uomo, tanto da capire al volo quando le mente. In questo caso, è la mancanza della voce a mandare in crisi Pepa, logorata dalla ricerca dell'uomo, che si nega in tutti i modi proprio per evitare un confronto che lo vedrebbe di sicuro perdente e che lo spaventa.

Pepa dopo essere stata lasciata da Iván si trova ad affrontare una situazione che la sconvolge, presa tra la nostalgia di una condizione di dipendenza e la scoperta di una faticosa autonomia. Il rapporto con Iván era molto stretto, aumentato proprio dal fatto che i due dividevano lo stesso lavoro, è quindi normale che la fine di questo rapporto provochi in lei dei turbamenti. Ma ciò che si scatena in lei è molto di più: la prima reazione è il desiderio di eliminare tutto ciò che le ricorda la sua storia d'amore, quindi dopo aver deciso di abbandonare l'attico in cui avevano vissuto insieme, comincia a preparare una valigia con tutti gli oggetti che lui le ha regalato, desiderosa di disfarsene al più presto e apparendo così un po' patetica. Successivamente però, questo desiderio immediato di dimenticarsi di lui svanisce, e riemerge la voglia di vederlo per l'ultima volta e di aver un ulteriore contatto con lui, magari con la segreta speranza di poter sistemare le cose.

Il rapporto di coppia viene vissuto qui in tutta la sua problematicità, fino a quando l'uomo abbandona la donna e lei si arroga il diritto di impazzire e cancellare tutti i ricordi che testimoniano il loro amore. Come già accennato, in Pepa la volontà di annullare il ricordo di Iván non è forte come l'amore che ancora prova per lui. Se da una parte lo odia, dall'altra lo cerca disperatamente: gli telefona, aspetta ansiosa che lui la chiami, vuole consegnargli personalmente la valigia per rivederlo e in ultimo mette dei sonniferi nel *gazpacho* nell'illusione che lui lo beva e si addormenti; è evidente come si aggrappi disperatamente all'idea di trattenerlo, di riaverlo per se.

L'amore-odio di Pepa è quello di una donna fragile e disperata che si trova di fronte ad una situazione che non sa gestire perché inaspettata, e che le provoca una crisi di nervi. Nonostante le sue debolezze e i suoi cedimenti, Pepa dimostra di essere una persona con più di una risorsa, una persona intelligente e matura, doti che le saranno molto utili per rovesciare la situazione e liberarsi dall'ombra di Iván. Ciò che accentua la difficoltà per Pepa è la scoperta di essere incinta: si trova d'un tratto sola e con un bimbo in arrivo.

Il primo pensiero è la speranza che questa gravidanza possa avvicinarla ad Iván e aiutare la loro relazione, quindi ancora l'idea di poter riportare tutto alla normalità, ma successivamente, dopo un importante cambiamento avvenuto in lei, capisce quanto questo fatto sia ininfluente tanto che decide di tacergli la verità. Come comprensibile, la reazione immediata all'abbandono è l'ira, l'odio contro l'uomo che la fa soffrire e che le ha sconvolto la vita; successivamente subentra il desiderio di scoprire chi è la donna che l'ha sostituita, la donna alla quale Iván l'ha preferita, per lasciare infine il posto all'indifferenza e alla conseguente scelta di lasciarlo andare per la sua strada.

Gli stadi della psiche di Pepa sono molto diversi ma seguono un filo logico che porta alla crescita e maturazione finale.

Abbandonata da Iván e avendo saputo dell'esistenza di un'altra donna, Pepa cerca in tutti i modi di scoprire chi sia e, così facendo, s'imbatte in Lucia, la donna con la quale Iván aveva avuto un figlio vent'anni prima. Questa notizia, del tutto nuova per Pepa, contribuisce a farle capire l'indole della persona che ha tanto amato: Iván aveva un figlio e non gliene aveva mai parlato. Da questo momento comincia a pensare ad Iván in altri termini, comincia a vederlo con occhi diversi, anche se comunque il sentimento nei suoi confronti è ancora vivo, e, proprio per questo si affeziona a Carlos (il figlio) che le ricorda così tanto il padre.

Una volta chiarito che la donna in questione non è Lucia, capisce che c'è un'ennesima amante e questa scoperta la cambia profondamente: il suo

atteggiamento, prima guidato da gelosia e rabbia, diventa ora lucido e pacato. Riesce d'un tratto a liberarsi di tutti gli oggetti che le ricordano il passato, non per disfarsene ma perché non le danno più nessuna emozione, decide che non lascerà la sua casa che tanto le piace e che è venuto il momento di staccarsi definitivamente dall'idea di Iván. La sua lucidità e chiarezza sono tali da spingerla a precipitarsi all'aeroporto scalza e sporca di *gazpacho* solo per impedire che l'ex amante venga ucciso da Lucia (ancora dominata dal desiderio di vendetta). Il suo gesto lo vive come un ultimo e dovuto atto d'amore nei suoi confronti, perché, nonostante tutto, è l'uomo che ha amato e con il quale ha passato bei momenti. È proprio in questo frangente che sceglie di non dirgli del bambino, rinuncia a lui lasciandolo partire; dopo giorni di ricerche e disperazione decide di non aver più niente a che fare con lui, sceglie di continuare a vivere, e, nonostante Iván le chieda perdono, lei lo ignora.

Pepa è il prototipo della donna socialmente libera, ma legata alle sue passioni, cosa che Almodóvar le riconosce come un pregio: nella rivista "Garage" [n. 16 a p. 96] egli afferma: "la donna è molto evoluta... continuando così arriverà a controllare la società, ma dubito che, fortunatamente, riesca a controllare i suoi nervi. E, questa difficoltà a controllarsi, la onora, perché significherà che non ha perso la sua spontaneità". Sebbene sia rappresentata soprattutto nei momenti d'instabilità emotiva, Pepa ha in sé anche una grande abilità nell'affrontare le situazioni più tese e difficili, una certa praticità e prontezza che Almodóvar spesso affida all'universo femminile più che al maschile. Nel confronto con i poliziotti, infatti, Pepa dimostra di avere i nervi saldi e di essere perfettamente in grado di gestire la situazione (tra l'altro anche beffandosi dei due che fanno la figura dei tonti).

La rappresentazione della coppia in Almodóvar è sempre composta da due elementi, solo che tra questi c'è una gran differenza: sono sempre le donne ad innamorarsi degli uomini e sono sempre loro a soffrire. I suoi personaggi possono vivere in una città perfetta, essere molto ricchi e molto eleganti, ma non possono evitare di innamorarsi di una persona che non li corrisponde; è proprio la mancanza di reciprocità tra gli amori e il desiderio uno dei temi preferiti dal regista.

Pepa ne è un chiaro esempio, ma lo sono anche le altre donne che ruotano attorno a lei.

Anche in questo caso, come già in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, la coppia in questione ha un problema di base di non poco conto: la assoluta mancanza di comunicazione. Nel caso citato, non c'è nessun tipo di dialogo tra la casalinga e il tassista, lei si rivolge al marito solo per chiedergli denaro e lui solo per impartirle nuovi ordini. In *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, sebbene a prima vista la situazione non sia così drammatica, è

proprio la mancanza di comunicazione a mandare in crisi Pepa: per lei è snervante che le sue continue ricerche e richieste di parlare ancora una volta col suo uomo siano tutte vane, che lui la eviti rifiutando così un ultimo incontro.

Il motivo per cui, nei film del regista, è solitamente la donna a soffrire di più, e ad andare in crisi, è perché la donna sa bene che ha bisogno dell'amore per continuare a respirare, ed è pronta a difenderlo a tutti i costi. Questa è una delle tante ragioni per cui Almodóvar sceglie di mettere in scena l'universo femminile, lui stesso nell'articolo *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*, di "Cineforum", [n. 12, anno 1988, pag. 81], dichiara: "le ragazze sanno come comportarsi quando il loro uomo le lascia. Non conoscono il pudore, né hanno il senso del ridicolo, né quell'orribile cosa che si chiama amor proprio". Questa dichiarazione è perfettamente confermata dagli atteggiamenti di Pepa, sono proprio le sue scomposte ed esuberanti reazioni a creare divertimento e humour all'interno del film. In effetti, la donna, col suo uso smodato di tacchi alti, orecchini vistosi e gonne fascianti, che la impacciano e la rendono un po' ridicola nel suo frenetico andirivieni per luoghi e situazioni, non proietta certo di sé un'immagine di donna moderna e indipendente. L'uso di psicofarmaci non fa che confermare questa tesi: Pepa scioglie del sonnifero dentro la bevanda che offrirà ad Iván, sperando che cada in un sonno profondo, avrà così la possibilità di trattenerlo ancora un po' con sé. Un modo abbastanza subdolo, e dettato dalla disperazione, per tenere legata a sé la persona amata, che non le fa certo onore.

La stessa situazione di Pepa, anche se meno drammatica e sofferta, è vissuta contemporaneamente dall'amica Candela, lasciata dall'uomo dal quale credeva di essere amata, ma che si è rivelato un terrorista in cerca di copertura. Candela è la tipica ragazza di provincia (la sua famiglia vive a Malaga) che si trasferisce nella capitale. Modella, eccentrica nell'abbigliamento e molto legata alle sue origini (ha un forte accento Andaluso che la contraddistingue). È una ragazza sensibile, ingenua, emotiva, ma anche maliziosa. La sua ingenuità la porta a farsi ingannare dagli uomini (un arabo approfitta di lei per un'azione terroristica); inoltre, a differenza di Pepa, è sprovvista d'ogni capacità d'autocontrollo e tenta il suicidio perché presa dal panico. È proprio in questa scena che Pepa ribadisce la sua forza d'animo rimproverandola e dicendo: "sono disperata anch'io, ma non mi butto certo dalla terrazza". Ecco che viene alla luce una gran differenza tra i due tipi di donna: l'una arrendevole e rassegnata, l'altra, seppur con momenti di cedimento, vitale e reattiva fino alla fine. Come se non bastasse, Candela non brilla in quanto ad intelligenza, tanto che Pepa le affida sempre compiti domestici, non ritenendola in grado di fare altro.

L'altro personaggio femminile è Lucia, di cui qualcosa si è già accennato. Questo personaggio è in gran contrasto con quello di Pepa: esse

rappresentano lo scarto tra due generazioni con il loro modo diverso di essere, di comportarsi e di vivere le relazioni d'amore. Lucia è un'altra vittima di Iván, da lui ha avuto un figlio e per lui è impazzita; l'odio per Iván la logora da vent'anni e, l'unica soluzione possibile per lei, è liberarsi di lui uccidendolo. Di riflesso, anche Carlos la infastidisce, le ricorda il passato e il fatto che ha trascorso vent'anni della sua vita rinchiusa in un ospedale.

Il suo progetto di uccidere Iván e relativa amante, ha alla base la disperazione di chi non ha più niente da perdere, la sua vita ormai è persa e non le resta più niente per cui valga la pena di lottare. Lucia rappresenta una cultura e una generazione per cui il tradimento non può essere perdonato se non col sangue: la sua età vuole la vendetta, mentre Pepa ha un'altra mentalità e preferisce farsi abbandonare e tornare alla propria vita. Anche in questo caso come nei precedenti, Almodóvar non prende sul serio le sue eroine, convinto del fatto che "c'è una cosa che dobbiamo tenere presente, sia gli uomini che le donne abbandonati: la vita non finisce con un amore", ["Garage" n. 16, pag. 96].

L'ironia del regista pervade tutti i suoi personaggi, non risparmia nessuno: Pepa, come già detto, con la sua stravaganza, la sua mania di cambiarsi d'abito ogni momento e l'ostinazione a portare tacchi alti che la rendono impacciata nei movimenti, proietta un'immagine di se alquanto ridicola.

Del resto neanche Lucia sfugge allo humour del regista: già il personaggio che interpreta è comico, una donna per la quale gli ultimi vent'anni non sono esistiti e che crede di vivere ancora nel periodo in cui stava con Iván. Una donna, in apparenza tranquilla, che nel finale Almodóvar trasforma in un killer molto astuto che minaccia prima Pepa, e poi il ragazzo punk-metal con due pistole, e che sfreccia verso l'aeroporto su una moto con fare assolutamente naturale, tanto che Pepa commenta: "guardala è appena uscita del manicomio e sembra vada in moto da sempre!"

La sua follia è nel non riconoscere che il tempo è passato e, di conseguenza, si veste così come si vestiva vent'anni prima (quindi abiti tipicamente anni '60 con tanto di parrucche che, a suo dire, la rendono più giovane). Il suo aspetto è allo stesso tempo drammatico e molto comico, è come una figura d'altri tempi; così facendo Lucia esprime la follia del suo amore. Ogni volta che qualcosa le porta alla memoria l'immagine di Iván, lei è di nuovo assorta dalla sua passione, ma il suo intento rimane comunque quello di distruggere tutto ciò che lo riguarda, lui compreso.

Il personaggio di Lucia è importante perché rappresenta l'ultimo stadio al quale la passione può portare: è l'emblema di ciò che tutte le altre donne del film possono diventare se non si controllano. Ne segue che Lucia, Pepa e

Candela, incarnano tre stadi diversi della passione frustrata di una donna. Tutte insieme, costituiscono un ventaglio di caratteri molto diversi tra loro, che contribuiscono ad arricchire l'analisi sul comportamento femminile.

Tra gli altri aspetti comici, il fatto che il dialogo assolutamente inesistente fra uomini e donne, è, al contrario, molto vivo tra sole donne, ma l'oggetto del discorso sono spesso gli stessi uomini. Durante l'inseguimento di Lucia verso l'aeroporto, Pepa si trova a dover prendere il taxi con la giovane rockettara che le confida di preferire le moto agli uomini; Pepa, da parte sua, risponde che, in effetti, è più facile capire la meccanica che la psicologia maschile, e che mentre si può arrivare a conoscere a fondo una moto, non è così per un uomo. Infine entrambe convengono nel fatto che, una volta comprata una moto non si ha più alcun bisogno di un uomo.

Con Lucia, in particolare, Almodóvar introduce uno dei temi cardine del suo cinema: pazzi e psichiatri appaiono molto spesso, e paradossalmente, sono entrambi quasi sempre donne. Qui la pazzia è scatenata a causa di un uomo, è l'abbandono da parte di Iván che fa arrivare alla pazzia una donna in origine sana, e che, inevitabilmente, le sconvolge la vita.

Al contrario delle donne, le figure degli uomini sono sempre più misere e meschine. Anche loro sono oggetto dell'ironia del regista: a cominciare da Iván, che non ha il coraggio delle sue azioni e non sa affrontare Pepa, continuando con i due poliziotti, che vengono manovrati e derisi da Pepa, per finire con il ragazzo punk, dall'aspetto duro e macio, che si fa minacciare da una "vecchietta" anni sessanta. Sono tutti uomini egoisti che non meritano l'amore delle donne; il regista li schernisce facendo vedere come, sotto l'apparenza forzuta e mascolina, si rivelino in realtà persone mediocri e deboli. L'unica eccezione nel film è rappresentata dal giovane e moderno tassista dai capelli ossigenati che Pepa incontra per ben tre volte, un ragazzo gentile e dalla commozione facile, che ascolta Pepa e la circonda di ogni tipo di confort.

In ogni caso, gli uomini, sebbene siano la causa principale della sofferenza delle donne, non compaiono molto nel film, anzi alla figura in carne e ossa, si preferisce spesso la voce o le labbra che ne fanno le veci (soprattutto nel caso di Iván), che li rappresentano. Come già accennato, l'intento di Almodóvar era quello di proporre un universo femminile in cui tutto è idillico e meraviglioso, in una città dove tutto va bene, dove tutti sono gentili, un mondo a misura d'uomo. L'unico problema, in questo paradiso terrestre, è che gli uomini continuano ad abbandonare le donne e queste continuano a soffrirne. Il suo intento è chiaramente ironico, giacché la vita è esattamente l'opposto di questo perfetto ed idillico buon umore.

## ¡ÁTAME! (1989)

Breve riassunto: Ricky, un giovane ladro ricoverato in un ospedale psichiatrico della cui direttrice è diventato amante, viene rimesso in libertà. Adesso sogna di avere una vita normale: un lavoro, una famiglia, dei figli. Comincia ad interessarsi a Marina, una ex-pornostar tossicodipendente. Dapprima la segue negli studi dove lavora, poi la sua ossessione cresce fino a che non irrompe nel suo appartamento. Marina si ritrova legata e imbavagliata. Ricky le spiega di non avere cattive intenzioni: desidera soltanto di poterla sposare e di avere dei figli da lei. Il ragazzo si occupa di lei preparandole da mangiare e procurandole la droga. I due a poco a poco scoprono di piacersi davvero e fanno l'amore. Marina viene poi liberata dalla sorella Lola ma scopre subito di non poter più stare lontana da Ricky. Lo ritrova tra le macerie della casa dove aveva trascorso l'infanzia e lo porta a vivere con lei, la madre e la sorella.

Dopo il successo ottenuto con *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Almodóvar si dedica ad *¡Átame!*, un film che per alcuni aspetti ha molti legami col precedente. L'oggetto principale della pellicola è il matrimonio istituzionalizzato, e quindi, di conseguenza, la coppia e ciò che la tiene legata. La coppia è stata la protagonista di molti dei film di Almodóvar, ma qui la situazione è alquanto diversa, il legame tra i due è forzato da una delle parti. Solo uno dei due vuole e crede nella coppia, l'altro subisce le volontà altrui. Come finora osservato, il ruolo che il regista riserva agli uomini è marginale, ma essi hanno una caratteristica che è propria a tutti: i personaggi maschili sono la causa della sofferenza delle donne. In particolare, in questo film come anche in *Kika*, i personaggi di Almodóvar rivestono un carattere femminista; essi si eguagliano, tanto che i personaggi maschili-femminili vivono situazioni simili e vengono trattati allo stesso livello. Nel caso in questione, il ragazzo che fa muovere l'azione ha gli stessi turbamenti e soffre le stesse sofferenze che solitamente sono attribuite alle donne.

Ma veniamo alla storia vera e propria: *¡Átame!* è soprattutto una grande storia d'amore, una storia sulla necessità dell'amore, su come una persona può costruire una storia in modo razionale e studiato. Di riflesso riguarda anche la convivenza e con sé l'idea di matrimonio, il rifiuto del regista nei confronti del matrimonio istituzionale e l'inevitabile carattere distruttivo della coppia. La coppia in questione è una coppia forzata, violenta, ma come dice Pedro Almodóvar: "d'altra parte la convivenza è sempre violenta". A differenza di *Kika*, la violenza di cui si parla qui non è quella fisica, considerata "normale" o "quotidiana", è qualcosa di più disarmante e insolito, è la violenza dei sentimenti, ciò che il ragazzo si aspetta, è di essere amato.

Ricky è un ragazzo malato di mente, che dopo anni di cura, può finalmente uscire nella società, perché ritenuto guarito. Una volta fuori,

decide di inquadarsi nei dettami della normalità che la società impone e li prende alla lettera. Stabilisce quindi di trovare una donna, cercarsi un lavoro e mettere su famiglia. Invaghito da tempo di Marina, una pornodiva, eroinomane e prostituta, decide che sarà lei la madre dei suoi figli. Da questo momento inizia il suo "piano", che prevede che la ragazza in breve tempo s'innamori di lui, e lo aiuti così ad essere "normale". È proprio la sua disperata lotta per diventare una persona normale, vale a dire con una macchina, una carta di credito, una moglie, una famiglia, tutti valori piccolo borghesi, che creano l'ironia e la comicità di quest'uomo. Non avendo altra scelta, rapisce la ragazza e la sequestra nella sua stessa casa, vista come unica soluzione affinché lei possa conoscerlo a fondo per potersene poi innamorare.

Fin da subito, ciò che Marina teme è che Ricky voglia violentarla, tanto che gli dice: "bene fai in fretta e finiamola!", ma rimane sconcertata al sapere che quello, non è affatto il programma del suo sequestratore. Ciò che disarmava la pornodiva è che Ricky non la stupra, non vuole prenderla sessualmente ma sentimentalmente; il fatto è che questa specie di "stupro mentale" non rientra nelle aspettative quotidiane di una persona. Mentre il sesso è moderno, il sentimento risulta essere un po' arcaico, soprattutto nelle vesti di Ricky. È un personaggio assolutamente anacronistico tanto nella sua disperata ricerca d'amore e normalità, quanto nella sua insicurezza di fronte all'altro di cui non capisce bene i sentimenti.

Sebbene violento nel modo in cui la costringe alla convivenza, e nei metodi usati per farla tacere (le dà dei pugni), intimamente è un ragazzo timido, tenero e generoso, un ragazzo che, di fronte al rifiuto di lei di amarlo, piange come un bambino. Probabilmente questo, è indice del fatto che sentimentalmente è rimasto tale: senza famiglia, di cui per altro ha pochi ricordi, non ha nessuno al mondo, lui stesso dice: "non ho niente, perciò non perdo niente", è una persona a cui sono mancati affetto e amore nel momento in cui ne necessitava. Ricky è colui che muove l'azione, ma non ne è il protagonista: a fare da protagonista è infatti la sua presenza e ciò che essa provoca.

Mentre in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, il regista parla dell'uomo e del dolore che la sua assenza provoca, in *¡Átame!*, parla dell'uomo e della sofferenza che provoca la sua presenza quando non è stata scelta. Infatti, se da una parte Ricky è innamorato di Marina e cerca, fra le altre cose, di aiutarla ad uscire dalla strada, dall'altra la legittimità del suo bisogno d'amore non giustifica affatto i mezzi usati per ottenerlo. La sofferenza che prova nel sentirsi rifiutato e non amato, e la stessa che provoca in Marina obbligandola a convivere con lui. Quindi si vede come, anche in questo caso, sia l'uomo che provoca la sofferenza della donna, la quale deve reagire in qualche modo a ciò che l'uomo le impone, sia l'abbandono o la permanenza forzata.

L'atteggiamento di Marina è in linea con il carattere che Almodóvar ha finora attribuito alle sue eroine: tenace e combattiva, prova più volte a fuggire e, nonostante i numerosi fallimenti non si abbatte, non si deprime e cerca di reagire nel modo più appropriato. Una volta compreso che colui che la tiene in prigionia non è pericoloso cerca di rendere per lo meno sopportabile la convivenza a cui è costretta. I due instaurano un rapporto come tra fidanzati, organizzano la loro vita nell'appartamento con grande tranquillità, ripartendosi i compiti quotidiani come una coppia tradizionale.

È l'intimità e la quotidianità che Almodóvar vuole mettere in scena: Ricky con Marina si comporta come un fidanzatino, le ripara il rubinetto di casa e si annuncia quando entra, "sono io", come sarebbe normale, ma qui non la situazione è tutt'altro che tale: Ricky annuncia la sua presenza quando arriva perché Marina non si arrabbi mentre non capisce che è proprio questa presenza che all'inizio la infastidisce. Inoltre spicca l'ironia di quella frase: chi altri potrebbe essere?, lei è legata al letto e le chiavi di casa le ha solo lui, quindi nessun altro potrebbe varcare quella soglia.

A proposito di quotidianità, con *¡Átame!*, Almodóvar decide di fare un paragone tra la quotidianità di un rapimento come su fosse la quotidianità della vita matrimoniale. Far cioè diventare la vita in comune e forzata di una "coppia", nella quale la ragazza è rapita, una metafora del matrimonio, con tutto quello che c'è di doloroso, di sorprendente e d'emozionante nella convivenza. Ciò che inizialmente era costrizione e ripudio diventa via via qualcos'altro; ad un certo punto, Marina capisce quanto Ricky ci tenga a lei e al suo progetto di vita insieme, ed anche quanto ci creda, tanto da dirle: "chissà quanto ci metterai ad innamorarti di me". Quest'atteggiamento, che inizialmente irritava ed infastidiva la ragazza, comincia ora ad intenerirla; il fatto che lui si presenti a lei dicendo: "ho ventitré anni, cinquantamila pesetas e sono solo al mondo. Spero di essere un buon marito per te e un buon padre per i nostri figli", se nel momento in cui è pronunciato la stupisce e disorienta, successivamente la fa innamorare di lui. Nella seconda parte del film, infatti, Marina cade nella trappola dell'amore, cosa che le porterà non poco scompiglio, in quanto innamorarsi del proprio sequestratore non è affatto una cosa normale, prevista nel codice-società.

Questo suo sentimento, le provoca un conflitto interiore, la stravolge: mentre per un verso decide di fuggire con lui che vuole tornare al suo paese, per l'altro gli chiede lei stessa di rimanere legata in sua assenza, perché non è sicura se tenterà di scappare oppure no. Il suo dissidio interiore è chiaro e visibile, confermato dal fatto che la prima reazione quando la sorella la trova in camera legata al letto, è di scappare con lei dall'uomo che fino a quel momento l'aveva sequestrata, successivamente poi se ne pente, realizza di esserne innamorata e di non poter più vivere senz'amore una volta conosciuto e lo raggiunge al suo paese dove lui nel frattempo si è recato. La lotta interiore, però, non riguarda solo Marina, essa sconvolge anche e

soprattutto Ricky, che, dal momento in cui è uscito dall'ospedale, si sforza di adattarsi alla società civile, lottando contro se stesso e ciò a cui era abituato.

Per raggiungere ciò che la società civile gli impone, Ricky deve sforzarsi ogni giorno di diventare ciò che non è. Quest'adattamento, è la storia di ognuno di noi, estremizzato dal regista; questo conflitto è qualcosa che fa parte del quotidiano di tutti, solo che nella realtà è più velato, più nascosto. Probabilmente è proprio per questo che la storia può permettersi un *happy-end*: svelato il conflitto, resa manifesta la lotta e la violenza che c'è in ogni rapporto d'amore, e consapevoli che, come dice Almodóvar: "non esiste una storia d'amore felice", l'*happy-end* rappresenta l'augurio e la conquista di chi ha finalmente messo le carte in tavola sulla natura di lotta dei rapporti umani. Sebbene il loro incontro si possa definire tutt'altro che casuale, i due ragazzi hanno comunque molti poli d'attrazione che li legano, molte cose in comune che fanno in modo che alla fine s'intendano. Entrambi vengono da strati sociali bassi, l'uno orfano dall'età di tre anni e da allora sull'orlo di una tale crisi di nervi che è sempre stato tenuto sotto osservazione psichiatrica, l'altra un'attrice porno, prostituta e drogata.

Il riferimento agli ambienti più marginali della società è una costante nei film del regista mancego, prostitute, drogati, malati di mente, delinquenti, spacciatori, pedofili... ma qui diventa un *trait d'union* tra i due giovani che condividono la stessa problematica, quella di essere ai margini della società.

Anche la famiglia, è qui un elemento importante: Ricky, come già accennato, è orfano, ha pochi ricordi dei suoi genitori e si sente solo al mondo; Marina una famiglia ce l'ha, ma ha soprattutto una sorella, Lola che le è vicina e le dà sicurezza, protezione ed affetto. È proprio Lola a salvarla prima dal suo sequestratore, e poi da se stessa: scopertasi innamorata di Ricky, Marina le racconta tutto, inizialmente Lola si rifiuta di crederci e l'accusa di essere pazza, ma poi, vista la convinzione della ragazza, la asseconda e accoglie l'uomo in casa. Questo è proprio ciò che accade, infatti, l'intento di Ricky di formarsi una famiglia è realizzato solo a metà. Per il ragazzo, le cose vanno diversamente da come aveva immaginato: più che creare di sana pianta un "suo" nucleo familiare, entra a far parte della famiglia di Marina, viene quasi "adottato", sono le donne che lo accettano in famiglia.

Dalla scena conclusiva del film, in cui le due sorelle e il ragazzo sono in macchina e cantano felicemente, come se fosse tutto normale, si capisce come l'immaturità del ragazzo non avrebbe potuto portare ad altra soluzione; Ricky, più che con una famiglia, si ritrova con tre madri che si prenderanno cura di lui. Questo finale s'inquadra perfettamente con quello che è il punto di vista di Almodóvar, che in *Pedro Almodóvar: conversation avec Frédéric Strauss* [pag. 120], afferma: "la famiglia normale non mi soddisfa, in effetti, ma come l'animale ha bisogno di altri animali, l'essere

umano ha bisogno di altri esseri umani. Finisce dunque per formare la sua famiglia con i suoi amici più intimi. Queste nuove famiglie sono molto eterodosse, ma sono delle vere famiglie che esprimono un bisogno d'affetto molto reale". È su questa linea che Ricky si è formato una famiglia, non una famiglia standard, tradizionale, ma un luogo sicuro dove trovare affetto e sostegno.

L'ironia che pervade il ragazzo e il suo atteggiamento, non risparmia neanche molte altre figure che ruotano attorno ai due protagonisti: prima fra tutti, la dottoressa che dovrebbe curare Marina dalla tossicodipendenza ma che fuma lei stessa marijuana e che le somministra eroina per calmarle il mal di denti; poi la direttrice dell'ospedale, sull'orlo di una crisi di nervi perché Ricky, giudicato sano, la sta lasciando, la farmacista che risponde al campanello con la pistola in mano, ed infine la spacciatrice che giura vendetta a Ricky che la inganna. Tutte figure legate ad una certa sfera della società, quella che ha a che fare con il sottoborgo, con le zone più malfamate e la criminalità (tanto che si parla di mercato nero di alcune sostanze).

Le figure che introduce nella pellicola e che sono legate al mondo della droga, servono proprio nell'intento di mettere in scena niente di più della realtà quotidiana: la droga e con essa i tossicodipendenti e gli spacciatori, è vissuta come qualcosa di ordinario, qualcosa che accade normalmente nella vita reale, dove è un fatto quotidiano in sé stesso. A confermare la naturalezza con cui è trattato l'argomento, la frase che la dottoressa rivolge a Marina: "*Chica, ¿eres una toxicómana nata!*".

#### TACONES LEJANOS (1991)

Breve riassunto: Becky del Paramo, una famosa cantante degli anni Sessanta, torna a Madrid dopo molti anni. Ha così occasione di rivedere sua figlia Rebecca, che, a sua insaputa, quando bambina aveva ucciso il padre che voleva impedire alla donna di continuare la sua carriera nel mondo dello spettacolo. Le due non si vedono da quindici anni. Rebecca è diventata una giornalista televisiva: lavora per un'emittente privata il cui proprietario, Manuel, è diventato suo marito. Becky scopre che il genero è un suo vecchio amante. I tre si recano in un locale dove si esibisce Femme Letal, un imitatore di Becky; al termine dello spettacolo l'artista fa l'amore con Rebecca. Manuel cerca di sedurre Becky ma una sera la moglie lo ritrova cadavere nella sua villa. Il giudice Domínguez crede che l'omicidio sia stato commessa da Rebecca o dalla madre. Il giorno del funerale, Rebecca si accusa dell'omicidio in diretta televisiva e viene condotta in carcere. Qui scopre di aspettare un figlio da Femme Letal. Domínguez non crede alla confessione di Rebecca e organizza un confronto tra madre e figlia dal quale

emergono segreti e gelosie. Becky si ammala gravemente e, dopo aver ascoltato la figlia che afferma di aver davvero ucciso il marito, si accusa dell'omicidio e fa in modo di lasciare le proprie impronte sull'arma del delitto. Poco dopo muore. Rebecca lascia Madrid con il giudice Domínguez, alias Femme Letal, il padre del bambino che sta per partorire.

