



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni
Artistici

Tesi di Laurea

Nuevos españoles?

**La Tercera Vía come specchio di un Paese in
contraddizione**

Relatrice/Relatore

Ch. Prof. Marco Dalla Gassa

Correlatrice/Correlatore

Ch. Prof. Ivan Pintor Iranzo

Laureanda/Laureando

Noemi Petrasso

Matricola 883495

Anno Accademico

2024 / 2025

RINGRAZIAMENTI

Come risultato finale di due anni di studio e ricerca tra Italia, Scozia e Spagna, questa tesi avrebbe bisogno di un intero capitolo dedicato ai ringraziamenti verso coloro che l'hanno resa possibile.

Grazie al mio relatore Marco Dalla Gassa, con cui ho iniziato a lavorare durante la tesi triennale e che non solo mi ha supportato nel lavoro di ricerca, aiutandomi a maturare il necessario rigore scientifico, ma ha anche rappresentato un punto di riferimento importante nei momenti di insicurezza e smarrimento, con il quale spero di continuare a condividere la passione per lo studio, la ricerca e la magia del cinema. Grazie a Ivan Pintor, per l'attenta lettura e la disponibilità al confronto continuo sulla ricerca.

Ringrazio i miei genitori e il loro sostegno quotidiano – pratico e morale – nelle occasioni di festa, ma soprattutto in quelle di crisi, che nel corso di questi cinque anni sono state decisamente numerose. Senza di voi non sarei qui, grazie per non avermi voltato le spalle quando non mi riconoscevano più.

Passo poi a ringraziare le presenze di una vita, che considero parte integrante del mio essere e a cui corro col pensiero quando mi sento persa, perché rappresentano la mia casa e la mia famiglia torinese: Mattia, Erica, Francesca, Marta, Elisa, Carlotta, Chiara, Irene, Cesco, Giorgia, Claudia, Matteo, altri Mattia, Samuele, Elisa, Noemi, Alice e l'elenco potrebbe davvero continuare all'infinito. Nella danza, nelle fughe in montagna e nelle lunghe chiacchierate sarò continuamente grata a queste persone per avermi fatto sentire parte di una comunità a cui posso dare qualcosa. Grazie a Valentina, che negli ultimi due anni mi ha seguito in giro per il mondo aiutandomi a non farmi del male e rendendomi più forte, con cui spero di essere solo all'inizio di un lunghissimo percorso: ti sono grata per avermi aiutato a rifiorire.

L'università mi ha anche permesso di ricostruirmi una seconda famiglia veneziana, di cui fanno parte Claudia, Francesca, Alessia, Pietro, Anna e le mie coinquiline Elisabetta, Carlotta e Chiara, che non avendo ringraziato durante la triennale ringrazio ora per aver reso la casa un luogo accogliente dove tornare. Negli ultimi anni si è poi aggiunto Lorenzo, non solo un punto di riferimento per parlare di cinema e arte, ma soprattutto un amico capace di farmi vedere ciò che sfugge allo sguardo comune, notando quei dettagli che il mio sguardo spesso distratto non coglie.

And then Sean, Riccardo, Alex, Romane, George, Dan, Ian and all the lovely people who stood by me in St. Andrews, sharing the several moments of unsteadiness, mocking me for my Italian accent, yet joining me when I needed long walks in the wood or at the seaside. Thank you for such a warm welcome in your group, St. Andrews would have been lonely and cold without you.

Lo mismo puedo decir de Laia, Seline y sobre todo Soledad (t'estimo molt, no puc dir la sort que tinc de tu!) que han llevado el sol a Barcelona compartiéndolo conmigo durante unos rápidos tres meses. Y Victor y Ana, que desde Pamplona nunca han dejado de estar a mi lado en las dificultades – incluso bromeando sobre mis crisis y ayudándome a ver todo de manera más liviana. Eskerrik asko.

En fin, gracias, Núria, por tu presencia constante durante mi permanencia en Barcelona. Has representado un punto de referencia imprescindible en el desarrollo de mis proyectos y te agradezco cada corrección y sugerencia, cada comentario entusiasta y cada “no, esto no funciona”. Ojala pueda recibir más durante los próximos años. ¡Seguimos!

INDICE

ABSTRACT.....	4
INTRODUZIONE.....	5
Oggetto di ricerca.....	5
Obiettivi e ipotesi.....	7
Fonti e struttura.....	8
Stato dell'arte.....	10
Quadro teorico e metodologia.....	13
Rilevanza e risultati attesi.....	18
PRODUZIONE.....	20
Uno scenario polarizzato.....	20
José Luis Dibildos e le fondamenta del progetto.....	28
Contraddizioni nella presentazione della corrente.....	33
RICEZIONE.....	44
Una nuova classe di cinefili.....	44
Commenti sulla Tercera Vía: persistenza e crisi di un quadro interpretativo.....	51
SOGGETTIVITÀ IN CONTRADDIZIONE.....	59
Discorsi mediatici sul femminile.....	59
María Luisa San José.....	75
Il posizionamento nell'industria.....	75
La star persona.....	77
Discorsi mediatici sul maschile.....	88
José Sacristán.....	98
Il posizionamento nell'industria.....	98
La star persona.....	99
CONCLUSIONI.....	111
Possibili sviluppi.....	114
BIBLIOGRAFIA.....	116

