



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Storia delle arti e conservazione dei beni
artistici

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Il cinema spagnolo contemporaneo

Relatore

Ch. Prof. Valentina Carla Re

Correlatore

Ch. Prof. Enric Bou Maqueda

Laureando

Giacomo Riboni
Matricola 840001

Anno Accademico

2013 / 2014



Università
Ca' Foscari
Venezia

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Indice

Introduzione.....	4
1. Breve storia del cinema spagnolo	
1.1 Gli esordi.....	8
1.2 La censura.....	12
1.3 Il cinema durante la dittatura.....	15
1.4 La Transizione.....	24
2. La svolta politica degli anni '80 e '90.	
2.1 Il PSOE al potere.....	29
2.2 La Legge Mirò e la televisione.....	30
2.3 I Premi Goya.....	35
2.4 Il Partito Popular al governo.....	37
3. Anni 2000	
3.1 La nuova industria audiovisuale.....	41
3.2 I generi di successo.....	46
3.3 Il cinema spagnolo nel mercato internazionale.....	50
4. Cinema di genere: tre studi di caso	
4.1 [REC].....	57
4.2 Ocho apellidos vascos.....	67
4.3 Mare Dentro.....	76
5. Bibliografia.....	85

Introduzione

*“Por qué no gusta el cine español?”*¹. È questa la domanda alla quale, attraverso la tesi, ho cercato di dare una risposta. Scoprire e capire come mai il cinema spagnolo, nonostante i numerosi successi, continua a convivere tra l’amore e l’odio da parte dei suoi connazionali.

Il progetto di questa tesi è di presentare il cinema spagnolo contemporaneo, in particolare degli ultimi dieci anni d’attività. Grazie al personale interesse per il cinema e alla grande opportunità che ho avuto di continuare gli studi e di rimanere a vivere in Spagna, ho approfondito la mia conoscenza del grande schermo iberico.

Il cinema subisce le dirette conseguenze della costante pressione delle major americane, che invadono di continuo il mercato con i loro prodotti, oltre alla crisi economica mondiale che ha gettato la Spagna nel baratro. Nonostante tutto, lentamente, si sta sollevando e uscendo dalla crisi che l’ha colpito negli ultimi anni; lo scopo, quindi è di mostrare come il cinema spagnolo riesca a produrre film di qualità e di successo internazionale nonostante la situazione negativa generale, tanto da essere riconosciuto e premiato all’estero; ciò è la prova che la Spagna cinematografica non esiste solamente grazie al nome di Almodóvar.

Partendo dalla storia generale del cinema spagnolo, la tesi si concentra specialmente sugli anni duemila quando la Spagna, saltato il trampolino del successo, rompe i confini e si espande nel mondo.

Nel primo capitolo è illustrato lo sviluppo del cinema spagnolo. Iniziando dalla lenta nascita e affrontando il doloroso e critico periodo della dittatura franchista, caratterizzato da una pesante censura, si giunge alla Transizione, quella delicata fase compresa tra la fine del franchismo e le prime elezioni democratiche, dove finalmente il cinema è potuto rinascere. Qui, però, si presentano nuovi ostacoli, come lo sviluppo della televisione e la necessità di un’adeguata normativa volta a tutelare i media audiovisivi.

¹Gubern R., *Por qué no gusta el cine español?*, el País, 2 febbraio 2008.

Il secondo capitolo riguarda gli anni ottanta e novanta, ricchi di svolte politiche e legislative in tema cinematografico; una vera *movida* del cinema spagnolo. Il boom economico, i Giochi Olimpici di Barcellona, l'Expo di Siviglia e l'entrata nella Comunità Economica Europea portano la Spagna sotto i riflettori internazionali, mostrando un paese nuovo, diverso da quello conosciuto con il dittatore Franco e finalmente pronto ad affrontare il mondo. In campo normativo il punto cruciale è la Legge Mirò che rivoluziona il mondo cinematografico e favorisce una maggiore partecipazione della televisione in produzioni filmiche. In questi anni emergono grandi registi che hanno segnato (e segnano) la storia del cinema spagnolo: Pedro Almodóvar e Álex de la Iglesia. Si consacrano i prestigiosi Premi Goya, destinati a premiare i talenti cinematografici spagnoli.

Il terzo capitolo si concentra sul tema principale della tesi. Si evidenzia il cambiamento dell'industria cinematografica spagnola con la nascita delle grandi coproduzioni e attraverso la partecipazione (ormai fondamentale) delle televisioni. Viene analizzato il grave fenomeno della pirateria di internet con i conseguenti danni apportati all'industria del cinema. La Spagna, però, ha saputo produrre lo stesso un cinema di qualità e di successo nazionale ed internazionale, grazie alla mente di registi come Alejandro Amenábar, Juan Bayona e Santiago Segura. È inoltre spiegato come il cinema spagnolo sia situato nel mercato internazionale riguardo alla produzione e distribuzione dei film. Si passa quindi direttamente ai generi di successo che hanno caratterizzato il cinema spagnolo nell'ultima decade, come l'horror e la commedia.

Nell'ultima parte sono analizzati tre film appartenenti a diversi generi cinematografici. *[REC]*, horror dal successo internazionale che ha avuto un remake americano, è stato scelto in particolare per l'innovativa tecnica di ripresa del falso documentario realizzato come se fosse *in diretta*. La seconda analisi riguarda un successo del tutto spagnolo, *Ocho apellidos vascos*, ancora sconosciuto fuori dai confini, che si è aggiudicato l'onore del film più visto della storia di Spagna; una motivazione più che valida per essere annesso alla tesi. È una commedia basata sulle differenze tra il nord ed il sud, vengono trattati temi delicati come la questione dell'indipendentismo però sempre in chiave umoristica

Il terzo film non ha bisogno di presentazioni; si tratta di *Mare Dentro*, pellicola drammatica di Amenábar, che affronta il delicato tema dell'eutanasia. Successo internazionale, vincitore dell'Oscar come miglior film straniero con un cast del tutto speciale che merita senza dubbio d'essere presente nel progetto.

La tesi tratta quindi il cinema spagnolo nel contesto storico e sociale contemporaneo. Vivendo in Spagna, ho potuto affrontare le ricerche in prima persona, in lingua originale, analizzando quindi la critica spagnola. Bisogna ammettere che in versione originale i film hanno un altro sapore e mescolare la passione per il cinema e il fascino della Spagna mi hanno incentivato nel realizzare questo progetto, capendo ed analizzando meglio i film grazie ad una maggiore conoscenza della cultura spagnola. L'accesso diretto alle biblioteche, database informatici, riviste specialistiche e, fattore importante, ingressi al cinema, hanno contribuito a sviluppare e ampliare le conoscenze riguardo tematiche importanti come per esempio il mercato internazionale cinematografico e l'importanza delle televisioni nella produzione filmica; inoltre si dà un contributo all'aggiornamento della storia del cinema spagnolo degli'ultimi anni, un argomento ancora poco discusso nei testi editi in Italia.

Il tentativo è dimostrare che la Spagna riesce a produrre film di qualità, nonostante sia spesso ignorato dagli stessi spagnoli e subisca le costanti pressioni da parte dei colossi nordamericani; cercare quindi, come detto prima, di rispondere positivamente alla domanda posta da Roman Gubern "*Por qué no gusta el cine español?*"; grazie a quest'autore, esperto giornalista nel campo della comunicazione audiovisuale, e al libro *Historia del cine español* ho avuto modo di comprendere e studiare sotto una visuale completa la storia del cinema spagnolo. Con Vicente Benet e il suo *El Cine español, una historia cultural*, la storia del cinema è descritta dal punto di vista sociale e culturale, attraverso i film cult del paese iberico; quale miglior forma di scrivere la storia se non attraverso le pellicole cinematografiche. Preziosi contributi li hanno portati i siti del FAPAE² e MECD³ per gli innumerevoli dati riguardo alle uscite, le vendite di biglietti e classifiche annuali, il tutto molto utile per trattare il tema del mercato e del successo nazionale ed internazionale del film.

²Federacion de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles.

³Ministerio de Educacion, Cultura y Deporte.

La visione di programmi spagnoli riguardo al cinema, con interviste ai registi, making of e speciali sulle prime, mi ha infine aiutato nella ricerca.

1. Breve storia del cinema spagnolo

1.1 Gli esordi

In una Spagna fortemente in ritardo rispetto al resto dell'Europa, (l'economia era prevalentemente fondata sull'agricoltura e i lavoratori industriali raggiungevano appena il 20 per cento, metà della sua popolazione era analfabeta e le città, a grandi sforzi, stavano lentamente cambiando il loro aspetto in moderne metropoli) il cinema approda il 14 maggio 1896 grazie ad Alexandre Promio, rappresentante della casa Lumiere⁴. Tra i suoi titoli si trova *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe* (Arrivo del treno da Teruel a Segorbe). Bisognò però attendere l'anno seguente, il 1897, per dare inizio a quello che ora conosciamo come cinema spagnolo, portato avanti da pionieri come Jose Sellier e Eduardo de Lucas. Il processo fu assai lento e questo spiega il grande ritardo evolutivo rispetto ai vicini europei; infatti, costantemente schiacciato dalle cinematografie straniere, il cinema spagnolo faticò a nascere.

I primi passi furono mossi a Barcellona e Valencia grazie a documentari e reportage. Qui nacquero le prime case di produzione che, poco a poco, azzardarono la realizzazione di cortometraggi di fantascienza e di genere comico. Figure decisive di questi anni del nascente cinema spagnolo furono Segundo de Chomon (1871-1929) e Albert Marro (1878-1956), anche se, purtroppo, poco o quasi nulla rimane dei film realizzati dai due registi e quello che giunse ai giorni nostri rimase mal datato e scarsamente documentato. Tra questi, *Los guapos del parque* (*I bello del parco*, 1904), di genere comico, consta di varie scene e sketch e i più complessi *Gulliver en el pais de los gigantes* (*Gulliver nel paese dei giganti*, 1905) e *Juanito el forzado* (*Juanito il forzuto*, 1905), entrambi film fantastici dove venne utilizzata la sovrapposizione di personaggi con diverse stature.

Tra le case cinematografiche in espansione, un buon esempio in continua evoluzione fu la Casa Cuesta⁵, con sede a Valencia, che via via produsse sempre più film legati alla tradizione popolare spagnola, da *Baile de labradores* (Danze di contadini) a *Ejecucion de*

⁴ Perucha J. P., *1896, El cinematografo llega a España*, in Gubern R., *Historia del cine español*, Catedra, Madrid, 2009

⁵ Perucha J. P., *Narracion de un aciago destino (1896-1930)*, in Gubern R., *Historia del cine español*, Catedra, Madrid, 2009, pag. 31.

una paella (Come cucinare una paella). La città di Valencia sperimentava in quegli anni un rapido processo di modernizzazione e trasformazione del mondo rurale che la circondava ispirate alle forme di vivere chiaramente illustrate nelle novelle di Vicente Blasco Ibañez. Il successo di casa Cuesta ebbe origine dalle riprese di corride di tori, che riscosero all'epoca grande successo.

L'indiscussa regina della cinematografia spagnola di quegli anni rimase però Barcellona, grazie alle produzioni di piccole serie e adattamenti di classici letterari. Durante l'Esposizione Universale del 1888, Barcellona ebbe infatti uno spettacolare sviluppo, che portò, ad esempio, all'installazione della luce elettrica nelle strade e la consolidò come metropoli moderna, eguagliabile alle altre capitali europee per il modo in cui rispecchiava le trasformazioni della vita urbana. In questo clima di progresso, anche il suo cinema conobbe una forte accelerata e attraverso le immagini che proiettava della nuova città catalana, l'Europa iniziò a conoscere la cultura spagnola, esplosa poi l'anno seguente all'Expo di Parigi. La produzione di Barcellona iniziò il suo sviluppo nella seconda decade del secolo con un maggior entusiasmo e volontà rispetto ai mezzi e alle possibilità in suo possesso. Lo sviluppo urbano e industriale della Catalogna spiccò rispetto al carattere terzomondista del resto della Spagna che le permise una crescita autonoma e normalizzata, seguendo l'ascesa industriale europea del periodo. Dopo il dominio dei reportage e di film comici, cominciò la scia del successo con i film d'avventura, attraverso al casa di produzione catalana Hispano Films, come *La tierra de los naranjos* (*La terra delle arance*, Marro, 1914), *La chavala* (Marro, 1914), che presentano episodi melodrammatici iscritti dentro ad una cornice generale di avventure⁶.

Perché la produzione cinematografica traslocasse a Madrid (fino allora rimasta ai margini del cinema spagnolo), fu necessaria la dittatura di Primo de Rivera nel 1923.

E furono in particolare le Zarzuelas⁷, con musica di orchestra dal vivo, a dare l'avvio al splendente periodo del cinema madrileño.

⁶ Perucha J. P., *1911-1922. Apogeo y decadencia de la producción barcelonesa*, pag. 59-60, in *Narración de un aciago destino*, in R. Gubern, *Historia del cine español*, Catedra, Madrid, 2009

⁷ Genere drammatico-lirico spagnolo dove si alternano parti parlate, cantate e ballate. Il nome deriva dal Palazzo de la Zarzuela, vicino a Madrid, dove prendevano parte gli spettacoli, ora residenza della famiglia reale spagnola.

Diversi esempi d'imprenditori cinematografici s'incontrarono in altre città spagnole, come a La Coruña con José Sellier, a Zaragoza con Eduardo Jimeno o Sevilla, dove il cinema risvegliò l'interesse di personaggi che videro nel nuovo mezzo un'opportunità per fare affari. La classe popolare e quella borghese incorporarono velocemente il nuovo mezzo come fonte d'intrattenimento. I film di successo e le prime star cominciarono ad apparire nelle riviste, nei manifesti e a mostrarsi per le strade.

Il cinema divenne il motore delle trasformazioni urbane delle grandi città e in particolar modo di Madrid, nella quale venne realizzata la Gran Via, nel 1909, e nuovi quartieri della Castellana, Serrano e Salamanca (residenze della classe alta madrileña) dove, accanto agli edifici pubblici, si costruiscono le grandi e monumentali sale cinematografiche degli anni venti.

L'arrivo del sonoro, però, incontrò un cinema ancora troppo debole e poco sviluppato portandolo quasi alla rovina. Molti addetti del settore incontrano allora terreno fertile fuori dai confini nazionali dove, attraverso tecniche più avanzate, poterono liberamente creare i loro film. Solamente nel 1934 si cominciò a parlare seriamente di un cinema popolare spagnolo attrattivo.

Le case di produzioni più importanti dell'epoca furono due: la prima era Cifesa⁸, fondata a Valencia nel 1932 e proprietà della famiglia Casanova, con film di successo come *El agua en el suelo* (Florian Rey, 1934) e *Nobleza baturra* (Florian Rey, 1936); la seconda era Filmofono, della famiglia Urgoiti di Madrid, con film come *Futbol, amores y toros* (*Calcio, amori e tori*, F. Rey, 1930) e che contava nella sua squadra figure come Luis Buñuel con *La edad de oro*. Grazie a queste due case, si mossero i primi passi verso la consolidazione di un cinema di spessore, di qualità e professionalità, soprattutto con l'utilizzo di attori popolari. Purtroppo questa fase crescente di successo venne bruscamente interrotta con lo scoppio della Guerra Civile e faticò in seguito a riprendersi a causa dell'instaurazione della dittatura.

⁸ Monterde J. E., *El cine de la autarquía (1939-1950)*, pag. 205, in R. Gutiérrez, *Historia del cine español*, Catedra, Madrid, 2009

1.2 Guerra Civile⁹ e Dittatura Franchista

La Guerra spagnola, scoppiata nel 1936, attirò sulla Spagna l'attenzione del pubblico internazionale. Da una parte perché le conseguenze ancora presenti della recente crisi economica mondiale e le minacce espansionistiche dei crescenti stati totalitari europei, avevano diffuso nella popolazione, già attraversata da conflitti sociali e movimenti politici sempre più estremisti, sentimenti di timore ed incertezza. Dall'altro lato perché i grandi mezzi di comunicazione, come la radio, la stampa e i telegiornali, le avevano dato una certa importanza e larga diffusione. Ad esempio, la fucilazione di Federico Garcia Lorca aveva causato grande commozione a livello internazionale; importante fu l'Expo di Parigi del 1937 dove, nel padiglione spagnolo, si espose la celebre opera *Guernica* di Pablo Picasso.

Durante la guerra si produssero pochi film a causa dalla mancanza di fondi, preferendo destinarli soprattutto all'industria bellica; inoltre, molti studi cinematografici andarono distrutti. Il cinema si collocò in questo periodo al servizio della propaganda bellica, diventando uno strumento politico. L'industria cinematografica venne smantellata e i lavoratori dispersi; molti furono esiliati (come Buñuel), altri svanirono nel nulla, ai pochi rimasti il governo impose una forte censura al fine di controllare l'ideologia politica presente nei film.

Ne conseguì una produzione divisa in due fronti contrapposti: da una parte quello repubblicano e dall'altra il fronte nazionale¹⁰.

I repubblicani mantennero l'assetto della precedente industria cinematografica, poiché le tre grandi città del cinema (Madrid, Valencia e Barcellona), si trovarono all'interno del loro territorio. I temi trattati erano la lotta anti fascista, con l'idea di una rivoluzione sociale, e la difesa della nazione contro il nemico straniero. Film rilevante di quest'epoca è *Sierra de Teruel* (André Malroux, 1939).

⁹ La Guerra Civile Spagnola fu combattuta tra il 1936 e il 1939. Da una parte si trovano i Nacionales, ribelli franchisti, rappresentati dalle fazioni ribelli dell'esercito, da industriali, proprietari terrieri e la Chiesa. Dall'altra, a difesa del governo, i Republicanos furono rappresentati da truppe e sostenitori della Repubblica, operai, la classe agricola e lo stesso governo. La guerra terminò con la sconfitta dei repubblicani dando inizio al lungo periodo della dittatura franchista. Il generale Francisco Franco, capo delle milizie nacionales, fu appoggiato dall'Italia e dalla Germania, entrambi potenze dittatoriali. Quest'ultimo partì dal Marocco con l'idea di conquistare la penisola iberica, liberandola da un ormai arretrato sistema repubblicano che soffocava il paese. La nazione si scisse in due fazioni, provocando uno dei maggiori massacri tra civili dello stesso Stato.

¹⁰ Ranzato G., *Dalla paura all'abisso*, in *La grande paura del 1936. Come la Spagna precipitò nella guerra civile*, Laterza, Bari, 2011

Il fronte Nazionale, privo d'infrastrutture cinematografiche, produsse i suoi film all'estero, nei paesi alleati come Italia e Germania, che prestarono i propri studi. È una tipologia di cinema compatto, eterogeneo e, nonostante le difficoltà, di gran qualità. Di riferimento, il film *España Heroica* (1938), una co-produzione spagnola-tedesca.

Il primo aprile 1939, la guerra terminò con la vittoria del fronte nazionale e il generale Francisco Franco assunse il potere. Instaurò una dittatura che durò per quasi quarant'anni e poté contare sull'appoggio di tre grandi poteri: il Capitale (l'aristocrazia agricola, la borghesia finanziaria e industriale), l'Esercito e una Chiesa fortemente conservatrice.

1.2 La Censura

Dopo la vittoria franchista, la prima preoccupazione del regime fu quella di imporre il suo assoluto dominio sul paese, con la definitiva distruzione del periodo repubblicano, attraverso misure politiche e pressioni fisiche. Iniziò il duro periodo dell'autarchia spagnola.

I governi spagnoli antecedenti alla guerra non definirono mai un'autentica politica cinematografica di modo che, il nuovo regime franchista, la creò, mettendo sempre al primo posto i propri interessi e sottomettendo il cinema a due forme di controllo: la repressione e la protezione.

Durante il franchismo, logicamente, il cinema funzionò con criteri totalmente diversi: fu un cinema di dittatura conservatrice che sviluppò allo stesso tempo sistemi di protezione economica e ferrea censura ideologica. In quel periodo la Spagna viveva isolata dal resto del mondo, dato che l'ONU aveva condannato il regime franchista facendo sì che il Paese non potesse ricevere aiuti da parte degli Usa per la ricostruzione post bellica. I film prodotti in quegli anni, però, non mostrarono nulla di tutto questo; infatti, il cinema non rifletté in assoluto la contemporaneità.

La forzata autarchia e l'impossibilità di poter ricevere aiuti esteri, fece in modo che si sviluppasse il mercato nero, al fine di poter reperire qualsiasi materiale utile per la produzione filmica; il solo fatto di reperire celluloidi era quasi impossibile¹¹.

Al contrario di quanto si possa pensare, inizialmente la produzione cinematografica cercò il più possibile di mantenere una fertile continuazione con le tradizioni culturali proprie che si erano già sviluppate già con il cinema muto e repubblicano.

In primis, limitò e indebolì i governi autonomi, al fine di aumentare la dipendenza dei poteri centrali con le relative sovvenzioni. Tutto questo si riflesse nel cinema. Fu imposta una dura repressione culturale e il Dipartimento Nazionale di Cinematografia fu incaricato di manipolare o distruggere tutto il materiale filmico recuperato appartenente alla Spagna al precedente periodo repubblicano, perdendo così per sempre un'importante parte di cinema. Molti cineasti, tecnici, artisti e intellettuali che avevano mantenuto relazioni con la Repubblica furono esiliati. Messico, Argentina, Francia o Stati Uniti divennero i luoghi privilegiati per l'esilio per tutte quelle persone talentuose che non si rispecchiarono nel regime totalitario imposto da Franco. Con il passare degli anni e in seguito a cambiamenti politici, alcuni fecero poi ritorno in patria, come Buñuel, altri no. La cultura spagnola impiegò molto tempo nel recuperare questa grande perdita.

A queste brutali mutilazioni, si devono aggiungere gli ostacoli che la censura produsse negli anni seguenti, controllando incessantemente la produzione filmica fino al 1975. A complicare il tutto, il fatto che la Spagna non possedesse all'epoca un unico centro cinematografico: l'attività era iniziata nel 1906 a Barcellona e, in misura minore, a Valencia; l'epicentro poi si era spostato a Madrid negli anni venti, pur mantenendosi il cinema catalano sempre attivo. Questi continui spostamenti crearono quindi problemi nelle periodizzazioni e catalogazioni, dovuti in parte anche alle false documentazioni create durante il franchismo per proteggere i film dalla continua censura.

I meccanismi di controllo del cinema franchista nei primi anni si basarono su strategie derivate tanto dalla politica economica di autarchia, quanto dal controllo politico e morale stabilito sui mezzi di comunicazione e intrattenimento. Il modello seguito fu molto simile a quello applicato nell'Italia fascista. In primo luogo, adottarono misure di

¹¹ Monterde J. E., *El cine de la autarquía*, in in Gubern R., *Historia del cine español*, Catedra, Madrid, 2009

protezione al fine di favorire la produzione nazionale; in secondo, la censura come meccanismo di controllo dei contenuti. Per ultimo, nel 1941, lo Stato obbligò il doppiaggio in lingua spagnola di tutti i film stranieri, con l'idea di difendere l'idioma nazionale.