Con *Tacones lejanos*, Almodóvar si avvicina ad un genere che fino a questo momento gli era rimasto pressoché estraneo, il melodramma; si orienta verso un cinema sempre più personale e attento allo scavo dei sentimenti oltre i comportamenti. Il tema è, come in altri casi, l'amore: ma, quello che va in scena, non è un amore "normale", è un amore maniacale fra due donne. Non si tratta di una storia di lesbismo ma del sentimento che intercorre tra una madre ed una figlia, e di come l'amore può trasformarsi in patologia. Il sentimento di cui si parla non è un affetto "ordinario" anche se molto evidente, è qualcosa di morboso, qualcosa che ricorda il desiderio disperato di possesso, un desiderio che rasenta la malattia, se non proprio la pazzia.

Le relazioni familiari sono, ancora una volta, al centro della pellicola: madre e figlia che stabiliscono una relazione d'amore-odio, che porta quest'ultima a commettere dei crimini. Oltre al sentimento che scorre fra le due, ciò che anima il film è proprio la ricerca della madre perduta, di una madre molto amata ma sempre molto lontana, e la cui lontananza ha avuto conseguenze importanti.

Rebecca è una giovane donna, apparentemente felice ma in realtà molto segnata dall'abbandono della madre avvenuto nell'età dell'infanzia. L'essere abbandonata crea in lei molti complessi ed insicurezze tra cui la paura di non essere amata per ciò che è, e questo la porta a fingere e ad essere altro da se stessa. È per questo motivo che Rebecca non vive affatto la sua vita come una persona "normale", indipendente e adulta, ma cerca in tutti i modi di imitare la vita della madre, di assomigliarle il più possibile, riducendosi così a vivere la "brutta copia" della sua vita, con il solo scopo di farsi apprezzare e benvolere. Come la madre, entra a far parte del mondo dello spettacolo, diventa una giornalista di notiziari nell'emittente privata di cui il marito è direttore, indossa abiti firmati e di un certo stile e, per finire, sposa un uomo che in precedenza aveva amato sua madre e lo fa per pura imitazione materna. Rinuncia alla sua identità, alla sua persona per vivere in quella della madre che le è mancata così tanto durante l'infanzia.

Sebbene sia ormai una donna adulta, Rebecca non è matura, è intelligente, questo sì, ma l'assenza della madre le ha impedito di crescere sia intimamente che fisicamente, cosa che viene sottolineata bene nei primi piani in cui si vede Becky a fianco di Rebecca, una piccola e l'altra così grande, e che le conferisce un'immagine di ragazzina. Ad evidenziare la sua fragilità ed instabilità, gli abiti che indossa: Rebecca porta solo abiti

"Chanel" e, al di là del fatto che questo corrisponda al suo personaggio di presentatrice di telegiornale, è un modo di darle una specie di uniformità, di compattezza.

Le relazioni familiari sono spesso pericolose e possono anche diventare quasi psicotiche, è ciò che accade tra le due donne: Rebecca, che non è cresciuta e che ha bisogno di sua madre, non si comporta con lei come una figlia ma come un marito geloso. Rebecca è una dei tanti rappresentanti del mondo infantile che Almodóvar mette in scena, bambini solitamente con vite particolari che si discostano dagli schemi della fanciullezza: basti ricordare i figli di Gloria in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* che sembrano essere degli adulti, spacciano droga, hanno relazioni omosessuali e abbandonano gli studi. Allo stesso modo, Rebecca vive angosciata prima per le uscite della madre che aspetta sveglia e ansiosa, e poi per il suo rifiuto e abbandono, che la porta ad eliminare i suoi amanti e, successivamente ad uccidere il suo stesso marito.

Già prima dell'abbandono, l'amore di Rebecca per Becky era distorto, maniacale, tanto da indurre la bambina ad uccidere intenzionalmente l'uomo che minacciava di ostacolare i progetti della madre. Il motivo per cui la piccola Rebecca commette quest'omicidio, non è solo per amore nei confronti della madre, come del resto già accennato, ma anche per il desiderio di eliminare un ostacolo che si stava ponendo fra loro, un uomo che pretendeva di dire a Becky come doveva vivere la sua vita.

Nonostante sia diventata una donna, i sentimenti che prova per la madre sono gli stessi, col passare degli anni infatti, non è riuscita a mitigare l'amore per lei, e l'aspirazione al possesso "sentimentale" della donna, è rimasta tale. In aggiunta a questa bramosia d'amore, persistono il rancore e la rabbia per l'abbandono col quale ha dovuto convivere e che non è mai riuscita a superare e perdonare. In questo modo Rebecca mostra la sua fragilità e vulnerabilità: come se fosse rimasta all'età dell'adolescenza, ha oggi ancora bisogno dell'affetto e dell'approvazione di sua madre, cose che cerca di comunicarle in tutti i modi, nonostante la "sordità" di quest'ultima. Quando dopo anni si rivedono, Rebecca è felice ed emozionata, spera di vivere momenti d'intimità con la madre, e, a questo scopo non avvisa la stampa dell'arrivo a Madrid della diva, ma la cosa non fa altrettanto piacere a Becky, che ancora troppo preoccupata di apparire, rimane delusa dell'assenza dei giornalisti e si dimostra piuttosto distante nei confronti della figlia.

In verità la reale ricongiunzione tra le due, non si ha all'aeroporto, dove ancora troppe pendenze le separano, bensì un mese dopo, quando Rebecca rimuove l'ultimo degli ostacoli che le hanno divise: Manuel, che, come il patrigno e il padre, è anch'egli reo di essersi frapposto tra loro. La psiche di Rebecca la porta a commettere quest'omicidio proprio nel momento di

massima incomprendione tra madre e figlia, quando questa capisce che non solo, non è riuscita a riavere sua madre tutta per sé, ma è stata anche tradita da lei. L'uomo che ha sposato, infatti, non è altri che un vecchio amante di Becky, cosa che Rebecca sa bene, ma non è altrettanto per Becky, la quale al rivederlo rimane piuttosto confusa, e successivamente si lascia andare cedendo alle lusinghe dell'uomo, apparentemente ancora attratto da lei. Ancora una volta Rebecca reagisce d'istinto, ed elimina la persona che rende complicato il riavvicinamento con sua madre, l'uomo che potrebbe addirittura separarle ulteriormente. Tutto avviene con estrema lucidità e premeditazione, sia per quanto riguarda l'omicidio, che per la dichiarazione d'innocenza che fa al giudice, durante la quale si mostra addolorata e profondamente stupita.

Quando, durante le indagini le viene chiesto di rispondere dell'omicidio, Rebecca nega assolutamente di essere coinvolta, raccontando di averlo trovato morto riverso sul letto. Ma, la sua bugia non ha lo scopo di salvarla dalla galera, Rebecca mente per un motivo, ha un progetto ben preciso: avendo come unico scopo quello di far sentire in colpa la madre, ritiene l'effetto-shok della diretta TV più efficace e preferisce confessare il delitto durante il suo notiziario. Fa perciò una seconda confessione, che vuole essere un messaggio indiretto alla madre che però non lo coglie, un'accusa per ciò che l'amore per lei l'ha portata a fare, un'accusa per averla abbandonata quando più aveva bisogno di lei. La ragazza, frustrata dalla sordità della madre, che sembra non comprendere le responsabilità che le vengono addossate, si vede obbligata ad accusarla in modo diretto e brutale in un *tête-à-tête* in cui le rinfaccia tutte le mancanze di cui è colpevole.

Questo scontro è liberatorio per Rebecca che riesce finalmente ad esternare tutto il rancore che ancora prova nei confronti di sua madre, ed è invece rivelatorio per Becky che, solo in questo momento capisce quanto la figlia sia rimasta segnata dalle sue scelte e quanto poco abbia fatto come genitore. Solo ora Becky ammette a se stessa di non aver dato niente alla figlia, di aver vissuto la sua vita, senza curarsi molto di che ripercussioni questo avesse su Rebecca. Lei, una cantante attualmente molto famosa, che molti anni prima aveva lasciato la famiglia per inseguire il successo in Messico e che, da quel momento, si era quasi dimenticata di avere una figlia. I sensi di colpa che già da tempo si facevano sentire, cominciano ora ad essere più forti, tanto da non poterli più ignorare. Si rende conto che è il momento di dare qualcosa d'importante alla figlia, di lasciarle la più grande eredità: le sue impronte sull'arma del delitto e quindi la salvezza dalla prigionia. Con quest'atto vuole dimostrare l'amore che ha per sua figlia, e Rebecca lo capisce, tanto che guarda a quelle impronte come fossero un tesoro, qualcosa che effettivamente non ha mai avuto.

Almodóvar dà a questo personaggio la possibilità di riscattarsi: nonostante i suoi errori, Becky può ancora migliorare la sua posizione e

riappacificarsi con sua figlia. Le due donne sono finalmente di nuovo insieme, unite senza nessuno fra loro; purtroppo però il tempo a disposizione non è più molto, Becky è in fin di vita. La scena finale vede il ritorno della cantante nel seminterrato dove ha vissuto da bambina con i suoi genitori: un ritorno alle origini. Di nuovo questo tema tanto caro al regista; è lodevole da parte di Becky il fatto che, nonostante il successo e la fama, lei si ricordi ancora del luogo dove è cresciuta, dimostrando, a dispetto di tutto, gran umiltà e tenerezza. Il desiderio di ritornare in quella casa, proprio nel momento di morire, dimostra la necessità di ricongiungersi con i vecchi affetti, con i ricordi di un tempo, ed anche il bisogno di sentirsi "a casa" dopo tanto peregrinare.

Anche per Rebecca questo trasloco è fonte di benessere, in quanto le dà la possibilità di tornare a vivere con sua madre come un tempo, di condividere con lei ogni attimo che le resta, senza, per altro, più nessun ostacolo. Senza perdere tempo, si trasferisce anche lei nel seminterrato, ansiosa di trascorrere gli ultimi momenti della vita di sua madre sola con lei, in modo da poter riscoprirsi e perdonarsi mutuamente. È in questo frangente che confessa alla madre tutta la solitudine e l'angoscia che provava quand'era piccola, quando non riusciva ad addormentarsi finché non sentiva il rumore dei suoi tacchi in lontananza... (solo alla fine, grazie a questa confessione, si capisce il titolo del film *Tacones lejanos*, letteralmente "Tacchi lontani" e non come normalmente tradotto "Tacchi a spillo"). Ma è tutto inutile, Becky non saprà mai i sentimenti che invadevano Rebecca a quel tempo, infatti mentre la ragazza parla, lei muore. È un'ulteriore condanna per la giovane donna, perché mentre sua madre ha potuto dirle che le voleva bene, lei non ha avuto il tempo di concretizzare i suoi sentimenti e a dovuto fare le sue confessioni ad una donna morta.

Quest'episodio ha una forte simbologia, perché come Almodóvar stesso dichiara in *Pedro Almodóvar: conversations avec Frédéric strass*: "ciò significa che questa madre sarà sempre una fuggitiva, che la lascerà sempre". Tuttavia, sebbene fino alla fine non ci sia un vero dialogo tra le due, in quanto Becky non può più parteciparvi, la loro relazione è finalmente chiarita, le due donne si sono perdonate, cosa che se fa morire in "pace" una, permette all'altra di ricominciare una nuova vita senza più fantasmi né brutti ricordi. È proprio con questi propositi che Rebecca, ormai liberata dal rancore per la madre, fonda una nuova famiglia con il giudice, e riprende il controllo di se stessa e della sua persona.

Sebbene la storia sia triste, lo humour non manca: Almodóvar non rinuncia al suo tocco ironico nemmeno in un film come questo, dove è il dramma tra due donne a prevaricare. Becky soprattutto ha una carica ironica apparentemente involontaria: accusata dell'omicidio di Manuel, si difende dicendo che non si uccide il marito di una figlia due giorni prima di debuttare in teatro!, come se questo fosse un alibi indiscutibile.

L'umorismo caratterizza anche la scena dell'ambulanza in cui Rebecca accompagna Becky che sta per essere trasportata all'ospedale: lo *humour* nasce dalla complicità che per la prima volta esiste tra madre e figlia, che si mettono a parlare degli uomini con crudeltà e Becky rimprovera la figlia dicendole di sforzarsi di cercare altri modi per risolvere i suoi problemi con gli uomini che non siano l'omicidio.

Anche il ruolo professionale di Rebecca è pervaso da comicità: i telegiornali sono stati un'ossessione per Almodóvar durante tutta la sua carriera, in particolare si è preoccupato della soppressione di telegiornali statali per la preferenza di quelli delle emittenti private. Questi sono stati utilizzati dalle diverse fazioni politiche cambiando, accentuando o tagliando le notizie a seconda del caso, cosa che inevitabilmente influenzava lo spettatore. Nel caso di Rebecca, a dare le notizie del giorno sono in due, lei e una giornalista "muta"; lei, che legge le notizie, si permette di farlo in forma ironica e di riderne, tanto che giunge a prendersi gioco della sua trasmissione confessando un crimine in diretta, e convertendo così il telegiornale in un dramma teatrale di dimensioni estremamente comiche.

Carica d'ironia è anche l'ultima figura femminile presente nel film: *Femme Letal*. Questa, in realtà, non è altri che il giudice Domínguez travestito da donna; è una figura importante perché, per Rebecca, sostituisce per molto tempo l'immagine della madre e per Almodóvar rappresenta la continuazione femminista della sua opera. *Femme Letal* è una cantante che emula Becky del Paramo, vestendosi come lei e cantando i suoi pezzi; Rebecca ne diventa intima amica, forse perché in questo personaggio vede sua madre ed ha così l'illusione di poterle stare accanto. Paradossalmente l'unica persona con cui Rebecca tradisce il marito è proprio *Femme Letal*, uomo travestito ad immagine e somiglianza della madre, della quale sente una gran mancanza. Anche lo stesso atto sessuale è motivo d'ironia: i due si ritrovano avvinghiati uno all'altra senza accorgersene, il tutto dura pochi attimi e, per di più, lui è ancora in parte "travestito" da Becky del Paramo. È come se il regista volesse insinuare l'idea che Rebecca abbia fatto l'amore con il riflesso di sua madre, come "ennesimo e disperato tentativo di sentirla vicina".

Quello del travestimento è un argomento molto consueto per Almodóvar: *Femme Letal* è uno dei tanti travestiti che compaiono nei suoi film e se da una parte rispecchia il desiderio di trasformarsi in qualcosa che non si è (ma soprattutto in donna), dall'altra ha lo scopo di rappresentare la realtà come qualcosa di falso, di camuffato.

## KIKA (1993)

Breve riassunto: Kika, una truccatrice, vive con Ramón, un fotografo di biancheria intima femminile. Si sono conosciuti quando l'uomo, vittima di una crisi epilettica, era stato dato per morto e Kika era stata chiamata a truccarlo prima del funerale. Nicholas, patrigno di Ramón, uno scrittore che ha avuto anche una relazione con Kika, torna a Madrid dopo esserne rimasto lontano per due anni e va a vivere nello studio del figliastro. Ben presto torna a sedurre Kika. Quest'ultima viene violentata da Paul Bazzo, un ex-pornoattore evaso di prigione. Paul è il fratello di Juana, la donna di servizio di Kika. La violenza carnale viene ripresa da Andrea, una giornalista televisiva che conduce un programma-verità. Andrea, che era stata abbandonata da Ramón, trasmette le immagini per vendetta. Kika si sente tradita da tutti. Ramón, che aveva sempre pensato che sua madre fosse morta suicida, scopre invece che si è trattato di un uxoricidio e si reca nella vecchia villa in cui si è trasferito il patrigno. Qui trova il cadavere di una sconosciuta. Sopraggiunge anche Andrea, munita di un casco-telecamera, pronta a filmare nuove immagini. La giornalista ha scoperto che Nicholas è un pericoloso serial-killer e lo uccide prima che questi possa spararle. Quando arriva Kika, Ramón è disteso sul pavimento, immobile, in preda ad un'altra crisi. La donna lo salva ancora una volta, e poi nel tragitto per l'ospedale, incontra un nuovo compagno col quale fugge.

Una dei film più singolari, in quanto alle figure femminili che presenta, è sicuramente *Kika* che prima dell'edizione odierna era stato pensato con diversi titoli fra cui "L'amabile, la brutta e la cattiva". Questo titolo ha un richiamo diretto alle tre protagoniste: rispettivamente Kika, Juana e Andrea. Kika, che è la vera protagonista del film, si iscrive in una lunga tradizione di donne Almodóvariane: da *Patty Diphusa*, alla Candela di *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, a Cristal di *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. Tutte queste sono donne ingenua, candide e ben disposte verso l'umanità, donne che hanno in loro un concentrato di virtù primarie molto care ad Almodóvar: la spontaneità, il pragmatismo, la disponibilità, la capacità di recupero, l'ottimismo guidato dall'innocenza.

Nel descrivere questo personaggio, che all'interno del quadro filmico sembra quasi fuori posto, il regista pare esprimere un certo rimpianto per "l'innocenza perduta" che invece perdura in lei. Kika è una donna matura, una donna di una certa età, ma questa caratteristica concerne solo la sua età anagrafica, infatti per quanto riguarda la sua persona, sembra più che altro una ragazzina, spontanea, ingenua, e sempre ottimista. Ha trentasei anni e si comporta come ne avesse sedici, cosa che la rende più tenera, più dolce, ma anche più comica, in quanto è chiaramente visibile che non è più una giovane ragazza. Essa è il centro della storia, ma non è lei a dinamizzarla,

nonostante la sua spontaneità e il fatto che sia sempre molto attiva e pronta a tutto, diventa qui un elemento passivo.

Questo aspetto è in netta contraddizione con i film precedentemente esaminati, in cui erano proprio le donne a determinare gli eventi, unici motori del film. In un mondo dove tutto è falsità e bugia, il suo candore e la sua incapacità a creare intrighi, la rendono l'unica vittima delle circostanze; a differenza degli altri personaggi, Kika non sa mentire, né tantomeno mantenere un segreto, lo prova il fatto che ciò che sarebbe dovuto rimanere nascosto, e cioè la sua relazione con Nicolas, è in realtà dominio di tutti. Kika ha trentasei anni ed è sempre ottimista: è quasi qualcosa di surreale.

Attraverso il suo personaggio, il regista sembra voler rappresentare la città, ma non tanto la città in quanto tale, quanto l'inferno che essa nasconde. Di fatto, Kika si differenzia da tutti coloro che la circondano, è l'unica ancora "genuina", incontaminata dall'inferno che è oggi la città, quasi una povera piccola ragazza persa nel mezzo di qualcosa di mostruoso. È proprio questo l'obiettivo del regista, mettere in scena il malessere delle grandi città, cercando di comunicare questo stato come qualcosa che si respira nell'aria, qualcosa che rende l'atmosfera pesante e irrespirabile. In questo senso Kika è una ventata d'aria fresca, una persona vera, che non nasconde i suoi sentimenti e ben disposta verso il prossimo.

Proprio per la sua diversità dagli altri, Kika risulta essere una donna sola, isolata e questo suo stato la avvicina molto ad un'altra donna molto importante nella carriera di Almodóvar, e cioè Gloria, l'eroina di *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. Entrambe sono donne sole; un inferno circonda sia l'una che l'altra, ma, in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* è reperibile nei numerosi elementi concreti, è l'inferno con il marito, con i figli, con la suocera... in *Kika* si tratta di un inferno più astratto, più aggressivo perché non lo si può circoscrivere, qualcosa che si sente nell'aria.

Per un altro aspetto l'opera è in sintonia anche con *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, in questo caso il fine era di mostrare una città idillica dove tutto era vivibile (le farmacisti non chiedevano la ricetta, i tassisti erano veri angeli custodi e l'amicizia un rifugio sicuro) e il cui unico motivo di tensione era provocato dal fatto che gli uomini continuavano ad abbandonare le donne, in *Kika*, la città è un inferno, gli uomini non abbandonano le donne, ma mentono loro, le tengono segreti, le spiano e, se necessario, le uccidono.

Per quanto riguarda la protagonista stessa, sebbene l'atteggiamento adolescenziale che la caratterizza la distingue dalle altre eroine, c'è una caratteristica in lei già incontrata in precedenza: la capacità d'affrontare qualsiasi cosa nel modo migliore, di porsi con atteggiamento positivo a soprattutto il ricorso ad una dote speciale che, come più volte accennato,

Almodóvar riconosce solo alle donne, cioè la praticità. Kika non si perde mai d'animo, affronta ciò che la vita le propone a viso aperto e, anche nelle situazioni più drammatiche e difficili, cerca di essere una donna pratica che non si abbandona ad inutili lamentele.

Questa sua attitudine non potrebbe essere più chiara se non nella scena dello stupro: vittima di uno stupro, una situazione di per se tragica, Kika, che all'inizio cerca di lottare e liberarsi, quando si vede minacciata da un coltello, sfoggia le sue doti cercando di convincere il suo assalitore del fatto che lui ha molti problemi e che lei può risolverglieli. Non riuscendo a convincerlo a lasciarla, non demorde, non si lascia prendere dallo sconforto o dalla disperazione (come sarebbe normale), ma negozia con l'uomo trovando così una via d'uscita. Questo comportamento indica il suo ottimismo nonostante tutto, ed è una dimostrazione della forza che hanno le donne in situazioni limite. È un tratto delle donne che Almodóvar ribadisce spesso e che, nel caso specifico, dà ad una scena drammatica, una dimensione molto comica. L'orrore della violazione scompare per lasciare il posto alla quotidianità e con essa alla comicità: dopo tre ore di violenza Kika comincia a sentire il peso fisico di un uomo di ottanta chili su di lei e, di conseguenza, comincia a lamentare dolore, desiderio di grattarsi, necessità di andare alla toilette, di fare delle telefonate importanti... Anche in questo frangente, questa donna riesce ad estraniarsi, quindi non partecipa affatto ma resta passiva, continuando a pensare alle "sue cose", al quotidiano, che è proprio ciò che scatena lo humour. Riesce perfettamente ad estraniarsi da ciò che le sta accadendo, e, il fatto che "accetti" ciò che la situazione, non significa affatto che provi piacere, in quanto resta passiva, ma è la dimostrazione della sua forza d'animo.

La sua personalità e innocenza sono in netto contrasto con tutto ciò che le accade; in varie occasioni si trova in contatto con cadaveri, e omicidi, è coinvolta in una serie di menzogne e falsità e, per finire, lo stupro. È come se venisse sedotta e ingannata da tutti, ma lei non si guasta, conserva la sua solidità interiore, appena scossa da eventi che avrebbero stravolto chiunque e che a lei creano solo un po' di disorientamento. Almodóvar quindi opta per l'happy-end, decide di salvarla, di conservare in lei quella buona disposizione alla vita per lui necessaria per sopravvivere al mondo d'oggi. In questa decisione di "salvare" la sua eroina, Almodóvar mostra la sua inclinazione verso le donne, la sua preferenza per loro, in quanto esseri speciali, dotati di caratteristiche singolari.

Solo nella scena finale lo spettatore capisce quanto tutti gli eventi abbiano intaccato la stabilità di Kika: sulla via dell'ospedale, viene fermata da un giovane la cui auto è in panne; dopo un attimo di esitazione decide di cambiare rotta e di accompagnarlo al matrimonio della sorella dove lui è diretto e, in "fuga" da Madrid, gli confessa: "ho bisogno di un po' di orientamento!". Decide di seguirlo con la speranza di dimenticare il passato

e trovare la sua strada, che si prevede incerta; come in *¡Átame!* è un finale che vuole dare speranza, ottimismo, come a voler dire che nonostante tutto, una volta messe le carte in tavola, la vita vale ancora la pena di essere vissuta con coraggio e fiducia verso il prossimo. Ancora una volta Kika mostra la sua disponibilità, e allo stesso tempo la sua fragilità, come se questa fosse una richiesta d'aiuto per uscire dalla solitudine attuale, alla quale le persone che la circondavano, con tutti i loro intrighi, l'hanno costretta.

Come accennato, Almodóvar sembra voler salvare Kika, ma la scena finale lascia è ambigua, e lascia lo spettatore con un dubbio: in una inquadratura si vede che il ragazzo a cui lei dà un passaggio infila qualcosa nella borsa della donna, ma non è affatto chiaro cosa sia. Viene da chiedersi se quel ragazzo dall'aria così innocente non sia invece uno dei criminali evasi, di cui da un po' di giorni parlano i giornali, e perciò se l'incontro con questi non sia in realtà un'ulteriore prova per Kika, come se il suo destino fosse quello di incontrare sempre persone in mala fede che vogliono approfittarsi di lei.

La falsità dell'universo in cui Kika vive, comprende anche il rapporto tra realtà e messa in scena giocato sull'opposizione di due personaggi femminili: Kika, buona di natura ed ingenua, è una truccatrice, lavora per rendere la realtà esteticamente migliore, Andrea, crudele e spietata, è una videoreporter, mette in scena tutto il peggio della giornata, le cose più brutte e crude che sono successe, lei le mostra così come sono, senza camuffarle. Andrea è un personaggio molto singolare e che pare non avere precedenti nella produzione almodóvariana: giornalista ed ex-psicologa, rappresenta la quintessenza della consapevolezza e della manipolazione. È una figura inumana e, tra le altre cose, rappresenta la stupefacente decadenza della società: persone che si spiano a vicenda e che godono nel vedere le disgrazie altrui. Il suo personaggio rappresenta una critica verso la morbosità e lo sfruttamento dei *reality-show*, che fanno ascolti raccontando le disgrazie altrui, e che sono così in voga negli anni in cui esce il film. Da questo punto di vista, Andrea non fa altro che rispondere alla domanda di mercato. Considerato il mondo in cui vive, sembra costretta a comportarsi in modo così spietato, giustificata dal fatto che la televisione è un mondo di concorrenza selvaggia, dove bisogna rischiare del proprio per avere la meglio sugli altri. Andrea, questa lezione l'ha imparata bene, tanto che rischia letteralmente la vita per ottenere uno scoop che renderà la sua trasmissione molto famosa.

In realtà, la crudeltà e spietatezza che mostra, sembrano essere parte di lei, così come le cose di cui si circonda e gli abiti che indossa. Sono proprio gli abiti che attirano l'attenzione su di lei: tute nere di pelle e una grande telecamera posizionata sulla testa che la rende la donna-telecamera, aggressiva e sempre all'erta. Questa sua *mise* è allo stesso tempo

sconcertante e comica: se da una parte è inconcepibile che una persona viva in costante ricerca di servizi esclusivi e per questo filmi tutto ciò che le accade con un apparecchio collocato sulla propria testa, dall'altra questa "telecamera ambulante" fa sorridere sia di lei che di ciò che rappresenta. Almodóvar "usa" questo personaggio che rappresenta proprio il mondo da cui Kika si discosta: Andrea non sa cosa sia la bontà, la discrezione, la delicatezza, lei è essenzialmente crudele, spietata, non si cura degli altri e della loro sofferenza e avanza verso il suo obiettivo. Mentre una rappresenta l'ingenuità e la spontaneità, l'altra è l'emblema dell'aggressività e dell'opportunismo.

Nell'articolo *Kika. Un corpo in prestito*, di "Cineforum" [anno 35, n. 1, gennaio/febbraio 1995], leggiamo: "lei è la donna i cui seni sono fari abbaglianti, quella che tra fiotti di sangue e gocce di sperma, non arriva a scomporsi. Lei è amorale, perfida, altamente specializzata e disumana". Da personaggio mostruoso, sembra trasformarsi e diventare un po' umana nell'ultima scena: di fronte alla morte imminente di Nicolas la sua volontà di filmarne la confessione è espressa come un desiderio viscerale, profondo, qualcosa che la sommerge. In realtà ciò che la sconvolge così, non è la morte dell'uomo che ha di fronte, ma la brama di avere quel filmato.

Questa è la scena più illuminante del film, in cui Andrea piange disperatamente perché il serial killer, prima di morire, non le ha confessato di essersi ispirato ai suoi delitti per la scrittura dei suoi romanzi di successo; momento in cui, in mondo tutto finto, la realtà sembra diventare il valore più prezioso. La scena vuole mostrare Andrea per ciò che è veramente: una vittima, una vittima di se stessa. Non si rende conto di essere preda di una spirale folle che la fa girare a vuoto, e ciò la rende patetica e commovente. Solo nel momento in cui incassa il suo primo insuccesso, e cioè il fatto che la sua telecamera non può registrare altro che il silenzio di Nicolas, diventa umana. Quando dice a all'uomo, in fin di vita, che non hanno più molto tempo a disposizione, sembra quasi un'amica, lascia sfuggire una certa tenerezza e, anche se in verità è animata da motivazioni spaventose, diventa in quel momento un personaggio umano, con un cuore.

L'ultima donna presente nel film è Juana, la cameriera che aiuta Kika in casa: astuta, primitiva e dotata di grande comicità, per altro spontanea. Insieme ad Andrea fa emergere per contrasto il candore "spirituale" di Kika. Come la sua "padrona", Juana è una donna molto pratica, forse costretta dalla vita a diventarlo: da ragazza lasciava che il fratello la violentasse pur di evitare che, dopo aver sperimentato le capre, arrivasse a violentare tutto il vicinato. Questa confessione che Juana fa candidamente a Kika, sortisce un effetto molto comico proprio per la normalità con cui è detta, come se fosse qualcosa di banale, all'ordine del giorno. Segretamente innamorata di Kika, in quanto lesbica, sembra l'unica ad esserle fedele, ma così non è: come gli altri anche lei approfitta dell'ingenuità dell'eroina e la tradisce lasciando che

suo fratello entri in casa e la violenti. Sebbene non sia affatto dotata di grande intelligenza nè doti particolari, astuzia e prontezza di spirito non le mancano. Ma come gli altri personaggi, nonostante la devozione e l'affetto che le porta, delude Kika e finisce per lasciarla.

Contrariamente a quanto accade in altre pellicole del regista, qui non c'è complicità tra donne, non c'è il legame che si poteva scorgere in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, in cui le donne si aiutano a vicenda, qui la battaglia riguarda tutti indifferentemente. Andrea, per esempio, è contenta di mandare in onda lo stupro di Kika, non solo perché rappresenta un *scoop*, ma anche perché lei è la donna che ha preso il suo posto nel cuore di Ramón, colpevole di averla abbandonata. La giornalista a causa del suo abbandono, è ora sfregiata in volto, ma mentre lei sostiene che lui ne sia l'artefice, Ramón svela che fu lei stessa a procurarsi la cicatrice per convincerlo a non abbandonarla. Quindi ancora una volta la reazione incontrollata ed irrazionale di una donna presa dalla paura e dalla disperazione di un abbandono. In quanto ad amicizia, o meglio a mancanza di amicizia, anche Amparo la tradisce nascondendole che anche lei ha una storia con Nicolas, e lasciando così che Kika, ignara di tutto, le racconti i particolari della sua di storia con l'uomo.

Continuando l'elenco delle persone che tramano alle sue spalle, la figura più sconcertante è Ramón: giovane e bravo ragazzo si innamora di Kika pur essendo molto più vecchia di lui, sembra dedito alla donna, e soprattutto limpido e sincero nei suoi confronti, forse l'unica figura "buona" tra tutte quelle che la circondano. In realtà anche Ramón le nasconde un suo piccolo segreto: quando esce di casa, si reca in un appartamento dello stabile di fronte al loro e da lì la spia con una telecamera e ancora, sarà lui stesso a filmare lo stupro subito da Kika ed a chiamare la polizia. È solo alla fine che la protagonista scopre tutto ciò che era stato ordito alle sue spalle, e delusa e sconsolata lascia la casa per dirigersi in albergo da sola.

Come già altre volte, anche qui c'è la tematica della coppia, ed anche qui, non di una coppia "classica", tradizionale, ma particolare, formata da un ragazzo molto giovane e una donna matura. Più che amanti, i due potrebbero essere madre e figlio, e questo è chiaro anche osservando il loro rapporto, soprattutto a livello sessuale: insoddisfatta dai rapporti con Ramón durante i quali sembra annoiarsi, Kika si sfoga con Nicolas, molto più maturo sotto quel punto di vista. Questo duplice rapporto, con il padre e con il figliastro allo stesso tempo, non crea molti sensi di colpa nella donna, che lo vive con molta naturalezza e di converso suscita grande ironia. Oltre a ciò questa situazione, conferma, ancora una volta, l'incomunicabilità della coppia: non c'è reciprocità nel piacere per nessuno dei personaggi, tutto è vissuto in un piano esclusivamente personale.

Altro elemento di humour è il potere di resurrezione che il regista affida per ben due volte all'eroina: il suo primo incontro con Ramón avviene, infatti, in circostanze alquanto insolite. Essendo una truccatrice di professione, viene chiamata da Nicolas per truccare il figliastro morto la notte precedente di arresto cardiaco; il maquillage avviene in modo assolutamente comico, con Kika che parla con il morto come se niente fosse, ma ciò non è tutto, il trucco che la donna gli fa ha poteri miracolosi in quanto Ramón resuscita.

Questa sua capacità la sfodera anche in una seconda occasione: dopo aver assistito alla morte di Andrea e Nicolas, si dirige verso Ramón supino sul letto, morto, almeno in apparenza, ma con alcune scariche di corrente elettrica nell'alluce Kika riesce a riportarlo di nuovo in vita. È una dote particolare quella che Almodóvar le concede e che potrebbe essere letta metaforicamente come la capacità di donare vita, forse legata alla sua indole di ragazza "incontaminata" e candida.

#### LA FLOR DE MI SECRETO (1995)

Breve riassunto: Leo Marcia, autrice di romanzi rosa, utilizza lo pseudonimo di Amanda Gris per firmare le sue opere. Il marito, Paco, un giovane ufficiale dell'aviazione militare, si trova all'estero per una missione e la donna ne attende con ansia il ritorno. A farle compagnia è l'amica Betty. Leo si reca alla sua casa editrice per comunicare di voler cambiare il suo stile diventando più seria e "meno rosa". La notizia causa un diverbio tra lei e la responsabile. In seguito fa visita alla redazione di "El País" chiedendo di poter collaborare alla pagina letteraria. Esordisce stroncando il nuovo romanzo di Amanda Gris. Nel frattempo il marito torna a Madrid per un giorno; vorrebbe confessare alla moglie di essere l'amante di Betty ma Leo lo aggredisce prima che possa parlare, e lo fa scappare via. Tuttavia la cosa le verrà successivamente confessata dall'amica pentita. Il figlio della cameriera di Leo, ritrova nella spazzatura il romanzo che la scrittrice ha proposto all'editore e che è stato rifiutato perché non commerciale come le precedenti opere. Senza parlarne all'autrice, il ragazzo lo propone al regista Bigas Luna che ne fa un film. Nel frattempo Leo conosce Ángel che le diventerà molto caro. Per distrarsi decide di accompagnare la madre al paese accompagnata dall'amico Ángel. Quest'ultimo, per salvarla dai problemi, prende il posto di Amanda Gris e fornisce a Leo nuovi libri. Dopo il tentato suicidio di Leo, i due diventano sempre più intimi tanto da andare a vivere insieme.

*La flor de mi secreto* è tra le ultime produzioni del regista, risale al 1995 e rappresenta il cambiamento che la sua arte ha subito. Non è più il cinema stravagante e provocatorio degli esordi, quello eccentrico e spesso esagerato, ma inaugura un nuovo stile più intimista e meno chiassoso, concentrato soprattutto sul tema della sofferenza, già cominciato con *Tacones Lejanos*. Questa, acquisisce accenti cattolici: nella concezione del melodramma di Almodóvar, dolore e vita sono un'unica cosa, il patimento fisico si pone come presupposto necessario allo sviluppo del tema amoroso. Tuttavia, in *La flor de mi secreto*, la fisicità sembra assente: il regista tralascia tutto ciò che è l'aspetto fisico ed erotico e si concentra solo sullo sviluppo degli stati d'animo dei personaggi, usando i corpi come "mezzi" per l'esposizione anatomica dei sentimenti. A conferma di ciò, il fatto che questo è uno dei pochi film in cui non si mostra nessun atto sessuale, la passione corporea è messa in ultimo piano, sebbene non sia ignorata, in quanto ciò che interessa è l'analisi della solitudine e sofferenza delle donne.

I rimandi all'universo cristiano sono molti, ma quello che interessa maggiormente è il dualismo che sta alla base del film, il quale implica la compresenza delle due ipotesi: male e bene, dolore e gioia due opzioni alternative ma necessarie. Al fatale destino che dà il tono tragico all'opera si oppone il volontarismo di matrice cristiana, che sa rovesciare la situazione: Leo, che tenta il suicidio, non morirà, perché in definitiva, non lo vuole.

Parlando del film e in particolare del cambiamento che esso scandisce, Daniela Aronica in "Garage", [n. 16, pag. 21], definisce l'opera di Almodóvar un *Bildungsroman*, perché ogni nuovo film si configura come ripresa e continuazione della riflessione su di sé e sul proprio sistema di valori: qui come in pochi casi precedenti, il regista s'identifica con la protagonista. Come per la donna, anche per lui la nuova stagione, umana e artistica, ricomincia dalla madre e dalla terra natale: la seconda parte del film è, infatti, la più significativa per il regista, in quanto la protagonista fugge dalla città per andare a rifugiarsi proprio nella stessa zona in cui lui è cresciuto e dove ha depositati molti ricordi. Oltre al luogo, Almagro, un paese che si trova a 30 km da Calzada de Calatrava, il paese dove è nato, anche i personaggi che lo popolano ricordano la sua stessa famiglia: la madre di Leo e la sorella, sembrano essere ispirate alle rispettive, madre e sorella, di Almodóvar, sia nei dialoghi e modi di dire che nell'abbigliamento, lui stesso dice: "ho scelto per Chus Lampreave (la madre di Leo) dialoghi detti mille e una volta da mia madre".

Leo, la protagonista, è in un momento critico della sua vita, un momento che le porterà molti cambiamenti, così come lo stesso regista: la sua produzione cinematografica, si trova ad un bivio che determinerà il cambio di rotta testimoniato proprio da questo film. Ma parliamo del fulcro di *La flor de mi secreto*, Leo, una donna che non rivela particolari turbamenti, costretta a convivere con la continua assenza del marito, Paco, che lavora

lontano da casa, cosa che fa aumentare di giorno in giorno il peso dell'incomunicabilità. Sebbene sia una donna matura, intelligente e con una professione che la rende famosa, Leo non ha una vita propria, la sua esistenza ruota attorno al suo matrimonio, ed in particolare a suo marito. Durante la sua assenza, vive nell'attesa di rivederlo, convinta di poter ancora condividere una passione che crede ancora viva. La scoperta del contrario, e cioè dell'indifferenza ed irritazione di Paco nei suoi confronti, la travolgerà e le sconvolgerà l'esistenza. Nel momento in cui si rende conto che il suo matrimonio è finito, il suo mondo va in pezzi, perde ispirazione per il lavoro e cade in depressione.

Questo suo stato d'animo è percepibile già nella prima scena del film, quando Leo, per ovviare alla mancanza di Paco, s'infilta gli stivaletti che lui le ha regalato, ma una volta calzati non riesce più a toglierli; la piacevolezza iniziale del ricordo diventa, d'un tratto, senso di claustrofobia. Non sapendo a chi ricorrere va dall'amica Betty, e, di fronte allo stupore di questa, si giustifica dicendo: "non sono pazza, sono sola". È una scena che dice molto delle condizioni in cui Leo verte: in una situazione che chiunque riuscirebbe ad affrontare in modo sereno, lei si abbatte e crolla, diventando perfino patetica.

Già da qui, si capisce come i suoi problemi matrimoniali le provochino una fragilità e incertezza tali che invadono tutti gli aspetti della sua vita. Il primo ambito che risente di questa situazione, è senza dubbio il lavoro: Leo si sente talmente debole che è incapace di mentire. Scrittrice che pubblica sotto falso nome, Leo ha un contratto che le impone di consegnare tre romanzi rosa all'anno, ma da un po' di tempo non ne è più capace. La sua debolezza sentimentale non le consente di sottostare ai ricatti ai quali solitamente si adegua: gli editori, al primo sentore d'incertezza, non hanno scrupoli, e minacciano di rendere nota la sua identità, ma per lei è davvero impossibile. Il suo lavoro prevede che s'inventi trame e personaggi che non la coinvolgono per nulla, paradisi terrestri e storie felici, ma tutto ciò non coincide con quello che realmente scrive romanzi "neri", l'unica cosa che il suo stato d'animo le ispira, tanto che lei stessa dice: "*ya no sé escribir novela rosa, todo me sale negro*".

Nella sua vita come nel suo lavoro, Leo è prigioniera, è una sorta di macchina che confeziona storie di successo con una scadenza stabilita in maniera inflessibile da una coppia di editori che la tengono prigioniera dei loro programmi commerciali. La sua esistenza, perciò si racchiude tra la pagina di un libro e la mancanza del marito, e tra il ricatto degli editori e quello del marito che sfrutta la sua devozione con incontri fugaci.

La sua vita diventa frustrante, non solo per il fatto che deve inventare storie assolutamente false usando un nome che non è il suo, ma si trova anche a dover recitare con il suo uomo: con l'illusione di mantenere vivo il

di lui desiderio, recita la parte dell'innamorata ostentando una passione incontrollabile. Il perfino a congedare la domestica per rimanere sola col marito, e patetica perché la sua recita è assolutamente fuori luogo, in quanto nel loro matrimonio è chiaro che non c'è più niente da recuperare. Proprio questo aspetto è molto interessante per capire gli sconvolgimenti che si stanno attuando nella sua mente: per tutti i personaggi che la circondano è palese che il loro matrimonio è ormai terminato, che non c'è più speranza, ma lei non si dà per vinta, continua a crederci anche di fronte all'evidenza. Questo suo comportamento è paragonato ad un caso di morte cerebrale: una delle scene iniziali vede la simulazione di un caso in cui una madre si sente risultato è che ancora una volta è patetica, patetica perché arriva dire dai dottori che suo figlio è morto nonostante il fatto che respiri grazie a delle macchine. La madre si rifiuta di accettare una cosa del genere e si aggrappa ad ogni speranza per assurda che sia. Leo si comporta allo stesso modo: l'amore di Paco è morto ma lei lo difende ciecamente e cerca appigli ovunque, rifiutandosi di crederci.

La morte cerebrale è molto difficile da spiegare perché il cadavere, ossigenato dalle macchine, dà l'impressione di essere ancora vivo. Allo stesso modo, l'amore di Leo è morto, però a lei sembra che continui a vivere. Inoltre, così come già accaduto in *Entre tinieblas* con la Madre Superiora, il dolore che provoca una separazione, o un abbandono, è vissuto con la stessa tragicità di quello causato dalla morte fisica di una persona amata. Pur capendo la sua sofferenza, risulta inconcepibile che, nonostante il trattamento che Paco le riserva, l'umiliazione che le provoca opponendosi indispettito alla sua esuberanza amorosa, lei non si offenda, non si ribelli, è come se accettasse tutto con remissività, speranzosa di riportare la serenità nella coppia.

È una persona che ha completamente alienato se stessa, che ha affidato la propria esistenza ad altri ricevendo in cambio solo mortificazione. Tuttavia questo non le serve affatto da lezione, nonostante le delusioni, permane in lei una ridicola sventatezza dell'ingenuo, di chi non riesce ad cogliere la malizia del mondo e ne rimane, inevitabilmente, vittima. Viene raggirata ed ingannata da tutte le persone che la circondano: dal marito che non la ama più e che la tradisce, dagli editori che non hanno nessun rispetto per la sua situazione, ed infine anche dall'amica Betty che è l'amante di Paco.

L'ambiente che la circonda non le appartiene affatto: tutto è falso, crudele ed insensato, è come se nell'aria ci fosse un senso d'impoverimento, di chiusura, di banalità che si deposita su tutti indistintamente. Ma Leo no, Leo si salva e spicca come una figura diversa dalla moltitudine, un personaggio che si distingue per la sua mancanza di malizia ed ingenuità, doti che, sebbene Almodóvar le riconosca come meritevoli, saranno la causa della sua sofferenza. È come un pesce fuor d'acqua nella società di cui fa parte così come in casa della sorella: è ormai lontana da quel mondo che ha lasciato da

tempo, sicura che avrebbe trovato la felicità in compagnia dell'uomo che amava e dal quale credeva di essere amata. Leo viene insistentemente richiamata dalla famiglia d'origine, ma lei non può essere di alcun aiuto; è come un appiglio molto fragile, un elemento estraneo che non è di utilità per nessuno.

La madre e la sorella rappresentano uno dei punti chiave del film: la battaglia a colpi d'artiglieria affettiva, con i personaggi impegnati a demolirsi nei sentimenti e nelle emozioni. Le due donne sono due esseri in continuo conflitto tra loro, sempre sull'orlo di lasciarsi ma sempre bisognose una dell'altra. La madre cialtrona, insistente, opprimente con evidenti manie di persecuzione; la figlia brutta e sgradevole, dal tono accusatorio, sempre sulla difensiva, incapace di proteggere la sua soggettività in quanto attaccata di continuo dalla madre. Leo, da parte sua, non può che trovarsi indifesa ed impotente, non riuscendo comunque a fare da paciere fra le due che la invocano affinché prenda le parti di una o dell'altra.

In questo momento di crisi della sua vita, Leo è tirata da più parti: sembra sempre sul punto di ritirarsi, di occultarsi, tanto è difficile trovare l'intesa con qualcuno, tanta è l'indifferenza che circonda l'esistenza di ognuno. Ma Leo è anche prigioniera di se stessa, presa tra l'attesa di un improbabile richiamo d'amore e la schiavitù di una scrittura seriale. L'assillo del telefono da una parte, oggetto che la fa impazzire in quanto rappresenta una comunicazione instabile e l'obbligo della pagina scritta con storie che fanno sognare con le solite illusioni, dall'altra, sono cose che prosciugano la vitalità della donna: la sua essenza si dibatte sotto il peso dell'inautentico, sotto una realtà dove tutto è finzione, simulazione.

La desolazione e la delusione che prova le fanno pensare più volte di mettere fine ai suoi giorni, di lasciarsi andare ad un nulla invitante, e, se ciò non accade è solo perché nella sua vita si apre uno spiraglio, un uomo che per la prima volta s'interessa alla sua libertà e la rispetta. Come accennato, una delle cose che fino a quel momento avevano fatto parte della sua vita ma che adesso non sopporta più, è la necessità di fingere. La sua falsa identità comincia a starle stretta, non si sente più a suo agio nei panni di Amanda Gris, il suo pseudonimo, tanto che si adegua al mondo circostante e continua nella finzione. Sotto falso nome è ancora lei a scrivere per *El País* un articolo di stroncatura contro il suo doppio, contro i suoi romanzi verso i quali rivolge parole di disprezzo e sarcasmo. Decide, in questo modo, di mettere in atto un suicidio del suo personaggio diventato per lei ormai insopportabile. Ma oltre a questo pseudo-suicidio, c'è nella sua storia anche un suicidio reale: data la sofferenza che la separazione con Paco le provoca, Leo deve uccidere l'amore che prova per lui, e l'unico modo per farlo è uccidere se stessa, "recipiente inseparabile di quell'amore" (dal *press-book* del film). Prende una forte dose di sonniferi e calmanti, e cade in un lungo

sonno, dal quale è risvegliata dalla voce della madre, che con insistenza richiede ancora una volta il suo aiuto.

Quest'episodio rappresenta una svolta decisiva nella vita della donna: dopo un periodo di sofferenza e dolore, la rinascita, la resurrezione. A questo proposito ci si ricollega al dualismo già accennato e al quale Almodóvar fa riferimento: sostanzialmente le fasi della vita della protagonista sono due, considerato anche il fatto che conduce una vita sotto il segno del doppio. Già il nome ne è un chiaro segnale, nella vita è Leo Marcia, ma anche Amanda Gris, poi il modo in cui la sua vita si scandisce, un periodo di passione (intesa come instabilità emotiva e sofferenza) contrapposto, dopo la conversione-morte, ad una rinascita sotto nuove spoglie (dove una certa serenità prende il posto dei tormenti precedenti).

Duplici è anche la presenza maschile che accompagna quest'evoluzione: Paco, l'uomo-desiderio, amante e traditore, e Ángel, l'uomo amico e confidente. Il primo vive nella lontananza e attraverso gli oggetti di cui Leo fa tesoro (vedi gli stivaletti), l'altro è nel segno della presenza, della concretezza di sentimenti. Due sono, in ultimo, i livelli su cui si dispone la realtà: l'apparire e l'essere. Da una parte la finzione, il sentimentalismo, lo pseudonimo sotto cui si cela la scrittrice di successo, dall'altra il reale, il sentimento, la pasticca per lenire il dolore e il tentato suicidio.

Tutto questo discorso sul dualismo va a riprendere il concetto già accennato e su cui Almodóvar si basa: la reale esistenza di bene e male, di sofferenza e felicità, dolore e gioia. Dove per ascendere bisogna, in senso cristiano, aver sofferto molto, secondo una concezione della realtà che preconizza il dolore come salvezza, ed in cui la sofferenza è figura di una serenità futura.

La rinascita di Leo incomincia nel momento in cui decide di lasciare Madrid e andare per un po' di tempo al paese natale della madre; questo viaggio sarà vissuto dalla donna come un viaggio verso la tranquillità. L'Estremadura, zona che ospita il paesino in questione, non ha la funzione di antipode rispetto alla frenesia di Madrid, ma occupa un posto particolare nella vita del regista, quindi la sua presenza simboleggia quel filo diretto con l'autobiografia che l'opera ha più volte suggerito.

Lui stesso dichiara in *Pedro Almodóvar*, di Antonio Hologuín [pag. 282]: *"Todo es una traslación directa de mi infancia y de cómo mi madre y yo corríamos de corral en corral escribiéndole y leyéndole las cartas a las vecinas de un barrio de analfabetos donde empezamos a vivir después de La Mancha"*. E ancora: *"esa madre viuda y su hija que se pelean continuamente es una parte de la familia española que conosco muy bien y me impresiona mucho. Viven en una continua batalla que termina"*

*convirtiéndose en lo que da sentido a sus vidas", "mi madre y mi hermana, verdadero origen de los personajes".*

Questa seconda parte del film, riflette pienamente lo stato d'animo dell'eroina: mentre la prima parte era piuttosto schizofrenica, questa è decisamente tranquilla e rilassata, proprio come lei. È nel villaggio che Leo si libera del grigio che c'è in lei, abbandona la maschera grigia dietro la quale si nascondeva e riprende il controllo delle sue passioni. Di conseguenza, una volta tornata a Madrid, ha un altro respiro, un altro atteggiamento, più sereno, controllato e maturo. Ritornata nella capitale completamente curata e ristabilita, si scontra con una piacevole sorpresa: Ángel, al quale in un momento di delirio Leo ha svelato l'identità di Amanda Gris ("il fiore del suo segreto"), ha scritto i suoi tre romanzi e così, allo stesso tempo, quest'uomo le ha risolto il contratto amoroso e anche quello editoriale. Questo personaggio è una delle poche figure maschili positive nel cinema di Almodóvar: contrapposto a Paco, Ángel è un uomo rassicurante e divertente, che si mostra comprensivo nei confronti della sua sofferenza e della sua persona. È anche grazie a lui e al suo sostegno che Leo riacquista la stabilità e il benessere necessari per ricominciare a vivere una vita indipendente.

La sua crescita interiore, oltre che dal suo aspetto, più rilassato e sicuro di sé, è dimostrata dal rifiuto di una tentazione: il giovane figlio della sua domestica, per gratitudine, si offre a lei, una donna ormai matura seppur attraente, per una notte di passione. Il ragazzo è un ballerino giovane ed attraente, ma lei è maturata, non è più la stessa, ora può contare su se stessa per superare i suoi problemi e non ha più bisogno di ricorrere all'emozione di una notte come palliativo; quindi, lo rifiuta scegliendo di trascorrere la serata con l'amico Ángel. Sebbene l'influenza che quest'ultimo ha su Leo sia molto importante, gli uomini in generale hanno ben poco rilievo e spessore.

Paco è l'esempio di uomo codardo che non affronta i suoi problemi ma ne fugge: il fatto che vada a combattere in Bosnia non gli fa affatto onore, anzi non fa altro che amplificare la sua codardia. È una testimonianza del paradosso che c'è nella vita di molte persone che non sanno applicare nella vita sentimentale e quotidiana, quello stesso coraggio che mettono nella loro professione. Paco ne è un esempio: così impegnato nella missione dell'ONU, non è però in grado di risolvere i suoi problemi con la moglie che risulta essere la vera vittima di questa guerra, e sistema tutto lasciando Leo a fare i conti con la sua solitudine. In questo senso Ángel è la prima figura maschile positiva: è un uomo tranquillo, che sa godersi la vita, discreto, tanto che si tiene in disparte, lasciando Leo libera di agire indipendentemente da lui. È proprio questo il centro della storia, e della vita di Leo: l'indipendenza.

La protagonista, prima dell'abbandono da parte del marito, non sapeva cosa fosse l'essere indipendenti, come già accennato, lei si era completamente annullata come persona, dedicando tutta se stessa al matrimonio e al marito, e, in buona parte, dipendendo da essi. Risulta evidente che nel momento in cui si trova ad affrontare una condizione di libertà ed autonomia, peraltro mai richieste, si trova spaesata e impaurita; è una situazione inedita che non sa come gestire e che le sconvolge la vita, proprio come la morte stessa può fare.

A ben guardare la storia d'amore di Leo, non ha niente di particolare, nel senso che potrebbe iscriversi in molte altre storie simili che raccontano di amori, tradimenti e abbandoni, storie in cui molti potrebbero riconoscersi. Ciò che differenzia questa storia dalle altre, è il fatto che qui tutto è quotidiano: l'attenzione e l'analisi che Almodóvar fa dei sentimenti della sua eroina, sono legati alle piccole cose, ai fatti di tutti i giorni, non ci sono eventi eclatanti. In *Pedro Almodóvar*, di Antonio Hologuin [pag. 281], Almodóvar dichiara: "*yo quería contar una historia sobre el dolor, la épica del dolor. Épica en el sentido de que es sobre el Dolor con mayúsculas, sobre un gran dolor, pero no quería expresarlo con grandes términos, sino a través de hechos cotidianos, a base de pequeñas cosas. Como al principio: para demostrar que Leo está sola y se está volviendo loca, quería darlo a entender mediante algo tan simple como que le aprietan unos zapatos y no tiene en ese momento quién se los quite. Algo casi ridículo, patético que cualquier otra persona menos mimada, menos frágil, superaría. Pero ella, no*".

Leo è la protagonista indiscussa della pellicola, ma non è l'unica donna importante; la madre e la sorella sembrano quasi ricordare la sua storia d'amore, l'una dipendente dall'altra e legate da un sentimento morboso, finiscono alla fine per separarsi.

E poi c'è la sua amica Betty, che la tradisce diventando l'amante di Paco; la scoperta di questo ulteriore tradimento aumenta ancor di più la sofferenza di Leo, che credeva di potersi fidare dalla donna. Ma Almodóvar le dà una possibilità di riscatto (proprio come l'aveva data a Becky del Paramo in *Tacones Lejanos*): logorata dai sensi di colpa per la sofferenza causata all'amica, Betty decide di allearsi con lei e troncane del tutto la storia con Paco. L'alleanza tra donne è un tema molto ricorrente nelle sue produzioni ma qui ha un connotato nuovo: mentre di solito le donne si uniscono fra loro per tramare contro gli uomini, qui non c'è altro scopo se non quello di aiutare un'amica in difficoltà, quindi un atteggiamento sincero e leale.

Come dicevo, le donne sono svariate e tra l'altro molto diverse fra loro, tanto da dare un quadro completo dei molti tipi di donne esistenti; la loro diversità è visibile già dalle cose che appartengono loro, quindi la casa, gli abiti e gli oggetti di cui si circondano. Per quanto riguarda Leo, la sua casa e

i suoi abiti la rappresentano in quanto membro del mondo borghese. Veste indumenti sobri e minimalisti ma allo stesso tempo eccentrici, e l'appartamento in cui vive è caratterizzato da un corridoio lungo e stretto che sta alla base della sua psiche. È come se quel lungo imbuto avesse il compito di preparare le scene d'incomprensione con il marito, quasi a rappresentarne la solitudine.

L'appartamento di Parla, sua sorella, pieno zeppo di soprammobili, vasi e centrini, riflette invece il mondo proletario di una zona della periferia della capitale, e i suoi abiti, finti Chanel, rappresentano l'aspirazione proletaria alla borghesia.

Infine sua madre, che è la viva rappresentazione di una donna che viene dal mondo rurale, sia per quanto riguarda la sua pettinatura, che i suoi indumenti (tra l'altro recuperati dallo stesso direttore presso i membri della sua famiglia).

Anche le professioni che Almodóvar affida alle donne di questo film sono abbastanza inconsuete: solitamente i mestieri più ricorrenti per le donne erano stati quello della prostituta, quello della casalinga e quello della mantenuta. Qui, al contrario, le donne occupano anche ruoli importanti all'interno della società: la protagonista è una scrittrice di grande successo e l'amica Betty è una psicologa, chiaramente non manca neanche la "*alma de casa*", la casalinga, rappresentata dalla sorella.

Parlando della madre e della sorella Almodóvar introduce per l'ennesima volta il concetto della famiglia: anche qui come in precedenti pellicole una famiglia lontana, nel senso che spiritualmente non c'è comunicazione né tantomeno attenzione; a confermarlo il fatto che né la madre né la sorella percepiscono il dissidio interiore che Leo sta vivendo, troppo prese dalle loro beghe quotidiane. Se questa famiglia non funziona, non va meglio nel nucleo Leo-Paco: qui tutto si sta sfasciando, e alla base c'è tradimento e falsità. Quello che Almodóvar dà è un quadro tutt'altro che roseo della famiglia, quasi a voler comunicare che non c'è speranza, non c'è possibilità di risoluzione, ma alla fine introduce uno spiraglio di speranza avvicinando Leo ad Ángel, e lasciando lo spettatore con l'illusione che questa volta sia quella fortunata.

#### TODO SOBRE MI MADRE (1999)

Breve riassunto: Manuela lavora in un ospedale di Madrid e si occupa di trapianti. Vive col figlio diciassettenne Esteban, che ha avuto dal marito, che ha abbandonato senza nemmeno parlargli della sua gravidanza. Esteban pensa che suo padre sia morto. Una sera madre e figlio vanno a teatro.

All'uscita il ragazzo, che sta rincorrendo il taxi con a bordo l'attrice di cui vorrebbe l'autografo, viene investito da un'auto e muore in ospedale. Il suo cuore viene trapiantato ad un paziente cardiopatico. Manuela, sapendo che l'ultimo desiderio del figlio era di conoscere la verità sul padre, si licenzia e parte per Barcellona, dove spera di ritrovare il suo ex-compagno. L'uomo è in realtà un transessuale che si fa chiamare Lola e che si guadagna da vivere prostituendosi. Appena giunta in città, Manuela incontra Agrado, una "collega" del padre di Esteban. Manuela scopre che Lola se n'è andata da tempo, portandosi via i gioielli e il denaro di Agrado. In attesa di ritrovare Lola - all'anagrafe Esteban - Manuela lavora per Huma Rojo, l'attrice di cui il figlio voleva l'autografo la notte dell'incidente. Decide poi di andarsene per occuparsi di Rosa, una giovane suora incinta e malata di Aids, che finisce per adottare come una figlia. Rosa muore di parto e al suo funerale compare Lola, anch'egli malato di aids. Manuela gli racconta la verità su suo figlio e gli presenta l'ultimo nato, infatti anche il figlio di Rosa ha come padre Lola. Dopo qualche tempo Manuela torna a Madrid con il figlio di Rosa. Se, il cammino verso il cambiamento era già iniziato con gli ultimi film prodotti, con questo, Almodóvar segna la nuova strada verso la quale il suo cinema si dirige.

*Todo sobre mi madre* è un film riflessivo almeno in due sensi: da una parte interiorizza e approfondisce i grandi temi esistenziali, finora sviluppati in maniera episodica, quali la vita, la morte, la procreazione e la maternità; dall'altra si fonda sull'autocitazione, in questo film Almodóvar parla di se stesso e di sua madre. L'etica della passione, che per molto tempo ha ispirato il suo cinema, non è estranea neanche in questa pellicola, solo che stavolta la passione s'identifica con la sofferenza anziché con il piacere. Un piacere che, tra l'altro, già da tempo aveva perso la connotazione edonistica per lasciare spazio alle ragioni del cuore. Una trasformazione lenta che comincia già con *Entre tinieblas*, ma che si farà via via più evidente.

I temi che il regista propone, sono, grosso modo, quelli tradizionali; tra questi non poteva mancare un argomento a lui molto caro, la famiglia. Anche qui, Almodóvar demolisce la forma patriarcale della famiglia e la ricostruisce solo come luogo degli affetti liberamente scelti e faticosamente conquistati. Sui rapporti dettati dalle convenzioni, spesso falsi, trionfano quelli magari scandalosi ma ispirati da sentimenti sinceri di amore, amicizia e solidarietà. Le tipologie di nuclei familiari proposti sono molto diversi tra loro, ma l'inclinazione del regista è di criticare quelli tradizionali come "bigotti ed inadeguati". I genitori di Rosa, la giovane suora incinta del figlio di Lola, confermano la sua tesi: la madre non riesce ad accettare la figlia per ciò che è, non accetta il fatto che la ragazza voglia dedicare la sua vita agli altri, anche sacrificando la sua. Allo stesso modo non prende bene il fatto che sia incinta, né tanto meno la scoperta della paternità del bambino, infatti, non riuscendo ad accettare che il padre sia un travestito, rinnegherà suo nipote.