Il pezzo principale di questo puzzle del meccanismo di controllo fu la concessione di licenze di doppiaggio in cambio della produzione di cinema nazionale, misure che rimandano all'ordine ministeriale che obbliga il doppiaggio; in questa maniera, quante più produzioni nazionali si realizzassero, maggiore era il numero dei film che s'importavano. Giunto a questo, si ampliò l'obbligatorietà di proiettare un certo numero di film spagnoli durante un certo periodo: nel 1941, ad esempio, fu stabilito l'obbligo di esibire una settimana di cinema spagnolo ogni sei di film stranieri, ridotta a cinque nel 1944. Con il nuovo gabinetto, nel 1967, si raggiunse un accordo con i produttori internazionali, stabilendo una settimana di film nazionali ogni tre di stranieri.

Fu creato il NO DO¹² (Noticiarios y Documentales), notiziario e documentario proiettato dal Dipartimento Nazionale di Cinematografia, pensato dallo stesso Franco nel 1938; questo telegiornale, che monopolizzò le notizie fino alla caduta del regime nel 1975, fu il principale strumento di propaganda cinematografica franchista, essenziale nel definire la figura del capo militare. Franco, infatti, come leader si preoccupava della costruzione di un'immagine carismatica da fornire ai mass media.

Il NO DO fu creato per avere un carattere sottile e meno invasivo del classico telegiornale nazionale e che, proiettato prima dell'inizio di ogni film, legittimasse la figura del Caudillo e il franchismo. Con un linguaggio eloquente, rigorosamente in castigliano¹³, aveva lo scopo di esaltare l'immagine di una Spagna eterna e imperiale.

Il primo dicembre del 1977 il governo Suarez annunciò ufficialmente, tramite un decreto legislativo,¹⁴ la soppressione della censura. Ci vollero diversi anni prima che il cinema potesse liberarsi completamente da questa condanna; il processo fu graduale e

¹² Ibid. nota 8, pag. 194.

¹³ Franco disprezzò e proibì le differenti culture linguistiche delle diverse comunità autonome spagnole, al fine di unificare la sua Spagna con un'unica lingua. Con la fine della dittatura, lo Stato riconobbe l'uso dei dialetti, cosicché lo spagnolo castigliano terminò d'essere l'idioma ufficiale della Spagna.

¹⁴ <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1977-28665>

d'altra parte, dopo quasi quarant'anni, non fu facile cambiare completamente la situazione.

1.3 Il cinema durante la dittatura

Nel 1941, due anni dopo la vittoria del regime nazionalista contro il repubblicano, il Consejo de la Hispanidad produsse il film *Raza* di José Luis Saenz de Heredia. Il film fu probabilmente il più importante tra tutti quelli realizzati per esaltare la vittoria del fronte nazionalista. L'argomento è basato sull'opera originale firmata da Jaime de Andrade, pseudonimo dello stesso Franco. Le riprese furono affidate al regista Heredia, cugino di Primo de Rivera, fondatore della Falange spagnola.

Il film narra le vicende di una famiglia galiziana dal 1897 al 1939 (che potrebbe coincidere con la vita di Franco) in particolare dei quattro fratelli i quali, dopo la morte del padre nella Guerra di Cuba, intraprendono cammini differenti che porteranno alla completa disgregazione della famiglia durante la Guerra Civile.¹⁵

Raza fu un curioso esempio di cinema di propaganda politica; la prima versione conserva una grande testimonianza della Spagna dell'epoca, riflettendo la mentalità del popolo, o almeno, di quel popolo che vinse la guerra. Fu più che un semplice film, ma la presa di coscienza da parte del nuovo regime del valore ideologico del cinema. La critica rivelò che "Raza è il film spagnolo per eccellenza e l'eccellenza tra i film spagnoli. [...] La azione e l'emozione, la profondità e l'altura. Il rilievo psicologico di tutto un popolo[...] La razza infine, in piedi, per spiegare il perché la nostre terra scoprì mondi, impiantò norme, creò città, convertì gli infedeli, vinse battaglie e le perse come esempio di eroi e specchio dei martiri. [...] Perché questi furono i nostri esploratori e nostri capitani, i nostri poeti e i nostri mistici. Così è la razza".¹⁶

Era ovvio che i personaggi fossero eccessivamente stereotipati ma, nonostante ciò, Saenz seppe dare a questo film il vigore degno dei film hollywoodiani dell'epoca.

Nel film, i molteplici eventi della guerra si ridussero ad alcuni episodi della battaglia di Madrid, gli sforzi per entrare a Bilbao e la lotta nel fronte di Aragon. Più che la guerra, la

¹⁵ *Los españoles en la Guerra Civil*, pag. 169, in Navarrete L., *La historia contemporanea de España a través del cine español*, Sintesis, Madrid, 2009

¹⁶ Alberich, F., *Raza. Cine y propaganda en la inmediata posguerra*, in "Archivos de la Filmoteca", n. 27 (octubre 1997), Valencia, pp. 50-62. Traduzione mia.

pellicola volle mostrare il carattere e la forza ideologica dei nazionalisti per conseguire la vittoria, a seguito dell'infelicità prodotta dall'inefficienza del governo dopo le disastrose perdite delle colonie al finale dell'ottocento, fino ai fatti che portarono alla guerra nel 1936.

Nel 1950, quando la Seconda Guerra Mondiale terminò con la sconfitta delle potenze totalitarie dell'asse, fu girato un remake del film, intitolato *Espíritu de una Raza* (Lo spirito di una Razza) con una nuova sincronizzazione della musica e dei dialoghi, adattandoli ai nuovi tempi. Il messaggio di Raza fu adattato ai tempi moderni. Il film fu nuovamente doppiato e montato, eliminando i riferimenti negativi contro lo straniero e alla massoneria, temi frequenti tra i parlamentari americani che approvarono il Piano Marshall di aiuti alla ricostruzione europea. Fu tagliato il riferimento fascista alla razza e cambiati i dialoghi per far emergere lotta al comunismo, il grande nemico degli americani durante la guerra fredda. Lo stesso direttore Saenz negò che ci furono grossi cambiamenti tra la versione del 1940 e quella del 1950, anche se le modifiche erano piuttosto evidenti; le scene cambiate furono trentaquattro e il fatto più evidente fu la pulizia dell'immagine del regime dittatoriale, eliminando quelle frasi o azioni che potessero minare l'immagine del sistema politico franchista o far riferimento ai caduti regimi fascisti o nazisti. Le ragioni di tali cambiamenti furono ovvie, in quanto era prossima l'entrata nell'ONU e il ritorno delle ambasciate nel suolo spagnolo dopo il lungo periodo d'isolamento. La Spagna di Franco doveva apparire come uno stato unicamente anticomunista.

Dalla fine della guerra, l'industria cinematografica si riprese abbastanza velocemente. Registi e operatori che avevano partecipato attivamente al cinema propagandistico passarono immediatamente nel campo commerciale. E anche coloro che in un primo momento si erano schierati con i repubblicani, dopo aver vissuto l'esilio o la detenzione, s'incorporano all'industria del regime.

Le iniziative dei produttori cinematografici, una volta finita la guerra, ebbero risultati immediati. La compagnia più importante del paese, CIFESA, mantenne buone relazioni con il regime e, dal 1939, s'impegnò rapidamente nella ricostruzione delle sue infrastrutture commerciali e di produzione per assicurarsi di nuovo il successo, tanto

nel finanziare i film e contrattare stelle del cinema, quanto nel procurarsi il materiale per la realizzazione delle pellicole, cosa difficile da reperire in questo rigido periodo d'autarchia. L'organizzazione della casa valenziana emulò quella di Hollywood, come, ad esempio, il girare contemporaneamente due film, uno dai grandi costi e quindi di serie A, mentre l'altro a bassi costi. Strinse legami e accordi con case di produzione indipendenti, assicurandosi così il mercato per tutta la decade degli anni 40. Al suo interno, s'incontrarono registi pronti e disposti, attraverso grandi produzioni, a lanciare il marchio di qualità della casa di produzione. Tra questi, Orduña con *Locura de amor* (*Giovanna la pazza*, 1948); il genere folkloristico fece conoscere star della canzone popolare come Concha Piquer in *Las Dolores* di Florian Rey del 1940.

La commedia fu il genere più importante durante i primi anni del regime sia per la quantità di film prodotti sia per il loro valore stilistico e sociologico. Influenzata dalla commedia hollywoodiana, i temi trattati riguardarono da una parte le vicende di ricchi personaggi, con trame ricche di intrecci amorosi, dove il denaro il denaro attua sia motivante che come barriera da essere abbattuta, ben lontani dalla realtà spagnola dell'epoca, come *Un marido a precio fijo* (G. Delgras, 1942), *Boda accidentada* (I. Iquino, 1943) o *Ella, el y sus millones* (J. Orduña, 1944); dall'altra trovò spazio la gente comune e in particolare si mostrarono le penose condizioni di vita durante i duri anni del dopo guerra; allo stesso tempo si esaltarono le fantasie e i sogni di rinnovamento e riscatto per un futuro migliore. Questa linea di genere cinematografica si mantenne anche negli anni cinquanta, dividendosi in due modelli: una commedia con umore autoriflessivo, incentrata sugli aspetti tipici della cultura spagnola "puritana", con una visione conservatrice contro l'avanzata della modernità, a difesa del carattere genuino e autoctono della Spagna rurale; dall'altra parte, i film seguirono una strada più naturalistica, vicina alla gente comune, rilevando i problemi della lotta quotidiana per la sopravvivenza in una società schiacciata dalla dittatura.

Negli anni 50, si assaporarono una serie di cambiamenti politico-sociali che influenzeranno lo stesso cinema spagnolo. La fine della Seconda Guerra Mondiale, con la sconfitta dell'asse, non danneggiò la Spagna franchista che, specialmente negli ultimi anni del conflitto, assunse una politica quasi neutrale, mantenendo le distanze dalla disastrosa situazione europea. Quando terminò il periodo d'autarchia il Paese si aprì a

livello internazionale: l'Europa si avvicinò lentamente alla nazione, così come gli Stati Uniti, con i quali vennero stretti accordi economico-commerciali, e il Vaticano, con cui si arrivò ad un nuovo concordato; crebbe velocemente il turismo culturale; infine la Spagna entrò a far parte di organismi internazionali come ONU, FAO e UNESCO.

Si produsse inoltre una crescita economica che portò con sé nuovi problemi, quali l'immigrazione: masse di popolazione rurale abbandonarono i campi per trasferirsi nelle città per nulla preparate ad accogliere tali quantità di persone e prive d'infrastrutture e sistemi educativi.

I cineasti spagnoli iniziarono a conoscere il Neorealismo Italiano con un certo ritardo rispetto all'uscita dei film, quando in Italia era nata già la polemica per la sua sopravvivenza; le proiezioni iniziarono nel 1951 a Madrid in occasione del Festival del Cinema italiano, che si ripeterà nel 1953. Una terza occasione coincise con la Conversazione di Salamanca, nel 1954, quando tra i numerosi film furono proiettati anche titoli italiani.¹⁷

Dall'Italia arrivarono la rinnovazione dell'arte nel girare film, un nuovo modo di capire il cinema che, senza dubbio, ebbe notevole influenza tra i registi spagnoli dei quali molti cercarono di seguire la scia del successo di tale movimento.

Però, i tentativi di realizzare pellicole neorealiste in Spagna non ebbero gran successo. Il neorealismo fu sempre accolto con una certa diffidenza e ironia. Nonostante tutto, alcuni registi furono influenzati dalla corrente italiana, come José Antonio Nieves Conde, Juan Antonio Bardem e Luis Garcia Berlanga. Tale generazione non pretendeva emulare lo stile italiano, essendo cosciente che le circostanze non erano le stesse, però allo stesso tempo cercò di realizzare un cinema più attento alla realtà spagnola, con l'intenzione di superare la cinematografia eccessivamente commerciale¹⁸. Questi registi girarono pellicole vicine alla quotidianità, esaltando le problematiche dell'epoca, come si può notare in *Surcos* (1951) di Jose Antonio Nieves Conde, non ben visto dalla censura spagnola; altro film che fece discutere fu *Esa pareja feliz* (*Questa felice coppia*, 1953), di Juan Antonio Bardem. Di gran successo, forse per la comicità presente volta a mascherare il vero significato di attacco contro il franchismo, è considerato il film *Bievenido Mr Marshall* (*Benvenuto Mr Marshall*), di Luis Garcia Berlanga del 1952.

¹⁷ Francia I., *Salamanca de Cine*, Caja Duero, Salamanca, 2008, pag. 489-490.

¹⁸ Alvarez Suarez I., *Los "surcos" del cine neorrealista español*, Rinconete, Febbraio 2011

L'uso del realismo come ricorso alla critica sociale, fu assunto, come da logica, da parte dei registi filo comunisti; il realismo sociale, adattandosi agli eventi moderni per mantenersi sempre aggiornato fin dagli anni trenta, resisteva al centro della sua proposta estetica e della politica rivoluzionaria. Il realismo fu utilizzato in particolare da parte dei registi filo comunisti come attacco alla dittatura e col fine di mostrare il vero volto della Spagna ancora afflitta e arretrata rispetto all'immagine che il regime diffondeva con i suoi documentari. C'è da dire che il neorealismo ebbe alcuno sviluppo importante, come la creazione del gruppo chiamato Nuovo Cinema Spagnolo, sorto al principio degli anni '60.

In questa decade, trovarono posto due classi ben distinte di registi: la prima riguardava la cosiddetta vecchia scuola, da anni dentro il sistema del cinema. La loro produzione si concretizzò in film a carattere storico, folclorico e in adattamenti letterari. Venne accusata però d'essere troppo artificiale e di tralasciare temi importati di carattere sociale. La seconda comprese i nuovi registi, formati grazie alla creazione, nel 1947, dalla Escuela Oficial de Cine (Scuola Ufficiale di cinema).

Nonostante tutto, crebbe la voglia di cambiamento e aumentò sempre più l'ostilità nei confronti del cinema imposto dal regime. Nel maggio del 1955, si riunirono all'Università di Salamanca numerosi registi, come Bardem e Berlanga, attori, tecnici e critici, in un incontro seminariale conosciuto come *Conversaciones de Salamanca* (Conversazioni di Salamanca), organizzato dal sindacato universitario guidato da Basilio Martín Petiño. Lo stesso Heredia, il maggior esponente del cinema franchista, presenziò all'evento. L'intenzione di tale seminario fu chiara, cambiare l'attuale situazione del cinema spagnolo, definito dallo stesso Bardem "politicamente inefficace, socialmente falso, intellettualmente infimo, esteticamente nullo, industrialmente rachitico"¹⁹. Si cercò quindi di trovare una maggior apertura al realismo, una censura più permissiva, meno restrizioni nel doppiaggio, maggiori fondi per la Escuela del Cine e la cancellazione del NO DO.

Ulteriore problema discusso nelle *Conversaciones* fu il continuo scontro commerciale con le grandi compagnie di produzione e distribuzione nord americane. Dagli anni '40, il

¹⁹ AA.VV., *Cine Español (1896-1988)*, Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. p. 226

cinema statunitense dominava i grandi schermi spagnoli; nonostante questo, la Spagna riuscì a consolidarsi come secondo il mercato europeo più importante dopo la Repubblica Federale Tedesca per la produzione cinematografica. Per risolvere il problema dell'egemonia statunitense, il governo franchista obbligò la proiezione di un film spagnolo ogni quattro pellicole distribuite²⁰. Tale provvedimento provocò il boicottaggio da parte delle compagnie americane, che si rifiutarono di sottoporsi a queste rigide e inutili regole, limitando le distribuzioni di film in Spagna per circa tre anni. Approfittando della situazione, la Spagna aumentò le co-produzioni con gli altri paesi europei, specialmente con Italia e Francia.

Sul finire degli anni cinquanta, terminò l'epoca di Cifesa e l'egemonia passò in mano a Suevia Films, di Cesareo Gonzalez. Tra le sue produzioni annoverò importanti collaborazioni con i paesi Ispanoamericani, dovute alla presenza di numeroso pubblico sudamericano nelle sale spagnole. Creò icone transoceaniche, mescolando folclorismo spagnolo e latino. Tra queste, l'attrice più rilevante che irruppe negli anni cinquanta fu Sara Montiel. Dopo essersi creata un nome nel cinema messicano e hollywoodiano, trionfò in maniera clamorosa in Spagna grazie a *El Último Cuplé* (*Valencia*, Juan de Orduña, 1957), che restò per 365 giorni nei cinema.

Le commedie e il genere folclorico ottennero un crescente successo ai botteghini, mentre sparì quasi completamente il cinema di carattere storico e i tanto di moda adattamenti letterari degli anni '40; il cinema poliziesco apparì sempre più di frequente, insieme a un altro genere molto in voga, sorto e cresciuto in quegli ultimi anni e il cui successo si prolungò anche nel ventennio successivo, ossia i film cui protagonisti sono bambini. Grandissimo successo riscosse *Marcelino Pan y Vin* (*Marcellino Pane e Vino*, Lazlo Vajda, 1954), uno dei migliori film a carattere religioso realizzato dal cinema franchista che conquistò le sale di tutto il mondo.

Al termine di questa decade, la dittatura raggiunse il suo più alto controllo sulla nazione, toccando tutti i settori; nonostante questo, il cinema aprì nuove possibilità e furono realizzati film considerati tra i migliori prodotti dal cinema spagnolo.

²⁰ <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1963-22706>

Nel 1962 si formò il sesto governo franchista: la Spagna stava lentamente cambiando, aprendosi sempre più al mondo esteriore. Nel modesto film *Bahia de Palma* (J. Bosch, 1962), comparvero i primi e casti bikini, mai visti prima sul grande schermo. Che cosa cambiò in quegli ultimi anni? Semplicemente la società che, nonostante le restrizioni imposte dal regime, sperimentò l'impatto delle misure adottate dal nuovo piano economico entrato in funzione nel 1963²¹. Il turismo aumentò sempre più e l'Europa sembrò dimenticare i traumi degli anni precedenti, la Guerra Civile e il periodo d'isolamento, e lasciarsi immergere in un paese di sole, mare e prezzi modici. Il boom economico raggiunse tutte le classi sociali, aprendo l'era del consumismo, contornato da una seppur lieve apertura diplomatica.

Soprattutto il cinema e il teatro cercarono di mostrare un paese differente, nel quale si respirava aria nuova, di cambiamento; una nazione stimolata dalla produzione creativa dei giovani artisti, soprattutto gli appartenenti al Nuovo Cinema Spagnolo, dove anche la censura sembrò essere più permissiva.

Josè Maria Escudero fu uno dei protagonisti di questo grande cambiamento. Per cinque anni fu a capo della Dirección General de Cinematografía, imponendo determinate misure per cercare di cambiar volto e migliorare il cinema spagnolo, attraverso le nuove sovvenzioni statali, erogate in un 15% del rendimento al botteghino, così da assicurare fondi a lungo termine per i registi, specialmente quelli emergenti.²² Avviò un'importante ristrutturazione del IIEC (Instituto de Investigación y Experiencia Cinematográfica) di Madrid, modernizzandolo e dotandolo di nuovi docenti pronti a formare la futura generazione di registi, secondo i moderni canoni del cinema europeo e giungere a livelli delle produzioni internazionali. Cambiò il nome dell'istituto che divenne EOC (Escuela Oficial de Cinematografía). I frutti prodotti da questa scuola saranno quelli che iniziarono a chiamarsi Nuevo Cinema Español. Al suo interno, il movimento conta nomi nuovi come Grau, Picazo, Mercero e vecchie conoscenze quali Saura, che diresse *Los Golfos* (1962).

Dunque, in questa decade, il cinema spagnolo si divise in due differenti rami: da una parte il cinema commerciale, dove predominava il genere della commedia alla spagnola, composto di film a basso costo ma di grande successo tra il pubblico; dall'altra, il

²¹ Legge nella quale si approva il piano di sviluppo economico e sociale per l'anno 1964-1967. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1963-22668

²² Caparros J. M., *Protección*, in *El cine español bajo el régimen de Franco 1936-1975*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983, pag. 119

precedente citato movimento del Nuovo Cinema Spagnolo (NCE) che portò aria fresca con uno stile narrativo più elaborato, di maggior libertà d'espressione e una critica costruttiva, sempre velata e leggera, nei confronti della stessa Spagna. I film prodotti dal NCE pretesero di trattare vecchi temi sotto un nuovo punto di vista, come l'incertezza della vita vista dagli occhi dei giovani, la frustrazione della mancanza di libertà intellettuale e affettiva, gli stretti vincoli della famiglia, il tutto condito da un incessante tira e molla con la censura per sapere quale fosse effettivamente il grado di tolleranza accettato nel produrre i film. In particolare, due produzioni appartenenti a questo gruppo mostrarono i temi centrali del movimento: l'inquietudine personale e sessuale di una generazione nata e cresciuta sotto il segno di un regime autoritario. Il primo fu *Lo que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante, 1962), ottenne una discreta approvazione al festival del cinema di Venezia, però dovette ritardare di tre anni l'uscita nelle sale spagnole a causa della censura. Il secondo fu *Noche de verano* (Jorge Grau, 1962) cineasta formato nel Centro Sperimentale di Roma. Conquistarono il successo oltre i confini anche *Nueve cartas a Berta* (Martin Patino, 1965) e *La Caza* (*La Caccia*, Carlos Saura, 1966).²³

Alla fine degli anni '60, con il ritorno sugli schermi della commedia sexy "españolada", il pubblico dimenticò velocemente i film prodotti dal Nuovo Cinema Spagnolo, designando così il fallimento di questo genere cinematografico; il fattore positivo fu la nascita di nuovi registi che, nel corso degli anni, migliorarono il loro modo di fare cinema e che ancora oggi sono in attività.

Due scuole importanti caratterizzarono questi anni: la Escuela de Madrid e la Escuela de Barcelona. Nella scuola della capitale andò consolidandosi un cinema politico, attento ai problemi della realtà, più influenzato dalla Nouvelle Vague. Questo però non ottenne un grande successo commerciale dato che il pubblico non lo capiva; al contrario invece riscosse approvazioni all'estero. Membro culto della scuola fu Carlos Saura, di grande successo, che continuò poi la sua carriera di regista in Francia. Il suo film di maggior successo è considerato *La caza* (*La caccia*, 1969), una dura e critica radiografia della mentalità franchista.

²³ Rubio C. A., *La politica cinematografica española en los años sesenta: la propaganda del regimen a traves del nuevo cinema español*, In "Sociedad y utopia: revista de ciencias sociales," XXVII, 2006, 77-92

A Barcellona, invece, si sperimentò un cinema completamente differente, dove i principali criteri della scuola si basarono sull'estetica, la fotografia e il mondo della moda. Lontano dalla scuola madrileña, quella catalana difendeva il cooperativismo, promuovendo la sperimentazione formale e creando situazioni autoctone. La scuola, marginale e periferica, pretese un'organizzazione indipendente dall'amministrazione centrale, anche se mai rifiutò la protezione ufficiale. La proiezione nelle sale, però, fu assai scarsa e la scuola finì per portare nessuna innovazione tecnico-formale, nonostante i suoi membri possedessero un grande bagaglio culturale ed ampia conoscenza cinematografica. Suo film manifesto fu *Dante no es unicamente severo* (Jacinto Esteva, 1967), una sorta di compendio dei conflitti, delle ricerche e dei risultati del movimento; altri film d'interesse furono *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965) e *Ditirambo* (Gonzalo Suarez, 1967).