La situazione familiare di Rosa è particolare, in quanto, con almeno uno dei due genitori, non c'è possibilità di comunicazione: il padre è malato, non è più lucido con la testa, quasi come vivesse un'esistenza a parte. Con la madre il rapporto non è impossibile, ma tuttavia molto difficile: come accennato, le due donne sono molto diverse, una che si dedica agli emarginati e l'altra egoista che non comprende le ragioni di sua figlia. Si vogliono bene chiaro, ma sono due estranee, tra loro c'è freddezza e vuoto.

Quella di Rosa, è l'unica famiglia "modello" che viene presentata, e, paradossalmente, è l'unica che non funziona per niente. Uno dei nuclei familiari più importanti è senza dubbio quello rappresentato da Manuela e suo figlio Esteban: un amore viscerale lega la donna al ragazzo, lui è la sua sola famiglia, è tutto per lei, e quando muore, entra in una profonda solitudine. La famiglia, come più volte notato, anche qui coinvolge soprattutto le donne, per la quale soffrono enormemente.

*Todo sobre mi madre* è una pellicola femminile, parla delle donne e della loro sofferenza, gli uomini svolgono parti secondarie, sebbene la loro presenza sia costante come un'ombra nella vita di tutti i personaggi femminili. I pochi uomini che vi compaiono, non sono più tali: sono ibridi, uomini con seno e glutei "rifatti", ma con il loro apparato sessuale al suo posto, uomini che sembrano soffrire quanto le madri, ma che, di fatto, sono padri, talvolta anche ignari di esserlo.

Accanto alla famiglia, le costanti che ruotano attorno ai personaggi riguardano l'amore, la vita, il sentimento del rimorso, il senso di colpa, tutte emozioni che ritroviamo nell'eroina. La sua storia inizia con un amore, che le sconvolge la vita: sposata con un uomo che amava profondamente, si ritrova da un giorno all'altro di fronte ad una persona diversa, o come lei stessa dice nel film, "era la stessa persona ma con due tette più grandi delle mie... ho finito con l'accettarlo. Noi donne faremmo qualsiasi cosa pur di non restare sole".

Dopo un intervento di chirurgia, Lola, l'uomo in questione, torna a casa trasformato in qualcos'altro, ma l'amore che la donna nutre nei suoi confronti la porta ad accettare quella situazione, perché tutto sommato "era la stessa persona". Manuela accetta una situazione inconcepibile solo in nome dell'amore e così facendo si umilia, annulla se stessa, così come già Leo aveva fatto in *La flor de mi secreto*, abbassandosi a supplicare il marito di degnarle uno sguardo. Ciò che fa reagire la protagonista, e che le fa capire che la cosa non può funzionare, è il fatto di essere incinta; Manuela capisce che in ogni caso non sarà sola, perché ha una vita dentro di se, e, senza rivelare il suo stato, fugge a Barcellona. Scappa dalla solitudine a cui si era condannata, per vivere tranquillamente con suo figlio. Da qui in avanti, infatti, la vita della donna trascorre serena, con un figlio al quale dedica tutta se stessa, e al quale, non ha mai avuto il coraggio di rivelare la

verità. È proprio questo segreto che logora la donna, che, quando di fronte alle insistenze del ragazzo, si decide a rivelargli tutto, si trova impossibilitata a farlo: suo figlio le muore sotto gli occhi in un incidente d'auto senza sapere ciò che più desiderava al mondo. È con questo fardello che Manuela si ritrova a combattere dopo la morte del ragazzo, con i sensi di colpa per non aver esaudito il suo più grande desiderio. Sopraffatta dal dolore e dai rimorsi, quasi incosciente, prende il treno per Madrid alla ricerca del padre di suo figlio, per far sapere almeno a lui la verità.

È nella capitale che si svolge tutta l'azione, è qui che Manuela entrerà in contatto con persone appartenenti al suo passato, come con persone nuove che segneranno il suo futuro. Lo stesso viaggio in treno è qualcosa che la lega al passato: è lo stesso tragitto che aveva affrontato diciassette anni prima, ma in senso contrario, in fuga da Madrid verso Barcellona. Quello che intraprende è un viaggio a ritroso che ha lo scopo di risolvere una volta per tutte i conflitti irrisolti che tuttavia pesano sul suo presente. Come previsto il ritorno al passato è tutt'altro che facile per la protagonista, in quanto risolveva degli spettri che finora erano rimasti nascosti. Fra le note positive però, la ricongiunzione con un'amica di vecchia data, Agrado, che le è, fin dall'inizio, di grande aiuto; è un personaggio chiave perché è grazie a lei che Manuela conosce Rosa.

Rosa, è una ragazza di famiglia benestante che rinuncia all'agiatazza, si fa suora, e decide di vivere con le persone bisognose, con gli emarginati, dedica la sua vita al bene degli altri. Il suo personaggio è quello della ragazza incontaminata, della ragazza semplice e pulita, candore del quale, però, finisce per essere vittima. L'incontro delle due donne, sembra quasi segnato dal destino, come se una forza superiore avesse voluto farle stare vicine nella solitudine che le accomuna. Dopo la morte di Esteban, Manuela si sente profondamente sola e depressa, ma, grazie a Rosa, riesce a recuperare se stessa e a riprendere in mano la sua vita. Come per Manuela, anche la vita di Rosa è sconvolta: è incinta di un bambino il cui padre è lo stesso del figlio dell'eroina, e che, anche questa volta, ignora tutto.

Manuela è frastornata da tutto ciò che la coinvolge, inizialmente si rifiuta di aiutare la ragazza, si rifiuta di farle da madre, di sostituirsi a quella reale, ma soprattutto si rifiuta di legarsi di nuovo a qualcuno in modo profondo. Alla fine però, il suo senso "materno" avrà la meglio e, resasi conto della disperazione e solitudine che pesano sulla giovane, decide di starle vicina. Così, si dedica a lei senza riserve, accudendola come una figlia, lasciando il suo lavoro per assisterla; nel frattempo, infatti, Manuela era diventata l'assistente della donna che era stata la causa della morte di Esteban, Huma Rojo, l'attrice di teatro che il ragazzo aveva rincorso finendo poi travolto da una macchina.

Il rapporto tra Manuela e Rosa si fa sempre più forte ed importante, non solo per il sostegno che la donna riserva alla ragazza, ma soprattutto per la possibilità che Rosa le concederà. Al partorire il terzo Esteban, la suora muore e lascia il bambino alle cure di Manuela, facendole promettere di non fare lo stesso errore e di rivelargli tutta la verità su ciò che lo riguarda. Proprio grazie a Rosa, Manuela ha la possibilità di riscuotere se stessa come madre, ha l'opportunità di pareggiare i conti, con suo figlio come con Lola. Il padre che, come si può notare, fino a questo momento non ha avuto nessun ruolo nelle vite dei suoi figli, viene ora coinvolto, anche se marginalmente, solo per volere delle donne. È così che Manuela "presenta" a Lola i suoi figli: del "suo" Esteban non può far altro che dargli una foto, mentre con l'ultimo nato l'incontro è possibile, Lola può tenerlo in braccio e baciare.

Quest'incontro se rende felice Lola, che vede realizzato il suo grande desiderio di diventare padre, dà molta serenità anche a Manuela, che sente di aver agito per il meglio e che riesce a superare i rancori maturati nei confronti della donna-padre-marito. Paradossalmente la stessa Lola, che già una volta era riuscita a toglierle la felicità e ad offrirgliela allo stesso tempo, prima trasformando il suo corpo in qualcosa di estraneo, poi dandole un figlio, ora con la sua morte riesce a toglierla dalla solitudine lasciandole un nuovo bambino altrimenti orfano al mondo. Sebbene non abbia l'aspetto mascolino di un vero uomo, Lola è l'unico personaggio maschile al quale Almodóvar dà un ruolo maschile, quello del padre; agli altri uomini, non è dato neanche questo privilegio.

Tra gli altri rappresentanti del patriarcato, Agrado: l'amica di vecchia data di Manuela, uomo in corpo di donna, che vive prostituendosi e al quale non piace prendersi troppo sul serio. Nonostante tutti i ritocchi a cui si è sottomessa, si ritiene una persona autentica, perché come afferma nel suo monologo: "una persona è più autentica quanto più assomiglia a ciò che ha sognato di essere"; ci volessero anche chili di silicone o clamorosi cambi di sesso. È proprio da questo personaggio che la vecchia idea dell'"accettarsi per come si è" viene derisa, preferendo la teoria secondo la quale è preferibile aggiustare la "verità" perché sia più vivibile, inventarsi quella realtà che non c'è.

Il terzo ed ultimo uomo è il padre di Rosa, un anziano signore che viene ridicolizzato nella sua malattia che non gli fa più riconoscere neanche la figlia, e che, di conseguenza sarà, come Lola in precedenza, escluso dalla nascita di suo nipote. È evidente come il regista dedichi questo film interamente alle donne, non solo a loro in quanto tali, ma soprattutto in quanto mamme; prima fra tutte, la sua di madre, alla quale il film è ispirato e poi a tutte le madri in generale.

Il tema della maternità è infatti, un altro dei temi "caldi" della pellicola: il desiderio di maternità riguarda tutte le protagoniste e, se alcune riescono a realizzarlo "materialmente", altre ripiegano su esseri bisognosi di affetto materno. Manuela per esempio, sembra nata per essere madre, il suo istinto materno non l'abbandona mai, e, anche dopo aver perso suo figlio, svolge il ruolo di mamma prima con Rosa e poi con il bambino che questa le lascia. È come se il messaggio fosse che l'amore di una madre non muore mai, e se l'oggetto amato lo fa, quell'amore non può dissolversi ma deve essere trasferito ad altro. In questo senso Manuela è la madre universale, rappresenta la maternità sublimata nel suo stato più puro.

Manuela è fortunata, ha la fortuna di essere madre, ma Huma, per esempio, che non ha figli, riversa il suo amore materno nei confronti di Nina, che, più che come un'amante, tratta come una figlia. Questa, da parte sua si comporta come una figlia capricciosa, dandole così lo spazio per continuare il suo ruolo. In realtà ciò che Huma vive è una frustrazione continua: nonostante lei ci metta tutta la passione, dice: "*Nina está enganchada al caballo, pero yo soy enganchada a Nina*", niente sembra indicare che sia una relazione reale, possibile, Huma si afferra a Nina come ad una figlia che non ha, convertendosi così nel simbolo della maternità frustrata.

La maternità, dunque, come ambito prettamente femminile, come qualcosa che esclude totalmente gli uomini, che non li prevede affatto come figure importanti. In virtù di quanto detto, si può concludere osservando come *Todo sobre mi madre* si caratterizzi per l'assenza del padre mentre le madri acquisiscono tutta la forza vitale del racconto. Le tre madri del film, Manuela, Rosa e suor Rosa vivono la tragedia dei loro figli da sole, senza dividerla con i padri, sia per la reale assenza (Lola), o per l'incapacità (padre di suor Rosa).

Sebbene le situazioni siano alquanto diverse, i due padri partono dalla stessa base d'interdizione per affrontare una paternità dalla quale sono esclusi per la loro inettitudine: il padre di suor Rosa per la sua malattia che lo allontana dalla realtà, e Lola per la sua negligenza e mancanza di rispetto per la vita. Negligenza che, paradossalmente, è proprio il motore degli avvenimenti, in quanto tutto ciò che accade è legato a Lola e ai rapporti che ha con le protagoniste.

Nonostante il ruolo marginale che le donne concedono ai padri, le continue richieste di Esteban di sapere qualcosa sulla vita dell'uomo che crede morto, testimoniano la necessità, da parte di un figlio, di avere questo legame. Manuela, dopo tante risposte negative, capisce quanto sia importante per il figlio e promette di rivelargli tutto, nonostante per lei sia una cosa molto difficile.

Abbiamo già commentato come, in realtà, non riesca a mantenere la sua promessa e come questo la logori per lungo tempo, tanto da vedere come unica soluzione il rivelare la verità almeno al padre. Inconsciamente Manuela è in cerca di redenzione, convinta che l'espiazione della colpa di aver tenuto il segreto per tanto tempo, sia necessaria per pareggiare i conti col suo passato e chiudere con esso. Può risultare quindi strana l'importanza che il regista dà all'incontro con il padre, che è fondamentale per ristabilire l'equilibrio: per mezzo del nuovo bambino, presentandolo al padre, è come se Manuela alleggerisse il peso della sua coscienza per ciò che ha occultato al suo Esteban. Precisamente con la nascita del nuovo Esteban e la decisione di non nascondere la verità, Manuela segna la fine della sua ricerca e può così instaurare un nuovo equilibrio; inoltre, anche se non potrà fare in modo che il suo Esteban sappia mai la verità su suo padre, può ora incaricarsi che almeno questo bimbo ne venga a conoscenza. Allo stesso modo è strano che, se da una parte agli uomini sono riservati ruoli marginali, dall'altra Lola abbia un ruolo, nello svolgersi degli eventi, molto importante: la sua persona è presente nella vita di quasi tutti i personaggi, essa incarna la vita quanto la morte.

Molto probabilmente, il fine di Almodóvar, è quello di rivendicare una maternità che la società patriarcale nega, una maternità differente, simboleggiata da quest'uomo diventato donna, che però non ha voluto perdere tutte le sue caratteristiche maschiline proprio per poter generare. La figura contraddittoria di Lola e ciò che rappresenta è anche uno delle ragioni per cui suor Rosa cade tra le sue braccia: la ragazza vede in lei un'alternativa ai suoi genitori, con i quali il rapporto è molto combattuto.

Segnata dall'assenza del padre, di cui sente la mancanza (tanto che chiede sempre di lui), e che non può essere presente perché vive in un mondo totalmente alieno a quello delle persone "normali", e dal rapporto conflittuale con la madre, per nulla gratificante, Rosa vede in Lola una sostituzione di entrambi. Lola rappresenta la madre e il padre in carne ed ossa, simbolizza questa dualità che attrae Rosa proprio per la difficoltà di accesso nell'ordine che le corrisponde. Rosa cerca il contatto col padre incessantemente fino all'ultimo, contatto che le è negato, così com'è negato a Lola.

Manuela, in questo senso, si convertirà nell'unica persona in grado di trasmettere a Rosa l'accesso a qualche tipo d'ordine, alla stessa Rosa che si fa adottare da lei perché ha bisogno di una madre, una madre capace di incarnare i due universi del padre e della madre, o che per lo meno sta imparando come rappresentarli per non perdere altri figli.

Parlando di Lola ho accennato al fatto che essa è portatrice di vita come di morte: la morte è onnipresente nel corso di tutta la pellicola e lascia il suo seme in tutti i personaggi. La prima vita che si spegne è quella di Esteban,

che lascia molti segni in quelli che rimangono, prima fra tutti, Manuela. Alla morte del figlio è come se anche lei morisse, svuotata dentro, e segnata da un lutto che si porterà sempre dentro, almeno fino al momento in cui la sua vita non comincerà a cambiare. Il lutto la accompagna per lungo tempo, ma nonostante le circostanze, Manuela trova la forza per lottare e provare ad entrare di nuovo nella vita. La sua forza però non basta, la morte la perseguita, e, snervata, riversa su Lola la sua sofferenza dicendole: "*Tú no eres un ser humano, Lola eres una epidemia*". Ma anche la morte può essere combattuta, la vita, alla fine, si dimostra più forte, e salva sia il bambino di Rosa, che miracolosamente riesce ad annullare la sua sieropositività, sia Manuela, che con lui rinasce.

La vita vince sulla morte, una vita che arriva grazie alla promessa di verità senza sotterfugi. Se, come vedremo, la menzogna è un ricorso necessario per la sopravvivenza, la verità è l'unico seme capace di trasformarsi in generatore di vita. Sebbene la vita trionfi, morte e malattia sono una presenza molto forte: per la prima volta esse compaiono in una nuova ottica. C'erano già stati omicidi e suicidi, ma in quei casi la morte era un atto volontario, mentre ciò di cui si parla qui è di una morte che t'investe e travolge senza limitazioni.

Daniela Aronica, in un articolo all'interno della rivista "Garage", dice: "Nell'ultimo film è come se Almodóvar scoprisse che si può morire per caso o per malattia in qualsiasi momento". La stessa Aronica, spiegando ciò che per lei è il *Bildungsroman* di Pedro Almodóvar, e quindi la sua crescita come regista e come persona nel corso degli anni, analizza questo suo modo nuovo di parlare di morte e malattia e si rende conto di come la malattia "entri di peso" nelle sue produzioni, ["Garage", pag. 26].

Il virus che catalizza la sua attenzione è l'Aids, che uccide Lola e Rosa e che minaccia anche il piccolo Esteban, un virus che è strettamente collegato a due dei simboli della sua gioventù, quali sesso libero e droga, che qui s'infrangono. Da tempo in crisi, essi non rappresentano più una scelta di vita, come un tempo facevano, ma diventano agenti di morte.

Parlando di contrasto vita-morte, si è accennato a come per vivere bene sia necessario il ricorso alla menzogna, pratica alla quale le donne sono particolarmente dedite. In numerose occasioni, Almodóvar ha affermato che la sua pellicola tratta della capacità innata delle donne di mentire: "*Mi idea al principio fue hacer una película sobre la capacidad de actuar de determinadas personas que no son actores. De niño yo recuerdo haber visto esta cualidad en las mujeres de mi familia. Fingían más y mejor que los hombres*". Effettivamente nel film le donne mentono e dissimulano senza che gli uomini siano capaci di accedere alle loro bugie, senza che se ne rendano conto. Tutte si convertono in attrici per preservare le proprie vite dai pericoli, mentono per legittima difesa, nascondono la verità per creare

una nuova realtà. Mentono perché devono farlo per sopravvivere e finiscono per fingere perché è ciò che hanno appreso per tutta la vita.

Il rifugio nella menzogna però, le lascia inquiete e tutte, ognuna a suo modo, devono cercare la verità nelle loro stesse vite, così invase dalla finzione. Tuttavia, in *Todo sobre mi madre*, sono vari i tipi di menzogne che compaiono: ci sono quelle che le protagoniste raccontano a se stesse e quelle che raccontano agli altri. Nel film, se da una parte la menzogna non è giustificata, dall'altra lo è l'atto di mentire in quanto necessità e capacità femminile, e senza dubbio, si dimostra che la bugia, oltre ad evitare disgrazie, può a sua volta crearne. È il caso di Manuela che basa la prima parte della sua vita sulla menzogna: mente a se stessa quando suo marito torna da Parigi con "*un par de tetas más grandes que las tuyas*" e lei si convince che in realtà continua ad essere la stessa persona. Dopo la fuga deve mentire agli altri per evitare quel passato che lei stessa non è riuscita ad affrontare se non ricorrendo alla menzogna. Esteban diventa il principale ricettore delle sue bugie, Manuela continua a tacergli la verità e il suo silenzio lo porta alla morte (infatti mentre lui l'abbraccia per la promessa fattagli, Huma sale in macchina e parte; segue la rincorsa e l'incidente).

A partire dal momento della morte del figlio, Manuela deve affrontare quel processo di cui accennato, la ricerca e l'accettazione della verità, ma non è ancora pronta. Riuscirà a farlo solo quando entrerà all'interno della menzogna propria delle attrici; solo dopo aver interpretato Stella sarà capace di guardare in faccia la verità e definitivamente. Il fatto di recitare sul palcoscenico, le apre la strada alla rinascita, per la prima volta non mente, tanto che nel camerino, per la prima volta, racconta a Huma e Nina la sua vera storia. Ne segue che la verità è l'unica che può portare la salvezza a Manuela, solo quando smette di fingere può cominciare a cercare un suo equilibrio, in quanto smettere di mentire significa guardare in faccia la sua sofferenza.

Manuela è l'incarnazione della finzione femminile in tutte le sue facce. Lei la usa in tutti gli ambiti della sua vita: al lavoro deve usarla per realizzare le simulazioni delle donazioni degli organi, e a casa deve mentire ad Esteban. Il suo è un gioco continuo in cui verità e bugie, realtà e finzione si mescolano in modo indissolubile.

Quando la verità è tanto dolorosa, quando risulta così difficile da affrontare, ciò che le donne della storia fanno è crearsi un'altra esistenza partendo dalla menzogna, e lo fanno così bene, che risulta difficile persino a loro stesse distinguere il confine fra le due realtà. In effetti, la linea divisoria tra la verità e la bugia diventa molto tenue nelle menti delle protagoniste. Partono con l'ingannare per evitare conflitti e poi il loro stesso inganno si riversa loro contro e finisce per confonderle. L'autoinganno diventa qualcosa di molto "utile", perché permette di vivere bene anche se

temporaneamente: la madre di Rosa cerca di aggrapparsi alla menzogna per quanto riguarda la malattia di suo nipote, come se ciò che non si dice, non fosse reale. Allo stesso modo Huma si aggrappa all'amore che prova per Nina, nonostante il disinteresse che questa le dimostra, quindi si autoinganna per soddisfare la sua necessità di appoggiarsi a qualcosa. Proprio Huma rappresenta la dea della finzione, interpreta se stessa in *Un tranvía llamado deseo*; il desiderio di Huma si esprime in quest'opera e, quando Nina se ne va, come il tram, Huma si ritrova faccia a faccia con la solitudine, quella stessa solitudine che le donne si rifiutano di affrontare, come già Manuela aveva fatto.

Il caso di Huma è diverso da quello di Manuela, ma entrambi sono segnati dalla menzogna. Mentre Manuela trova l'espiazione nella ricerca della verità, Huma non riesce ad uscire dal circolo di finzione di cui si è circondata; lei è un'attrice e la sua vita è basata sulla finzione. La donna non smette mai di mentire e, fintanto che, continuerà a farlo non riuscirà a dirigere e equilibrare la sua vita. Come accennato, mente a tutti, a se stessa rispetto alla relazione con Nina, agli altri riguardo l'assuefazione di Nina, e finge all'interno del teatro. La verità di Huma è nella interpretazione, nella finzione, nel cuore stesso della menzogna, solo lì riesce ad orientare i suoi sentimenti e la sua vita. La sua vita è finzione e lei non potrà uscire alla ricerca della sua verità, la salvezza, per lei, non arriva.

Accanto a Huma, anche Nina mente a se stessa, evade la realtà rifugiandosi nella droga; nonostante abbia quasi tutto, talento e una donna che la ama, Nina ha bisogno di fuggire dalla realtà. La menzogna non risparmia neanche la persona più candida, suor Rosa; lei è l'immagine della dolcezza, della bontà e solidarietà. Vive per gli altri e la sincerità dei suoi sentimenti è assoluta, ma quando la disgrazia s'installa nella sua vita attraverso Lola, le bugie sono l'unico modo possibile per non creare ulteriori problemi. Se non può proteggere se stessa e il bambino dalla malattia, può almeno proteggere i suoi genitori dalla sofferenza e lo scandalo di conoscere il vero padre di suo figlio. Ma, Rosa è cosciente di ciò che fa e del fatto che la verità sia necessaria per vivere in equilibrio e, per questo, fa promettere a Manuela che dopo la sua morte non ci saranno più segreti. Ancora una volta la verità è fondamentale per ristabilire gli equilibri persi: la verità fa in modo che la madre di Lola si riavvicini alla figlia, e permette al piccolo Esteban di conoscere Lola. In conclusione, solo coloro che affrontano la verità ottengono il loro equilibrio; la madre di Rosa, donna ipocrita ed abituata alle finzioni, tanto che falsifica quadri di Chagalls e mente sulla malattia di suo nipote, troverà un po' di pace solo nel momento in cui accetterà la verità e con questa, suo nipote ed il suo sangue. Ma, la verità arriva solo grazie alla menzogna, è la capacità femminile di mentire che a sua volta permette l'incontro con la verità e il sapere: non ci sarebbe verità senza la menzogna. Quindi la bugia non è un mezzo per occultare i propri sentimenti, già che le protagoniste confessano i loro più intimi segreti a

persone pressoché sconosciute, è, più che altro, l'unica maniera di evitare disgrazie maggiori.

La capacità di mentire delle donne è qualcosa che non può separarsi dalle loro vite nel film, Manuela, Rosa, Huma... tutte mentono per necessità e, questa stessa necessità converte le loro menzogne in realtà. Loro stesse sono coscienti del fatto che, quando realtà e finzione si confondono in questo modo e riescono a dar loro un po' di pace (come a Nina l'evasione nella droga), forse è meglio non provare neanche a separarle. In questo film, la menzogna è esclusivamente donna, mentre nei precedenti era affidata soprattutto agli uomini: *La flor de mi secreto* vedeva il protagonista maschile, Paco, mentire alla moglie riguardo i suoi sentimenti ed il loro matrimonio, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* era basato sulla voce e le parole di Iván, bugiardo per eccellenza, che mente a Pepa riguardo la loro storia d'amore e le sue relazioni extraconiugali, incluso il fatto che omette di dirle di avere un figlio.

Già solo considerando l'aspetto "menzogna", si capisce come questo film sia completamente alieno ai convenzionalismi patriarcali, e molto più vicino all'universo femminile. Le donne che vanno in scena determinano la loro identità per mezzo della ricerca di indipendenza, al di là della presenza maschile, esse vogliono affrontare una vita nella quale possano reggere il loro proprio destino. Sebbene coinvolte in disgrazie e momenti difficili, la loro capacità di continuare, di lottare, le mantiene a galla e restaura il loro equilibrio. Ciò che le caratterizza è, come in precedenza, la forza di cui dispongono: donne che seppur assediata da circostanze terribili, decidono di continuare a lottare. In nessun momento il film le converte in oggetti, in esseri passivi, esse decidono di viver nonostante il destino, non permettono che il caso distrugga le loro speranze.

In passato si è tracciata l'immagine della donna che non ha un uomo a fianco, come un essere solo e triste, che soffre per l'abbandono, nel film in questione, ciò non accade affatto. La solitudine arriva loro a causa di altre carenze, la mancanza del figlio, dell'amore (Huma con il suo amore materno), ma l'assenza di un uomo non implica in nessun momento amarezza, o tristezza, perché hanno molte altre cose di cui occuparsi. Allo stesso modo in cui l'universo femminile passa in primo piano, quello maschile diventa qualcosa di estraneo ed alieno, da qui il fatto che la mancanza di un uomo non provochi particolare sofferenza.

Oltre che minimo, lo spazio occupato dalle figure maschili è anche deriso e beffeggiato. Tramite Agrado che parla dei clienti della strada, "*a los clientes les gustan neumáticas y bien dotadas... un par de tetas duras como ruedas recién infladas y además un buen rabo*", Almodóvar lancia un messaggio di critica all'uomo *macho* che ridicolizza così tanto nelle sue pellicole. È evidente che i clienti di Agrado non si considerano omosessuali,

anche se non vanno in cerca di un corpo di donna, ma uomini che si credono eterosessuali e ingannano se stessi con l'illusione di stare con una donna. Agrado non è "donna" solo perché lo desidera, usa la sua sessualità per denaro e per piacere, però non entra in giochi di seduzione, non utilizza la sua sessualità per ottenere altri scopi. Nonostante sia cosciente dell'attrazione che suscita, non la usa mai al di fuori della sua professione di prostituta; giusto il contrario del ritratto della donna che offre il cinema patriarcale, in cui essa si serve della sua bellezza come un'arma utile per gli scopi più diversi.

La stessa Agrado è il personaggio in cui l'ironia del regista si manifesta in modo più evidente; come caratteristica di tutte le sue produzioni, Almodóvar accanto alle difficoltà ed alla sofferenza non rinuncia a mettere un po' di *sense of humour*. Nel monologo che improvvisa per sopperire la mancanza delle attrici in teatro, Agrado racconta la sua vita e conclude dicendo che *"una es más auténtica cuanto más se aparece a lo que ha soñado de sí misma"*.

Con questo finale, quasi moralizzatore, Agrado riassume l'essenza di se stessa, del suo personaggio dalla psicologia elementare, fragile ed ingenuo, quanto generoso di sentimenti. Lei è la persona che dà tutto e non chiede niente, che vive per rendere la vita piacevole agli altri (di qui il nome "Agrado"), ed è capace di una solidarietà e generosità femminili enormi. Quindi risulta essere il personaggio più femminile di tutti, perché così ha sognato d'essere ed è ciò che desidera.

Grazie al suo modo di affrontare la vita, rifiutando di prendersi troppo sul serio, è l'unica figura che non soffre per la menzogna, che non finge. Proprio per questo motivo è anche l'unica che riesce a sfuggire al caso, alla ruota del destino; lei sembra essere l'unica a decidere veramente il suo futuro. Essendo la persona che meglio accetta le circostanze che riempiono la sua vita, è logico che si converta nell'estremità della bilancia del destino, provando che se il caso gioca con te, anche tu puoi giocare con lui. Con il personaggio di Agrado si esprime l'idea che la teatralità è l'unica forma di esistenza possibile: la maschera, il travestimento, il cambio di sesso diventano la verità nella sua forma più esplicita.

## *ANALISI DEI TEMI*

La storia di Almodóvar, prima di tutto come persona, e poi come regista e scrittore è sicuramente anomala: nato in paesino di periferia da una famiglia umile, può essere definito un uomo che si è "fatto da solo". La passione per il cinema è qualcosa che nasce in lui sin da molto giovane, ma per molto tempo rimane tale, considerato che non poteva garantirgli il pane quotidiano.

Inizia così a lavorare in una compagnia telefonica, e, mentre di giorno lavora, la sera si dedica alla sua passione producendo cortometraggi alquanto "casalinghi". Ciò che lo rende unico è il fatto che impara un po' alla volta, non frequenta la scuola di cinema, chiusa da Franco nell'età del franchismo, ma apprende la tecnica dalla strada. La sua conoscenza è qualcosa che si costruisce da solo, in questo senso è definito un autodidatta.

Dai suoi primi cortometraggi, la fortuna non tarderà ad arrivare tanto che di lì a poco produrrà il suo *Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón*, la sua prima pellicola commerciale che, se non lo risparmierebbe dalle critiche, gli porterà i primi sentori di notorietà. Da qui in poi il cammino è lungo e molto vario, con un susseguirsi incessante di film, in cui è evidente la crescita del regista, sia sotto l'aspetto professionale, sia per quanto riguarda la sua persona.

Il successo delle sue pellicole, non fu sempre immediato; molto spesso le critiche e le censure hanno superato i consensi ma nonostante ciò, il suo costante ed instancabile lavoro trovò col tempo sempre più riconoscimenti, incluso in ambito mondiale. Un particolare lo caratterizza come regista e, di conseguenza si ripercuote anche nei suoi film, e la così detta "*movida madrilena*". Questo movimento, che sorge a Madrid tra il 1977 e il 1982, costituisce una ribellione disorganizzata che voleva rimodellare il panorama creativo della Spagna dopo Franco (morto nel 1974). Legato all'ambiente dei giovani artisti, il movimento aveva dei presupposti creativi che ne costituivano le basi: era richiesta ogni tipo di spregiudicatezza, e di esagerazione come unica forma di esaltazione di stili di vita basati sugli eccessi di droga, musica e sesso. È un movimento che sorge in risposta al periodo franchista in cui il cinema come la letteratura erano stati sottoposti a forte repressione.