Gli anni sessanta aprirono la strada a grandi collaborazioni tra il cinema spagnolo e gli altri paesi, al fine di creare pellicole in grado di soddisfare anche un pubblico straniero. La coproduzione di maggior successo fu quella che crearono Spagna e Italia con il genere noto come Spaghetti Western, che esplose con l'uscita nelle sale di *Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964). Il film fa parte di una trilogia cui seguì *Per qualche dollaro in più* (1965) e *Il buono, il brutto e il cattivo* (1966), prodotti dalla Jolly Film di Roma e la Ocean Film di Madrid per il primo, gli altri due dalla casa di produzione P.E.A. (Produzioni Europee Associate). I film furono girati principalmente in territori spagnoli, come ad Almeria e Torrejon, perché ricordavano i tipici scenari western.²⁴

Scaduto il mandato a Garcia Escudero, alla guida del dipartimento nazionale di cinematografia subentrò Carlos Robles Piquer che frenò le sovvenzioni statali senza però modificare troppo le legislazioni create dal suo predecessore. La gestione di Escudero risultò contraddittoria anche se paradossalmente la sua impronta sarà recuperata più avanti in forma simile dal governo socialista. Introdusse sicuramente aria nuova nelle relazioni tra il regime e l'industria, potenziando la produzione autoctona con film di qualità e interesse, ma non seppe raggiungere gli obiettivi

²⁴ Odda V., *Ad ovest dello spaghetti Western. L'asse Italia-Spagna nelle coproduzioni del Western all'italiana*. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/33433/1/Quaderns_de_Cine_08_11.pdf

prefissati, né tantomeno l'apertura dei mercati che era stato uno dei punti principali della sua politica e allo stesso tempo la chiave di sopravvivenza del cinema spagnolo. Con un cinema disastroso e sull'orlo del fallimento (debiti statali per milioni di pesetas), si riunì la ASDREC (Asociación Sindical de Directores Realizadores Españoles de Cinematografía) pretendendo una serie di cambiamenti, come una maggior libertà di espressione senza la continua pressione da parte della censura, un maggior controllo delle vendite dei biglietti al botteghino, evitando quindi frodi per aggiudicarsi le sovvenzioni statali, una libera espressione linguistica e la soppressione del NO DO. Nonostante gli sforzi, la ASDREC fu proibita, segno quindi che il regime, nonostante fosse agli sgoccioli, resisteva nella sua opera di repressione.

1.4 La Transizione

Negli anni '70 la Spagna subì notevoli cambiamenti in tutti i settori, aprendosi la strada per la futura transizione spagnola. Nel 1969 cambiò il governo, anche se le continue agitazioni e violente manifestazioni stavano ormai annunciando la fine del franchismo, che, però, arrivò solo il 20 novembre del 1975, giorno in cui il presidente del governo Carlos Arias Navarro annunciò, davanti alle telecamere della televisione spagnola, la morte del Caudillo. Francisco Franco lasciò il comando dopo trentasei anni di dittatura.

La morte del dittatore aprì un periodo denso di avvenimenti e lunghi processi di riforme politiche. L'ultima idea di Franco di lasciare una possibile continuazione della sua politica si dimostrò effimera: nemmeno la Chiesa, storica alleata, fu a favore di una continuità del franchismo senza la figura dello stesso Franco. Juan Carlos I, nominato Re di Spagna, si fece carico di uno Stato in piena evoluzione che stava cambiando le regole del gioco, portandolo alle prime elezioni democratiche nel giugno del 1977 e alla successiva approvazione della nuova Costituzione spagnola nel 1978.

Il periodo tra il 1969 e il 1977 risultò particolarmente agitato e confuso e tutto ciò si rifletté nell'industria cinematografica, posta in una situazione estremamente grave e preoccupante, che stava trascinando il cinema in uno dei suoi più oscuri periodi. Le ultime riforme adottate dal governo franchista e le nuove imposte dai democratici non

fecero altro che peggiorare la situazione. Tra le molte ragioni di questa situazione, possiamo citare le seguenti: la censura che, nonostante tutto, seguitava ad esercitare il suo controllo, la continua egemonia dell'industria nordamericana, le obsolete sale di proiezione e la sempre più alta presenza della televisione nelle case degli spagnoli. Oltre a ciò, diminuirono i fondi statali e persistette la debolezza nell'esportazione dei film autoctoni fuori dai confini.

La politica dell'UCD (Union del Centro Democratico)²⁵ tentò di creare un nuovo progetto al fine di porre rimedio ai problemi che incessantemente sorgevano da un apparato industriale intrappolato in una struttura ormai antiquata. Una continua pressione si faceva sentire da parte del mercato americano che, approfittando del caos del dopo dittatura, cercava di invadere costantemente le sale spagnole con numerose pellicole. Inoltre, la rivoluzione del fenomeno TV fece ridurre notevolmente il pubblico nei cinema, problema che si riscontrò su scala internazionale. Purtroppo il partito di centro, a parte alcune riforme, non fu capace in nessun momento di dare una risposta coerente ed efficace in un panorama in continuo cambiamento. Il cinema spagnolo, tra il 1977 e il 1983, diede l'impressione di essere un atleta di boxe sull'orlo del knock-out, condannato a combattere contro nemici invincibili.

Nel novembre del 1977 fu definitivamente abolita la censura e l'obbligatorietà di proiettare il NO DO, il celebre telegiornale franchista. Furono inoltre create sale speciali per i film considerati di categoria S, ossia i film che potessero urtare la sensibilità dello spettatore, ad esempio film di estrema violenza o esplicitamente sessuali. L'UCD incentivò la collaborazione tra l'industria cinematografica e la televisione pubblica (TVE), in particolare per quanto riguarda la produzione. Nel 1979 il governo approvò, con ordine ministeriale, un'importante cifra per la produzione di due film e quindici serie televisive.

I corpi delle attrici non furono gli unici soggetti che la censura franchista obbligò a coprire e che vennero scoperti successivamente durante la transizione. La politica, la religione, la sessualità, i problemi sociali furono cancellati o mascherati nei copioni per anni e apparvero di colpo nei film solo con l'arrivo della transizione. Furono anni

²⁵ Fu una coalizione politica e in seguito un partito di centro spagnolo, con a capo Adolfo Suarez. Fondato nel 1977 dopo la dittatura franchista, governò dal 1977 fino al 1981, succeduto dal PSOE nelle elezioni politiche del 1982.

particolari, con una società divisa e confusa, e il cinema dell'epoca riflesse tutto questo; certamente a molti registi di questi film piacque leccarsi le ferite inferte dalla dittatura in una forma compiacente che guardava troppo al passato invece del futuro, e presto gli spettatori cominciarono ad annoiarsi di fronte alla valanga di film storici.

“Lo spettatore cinematografico medio, smise di essere quello degli anni 50, definendosi ora spettatore liberale, cosciente, lontano da quel vecchio spettatore che andava sistematicamente al cinema, mentre ora s'incanta con il televisore. L'assistere a determinati film era un atto di resistenza contro un regime che moltiplicava i consigli di guerra, tribunali speciali e una sistematica repressione delle più elementari libertà”²⁶.

Il continuo sviluppo delle contestazioni interne al regime e la sempre più incessante richiesta d'apertura politica, si plasmò in un numero veramente alto di film che, dal 1973 in poi, tentò di realizzare una critica metaforica all'ancor presente censura, in modo ogni volta sempre più pungente, che conquistò un ampio pubblico, durando fino al 1978.

In un contesto politico differente, nel cinema del tardo franchismo e della transizione democratica, si operò un processo simile a quello avvenuto negli altri paesi europei, dove i film si caratterizzarono per la capacità di connettersi con il nuovo spettatore giovane, universitario e di classe media. Si aggiunse in seguito l'intenzione politica, il fatto di militare in un determinato partito, nel quale, vedere determinate categorie di film, aggiungeva un dettaglio in più. Questo genere venne definito cinema di opposizione, antifranchista, perché rifletteva le contestazioni degli ultimi anni della dittatura ed esigeva un'apertura politica, descritta sotto diversi punti di vista. Tale genere era detto anche metaforico, poiché esistente ancor prima dell'abolizione della censura. Di maggior rilievo, *La prima Angelica (La cugina Angelica, Carlos Saura, 1973)* e *El espíritu de la colmena (Lo spirito dell'alveare, Victor Erice, 1973)*.

Da un punto di vista quantitativo, il maggiore segmento della produzione di questo periodo fu il cinema commerciale con i suoi diversi generi. L'ormai obsoleto western fu sostituito dal genere del terrore e si assistette al ritorno dell'adattamento letterario. Detto in altra forma, la produzione di queste tipologie di film serviva più che altro ai

²⁶ Llinas F, *Los vientos y las tempestas*, in AA. VV., *El cine y la transición política española*, Ed. de la Filmoteca Valenciana, Valencia, 1986, pag. 3. Traduzione mia.

produttori per mantenersi a galla in un mercato in declino, durante un periodo delicato della cinematografia spagnola; senza dubbio la cosa funzionò, aiutando diverse case di produzione a mantenersi vive.

Indiscutibilmente il genere più commerciale seguì ad essere la commedia spagnola che, con il tempo, si fece sempre più esplicita. Di grande successo, *No desearas al vecino del quinto* (Ramon Fernandez, 1970) e *Lo verde empieza en los Pireneos* (Vicente Escriva, 1973), commedia sexy senza pudore di satira sul tipico maschio spagnolo.

Il cammino del cinema critico d'opposizione, intrapreso da alcuni registi quando il franchismo presentava ormai sintomi d'asfissia, non fu l'unico tentativo di rompere con la stoltezza e il primitivismo del cinema commerciale vigente. Nacque così *La terza via*, una via di mezzo tra il cinema di opposizione a carattere socio-politico e quello commerciale, ma più attento nel trattare temi dell'attualità come l'aborto e la libertà sessuale, mediante dialoghi freschi e disinvolti, un tanto scabrosi.²⁷ Esplose il tema della sessualità in film come *Vida conyugal sana* (1973) e *Los nuevos españoles* (1974) entrambi di Roberto Bodegas. La terza via, tentando di allontanarsi dal cinema commerciale trash e da quello d'autore, ebbe anche un discreto successo, ma indubbiamente, la parte del leone nella produzione cinematografica nei sei anni del centrismo, fu costituita dai film storici. Iniziativa comprensibile, questa, dopo quasi quarant'anni di memoria sequestrata, che aveva l'obiettivo di mostrare alla stessa popolazione spagnola la Spagna che fu. Era un cinema d'identità più che di conoscenza, che tentava di ricercare e far conoscere la vera storia spagnola, senza ritocchi. Molti furono quindi i film ambientati durante gli anni della Repubblica, la Guerra Civile e i primi oscuri anni del franchismo. *Pim, pam, pum... Fuego!* (Pedro Olea, 1975), melodramma storico e critico, ottenne grande successo, soprattutto per la presenza dell'attrice Concha Velasco.

Rilevanza ebbe anche il cinema catalano che, con la fine della dittatura e il restauro delle comunità autonome e delle relative lingue, conobbe un periodo fiorente attraverso documentari e film storici, come *La ciutat cremada* (*La città bruciata*, Antoni Ribas, 1976).

²⁷ C. Torreiro, *La "Tercera Via"*, in *Del Tardo Franquismo a la democracia (1969-1982)*, in R. Gubern, *Historia del cine español*, Catedra, Madrid, 2009, pag 359

Riassumendo, gli elementi comuni a tutti questi film furono svariati. In primo luogo i personaggi, di un vago passato progressista, incluso di sinistra, che tentano di accordarsi ad una realtà che non ha niente in comune con quella di pochi anni prima. In secondo luogo, aumentano le situazioni tipo rivolte in particolare al pubblico giovane, come i rapporti occasionali, la libertà sessuale, il consumo di droga e il passaggio da un nucleo familiare severo e rigido (leit motifs del cinema anni '60), inteso come castrazione, a una vita differente, libera dal controllo paterno.

2 La svolta politica degli anni '80 e '90

2.1 Il PSOE al potere

Il fallito tentativo del colpo di stato nel 1981 e la vittoria del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) nell'ottobre del 1982, posero fine alla turbolenta transizione e aprirono un nuovo periodo storico che si prolungò per molti anni, fino alla vittoria del Partido Popular (PP), nel 1996²⁸. Il PSOE, dopo il 1982, vincerà anche in altre tre occasioni, nel 1986, nel 1989 e nel 1993. Durante gli anni di governo di Felipe Gonzalez, la stabilità politica e istituzionale aiutò a definire un nuovo orizzonte della modernità. Modernità intesa come il culmine dei processi del consumo di massa, la consolidazione dell'industria culturale e lo sviluppo economico, agevolato dall'entrata della Spagna nella Comunità Economica Europea, nel 1986, e il conseguente arrivo di aiuti e investimenti che diedero un enorme impulso alle infrastrutture del paese. La volontà spagnola di consolidarsi a livello internazionale arrivò con due grandi eventi: i Giochi Olimpici di Barcelona e l'Esposizione Universale di Sevilla, unita alla celebrazione dei cinquecento anni della conquista dell'America, nel 1992.

I molteplici scandali di corruzione che colpirono il governo di Gonzalez durante gli ultimi anni del mandato debilitarono l'egemonia politica del PSOE a favore del PP.

Si rafforzò definitivamente una base economica e finanziaria moderna che sostituì progressivamente i grandi intrecci economici e produttivi degli anni sessanta. Anche se la crisi sociale produsse la chiusura di grandi industrie e la privatizzazione di molti settori economici, una politica voluta fortemente dal Governo conservatore di José Maria Aznar e che generò un grande handicap, si rivelò necessaria per dare il giusto impulso alla società spagnola al fine di omologarsi con il resto del mondo.

Nell'ambito cinematografico, il PSOE pose le basi per un nuovo cinema spagnolo, definendolo come un bene culturale, un mezzo di espressione artistica, di comunicazione sociale, un'industria, un oggetto commerciale, d'insegnamento, studio e ricerca. In definitiva, una parte del patrimonio culturale. Il cambiamento avvenne quando Pilar Mirò fu eletta Direttrice Generale di Cinematografia.

²⁸ Rimbau E., *El periodo "socialista" (1982-1995)*, in Gubern R., *Historia del cine español*, Catedra, Madrid, 2011, pag. 399

La regista del film *El crimen de Cuenca* (Mirò, 1979), divenne non solo in uno dei primi professionisti dell'industria a occupare questa tipologia d'incarico, ma mise anche in moto il processo legislativo nato per modernizzare il vecchio apparato cinematografico spagnolo. In un articolo pubblicato ne *El Pais* nel 1985, sottolineò il fatto di voler dare vita ad un'industria cinematografica forte, solida, trasparente e stabile, che potesse competere con gli altri paesi e approfittare dei vantaggi derivanti all'entrata nella Comunità Europea.

2.2 La Legge Mirò e la televisione

Le prime misure adottate dalla legislatura Mirò, colpirono il regolamento delle sale X, destinate alla proiezione di film pornografici, e la soppressione della categoria S, riferita ai film erotici a basso costo.

Pochi mesi dopo, nel dicembre del 1983, fu pubblicato il Real Decreto²⁹ che, a grandi linee, sottolineava:

- l'introduzione della sovvenzione anticipata con la presentazione del copione, dello staff professionale, del presupposto e del piano di finanziamento;
- il mantenimento del 15% di sovvenzione automatica sul ricavo netto al botteghino, aumentabile fino al 25% nel caso di film classificati come "speciale qualità";
- una sovvenzione extra per film con un presupposto economico superiore ai 55 milioni di peseta(330000 euro);
- il supporto speciale ai progetti di nuovi registi o di carattere sperimentale;
- la riduzione della quota di distribuzione a quattro licenze di doppiaggio di film stranieri per un film spagnolo;
- l'ampliamento delle proiezioni di film stranieri contro quelli spagnoli da 2x1 a 3x1, dovuta alla prevedibile riduzione nella produzione nazionale.

Quest'ultimo punto, pur sembrando un paradosso, si sostanziò nel produrre un numero minore di film però di migliore qualità, al fine di aumentare la concorrenza con il

²⁹ <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1984-688>

mercato internazionale, con l'idea di poter così partecipare ai grandi festival e favorire la promozione nelle principali capitali mondiali.

In un articolo pubblicato ne El Pais, la stessa Mirò affermò che “questo altro non è che ottenere un'industria spagnola forte, solida, trasparente e stabile, che possa competere e approfittare dei vantaggi che senza dubbio derivano dall'incorporazione alla Comunità (Europea)”.³⁰

Nell'aprile del 1983, il film *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982), vinse l'Oscar come miglior film straniero e fu un inatteso regalo alla nuova immagine internazionale della Spagna democratica.

Questa riforma, però, non diede i risultati sperati. Una conseguenza fu l'aumento dei costi di produzione che duplicarono nel giro di tre anni. La politica protezionistica coincise inoltre con un fenomeno che prese piede a livello internazionale, in altre parole, la diminuzione dell'affluenza di pubblico nelle sale cinematografiche, dovuta all'aumento dell'industria dell'home video.³¹ In Spagna si passò dai 156 milioni di spettatori nel 1982 ai 70 milioni nel 1988. Per questo fu inevitabile negli anni ottanta produrre un solo film che non fosse sovvenzionato o integrato nei canali di finanziamento dello Stato o della televisione pubblica; infatti, la partecipazione di TVE (Televisión Española)³² nella produzione di film di qualità fu uno dei fenomeni più caratteristici in questo periodo.

Esplose, dopo anni di silenzio obbligato, il fenomeno delle produzioni locali, create dalle differenti politiche d'organizzazione cinematografica, promulgata dai governi autonomi. L'apparizione di catene indipendenti come TV3 (catalana) e Euskal Telebista (basca) permise, finalmente, di svolgere la funzione di promozione linguistica di prodotti audiovisivi senza dipendere direttamente dall'industria nazionale del cinema.

La produzione principale di questo periodo superò gli ottocento lungometraggi,³³ la maggior parte dei quali sorsero da imprese individuali, definibili come quasi eroiche, prive quindi di continuità industriale e frutto di enormi pressioni per rispondere ai

³⁰ El Pais, 12/7/1985.

³¹ Numero totale degli spettatori dei film spagnoli e internazionali. Fonte: Boletín informativo (películas, recaudaciones, espectadores), ICAA, Ministerio de Cultura, 1992.

³² È una catena televisiva pubblica spagnola, la più antica, che iniziò a trasmettere dal 1956.

³³ Produzione cinematografica spagnola 1982-1995, fonte ICAA

diversi tipi di interesse. In un momento della storia del cinema nel quale è stata messa in crisi la tassonomia dei generi canonici a favore di nuovi codici narrativi, il decreto Mirò finì, di fatto, con i residui del cinema spagnolo di genere vario. La nuova legislazione spazzò via di colpo la fabbricazione in serie di film erotici o di commedie domestiche che erano sopravvissute fino ad allora, finendo come un tempo fecero gli spaghetti-western.

La diminuzione del volume di produzione del cinquanta per cento ridusse la diversità dell'offerta basata su film a basso costo di successo immediato a favore di una maggiore polivalenza di nuovi prodotti, sorti con il decreto Mirò. *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991) è un esempio rappresentativo di questa tendenza.

Il cinema di carattere storico mantenne l'egemonia per buona parte di questi anni, raccontando, in particolare, i periodi della Repubblica, della Guerra Civile e dell'immediato dopoguerra. In generale, la maggior parte delle pellicole di carattere storico altro non furono che trasposizioni e adattamenti letterari e di opere teatrali³⁴.

L'altra tendenza quantitativamente importante che si produsse in questo periodo fu la commedia. Questo genere è solito essere invocato come sinonimo di popolarità e guadagno immediato e, per altra parte, dipendente da una produzione eccessivamente appoggiata alle sovvenzioni statali. Però si deve dire che i film spagnoli più visti in questi anni, i grandi successi del periodo, rinunciarono alla formula dei finanziamenti anticipati per appropriarsi direttamente della percentuale derivata dagli incassi della vendita e dalla quale si otteneva maggior profitto; *Aquí huele a muerto* (Alvaro Saenz de Heridia, 1990) e *El robo de la joya* (Alvaro Saenz de Heridia, 1991).

Tra gli altri, indubbiamente, il perno centrale della commedia spagnola nata negli anni ottanta fu Pedro Almodóvar, la cui riconosciuta fama estera mise da parte i famosi predecessori Buñuel e Saura. A partire dal film *Que he hecho yo para merecer esto?* (*Cosa ho fatto per meritarmi questo?*, 1984), offrì una peculiare visione del proletariato urbano attraverso i toni della commedia ironica. Con *Matador* (1986), si addentrò nel mondo del thriller, dimostrando la capacità di saper raccontare uno dei grandi miti nazionali, il

³⁴ Riambau E., *La historia y la literatura: El Periodo socialista (1982-1992)*, in Gubern R., *Historia del cine español*, Catedra, Madrid, 2011, pag. 425

mondo dei tori. Un'altra costante delle sue opere è il tema dell'omosessualità, sviluppata ne *La ley del deseo* (*La legge del desiderio*, 1987); però, il successo internazionale arrivò un anno dopo grazie alla commedia *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Donne sull'orlo di una crisi di nervi*, 1988), vista da più di tre milioni di spettatori spagnoli, che gli aprì le porte alla distribuzione estera.³⁵

Già pienamente riconosciuto come uno tra i grandi registi europei contemporanei, Almodóvar rinunciò a progetti nordamericani per concentrarsi maggiormente in film alla spagnola attraverso la sua ottica totalmente ispanica, come nelle relazioni sadomaso di *Atame!* (*Legami*, 1989), per poi addentrarsi nel terreno del melodramma con *Tajones lejanos* (*Tacchi a spillo*, 1991) e coniugarlo con la commedia *Kika* (1993). Il successo fu dovuto dal perfetto equilibrio tra il ricorso alle situazioni tipiche spagnole unite a uno stile adeguato alla tendenza della postmodernità.

Oltre a regista, è un produttore cinematografico; fondò El Deseo nel 1985 insieme a suo fratello Augustin, facendo il modo che la propria casa di produzione si collocasse tra le prime quattro del paese³⁶.

Altri generi rimasero ai margini delle scene; il cinema fantastico rimase in disparte fino alla sorprendente irruzione del debuttante Álex de la Iglesia con *Accion mutante* (*Azione mutante*, 1992), un thriller futurista con numerose dipendenze del comics che troverà continuità nel cinema horror ne *El día de la bestia* (*Il giorno della bestia*, 1995) e due anni più tardi tentò una rischiosa avventura statunitense che sfociò in *Perdita Durango* (1997). Posteriormente, si cimentò nella commedia nera con *Muertos de risas* (1999), palese presa in giro della competizione dei comici in televisione, e con *La comunidad* (*La comunidad – Intrigo all'ultimo piano*, 2000), il suo miglior film del periodo, dove abbondano le matrici criminali e un dissimulato e ironico omaggio al cinema popolare spagnolo degli anni ottanta, per poi fallire clamorosamente con *800 balas* (2002), omaggio al genere spaghetti western. Si riscattò con *Balada triste de trompeta* (*Ballata dell'odio e dell'amore*, 2010), una commedia nera a tinte horror che ricevette due premi al Festival del cinema di Venezia.