In questo contesto, Almodóvar s'iscrive perfettamente, distinguendosi dagli altri, come regista metaforico dell'intera generazione. L'aderenza alla *movida* è visibile in tutta la prima parte della sua produzione, soprattutto se si considerano i personaggi che mette in scena e le tematiche che tratta. Quindi protagoniste eccentriche, che conducono vite libere, senza regole, in

ambienti marginali e in cui droga e sesso sono una costante. Naturalmente, sebbene questo movimento sia molto importante nella prima parte della sua carriera di regista, non influenzerà tutta la sua produzione; ad un certo punto Almodóvar se ne distacca per dedicarsi ad un cinema diverso, più intimista e riflessivo. Oltre all'appartenenza alla *movida*, un altro aspetto molto importante della sua arte, è il fatto di essersi formato attingendo da tutte le fonti possibili vicine al pop: quindi, fumetti, fotoromanzi, la stampa del cuore, riviste femminili, la moda, tutto un universo femminile che gli diede modo di sviluppare il suo stile e i suoi personaggi. È così che diventa un grande direttore di attrici e un esperto conoscitore dell'anima e del mondo delle donne.

La presenza della donna, diventa così una costante nella sua opera, cosa che viene spiegata dai critici con ragioni diverse. Molti propendono per l'aspetto autobiografico, e quindi l'idea che Almodóvar scelga di mettere in scena personaggi femminili perché le donne sono state una presenza molto importante nella sua stessa vita. Più volte nelle interviste ha dichiarato come sua madre sia qualcosa di essenziale nella sua vita, quanto abbia inciso nella formazione della sua persona e quanto le sia grato per tutto ciò che gli ha insegnato (tanto che le dedicherà uno dei suoi ultimi film *Todo sobre mi madre*). Può essere quasi considerato il "paladino" delle donne, in quanto, in un momento in cui i ruoli femminili sono carenti, lui li ricrea, ne inventa di nuovi, e rivendica così il ruolo della donna nella società.

Come accennato, la convinzione comune è che quest'interesse inusuale per la rappresentazione del mondo delle donne è una conseguenza della sua condizione familiare e sociale, in cui il patriarcato e il machismo imperante segnarono la sua esistenza e la sua opera. È così che, da divoratore di riviste e fumetti femminili, si converte in un fustigatore e critico del machismo in tutte le sue manifestazioni. Questa sua tendenza è perfettamente osservabile nelle sue pellicole, dove le donne, che sono sempre le protagoniste indiscusse, sono rappresentate come essere forti e coraggiosi, mentre gli uomini, per i quali riserva ruoli marginali, sono molto spesso esseri ridicoli e meschini. Ma l'immagine che dà della donna è molto più complessa, non si limita ad un unico aspetto, ma la considera in tutta la sua globalità, dandone un quadro esaustivo e completo. A conferma di ciò il fatto che, se da una parte ne evidenzia doti come prontezza di spirito e ottimismo, che riconosce come caratteristici dell'universo femminile, dall'altra ne descrive le nevrosi, la debolezza e la fragilità in situazioni legate alle relazioni amorose.

Gli esseri che mette in scena, non sono figure mitiche o superdotate, sono donne "normali", donne comuni che si trovano ad affrontare situazioni particolari ma allo stesso tempo quotidiane. Per essere più precisi bisogna sottolineare come, nella maggior parte dei film, le protagoniste siano esseri condannati all'emarginazione da parte della società: quindi travestiti, prostitute, lesbiche, masochiste, ninfomani, suore dedite alla droga, malati

mentali, casalinghe, etc. Esseri, in generale, mal accettati dalla società, ma con i loro problemi, le loro passioni ed i loro desideri.

I suoi personaggi appaiono come il risultato della società in cui vivono, in molti casi realtà senza valori saldi né rispetto per il prossimo, società che spesso odiano, in quanto non se ne sentono parte. La non comunicabilità tra società ed eroine, è data da più fattori, tra cui il predominante è il fatto che, molto spesso, Almodóvar fa in modo che le protagoniste si differenzino dalla massa in quanto a purezza, ed autenticità. Queste caratteristiche, le rendono migliori rispetto a tutti gli altri personaggi che le circondano, e le fanno apparire come le uniche a meritare la salvezza (Kika è un esempio molto significativo della diversità della protagonista da tutti gli altri personaggi; in un universo dove tutti mentono e sono falsi, lei è l'unica ad esserne incapace).

È in anche in questa circostanza che si vede l'orientamento femminista del regista, il quale salva le figure femminili dalla mischia e le eleva ad un livello superiore. Si avvicina a loro in modo "umano", le conosce, le comprende e da loro uno spazio importante nella società attuale, allo stesso modo in cui castiga gli assassini e i machisti a dipendere dalle circostanze che circondano le loro esistenze. Mentre potenzia il ruolo femminile, scredita quello maschile: negli uomini che mette in scena, c'è una forte discrepanza tra ciò che rappresentano nella società, tra il ruolo che essa riconosce loro e ciò che realmente sono. Segue che, molto spesso, ruoli normalmente considerati degni di rispetto e autorità, sono affidati a uomini impotenti, abbiotti e codardi: un esempio potrebbe essere il poliziotto di *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* che nel patetico tentativo di fare sfoggio della sua virilità con Gloria, si riscopre impotente e la lascia insoddisfatta. Ancora, il marito di Leo in *La flor de mi secreto* che, se professionalmente si dimostra coraggioso, tanto da andare a combattere in guerra, dall'altra mostra tutta la sua viltà nel non affrontare la moglie e i loro problemi matrimoniali.

Di fronte a figure maschili così meschine e mediocri, le donne non possono che spiccare come valorose e combattive; donne che non hanno paura di affrontare la realtà anche se questa porta sofferenza, donne che si prendono le loro responsabilità e fanno fronte alla vita con coraggio. Quest'attitudine in particolare è una costante nelle donne di Almodóvar, la grande forza interiore con la quale vivono le loro vite e che le porta ad affrontare tutto con ottimismo e vitalità.

La capacità di reazione della donna è tanto più accentuata quanto più la sua situazione è difficile e pesante: Gloria, l'eroina di *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, conduce una vita impossibile, sottomessa e sfruttata dal marito e dalla famiglia, ma ciononostante non si arrende, reagisce con coraggio e vince le difficoltà. Così facendo, mostra la forza interiore di cui è

dotata e che le è indispensabile per vivere in quella situazione; in netto contrasto l'atteggiamento del marito, che insoddisfatto della vita che conduce, vive nel ricordo degli anni passati e di una storia d'amore che l'ha visto protagonista (in realtà questo suo atteggiamento nostalgico offre al regista l'opportunità di prendersi gioco di lui, svelando che ciò che l'uomo considerava una grande storia d'amore, per la donna in questione non era niente di più di un vago ricordo; quasi a voler sottolineare il patetico della situazione). Con l'accenno a Gloria non si può non fare riferimento ad altri due temi basilari dell'opera di Almodóvar: la famiglia e il ruolo professionale della donna.

### *La famiglia e l'amore*

La famiglia e i personaggi dell'intorno familiare sono il fulcro di molti dei suoi film, quindi genitori, soprattutto madri, fratelli, figli e nonne che fanno da protagonisti. Ciò che rende questo tema speciale nella sua produzione è il tipo di nucleo familiare che il regista presenta: come più volte ha dichiarato, la famiglia in cui crede non è affatto quella tradizionale, quella che la società ha stabilito a modello, ma una famiglia fuori dagli schemi, trasgressiva, in cui la cosa fondamentale è che ci sia amore. Per Almodóvar, infatti, la famiglia non è quella istituzionalizzata ed in cui, il più delle volte, non c'è né affetto né rispetto ma solo legami e costrizioni, per lui si può creare una famiglia dovunque ci sia sentimento, due amici possono in questo senso formare un nucleo familiare. È per questo motivo che nel momento in cui rappresenta famiglie apparentemente "normali", le condizioni in cui le iscrive non sono affatto le migliori, non esistono scene di tenerezza, né di affetto, non c'è complicità tra i due coniugi: nella famiglia di Gloria, c'è solo sfruttamento e tristezza, non c'è dialogo né amore tra marito e moglie, e un rapporto freddo e distante con i figli. Si può addirittura dire che, in molti casi, è proprio la rottura matrimoniale a costituire il nucleo centrale della pellicola, è questo perché ciò che interessa al regista sono le conseguenze che quella causa, soprattutto per quanto riguarda le crisi che si scatenano nella donna.

Se questa è la situazione delle famiglie, non molto diversa è quella delle coppie: Pepa assiste alla rottura del suo rapporto con Iván, il quale le ha sempre riservato menzogne ed ora si comporta da codardo rifiutandole un ultimo incontro (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*). Ne segue che, neanche per le coppie c'è molta speranza, infatti, in quasi tutti i casi, ciò che Almodóvar presenta sono coppie in cui manca del tutto la comunicazione, coppie ossessionate dai loro sentimenti tanto da diventare "morbose" uno con l'altra; un esempio l'amore maniacale di Ricky per Marina in *¡Átame!*, o anche quello patologico di Rebecca per la madre in *Tacones lejanos*. È come se ci fosse in Almodóvar un fantasma del pessimismo amoroso,

soprattutto se riguarda coppie "standard", e che fa in modo che le copie, sposate o no, siano rappresentate in continuo conflitto, in continua lotta che spesso porta all'esasperazione.

Per quanto riguarda le coppie in questione, i momenti che le ritraggono felici sono rari, infatti da *Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón* fino a *Todo sobre mi madre*, rapporto di coppia è sinonimo di sofferenza e tormento. Legato al tema del matrimonio e della coppia, il tema dell'amore: quello che Almodóvar mette in scena, è un amore trascinate, travolgente, è il protagonista assoluto delle sue pellicole, in quanto tutto ruota intorno a lui, è una forza che tutto muove, il motore degli avvenimenti. L'amore preso in esame riguarda tutte le forme in cui si manifesta: l'amore masochista, lesbico, erotico, omosessuale, sadico o *machista*, e soprattutto, l'amore-passione, che può diventare distruttivo o non corrisposto (come in *Entre tinieblas* in cui la madre superiora, che prova una passione incontrollabile per Yolanda, soffre e si dispera perché i suoi sentimenti non sono corrisposti dalla ragazza, che l'abbandona). Quest'amore che, come accennato è il motore degli eventi, è anche la stessa causa di dolore e sofferenza per le donne: molto spesso l'amore viscerale e spassionato che esse provano per l'altra persona, le porta ad una sofferenza e disperazione tali da avvicinarle all'idea del suicidio.

Le donne di Almodóvar, quando amano lo fanno in modo totale, senza riserve o restrizione, si dedicano con tutta l'anima all'oggetto del loro desiderio, tanto da diventarne dipendenti. Questa degenerazione, se così si può definire, che le conduce alla dipendenza dagli uomini, è spiegabile, secondo il regista, da una caratteristica imprescindibile delle donne, il fatto che, sebbene abbiano progredito in molti settori tanto da poterli controllare, esse non siano ancora in grado di controllare se stesse ed i loro sentimenti. Le donne in generale, ma soprattutto le sue eroine, hanno questo pregio, perché tale è per lui, seguono il loro cuore, le loro passioni, facendo ciò che esse suggeriscono loro, senza coinvolgere troppo la mente, l'aspetto razionale di una relazione.

La maggior parte dei film mostrano come le donne soffrano per amore e come, per molte di loro, l'unico obiettivo vitale sia la relazione con un uomo. Pur di raggiungere questo fine, sono disposte ad annullarsi come persone e ad affrontare situazioni molto umilianti. Questo accade perché mentre, in generale, negli uomini la passione si presenta come offuscamento mentale transitorio, nelle donne essa è una vera infermità cronica, che le porta a cercare, a volte disperatamente, l'amore e il desiderio di un uomo che spesso le disprezza. In questo senso, Leo, la protagonista di *La flor de mi secreto* s'iscrive perfettamente nel quadro presentato: di fronte al fallimento del suo matrimonio si dispera, non sa reagire in modo maturo e si umilia in tutti i modi di fronte ad un uomo che non la desidera più, e che si irrita al vederla così servizievole ed insistente. Si può concludere notando

quest'attitudine delle donne, inclini a buttarsi a capofitto nelle relazioni senza pensare affatto alle possibili conseguenze, al fatto di rimanere "scottate" da un'eventuale delusione, sia essa il tradimento o l'insoddisfazione.

L'insoddisfazione è un altro dei temi "caldi" che riguardano molto da vicino le donne; considerato che le vite che Almodóvar rappresenta sono spesso tristi e marginali, non stupisce lo spettatore che, di conseguenza, le protagoniste siano scontente della loro esistenza, tanto da essere deluse ed insofferenti, ma la loro insoddisfazione non si limita a questo.

Molto spesso l'insoddisfazione riguarda la sfera sessuale, più che la sentimentale; in molti casi, le eroine che speravano in una vita sessuale ricca e movimentata, si scoprono deluse e frustrate da un universo maschile caratterizzato dall'impotenza e dalla fugacità. Ancora una volta, Gloria rappresenta l'esempio ideale: questa donna, usata come un oggetto nella routine quotidiana, non cambia ruolo neanche in camera da letto, dove il marito la prende velocemente soddisfacendo i suoi istinti animali e senza preoccuparsi del suo piacere, che, in effetti, non c'è.

Gloria non partecipa all'atto, resta passiva, quasi come fosse una costrizione, i rapporti col marito non le lasciano altro che amarezza e senso di vuoto. In aggiunta il fatto che, come già accennato, tra i due non c'è comunicazione né *feeling*, tanto che, durante il rapporto, Gloria approfitta per chiedere soldi al marito per il dentista del figlio, non c'è intimità, complicità, ma freddezza ed indifferenza. Un altro caso rappresentativo in questo senso è una delle protagoniste del primo film, *Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón*, in cui Luci, l'unica delle tre sposata e che quindi vive in un'apparente "legalità", si lamenta con le amiche del fatto che, sposando un poliziotto (esempio di virilità per eccellenza), sperava in una vita sessuale trasgressiva e governata da passione, ma al contrario si trova di fronte ad un marito che la rispetta e la tratta come fosse sua madre.

Ciò che frustra le donne, non sembra però toccare minimamente gli uomini: essi si prendono ciò di cui hanno bisogno senza tanti scrupoli, e senza dare molta importanza al sentimento o all'atmosfera. Per loro si tratta di un bisogno fisiologico, una necessità fisica che non riguarda affatto l'amore. Se questo atteggiamento è riscontrabile nella maggior parte della produzione del regista, ciò non si può dire per alcuni film come per esempio *¡Átame!*, in cui Ricky sconcerta la protagonista quanto lo spettatore, rifiutandosi di prendere Marina con la violenza, ma preferendo aspettare il momento in cui sarà l'amore a condurli uno nelle braccia dell'altro. Alla prigioniera rende subito chiaro il suo intento: fare in modo che lei possa conoscerlo intimamente, aspettare il momento in cui s'innamorerà di lui e solo dopo fare l'amore. Ciò che Ricky vuole da Marina, non è fare sesso, sfogare i suoi impulsi, motore scatenante per le figure maschili dei

precedenti film, la cosa fondamentale per lui è il sentimento, l'essere amato, che è l'unica circostanza che può portare ad un amore soddisfacente per entrambe le parti.

L'aspetto sessuale è solo una delle tante differenze che ci sono tra figure femminili e maschili, che, come abbiamo più volte riferito, di fronte alla forza e determinazione delle prime, risultano figure alquanto grette e meschine. Mentre le donne sono raffigurate come esseri più profondi, completi e maturi, gli uomini sembrano essere degli eterni adolescenti che si limitano alla superficialità delle cose.

Come altri aspetti della produzione almodóvariana, anche l'amore subisce dei cambiamenti, non più l'amore per un uomo, o più precisamente per l'oggetto del desiderio, come finora abbiamo osservato, ma un amore spassionato, senza scopo. Ciò di cui parliamo è l'amore rappresentato in *Todo sobre mi madre*, un amore che ha acquisito toni femminilizzanti, in quanto si trasforma da una parte in amore materno e dall'altra in amore fra donne, la già citata solidarietà femminile. L'amore di una madre, è qualcosa che trascende dall'amore per un uomo, è un legame che neanche la morte può distruggere, e soprattutto è un sentimento spassionato, pulito, che non si aspetta niente in cambio.

L'amore fra donne, invece, può avere vari ambiti: fra le donne del film c'è una specie di laccio che le unisce tra loro per il semplice fatto di appartenere allo stesso sesso. Si fidano le une con le altre pur non conoscendosi, solo perché ciò che le unisce realmente nel loro dolore è il fatto di essere tutte donne. Oltre a ciò assistiamo ad una vera storia di coppia, che nonostante il carattere materno, è una storia d'amore. Tra Huma e Nina c'è un rapporto difficile e particolare, la prima si aggrappa alla ragazza che però non sembra ricambiare gli stessi sentimenti. Dopo un lungo calvario, il film offre una via d'uscita a Huma che si libera del vittimismo a cui si era sottoposta.

La reazione all'abbandono non è l'odio contro se stessa, in quanto riesce a capire che gli errori di Nina non sono affatto i suoi e riesce così ad affrontarli. Decide così di chiudere la sua mente nei confronti dell'oggetto amato e continuare a vivere, continuando a mantenere la sua posizione di soggetto e non oggetto dell'azione. Anche a distanza di tempo si rifiuta di parlarne e di pensarci, e si rifugia nel lavoro. Dimostra orgoglio, non si logora pensando a chi ha sbagliato, se lei o Nina, ma si concentra solo sul suo spettacolo, si rifugia nella finzione per dimenticare.

### *Il desiderio di maternità e la famiglia*

Già leggendo il titolo ci si rende conto del chiaro riferimento alla necessità della conoscenza della madre. Come per altri temi e aspetti importanti della vita, Almodóvar si discosta anche in questo caso dalla tradizione. Il cinema tradizionale e patriarcale ha sempre mantenuto la madre estranea alla sessualità, in modo che non acquistasse tinte minacciose per l'uomo. Questa è la ragione per cui si è concentrato in una visione simbolica e conservatrice della maternità; ossia, il patriarcato ha sempre visto la maternità come il desiderio di avere un figlio dal padre, escludendo totalmente il desiderio femminile per il bimbo. La realtà di Almodóvar però è molto diversa: per prima cosa, per Manuela, la maternità presuppone una rottura totale con il padre, che potrebbe essere una minaccia per il nascituro.

La figura di Lola, si converte in un pericolo che Manuela vuole evitare a tutti i costi a suo figlio; quando sa di essere incinta, prende le distanze da un padre che si dimostra egoista, machista e dominatore (solo a Rosa racconterà come Lola fosse gelosa e non le permettesse neanche di portare le minigonne), e si converte lei sola nell'unica proprietaria di se stessa e di suo figlio. C'è una concezione narcisista della maternità, nel senso che la madre ritrova se stessa nel figlio, con il quale non si relaziona come con un altro essere, ma come con un'estensione di se stessa, niente di più di ciò che Manuela impersona. A conferma di ciò, il fatto che quando Esteban muore, lei stessa si sente morire, una parte di lei non c'è più.

La maternità all'interno del film, è rappresentata in tutte le sue facce, e nella pubblicazione di Silvia Colmenero Salgado *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre* [pag. 73], Almodóvar la definisce "*maternidad herida*", soprattutto in riferimento al desiderio di essere madri di alcune donne che però non lo saranno mai. Huma, come già accennato, ne è un esempio, essa riversa il suo amore in una persona trattandola come fosse una figlia, anche se di fatto non lo è. La sua diventa così una maternità frustrata, dato dal fatto che l'oggetto del suo amore sembra non apprezzare affatto i suoi sentimenti. Questo desiderio riguarda tutte le donne del film, nessuna esclusa: Huma con Nina, Manuela con i due Esteban e con Rosa, perfino Agrado, in certe occasioni si mostra attenta ed affettuosa con Nina che vede come un essere bisognoso di protezione.

La stessa pellicola è un omaggio a tutte le madri, oltre che a quella del regista, ma che l'immagine che Almodóvar vuole darne è, ancora una volta, in contrasto con l'idea patriarcale della maternità sottomessa. Manuela non è la madre abnegata che dà a suo figlio tutto ciò che vuole, discute con lui, mantiene un carattere forte che le è necessario per sopravvivere in un mondo nel quale essere una madre sola non risulta per niente facile. Oltre che madre, è anche e prima di tutto donna (qualità che molto spesso è stata usurpata alle donne che smettono di esserlo nel momento in cui si

convertono in madri), è una persona singola, sebbene si senta così unita a suo figlio da non differenziarsi da lui. In realtà quest'unione è più simbolica che reale, lei sente suo figlio come parte del suo corpo, però è comunque capace di andare avanti e non andare a fondo.

Con Manuela, Almodóvar fa il quadro di una madre reale non perfetta, come la vita stessa del resto; una madre che può essere la migliore delle madri per suo figlio senza essere per forza l'Angelo abnegato e spersonalizzato al quale il cinema e la vita ci hanno abituato. In questa rappresentazione, le donne si convertono in esseri sovrumani, ai quali è strappata la loro posizione di donne in favore di quella di madri senza identità propria ed esclusa dagli spazi sociali. Nel film in questione, questo non accade: eccetto la madre di Rosa, le altre due madri ci sono presentate prima come persone. Conosciamo Manuela prima in ambito lavorativo e, solo in un secondo momento, in relazione al suo rapporto col figlio; per Rosa vale lo stesso discorso, lei è prima di tutto una suora che fa del bene e poi una madre.

Questa pellicola dimostra come la maternità abbia ossessionato Almodóvar, anche se quest'ossessione riguarda già i suoi inizi. Già in *Tacones lejanos* c'è la descrizione di una relazione madre-figlia conflittuale e difficile, ma ciò che richiama l'attenzione è l'assenza del padre. A dispetto del fatto che sia stato molto importante per Rebecca a causa dell'abbandono della madre, l'ossessione della protagonista è riuscire a ricongiungersi con la madre, e questa nonostante il suo egoismo e la sua incomprendimento è capace di sacrificare, in fin di vita, tutto per lei. Si confessa autrice di un crimine per salvare sua figlia nell'ultimo esercizio della sua funzione di mamma. È proprio con questo film, che Almodóvar comincia a definire la sua idea di maternità come qualcosa che grava sopra a tutto il resto nelle situazioni di crisi. Si può essere molte cose, però l'essere madre le supera tutte, come dimostra Becky del Paramo: lei espia tutte le sue colpe e il dolore che ha causato a Rebecca con quest'ultimo atto, che rappresenta la maternità nella sua redenzione.

Anche in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* c'è un approccio alla maternità: la lotta che Pepa si trova a combattere si risolverà solo quando riuscirà a staccarsi dall'idea dell'uomo che ha inseguito e che è il padre di suo figlio. Separandosi da lui riesce anche a concepire la sua maternità come qualcosa di solo suo, che non riguarda nessun altro. Di nuovo la maternità come salvezza, come recupero dell'indipendenza della protagonista e, soprattutto, come qualcosa di solitario che appartiene pienamente al mondo femminile e che è alieno a qualunque uomo. Di conseguenza si può osservare come il ritratto che se ne fa in *Todo sobre mi madre* si stesse formando a partire dagli altri film, per essere trattato direttamente in questo. Si tratta di maternità ferite, di maternità senza paternità, di uomini assenti e donne pienamente immerse nelle implicazioni dell'essere madre.

Il risultato, un quadro della maternità come qualcosa di più vicino alla nostra interiorità che alle idealizzazioni che di essa si sono fatte, come qualcosa di personale e con l'esclusiva femminile che non prevede affatto la condivisione con un uomo. In questo nuovo stato di cose viene però da farsi una domanda: che ruolo svolgono gli uomini e i padri? Di fatto solo in un caso si può parlare di maternità (e non paternità) maschile ed è il caso di Lola, che si colloca a cavallo fra la madre e il padre.

La sua condizione di travestito acquista qui tutta la sua forza nel convertirla in un modello femminile di madre più che in quello che corrisponde al suo sesso. Il travestimento suppone, in certa forma, una feticizzazione del proprio corpo per avvicinarsi alla figura della madre: Lola qui non appartiene ad un solo ambito, è una figura di transizione, rappresenta la rottura delle divisioni binarie. Lola suggerisce un superamento del concetto tradizionale per quanto riguarda la separazione del femminile dal maschile, del materno dal paterno, fa parte di una nuova concezione che non esclude uno o l'altro. Ma c'è un particolare da notare: sebbene i padri siano messi in secondo piano, non bisogna ignorare l'importanza che la ricongiunzione con essi acquisisce.

La negazione del padre suppone la morte, mentre la sua accettazione è la vita, perfino il nuovo Esteban che sembrava condannato alla morte, sopravvive grazie alla promessa di Manuela. Sebbene corrisponda a verità, la soluzione non è così semplice: se è certo che questa verità rispetto al padre permette l'equilibrio, allo stesso tempo è sicuro che non si parla affatto di una concezione convenzionale e chiusa di paternità né dell'ordine simbolico. Al contrario il film annuncia l'arrivo di un nuovo ordine simbolico, la rottura con la concezione tradizionale della famiglia. L'unica famiglia convenzionale, quella formata dai genitori di Rosa, borghesi e politicamente corretti, è criticata duramente; non c'è possibilità di comprensione tra i suoi membri. Manuela, invece, nonostante venga da una famiglia scomposta, è sempre descritta con simpatia e la relazione con suo figlio s'inscrive in un intendimento possibile; essi rappresentano la trasgressione verso la novità, in difesa della nuova composizione familiare.

La pellicola vuole tagliare i fili che sostengono la necessità della famiglia convenzionale, suggerendo un nuovo tipo di realtà, la possibilità che le madri siano madri loro stesse, senza la necessità del padre. Anche la sofferenza di Manuela sembra correlata a quest'idea: è necessario che lei soffra affinché comprenda l'idea della non-necessità dell'ordine patriarcale e possa convertirsi nel simbolo del nuovo ordine. È proprio l'iscrizione in un nuovo stato di cose, differente e rinnovatore che la salva, a lei come al resto dei personaggi: alla madre di Rosa accade la stessa cosa. Neanche lei accetta la distruzione dell'ordine simbolico tradizionale, per questo rifiuta suo nipote, per il timore che tutto il suo mondo e le sue concezioni affondino irrimediabilmente. Solo quando comprenderà che è possibile l'esistenza di

una nuova famiglia, quando affronterà la rottura completa della sua, solo allora, potrà accettare suo nipote, accedendo alla nuova vita.

In definitiva, la pellicola offre allo spettatore una concezione totalmente moderna e trasgressiva della società, ma ci mette anche in guardia dal pericolo che l'isolamento nei convenzionalismi può rappresentare. Per questo concede la salvezza ai suoi membri solo quando questi siano stati in grado di assimilare la necessità di questo nuovo ordine. Il piccolo Esteban è il paradigma di questa nuova famiglia, con due madri e con il riferimento di un padre desessualizzato.

Abbiamo già accennato come l'insufficienza della famiglia tradizionale fosse già stata rappresentata in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. Come Gloria assassina di suo marito, elimina fisicamente una delle fonti della sua sofferenza, così Manuela si libera di Lola fuggendole ed escludendola dalla vita di suo figlio. Se nel primo, il figlio minore ritorna a casa e si progetta la ricostruzione di una famiglia, che pur essendo di stampo vagamente patriarcale, esula dagli schemi, in *Todo sobre mi madre* assistiamo ugualmente alla creazione di una famiglia diversa. Esteban è il figlio di una maternità compartita che non riguarda la madre biologica, divisa fra la figura della nonna e quella di Manuela come madre adottiva, e sostenuta dai desideri materni degli altri membri del gruppo che riverseranno il loro affetto in lui: Agrado e Huma. In altre parole assistiamo alla disintegrazione della famiglia borghese (criticata nell'esempio di Rosa e i suoi genitori) per concepire un nuovo spazio familiare che dà capacità a tutti i tipi di membri, indipendentemente dal loro sesso, condizione o pensiero.

### *La professione*

In un precedente accenno a Gloria, ho lasciato in sospeso il tema dei ruoli professionali delle donne, che, nei film in questione, risultano coincidere con degli stereotipi. Almodóvar affida dei ruoli fissi alle sue eroine, degli ambiti professionali in cui le iscrive: gli avvocati, per esempio, sono sempre donne e quasi sempre coinvolte con l'accaduto. In *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, compare la figura di un avvocato molto singolare, Paulina, che è un difensore femminista che non esercita e usa il suo titolo solo come annuncio pubblicitario; in aggiunta, il fatto che è coinvolta con ciò che sta accadendo, in quanto oltre ad essere la donna con la quale Iván sta fuggendo da Pepa, è anche la stessa che ha difeso Lucia nella causa contro Iván. Ciò che ne esce, è una figura per niente professionale e seria, la figura di una avvocatessa che ha sfruttato una sua causa per i suoi scopi.

Senza dubbio, il ruolo che più spesso è affidato alla donna è quello della casalinga o della domestica: nel cinema di Almodóvar queste figure si

ritrovano praticamente in ogni film, donne che svolgono mansioni domestiche come caricare la lavatrice, stendere il bucato, fare la spesa, cucinare, fare il caffè, badare ai bambini, etc. In questo senso, è evidente come la figura di Gloria sia rappresentativa; è una donna che ha organizzato la sua vita in base ai bisogni altrui, in base a ciò che deve lavare, cucinare, stirare... per gli altri. Quest'eroina è proprio l'immagine della donna sfruttata ed usata dalla sua famiglia, in cui, mentre ognuno pensa per se, lei deve pensare per tutti. Né suo marito, né nessun altro dei suoi familiari, si preoccupano mai di chiederle se è stanca, o se desidera qualcosa, per loro è ovvio che lei faccia tutto ciò che fa, anche se per questo è obbligata ad aiutarsi con sostanze che le diano le forze necessarie per affrontare la lunga e faticosa giornata. La sua persona non esiste più, è completamente annullata, i suoi bisogni passano in secondo piano, subordinati a quelli del resto della famiglia; la sua vita non prevede spazi per se stessa, momenti di relax o divertimento, ma solo faccende domestiche tutto il giorno.

Sebbene la più emblematica, Gloria non è l'unica casalinga delle pellicole di Almodóvar. In *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, mentre Candela prepara il caffè, Pepa prepara il *gazpacho*, e, nei vari spot pubblicitari che il regista insinua all'interno dei suoi film, compaiono donne alle prese con problemi di pulizia, da ricordare, quella mamma che si vanta di aver lavato così bene la maglia del figlio da aver completamente eliminato le tracce di sangue, prove di un delitto.

I ruoli di casalinga, il più delle volte frustrata ed infelice, sono molto ricorrenti, e, in questo, Almodóvar sembra conformarsi un po' con gli stereotipi: da che mondo è mondo, il luogo privilegiato per la donna è la casa, le pareti domestiche, ma probabilmente l'intento del regista non è esattamente questo. Credo che uno degli scopi di Almodóvar, fosse quello di rappresentare la donna in tutte le sue sfaccettature, sia mentre svolge una funzione per lei scontata e tradizionale, la casalinga, che in circostanze più inconsuete, quale l'assassina. Se da una parte la confina ad un ruolo deprimente e classico, dall'altra le dà la possibilità di dimostrare la sua forza e la sua reattività, liberandosi del suo oppressore. Se essere casalinga non è il lavoro di tutte le eroine, infatti compaiono anche donne in carriera, estetiste, scrittrici, giornaliste, cantanti..., ciò non toglie che quasi ognuna di loro abbia un'aiutante che fa le faccende quotidiane: Kika ha Juana, Leo ha Blanca e così via.

Interessante notare come tra "padrona" e domestica non ci sia un rapporto di dipendenza, bensì di collaborazione, d'intimità; tra Kika e Juana, c'è un rapporto singolare, la prima si fida della ragazza e la tratta come un'amica, anche se poi ne sarà tradita, mentre la domestica prova per la sua "signora" qualcosa di più profondo, ne è innamorata. Tra Leo e Blanca la relazione è più "normale", c'è un rapporto di confidenza e intesa, che porta Leo a farle le sue confidenze riguardo al marito. Oltre al mestiere della casalinga, che

nel caso suddetto, non è affatto ritenuto tale ma considerato un dovere, un obbligo in quanto "*ama de casa*", non c'è dubbio che il più antico mestiere riservato alla donna sia quello della prostituta.

La donna-prostituta è una delle costanti del cinema di Almodóvar, in quasi ogni film c'è una donna a cui è riservata questa professione. Ciò che più stupisce è il modo in cui è considerata: il regista, anche in questo caso si distingue dai professionisti che l'hanno preceduto, presso i quali questo tema era trattato secondo l'ottica maschile. Il corpo femminile è sempre stato oggetto dello sguardo maschile, e spesso, purtroppo anche oggetto in quanto tale, quindi considerato come qualcosa da sfruttare a proprio piacimento senza considerarne le necessità (Gloria ne è un esempio). Oltre a ciò, il fatto che, soprattutto da una parte della società, questa professione era tacciata d'ingiurie, le donne che lo praticavano erano emarginate e considerate "da evitare".

Con il regista mancego, le cose cambiano, il punto di vista si sposta, quello femminile diventa l'unico degno di nota e la forza e l'ironia delle donne permettono loro di avere la meglio. La prima cosa da notare è che la professione della prostituta, non è additata come immorale, né è causa d'emarginazione, al contrario è vissuta come qualcosa che fa parte della vita quotidiana. Nelle sue pellicole, essa, non è così terribile ed oscena, anzi è considerata un modo come un altro di guadagnarsi la vita, addirittura un modo migliore di tanti altri.

Una delle figure più esilaranti è quella che compare in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, Cristal la vicina di casa di Gloria che fa la prostituta per esaudire il suo sogno, sfondare a Las Vegas. Cristal non si sente affatto inferiore alle altre per il suo lavoro, non si sente sfruttata dagli uomini, e di fatto, non lo è. Nel suo piccolo, è una professionista, asseconda i suoi clienti nei loro desideri senza per questo farli sentire dei meri idioti. Da lei si recano uomini con richieste assurde: uno è il caso dello scrittore che non chiede altro che stare per un po' nella sua vasca per "un bagno di realtà" che compensi la sua crisi creativa, come se trattenersi nella casa di una prostituta lo immergesse nel "vivo", nel cuore della città. Successivamente, la stanza di Cristal funge da palcoscenico per le prestazioni di un cliente esibizionista tanto bravo a parlare quanto sessualmente inetto. È proprio questa scena a chiarire come Cristal sappia prendersi gioco dell'idea che l'uomo ha di se stesso. Il suddetto cliente, non è soddisfatto nello sfoggiare le sue doti alla sola Cristal, necessita anche un pubblico: così la ragazza non si fa problemi a suonare il campanello della vicina di casa per chiederle d'assistere qualche minuto alla *performance*.

Gloria senza accennare a stupore o indignazione, ma anzi mostrando una certa naturalezza, accontenta l'amica e si siede sul letto ad osservare stranita l'uomo. La prestazione, che secondo l'uomo era fuori dalla norma, lascia

totalmente indifferenti le due donne, tanto che Cristal, che si sta annoiando a morte, per mettere fine alla sceneggiata, finge un orgasmo talmente grottesco da far ridere chiunque. La cosa, però, non tocca assolutamente l'uomo, troppo preso da se stesso e dalla mitizzazione delle sue prestazioni. Ancora una volta, Almodóvar dà la possibilità alla donna di prendersi gioco dell'uomo, sminuendo l'idea del *macho* e della sua potenza. La prostituzione, quindi, non è vista come qualcosa che le donne subiscono, anzi quelle che vi si dedicano non la vivono così male, nella maggior parte dei casi la vivono piuttosto bene.

L'idea è che le donne che fanno questo mestiere, non soffrono per mancanze più di quanto non soffra la media della popolazione femminile. Non hanno per questo un concetto svalutato di se stesse, non vivono la loro "occupazione" come alienazione, il cui esercizio è motivato o favorito da condizioni sociologiche, né tanto meno riflettono un imbruttimento legato ad essa. Nella maggior parte dei casi, le donne che si guadagnano la vita così, lo hanno scelto perché, nonostante tutto, è un'attività economicamente molto redditizia, che non ha padroni né capi, e che tutto sommato dà loro una certa libertà.

È proprio la libertà una delle cose che differenziano Cristal da Gloria: la prima, se non altro, è libera di scegliere cosa fare della sua vita, non deve sottostare al volere maschile, se sceglie di farlo è per convenienza e da questo ne ricava anche la soddisfazione di prendersi gioco del genere maschile. Gloria, al contrario, non può far altro che obbedire ad oltranza, e non per un fine ultimo come Cristal, ma perché sottomessa ed obbligata.

Un ultimo regalo che Almodóvar fa a Cristal è il fatto di mantenersi così com'è: nonostante la sua professione che di candido non ha niente, lei mantiene il suo candore, la sua ingenuità e semplicità, non si lascia trasformare dalla situazione, come invece accade a Gloria, che, inevitabilmente risulta triste ed imbruttita, rinunciando a tutta la sua femminilità. C'è però qualcosa che accomuna le due donne, e riguarda il sesso: Cristal pratica il sesso in modo meccanico, separato completamente dal resto della sua personalità, non va ad interferire con i sentimenti o le emozioni, è come una parentesi che non riguarda il resto della sua esistenza. Pur senza volerlo, anche Gloria vive la sua vita sessuale in questo modo, ma, se per la ragazza è un'esigenza "professionale", per Gloria è l'unica possibile. Il marito, infatti, la usa per soddisfare i suoi istinti senza preoccuparsi di cosa farebbe piacere a lei; in particolare, ciò che si nota nel rapporto tra i due, è l'assoluta mancanza di preliminari, di tenerezza, tutto avviene in modo subitaneo e rapido. Gloria non partecipa affatto, come Cristal, resta passiva, non fa l'amore con suo marito, ma lascia che suo marito si sfoghi e la usi a suo piacimento, cosa che, inevitabilmente, aumenta la sua frustrazione. La stessa circostanza ha due reazioni così diverse tra loro, da una parte la consapevolezza, e dall'altra la frustrazione.

Anche nell'ultimo film preso in considerazione, *Todo sobre mi madre*, ricompare la professione della prostituta, ma sotto spoglie diverse. A prostituirsi qui non sono solo le donne, ma anche e soprattutto gli uomini: Agrado e Lola sono uomini fattisi donne, sono figure maschili camuffate sotto abiti ed atteggiamenti femminili, ma geneticamente parlando sono uomini che procreano. Come in altre occasioni, anche qui questa professione è derisa e, allo stesso tempo accettata come "normale". Agrado con la sua "mania" a non prendersi troppo sul serio, si prende gioco anche del suo lavoro, dicendo di non aver fatto la prostituta per tutta la vita ma di essere stata in precedenza un camionista e di aver poi scelto di diventarlo. Di nuovo l'idea della prostituta che "batte" per piacere, per volontà, l'immagine della ragazza che sceglie il suo mestiere e lo fa al meglio. In *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre* di Silvia Colmenero Salgano [pag. 94], leggiamo: "*si ejerce como prostituta es realmente porque así lo quiere, ya que antes tenía otro oficio*". Al di là del mestiere specifico, è interessante notare come il lavoro in sé sia importante nella caratterizzazione delle eroine: al primo approccio, tutte ci sono presentate intente al loro lavoro.

La prima immagine di Manuela la vede impegnata nella registrazione di una simulazione di un caso di donazione degli organi, quindi mentre svolge una delle sue funzioni di infermiera, che è la sua professione. Allo stesso modo l'incontro tra Manuela e Agrado dopo anni, avviene nel suo luogo di lavoro, durante una notte barcellonese, fra le altre prostitute e travestiti che la popolano. Con Rosa la presentazione non cambia: Agrado porta Manuela nel centro di accoglienza dove la giovane lavora, e lì la vediamo intenta alle cure che giornalmente presta a bambini bisognosi o a chiunque altro. Infine Huma che conferma la regola apparendo per ben due volte, sebbene in circostanze diverse, sotto le spoglie di attrice di teatro: la prima volta quando Manuela assiste al suo spettacolo a Madrid con ESteban, e la seconda quando vi assiste da sola a Barcellona.

La professione diventa importante per permettere allo spettatore di carpire subito qualcosa dell'interiorità e dei tormenti della persona presentata. Con Huma questo concetto si fa chiaro: se guardandola recitare le sue doti artistiche balzano subito all'occhio, con esse spicca anche la sua angoscia vitale, il tormento che sta vivendo, soprattutto quando dal palcoscenico ci si sposta al camerino, dove in preda alla disperazione cerca Nina. Da questo suo atteggiamento cogliamo gli aspetti che la caratterizzano: quindi la difficoltà ad affrontare la realtà, e il desiderio di nascondersi tra il teatro, che è il suo ambiente, ed il fumo delle sigarette, che ne hanno determinato il nome.

### *Relazioni d'amicizia*

L'intesa tra donne è un elemento molto importante nelle pellicole di Almodóvar, in cui esse si uniscono per commentare le fattezze del genere maschile. È come se la non comunicabilità con gli uomini, trovasse sfogo nella complicità tra donne. Nel più volte citato *Mujeres al borde de un ataque de nervios* uno dei dialoghi finali riguarda proprio due donne, per altro molto diverse tra loro, che convengono nell'opinione che hanno degli uomini. Una delle interlocutrici è la protagonista, una donna adulta e benestante, l'altra, è una giovane roccettara, entrambe si trovano d'accordo sul fatto che l'universo maschile non lo si conosce mai abbastanza, che non si riesce mai a penetrare fino in fondo nella mente degli uomini e che, senza dubbio, è meglio una buona motocicletta piuttosto di un uomo; infatti, se una moto si può conoscerla intimamente imparandone la meccanica, con un uomo questo non è possibile.

Questo dialogo, in sé comico vista anche la situazione in cui si svolge (la rincorsa di Pepa in taxi verso l'aeroporto per salvare Iván) e le condizioni delle due interlocutrici (Pepa è tutta sporca di *gazpacho* e la ragazza si trova a piedi perché il fidanzato si è fatto spaventare dalle minacce di una donna di una certa età da poco uscita da un ospedale psichiatrico), vuole proprio essere un esempio estremo del feeling che esiste tra donne, cosa della quale gli uomini non possono affatto godere. In effetti, questo tipo di rapporto non sembra affatto esistere tra uomini, che tendono sempre ad agire singolarmente senza "legare" troppo tra loro.

Nei film in esame, l'amicizia tra donne appare in varie occasioni: *Kika*, che vede l'amicizia tra la protagonista e la cameriera Juana; *La flor de mi secreto*, in cui l'amica della protagonista ritenendo molto importante la loro amicizia, si mostra disposta a sacrificare relazione che ha con il marito di Leo, etc. In questo senso Almodóvar costituisce un po' una novità, in quanto, fino a poco tempo fa, non si può certo dire che abbondassero film con personaggi femminili che mantengono fra loro relazioni di complicità e simpatia. Quando queste relazioni esistevano, avevano un obiettivo ben preciso, quello di tramare piani per conquistare gli uomini o piani per vendicarsi di loro e del modo in cui le avevano trattate.

Oggi, i rapporti fra donne vanno oltre il fine di tramare qualche vendetta, riguardano amicizie vere tra personaggi femminili, che comunque, non si esimono dallo sparlare del genere maschile. Ciò che probabilmente spinge le donne a legare fra loro, ad essere amiche, è la solitudine con la quale tutte, chi più chi meno, convivono. Il fatto di avere un destino comune le avvicina, le rende più simili e più solidali le une alle altre; Pepi in *Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón*, inizialmente avvicina Luci solo per usarla per il suo scopo di vendetta, ma quando capisce la solitudine della donna, cerca di aiutarla a migliorare la sua vita, ad uscire dal grigiore della

sua quotidianità. Allo stesso modo Cristal, cerca di aiutare l'amica Gloria, vedendola trascurata e stanca le consiglia di comprarsi un arricciacapelli, cosa che, per quanto possa sembrare banale, è in realtà importante. Gloria non ha tempo per sedersi davanti alla televisione, di riposarsi, né tantomeno ha tempo per curare la sua persona, e questo è qualcosa di avvilente per una donna; quindi, si capisce come, il solo fatto di comprarsi uno strumento utile per la sua bellezza, la renda felice.

Un'altra amicizia importante è quella fra Pepa e Candela in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*; la prima, sebbene stia vivendo un periodo turbolento e difficile della sua vita, trova il tempo e la forza per aiutare l'amica in difficoltà. Da parte sua, Candela, senza il sostegno di Pepa non avrebbe saputo cavarsela, essendo così immatura ed insicura. Pepa capisce che la ragazza ha bisogno di lei perché sola e vittima di una delusione causata da un uomo, proprio la sua stessa situazione; decide così di non pensare solo a se stessa, sebbene le costi fatica, ma di aiutare anche l'altra.

Un ultimo accenno lo meritano le amicizie presenti in *Todo sobre mi madre*, in cui svolgono un ruolo determinante nella vita delle protagoniste. Quella che nasce tra Manuela e Rosa sembra un'amicizia comune, come tante altre, ma diventa col tempo qualcosa di molto intimo e forte, una dipendenza, quasi una sostituzione della famiglia. Le due s'incontrano in un momento difficile per entrambe, Manuela che sta cercando di superare la morte di suo figlio, e Rosa che deve affrontare una gravidanza "difficile". Ciò che rende problematica la sua situazione è, prima di tutto il fatto di essere una suora, e poi la paternità del bambino, un travestito. Manuela diventa così una presenza necessaria per la ragazza, la aiuta e la sostiene tanto da sostituirsi alla stessa madre, che, al contrario, la rifiuta.

Sempre nella stessa pellicola, un'altra amicizia significativa è quella fra Manuela e Agrado; le due sono vecchie amiche che non si conservano rancori né dimenticanze, e che quando, dopo tanto tempo si ritrovano, si riscoprono legate una all'altra come un tempo. Agrado aiuta l'amica nella ricerca di Lola, il padre di suo figlio, ma non solo, l'avvicina anche a Rosa, presenza che sarà preziosa per lo sviluppo della ricerca e che marcherà per sempre la sua vita, dandole un altro figlio.

Un'altra relazione importante per l'eroina è quella con Huma, che nasce come vincolo tra datore di lavoro ed impiegato e si tramuta in amicizia e confidenza. Huma le ricorda il passato come già Agrado, ma in un modo totalmente diverso: L'amica di vecchia data è il ricordo di un passato lontano, mentre l'attrice le ricorda qualcosa di molto vicino nel tempo, la morte di suo figlio. Infatti, se si dirige verso Huma, è per la ricerca incosciente di Esteban, per soddisfare un desiderio del figlio. La sua relazione con la donna, propone a Manuela un'espiazione parziale riuscendo ad ottenere per il suo Esteban, ciò che lui non riuscì ad ottenere, l'autografo

della sua diva. Manuela ha con se l'autografo, il quale la aiuta a chiudere una delle porte ancora aperte e l'avvicina sempre più all'equilibrio.

Se questo rapporto ha un significato così profondo per Manuela, così non è per Huma, o per lo meno non all'inizio: l'attrice, infatti, è all'oscuro di tutto, non sa che la sua aiutante è legata a lei da qualcosa di più importante che un semplice impiego.

Nel momento in cui saprà la verità, inizieranno i sensi di colpa per essere stata la causa di una morte così prematura, e, il legame con Manuela diventerà sempre più forte. Ciò che stupisce dell'eroina è che, nonostante Huma abbia involontariamente causato la morte di suo figlio, lei non le porta rancore o odio, anzi, appena le si presenta l'occasione, l'aiuta nel suo rapporto con Nina (la prima scena che le vede insieme è la ricerca notturna di Nina nei quartiere più degradati della città). Manuela riesce a superare i suoi sentimenti cosciente del fatto che anche Huma sta soffrendo per una mancanza, la mancanza d'amore, il senso di solitudine, cosa che le accomuna e le fa avvicinare.

### *Relazioni consanguinee*

Come l'amicizia, anche le relazioni di consanguineità costituiscono uno dei temi importanti della produzione almodóvariana, tema che per eccellenza riguarda le donne, senza dubbio molto più legate al contesto familiare. Non si parla solo di rapporti familiari che coinvolgono tutta la famiglia, ma anche di legami tra madre e figlia, tra sorelle, tra nuora e suocera, etc.

Gli esempi sono numerosi, ma il più eclatante è, senza dubbio, la relazione madre-figlia di Becky del Paramo e Rebecca in *Tacones lejanos*. L'amore che lega le due donne è qualcosa di anomalo, incontrollabile, qualcosa che provoca, nella vita delle due donne, non pochi sconvolgimenti. È soprattutto Rebecca ad essere dipendente da questo sentimento, che la porta ad uccidere freddamente persone che s'interpongono tra lei e la madre, che essendo mancata per tanto tempo, diventa "l'oggetto del desiderio" per eccellenza della figlia. L'abbandono di Becky traumatizza l'allora bambina e la sua continua assenza, ne segna anche la maturità, tanto da renderla un essere instabile e tutt'altro che autonomo. Quando, dopo anni, si rivedono, il rapporto che c'è fra loro è d'amore ed odio, in quanto, i sensi di colpa ed i rancori che si portano dietro sono più forti della felicità di essersi ritrovate. Ma, se gli "spettri" caratterizzano gran parte della pellicola, alla fine, come ultima risorsa, l'amore materno-filiale mostra tutta la sua forza e la sua abnegazione senza limiti.

Un altro legame tra madre e figlia, anche se di natura completamente diversa, è quello tra Leo e sua madre: la protagonista vive un periodo difficile della sua vita, in crisi col marito, non è in grado di badare neppure a se stessa, ma la madre, come la sorella, non sembra affatto accorgersene. In continuo litigio fra loro non smettono di ricorrere a lei affinché risolva le loro incomprensioni, ma non capiscono che, troppo assorta dai suoi problemi, Leo non può essere d'aiuto a nessuno. Se, da una parte, la madre è assillante con la sua insistenza a voler tornare al paese natale, dall'altra, la sorella, casalinga frustrata, è isterica e grida in continuazione.

Almodóvar ribadisce la sua femminilità nel considerare la ricongiunzione della famiglia anche nelle scene che si svolgono al paese, l'assenza dell'elemento maschile all'interno del focolare domestico è resa palese. Sono tutte donne quelle che accorrono a festeggiare il ritorno dell'anziana donna, e sono ancora solo donne quelle che si ritrovano in piazza a ricamare e cantare, quello descritto è un mondo rurale del tutto femminile, di cui lui stesso è stato testimone.

Di diversa natura il rapporto vissuto da Marina e Lola, le protagoniste di *¡Átame!*: una sorellanza basata sull'affetto e la tenerezza, una relazione tranquilla ed equilibrata, in cui la maggiore delle due, Lola, si prende cura e si preoccupa dell'altra, più bisognosa di protezione. Più che la sorella, Lola sembrerebbe svolgere il ruolo di madre, in quanto ha nei confronti di Marina un atteggiamento protettivo, come se dovesse di continuo aiutarla e difenderla, forse perché a conoscenza della debolezza dell'altra, reduce da un tentativo di disintossicazione.

Come accennato, i rapporti consanguinei rappresentati sono molti e di diverso tipo, ma è evidente come questi riguardino prevalentemente le donne, infatti nei suoi film non ci sono rapporti di fratellanza o d'amicizia maschile ben riusciti. Gli unici esistenti non sarebbero neanche degni di nota: c'è una coppia di gemelli in *Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón*, i quali non vanno per niente d'accordo tanto che uno dei due lascia la casa ed esce di scena quasi subito, circostanza che l'altro sfrutta per approfittare della donna innamorata del gemello. L'altro rapporto tra uomini è il legame esistente tra Iván e Carlos in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*: rispettivamente padre e figlio, concepito con una donna che non ha esitato ad abbandonare subito, e con il quale non c'è un vero rapporto. Carlos finisce per prendere il posto del padre nei confronti delle due donne legate ad Iván: per Lucia è qualcuno da odiare per tutto ciò che le ricorda e la fa soffrire, per Pepa, al contrario, è oggetto d'affetto proprio per la somiglianza col padre, di cui diventa una specie di surrogato.

Ritornando all'universo donna, non vanno trascurati i rapporti molto speciali di madre-figlio rappresentati in *Todo sobre mi madre*. Essi sono vari: il primo e centrale è quello di Manuela con suo figlio, un figlio che

perde molto giovane e verso il quale si sente in colpa per non avergli rivelato ciò che più desiderava sapere, l'identità di suo padre. Questa mancanza la segna profondamente, e la fa vivere per un certo periodo, col rimorso di non aver soddisfatto la persona che più amava al mondo. Il rapporto fra i due acquisisce tinte speciali in quanto si basa sull'assenza paterna; il legame che Manuela stabilisce con Esteban nell'esercizio della sua maternità, lo unisce a lui in modo quasi unico, vive in suo figlio perché questo suppone vivere in se stessa, lui è una parte di lei, è il suo ponte con la realtà.

Questo pensiero è confermato dal fatto che quando Esteban muore, lei stessa ha l'impressione di morire, le sue credenze intime sprofondano. Il senso di vuoto che questa perdita le produce, la sensazione di essere spezzata, in quanto le è stato strappato ciò che lei pensava parte del suo stesso corpo, lascia tutti questi sentimenti dentro di lei, in lotta per uscire. Ma com'è normale, una morte repentina e il vuoto che questa si lascia dietro non si colmano in pochi giorni, e Manuela dovrà percorrere un lungo cammino per ricominciare a vivere.

Poi c'è il rapporto che Rosa ha anche se per pochi attimi col suo di bambino; la ragazza muore al partorirlo, ma, nessuno più del suo, può essere considerato un rapporto consanguineo, vista l'eredità che gli lascia. Il bimbo nasce sieropositivo, una malattia che probabilmente eredita dal padre, e che causa la morte della stessa ragazza. La suora, però, muore tranquilla perché sa di lasciare suo figlio in mani sicure, con una mamma che lo amerà come fosse suo. È ancora Manuela la protagonista di questa terza relazione: il piccolo Esteban, così si chiamerà, rappresenta per lei la possibilità di riscossa, le viene data una seconda chance per essere una buona madre, e questa volta, non sbaglierà. Rosa le fa promettere che al bambino non verrà nascosto niente di ciò che lo riguarda, prima fra tutto, l'identità di suo padre. È il destino che fa arrivare questo bimbo fra le braccia di Manuela, per fare in modo che, oltre che come donna, viva di nuovo come madre, parte per la quale è senz'altro adatta.

Il desiderio di maternità è qualcosa che solo una donna può capire e, in questo film, Almodóvar insiste molto su quest'aspetto della donna.

### *Emancipazione dal machismo*

In molte delle sue pellicole, Almodóvar ci mette di fronte a donne che si comportano come "nevrotiche", donne che danno la caccia agli uomini, entrando in competizione una con l'altra come se non avessero altri obiettivi nella loro vita. L'eccezione più importante a questa regola, è Pepa, che nella scena finale è una donna in carriera indipendente che dice "*adiós*" ad Iván,

convinta del fatto che lei e il bambino staranno meglio senza un *macho* per casa. Pepa riprende il controllo della sua vita ed Iván rimane soggiogato al ruolo di macho che svolge. Il film in questione *Mujeres al borde de un ataque de nervios* è la storia dell'emancipazione dal *machismo*. Le eroine di Almodóvar, in particolare Pepa, sono agenti di un cambiamento culturale radicale: Pepa rappresenta un sistema culturale e sociale in cui la donna ha finalmente sciolto le catene ideologiche che la tenevano legata alla tradizione patriarcale spagnola.

Mentre traccia l'emancipazione interiore della donna, Almodóvar usa gli stereotipi maschili in modo sovversivo, dirigendo così il suo humour contro il *machismo* e facendone una critica comica. La sua ironia, rende il *machismo* assurdo, e il sorriso che ne nasce è carico di frustrazione quanto di ottimismo: infatti, se Pepa riesce a "salvarsi" e a liberarsi dall'ombra del *machismo*, ciò non significa affatto che esso non esista più.

Questo fenomeno rimane nell'aria, è parte della società, e Almodóvar chiarisce molto bene che, per eliminarlo, non basta la storia di una singola donna, ma ci vuole molto di più. Il *machismo* è una tradizione radicata nella società spagnola da molto tempo, è qualcosa che fa parte degli uomini, e che si trasmette di generazione in generazione. Nel film, Carlos si comporta esattamente come suo padre: abbandona Marisa, con la quale aveva progetti di matrimonio, per preferire Candela, la modella amica di Pepa. Tra la protagonista e Marisa c'è un legame che il regista sottolinea sottilmente: la ragazza dopo il sonno a cui il *gaspacho* l'ha costretta, non ha più il "volto duro delle vergini", così come la stessa Pepa le dice, dormendo si è liberata della sua verginità. Per Pepa è una cosa assolutamente positiva, le dice che è più bella, che il suo volto è diventato più dolce, che la rudezza che aveva all'inizio l'ha persa totalmente. Si capisce come i valori siano ribaltati: ciò che nella tradizione è una dote, un pregio, diventa qui qualcosa di cui liberarsi. Il mito della purezza femminile diventa obsoleto ed inoltre contribuisce a sostenere il potere maschile.

Questo punto è importante perché si ricollega all'idea del *machismo* ed alla sua funzione nella società: se la donna non è più una vergine madre ultraterrena, ha ancora bisogno di un patriarcato terreno che regoli la sua vita e la sua famiglia? Così, se Marisa alla fine del film non è più vergine, allo stesso modo, la nuova famiglia che si sta formando, annuncia che non sarà affatto di tipo patriarcale. È come se i "vecchi valori" fossero usciti di scena, come "fuori moda"; il nascituro non avrà un *macho* accanto, ma avrà Pepa che gli farà da madre come da padre. Nella scena finale nella terrazza, le due donne conversano tranquillamente, e, questa tranquillità, che segue tutto ciò che per due giorni ha sconvolto le loro vite, è determinata da due fattori molti importanti: uno è il fatto che adesso, Pepa è libera dalla sottomissione ad Iván, e l'altro è la consapevolezza che il bimbo che avrà, non crescerà sotto l'influenza *machista*.

Una volta liberatasi dallo spettro di Iván, la situazione in cui Pepa si trova è ideale: vive in un attico a due passi dal museo del Prado, in una zona molto bella di Madrid, la sua condizione economica le permette di vivere senza problemi. Non si può certo dire lo stesso di un'altra eroina che prova a liberarsi dall'opprimente presenza maschile: Gloria in *¿Qué he hecho yo para merecer ésto?*. Gloria si libera del marito *macho* colpendolo con un osso di prosciutto e poi cucinando l'arma del delitto, ma la condizioni in cui rimane non sono per niente incoraggianti. Bloccata in un appartamento orrendo che ha come vista il traffico della circonvallazione di Madrid, i segni esteriori del suo tentativo di liberazione ed indipendenza non sono così brillanti. Come se non bastasse, il figlio omosessuale le ritorna a casa per essere "l'uomo di casa", quindi la speranza di essersi liberata del *machismo*, diventa vana; Gloria ha fatto tutto per niente, in quanto il figlio minore è già infettato dal *machismo* del padre. Ma il finale di *Mujeres al borde de un ataque de nervios* incoraggia pensieri positivi, lascia intendere che il *machismo* non riguarderà affatto il figlio di Pepa e che, probabilmente, questi sarà parte di una generazione "liberata".

Antecedentemente accennavo allo *humour* che Almodóvar riserva alle figure maschili, tanto che, come l'articolo di Florence Redding Jessup, *Women on the verge of a breakdown: Sexism or emancipation from Machismo?*, suggerisce, Iván diventa quasi una parodia del Don Giovanni. L'incoraggiante finale della pellicola porta la parodia della leggenda di Don Giovanni ad una conclusione ironica. Pepa rifiuta Iván, di fronte alle scuse di lui, risponde che ormai è tardi, è lei che prende la decisione, lui la subisce. Questo è in netta contrapposizione con ciò che accade a Don Giovanni: nessuna donna lo lascia, è lui che prende le decisioni, le donne gli cadono ai piedi. Ma il film di Almodóvar è diverso, è la storia di una donna abbandonata dal suo uomo, una donna che però riesce a reagire e a superare la subordinazione nei suoi confronti, liberandosi così dalla sofferenza che Iván le ha causato.

L'immagine che lo spettatore ha di Iván arriva attraverso le sofferenze che causa a Pepa e Lucia, delle quali lui neanche si rende conto, proprio come Don Giovanni, per il quale le donne sono oggetto di seduzione. Iván non si rende conto dell'instabilità mentale di Lucia, alla quale dedica poca attenzione, né del cambiamento di Pepa che la porta a rifiutarlo. Di fronte al rifiuto della donna di dargli un'altra opportunità, orgoglioso, se ne va con la sua nuova amante, lasciandosi tutto alle spalle. Ma l'immagine che abbiamo di lui è alquanto misera, il suo personaggio non progredisce, non migliora, rimane tale e quale dall'inizio alla fine del film; Iván non cambia né pensa in modo diverso. Il rifiuto finale di Pepa è una decisione ragionevole, mentre il *machismo* di Iván è irragionevole.

Il mito di Don Giovanni, un giovane eroe senza paura, viene ridotto qui ad un ridicolo bugiardo nella figura di un vigliacco uomo di mezza età. Non

avendo il coraggio di affrontare Pepa, continua a parlare con la sua segreteria, cosa che gli riesce più facile. Il messaggio che il regista vuole esprimere con questo film è sicuramente femminista, inscena un *machismo* senza senso e dannoso, un *machismo* al quale non dà ancora molta vita. Iván svolge stupidamente il ruolo di Don Giovanni; la dipendenza di Lucia da Iván affinché dia un significato alla sua vita, è un anacronismo e una complicità con l'ondata *machista*. In contrasto a loro, Pepa, l'eroina, libera se stessa dalla sottomissione al *machismo* e diventa indipendente.