³⁵ Holguin A., *Pedro Almodóvar*, Catedra, Madrid, 2006, pag. 12-13

³⁶ Benito M. L., *Augustin Almodóvar, un gran productor de cine en la sombra*, El Mundo, 23 Mayo 2004

Il musical fu rivisitato e svecchiato grazie al successo internazionale della trilogia di Carlos Saura, iniziata con *Bodas de sangre* (*Nozze di sangue*, 1983), seguito da *Carmen* (*Carmen story*, 1983) e *El amor brujo* (*L'amore stregone*, 1986).

Il cinema rifletté il cambiamento sociale in atto, creando un nuovo stile di vita. I problemi affrontati furono principalmente la ricerca della propria identità, in una società che, nel giro di un decennio, cambiò totalmente, tenendo presente sempre alcune differenze come l'essere omosessuale, giovane, nero, straniero o semplicemente donna; le difficoltà nella vita di coppia, l'amore, il tradimento, la competitività e la paura dell'insuccesso, la droga. Mentre vennero appena accennati i problemi socio-politici, come l'entrata nella Comunità Europea, la riconversione economica o i cambiamenti politici.

Dopo aver toccato il fondo nel 1988 con soli sessantanove milioni di spettatori,³⁷ il cinema fu lentamente riorganizzato e modernizzato, per far fronte al crescente aumento dell'home video, creando nuove strutture come i multisala, arrivando al nuovo secolo stabilizzandosi sulle 140 milioni di biglietti venduti annualmente.

Purtroppo, difficilmente più del 10% degli spettatori andava al cinema per vedere un film spagnolo, ad eccezione di alcuni grandi successi che stravinsero al botteghino, tutti realizzati da giovani registi. Film come *Los otros* (*The others*, 2001), *Mar adentro* (*Mare dentro*), di Alejandro Amenabar, *La gran aventura de Mortadelo y Filemon* (*Spia + spia due super agenti armati fino ai denti*, Javier Fesser, 2003) o *Torrente 2: Mision en Marbella* (Santiago Segura, 2001), ottennero tra i quattro e i sei milioni di spettatori³⁸, cifra sconosciuta da parte del cinema spagnolo negli ultimi quarant'anni.

I temi di questi registi riguardavano l'attualità. I mezzi audiovisivi, quali la televisione, la pubblicità, il design, il fumetto, la moda e la musica, con i quali avevano vissuto fin dall'infanzia, influirono a creare un nuovo linguaggio rispetto alla precedente tradizione cinematografica. I loro film trattavano i problemi dei giovani d'oggi da un punto di vista individuale riflettendo la realtà politica e sociale, come disoccupazione, immigrazione, droga, omosessualità, tv. Ruppero con la predominanza della radice letteraria anteriore

³⁷ Fonte ICAA

³⁸ <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/bic/evolucion-cinematografica.html>

e si allontanarono dai vincoli sociologici e di costume tipici del cinema spagnolo che li aveva preceduti.

2.3 I Premi Goya

Los Premios Goya sono i più prestigiosi premi assegnati al cinema spagnolo. Ogni anno, la Academia de las Artes y Ciencias Cinematograficas de España (AACCE) riconosce con questi premi i lavori cinematografici in primo piano dell'ultimo anno, suddivisi in ventotto categorie distinte. La prima edizione dei Goya si celebrò il 17 marzo 1987 nel Teatro Lopez de Vega di Madrid. Il Re Juan Carlos e la Regina Doña Sofia furono presenti alla cerimonia, appoggiando un'iniziativa che cercava di promuovere il cinema spagnolo tra il pubblico nazionale.

L'Accademia, fondata qualche anno prima nel 1986, decise di creare questa premiazione annuale sull'esempio di altri paesi, per riconoscere i migliori lavori nell'ambito cinematografico.

Il nome Goya fu scelto perché, oltre ad essere un pittore riconosciuto a livello internazionale e rappresentativo della cultura spagnola, era corto e semplice, come nel caso dei premi Oscar o César, che già esistevano negli Stati Uniti e in Francia. Quando si dibatté sul nome, il direttore artistico Franco Gomez, convinse i presenti con il fatto che il pittore aragonese possedeva un concetto pittorico vicino al cinema e che la maggior parte delle sue opere sembravano essere state create quasi come delle sequenze cinematografiche.

Come disse Carlos Saura in seguito: "Non ho il minimo dubbio sul fatto che se Goya fosse vissuto ai nostri giorni sarebbe un regista. Il nostro aragonese si muoverebbe tra la finzione e il documentario con la stessa energia e disinvoltura, con lo stesso talento, con la stessa immaginazione con la quale secoli prima dedicò parte della sua vita per disegnare e pitturare. Amico di personaggi illustri, amante della musica prima che lo colpisse la sordità, uomo preoccupato del suo tempo, implacabile osservatore della realtà, appassionato per la vita per un lavoro che era, allo stesso tempo, una necessità espressiva e cronaca della propria vita. Era un regista poderoso e creativo ancor prima

che nascesse il cinema. Per tutte queste ragioni, nulla è più corretto che chiamare Goya i premi del nostro cinema spagnolo".³⁹

La prima statuetta premio fu creata dallo scultore Miguel Ortiz Barrocal, era smontabile e combinava il busto del pittore con una telecamera. Dalla seconda edizione (fino ad oggi), fu incaricato della realizzazione del premio José Luis Fernandez, che creò un piccolo busto di Goya di bronzo.

L'organizzazione della serata di gala è competenza dell'Accademia, la cui giunta elettiva s'incarica ogni anno della direzione, del copione, della presentazione artistica della cerimonia. Si stabilisce un accordo con la televisione che trasmette la serata in diretta e, con i ricavi di tale collaborazione, si finanzia la cerimonia, oltre che con i vari finanziamenti derivati dalle diverse istituzioni e collaboratori che patrocinano i premi.

La *Recepcion de los finalistas* (L'accoglienza dei finalisti) è una cerimonia celebrata con i registi e professionisti scelti come finalisti nelle diverse categorie. La festa si celebra dal 1999, poche settimane prima dell'assegnazione dei premi, nella Real Casa de Correos, sede della Comunità Autonoma di Madrid. Oltre ai candidati, sono invitati i membri dell'Accademia e la stampa.

L'Accademia celebra la qualità del cinema spagnolo con la consegna dei premi ai migliori professionisti di ciascuna specialità tecnica e creativa. Durante la sua storia, l'Accademia ha premiato o candidato il lavoro sia di tanti artisti sconosciuti al grande pubblico, sia di grandi stelle spagnole e internazionali. Registi come Carlos Saura, Fernando Trueba, José Luis Garci, Pedro Almodóvar, Alex de la Iglesia (fu presidente dell'Accademia), Guillermo del Toro o Amenábar, attori come Javier Bardem, Benicio del Toro, Sergi Lopez, Antonio Banderas, Penelope Cruz, Carmen Maura, Nicole Kidman o grandi professionisti come il compositore Alberto Iglesias. Nella stessa cerimonia, è assegnato il Goya d'onore a una persona appartenente a una delle categorie, e deciso dalla giuria, per celebrare il lavoro di una vita dedicata al cinema.

Il film che vinse più Goya nella storia della premiazione è *Mare Dentro*, di Amenábar, premiato con quattordici vittorie nel 2005⁴⁰, seguito da *Ay Carmela!*, di Carlos Saura, nel

³⁹ Carlos Saura. Traduzione mia.

1991 con tredici e *Blancanieves*, di Pablo Berger nel 2012, con dieci. La persona con più statuette vinte è il grande compositore Alberto Iglesias. Per quanto riguarda gli attori, sul podio si trovano Javier Bardem con sette Goya, seguito pari merito da Carmen Maura e Veronica Forqué con quattro.

Inevitabilmente, come spesso accade, le polemiche formano parte della cerimonia. Ad esempio nell'edizione del 2003 molti partecipanti si mostrarono contrari alla guerra in Iraq, come la maggior parte della popolazione, contro la politica del governo Aznar; nell'anno 2012 le polemiche furono dirette ai cambiamenti politici messi in atto dal presidente Mariano Rajoy, mentre nel 2013 la premiazione fu marcata dalla grande assenza del Ministro della cultura e dello sport, evento mai accaduto prima d'ora.

2.4 Governo al Partito Popular

Il 3 marzo 1996 trionfò alle elezioni il Partido Popular (PP), aprendo una nuova fase della restaurata democrazia spagnola sotto la guida del presidente José Maria Aznar, rieletto nuovamente nel 2000. Entrambe le legislature furono marcate dalla forte lotta contro l'ETA⁴¹ e il terrorismo che, paradossalmente, culminerà con l'attentato di Madrid nel 2004.

In campo economico, la Spagna adottò l'Euro dal 1999 e la nuova moneta entrò in vigore tre anni più tardi. Il PP dovette ripulire gli scandali provocati dalla precedente legislatura, sia in territorio politico sia ecologico.

L'11 marzo 2004 esplosero dieci bombe in quattro diversi treni di Madrid, provocando il più cruento attentato mai avvenuto in Spagna. In vista delle elezioni, convocate tre giorni dopo, il PP accusò ETA come principale sospetto dell'attentato, riconosciuto però poi da parte del terrorismo islamico. Alle elezioni il PSOE ottenne la maggioranza parlamentare sufficiente per formare un nuovo governo sotto la guida di José Luis Rodríguez Zapatero.

40

http://premiosgoia.academiadecine.com/descargas/ediciones/premiados_premios_goya_2005_edicion_19.pdf

⁴¹ Euskadi Ta Askatasuna (Paese Basco e Libertà) è un'organizzazione nazionalistica-terroristica separatista il cui scopo è l'indipendenza del paese basco.

Nell'ambito cinematografico, la Ley de Protección y Fomento de la Cinematografía⁴² (Legge di protezione e sviluppo del cinema) del 1994, promossa dall'antecedente governo socialista, creò un nuovo paesaggio audiovisivo dove il cinema, non solo dovette sostenersi con i finanziamenti statali dipendenti dal botteghino, ma anche mediante un intreccio nel quale le televisioni, specialmente le private, giocavano un importante ruolo. Nel 1997 fu approvata una riforma della precedente legge⁴³ che mantenne le politiche di finanziamento dettate dal PSOE, però promosse un processo di flessibilità del mercato cinematografico, più coerente alla politica del PP. In pratica, implicò la proiezione di un film della comunità europea ogni tre extraeuropei e le società di distribuzione ottennero tre licenze di doppiaggio in lingua spagnola per ogni film esibito dell'Unione Europea.

Per quanto riguarda la promozione del cinema nazionale, si mantenne la sovvenzione del 15% dell'incasso ottenuto al botteghino per qualsiasi film spagnolo e vennero approvate alcune modifiche per quelli che avrebbero superato incassi superiori a 330 mila euro.

L'altro grande pilastro d'appoggio al cinema spagnolo che si trovò di fronte alle nuove sfide del XXI secolo fu la televisione. Un rapporto del 1999 comunicò che il 45% degli introiti che il produttore del film recuperava del suo investimento proveniva dalla televisione.⁴⁴ Le piattaforme televisive a pagamento scommisero molto per la presenza del cinema spagnolo nei propri canali tematici e questa competenza suscitò l'interesse di vari produttori che generosamente finanziarono numerosi progetti.

La decisiva irruzione della televisione nella produzione cinematografica portò ad un crescente investimento da parte del capitale privato e alla creazione di collaborazioni fino allora nuove in questo settore. La televisione, quindi, cessò di essere una nemica e si convertì in alleata imprescindibile del cinema.

Durante gli anni novanta, due furono i processi decisivi nello sviluppo del cinema: da una parte, l'apparizione delle nuove televisioni che, una volta consolidati gli interventi per finanziare i progetti cinematografici, divennero sempre più importanti soprattutto

⁴² Decreto Real de la Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1994-13139>

⁴³ <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1997-3875>

⁴⁴ Monzoncillo J. M., *Informe del año: El cine español de 2000*, in "Academia: Revista del Cine Español", n. 29, 2001, pag. 130-139.

per gli anticipi dati sui diritti di trasmissione; dall'altro lato, la ristrutturazione dell'industria culturale e dell'intrattenimento attraverso l'integrazione, fusione o assorbimento d'impresе, che crearono autentici agglomerati mediatici, finanziari e della telecomunicazione, dando origine ad un nuovo modo di fare cinema.

Il numero di registi che debuttarono nella decade degli anni novanta non ha paragone con tutta la storia del cinema; niente meno che duecentocinquanta uno persone iniziarono il proprio percorso tra il 1990 e il 2001, andando sempre più crescendo specialmente all'inizio del nuovo secolo. Molte sono le ragioni che portarono a questa nuova ondata di registi, prima tra tutte la Legge del 1994⁴⁵, che offriva più possibilità per accedere alla professione come nuovi registi, grazie a generosi finanziamenti pubblici e a produttori sempre più alla ricerca di nuove vie per soddisfare il pubblico della moderna generazione contaminato da numerosi mezzi di comunicazione, quali internet, la televisione e i videogiochi. Molti tra i registi che debuttarono negli anni novanta non rispondevano alla tradizione d'autore che caratterizzò i loro compagni degli anni sessanta. Membri di una generazione formata attraverso la televisione, numerosi generi di film, serie tv, reportage e programmi d'intrattenimento, questi cineasti, alle volte sfacciati e senza pregiudizi, seppero regolarsi più facilmente alle proposte di differenti generi cinematografici. Bisogna considerare inoltre l'irruzione della tecnologia digitale, non solo nel processo di produzione, ma anche nella postproduzione e nel montaggio. L'utilizzo della videocamera digitale provocò un'ondata di nuovi registi, soprattutto attraverso autoproduzioni, con particolare riguardo al mondo del documentario, ma non solo. Ad esempio, il successo ottenuto da *Lucia y el sexo* (Lucia e il sesso, Julio Medem, 2001), è dovuto alla mobilità della telecamera che ricrea l'instabilità della vita d'entrambi i giovani protagonisti di questo film. Altra grande fortuna ebbe il finto documentario *[REC]* (Jaume Balanguero e Paco Plaza, 2007) che, girato completamente con macchine digitali e cellulari, ottenne un successo internazionale pazzesco.

Senza dubbio, quello che seppe muoversi meglio tra il pubblico, e attraverso vari generi, fu Alejandro Amenábar. Debuttò con *Tesis* (1996) e, nel suo secondo film, *Abres los ojos* (Apri gli occhi, 1997), il criminale appare filtrato con sfumature fantastiche. Da questo film fu tratto un remake statunitense, *Vanilla Sky* (Christopher Crowe, 2001). Dopo

⁴⁵ Ibid. nota 40.

l'enorme successo de *Los otros* (2001), Amanebar affrontò il genere del melodramma con *Mar adentro* (Mare dentro, 2004), nel quale narra le vicende di un paraplegico e del suo suicidio assistito; non solo sedusse gli accademici di Hollywood, che lo premiarono con l'Oscar al miglior film straniero, ma promosse anche il dibattito a proposito dell'eutanasia per malati terminali.

3 ANNI 2000

3.1 La nuova industria audiovisuale

In dieci anni (tra il 1990 e 2000) i costi di produzione sono duplicati, dovuti alla necessità d'investire sempre più denaro in film destinati a un ampio pubblico e capaci di competere con il mercato internazionale, oltre che all'incremento dei salari della squadra tecnica e artistica. Le cause sono varie e dovute ad un insieme di fattori economici, commerciali e legislativi. Ad esempio, se agli inizi del novanta il costo medio di un film spagnolo era di ottocento mila euro, nel 2000 il costo si aggirava intorno a un milione e mezzo⁴⁶. Tutto ciò ha contribuito a dividere gli investimenti tra un sempre più alto numero di coproduttori associati nello stesso progetto. Bisogna considerare anche che il 10% della produzione totale di film prodotti siano distribuiti direttamente nel mercato dei DVD o in televisione.⁴⁷

Il cinema spagnolo posteriore alla vittoria del partito socialista PSOE nelle elezioni del marzo 2004 ha consolidato le tendenze che si erano create nel periodo precedente. Ora non si parla più di modello cinematografico, ma d'industria audiovisuale, nella quale il cinema si sviluppa sempre più legato al mondo della televisione; gli interventi per finanziare i progetti cinematografici sono sempre più importanti, soprattutto per gli anticipi dati sui diritti di trasmissione. Tale fenomeno, sorto durante gli anni novanta, si lega a un altro, nato sempre nello stesso periodo, riguardante la ristrutturazione dell'industria culturale e dell'intrattenimento attraverso l'integrazione, fusione o assorbimento d'impresе, che creano autentici agglomerati mediatici, finanziari e della telecomunicazione, dando origine ad un nuovo modo di fare cinema. Ad esempio, il gruppo agglomerato più rappresentativo dagli anni novanta è PRISA.⁴⁸ Le sinergie tra televisione e cinema si sono estese a numerosi livelli di promozione, come la stampa, le riviste e differenti programmi televisivi.

⁴⁶ Fuente ICAA

⁴⁷ <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/bic/evolucion-cinematografica/01-Evol1993-2002.pdf>

⁴⁸ Promotora de Informaciones, Sociedad Anonima, è un gruppo editoriale spagnolo dedito nell'ambito della comunicazione, educazione, cultura ed intrattenimento, presente in oltre 22 paesi europei e americani. Tra le sue proprietà, la testata giornalistica El País, la pay tv Sogecable e il gruppo Mediaset España Comunicación. giornalistica El País, la pay tv Sogecable e il gruppo Mediaset España Comunicación.

La televisione, incentivata per legge a produrre cinema⁴⁹, ha compiuto numerosi sforzi ed investimento nella realizzazione di film attraverso le proprio case di produzione, in particolare sfruttando il proprio potenziale dal punto di vista pubblicitario per ottenere un maggior successo all'uscita nelle sale.

Alcuni tra i film di maggior incasso degli ultimi anni, che superano il milione di biglietti venduti, sono siglati da imprese televisive come Estudios Picasso Fabrica de Ficción (*Alatriste*, 2006 di Augustin Yanes; *El laberinto del Fauno*, Guillermo del Toro, 2006; *Dias de futbol*, di David Serrano, 2003; *Los dos lados de la cama*, di Emilio Lazaro, 2005) o Produccion Cinematograficas Telecinco (*El orfanato*, Bayona, 2007); Ensueño Films/Antena 3 (*Los Borgias*, di Antonio Hernandez, 2006). Il che dimostra come la televisione ormai sia indispensabile nella produzione filmica.

C'è una perfetta spiegazione per la quale le emittenti televisive investono e ottengono successo con questi film. Nel caso di *Mar adentro*, l'intelligente politica di promozione che fece rivivere il tema dell'eutanasia ha chiaramente favorito la pellicola. Tanto in *El penalti mas largo del mundo* come *Dias de futbol* o *Los dos lados de la cama* sono commedie destinate al grande pubblico che funzionano come previsto, solidamente unite alle proprie campagne pubblicitarie e con la presenza di attori la cui fama si è formata nel mondo televisivo, rinforzando una curiosa unità tra i due schermi. Le proposte di genere fantastico (*El laberinto del fauno*), sono destinate al settore più dinamico della platea, gli adolescenti amanti del terrore e del soprannaturale. E, infine, il grandissimo successo dei film basati su fumetti, come *Alatriste (Il destino di un guerriero*, Augustin Diaz Yanes, 2006), o i personaggi di Mortadelo e Filemon, derivato dalla già consolidata fama presso fedeli lettori.

Il periodo del secondo mandato di José Luis Zapatero ha visto aumentare le cifre di produzioni filmiche, fino a raggiungere livelli che ricordano gli anni sessanta⁵⁰. Quest'aumento di film realizzati possiede caratteristiche simili agli anni precedenti: l'associazione di più imprese per la produzione di molte pellicole, infatti, è un fenomeno

⁴⁹ Con la Ley de Proteccion y Fomento de la Cinematografia 17/1994, si posero le basi del nuovo paesaggio audiovisuale nel quale il cinema spagnolo dovette sostenersi non solamente attraverso le sovvenzioni statali dipendenti dal botteghino, ma anche con un intreccio audiovisivo in cui le televisioni, specialmente le private, giocarono un significativo protagonismo unito ai diretti investimenti da parte di altre imprese relazionate al mondo della comunicazione ed informazione. (Ved pag. 28)

⁵⁰ Fonte ICAA. http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/bic/ano-2011/produccion-espanola/04-Largos_Espa_Producidos-pdf/04.Largos_Espa_Producidos.pdf

legato in parte alla legislazione vigente che obbliga le televisioni ad allearsi con produttori indipendenti, in parte alle agevolazioni che si ricavano dalle coproduzioni con paesi terzi, inclusi quelli appartenenti alla Comunità Europea.

Ormai è noto che i successi cinematografici, oltre che all'industria discografica ed editoriale, non si misurano esclusivamente attraverso il controllo dei biglietti venduti, ben sapendo che le sale di proiezione non risultano più essere l'unica via di accesso del pubblico.

Le cifre riguardanti la presenza di pubblico nelle sale sono andate invece diminuendo negli ultimi anni, in particolare per quanto riguarda i film spagnoli (si passa dai 146 milioni di spettatori nel 2000⁵¹ agli appena 100 milioni nel 2010).⁵² Gli spettatori non abbandonano solo le sale, ma sono calate sensibilmente anche le altre forme di consumo cinematografico, come il DVD. L'aumento dei downloads illegali di film in internet, aiutato da fattori di ordine tecnologico come l'ampliamento dell'alta velocità delle linee telefoniche, porta ad alcuni impresari del settore a considerare che, ad esempio, nel 2007 siano stati 207 milioni i film scaricati dalla rete, con una previsione di 350 milioni per l'anno successivo; in altre parole, circa quarantatré film all'anno per internauta.⁵³ Inoltre, l'aumento del consumo pirata domestico, ha impossibilitato l'ammortizzazione dei costi in un secondo mercato che non sia il cinema. La questione riscontrata è che, tramite la pirateria su internet, il cinema, pur raggiungendo un pubblico vasto come non mai, lo fa in supporti e formati differenti dai 35 mm e le sale tradizionali.

Detto ciò, i picchi di spettatori sono sporadici e, anche se la situazione del cinema spagnolo resta preoccupante, non si deve sminuire il valore dei sei milioni di spettatori di *Los otros*, dove la presenza di Nicole Kidman e del produttore Tom Cruise potrebbe ingannare la nazionalità della pellicola. La linea transnazionale il cui l'esempio rappresentativo è il film diretto da Woody Allen *Vicky Cristina Barcelona* (2008), dove, oltre a produzioni private, partecipano istituzioni pubbliche catalane e statali per portare a termine un progetto che compie anche una missione di promozione turistica

⁵¹ http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/bic/evolucion-cinematografica/Evolucion_1996-2006.pdf

⁵² http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/bic/ano-2010/Boletin_2010.pdf

⁵³ Dati dell'Asociacion Videografica Española Independiente (AVEI), che unisce i piccoli distributori videografici dediti al cinema d'autore, descritti da Ponga P., *SOS, indies en peligro de muerte, in Fotogramas*, MCMLXXXII, dicembre 2008, pag. 154-160

della città.⁵⁴ Per non dimenticare i cinque milioni che ottenne *Torrente 2, Mission en Marbella* (Santiago Segura, 2001), dove il protagonista della saga⁵⁵ vuole costruirsi come parodia non solo di riferimenti cinematografici, ma anche di principi e abitudini tipiche della società spagnola contemporanea, soprattutto attraverso numerosi camei, dove il pubblico rimane incantato nel vedere i propri idoli televisivi sul grande schermo. Ancora con *Lo imposible (The impossible)*, Juan Antonio Bayona, 2012)⁵⁶ ed il recente *Ocho apellidos vascos* (Martinez-Lazaro E., 2014), che si converte nel film spagnolo più visto nella storia di Spagna, con più di sei milioni e mezzo di spettatori e il secondo film che ha ottenuto il maggior incasso al botteghino, con quasi 39 milioni di euro⁵⁷; questi esempi certificano il fatto che un determinato cinema spagnolo possiede il suo pubblico, indipendentemente da qualsiasi considerazione artistica.

Ad aiutare questi sporadici successi si deve aggiungere un altro fenomeno del cinema, quello della “trans nazionalizzazione”,⁵⁸ presente già da diverso tempo ma che ha raggiunto visibilità solo negli ultimi anni. I film spagnoli hanno dato spazio e parola a una nuova realtà sociale propria di questi anni di globalizzazione, piena di eco, lingue e culture differenti che convivono insieme agli usi e costumi tipici spagnoli, in particolare avvicinando le ex colonie sudamericane alla Spagna. Fenomeno questo riscontrabile anche nella carriera di alcuni attori come Antonio Banderas, Antonio Bardem o Penelope Cruz, che recitano su entrambi versanti dell’oceano; per non parlare dei registi, chiamati a girare film in territori americani, come Bayona o Berdejo.

Il cinema dei giorni nostri può essere considerato più maturo nel contenuto e nella tecnica, degno di proiezione in qualsiasi paese europeo o negli Stati Uniti. Di fatto, i film spagnoli contano numerosi premi internazionali. Si proietta con regolarità nelle sale europee e, in parte minore, nelle americane.

⁵⁴ Ramos R., *El estreno de “Vicky, Cristina, Barcelona” rescata el interes del turismo britanico por la capital catalana*, La Vanguardia, 15/02/2009.

<http://www.lavanguardia.com/cuidados/noticias/20090215/53640677022/el-estreno-de-vicky-cristina-barcelona-rescata-el-interes-del-turismo-britanico-por-la-capital-catal.html>

⁵⁵ *Torrente, el brazo tonto de la ley* (S. Segura, 1998); *Torrente 2: mision en Marbella* (S. Segura, 2001); *Torrente 3: El protector* (S. Segura, 2005); *Torrente 4: Lethal Crisis* (S. Segura, 2011); *Torrente 5: Operacion Eurovegass* (S. Segura, 2014).

⁵⁶ <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/bic/evolucion-cinematografica.html>

⁵⁷ Belinchon G., “*Ocho apellidos vascos*” ya es la pelicula mas vista de la historia, El Pais, 21 aprile 2014

⁵⁸ Heredero C., *Miradas con horizontes*, in Pohl B., Tuschmann J., *Miradas glocales. Cine español en el cambio del milenio*, Iberoamericana, Madrid, 2007, pag. 10-11

Nonostante gli sforzi da parte degli attuali registi nel girare film sempre più attinenti a questioni attuali e moderne, la rinascita del cinema continua ad essere lenta, mancando ancora di un'adeguata normativa e dove il successo dei film si basa solamente sul guadagno ricavato dal primo fine settimana di presentazione nei multisala.

Il cinema spagnolo denuncia una frenata nella propria produzione in quanto non riesce a far fronte alla continua e crescente espansione del mercato statunitense, che bombarda costantemente le sale con propri film sempre all'avanguardia in campo tecnologico. Il cinema iberico, nonostante i suoi successi e fallimenti, sarà condannato a vivere una situazione di costante incertezza, salvo che non si faccia una pulizia nel mercato cinematografico costantemente controllato dalle grandi compagnie nordamericane e non sia rinnovata una legislazione adatta alla situazione attuale.

L'industria spagnola ha conosciuto un profondo cambiamento dall'approvazione della legge Mirò. Senza dubbio, la sopravvivenza del cinema è dipesa dagli aiuti pubblici per la produzione, dall'appoggio televisivo, dalle quote ricavate dalle vendite e dalle strategie governative promozionali fuori dai confini, oltre ai fenomenali e sporadici successi.

Nonostante l'efficacia di quest'atteggiamento, non è il predominante del cinema spagnolo; i pilastri su cui poggia sono altri, come il look transnazionale (creando spesso un ponte tra i due continenti Europa ed America) o il grande armamento di generi cinematografici che sono esplosi oltre i confini (come l'horror) e il ricorso a stelle internazionali.

Purtroppo questi pilastri sono come meteore, brevi e sporadici, senza continuità nel tempo; gli sforzi come si è visto certamente non mancano, però il linguaggio del nostro attuale tempo in Spagna è senza dubbio quello dei soldi, o meglio, della mancanza di denaro. La crisi del cinema spagnolo ha conosciuto un'acuta fase nel 2002, portando alla quasi paralisi dell'industria cinematografica. La perdita di spettatori degli ultimi anni sembra consistente e ancora non si conosce una chiara strategia per uscire da questa situazione.

L'arrivo del governo conservatore del PP nel 2011 ha aperto il dibattito su come terminare con la tradizionale linea di finanziamenti e tentare nuove strategie, attraverso il mecenatismo e gli incentivi fiscali, anche se al momento nulla ancora è stato definito.

3.2 I generi di successo

Il cinema spagnolo contemporaneo presenta una grande varietà di generi e filoni che possono essere raggruppati in tre grandi pilastri: drammatico, il genere horror e fantastico, la commedia.

Appartenente al genere drammatico, il filone sociale è un cinema stimato e avvalorato da parte dell'Accademia, apprezzato in Spagna come all'estero; presenta al suo interno una variegata suddivisione in filoni tematici. Il tema della *violenza* è uno tra questi. Ogni anno in Spagna ci sono migliaia di denunce per violenza, problema che colpisce sempre di più la società spagnola. Il cinema è una delle arti che più si utilizza per denunciare pubblicamente il maltrattamento. Sono sempre più i film che trattano questa tematica, affrontata da diversi punti di vista, sia dal lato della vittima che del carnefice. Questo cinema apre la strada ai tabù che da sempre hanno afflitto la società sul tema della violenza, invitando il pubblico a riflettere sopra la gravità di questo grande problema. *Solo mia* (Javier Balanguer, 2001), narra le vicende di una coppia dove la donna subisce la violenza del marito, attraverso una serie di flashback.; il film ottenne quattro nomination ai Premi Goya. *Te doy mis ojos* (*Ti do i miei occhi*, Iciar Bollain, 2003), è una storia di violenza, amore, paura, controllo e potere; narra la violenza psicologica che la donna soffre nella sua tempestosa relazione. Il film vinse sette premi Goya.

L'eutanasia è l'atto di causare la morte ad un essere umano per evitare le sofferenze. È considerata comunque, nella maggior parte dei paesi, una forma d'omicidio, per quanto possa essere un'azione positiva. L'esempio sovrano di questo tema è la pellicola *Mare Dentro*, di Amenábar del 2004. Il film fu vincitore di quattordici premi Goya e l'Oscar al miglior film straniero.

La Spagna si caratterizza per essere un paese con molta storia e forti tradizioni; questo si riflette in numerosi film di carattere *storico* che ogni anno escono nelle sale e che

spesso generano un grande impatto sociale attraverso gli argomenti proposti. Il cinema spagnolo dà grande importanza al documentare la storia del paese, in particolare dopo decenni di occultamento della veritiera storia della nazione. I film spaziano attraverso i secoli, concentrandosi in particolare sull'ultimo. Per quanto riguarda il cinema d'epoca, rilevante è il film *Juan la loca* (Giovanna la Pazza, Vicente Aranda, 2001), narra la storia della Regina di Spagna, accusata di pazzia ingiustamente. Ambientato negli anni della Seconda Repubblica, *La lengua de las mariposas* (*La lingua delle farfalle*, José Luis Cuerda, 1999) racconta la relazione tra un maestro prete e un suo alunno sul finire del 1936, mostrando sullo sfondo lo scatenarsi della terribile Guerra Civile che massacrò il paese.

Nel periodo del Franchismo è ambientata la pellicola *Las 13 rosas* (*Le 13 rose*, Emilio Martínez Lázaro, 2007). Era il nome dato a un gruppo di tredici giovani ragazze, metà appartenenti alla Juventudes Socialistas Unificadas⁵⁹, fucilate a Madrid alla fine della Guerra Civile da parte delle forze franchiste.

Relazionato in particolar modo al legame tra Spagna e Sudamerica, il cinema d'immigrazione trova ampio spazio nella produzione filmica. Come la maggior parte dei paesi europei, la Spagna, da nazione d'emigrazione, ora è invece uno stato d'immigranti. Questo genere affronta la nuova realtà con un ampio repertorio di film che raccontano la dura vita dei giovani immigrati, tentando di sminuire l'ormai frequente binomio tra immigrazione e delinquenza.

Di grande successo, che spazia in diversi ambiti, è il cinema *giovanile*. Molti film drammatici vedono come protagonisti i giovani; riferendosi in particolare al genere giovanile, spesso si pensa a vicende di ragazzi che affrontano le peripezie vitali e i tipici problemi degli adolescenti, generalmente scontrandosi, spesso in forma violenta, con l'intorno familiare, la scuola e la società. Le vicende del branco di un quartiere popolare di Madrid sono raccontate nel film *7 Virgenes* (Alberto Rodríguez, 2005), che illustra la quotidianità di un gruppo di amici disposti a tutto per appartenere alla stessa cerchia. Quando si tratta di bullismo, tema più che mai attuale e sempre presente tra le problematiche scolastiche, *Cobardes* (*Codardi*, José Corbacho e Juan Cruz, 2008) è un film che riflette e racconta in pieno questa piaga, mostrando come non sia cambiato nulla nel corso di trent'anni. *AzulOscuroCasiNegro* (D. S. Arévalo, 2006), affronta la

⁵⁹ Fu un'organizzazione politica giovanile spagnola, fondata nel 1936 durata fino agli anni cinquanta. Crebbe notevolmente durante la Guerra Civile, in particolare nella difesa della capitale contro le forze ribelli franchiste.

difficoltà di un giovane nel conquistare i propri sogni, intrappolato in un lavoro che odia per poter mantenere il padre invalido, mentre il suo migliore amico cerca di assumere la propria identità sessuale dopo la scoperta dell'omosessualità del padre. Temi più che mai attuali tra i giovani, che le hanno fatto vincere tre premi Goya.

Anche il cinema di *tradizione* è un punto forte quando si tratta di film che riflettono gli usi e costumi tipici di un paese. Infinite solo le idee che si creano nella nostra mente quando si parla della Spagna, spesso portate all'esagerazione dagli stessi spagnoli; d'altra parte è quello che ognuno fa con le proprie tradizioni, estremizzarle al fine di creare l'idea nell'immaginario collettivo, accrescendo il fattore curiosità (e di conseguenza facendo della pubblicità) per il proprio stato. Prendendo come esempio solo due fenomeni particolarmente importanti, quando parliamo di Spagna, subito pensiamo al flamenco e alle tapas. Nel film *Camaron* (Jaime Chavarri, 2005), si trovano i migliori esempi di musica flamenca, dove il protagonista (Camaron de la Isla) fu uno dei massimi rappresentanti di questo genere musicale. In *Tapas* (José Corbacho e Juan Cruz, 2005), è mostrato il tipico bar spagnolo, con le sue tradizioni culinarie raccontate attraverso i protagonisti, tipica "gente" del barrio⁶⁰ spagnolo.

Il formidabile successo di film come *El orfanato* o *[REC]*, così come prodotti televisivi del calibro de *El internado* o *Hay alguien ahí*, sembrano indicare un certo cambio nella mentalità degli spettatori spagnoli, che iniziano ad accettare con una certa voglia le immersioni di alcuni registi nazionali nel territorio del fantastico.

La relazione tra la cultura spagnola e i generi horror e fantastico è sempre stata molto incerta, piena di alti e bassi, come se i registi si vergognassero di intraprendere questa strada senza provare il rischio nell'osare qualcosa di nuovo, mantenendo sempre lo stesso copione. Dopo i successi degli anni sessanta e settanta, il genere ha subito un brusco colpo con la Legge Mirò che, stabilendo la creazione di pellicole di qualità, sembrava considerare l'horror come un qualcosa di non compatibile con le condizioni qualitative imposte. Bisogna attendere gli anni novanta con Alex de la Iglesia e il suo *El dia de la bestia* per rivitalizzare questa tipologia di cinema, avvicinandolo alle produzioni statunitensi. Tuttavia, la critica ha sempre lamentato una somiglianza troppo grande con il cinema americano, paragonandolo a una "imitazione dei modelli standard dell'egemonica Hollywood rinforzati di alcuni paradigmi mondiali visti da una

⁶⁰ Quartiere (traduzione).

prospettiva iberica, mancando però di quel peculiare miscuglio culturale che si poteva apprezzare positivamente nei decenni anteriori”.⁶¹

La svolta dell’ultima decade nel cinema fantastico ed horror è dovuto al fatto che la nuova generazione di registi, nati a cavallo della Transizione spagnola, siano il prodotto della globalizzazione e della società in generale marcati quindi non solo dall’industria cinematografica ma anche dalla televisione ed internet.

Costoro quindi, a causa dello scarso valore dato all’horror spagnolo negli anni ottanta, sono cresciuti con quello hollywoodiano oltre che con autori italiani quali Argento, Bava e Fulci, grazie ai quali hanno potuto sperimentato una nuova serie di film di questo genere. Ovviamente non si può paragonare il cinema spagnolo con quello USA, sapendo che “la fragile industria del cinema spagnolo manca delle opportunità culturali, mediatiche e finanziarie per emulare in questo senso il suo omologo statunitense”.⁶²

Un tentativo di successo, dovuto in gran parte all’ottima campagna pubblicitaria, l’ottenne *El orfanato* (2007), anche se viene considerato dalla critica uno dei film più impersonali e più meccanici usciti nel genere fantastico spagnolo recente, “una sfida più adatta agli sconosciuti del genere che non per gli amanti di questo”⁶³. Coloro che non fecero nessuna concessione al pubblico, ottenendo in questo modo un successo al botteghino, furono James Balanguero e Paco Plaza con [REC], nel 2007, un pezzo puro di tale genere concesso come un autentico carosello terrificante appoggiato al magistrale lavoro della prospettiva in prima persona; una semplice storia di zombie, alternata con numerose note d’umorismo al fine di far prendere fiato allo spettatore. Sfruttando poi la scia del successo dell’horror, alcuni veterani registi hanno tentato di seguire la corrente non sempre però riuscendo nello sforzo. È il caso di Elio Quiroga con *La hora fría* (2006) e *No-Do* (2009), ghost story di fantascienza che dimostrano la poca devozione e impegno del regista nei confronti del genere.

Purtroppo, come spesso accade, molti registi emigrano all’estero, esausti nell’attendere il successo. È il caso di Juan Carlos Fresnadillo che, passato il debutto con *Intacto* (2001), dopo sei anni d’attesa decide d’emigrare fuori dai confini accettando di girare *28*

⁶¹ Aguilar C., *Fantastico, español, moderno*, Alcine 36, Festival de Cine de Alcala de Henares – Comunidad de Madrid, Madrid, 2006, pag. 154-155. Traduzione mia.

⁶² Navarro A. J., *El regreso a la casa del terror*, in “Dirigido por...”, n°392, settembre 2009, Barcelona, pag. 32. Traduzione mia.

⁶³ Alarcon T. L., *Apocalipticos y desintegrados*, in “Dirigido por...”, n° 392, ottobre 2009, Barcelona, pag. 37. Traduzione mia.

settimane dopo (2008), sequel del successo *28 giorni dopo* (Danny Boyle, 2002), considerata una continuazione quasi più completa e matura rispetto al predecessore. Con tali successi di vendite d'entrata e una riconosciuta fama estera riguardo al genere fantastico e horror, bisognerebbe riflettere sul costante complesso d'inferiorità che l'industria spagnola ha da sempre rispetto a Hollywood; sarebbe l'ora che iniziasse a prendersi sul serio riguardo a tale genere, visti gli ottimi risultati ottenuti.

3.3 Il cinema spagnolo nel mercato internazionale

Da una quindicina d'anni si considera che la Spagna possieda una tra le più solide industrie cinematografiche d'Europa. È sorprendente, però, notare come la maggior parte della popolazione spagnola si dedichi ad accusare il cinema nazionale con una moltitudine di maldicenze (pessima qualità, attori non bravi, sempre gli stessi temi) mentre, fuori dai confini e soprattutto in Europa, esso sia comprato e consumato, portandone a crescere costantemente la richiesta⁶⁴.

L'Italia è la prima tra tutti. A volte entrando in sordina, altre esplodendo nelle sale, il cinema spagnolo fa la sua comparsa nelle sale italiane alternando film di successo e titoli da pochi spettatori. Senza dubbio, nei giorni nostri, la maggior parte delle persone associa i film iberici ai nomi di grandi registi, come Almodóvar, Amenábar e de la Iglesia. I dati diffusi dal FAPAE parlano chiaro, il cinema spagnolo incassa maggiormente fuori dai suoi confini e l'Italia è uno dei paesi dove si proiettano maggior film spagnoli. Nel 2012 sono stati trentasette i film ispanici usciti nelle sale italiane, con un incasso di 17 milioni di euro, risultando il maggior importatore di pellicole spagnole.⁶⁵

Esiste quindi un grande divario, tra l'estero e l'interno del paese, nel riconoscere la qualità del cinema spagnolo. La maggior parte della popolazione pensa che questo cinema manchi di qualità; e la percezione è un fattore importante in un settore che vive sulla comunicazione pubblica.

⁶⁴

http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1262948513188_CAP_8_Cinema.pdf

⁶⁵ Distribuzione dei film spagnoli nelle sale europee.

<http://www.fapae.es/verListadoComunicados.asp?id=972&url=noticias>

I trecento ottantaquattro film prodotti in uno stato con quarantacinque milioni di abitanti hanno un grande peso se paragonati alla restante produzione europea e le cifre parlano chiaro.⁶⁶ Stupisce scoprire come il cinema spagnolo sia paragonato a quello statunitense, che lo considera un pilastro della propria economia.

Il cinema spagnolo conta su un buon mercato internazionale che va oscillando di anno in anno. La concorrenza da prendere in considerazione non sono le majors⁶⁷ e i grandi studi statunitensi, bensì altri paesi (ad esempio europei) e, in questo senso, la Spagna è molto competitiva, anche se potrebbe esserlo ancora di più⁶⁸.

Una mancata solida base industriale non permette alla Spagna di produrre film in maniera continua al fine di soddisfare la richiesta del mercato; le problematiche sono differenti, come:

- la tendenza alla micro impresa, la quale produce un numero scarso di film in pochi anni per poi sparire, fallendo o venendo assorbita da altre case produttrici;
- il volume, non essendoci un flusso costante di produzione capace di alimentare la continua domanda;
- il finanziamento, eterno problema, in parte risolto da diversi decreti legislativi, però incapace tuttora di creare una trasmissione chiara tra produttore e consumatore.
- l'apparato legislativo, che non sempre ha apportato grandi investimenti in campo cinematografico.

Nonostante tutto, però, la produzione spagnola continua a essere efficiente, nonostante le scarse risorse che possiede. Con presupposti inferiori rispetto alla media di altri paesi europei, infatti, riesce a produrre film capaci di risvegliare grande curiosità in tutta Europa e tale risultato sarebbe impossibile senza un adeguato supporto statale.⁶⁹

⁶⁶ I lungometraggi prodotti in Spagna nel 2013 furono 384; in Italia 323, Francia 279. Fonte Ministerio de Educacion, Cultura y Deporte. <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2013/CineNacionalidad.html>
Italia 323, Francia 279,

⁶⁷ Maggiori studi di produzione cinematografica

⁶⁸ Perez S. R., *Il cinema spagnolo conferma il suo successo all'estero*, 24/10/2010.
<http://www.cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=it&did=147676>

⁶⁹ Fonte FAPAE, dati giugno 2013.

<http://www.fapae.es/verListadoComunicados.asp?id=972&url=noticias>

Il talento è sicuramente un fattore che non manca. La Spagna produce film di diverso contenuto, dalla commedia leggera al cinema più complesso, dal documentario alla pellicola del terrore, dai film in lingua inglese a quelli in basco. Possiede dunque una varietà unica al mondo che allo stesso tempo rappresenta sia la sua ricchezza sia il suo punto debole, poiché causa una frammentazione del mercato.

Specialmente ai giorni nostri, il talento spagnolo è riconosciuto all'estero. Almodóvar è indubbiamente un'icona mondiale che ha creato il genere "almodovariano", riconoscibile in tutto il mondo, quando si tratta di una commedia con situazioni fuori dal comune nella quale s'incontrano personaggi di tutti i generi sessuali. Il regista mancego ha raggiunto il traguardo, come pochi al mondo, creando una marca e un sottogenere proprio. Tutti i film prodotti hanno avuto una distribuzione internazionale ottenendo grandi successi.

Altro esempio è Carlos Saura, uno dei registi spagnoli più conosciuti all'estero e sicuramente il più longevo, i cui film non sono necessariamente dei grandi trionfi commerciali.

Tra i giovani, Alejandro Amenábar si è consolidato come un direttore dal successo al botteghino, capace di competere con il mercato muovendosi tra i diversi generi, come con *Los otros* o *Mar adentro*, ottenendo riconoscimenti internazionali.

Il cinema è un bene che può essere utilizzato in diverse maniere, anche se difficilmente si può conoscere con esattezza l'impatto che produce. Investigarlo fuori dai confini spagnoli è ancora più complesso. Si considera che il cinema di oggi non fa riferimento solamente alla sua uscita nelle sale anzi, molto spesso l'anteprima del film non è altro che la fine di un precedente lungo percorso di promozione. Inoltre, molti film non passano per le sale e sono distribuiti direttamente nel mercato dei DVD e d'internet.

Tutto quello che è considerata fiction audiovisuale, in qualsiasi formato di consumo, assume sempre maggior importanza nelle relazioni che l'essere umano crea nella sua rete sociale e, all'interno di questo mercato, il cinema è la forma di comunicazione più rilevante; non tanto per il suo impatto in cifre, quanto per il suo conformarsi agli usi e costumi quotidiani della quotidianità.

Il cinema è stato da sempre un'arma fondamentale di propaganda; fin dal suo inizio si dimostrò una forza fondamentale di comunicazione con un grande ascendente manipolatore. Questo concetto fu perfettamente capito e sfruttato dal governo USA, che fece della difesa del suo apparato audiovisuale una delle pietre miliari della politica di protezione ed esportazione.

Il cinema è quindi un pezzo grosso del marketing turistico. Molti scenari presenti nei film sono diventati meta di numerosi circuiti turistici. Nel caso della Spagna, per esempio, il cinema di Almodóvar ha creato all'estero l'immagine di un paese, in particolare della capitale Madrid, del divertimento e allegria, della movida, aiutando di conseguenza la diffusione dei suoi film nel mercato internazionale.