Sebbene, come Almodóvar stesso nell'articolo prima citato, dichiara: "*yo defiendo a las mujeres, pero no creo que sean uno arcángeles. Pero mi corazón suele estar siempre con ellas*", egli non risparmia dall'ironia nemmeno "le sue donne". Gli stereotipi che le riguardano, non sono ignorati dal regista che ne approfitta per valorizzarle: in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Almodóvar mima e deride i comportamenti stereotipati delle donne, con le loro crisi di nervi, il desiderio di gettare dalla finestra tutto ciò che costituisce un ricordo doloroso..., ma il messaggio non è affatto che le donne agiscono come buffe ragazzine che finiscono col sottomettersi ai loro uomini e prendersi cura di loro. Al contrario, Pepa passa comicamente dal trauma per la fine della sua storia con Iván, ad una conclusione felice in cui si libera e ricomincia a vivere. Non è un caso che l'unico personaggio che resta completamente dipendente al suo uomo *macho* sia Lucia, che rifiuta di lasciarsi alle spalle il passato e ritorna in ospedale, cosa che mostra quanto l'influenza del *machismo* sia in realtà ancora molto forte. La situazione di Lucia, non fa altro che risaltare la vittoria della protagonista, una imprigionata nel passato, e l'altra che se lo lascia alle spalle. In questo senso, Pepa rappresenta il messaggio di speranza di Almodóvar per quanto riguarda il progresso femminile; intento che esplicita anche nel superamento di alcuni stereotipi ormai radicati nella cultura. Se da una parte va al di là dello stereotipo della donna-oca che si comporta nevroticamente, dall'altra supera anche un altro ostacolo importante. Da sempre, le donne sono state definite nei termini delle relazioni che avevano con gli uomini o attraverso ritratti di esseri infelici perché vittime dell'indifferenza maschile, ma con Almodóvar questo non accade, con il suo uso sovversivo degli stereotipi sul comportamento femminile, egli dà un'immagine nuova della donna. Quella che mette in scena è una donna forte che, con la proclamazione della sua indipendenza, e la decisione di rovesciare l'ordine patriarcale, riesce a ribaltare i canoni della società, lasciando lo spettatore con la speranza che le generazioni future riusciranno a sorridere del ricordo del *machismo*.

Oltre alla pellicola alla quale ci siamo riferiti fino ad ora, ce n'è un'altra che vuole rappresentare una ribellione all'imposizione del *machismo*, essa è *Tacones lejanos*. È la storia una ragazzina passionale segnata dall'ossessione per la madre, per il cui amore gelosamente uccide due patriarchi, il patrigno e suo marito, Manuel. Ciò che Almodóvar vuole mettere in scena è una

specie di gioco che riguarda solo madre e figlia, dove gli uomini non sono altro che pedine che lo ostacolano. Nell'articolo di Marsha Kinder, *From matricide to mother love in Almodóvar's High Hells*, il regista dichiara: "*For me, the greatest spectacle of the film... is watching these two animals confronting each other*". Segue che nel confronto in corso, gli uomini non sono che di intralcio, e quindi, vanno eliminati. Con gli omicidi di cui è protagonista, Rebecca annulla l'autorità maschile, il potere, la forza che gli uomini avevano ostentato fino a quel momento, gli sono ora negati. Nei confronti di Manuel poi, essa riesce a smontare il suo potere in ben due occasioni: prima uccidendolo, e poi usando la stazione televisiva del marito per il suo scopo. È proprio durante la "normale" lettura di un telegiornale, che Rebecca confessa in diretta di essere l'assassina di suo marito, facendosi così beffa del potere che lui aveva all'interno della sua trasmissione.

Come già con Gloria, Almodóvar mostra una donna calma, che da tutti i dettagli dell'accaduto con assoluta naturalezza e freddezza. Parlando della rivendicazione di Rebecca nei confronti del marito, ho accennato ad uno scopo che la donna aveva in mente: la confessione faceva parte della partita in corso tra le due donne, essa avrebbe dovuto portarla ad una ricongiunzione con la madre, cosa che per il momento non avviene. Se si considera la teoria secondo la quale, la madre è tradizionalmente la prima ad organizzare il mondo linguistico del bambino, e secondo la quale la voce della stessa costituisce lo specchio in cui per primo il bimbo sente se stesso, non stupisce l'importanza che Almodóvar dà alla voce di Becky del Paramo all'interno della pellicola. La sovversione da parte delle donne del patriarcato, infatti, è raggiunta prima di tutto con la feticizzazione della voce materna, che è amplificata sia attraverso le trasmissioni dei media, sia attraverso il doppiaggio e la personificazione. È proprio la personificazione presente nel film, a confermare ancora una volta l'atteggiamento ironico del regista nei confronti del *machismo* a tutti i costi.

In *Tacones lejanos* Almodóvar propone una figura nuova di uomo: la madre/poliziotto. La persona che, nei locali notturni, interpreta Becky del Paramo, non è altri che il detective, a cui spesso si fa riferimento come a "il giudice", che si sdoppia e diventa una donna chiamata Femme Letal. Questa, che è la copia di Becky, finisce per diventarne il sostitutivo nel cuore di Rebecca, tanto che l'amicizia che c'era fra i due diventa una storia d'amore.

Ciò che rimane di quest'uomo è qualcosa di molto ambiguo: a metà tra l'essere uomo e l'essere donna, diventa per Rebecca la sostituzione della madre, ma anche il padre del figlio che porta in grembo. Ed è qui che il regista lancia il suo messaggio: un ispettore, una figura per antonomasia forte e *macho*, diventa qui un tenero e un sentimentale, non esercitando affatto il suo "potere" in quanto patriarca o *macho* della situazione.

La figura del poliziotto cambia via via nel corso dei suoi film, già in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* il poliziotto non è un elemento virile e fiero, bensì un impotente dal punto di vista sessuale, cosa che sminuisce molto la sua "mitica" figura.

### *Il "travestismo"*

Nel corso di questo lavoro è stato più volte ribadito quanto l'universo femminile sia importante per il regista, tanto da farne l'oggetto indiscusso delle sue produzioni. Parlando della donna, Almodóvar non poteva evitare di fare riferimento ad un ambito molto vicino a quello femminile, il tema del cosiddetto "travestismo", in italiano travestitismo. Il tema dei travestiti è osservabile già nelle primissime opere, e caratterizzerà tutta la sua produzione. Questa sua scelta è stata da molti studiata e discussa, i critici hanno cercato di indagare nella mente del regista, per capire cosa lo spingesse a mettere in scena in quasi ogni film almeno un travestito.

Una delle motivazioni è senza dubbio l'ambiente nel quale situa i suoi film: fin da *Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón* abbiamo potuto notare come per la maggior parte, gli ambienti che descrive siano marginali, zone povere della città, zone poco sicure e nient'affatto elitarie o borghesi. Chiaramente la popolazione di queste zone, non poteva essere l'alta borghesia, la parte "bene" della società, ma le persone più degradate, più emarginate e con esse, in prima linea i travestiti. L'intento di Almodóvar, come lui stesso diverse volte ha dichiarato, era proprio quello di rappresentare una "certa" parte della Madrid, o comunque della società in questione, la parte che vive con maggiori problemi di ordine pratico, personale e sociale, la parte che non è vista di buon occhio dalla società perbenista, quella che tende ad essere il più possibile evitata. In questo contesto, tra prostitute e poliziotti stupratori, i travestiti non possono che iscriversi perfettamente, essi rappresentano la diversità, l'inconcepibile, spesso l'ibrido.

Il discorso sui travestiti, apre un dibattito più grande che riguarda uno dei motivi per cui Almodóvar è così legato all'universo-donna. Stephen Madison, nell'articolo *All about women: Pedro Almodóvar and the heterosocial dynamic*, espone la sua tesi, che prevede un collegamento tra la scelta della donna e la rappresentazione del mondo gay-travestito. Madison parte dall'idea che le donne che il regista mette in scena sono esseri assolutamente indipendenti dagli uomini, sono donne che hanno delle opportunità e delle esperienze che, di fatto, non includono gli uomini. Questo diventa evidente se si analizza il susseguirsi degli eventi in *Todo sobre mi madre*: tutto è mosso da Manuela che si muove formando attorno a

se una cerchia di legami con altre donne con lo scopo di ritrovare se stessa e chiudere con le sofferenze che gli uomini le hanno causato.

Se in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, ciò che produce l'impeto è la ricerca di un uomo, qui, è chiaro che l'epicentro sono le amiche che la protagonista trova e i rapporti che si instaurano fra loro. L'identificazione di Almodóvar con le sue donne, può essere letta in vari modi; c'è chi parla del fatto che non sia altro che l'espressione della sua omosessualità, chi invece parla di un rigetto della mascolinità... ma, la tesi più accreditabile, secondo Maddison, è che la sua, sia una vera e propria fuga dal *machismo* di cui la sua vita è stata tanto ricca. Come approfondiremo nella biografia del regista, il paese in cui è cresciuto era dominato dall'uomo, dal machismo, la donna non aveva libertà alcuna, non era considerata come un individuo ma come un possesso del padre prima, e del marito poi. Questo dato rende concordi molti critici nell'affermare quanto la sua personale esperienza l'abbia segnato intimamente, ed abbia di conseguenza influenzato le sue scelte produttive. Di qui la rappresentazione di tutto ciò che è femminile, sia l'universo-donna come anche l'identificazione con esso.

È proprio quest'identificazione uno dei temi principali del suo ultimo film, in cui il mondo gay non è rappresentato attraverso l'esplicitazione di desideri o pratiche omosessuali, ma attraverso l'identificazione femminile. Sembra perciò chiaro che in *Todo sobre mi madre*, Almodóvar sta offrendo un grado straordinario d'identificazione femminile, dove essa raggiunge il suo apice, con uno dei personaggi, Agrado. Agrado è un uomo che si è fatto donna, cosa di cui va fiera, tanto da non fare mistero dei soldi che, ogni intervento a cui si è sottoposta, è costato. Non cerca affatto di passare per una donna, e la sua performance non è organizzata attorno allo scopo di ottenere la conferma sessuale e sociale dell'uomo, ma piuttosto la sua prestazione è per le donne. Agrado non ama le *drag queen* non tanto perché parodizzano il genere, ma perché loro si preoccupano solo di essere affascinanti e attraenti, e non apprezzano il fatto che c'è di più nell'essere donna che portare parrucche e lustrini. Essere donna non è solo agghindarsi come tale, ma soprattutto entrare a far parte di quel mondo così speciale e carismatico, fine per il quale l'apparenza non basta.

Agrado ha in sé i rimasugli della mascolinità (non è un segreto il fatto che abbia mantenuto il pene), e questo la rende una donna indeterminata, ma le sue azioni ed emozioni esprimono il suo allineamento con gli interessi femminili. Agisce come una donna non perché voglia naturalizzare la sua femminilità (anche se ne apprezza particolari quali, il falso Chanel), ma perché si sforza con tutta se stessa di identificarsi con le esperienze femminili, di partecipare a relazioni con donne in termini di affinità.

È proprio in questa pretesa di essere a tutti i costi donna, che Almodóvar celebra la forza femminile, che rifiuta l'influenza maschile ed il controllo

nella sua famiglia, cosa che rende marginali gli interessi degli uomini e ridicolizza le loro preoccupazioni sessuali: il regista dedica il film, oltre che a tutte le donne, a tutti gli uomini che si agiscono e diventano donne. Agrado non sarà una "vera" donna, ma il suo comportamento e la sua carica emozionale, respingono e rifiutano l'autorità unica maschile.

Lo studio di Alejandro Yarza, *La herida al aire: travestismo y ansiedad cultural en el cine de Pedro Almodóvar*, analizza il fenomeno, non solo cercando le motivazioni, ma spiegando ciò che esso comporta. In particolare, il suo lavoro mira a mostrare come la figura del travestito, portatore di un terzo termine (che si discosta dall'essere uomo come dall'essere donna), sia il segnale di una crisi dei sistemi binari tradizionali tanto di classe come di genere. Nel cinema di Almodóvar, il travestito, con la trasformazione del suo corpo, metaforizza il progetto che percorre tutta la sua opera: la ristrutturazione delle opposizioni binarie classiche con paradigmi di rappresentazione differenti. Almodóvar suggerisce la necessità di creare un nuovo spazio vitale e concettuale che, a differenza della Spagna di Franco, non si caratterizzi per la rigidità dei significati articolati attorno al concetto di "fallo". La figura del travestito nella sua opera indica una rottura che riguarda, fra le altre cose, le divisioni tradizionali che configurano l'identità sessuale. Proprio per la qualità dell'eccesso che lo caratterizza, il travestito non è concepibile all'interno dei confini sessuali stabiliti, esso rappresenta una minaccia, egli non è donna e non è uomo, è altro.

La stessa minaccia che i travestiti rappresentano, riguarda anche le donne, infatti, ciò che è visto come minaccioso nei travestiti, è molto simile a ciò che l'uomo teme nella donna: non la sua propria mutilazione, ma il potere di mutilare e trasformare l'uomo vulnerabile (la paura della castrazione-mutilazione deriva dall'idea di Freud secondo la quale il bambino vive un trauma vedendo nella madre una versione incompleta, castrata, del padre). L'esagerazione, la disposizione all'eccesso, alla superazione dei limiti sessuali e concettuali è proprio ciò che definisce l'opera del regista, che esce da una facile classificazione all'interno dei generi convenzionali.

La figura del travestito in se stesso, non è qualcosa di provocatorio, ma un vero e proprio indizio, l'indicatore della crisi dei sistemi di classificazione convenzionali tanto sessuali quanto cinematografici. Secondo Yarza, ma riprende una teoria nota a Freud, il travestito che usa abiti femminili non fa altro che portare all'estremo l'obiettivo del feticismo: negare la separazione dalla madre. Pertanto, il travestito invece di cercare di colmare la mancanza della madre con un oggetto che sani la "ferita", si trasforma lui stesso in quell'oggetto, nel feticcio. Per questo motivo, il travestito si appropria di tutti quei segni esterni che definiscono la femminilità, ma nonostante quest'appropriazione, non cancella la sua

sessualità maschile. Il travestito è un ibrido il cui piacere erotico deriva dal fatto di convertirsi lui stesso nella madre, di avere il fallo e vestirsi con abiti da donna.

La rappresentazione del travestito suppone la superazione dell'opposizione tra madre e padre, tra desiderio e repressione, tra spazio a-culturale e a-storico femminile e spazio storico, culturale e dominante maschile. Anche in *Yarza*, come già in *Maddison*, c'è la convinzione che Almodóvar voglia ribaltare gli schemi, e lo esplicita descrivendo come un luogo comune molto noto venga sfatato e deriso dal regista nel primo dei suoi film. L'obiettivo è ridicolizzare una fantasia maschile molto ricorrente che vuole che figure quali il postino, l'elettricista, il lattaio... che suonano alla porta delle case, vengano accolti da donne affascinanti che, frustrate dalle disattenzioni dei mariti, troppo impegnati nella carriera, non desiderano altro che essere possedute da loro, "uomini veri". *Yarza* analizza come questo tipo di fantasia sia correlata con il livello sociale, e riguarda soprattutto membri della classe operaia, che sentono il bisogno di colmare la loro inferiorità sociale, dimostrando la loro superiorità sessuale. È una fantasia "di classe" che compensa la reale castrazione sociale ed economica sofferta dai membri delle classi subalterne, e che permette la restituzione immaginaria della mascolinità. Soddisfare la donna di un uomo che si considerava superiore è molto appagante; in questo modo, la supposta superiorità dell'altro smette di essere una minaccia, perché ora è noto che lui è sessualmente impotente e perciò inferiore.

L'apparizione del travestito in *Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón* distrugge questa tipica fantasia maschile; una volta sulla porta, il postino s'imbatte in Fabio/Roxy, un travestito, abbigliato con parrucca e minigonna argentata, che cerca di sedurlo in modo completamente teatrale ed esagerato. Fabio/Roxy disarmo il postino con la sua esuberanza verbale e fisica, lo riduce ad un pupazzo vergognoso, completamente spogliato dei suoi attributi maschilini. Il ragazzo perde il controllo della sua "potenza" e vede come unica via di scampo la fuga. Il protagonista maschile, invece di contrastare la sua dominazione sociale ed economica attraverso la sua riaffermazione sessuale in quanto possessore del fallo, è a sua volta posseduto da questo, rimanendo castrato non solo socialmente ma anche sessualmente.

La comparsa di un travestito rende problematica la situazione ed aggiunge una nuova dimensione alla narrativa almodóvariana che annulla la fantasia tradizionale. Come il postino anche Roxy appartiene allo spazio pubblico della strada, anche lei vende porta a porta (cocaina per l'appunto), ma a differenza del postino, la sua identità sessuale deriva dalla sua costante trasgressione dei ruoli sessuali tradizionali, e non dal sottostare a quelli stereotipati, lei esprime se stessa liberamente senza incamerarsi nei dettami della società. Fabio/Roxy, come l'insaziabile casalinga della fantasia, vuole

sedurre il postino, ma il suo tentativo è talmente esagerato e plateale che sembra più vicino alla prostituzione che alla seduzione. In questo modo, la fantasia classica che si caratterizza per la sua funzione mitigante delle tensioni sociali e sessuali proprie delle classi subordinate, viene così riscritta in un paradigma diverso. La nuova relazione stabilita fra i due personaggi non si iscrive più all'interno della differenza di classe, un membro della classe subalterna con la moglie di un uomo potente, ma prevede un ribaltamento. Se nella fantasia il protagonista recuperava il potere grazie alla moglie dell'uomo importante, nella storia di Almodóvar lo perde con l'intervento di un essere declassato e marginale.

Questa scena ha uno scopo preciso, che è quello di suggerire che in realtà l'uomo non è affatto in possesso del fallo, che per altro nessuno possiede, in quanto è una struttura di potere che gira attorno alla repressione dell'universo femminile. L'uomo simula il possesso del fallo in quanto il suo potere deriva dalla subordinazione di tutto ciò che è donna. L'intera l'opera almodóvariana mette in evidenza e ridicolizza proprio questa simulazione e quest'idea di mascolinità che tutto controlla. Il suo cinema invece di chiudere la "ferita", la apre e così ritorna sempre alla realtà traumatica del soggetto: il fatto stesso che il sognatore della fantasia tradizionale riesca ad alleviare la sua mancanza di potere sociale mediante l'autoaffermazione fallica, segnala, inevitabilmente, la sua castrazione.

#### *La donna, la tradizione e Pedro Almodóvar*

Più volte abbiamo ribadito come il regista non sia affatto compreso nel "concetto di tradizione", non solo per le caratteristiche tecniche delle sue pellicole, in cui non entriamo nel merito, ma soprattutto per ciò che riguarda le tematiche e le protagoniste di cui narra. Proprio questa sua tendenza ad andare contro corrente, è uno dei segreti che l'hanno portato al successo; anche se, come abbiamo avuto modo di sottolineare, esso non fu immediato, ma piuttosto "sofferto". Il suo rifiuto a conformarsi nelle "regole" è stato oggetto di discussione di vari critici, proprio perché questa sua tendenza rende il suo cinema spesso provocatorio ed eccentrico.

Pilar Aguilar, con il suo *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*, ci aiuta a capire quanto Almodóvar si discosti dalla visione classica della donna e dell'universo che la riguarda. Pilar Aguilar fa un'analisi della figura della donna e di come è presentata nel grande schermo, considerandone la posizione rispetto all'uomo ma anche alla società in generale. Il primo punto su cui si sofferma è il fatto che la morale generale vuole che il protagonista sia uomo e che alle donne sia riservato il ruolo secondario di fidanzata-moglie di lui. Risulta naturale che il protagonismo se lo accaparrino gli uomini se consideriamo che, per secoli, l'uomo è stato considerato il motore,

colui che agisce, che risolve i problemi... e la donna, l'elemento passivo. In particolare, il libro in questione, analizza 55 film e mette in evidenza come solo otto di questi, mostrino la vita della donna come qualcosa che ha identità propria che trascende dalle sue relazioni con gli uomini. Di conseguenza la tendenza è che le donne continuano ad essere madri, spose, fidanzate ed amanti, e sono sempre assoggettate alla visione maschile. L'universo femminile, infatti, non è preso in considerazione, in quanto considerato irrilevante e poco appassionante.

A questo proposito l'autrice segnala il primo punto di rottura costituito dal nostro regista: "*hay que señalar que las películas de Almodóvar lanzaron la moda de mujeres que hablaban de asuntos propios de su sexo: peluquería/manicura, comitidas/régimen para adelgazar, trapos y filtrés variados. Es mejor que nada, dunque se haga de manera meramente anecdótica y con un tratamiento que bordea en el exotismo humorístico*". Quest'osservazione si basa su tre dei film del regista che prende in considerazione e cioè *Tacones lejanos*, *La flor de mi secreto* e *Kika*, ma in realtà, soprattutto ripercorrendo anche i precedenti, si vede come il regista non si adegui minimamente a quelli che sono i canoni comuni. Primo fra tutti, il fatto che il ruolo principale è affidato quasi esclusivamente alle donne, che si sostituiscono agli uomini diventando il fulcro della narrazione, il motore di tutto ciò che accade, sono loro le vere protagoniste. Con lui i ruoli vengono ribaltati: gli uomini che prima "facevano da padroni", sono ora derisi, beffeggiati e privati del potere che il loro sesso gli conferiva, e le donne, al contrario, si fanno strada diventando ogni giorno più autonome ed indipendenti.

I motivi per cui Almodóvar sceglie le donne, li abbiamo più volte esposti ed analizzati, ma non si è analizzato invece il motivo del fenomeno contrario, il perché dei ruoli finora assegnati alle donne. Aguilar lo spiega considerando come quanto gli uomini, grazie all'immagine che il cinema ne dà, siano considerati una parte importante dell'umanità e per estensione, la loro storia, i loro aneddoti e conflitti sono diventati modello per tutti, comprese le donne. Inoltre, la mancanza di protagonismo delle donne nel cinema riflette anche un'altra realtà, vale a dire la mancanza di protagonismo delle donne nella società tendenzialmente androgina e patriarcale, dove sono sempre gli uomini a stabilire "le regole" e le donne a sottostarvi. Nella visione classica, mentre l'uomo è visto come colui che affronta il mondo, che ne esplora i territori... e alle cui esperienze tutti noi, donne incluse, ci rifacciamo e ammiriamo, per le donne non esiste altro modo di vivere se non facendo parte delle avventure di lui. La donna non ha un mondo proprio, o meglio, il suo destino è essere scelta da lui che è la chiave di tutta la storia. Con Almodóvar è diverso, l'universo che mette in scena, vede donne inizialmente dipendenti e succubi degli uomini, donne che soffrono a causa loro, ma che alla fine riescono a conquistarsi la libertà, a farsi strada nel mondo indipendentemente dal fatto di avere un uomo

accanto. Le conseguenze di questo maschilismo sono diverse, tra cui c'è l'importanza capitale che il cinema dà alla bellezza delle attrici, correlato al fatto che spesso si ritiene che solo i corpi delle ragazze molto giovani abbiano *sex-appeal*. In effetti se si considera quest'aspetto, salta subito all'occhio il fatto che, quasi sempre le attrici sono donne bellissime e giovani, con corpi mozzafiato, difficilmente sono donne mature e con le rughe sul viso. Ancora una volta Almodóvar si distingue: le attrici che sceglie per i suoi film, non sono dei sex-simbol con corpi attraenti e gambe vertiginose, sono donne normali, spesso mature e senza caratteristiche fisiche particolarmente rilevanti. Ciò che differenzia le "sue" attrici è che sono dotate di una "bella bruttezza", non sono donne particolarmente belle ma sono estremamente affascinanti e coinvolgenti: un esempio, Marisa Paredes, Becky del Paramo che, in *Tacones lejanos*, è una donna matura, con i segni dell'età che, nonostante lei cerchi di celarli, l'accompagnano, ma ha in sé un'energia ed un fascino che sono rispecchiati anche nel ruolo che fa, una cantante che ha avuto i suoi momenti di gloria ma che è ancora apprezzata.

Fra le altre attrici che non brillano in quanto a bellezza e sensualità, ricordiamo, Carmen Maura, la Pepa di *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, o ancora la vera "brutta della situazione" Rossy de Palma, Marisa la ragazza che perde la verginità. Certo di donne piacenti ne ha avute anche il regista mancego ma il loro aspetto passa in secondo piano di fronte alla loro potenza espressiva: Veronica Forqué, la protagonista di *Kika*, anche se comunque non è una ragazzina, è una donna matura, piacente ma matura, cosa che è messa in risalto anche in relazione al suo ruolo; sempre nella stessa pellicola Victoria Abril, Andrea Caracortada, la giornalista spietata la cui bellezza è paradossalmente rovinata da una cicatrice. Ciò che Pilar Aguilar vuole sottolineare, è come tra uomini e donne ci siano due metri di misura diversi: mentre la seduzione di un'attrice deve basarsi sulla bellezza fisica, quella di un uomo può fare riferimento ad altri fattori. Risulta logico che per una donna non particolarmente affascinante e bella, arrivare al ruolo di protagonista è molto difficile, sono necessari molta costanza e talento, cose che sono state fatali per eroine almodóvariane come Veronica Forqué, che sono state messe in rilievo dal regista nonostante non fossero donne meravigliose esteticamente.

Considerato il tema dell'importanza dell'aspetto fisico, ci sono altri luoghi comuni, altri dettami che riguardano il mondo femminile, fra questi l'attività professionale. Le professioni dei personaggi femminili sono più stereotipate rispetto a quelle degli uomini, sebbene anche per le donne ci sia una certa variazione, i mestiere che si riservano loro tradizionalmente, sono sempre più o meno gli stessi. Nei vari film presi in considerazione, Aguilar riconosce che in essi incontriamo varie domestiche, casalinghe e un numero enorme di prostitute. In questo contesto Almodóvar si differenzia solo in parte: abbiamo considerato precedentemente come anche il nostro regista

utilizzi per le sue eroine ruoli professionali "impostati", comprendendo fra essi anche quello della prostituta. L'unica cosa che lo differenzia è che in lui non c'è l'obbligo ad uniformarsi alla tendenza, non mostra casalinghe frustrate per mostrare come quello sia l'unico destino per la donna, ma lo fa per descriverne l'universo intrinseco, per rappresentare la loro situazione in modo vero e oggettivo, non più da un punto di vista maschile, falso ed inadeguato, ma rappresentando la visuale femminile. Inoltre bisogna ricordare come il regista affida alle sue attrici anche professioni abbastanza innovative, abbiamo accennato alla cantante di successo in *Tacones lejanos*, alla scrittrice molto gradita al suo pubblico di *La flor de mi secreto*, oppure alla giornalista senza scrupoli di *Kika*, per finire con le molte donne che lavorano in ambito medico, varie psicologhe, l'amica di Leo in *La flor de mi secreto*, o infermiere, Manuela in *Todo sobre mi madre...*

Un altro aspetto in cui Almodóvar ha una posizione ambigua è quello in relazione all'atto sessuale: l'autrice mette in evidenza come, in generale, nei 55 film analizzati non esistano affatto preamboli all'atto in sé. Nella maggior parte dei casi il desiderio sessuale è subitaneo, animale ed aggressivo. Almodóvar s'iscrive in questo quadro nel senso che nelle sue produzioni il più delle volte il sesso è proprio così: in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, tra Gloria ed il marito non c'è tempo né voglia per i preamboli, lo stesso dicasi fra Rebecca e Femme Letal in *Tacones Lejanos*, o per Kika che viene addirittura violentata. La rapidità con cui l'atto si manifesta sembra quasi avere dei vantaggi: può avvenire in qualsiasi posto e in ogni modo, non bisogna neanche perdere tempo a spogliarsi (evitando così di prendere freddo, per esempio...) e così facendo non si ruba tempo prezioso ad altre attività. All'interno della sfera sessuale, il regista però si discosta dai topici per un particolare: un'idea molto ricorrente è che l'uomo è sempre ben disposto sessualmente, in qualunque momento e spesso con qualsiasi donna. È come se la disponibilità sessuale dell'uomo fosse qualcosa che funziona "per principio", cosa che non contempla il fatto che lo stato d'animo del personaggio maschile interferisca nella sua disponibilità. Ciò non avviene con il regista mancego, che mette in scena uomini che si rifiutano di fare sesso in modo "gratuito": Paco in *La flor de mi secreto*, rimane impassibile di fronte ai tentativi di seduzione della moglie, rifiutandosi di soddisfare i suoi desideri. Similmente si comporta Victor l'uomo di *¡Átame!*, il quale tiene prigioniera la sua amata, che per liberarsi di lui gli suggerisce di violentarla ed andarsene, ma lui si rifiuta, vuole conquistarla sentimentalmente, fare in modo che s'innamori di lui e poi fare l'amore con lei. Rappresenta un caso isolato, avrebbe l'oggetto del suo desiderio a portata di mano ma non ne approfitta, vuole qualcosa di più profondo, di più viscerale del mero sesso.

Oltre allo posizione dell'uomo, un'altra novità nel suo cinema è il fatto che il regista presenta donne che si comportano come uomini, nel senso che non sono più oggetto del desiderio maschile, ma esprimono loro stesse il

desiderio, così come hanno sempre fatto solo gli uomini. In questo senso tendono a cosificare l'uomo, separando il suo corpo e considerandolo un oggetto per soddisfare i loro desideri. Già in *Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón* avevamo visto come Luci si lamentasse del marito, che le portava "troppo rispetto" e non la soddisfa affatto; poi ancora Gloria che insoddisfatta del marito cerca ciò di cui abbisogna in un uomo qualunque che però la delude a sua volta.

Sebbene avessimo già osservato come Almodóvar si distingua dai dettami classici della società, basti considerare la critica che fa alla famiglia convenzionale per sostenere un nucleo più nuovo e particolare, questo libro ci ha aiutato a capire quanto la sua produzione sia un'innovazione rispetto alle contemporanee, un lavoro che taglia i fili con tutto ciò che di prestabilito e comunemente accettato c'è.

#### *I suoi romanzi e le donne*

Il romanzo breve *Fuego en las entrañas*, del 1981, si colloca temporalmente tra i due film manifesto del regista *Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón* e *Laberinto de pasiones*, e rientra in un ventaglio di attività extracinematografiche alle quali Almodóvar si è dedicato. Scrive infatti numerosi articoli che fondono cinema e costume in un'unica personale testimonianza dell'epoca, e che appaiono in riviste quali "Star", "Casablanca", "Fotogramas". Accanto agli articoli, la produzione di fotoromanzi pornografici e sceneggiature per fumetti; è proprio da questo rapporto col fumetto che nasce l'occasione di *Fuego en las entrañas*, studiato sottoforma di fumetto e con la collaborazione del più famoso designer spagnolo, Javier Mariscal.