Detto questo, se l'impatto del cinema spagnolo sulla Spagna stessa migliorerà, si creeranno condizioni favorevoli all'esportazione. Assicurare un continuo flusso di prodotti di successo già testati in casa cui il mercato reagirà positivamente perché ama i successi locali, agevolerà la comunicazione pubblica, elemento essenziale della promozione.

Al contrario, una sistematica e costante azione per potenziare la presenza del cinema fuori dalla Spagna porterà ad una miglior percezione dentro i confini, e ad un rinforzo dell'industria, in quanto è notorio come il successo all'estero produca il cosiddetto orgoglio nazionale; questo ricadrà direttamente sui talenti locali, alzando così il valore della produzione autoctona (è ciò che è accaduto, ad esempio, con il riconoscimento internazionale di Almodóvar, che ha rafforzato la fama degli attori che con lui hanno lavorato, come Carmen Maura, Antonio Banderas e Penelope Cruz).

I mercati consumatori sono divisi per paesi e zone. Ognuna di queste zone ha stabilito forme di protezione del proprio territorio. In quanto al consumo tradizionale, ci sono nazioni che consumano cinema proveniente da tutto il mondo, come Francia, Canada e Giappone; al contrario, altri prediligono i prodotti nazionali, come Stati Uniti e Cina. In Europa, in generale, i paesi produttori sono a loro volta grandi consumatori.

Bisogna considerare, poi, che i film prodotti dai grandi studi americani rappresentano circa il 70% del mercato mondiale; aggiungendo che non dominano solamente il cinema, ma anche il settore del home video, della televisione e di internet, controllando così la rete del consumo mondiale.

In Europa, nel 2012, sono stati prodotti 1299 film dei quali il 14% sono spagnoli. A livello mondiale la Spagna occupa la nona posizione tra i paesi con il maggior numero di pellicole prodotte e il quarto posto in Europa.⁷⁰

Il totale dei film europei presenti nel mercato nordamericano è pari a un 8%, costituito in ordine di numero dal Regno Unito, Francia e Spagna. Quando si parla di presenza del cinema spagnolo all'estero si tratta sempre di una presenza rappresentativa e perché mai si potrà competere con il cinema prodotto dalle majors.

Al cinema spagnolo, comunque, spetta una serie di sfide da affrontare per garantirsi il volume necessario per essere competitivo. Le imprese produttrici si dedicano nel generale a prodotti troppo specifici o al solo settore televisivo. Con una tendenza opposta a quella del mercato internazionale, negli ultimi anni in Spagna si è rafforzata la diversità di produzione nelle diverse comunità autonome. Questo offre enormi vantaggi dal punto di vista storico e di promozione della lingua locale, ma porta all'eccessiva frammentazione del mercato. Il lusso culturale d'esaltazione linguistica si trasforma in problema nel momento di esportare il film fuori dalla nazione.

Il cinema spagnolo quindi deve essere capace di generare sufficienti quantità di film al fine di garantire un flusso d'offerta continua, specializzandosi e potenziando la nicchia di mercato dove è già presente; inoltre, deve sfruttare a suo favore le diversità linguistiche e culturali, senza rendere questo fattore un punto debole. Deve cercare, infine, d'instaurare maggiori collaborazioni tra le distinte agenzie autonome per raggiungere risultati migliori.⁷¹

La ricchezza creativa spagnola deriva dall'enorme diversità di sfide che si pone per attrarre i più variegati mercati.

La Spagna non possiede poderose reti di distribuzione nazionali né interne né internazionali; però, questa mancanza, è compensata con la capacità di entrare nel mercato di nicchia, tentando di offrire i più svariati generi di pellicole.

⁷⁰ Informativo elaborato da FAPAE (Federacion de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles), fonti RENTAK e Observatorio Europeo del Audiovisual.

⁷¹ Produzione di lungometraggi spagnoli per comunità autonoma. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/bic/ano-2012/08-Evolucion-Produccion-CCAA.pdf>

Quando il produttore Julio Fernandez scommesse con il cinema del terrore come sua politica d'impresa, non sembrava essere una grande idea. Anni dopo si può sicuramente confermare che diede inizio a una delle più grandi correnti d'esportazioni del cinema spagnolo della storia. Titoli come *Los sin nombre* (Nameless – Entità nascosta, 1999), *Darkness* (2002) o *Rec* (2007), di Jaume Balanguero, furono successi internazionali; parallelamente, anche altre imprese imitarono questo modello, lavorando con il genere horror di gran successo (come Amenábar o Bayona) raggiungendo vendite milionarie in tutto il mondo.

Il genere del terrore spagnolo si differenzia da quello degli altri paesi per la sua ambiguità intelligente di fronte all'effetto duro e puro, caratteristica che gli ha permesso di entrare nel mercato internazionale con forza propria e, a sua volta, di essere imitato. Allo stesso tempo, la Spagna ha prodotto film capaci di competere nei grandi mercati di lingua inglese, grazie a registi che diressero in questo idioma (Amenábar, Alex de la Iglesia, Fernando Trueba) o contrattando direttori stranieri per dirigere film spagnoli (Woody Allen, Milos Forman).

C'è da considerare il fattore della crisi economica, che ha colpito il cinema di tutto il mondo. Se si analizzano le cifre globali del cinema spagnolo⁷², si osserva che si mantengono abbastanza solide e che, aspetto più importante, possono migliorare. La recente evoluzione della presenza di film spagnoli all'estero, malgrado le difficoltà che pone l'attuale crisi economica, permette d'essere ottimisti. Nonostante tutto, bisogna analizzare le conseguenze che la crisi mondiale sta creando nel mercato e le misure che i paesi afflitti stanno adottando:

- chiusura del mercato ai prodotti stranieri, aumentando i locali più fruibili e capaci di ottenere maggior successo, come nel caso dei paesi latinoamericani e dell'Asia;
- perdita di capacità finanziaria da parte dei distributori locali. Questo fenomeno si nota in Giappone, dove sono state chiuse o sospese le attività di molti distributori che lavorano con l'estero;
- cambiamento da parte delle televisioni, che non considerano ora il cinema come prodotto primario, prediligendo le serie ai film. C'è da dire che, con l'avvento del

⁷² Evoluzione della produzione cinematografica 2007-2012. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/bic/evolucion-cinematografica/Evolucion-2007-2012.pdf>

digitale e il conseguente aumento dell'offerta, sono stati creati canali tematici dedicati solo al cinema (ad esempio La Sexta⁷³ e Paramount Channel);

- emergenza di un mercato sommerso dalla pirateria. Il problema dei download illegali ha provocato la riduzione del mercato e la quasi totale sparizione del home video.
- Riduzione d'impresе compratrici per mancanza di liquidità; fenomeno questo che sta colpendo in particolar modo il mercato francese.

Anche se non esiste una definizione di cinema spagnolo, tra i professionisti si avverte una percezione positiva.

È un cinema audace capace di dimostrare, generazione dopo generazione, la capacità di adattarsi ai gusti del mercato. È intelligente, spesso sorpendo il pubblico abituato ad altre forme narrative, affronta le storie partendo dal punto di vista del singolo individuo. È sexy, specialmente a partire dal periodo della transizione durante cui, la rottura dei registi con la passata censura, portò la Spagna in posizione di avanguardia della rivoluzione sessuale sotto molti aspetti, differenziandosi del maggior conservatorismo delle majors. È divertente, grazie alla sua grande capacità d'intrattenimento, specialmente nelle commedie, riuscendo ogni anno a raggiungere il successo con film di humor intelligente. E, soprattutto, è variegato, aperto alla costante sperimentazione di diversi generi, temi e lingue; caratteristiche, queste, inusuali nel cinema di altri paesi.

⁷³ Il canale, in seguito a un'ordinanza governativa, ha terminato le trasmissioni il 6 maggio 2014, insieme ad altri canali digitali.

4. Cinema di genere: tre studi di caso

4.1 [REC]

<i>Regia:</i>	Jaume Balaguero, Paco Plaza
<i>Data:</i>	2007
<i>Durata:</i>	85 min.
<i>Nazione:</i>	Spagna
<i>Lingua:</i>	Spagnolo
<i>Casa di Produzione:</i>	Filmax
<i>Sceneggiatura:</i>	Jaume Balaguero, Paco Plaza, Luiso Berdejo
<i>Fotografia:</i>	Pablo Rosso
<i>Montaggio:</i>	David Gallagert
<i>Musica:</i>	Carlos Ann

Sinossi: La giornalista Angela Vidal (Manuela Velasco) e il cameraman Pablo (Pablo Rosso), stanno girando un reportage sulle attività di una caserma dei pompieri durante il turno di notte. Alla risposta di una chiamata d'emergenza, si ritrovano in un condominio dal quale non usciranno mai più. Una signora, in preda alle urla e follie, attacca uno degli agenti di polizia, mordendolo al collo: è l'inizio dell'incubo. Il palazzo, all'insaputa di tutti, viene circondato ed isolato, posto in quarantena a causa di una probabile infezione portata da un cane appartenente ad una bambina. Man mano la situazione precipita, gli attacchi si susseguono ed ogni persona morsa si trasforma a sua volta in un mostro assetato di sangue. Angela e Pablo filmano tutto, cercando disperatamente una via di fuga e una spiegazione all'incredibile fatto. Unici superstiti, finiscono nell'attico, dove scoprono la stanza di un medico che seguiva il caso di una bambina (la niña Medeiros), infettata da uno strano virus. Purtroppo non sono soli nell'attico, una presenza inquietante li attacca colpendo prima Pablo e in seguito Angela la quale, rimasta sola e al buio, viene presa all'improvviso e trascinata fuori dall'inquadratura.

“Quello che fa più paura è quando non puoi controllare le cose”.⁷⁴

I numerosi film horror visti negli ultimi anni mostrano una crisi creativa che ha colpito i creatori di questo genere. Certamente non sono tutti da scartare, ma ormai si presentano sempre gli stessi mostri, zombi, psicopatici assassini che agiscono nelle medesima maniera, in scenari uguali e lo svolgimento delle azioni rimase spesso immutato. La ricetta è quella, con grida, improvvisi colpi, musica sussurrante. Il problema è che l'industria cinematografica pretende prodotti del terrore altamente standardizzati, sicuri, per ottenere il successo immediato senza correre troppi rischi.⁷⁵ Fino a quando le menti di Jaume Balaguero e Paco Plaza hanno prodotto [REC], rompendo con lo schema classico.

Creando una pellicola horror credibile e terrificante, diversa da quelle cui il pubblico era ormai abituato, hanno avvicinato più che mai lo spettatore alla pura paura di quanto non fosse accaduto prima.⁷⁶

La casa di produzione Filmmax decise di chiudere la Fantastic Factory⁷⁷, i cui prodotti erano ormai svalutati e troppo classici, dimostrando che con [REC] fosse possibile un altro cinema horror in contrasto con quello più commerciale.

La tecnica usata è quella del falso documentario o mockumentary, in questo caso un finto programma televisivo della notte, *Mientras usted duerme*.⁷⁸ C'è da dire che film dello stesso stile ce ne sono stati in precedenza, come il famoso *The Blair Witch Project* (D. Myrick, E. Sanchez, 1999), *Paranormal Activity* (O. Peli, 2007) o *Cloverfield* (M. Reeves, 2008). Non è tanto per la tipologia di tecnica usata che [REC] si distacca da questi, quanto per il contenuto. Le pellicole citate raccontano di video ritrovati in seguito ai fatti accaduti (i ragazzi dispersi nel bosco in la strega di Blair o il filmato recuperato dopo il disastro di Cloverfield), tutto solitamente documentato all'inizio del film attraverso un'immagine che fornisce la data e il contenuto del nastro, bollato “ufficialmente” da qualche governo (in primis gli Stati Uniti). [REC] non è un

⁷⁴ Balaguero J. in Navarro A. J., *Entrevista a Jaume Balaguero & Paco Plaza*, “Dirigido por”, Novembre 2007, pag. 50-53.

⁷⁵ Navarro A. J., *Filmar el horror*, “Dirigido por”, Novembre 2007, pag. 48.

⁷⁶ [REC], in Fotogramas.es, 25/06/2008. <http://www.fotogramas.es/Peliculas/REC/REC>

⁷⁷ Casa di produzione di film spagnoli di genere horror e fantastico. Fondata nel 2001, fu chiusa nel 2007, dopo aver prodotto nove film.

⁷⁸ Mentre voi dormite. Traduzione mia.

ritrovamento postumo al fatto. È girato tutto in diretta, in quanto si tratta della registrazione del programma tv, non ancora montato e quindi dispone di tutto il materiale filmico possibile. Lo spettatore dunque non guarda una storia già vissuta, la vive direttamente, all'istante. Partecipa dall'inizio alla fine, sorbendosi anche le pause e i momenti morti. Gli occhi fissi puntati sullo schermo trasformato nella telecamera di Pablo la quale gioca un ruolo essenziale, con zoom improvvisi, visioni notturne, movimenti bruschi, creando un labirinto visivo frammentato, un vedo/non vedo/intuisco. Ogni spettatore potrebbe essere Pablo.

“Non abbiamo mai preso come riferimento The Blair Witch Project, ma i reality show televisivi e, soprattutto, ai video di Youtube, un'influenza chiara in questo film, dove si trovano quotidianamente video di persone che filmano storie del terrore...”.⁷⁹ Un notevole contributo al film [REC] l'hanno dato i videogiochi, dove il pubblico è il giocatore protagonista che vive l'esperienza; non è un semplice spettatore. “E' come quando si gioca ai videogiochi, ad esempio *Resident Evil*, quando entrando in una stanza e non sai quello che incontrerai. Questo è ciò che fa paura. Anche quando qualcuno si avvicina alla telecamera durante un reportage televisivo e la colpisce, questo momento d'incertezza, dove non vedi nulla chiaro, anche questo dà molta paura...”.⁸⁰ Quello che più dispiace quando si assiste ad un adattamento di un videogioco è che si vede giocare qualcun altro ed è quello che non accade in [REC].

Rispetto al classico film, in [REC] il pubblico non trova un personaggio con il quale possa identificarsi, un punto sicuro in cui riversare la paura, anzi, la narrazione è confusa, accentuando sempre più la realtà che si mescola al terrore.

La paura in [REC] nasce dal fatto di non sapere quello che accadrà e dove ci si trova, ignorando su cosa si stia camminando o chi s'incontrerà. Gli attori non hanno mai ricevuto il copione completo, in tal modo i registi hanno potuto giocare con l'effetto sorpresa per ottenere una miglior reazione da parte del cast, rendendo il tutto più credibile. Quello che volevano era realtà e alla fine hanno creato il loro reality show.

⁷⁹ Ivi nota 71. Traduzione mia.

⁸⁰ Ivi nota 71. Pag. 51. Traduzione mia.

“*Sigue grabando*”⁸¹

All’inizio la pellicola sembra un documentario qualsiasi, racconta la routine quotidiana di una squadra di pompieri di Barcellona. Ma, poco alla volta, il film si trasforma in una storia alla Romero sui morti viventi,⁸² sull’esistenza di un qualcosa di demoniaco, sfociando nel più macabro dei reality show. [REC] gioca con questo tema, si dimostra capace di filmare il terrore allo stato puro. L’indiscussa protagonista del film è la telecamera, l’occhio che vede e registra tutto; non per nulla, la protagonista Angela Vidal (Manuela Velasco) in diverse occasioni grida al suo operatore di non smettere di registrare, qualsiasi cosa accada.

Non è però l’ennesimo film di zombie; gioca ad essere una pellicola sui morti viventi, con un’estetica che ricorda *28 giorni dopo* (*28 days later*, D. Boyle, 2002) o *La notte dei morti viventi* (*Night of the Living Dead*, G. A. Romero, 1968), però alla fine non è così; i personaggi sono contagiati da un’infezione che li trasforma in uomini assetati di sangue. Qui lo zombi non è un morto resuscitato, ma si trasforma in tale a seguito dell’infezione. “E’ un film con persone colpite da una malattia che alla fine scopriamo essere *un’altra cosa* che non possiamo rivelare.”⁸³ Anche se si tratta di un film horror in diretta, [REC] doveva avere un riferimento con il genere del puro terrore, paura genuina, di quel cinema che tutti ricordiamo averci terrorizzato. L’idea era quindi girare qualcosa di conosciuto però raccontato in diretta.

A scatenare la paura è proprio l’effetto del *non previsto*. Il progressivo capovolgere delle situazioni arriva al punto tale che la micro-società del condominio cada nel completo abisso; il tutto inizia con una semplice telefonata ai vigili del fuoco a causa di un’anziana signora con un problema di salute. Angela e Pablo, involontari protagonisti del reality show, entrano in un girone infernale senza fine dal quale non potranno scappare, percorrendo cento e più volte le scale, arrivando fino all’attico, definito come il cuore dell’inferno, dove scopriranno il ceppo primario dell’infezione, la bambina Medeiros. La paura raggiunge quote inimmaginabili, lo spettatore ricorre l’edificio in ogni sua stanza, rasentando la claustrofobia, con il fiatone, sfuggendo dagli infetti o aspettando che

⁸¹ “*Continua a riprendere*”. E’ la frase ripetuta più volte dalla reporter Angela durante il film.

⁸² Navarro A. J., *Filmar el horror*, “Dirigido por”, Novembre 2007, pag. 49.

⁸³ Ivi nota 71. Traduzione mia.

spuntino da qualsiasi angolo creando quella sensazione, a volte metaforica e altra fisica, della paura di morire. Le grida della reporter, il suo respiro affannato, il sudore freddo e l'impossibilità di articolare delle frasi, come fosse moribonda, aiutano il pubblico ad immedesimarsi ancor di più nella situazione. L'azione si svolge per completo dentro a un unico scenario, il condominio, che costituisce un intorno minaccioso dal quale non è possibile fuggire. La scena finale, quando Angela a terra, sperduta e quasi arresa, è trascinata per i piedi da qualcuno, lascia intendere a una possibile continuazione, una fine aperta della quale, come si è visto, sono stati creati tre sequel.

Alla paura si mescola una nota di humor attraverso la presentazione dei vari personaggi del condominio: la coppia di anziani, inconsapevoli della situazione che non perdono occasione di litigare tra loro; il gay argentino fuori moda, più attento ai suoi capelli che a quello che succede; la madre isterica, pronta a denunciare tutto e tutti pur di risolvere il problema e preoccupata per la febbre della figlia; la famiglia orientale, che diverte ogni qualvolta racconti un fatto per la scorretta forma nel parlare.⁸⁴

"Pablo grabalo todo... por tu puta madre"

Le riprese avvengono principalmente in tre diversi ambienti: la caserma dei pompieri, il camion dei vigili ed il condominio, veritiero e non un set, situato nelle Rambla de Cataluña, numero 34.

Girato per sembrare un programma televisivo, il film è composto di piani sequenza lunghi, ordinati cronologicamente, che in seguito dovrebbero essere tagliati e sistemati nella fase del montaggio, cosa che ovviamente in questo caso non avviene. Le inquadrature provengono dalla stessa macchina da presa, essendo l'unica posseduta dal cameraman.

In generale, il film può essere diviso in quattro parti da un punto di vista di piani sequenze.

Nella prima, essendo la presentazione del programma all'interno della caserma dei pompieri, sono presenti numerosi stacchi e pause; vengono intervistati vari vigili e mostrate le diverse attività (la cena, la partita di basket) per passare il turno di notte

⁸⁴ Matellano V., *Spanish Horror*, T&B Editores, Madrid, 2009, pag. 86.

fino alla chiamata d'emergenza. Qui ha inizio la seconda parte, una lunga ed unica sequenza, che inizia all'interno del camion durante il tragitto, segue con l'entrata nel condominio dove si incontrano i vari personaggi (condomini, poliziotti), la scoperta dell'anziana già infettata e il conseguente attacco a un poliziotto, l'isolamento dell'edificio e l'apertura di un vicino magazzino nel tentativo di cercare una via di fuga. Il tutto senza alcuna pausa nella ripresa.

La terza parte è simile alla prima; è costruita con diversi piani, separati da pause, dove la giornalista parla con i condomini. Le interviste sono girate con il classico primo piano della persona, intervallate dall'intromissione della reporter che suggerisce cosa dire, la posizione giusta, la sistemazione del microfono. Tra questa e la quarta parte è presente una possibile lunga pausa, nella quale la telecamera viene spenta e appoggiata nel pavimento. Il grande e ultimo piano sequenza comincia quando la bambina accende accidentalmente la telecamera; siamo al minuto 40.00 e fino all'ultima inquadratura non ci saranno stacchi o pause, il tutto è girato *in diretta*.

Notevole importanza è affidata ai fuori campo, poiché i rumori e le grida fanno da protagonisti al film; si può considerare un fuori campo che si trasforma immediatamente in "in campo" dato che la telecamera, occhio principale delle pellicola, cerca di registrare qualsiasi cosa accada, secondo la principale regola del gioco, il *sigue grabando* (continua a girare).

A rendere chiaro il senso di straniamento, perdita e angoscia del pubblico è la lunga sequenza finale, nella quale il precipitare degli eventi aumenta l'adrenalina e la sensazione di terrore. A circa metà della sequenza, Angela, Pablo e un pompiere si trovano nell'androne delle scale, al piano terra, nel disperato tentativo di fuggire. Sono gli ultimi tre sopravvissuti e il loro scopo è raggiungere l'attico per cercare una nuova via di fuga. La discesa all'inferno qui avviene al contrario, si sale e non si scende. Le luci presenti sono tre: l'illuminazione delle scale, la luce proveniente dai fari esterni (dalla polizia che circonda l'edificio) e la torcia della telecamera, che gioca un ruolo fondamentale in quanto spesso sarà l'unica fonte d'illuminazione disponibile.

L'unico piano sequenza si compone di continui movimenti bruschi della macchina da presa, ricreando quella situazione di vedo e non vedo, facendo in modo che il pubblico si senta più che mai presente nel film, in qualità di quarto sopravvissuto. In questa lunga

sequenza solamente in tre momenti la telecamera riesce a rimanere fissa ed immobile. Il primo avviene durante l'attacco da parte di un contagiato e Pablo appoggia la macchina a terra per aiutare Angela ed il vigile a neutralizzare la creatura; la cinepresa filma solamente i piedi (si può capire quello che accade attraverso le voci fuori campo); all'improvviso il cadavere dell'assaltatore viene gettato fronte all'obiettivo, mentre si ascolta il pianto fuori campo di Angela che teme d'essere stata morsa.

Un secondo momento è quando la giornalista e Pablo cercano all'interno di un appartamento le chiavi dell'attico: la telecamera è appoggiata su un tavolo e nell'inquadratura, oltre che ad Angela, compaiono le mani di Pablo (da notare come nell'arco dell'intero film le uniche parti mostrate del cameraman sono i piedi e le mani). Il terzo sarà durante l'inquadratura finale.

La luce delle scale viene tolta, quindi ora l'unica fonte luminosa è la torcia della telecamera, oltre che a brevi sprazzi di luce proveniente dalle finestre o, all'interno dell'appartamento, dalla televisione accesa.

Aumenta l'effetto claustrofobico e il senso di perdita, quasi come si fosse dentro ad un labirinto; i continui movimenti della telecamera, gli zoom repentini che sfuocano l'immagine, gli attacchi da parte degli infettati e le grida fuori campo creano quell'effetto di realtà che mantiene alto il livello di suspense del film.

Inquadratura simbolica è quella in cui la telecamera guarda verso la tromba delle scale, sulla quale si affacciano i vari zombie (tra cui il pompiere oramai anch'egli trasformato) che cominciano a correre verso i due protagonisti.

Quando finalmente raggiunge l'attico, qui è il buio a far da padrone; la debole torcia della macchina da presa cerca di illuminare il più possibile. Per sorpresa l'attico, apparentemente disabitato, è in realtà un laboratorio, una casa piena zeppa di oggetti per analisi mediche e chimiche, oltre che a pareti completamente ricoperte da articoli di giornale. Le inquadrature sono quasi tutte in dettaglio, per far in modo che si possano leggere i diversi titoli dei quotidiani che riguardano il caso di una bambina contagiata da uno strano morbo. La stessa Angela è sempre inquadrata nel dettaglio o in primissimo piano, poiché è l'unico modo per poter stare vicino ad una luce. Tutti questi piani in dettaglio sono stati fatti per far partecipare il pubblico nelle investigazioni, aiutarlo a decifrare la situazione, come gli stessi Angela e Pablo stanno disperatamente tentando di fare. Durante la perlustrazione, un essere colpisce la telecamera rompendo la torcia:

l'unica fonte luminosa è sparita. Pablo attiva la modalità notturna. Ora il solo occhio che vede e guida i due protagonisti è la cinepresa. La sequenza termina nel caos più totale, quando la creatura scopre i due tentando di attaccarli. Angela e Pablo corrono alla cieca per l'attico (*Corri corri!*), il buio domina le immagini, lo spettatore ormai si rende conto di essere alla fine (del film e della vita); Pablo viene attaccato ed ucciso. La telecamera per la terza e ultima volta cade ed inquadra fissa il viso di Angela, anch'ella caduta, disperata, impaurita e persa all'improvviso è trascinata via dalla creatura. L'immagine diventa nera e la voce di Angela fuori campo recita "*Pablo grabalo todo... por tu puta madre*". Parte per la prima volta la musica mentre iniziano a scorrere i titoli di coda.

La completa assenza della colonna sonora di certo non fa sentire la sua mancanza. In questa sequenza presa in analisi a far da protagonisti sono le voci ed i rumori fuori campo. In primis, ogni volta che la telecamera si avvicina ad una finestra, le sirene della strada fanno la loro comparsa, creando quella sensazione di "*perché?*" di essere così vicini ai soccorsi ma non poterli raggiungere poiché obbligati a stare rinchiusi nel condominio, come topi in gabbia; un po' quella sensazione nei sogni di non poter gridare. Qui invece le grida sono sempre presenti, essendo l'unico modo di comunicare degli infetti; la costante e continua presenza di queste specie di zombie è confermata durante le fughe per le scale nell'ascoltare questi urli, senza sapere da dove provengano.

Oltre alla voce di Angela e quella (raramente) di Pablo, nella scena finale sarà l'audio proveniente da un vecchio registratore a fare da voce fuori campo; si ascolta un presunto medico cercando dare spiegazione riguardo agli esperimenti compiuti sulla bambina infettata (la stessa di cui parlano gli articoli sulle pareti). L'audio un po' metallico ed un poco storpiato, tipico dei vecchi registratori, aumenta ancor di più la paura, andando perdendosi tra le varie stanze dell'attico per poi spegnersi per completo. Non serve di certo una musica alla Profondo Rosso per rendere una scena terrificata; in [REC] il respiro affannoso, le urla, i pianti, i rumori e le sirene creano quella sensazione di puro terrore che domina la pellicola per completo, dandole quel tocco di realtà.

Ma chi sono i creatori di questo horror contemporaneo?

Jaume Balaguero, catalano, classe 1968, si è laureato in Scienze della Comunicazione per poi studiare al CECC (Centre d'estudis cinematogràfics de Catalunya); è specializzato nei film a carattere terrore psicologico e raggiunge il successo con la pellicola *Lo sin nombre* (*Nameless, entità nascosta*, 1999). Ha diretto, tra le altre, *Darkness* (2002) e *Fragiles* (*Fragile*, 2005).

Paco Plaza, valenciano nato nel 1973, laureato in Scienze dell'Informazione e specializzato in studi cinematografici, dopo vari cortometraggi a carattere thriller/horror, scala il successo con *[REC]*, della quale sarà regista anche del sequel *Rec2* e *Rec3*.

I due iniziano a collaborare nel 2002 con *OT: la película*, un film documentario lontano dal genere horror, che narra il tour dei protagonisti di Operacion Triunfo, format del reality di successo in quell'epoca.

[REC] ha fatto la storia del cinema spagnolo, un successo planetario tanto da ispirare un remake marcato USA, *Quarantine* (*Quarantine*, J. E. Dowdle, 2008), che ha collezionato due premi Goya e quattro del Festival Internacional del cine de Sitges oltre a vantare ben tre sequel *[REC]2* (J. Balaguero, P. Plaza, 2009), *[REC]3. Genesis* (P. Plaza, 2012) e il prossimo all'uscita *[REC]4. Apocalipsis* (J. Balaguero, 2014).

[REC] è un film innovatore, frenetico, brutale, scioccante, originale per i canoni spagnoli che i due registi fecero tremare scuotendoli con un audace dimostrazione del loro talento.



Figura 1. *[REC]*, Balanguero J., Plaza P., 2007



Figura 2. Angela (Manuela Velasco).



Figura 3. Ultima immagine di Angela in [REC].

4.2 OCHO APELLIDOS VASCOS

<i>Regia:</i>	Emilio Martinez-Lazaro
<i>Data:</i>	2014
<i>Durata:</i>	98 min.
<i>Nazione:</i>	Spagna
<i>Lingua:</i>	Spagnolo
<i>Casa di Produzione:</i>	Telecinco Cinema, Lazonafilms, Kowalsky Film
<i>Sceneggiatura:</i>	Borja Cobeaga, Diego San José
<i>Fotografia:</i>	Gonzalo Berridi, Juan Molina
<i>Montaggio:</i>	Angel Hernandez Zoido
<i>Musica:</i>	Fernando Velazquez

Sinopsi. Rafa (Dani Rovira) è un giovane andaluso, mai andato fuori dall'Andalusia, cui importano solo le donne, il gel ed il calcio. Tutto questo cambia quando conosce una ragazza Baschi, Amaia (Clara Lago). Deciso a conquistarla, parte per il nord raggiungendo i Paesi Basco. Nel frattempo il padre della ragazza, Koldo (Karra Elejalde), viene a far visita alla figlia ed è convinto che debba sposarsi con un ragazzo del luogo. Ella finge che il promesso sposo sia Rafa decidendo di farlo passare per basco, aiutata da un'altra ex andalusa, Merce (Carmen Machi) che si finge sua madre. La situazione degenera sempre più, tra gite in barca, manifestazioni indipendentiste, grosse ubriacature, fino a giungere al giorno delle nozze, quando l'inganno sarà smascherato.

“Gabilondo, Urdangarin, Zubizarreta, Arguiñano”

“Quattro”

“E dopo, per parte di madre, Igartiburu, Erenchu...”

“Sei. Che succede, ti sei dimentica degli altri?”

“E’ che mi sto ricordando dei miei avi e...mi sono emozionato...Otegui... y Clemente”

“Shhh Clemente non è basco!”

Quando il sud incontra il nord. E viceversa. Gli Stati dove le differenze tra i due capi sono notevoli spesso approfittano della situazione per creare battute comiche, accentuando i difetti degli uni come degli altri. Ridere sui diversi usi e costumi che caratterizzano una nazione esiste da sempre, spesso sfociando in scherzi che rasentano il razzismo, incitando quella fascia politica che sfrutta tali differenze per esaltare i propri ideali d’indipendenza. Nel cinema tutto questo punta alla commedia, tentando far ridere entrambi gli estremi del proprio paese; effettivamente è importante saper ridere di sé stessi.

La Francia l’ha fatto con *Giù al nord (Bienvenue chez les Ch’tis*, D. Boon, 2008), ripreso poi dall’Italia con il remake *Benvenuti al sud* (L. Miniero, 2010) che, dato l’enorme successo, replica con il sequel *Benvenuti al nord* (L. Miniero, 2012). Il conflitto nord e sud è sempre molto sentito. Immaginiamo però di mettere questa situazione in un Paese dove l’identità della propria comunità è maggiormente accentuata, dove la comunità è come un piccolo stato indipendente, dove la comunità spesso sfocia in crudeli atti di terrorismo pur di aggiudicarsi la propria autonomia. Questa è la Spagna, una nazione unita da secoli però separata al suo interno da queste regioni che spesso cercano di rivendicare il proprio status di nazione indipendente. Un tema spagnolo più che mai attuale, visti i continui tentativi da parte della comunità Catalana di esigere un referendum per l’autonomia. E dove, ancor prima di quest’ultima, la comunità del País Vasco, Euskadi in lingua basca, da anni lotta per raggiungere tale obiettivo. Mettendo da parte i problemi politici e gli attentati compiuti da ETA⁸⁵, si torna al mondo del cinema dove un film è stato capace di trattare questo tema trasformandolo in commedia,

⁸⁵ Euskadi Ta Askatasuna (Paese Basco e Libertà) è un’organizzazione nazionalistica-terroristica separatista il cui scopo è l’indipendenza del paese basco.

diventando la pellicola più vista della storia di Spagna.⁸⁶ Non è tralasciata nessuna cosa nel film, dalla *Kale borroka* (guerriglia di strada) alla *maketa* (odio dei baschi verso gli spagnoli), fino a rappresentare una manifestazione indipendentista, con bandiere della comunità, nomi noti e bombe molotov. Proprio così, tutto ciò in una commedia.

Ocho apellidos vascos (Otto cognomi baschi)⁸⁷ ha battuto tutti i record al botteghino, riprendendo lo schema dei film prima citati ed esagerando la situazione e le differenze tra la comunità Basca e Andalusia. Quando il sud incontra il nord, appunto. E perché proprio otto cognomi? Sono importanti tutti i cognomi famigliari, anche dei bisnonni, quattro per la parte del padre e quattro per la del padre, rigorosamente di origine basca.

Le battute fioccano partendo proprio da quegli stereotipi usati per insultare gli andalusi come i baschi. Già fin dalla prima scena s'intuisce lo stile narrativo della commedia; la protagonista Amaia, in un tipico bar di tapas a Sevilla, *non* celebra il suo addio al nubilato. Rafa (da comico come nella vita reale ne *El club de la comedia*) sale sul palco per raccontare qualche barzelletta sulle persone basche. L'ira di lei la porta ad ingiuriare il pubblico con frasi come "*l'ignoranza di questa gente*", "*banda di nullafacenti, che vi svegliate dalla siesta solo per andare a scioperare*", marcando la differenza tra il nord che lavora e mantiene il sud disposto solo a divertirsi.

La scena si ripete al contrario con gli amici di lui, che ironizzano su una presunta appartenenza all'ETA della ragazza ("*potrebbe appartenere a qualche organizzazione, in cerca di un appartamento segreto e strategico*") e sul fatto che odiano gli andalusi ("*i baschi non possono vedere gli andalusi nemmeno in un quadro*").

Le battute potrebbero offendere quella popolazione profondamente convinta e radicata riguardo al tema dell'indipendenza basca, in particolare la figura del padre, Koldo, che "*era pericoloso. Stiamo parlando di un peneuvista⁸⁸ convinto, un tipo tradizionalista e tradizionale, e di questi ce ne sono molti in Euskadi. Non puoi ridere di qualcuno così in maniera feroce, perché potresti ferire i loro sentimenti. Ma, come quasi per tutto, ci sono*

⁸⁶ I biglietti venduti sono tati più di 6,5 milioni. Belinchon G., "*Ocho apellidos vascos*" ya es la película mas vista de la historia, El País, 21 aprile 2014

⁸⁷ Traduzione mia. Il film non è ancora uscito nelle sale italiane ed ignoro la probabile traduzione.

⁸⁸ Membro appartenente al Partito Nazionalista Basco.

*dei precedenti: il programma Vaya Semanita! già mostrava come i baschi sanno ridere di loro stessi e delle proprie situazioni.”*⁸⁹

Il film gioca principalmente sulle differenze tra la comunità andalusa e basca, accentuando ed esagerando quei piccoli particolari che denotano e personalizzano i caratteri del nord e del sud della Spagna.

I Paesaggi.

All'inizio ci si addentra direttamente nel cuore dell'Andalusia; la sequenza iniziale, con i nomi del cast in sovraimpressione, mostra in campo lungo una panoramica notturna di Siviglia, giungendo in un tipico bar. Con un piano americano compaiono le ballerine vestite con il tipico costume andaluso ballando flamenco; l'inquadratura va ampliandosi dentro il locale, dove diverse persone bevono e ballano. Viene fin da subito accentuata la particolarità del sud, ossia la festa. Potrebbe quasi definirsi come la tipica immagine della Spagna vista dall'estero. La sequenza termina sulla protagonista Amaia di spalle, ironicamente travestita da andalusa, mentre celebra il suo addio al nubilito che già non si può chiamare tale in quanto ha rotto il fidanzamento. Facilmente distinguibile dalla folla per via dell'accento duro del nord. Dopo aver conosciuto Rafa e passatoci la notte insieme, un'altra panoramica di Siviglia chiude la prima parte, mentre albeggia, mostrando un cielo limpido e la luce che rende la città calda.

Completamente diversa la presentazione dei Paesi Baschi. Rafa decide di raggiungere Amaia in autobus nel tentativo di conquistarla. All'interno di una galleria, la telecamera inquadra la bocca del tunnel nella quale si intravede una tempesta; uscito da questa, lo scenario diventa quasi apocalittico: una musica da film horror accompagna l'autobus lungo una tortuosa strada di montagna mentre diluvia, con fulmini e tuoni, e compare il cartello con la scritta *Benvenuti nei Paesi Baschi*. Tipico immaginario del nord il fatto che non smetta mai di piovere.

Ma, per non scontentare nessuno, la sequenza seguente fa vedere la bellezza di questi luoghi, illustrando un tipico paese costiero adagiato sulle montagne a ridosso di una splendida baia sabbiosa, contornata dal cielo grigio; qui la musica cambia, facendosi rasserenante.

Nella sequenza finale viene nuovamente mostrata Siviglia, però di giorno, illuminata da un sole splendido e caldo che le conferisce *quel colore speciale* tipico della città, con il sottofondo della Sevilliana cantata dai Los Rios (Il ritornello della canzone recita per

⁸⁹ Montoya A., *Emilio Martinez-Lazaro: "La comedia es jodida", "Fotogramas",* Marzo 2014, pag. 48.

l'appunto *Siviglia ha un colore speciale...*). Purtroppo questo non è possibile cambiarlo: il sud resterà sempre un luogo di sole e caldo, mentre il nord freddo e piovoso. La luce gioca un ruolo importante nella fotografia, è la principale responsabile nel differenziare una giornata tipica basca e un'andalusa.

La moda.

Rafa è presentato come il tipico andaluso, vestito alla moda da capo a piedi, con gel e maglioncino sulle spalle, che arriva nel paesino Basco in cerca di Amaia, facilmente riconoscibile nelle strada. Lei, invece, è la classica *abertzale*, una militante nazionalista sinistroida cui non interessa la moda, preferisce vestiti comodi e senza pettinarsi. Quando Rafa con i suoi amici curiosa nella borsa questi gli fanno notare *"Sei sicuro che sia la borsa di una donna? Dove sono il rossetto, il rimmel, nulla!"* e un altro ribatte *"Se le tasche non si truccano!"*. È ciò che Rafa le dice quando si incontrano (*"Cosa ti è successo ai capelli?"*, *"A Siviglia puoi pettinarti come una persona normale"*, *"Ti vedo strana, molto strana, vieni per caso dalla vendemmia?"*).

Quando devono convincere il padre che Rafa sia un vero basco, Amaia lo trasforma in *abertzale*, con tuta, maglietta e kefia, togliendogli il gel e attaccando un rasta nei capelli nonostante lui opponga resistenza (*"Non parlare del mio gel, tu mi puoi toccare la religione però il gel no, non toccarmi i capelli!"*).

Il cibo.

È noto il fatto che al nord si mangi molto, tantissimo. Le tapas ci sono anche qui, però è preferibile una cena lunga ed abbondante, lasciando la tapas per il pranzo. Quando Amaia presenta a suo padre Rafa, seduti al ristorante, il cameriere elenca una serie di piatti (*"Oggi abbiamo fagioli, insalata mista, peperoni ripieni con granchio, crocchette con baccala, frittata ai funghi, calamari e bistecca di manzo"*). Rafa, come ogni altro spagnolo, sceglie un unico piatto tra i molti, ignaro che le portate della cena siano tutte quelle sopra elencate (*"Non si sceglie, questo è tutto quello che arriva con il menu"* ribatte il cameriere) e viene immediatamente ripreso dal padre. La cena finisce con il ragazzo che vomita fuori dal ristorante, non abituato al troppo cibo. Per non dimenticare il vino, il tanto vino che si beve al nord.

Il potere della televisione e dei social networks. Il film mostra il potere che possiede la televisione nel portare un film al successo in un settore fragile come quello dell'attuale cinema spagnolo. Merito di un'efficace macchina organizzativa alle spalle che non ha lasciato nulla al caso.

Telecinco Cinema, divisione di Mediaset España, è responsabile nel realizzare progetti audiovisivi della casa di produzione destinati al grande schermo. Titoli di buona riuscita come *The Impossible* (J. A. Bayona, 2012), *Cella 211* (*Celda 211*, D. Monzon, 2009), *Le avventure di Taddeo l'esploratore* (*Las aventuras de Tadeo Jones*, E. Gato, 2012), *The orphanage* (*El orfanato*, J. A. Bayona, 2007) sono firmati da questa compagnia. Come citato nel capitolo anteriore,⁹⁰ le emittenti private sono obbligate dalla legge ad investire un 5% dei profitti nel settore audiovisivo nazionale. La fetta più grande della torta è destinata alle serie televisive che solitamente sono le più redditizie e, in via eccezionale, si producono film tv. Esiste anche un'altra possibilità che comporta maggiori rischi ovvero la produzione di lungometraggi destinati al cinema, come il caso di *Ocho apellidos vascos*.

Per quanto marketing di qualità si metta al servizio di un film, un evento cinematografico di tale portata come questo non può spiegarsi se alle sue spalle non presenta una programmazione pianificata nel minimo dettaglio. Se non fosse stato così, l'impatto si sarebbe probabilmente fermato e contenuto nel primo fine settimana dell'uscita nelle sale.

Gli sceneggiatori Borja Cobeaga e Diego San erano tra gli autori del programma *Vaya semanita*⁹¹ dal quale hanno estrapolato vari sketch plasmando in seguito il film *Ocho apellidos vascos*; il regista Emilio Martinez-Lazaro ha ammorbidito i dialoghi ed aspetti del copione originale per renderlo adatto al grande schermo, creando una commedia dai sapori acidi però allo stesso tempo amabile. La pellicola, inoltre, è impregnata dello spirito e del tono di monologhi presenti nel programma *El club de la comedia*, ricco di battute sul divario nord sud (e nel quale spesso recita l'attore Dani Rovira).

Gli attori sono, la maggior parte delle volte, il principale richiamo dei film. Dani Rovira è la più grande scoperta e scommessa di questa pellicola, in quanto era la sua prima volta nel grande schermo.

⁹⁰ Capitolo 3.1 "La nuova industria audiovisuale".

⁹¹ E' un programma televisivo umoristico della catena basca Euskal Telebista, conosciuto in tutto il paese.

Alla guida c'è un regista che ha sperimentato già questo genere, realizzando un film gradevole e costruendo la giusta armonia tra i differenti elementi narrativi. Emilio Martinez, madrileño nato nel 1945, inizia la sua carriera con cortometraggi fino a realizzare *Las palabras de Max* (1978), con la quale vinse l'Orso d'oro al Festival di Berlino. Specialista nella commedia, nel 2002 il film *El otro lado de la cama* si trasforma nella pellicola più vista in quell'anno.⁹² Cambia filone con un altro successo, *Las 13 rosas*, che conquistò quattordici nomination ai Premi Goya vincendone però solo quattro.

La televisione è il mezzo di comunicazione più poderoso e Mediaset, grazie ai numerosi canali che possiede, ha realizzato un lavoro chiave e perseverante per la promozione del film, una campagna pubblicitaria continua, a volte martellante. Giustamente il pubblico deve essere a conoscenza del film per scegliere di vederlo e Universal Pictures con Mediaset, responsabili della promozione e lancio nelle sale, sono riusciti nel loro intento.

Grazie a un ingente materiale promozionale astutamente dosato e distribuito, come un brillante trailer che ha ottenuto un grande effetto virale tra i social networks, estratti del film, interviste al cast e *making of* caricati in Youtube, non rimane alcun dubbio che il marketing sia stato una delle chiavi per giustificare il successo ottenuto.⁹³

Il continuo passaparola e il crescente boom di biglietti venduti, ha, di fatto, trasformato *Ocho apellidos vasco* in un film *obbligatorio da vedere*, creando enorme curiosità, quasi un atto sociale.

Visto il grande successo ottenuto in patria, il film ha attirato l'attenzione nei mercati dei cinema internazionali; non è di certo passato inosservato al Festival di Cannes dove gli acquirenti di diverse case di produzione hanno potuto comprovare se effettivamente l'humor della commedia potesse funzionare in altri paesi e l'esito è stato positivo. Il film uscirà in Germania, Grecia e Portogallo; in Sudamerica è già stato comprato e interessati all'acquisto vi sono Francia e Paesi Bassi.⁹⁴

⁹² <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/bic/ano-2002/comercializacion/43-BolPelEspMay.pdf>

⁹³ Pagina internet di Telecinco promozionale del film
http://www.telecinco.es/t5cinema/cine_2014/ocho_apellidos_vascos/19026/?page=2

⁹⁴ *Ocho apellidos vascos recorrera el mundo*, in Fotogramas.es, 20/5/2014.
<http://www.fotogramas.es/Noticias-cine/Ocho-apellidos-vascos-recorrera-el-mundo>

Personalmente penso che sia difficile apprezzare la commedia se non si è spagnoli o non si viva da po' in Spagna. Le battute e sketch sono di difficile interpretazione se non si conosce la situazione della penisola iberica e, soprattutto, se non si conosce un minimo di dialetto basco. Presumo che uno dei maggiori problemi potrebbe risultare nella fase del doppiaggio; l'esempio l'ho potuto vedere io stesso quando mi è capitato di vedere una sera in tv il film italiano *Benvenuti al Sud*. Purtroppo, se non si è italiani, si apprezza solo la metà del film, mancando inoltre (e molto importante) quella differenza di accento tra una persona del nord e del sud. Un po' come in *Ocho apellidos vascos*.⁹⁵

Era passato molto tempo da quando un film non registrava una così alta presenza nelle sale, tanto da rendere difficile vederlo senza prenotare o fare code interminabili. Durante i primi fine settimana dell'uscita i cinema registrarono il tutto esaurito, perfino gli spettacoli della notte.⁹⁶ Con *Ocho apellidos vasco* è successo un qualcosa che finora aveva ottenuto solo la saga del commissario Torrente di Santiago Segura, facendo eccezione di quei casi di film spagnoli con partecipazione internazionale, come *The Impossible* o *The others*. Si sta già preparando un sequel,⁹⁷ probabilmente riguardo alla comunità catalana, la cui uscita sarà sicuramente studiata nel minimo dettaglio per assicurarsi un successo come questo.