Già in questa sua prima opera mostra il suo spiccato interesse per il mondo femminile, nell'introduzione al libro, dichiara: "Di solito nei film americani l'amicizia è fra uomini, ma io sono attratto dalla complicità che c'è tra le donne. La complicità tra ragazzi è una situazione che conosco meglio, ma adoro lo spettacolo di due ragazze che vanno in bagno a parlare delle loro cose. La donna può dedicarsi all'amicizia senza affettazione perché è stata condannata a vivere segretamente la propria intimità. Un'intimità che ha potuto esprimere esclusivamente con le proprie amiche". Questa dichiarazione riassume chiaramente il principale tema della sua opera, da *Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón* in avanti: la presenza di un'intesa femminile che permette alle protagoniste Almodóvariane di superare allegramente qualsiasi difficoltà. Le imposizioni sociali sono facilmente accantonate ad un minimo di senso pratico femminile. Le massaie che si improvvisano prostitute o le vecchie amanti del

cinese che in *Fuego en las entrañas* si dotano di mitra, amano, uccidono...per poi confidarsi tra loro senza il minimo pudore.

Katy, Mara, Lupe, Diana...provano con i loro comportamenti l'esistenza di un potere legato ad alcune capacità di interpretazione delle situazioni che le donne si tramandano da generazioni. Tutto ruota attorno alla loro capacità di un'intimità profonda, sensoriale, quasi assoluta, e al tempo stesso priva di tragicità.

Ciò che Almodóvar vuole descrivere è il dipinto di un'intera società in trasformazione, e per il suo scopo utilizza come soggetti componenti di una realtà di scarto. In questo romanzo parla degli assorbenti "Ming", che risultano essere i veri protagonisti, ma non sono l'unica citazione pubblicitaria; infatti non bisogna dimenticare le mutandine che appaiono nelle false pubblicità contenute in *Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón* come negli altri film. Almodóvar si serve di cose di cui la pubblicità, moderno strumento dell'età dei consumi, ci spiega ogni giorno la drammatica necessità, ma che sono talmente marginali da sparire dalla nostra considerazione nel momento stesso in cui li usiamo. Il regista ribalta questo "regime del consumo" che mostra tutto senza ironia né senso pratico, e in particolare, affida alle donne il compito di spezzare con la loro praticità come unica arma, la struttura rigida delle comunicazioni. *Fuego en las entrañas* può essere visto come il suo tentativo di raccontare, tramite le tipiche antieroina del suo repertorio, una ribellione possibile.

Le donne di questo romanzo sono svariate, oltre alle diverse amanti di Ming, la casalinga depressa, la vecchia domestica che si crede ancora molto attraente e la giovane Rosamunda che è l'unica che si distingue. Tra queste donne riconosciamo tutte le caratteristiche che poi ritroveremo nei film successivi: la domestica Isidra, un'anziana di settant'anni maestra nell'arte di mentire a se stessa, nonostante l'età si crede ancora una preda attraente, e rifiuta i suoi settanta ostentando trent'anni. Eulalia in soddisfatta della vita, si fa carico dei problemi dell'universo per riempirsi l'esistenza altrimenti insignificante; fredda nei confronti del marito, come anche degli altri uomini, neanche il denaro di cui dispone non riesce ad alleviare il suo stato di noia continuo. Accanto a queste, le amanti di Ming, che una dopo l'altra lo abbandonano, ma l'unica che gli lascia il segno è Rosamunda, che lo abbandona perché in cerca di un altro tipo di vita con un uomo che ama. Rosamunda è una giovane ragazza che vive i primi anni della sua vita in convento; nonostante ciò, si dimostra più scaltra e saggia di tutte le altre amanti del cinese rifiutando le condizioni da questi imposte per ottenere l'eredità. Rifiuta di sottostare al volere del defunto solo per ottenere l'eredità destinatale, e così facendo, sfugge all'epidemia che colpirà tutte le altre donne di Madrid. Infatti Ming, per vendicarsi delle amanti che lo avevano sempre lasciato, inventa degli assorbenti che rendono le donne "schiave del loro sesso", e violente nei confronti degli uomini. Rosamunda non ne fa uso

e non viene infettata, ma si guarda intorno e capisce subito che ciò che sta sconvolgendo Madrid ha a che fare con gli assorbenti. Il marito che inizialmente non le crede ritenendola noiosa ed insistente, deve ricredersi quando si vede letteralmente assalito da due donne che Rosamunda provvede ad immobilizzare non appena si rende conto del pericolo. In questa circostanza la ragazza fa sfoggio di tutta la sua prontezza e praticità, stupendo il marito che non la credeva affatto così risoluta nelle situazioni difficili.

Quasi contemporaneamente Rosamunda svela un'altra sua importante caratteristica: l'indipendenza. Di fronte all'indignazione del marito una volta resosi conto che la tesi sugli assorbenti che lei sosteneva era quella giusta, capisce di avere a che fare con un tipo difficile e comincia a pensare di proseguire il suo cammino da sola, rifiutandosi in ogni modo di vivere alla mercé del suo cuore. La situazione di Madrid degenera nel caos più totale, tanto che gli uomini di Madrid dovevano stare all'erta ed unirsi contro il pericolo, contro quel desiderio insostenibile che regnava ovunque. L'unico modo che un corpo do specialisti trovò per affrontare quelle donne "dalla forza sovrumana", come le definisce Almodóvar, furono delle reti; infatti di fronte al fallimento di tutti i metodi utilizzati le reti sembravano essere l'unico possibile.

Lo scrittore descrive una situazione in cui, ancora una volta, le donne hanno una posizione di potere: prese da questo raptus di desiderio, sono loro ad essere attive mentre gli uomini restano passivi, sopraffatti dalla passione delle donne. Gli uomini, come accadrà spesso, rimangono inermi, non sanno come reagire, si lasciano cogliere impreparati e non mostrano affatto la prontezza di reazione di cui invece fanno sfoggio le donne. È grazie a Rosamunda che Julio, il marito, si salva, è lei che capisce al volo la situazione e reagisce immobilizzando le donne assetate di sesso, lui rimane attonito ed impaurito. Rosamunda si dimostra una donna intelligente e dotata, cerca inutilmente di aiutare il marito che però non le dà ascolto, ma lei è caparbia e vuole dimostrare che non è una scema come lui pensa. È proprio la sua intelligenza a farle capire che Julio non fa per lei, che non l'apprezza per quello che è, tanto che si rende conto che "l'atmosfera della città, insieme ai problemi matrimoniali era una croce troppo pesante per la sua sensibilità" decidendo così di andarsene.

Alla sua fuga si uniscono altre due donne, Eulalia e Chan: la prima ha sotterrato il marito esanime a cause delle violenze subite da donne infuriate, e la seconda è la prima moglie di Ming, arrivata a Madrid in cerca di lui.

Ciò che caratterizza l'opera è la forte ironia che la pervade; Almodóvar vuole giocare con tutto ciò che solitamente è così serio e canonico. Inventa un'epidemia assurda, che crea in città una situazione insostenibile, pericolosa ma allo stesso tempo ridicola. Le donne madrilene non possono

evitare di violentare gli uomini, si gettano su di loro con violenza, alcuni addirittura muoiono a causa delle violenze. Sebbene la situazione sia disperata e grave, e Madrid in stato di allerta, Almodóvar non rinuncia al sarcasmo, non rinuncia a deridere questi uomini "passivi" e vittime della passionalità e ferocia femminile. In particolare si prende gioco del marito di Eulalia che cerca di abusare di Rosamunda con violenza e che, in generale, si mostra molto focoso, finendo poi vittima di quel sesso che prima sembrava amare molto.

Non c'è dubbio che la caratteristica ironia dell'autore sia presente, ma è anche vero che, rispetto alla produzione cinematografica si ha l'impressione che Almodóvar voglia "calcare meno la mano", si prende si gioco di alcune circostanze e situazioni, le deride, ma non è così incisivo e violento come nei film. La sua ironia in questo caso sembra quasi mitigata e buonista. Manca il sarcasmo e il *sense of humour* caratteristico di alcuni dei suoi film; per esempio l'uccisione del marito di Gloria con l'osso di prosciutto, che ha dietro di sé tutta una concezione e rivalsa della donna a discapito dell'oppressione maschile.

Oltre al romanzo citato, la collaborazione con riviste porta alla creazione anche di un altro prodotto: *Patty Diphusa y otros textos*. Nasce dapprima come puro esercizio di scrittura, poi vengono pubblicati alcuni capitoli in "La Luna", ed infine se ne fa un libro, che appare in questa versione nel 1993. Nell'introduzione al testo, lo scrittore dichiara come Patty sia uno dei suoi personaggi preferiti tra le tante figure femminili alle quali si è dedicato.

È una ragazza con tanta voglia di vivere che non dorme mai, naif, tenera e grottesca, invidiosa e narcisista, adora essere oggetto d'interesse degli uomini, e fa sfoggio della sua persona. In linea con le sue compagne-eroine, è caratterizzata da un carattere positivo, aperto ed ottimista; è sempre disposta a cogliere il meglio delle cose. Si circonda di persone ed attività per sfuggire alla sua solitudine, perché nonostante il suo andirivieni è una donna profondamente sola, una donna che deve affrontare la vita per suo conto, cercando di farlo nel migliore dei modi.

La storia che Almodóvar ci racconta, riguarda una giovane donna che incarna la sua epoca, gli anni ottanta, periodo di libertà sessuale e libero uso di droghe; lei stessa nel primo capitolo dice: "*pertenezco a ese tipo de mujeres que protagonizan la época en la que viven*". È l'eroina a parlare di sé: si presenta come una star internazionale, una sex-symbol di grande fama, i cui film sono qualcosa di inclassificabile. Poi passa al suo aspetto e con molta modestia si descrive dicendo che oltre ad un corpo fantastico che fa impazzire tutti gli uomini, ha anche un'intelligenza fuori dalla norma, una dote di cui però non fa troppo sfoggio per questioni di buon gusto riguardo gli uomini. Da porno star viene catapultata nel mondo degli scrittori, una rivista la assume affinché scriva ciò che desidera purché sia di attualità:

Patty decide che niente è più attuale di se stessa e della sua vita, e ci rende anche partecipi del "come" sia arrivata a questa scelta, ragionando che *"la actualidad es la capacidad de actuar y yo poseo buena dosis de esa capacidad. Soy la actualidad... me convencí inmediatamente de que lo mejor y más interesante era yo misma"*.

Proprio in ragione di questa convinzione, nel raccontare le vicende di cui è protagonista, non spende più di qualche parola per le amiche o gli uomini che incontra, perché li ritiene tutti argomenti poco interessanti, si concentra solo ed esclusivamente su se stessa. La sua vita è un susseguirsi di incontri fortuiti che spesso portano a rapporti sessuali con persone di tutti i tipi; da uomini maturi a giovani diciottenni, da assassini e violentatori a uomini che prima erano donne... Già del primo racconto di un'esperienza vissuta comprendiamo la personalità di Patty: la ragazza racconta come viene violentata e picchiata da due uomini, appena usciti dal carcere, due assassini, che, come era "logico", avevano perso la testa per lei. Questo è l'atteggiamento con cui reagisce all'accaduto, non grida, non si lamenta, non si ribella, arriva perfino a pensare quanto la lusinghi vedere due uomini "ciechi di desiderio" per lei. Non potendo far altro accetta ciò che le accade, si rilassa pensando di essere in un'isola deserta a prendere il sole. Il fatto che due psicopatici la violino non la sconvolge più di tanto, è quasi qualcosa di normale considerando il suo corpo e la sua bellezza, ma ciò che la fa arrabbiare è che la abbandonino in aperta campagna, visti i problemi di trasporto che ci sono a Madrid..., quindi non è preoccupata per l'esperienza subita ma per come farà a tornare a casa, visto che il trasporto in città non funziona così bene.

L'ironia sulla quale lo scrittore gioca è molto forte, Patty non si perde d'animo, non esce traumatizzata da quest'esperienza, appare serena, tranquilla, come se non fosse successo niente, cerca di guardare il lato positivo: per lo meno erano solo in due..., oppure... per fortuna non pioveva...

Leggendo questo passo come del resto tutto il libro, viene da sorridere alle osservazioni della ragazza, alle riflessioni a cui il suo innato ottimismo la porta, invece di considerarsi una vittima ed odiare i suoi assalitori, si considera fortunata per le circostanze tutto sommato "non così negative". La sua prontezza di reazione e praticità, sono tali che al momento dello stupro cerca di rendersi "utile" cercando di conquistare i due uomini: *"a pesar de las circunstancias hice acopio de todo mi charm y les dije que iríamos todo lo que quisieran, que no se preocuparan"*. È una donna vitale ed energica, che non perde tempo a letto, o meglio dormendo, una donna che sfrutta tutte le occasioni che le si offrono, passionale e disinibita non si lascia sfuggire un bell'uomo per niente al mondo, ogni momento e situazione sono buoni per "cercare un po' di intimità".

Pur essendo vicina alle altre eroine, credo di riconoscere in lei una caratteristica meno visibile nelle altre: è narcisista all'estremo, ama il suo corpo, la sua persona, il suo lavoro, si ritiene una persona irresistibile e non la stupisce affatto che gli uomini siano colti da una passionalità incontrollabile nei suoi confronti. Quest'interpretazione di se stessa è ciò che la rende così vitale, ed allo stesso tempo così fatale: il fatto di proporsi come una "merce" molto preziosa, rara, fa salire di molto il suo prestigio. A mio parere, con lei Almodóvar gioca molto di più che con Rosalinda: l'ironia e lo humour che pervadono le vicende di Patty sono molto più divertenti e accattivanti, e sembra abbiano lo scopo di schernire l'eroina e giocare con le sue convinzioni. Almodóvar si beffa di lei facendole dire svariate volte quanto si ritenga bella, affascinante ma soprattutto intelligente: spesso ribadisce le sue doti tanto che se ne stupisce lei stessa, *"es increíble lo creativa que soy"*, oppure, *"a veces una se olvida de que es una bomba y de que con una bomba como yo ciertos hombres olvidan los buenos modales"*.

Anche i suoi sentimenti sono derisi dall'autore: Almodóvar con tutta la semplicità del mondo le fa ammettere di essersi innamorata solo poche volte, per la precisione solo trecento, e dopo averci resi testimoni della sua dichiarazione d'amore per il tassista, ci mostra come, con assoluta naturalezza, durante la stessa notte partecipi ad un'orgia con vari uomini. Quindi il lettore potrebbe chiedersi dove sia finito l'amore per il tassista... quell'amore c'è ancora, ma è il suo modo di amare, libero da vincoli e spensierato, che non precluda la strada al divertimento al di là di esso. Lei è la donna che impersona il suo tempo, l'epoca nella quale vive, quindi conduce una vita in linea con lo stile dell'epoca, una vita tutta sesso e godimento, dove i doveri sono messi in secondo piano e la soddisfazione del proprio piacere al primo. Questo funziona fino a quando Almodóvar le mantiene questo ruolo, facendo in modo che si goda la vita e se la spassi, ma ad un certo punto ciò non va più bene, i tempi sono cambiati e per Patty non c'è più posto. In lei avviene un cambiamento radicale, smette di essere frivola e banale e diventa d'un tratto meditativa; passa le sue giornate a leggere, a parlare di libri, dar consigli e lamentarsi. Naturalmente l'eroina non accetta il suo nuovo copione, si ribella con il suo creatore che di fronte alla sua richiesta di farne un simbolo eterno, le spiega il perché questo non sia possibile: *"hace diez años representabas la locura de los Ochenta, y ahora la profunda depresión de los Noventa"*.

La società è cambiata, non è la stessa di quando Almodóvar ha inventato Patty, e quindi lei stessa risulta all'odierno, anacronistica e fuori tempo, tanto da doverne cambiare l'intera immagine, adeguandola alla quotidianità. La vita sregolata, fatta del susseguirsi di incontri sessuali che conduce, non è più di moda, non è più il simbolo dell'età che vive, e il suo stesso personaggio, superficiale ed ingenuo, non va più bene. Ad un certo punto del romanzo, Patty stessa si rende conto di come sia cambiata nel corso della sua vita, si rende conto di essere sola e di non avere una vita salda,

organizzata. Vede passarle davanti l'ultima speranza di salvezza, il tassista, che incontra dopo tempo, rappresenta per lei una speranza di fuga, un nuovo orizzonte, qualcosa che giustifichi il cambiamento avvenuto in lei, ma non è così. Per Patty non c'è possibilità di continuare in modo diverso, lei può condurre solo un certo tipo di vita, che però, in questo momento, non è più attuale. Lei stessa dice: "*¡tengo la impresión de haber madurado de golpe!*".

### *Le eroine di Almodóvar e la tradizione picaresca*

Il cinema di Almodóvar si avvicina, per alcuni aspetti, a quello che in Spagna è stato uno dei generi più rappresentativi, genuini e popolari della storia letteraria, il romanzo picaresco.

Questa letteratura non è un tutto già costruito ma un organismo che si è formato col tempo, in virtù di tensioni interne e condizionamenti esteriori. Per comprendere cosa fu il "romanzo picaresco", risulta necessario non considerarlo come un congiunto inerte di varie opere, ma come un processo dinamico, con la sua propria dialettica.

L'opera che ne segna l'apparizione quanto il trionfo è il *Lazarillo de Tormes*, pubblicato nel 1554, da uno scrittore anonimo; il picaresco letterario fu, infatti, uno sviluppo del *Lazarillo*.

Il *Lazarillo* è un racconto completo, non mitico, non cavalleresco, ma riferito ad una realtà quotidiana; aspetto che rappresenta una novità, in quanto non esisteva nella letteratura, se non nel racconto popolare e nella "novella" nelle sue varianti europee.

È merito dell'anonimo autore aver iniziato questo procedimento narrativo, che ruota attorno ad un personaggio che si fa persona e che transita per una geografia e una storia concreta; egli narra le fortune, le avversità e le sconfitte che segnano la sua vita, caratterizzata da una meschina fortuna, che rende i suoi affari "al contrario".

Una delle caratteristiche fondamentali del racconto, è che la vita dell'eroe è contemplata retrospettivamente da lui stesso come giustificazione e spiegazione del suo stato attuale; Lázaro decide di raccontare la storia dal principio, sin dalla sua nascita, diventando così il primo personaggio letterario con coscienza del fatto che, allo stato attuale, egli è il risultato simultaneo del suo sangue, della sua educazione e della sua esperienza.

Ci sono alcune peculiarità che caratterizzano quest'opera e segnano lo stile di tutta la produzione successiva. Un dei punti più importanti, è proprio

lo sviluppo della vita del protagonista, che è raccontata nel suo svolgimento dalla nascita fino all'età adulta, seguendo così tutto il suo percorso formativo, che l'ha fatto diventare la persona che è. Quest'aspetto ci rimanda al collegamento con un altro motivo fondamentale, quello biografico dei genitori di vili origini, dai quali, oltre al sangue, ha ricevuto la vigliaccheria che lo contraddistingue.

Altro importante elemento è la costruzione autobiografica, che implica la contemplazione del mondo dalla prospettiva del narratore; Lázaro è testimone di ciò che racconta e ci rende partecipi della sua vita affinché comprendiamo il perché del suo stato. Egli è il narratore delle sue stesse disgrazie, d'origine vile, disposto ad accettare il disonore utile di sua madre, obbligato a lasciare la sua dimora per la povertà, mozzo di vari padroni, ladro indotto dalla fame e, perpetuo aspirante ad essere di più.

Per comprendere il legame con Almodóvar bisogna senza dubbio approfondire quella che è la figura del picaresco in tutta la sua globalità.

L'individuo di cui si parla è una persona senza mestiere, disastroso che si dà al vagabondaggio, un uomo che per far fronte alle necessità più immediate, preferisce mendicare o dedicarsi a piccole ruberie che sottomettersi alla molesta tirannia di un lavoro fisso. Di fatto, non vive del tutto al margine della legge, non può essere considerato un delinquente, i suoi sono piccoli crimini, piccole scorrettezze. Più che un delinquente si potrebbe definirlo un parassita, in quanto la sua convinzione è che le cose di questo mondo non valgano ciò che costano e che niente è più comodo che vivere come capita, sforzandosi il minimo indispensabile per sopravvivere, senza le inquietudini che affliggono la maggior parte della gente.

Le sue basse origini lo rendono un uomo senza ambizioni, e, allo stesso tempo, un emarginato dalla società; la necessità di sopportare le sventure della sua condizione determina la sua filosofia pessimista quanto la sua stoica rassegnazione per superare il dolore che verrà.

Fatta una generale panoramica di ciò che è l'opera, si può cominciare a vederne le singole affinità con la produzione almodóvariana ed in particolare con le sue eroine.

Nell'articolo *San Sebastian: col fiato di Canal Plus sul collo*, nella rivista "Cineforum" [anno 35, n. 8, ottobre 1995], si parla di Victoria Abril, una delle attrici migliori e più utilizzate dal regista, in particolare è proprio lei a costituire un primo collegamento con la tradizione picaresca.

Si legge: "Victoria Abril è forse la versione più aggiornata che la Spagna ci offre del picaresco, una nuova incarnazione - contemporanea e al femminile - del *Lazarillo de Tormes*, l'unica attrice che sa godere e trovare un lato

ironico anche nella miseria, nell'umiliazione e nelle violenze più efferate". Quest'aspetto è il più evidente tratto in comune tra le due figure: così come Lazaro, dopo le varie esperienze vissute affronta la vita con rassegnazione, conscio del fatto che qualcosa accadrà di nuovo, così Kika è rassegnata, anche se in senso positivo, a tutte le esperienze negative a cui ha dovuto far fronte e che seguiranno.

Rassegnazione positiva, sembra un po' un controsenso ma nel caso di Kika non potrebbe esserci un'espressione migliore: di fronte alla semplicità e purezza che la caratterizzano, tutti gli avvenimenti brutti, violenti e forti che la investono, non la coinvolgono, o meglio sconvolgono, in modo significativo, semplicemente li accetta come "necessari ed inevitabili", come qualcosa con cui convivere, di cui farsene una ragione. È in questo senso che si rassegna, accetta la sua vita così come deve andare, senza farne una tragedia o disperarsi, ma cercando di affrontarla nel migliore dei modi. Accettare la vita significa, nel suo caso, anche farsene beffa, e quindi trovare il positivo, il "lato buono" anche dove manca assolutamente; è solo così facendo che può superare episodi come lo stupro di cui è vittima, o anche la cattiveria che la circonda a cui lei è assolutamente estranea.

Un'altra cosa che la lega al *Lazarillo* è la visione della vita: per entrambi essa è considerata un'avventura, è un'esperienza vissuta con ironia; questo loro atteggiamento probabilmente deriva dal fatto che, in qualche modo, se ne sentono esclusi. La vita scorre loro accanto, essi non se ne sentono parte, sono diversi dalla moltitudine, e questa diversità li disorienta e li spinge alla rassegnazione di fronte alla sorte avversa. Ad una società che non sembra curarsi molto di loro, ricordiamo come tutti si prendono gioco dell'innocenza di Kika, approfittando di lei, essi rispondono facendosi burla delle loro sventure e continuando a vivere con allegria ed ironia.

La sventura è tanto all'ordine del giorno per i due protagonisti da non sconvolgere più; Kika dopo essere stata violentata, giustifica il fatto ricordando come cose del genere accadano tutti i giorni alle persone, "oggi è successo a me!", dice al suo compagno. Così come Lázaro si forma sotto la cattiveria, l'avarizia e l'ipocrisia dei padroni ai quali presta servizio, e ne ricava esperienza utile per la vita, così Kika impara dalle persone che la circondano quanto cattivo può essere il genere umano, anche se lei non ne viene intaccata, la sua purezza rimane intatta.

Anche nella funzione che svolgono, i due si assomigliano molto. Entrambi, sia Lázaro che Kika, servono da agglutinante ad una successione di quadri e personaggi rappresentativi della società; non dimentichiamo l'intento di Almodóvar che utilizza il contrasto tra l'eroina e la società che la circonda, per evidenziare quanto Kika sia diversa dalla cattiveria e malizia che caratterizza la Madrid dell'epoca. Alla società che li circonda essi oppongono lo *humour*: sia l'eroina che il picaro rivolgono uno humour

scherzoso anche nei confronti delle persone che fanno loro del male (Lázaro nei confronti dei suoi svariati padroni, e Kika nei confronti del suo stupratore).

In ultima analisi si può considerare la somiglianza anche per quanto riguarda l'aspetto "strutturale" dell'opera: in entrambi i casi è un susseguirsi di disavventure e peripezie, di episodi che accadono uno dietro l'altro. La vita di Kika è suddivisa in singole scene, singoli avvenimenti che la coinvolgono, così come il racconto di Lázaro non è altro che un elenco dei fatti che gli capitano con ogni padrone con cui viene in contatto.

Per concludere non si può non fare riferimento ad un'altra peculiarità del romanzo, il fatto che la storia cominci fin dal momento della nascita del picaro per continuare nel corso della sua crescita. Questo particolare ci fa salire alla memoria un altro personaggio almodóvariano, e cioè Rebecca, la protagonista di *Tacones lejanos*. Seguiamo la sua storia sin dalla sua fanciullezza: l'inizio della pellicola vede come protagonista una bambina di circa sei anni di cui lo spettatore segue la crescita, più spirituale in questo caso, fino all'età adulta che raggiungerà solo alla fine del film.

Il motivo per cui Almodóvar usa quest'espedito è lo stesso che anima l'anonimo scrittore, l'infanzia del personaggio è essenziale per capirne lo stato attuale, per capire il perché della condizione in cui si trova al momento del racconto, per capire quali sono stati i processi che l'hanno indotto a diventare la persona che è.

L'analisi si è limitata agli esempi più evidenti di questa somiglianza, ma potrebbe estendersi se solo volessimo considerare il fatto che, quasi in ogni pellicola del regista c'è un richiamo alle origini ed alla famiglia, che serve per aiutare lo spettatore a "collocare" l'eroina nella situazione in cui la vede.

Quasi tutte le sue eroine, ad un certo punto della loro vita vengono ricollegate al loro passato ed in particolare alla loro famiglia. Alcuni esempi a testimonianza di quanto detto potrebbero essere Leo, in *La flor de mi secreto* per la quale la presenza della madre è quasi una salvezza, nel senso che è solo grazie a lei che ritorna al vecchio paese natio e ritrova se stessa; in *Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón*, capiamo il tenore di vita di Pepi solo quando si fa riferimento ai suoi genitori, una famiglia benestante che la mantiene, almeno fino ad un certo punto, così che lei possa permettersi il lusso di vivere senza lavorare, così come la vediamo all'inizio della pellicola.

Gli esempi potrebbero susseguirsi in gran numero, ma non è questo il nostro intento; in questa sede si vuole solo dimostrare quanto il richiamo alle origini ed in particolare ai genitori, giudicato indispensabile per la

comprensione della vita del Lázaro, sia ritenuto altrettanto importante da Almodóvar, che se ne serve per rappresentare al meglio le sue eroine.

## *Cenni biografici*

Pedro Almodóvar nasce il 24 settembre 1949 in Calzada de Calatrava (provincia di Ciudad Real) nella Mancia. Passa tutta la sua infanzia in questo paese, all'interno di una famiglia umile, di classe sociale medio-bassa, che viveva con lavori relazionati alla terra, dei quali si occupava il capo famiglia. Questa origine rurale della vita del regista condiziona in qualche modo la sua opera, cosa che si manifesta in *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*

All'età di otto anni si trasferisce con la famiglia a Cáceres, in Extremadura. Entra in un collegio di Padri Salesiani dove resta fino al diploma. Terminati gli studi si trasferisce ancora sedicenne a Madrid solo, senza famiglia né soldi. Aveva un solo progetto in mente: studiare arte cinematografica e fare film. Ma, iscriversi alla scuola ufficiale di Arti Cinematografiche era impossibile, in quanto Franco l'aveva chiusa. Così, non potendo studiare il linguaggio, la forma e l'arte, decide d'imparare i principi fondamentali dedicandosi alla vita. Entra in contatto con la *movida* un termine che indica un rinascimento artistico che padroneggia a Madrid in questi anni, e che porta alla creazione di opere importanti.

Nonostante la dittatura, all'inizio degli anni sessanta, per un ragazzo di provincia, Madrid era una città ricca di cultura e libertà. Pedro fa numerosi mestieri sporadici, ma non riesce a comprarsi una Camera da Super 8 fino a quando non trova il suo primo lavoro serio alla Compagnia Telefonica Nazionale dove lavora per vent'anni come impiegato.

In questi anni si crea la sua vera formazione. Al mattino entra in contatto con una classe sociale che altrimenti non avrebbe conosciuto così minuziosamente: la *middle class* spagnola all'inizio dell'era del consumismo, con i suoi drammi e le sue miserie. Cosa che rifletterà all'interno dei suoi film, come per esempio *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Nel pomeriggio e la sera scrive e recita con la compagnia chiamata "Los Goliardos", e produce alcuni Super 8. Collabora con varie riviste *underground* quali "Star", "La Luna", per le quali scrive storie, tra cui diversi capitoli di *Patty Diphusa*.

La produzione di Super 8 aumenta con l'arrivo del fratello Agustín a Madrid, con il quale realizza numerosi cortometraggi a basso costo che mostra agli amici nelle occasioni più disparate.

Dopo la morte del dittatore Franco, avvenuta nel 1975, Almodóvar può far circolare più liberamente le sue opere che vengono presentate ufficialmente alla Segunda Semana Nacional di Barcellona nel 1976.

L'attrice Carmen Maura e altri attori lo spingono a girare *Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón*; cosa che avviene grazie a dei prestiti e ad un finanziamento. Il lungometraggio presentato al festival di San Sebastián, fa scandalo, ma è anche ciò che gli apre la via del futuro, infatti, da qui in avanti i suoi film saranno un successo continuo. Tuttavia, la soddisfazione più grande la proverà nel 1987, quando con il fratello fonda la casa di produzione *El Deseo* che gli permetterà di lavorare in piena autonomia.

Grazie ai suoi film ottiene numerosi premi, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) accresce la sua fama internazionale e viene scelto dal Museum of Modern Art di New York come miglior lungometraggio spagnolo dell'anno.

Qualche anno più tardi con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) vince un premio al concorso di Venezia e la critica ne parla come di un capolavoro, tanto che viene distribuito pressoché ovunque. Ultimo in ordine cronologico il premio per la miglior regia vinto a Cannes grazie a *Todo sobre mi madre* (1999).

Ciò che segna la fortuna del regista è il fatto che l'uscita del suo primo film coincide con la fine della dittatura e la conseguente nascita della democrazia spagnola. Periodo che fu segnato dalla generale voglia di esprimersi e liberare le proprie idee.



## *Indice*

Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón	3
Entre tinieblas	8
¿Qué he hecho yo para merecer esto	15
Mujeres al borde de un ataque de nervios	22
¡Átame!	29
Tacones lejanos	33
Kika	38
La flor de mi secreto	45
Todo sobre mi madre	53

### Analisi dei temi 65

*La famiglia e l'amore 68, Il desiderio di maternità e la famiglia 72, La professione 75, Relazioni d'amicizia 80, Relazioni consanguinee 82, Emancipazione dal machismo 84, Il "travestimento", La donna, la tradizione e Pedro Almodóvar 93, I suoi romanzi e le donne 97, Le eroine di Almodóvar e la tradizione picaresca*

Cenni biografici	107
------------------	-----