⁹⁵ Il problema nel doppiaggio riguarda termini tipicamente italiani e dialettali. Ad esempio il *pirlo* milanese è tradotto come *gilipollas* (stronzo, idiota); il classico termine *terrone*, parola chiave nella differenza tra il nord ed i sud, viene doppiato come *paletos* (tonti, stupidi), perdendo completamente il significato originale. La maggior perdita rimane la completa assenza dell'accento napoletano, ovviamente difficile da creare nel doppiaggio.

⁹⁶ *Ocho apellidos vascos revienta la taquilla*, in Fotogramas.es, 24/03/2014.

<http://www.fotogramas.es/Noticias-cine/Ocho-apellidos-vascos-revienta-la-taquilla>

⁹⁷ Lopez L., *El productor de Ocho apellidos vascos confirma una segunda parte en Cataluña*, La Vanguardia, 25/9/2014.



Figura 4. Locandina di Ocho apellidos vascos, Martin Lazaro E., 2014

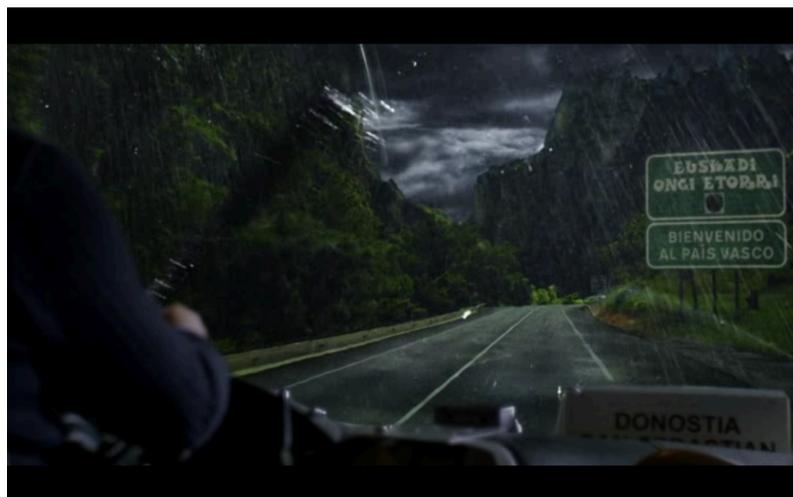


Figura 5. Benvenuti nei Paesi Baschi.



Figura 6. La manifestazione indipendentista.

4.3 MAR ADENTRO

<i>Regia:</i>	Alejandro Amenábar
<i>Data:</i>	2004
<i>Durata:</i>	124 min.
<i>Nazione:</i>	Spagna
<i>Lingua:</i>	Spagnolo
<i>Casa di Produzione:</i>	Sogecine, Himenoptero, UGC Imagenes e Eeyescreen
<i>Sceneggiatura:</i>	Alejandro Amenábar, Mateo Gil
<i>Fotografia:</i>	Javier Aguirresobe
<i>Montaggio:</i>	Alejandro Amenábar, Ivan Aledo
<i>Musica:</i>	Alejandro Amenábar, Carlos Nuñez

Sinopsi. Ramon Sampedro, a seguito di un incidente in mare, è costretto a vivere da quasi trent'anni in un letto, senza potersi muovere, la cui unica via di fuga è la finestra della sua camera. Decide quindi di morire degnamente; a sostenerlo, chi a favore e altri contro tale scelta, la famiglia e le due donne protagoniste degl'ultimi anni di vita: Julia, l'avvocato che lo aiuta nella sua causa, e Rosa, amica e amante di Ramon, colei che lo assisterà nell'ultimo periodo della sua vita.

Voler morire. *Mare dentro* è il quarto film di Alejandro Amenábar, nato a Santiago del Cile nel 1972, un regista che ha impostato il suo stile personale più o meno vicino al cinema del terrore e fantastico. Con *Tesis*, *Abre los ojos* e *Los otros*, il direttore vedeva crescere la sua figura come il re mida del cinema spagnolo contemporaneo, eguagliabile solo al momento a Pedro Almodóvar.⁹⁸

La morte è un tema ricorrente nel cinema di Amenábar, questa volta però si è avvicinato alla vita; è la storia, quasi ottimista, di un uomo che desidera morire. Il regista si addentra per la prima volta nel melodramma e usando tutte le sfumature e qualità che esso comporta: la narrazione, il visivo, la musica.

Vincitore del Premio Oscar come miglior film straniero e di ben quattordici Premi Goya (film con il maggior numero di Goya vinti), *Mare dentro*, tratto da una storia vera, ricostruisce gli ultimi anni di vita di Ramon Sampedro (Javier Bardem), un giovane galiziano che rimane tetraplegico a seguito di un incidente in mare, durante una delle sue attività preferite; si gettò nel momento sbagliato da una scogliera colpendo le rocce e fu salvato dall'annegamento da un amico, nell'agosto del 1968. Nel 1998 decide di morire, dopo aver visto per trent'anni il mondo solo attraverso una finestra. Il film però non è un adattamento del libro⁹⁹ che lesse Amenábar, non è una storia che racconta giorno per giorno la vita di Sampedro, ma è un insieme di poesia e riflessioni. Può essere considerata in parte una pellicola sull'eutanasia. "Quando faccio film, la mia è posizione riflessiva e non di protesta. Non ho mai avuto l'intenzione di fare una pellicola sull'eutanasia come protesta, ma di raccontare una storia di persone che sembravano interessanti. Però, evidentemente, bisogna scegliere. E sì, sono a favore. Quello che si decide nei nostri ultimi momenti lo può fare solo a chi appartiene la vita. Quando Ramon dice che la vita è mia e posso decidere cosa fare, mi sembra che abbia tutta la ragione. Non volevo che il film fosse strumentalizzato e si confondesse con un'apologia del suicidio. Ciò che il film racconta è che la scelta di Ramon di morire è valida quanto quella di continuare a vivere".¹⁰⁰ Il problema è che, senza volerlo, il regista riapre l'eterno dibattito intorno all'eutanasia e si nota come durante la narrazione filmica il

⁹⁸ P. Q. Casas, *Deseando morir*, "Dirigido por", settembre 2004, pag. 24-26.

⁹⁹ *Cartas desde el infierno* (Lettere dall'inferno), è una raccolta di scritti autobiografici pubblicata nel 1996.

¹⁰⁰ Bustamante J. M., *Entrevista a Javier Bardem*, in *Magazine/suplementos de elmundo.es*, n° 256, 22 agosto 2004

regista volesse dosare correttamente l'argomento della morte nella più giusta maniera possibile, senza eccessi.

Amenábar e lo sceneggiatore Mateo Gil cercano in tutti i modi che *Mare dentro* risulti un film basato sulle relazioni emozionali marcate da un limite fisico. Una storia d'amore impossibile fatta da diverse forme d'amore. Quello di Julia (Belen Rueda) è quasi una sublimazione, una maniera di fuggire dai propri problemi personali; quello di Manuela (Mabel Rivera) è fatto di complicità; quello di Rosa (Lola Dueñas) concerne la comprensione, il rispetto e il bisogno di fidarsi. Sampedro era un seduttore, ma non era disposto ad innamorarsi e amare: questo atteggiamento lo faceva sentire vivo.¹⁰¹

Grazie quindi a un astuto intreccio narrativo basato sulle diverse relazioni dei protagonisti, Amenábar è riuscito a racchiudere tre storie dentro lo stesso film: una storia reale, una storia sull'eutanasia ed una storia d'amore.

Il film può essere diviso in sei grandi sequenze, tutte che iniziano e terminano con una dissolvenza in nero dell'inquadratura, usate quasi per scandire il ritmo della pellicola e concludere ogni capitolo, ognuno collegato all'altro cronologicamente.

La prima parte presenta i diversi protagonisti del film, la famiglia e Julia, costruendo la situazione di vita di Ramon. Alla domanda di Julia "*Ramon, perché morire?*" lui risponde "*Voglio morire perché la vita per me in questo stato, una vita così, non è degna*".

Nella seconda parte è presentata la figura di Rosa. Entrata per caso nella vita di Ramon, finirà per essere l'ultima persona a vederlo vivo, quella che per amore lo aiuterà a morire, portandolo nella sua casa e curandolo come se fosse suo marito. In questa seconda sequenza viene raccontato l'incidente e il nascere della "relazione" tra Ramon e Julia. Qui, in una sequenza, è descritto un sogno. Termina con la caduta di Julia per le scale, dovuta alla degenerazione della malattia.

La terza parte, la più breve, descrive la riabilitazione di Julia a seguito dell'incidente. Si trova a Barcellona, lontana da Ramon, però la relazione prosegue tra i due grazie alle lettere che si scrivono.

La quarta parte si concentra sulla battaglia per l'eutanasia, l'unico capitolo che effettivamente riguarda questo tema. Dopo la notizia data al telegiornale della negata

¹⁰¹ *Mar Adentro*, in Fotogramas.es, 25/06/2008. <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Mar-adentro/Mar-adentro>

eutanasia, viene a far visita a Ramon il prete tetraplegico per convincerlo nel continuare a vivere. Questa scena può considerarsi quasi comica, in quanto la sedia rotelle del prete non può passare per le scale e quindi l'aiutante di questo (uno studente del seminario), corre su e giù per le scale per riferire a Ramon ciò che gli ha detto il prete e viceversa. Al termine di questa parte, Ramon si decide ad andare direttamente in tribunale, aprendo in questo modo la quinta parte nella quale Ramon assiste alla sentenza del giudice che nuovamente gli nega il diritto all'eutanasia. La quarta e la quinta parte sono principalmente impostate sulla campagna mediatica per il dibattito sul diritto di morire. Ramon però è convinto della sua scelta e continua per la sua strada, incontrando finalmente le persone giuste che lo aiutano a morire. La sequenza si conclude con Ramon, in primo piano, mentre giustifica la sua decisione e beve l'acqua contenente il cianuro. Si assiste alla sua morte "in diretta".

L'ultima parte racconta di Julia, di come continua la sua vita nonostante la malattia ormai l'abbia completamente assorbita.

Ramon, come tetraplegico, riesce a muoversi dal suo letto attraverso una sedia a rotelle o sognando. Con la prima non stabilisce un buon rapporto, al massimo la usa una o due volte l'anno. La finestra, invece, rappresenta la sua unica via di fuga, quella sottile linea che lo separa dal mondo esterno dal quale lui stesso desidera fuggire, evitando di uscire, ma dove allo stesso tempo gli è permesso di sognare. La finestra gioca un ruolo da protagonista, attraverso di essa si vede lo scorrere del tempo, il cambiare delle stagioni con la pioggia, le nuvole e il sole. Sarà proprio quella finestra che sarà abbattuta alla fine del film, dopo la morte di Ramon, quando Julia contempla il mare guardandolo direttamente in un giardino; quello stesso mare sul quale Sampedro sognava, nonostante non potesse vederlo perché distante dalla sua casa.

Con i sogni Ramon invece può fare di tutto. Essi assumono un ruolo importante nel film, specialmente attraverso la finestra. La finestra stabilisce un legame tra Ramon e Julia, uniti entrambi da una malattia che li costringe a letto; per una persona malata rappresenta l'unica via di fuga dalla stanza.

Esemplare la sequenza del sogno di Ramon. Al momento della siesta pomeridiana, sulla musica di Nessun Dorma, lui sogna ad occhi aperti; come il titolo della canzone, lui dorme però allo stesso tempo la sua mente è sveglia, non vuole dormire. Fissando la

finestra aperta, dove la brezza pomeridiana muove le tende, Ramon si alza dal letto. La cinepresa inquadra in primo piano la mano che, lentamente, si muove lungo le lenzuola e solleva la coperta; la camera si sposta sulle gambe che, muovendosi, scendono dal letto. Stacco dell'immagine sul pavimento nel quale, quasi per miracolo, si poggiano i piedi. All'inizio il tutto potrebbe sembrare reale. Inquadrato di spalle, si alza davanti alla finestra aperta, guarda il letto e lo sposta, lasciando libero lo spazio per realizzare il suo sogno. La musica va crescendo. Cammina lungo il corridoio, che si trova giusto davanti alla sua camera. L'inquadratura si sposta davanti, in primo piano sul volto che trasforma Ramon in atleta, mentre prende fiato ed inizia a correre. Corre e salta fuori dalla finestra. Ora la macchina da presa è lui, vediamo attraverso i suoi occhi. Sta volando, vola sopra i campi (con una sequenza aerea), lungo i verdi paesaggi della Galizia, sotto un cielo grigio e nuvoloso. La musica continua e alle parole "all'alba vincerò" si ritrova sul mare, in quel mare da lui tanto amato. È arrivato lì per cercare Julia (la cognata gli aveva mentito dicendogli che stava passeggiando sulla spiaggia mentre in realtà si trovava nella soffitta leggendo le poesie di Ramon). L'inquadratura si sposta su una figura che cammina lungo la riva; è Julia, di spalle, che si gira quando la mano di Ramon le tocca le spalle e le dice "*Mi hanno detto che eri qui. Io mi sono innamorato*". Illuminati dal sole (il cielo grigio si è aperto, lasciando spazio ai raggi caldi del sole), si abbracciano e baciano. Stacco sul giradischi che segna la fine della canzone e del sogno.

In un perfetto insieme d'inquadrature, musica e luce, Amenábar è riuscito a realizzare un sogno, il sogno di Ramon, rendendo perfettamente l'idea del viaggio senza muoversi dal letto.

Grazie a Ramon, anche Julia impara a volare, sognando attraverso la finestra. Durante la riabilitazione, in seguito ad un incidente dovuto alla sua malattia, in una lettera racconta a Ramon di come vola sopra Barcellona, saltando da una grande finestra nella sala dove fa fisioterapia. Julia qui racconta di "*arrivare al mare e continuare a volare fino a vedere solo una linea d'acqua che non finisce mai e penso che stupida che sono... e se tu fai lo stesso da La Coruña magari fai il giro del mondo un'altra volta e finiamo per incontrarci in qualche punto del pianeta*". Quella stessa linea del mare che si vede nella sequenza finale; questa volta non è un sogno, è la realtà. La cinepresa, partendo dalla spiaggia, sorvola le acque spingendosi sempre più al largo (nella speranza di trovare Julia?)

mentre con la musica di sottofondo cominciano ad apparire i titoli di coda, fino alla dissolvenza finale in nero.

Un terzo sogno avviene durante una conversazione tra Ramon e Julia. Lui le racconta di come spesso lei compaia nei suoi sogni nei quali lui può muoversi. Ramon è inquadrato in primo piano mentre parla; sempre nella stessa sequenza, all'improvviso lui smette di muovere la bocca, ma la sua voce continua fuori campo; qui inizia il sogno. Lui si alza dal letto, arriva alle spalle di Julia seduta e la abbraccia, toccandole il seno, annusando il suo profumo, e la bacia. Durante il bacio il sogno finisce e, sempre nella stessa sequenza, si torna alla realtà, con lui disteso nel letto, lei nella sedia rotelle, mentre si baciano.

Julia è la protagonista femminile principale di *Mare dentro*; l'avvocato vuole appoggiare la causa di Sampedro, però i suoi sentimenti verso di lui la fanno dubitare della causa. Julia rappresenta quel raggio di sole di speranza agli occhi di Ramon; in ogni sequenza nella quale è presente, la scena risulta luminosa, avvolta da quella luce calda che illumina le grigie giornate galiziane. La sua malattia degenerativa, che la costringerà in una sedia a rotelle, le permette di comprendere Ramon, accettando di essere suo avvocato. In principio si offre volontaria nell'aiutare il suicidio di Ramon, addirittura decidendo di farlo insieme dato che pure lei sa che la sua malattia la porterà alla morte. Ma, con il tempo, i sentimenti prendono il sopravvento, l'amore che lei prova verso di lui unito alle poesie che Ramon sta scrivendo da diversi anni, le fanno cambiare idea. La svolta decisiva avviene quando alla fine riesce a far pubblicare le poesie. Nella sequenza, attraverso due semplici piani, (il volto di Julia mentre osserva la macchina che taglia perfettamente l'esemplare del libro in fase di stampa¹⁰² e le mani dell'avvocata che toccano indecise la piccola fiala di cianuro), Amenábar trasmette allo spettatore il cambio di decisione che ha preso la protagonista femminile del film.¹⁰³

Tutto quello che lega la figura di Julia all'uomo costretto a letto che la inquieta, attrae, intenerisce e la affascina, risulta visualmente e testualmente molto suggestivo, grazie alle sequenze create da Amenábar e Gil. Il definitivo legame tra Julia e Ramon esplose nella scena in cui Sampedro parla del suo incidente; racconta che, mentre stava

¹⁰² Ibid. nota 96.

¹⁰³ Ibid. nota 95.

annegando in acqua, ha visto scorrere nella mente i migliori momenti della sua vita. Nello stesso momento, Julia guarda le fotografie fatte da Ramon prima di quel tuffo fatale, sfogliandole proprio come se fossero quelle ultime immagini che appaiono prima di morire. *“Il mare mi ha dato la vita per poi togliermela”*. Da qui si costruisce lentamente quel legame che farà nascere l’amore tra i due, uniti nella disgrazia, da una graduale persecuzione che li porterà alla morte. Ramon lo farà da solo, Julia decide di aspettarla, vivendo fino in fondo la vita, portandola a dimenticarsi addirittura di Sampedro, come mostrato nella sequenza finale. Seduta in una terrazza di fronte al mare (la finestra ora è sparita, Ramon è morto), invecchiata dal male, Gene le consegna una lettera scritta da Ramon per lei; però Julia, logorata dalla malattia, non ricorda più chi sia quest’uomo un tempo amato.

Amenábar quindi le dedica la scena finale; dopo aver filmato in primo piano la morte del protagonista, il regista risparmia allo spettatore quelle tipiche immagini, dove si spiega ciò che è accaduto dopo quella fatidica decisione di bere il cianuro, chi fu arrestato e processato. Dedica l’ultima sequenza alla figura più rilevante di Mare dentro, l’avvocato che appoggiò giuridicamente la lotta per morire con dignità.

Grazie a questo film, Amenábar è riuscito a conquistare il podio dei professionisti della cinematografia spagnola, essendo riconosciuto a livello internazionale. Il regista, in ogni suo film, aumenta sempre più la voglia di mettersi in gioco, arrischiando con diversi generi e temi e, dopo lo strepitoso successo de *Los Otros*, culmina vincendo un Oscar con *Mare dentro*. È stato in grado di costruire un film sull’eutanasia senza far sì che questa sia la questione principale e, per di più, partendo da un personaggio pubblico come Ramon Sampedro. La sfida che qui presenta Amenábar lo porta a raccontare, da una parte, le peripezie di un uomo che desiderava la morte più di qualsiasi altra cosa, condannato da una tetraplegia che lo rese inutile ma con un poderoso cervello. Dall’altra parte, si contrappongono le possibilità alla vita offerte dai diversi personaggi, come Julia, Gene, Rosa, appoggiandosi ad un’unità famiglia contadina galiziana. Il risultato è un film che gioca abilmente con le emozioni del pubblico.¹⁰⁴

¹⁰⁴ M. Torreiro, *Critica de Mar adentro*, in Fotogramas.es, ottobre 2004.



Figura 7. Ramon e Julia. Mar Adentro, Amenábar A., 2004



Figura 8. Ramon (Javier Bardem) prima di morire.



Figura 9. Julia (Belen Rueda) nella sequenza finale.

5. Bibliografia

AA.VV.: *El Cine Español*, edizione Larousse, Barcelona, 2002

AA.VV., *Historia del cine español*, Catedra, 2009

AA. VV., *El cine y la transición política española*, Ed. de la Filmoteca Valenciana, Valencia, 1986

Academia: *Revista del Cine Español*, n° 29, 2001

Archivos de la Filmoteca, n° 27, ottobre 1997

Benet J. Vicente, *El cine español. Una historia cultural*, Paidós Comunicacion, Barcelona 2012

Bertetto P., *Introduzione alla storia del cinema*, Utet, Torino, 2002

Brunetta G. P., *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Einaudi, Torino, 2003

Caparros Lera J. M., *Historia crítica del cine español*, Ariel Historia, Madrid, 1999

Caparros Lera J.M., *Historia del cine español*, T&B editores, Madrid, 2007

Caparros Lera J. M., Crusells M., R. de España, *Las grandes películas del cine español*, JC ediciones, Madrid, 2007

Caparros Lera J. M., *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975 - 1989)*, Barcelona, 1992

Caparros Lera J. M., *Protección*, in *El cine español bajo el régimen de Franco 1936-1975*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983

Castro de Paz J. L., Pena J., *Cine español. Otro proyecto histórico*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2005

Casanova J., *Historia de España en el siglo XX*, Ariel, Barcelona, 2009

Dirigido por..., n° 332, marzo 2004

Dirigido por..., n° 337, settembre 2004

Dirigido por..., n° 372, novembre 2007

Dirigido por..., n° 392, settembre 2009

Dirigido por..., n° 393, ottobre 2009

Dirigido por..., n° 394, noviembre 2009

FAPAE, *La producción audiovisual española ante el reto de la internacionalización*, Madrid, 2001

Fotogramas, n° 2042, diciembre 2013

Fotogramas, n° 2045, marzo 2014

Francia I., *Salamanca de Cine*, Caja Duero, Salamanca, 2008

Gubern R., *Historia del cine español*, Catedra, Madrid, 2005

Holguin A., *Pedro Almodóvar*, Catedra, Madrid, 2006

Hueso A., *El cine y el siglo XX*, Arile, Barcelona, 1998

Matellano V., *Spanish Horror*, T&B Editores, Madrid, 2009

Paredes J., *Historia de España contemporánea*, Ariel, Madrid, 2011

Pohl B., *Miradas locales. Cine español en el cambio del milenio*, Iberoamericana, Madrid, 2011.

Navarrete L., *La historia contemporánea de España a través del cine español*, Editorial Síntesis, Madrid, 2009.

Perez Bouza J. A., Perez G., *Cine Español en el aula*, Ediciones Hispanogalia, Colección Documenta, Paris, 2007

Ranzato G., *La grande paura del 1936. Come la Spagna precipitò nella Guerra Civile*, Laterza, Roma, 2011

Salvador A., *Il cinema spagnolo*, Gremese Editore, Roma, 2011

Saura A., Jimenez R., *La presencia del cine español en el mercado internacional*, Fundación Alternativas, 2010

Seguin J. C., *Historia del cine español*, Acento Editorial, Madrid 1995

Sociedad y utopía: revista de ciencias sociales, n°27, 2006

Torres A. M., *Cine español. 1896 - 1988*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989

Siti internet

<http://www.mcu.es/cine/>

<http://www.fapae.es/>

<http://premiosgoya.academiadecine.com/home/index.php>

<http://www.academiadecine.com/home/index.php>

<http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/index.html#&panel1-1>

<http://www.i.es/depot/fotosPrensa/Dossier%20Cine%20Espa%C3%B1ol%20en%20el%20Mercado%20Internacional%202012.pdf>

<http://www.fotogramas.es>

<http://www.elmundo.es/>

<http://elpais.com/>

<http://www.lavanguardia.com/>

<http://www.anica.it/>