ABSTRACT

Nella Spagna degli anni Settanta, per rispondere alla domanda di un nuovo pubblico borghese e urbanizzato, il produttore José Luis Dibildos avvia un progetto cinematografico denominato Tercera Vía, volto a trovare una sintesi tra il *Viejo Cine Español* di stampo conservatore, rappresentato dalle commedie popolari landiste, e il *Nuevo Cine Español*, di carattere autoriale e politicamente progressista. A lungo trascurata in ambito accademico, questa corrente è stata recentemente riscoperta da Ana Asion Suñer, che ne ha evidenziato gli elementi di modernità.

La presente tesi si propone di confrontarsi con tale prospettiva, soffermandosi tuttavia sugli aspetti di contraddizione che caratterizzano la Tercera Vía: pur presentando tratti progressisti, essa mantiene numerosi legami con la tradizione. Il lavoro si articola in tre capitoli: il primo, attraverso l'analisi delle interviste a Dibildos e dei materiali promozionali dei film, si concentra sullo spazio della produzione; il secondo esamina lo spazio della ricezione, prendendo in considerazione articoli critici e lettere inviate dai lettori alle riviste specializzate, al fine di confermare la natura polisemica della corrente e la polarizzazione delle opinioni a essa riferite. Il terzo capitolo adotta infine una prospettiva incrociata tra *Star Studies* e *Gender Studies* per indagare le contraddizioni insite nei nuovi modelli di genere proposti dai due principali interpreti del ciclo: María Luisa San José e José Sacristán.

INTRODUZIONE

Oggetto di ricerca

Nel 2021, Rosa Aparicio e Alejandro Portes pubblicano un volume collettivo dal titolo *Los nuevos españoles: la incorporación de los hijos de inmigrantes*, dedicato all'attuale processo di integrazione degli immigrati di seconda generazione in Spagna¹. Già nel 1996, John Hooper aveva dato alle stampe un saggio intitolato in modo analogo, *Los Nuevos Españoles*, volto ad analizzare la situazione sociale, politica e culturale della Spagna di fine secolo². Sembra dunque che l'etichetta di "nuevo español", declinata in diverse forme, trovi particolare fortuna nei momenti di transizione e ridefinizione dell'identità nazionale.

A riprova di ciò, il termine è stato ampiamente impiegato anche negli anni Settanta, un decennio segnato da profondi e complessi cambiamenti nell'assetto politico, sociale e culturale del Paese. Oltre alla ben nota Transizione politica dal franchismo alla democrazia (dal 1975, anno della morte di Franco, al 1978, con l'entrata in vigore della Costituzione), la Spagna attraversa una transizione culturale di più ampio respiro, difficilmente delimitabile con la stessa precisione cronologica. Tra i fattori che contribuiscono a questo processo figurano l'introduzione di un modello capitalistico e liberale, l'apertura alle influenze culturali europee e americane, nonché l'adozione di molte delle abitudini proprie delle nuove società di massa occidentali³.

Per stimolare la riflessione sull'impatto di tali trasformazioni nella società spagnola, nel 1974 il critico cinematografico Diego Galán rivolge ai suoi lettori una domanda tratta da uno spot pubblicitario dell'epoca: "¿Quiénes son los nuevos españoles?" (Chi sono i nuovi spagnoli?), a cui prova a fornire una risposta personale⁴. Il quesito si inserisce nel contesto del suo commento all'ultimo film prodotto da José Luis Dibildos e diretto da Roberto Bodegas, intitolato proprio *Los nuevos españoles* (1974). Il titolo non è casuale: l'intero ciclo di commedie prodotte da Dibildos a partire dal 1971, e da lui stesso ribattezzato "Tercera Vía", mira a rappresentare sullo schermo la nuova società spagnola,

1 Aparicios, Rosa e Portes, Alejandro (eds.), *Los nuevos españoles: la incorporación de los hijos de inmigrantes* (Foneria: Bellaterra, 2021).

2 Hooper, John, *Los Nuevos Españoles* (Cuauhtémoc: Javier Vergara, 1996).

3 Benet, Vicente, *El cine español: una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2012).

4 Galán, Diego, "Los Nuevos Españoles", in *Triunfo*, n. 638, 1974, p. 89.

cercando un equilibrio tra l'autorialità del *Nuevo Cine Español* e la redditività commerciale del *Viejo Cine Español*⁵. Al centro di queste pellicole vi è la nuova borghesia urbana e liberale – o, più precisamente, la sua rappresentazione stereotipata – che si fa emblema della nuova “spagnolità”, sintetizzando le contraddizioni, le inquietudini e le aspirazioni di una società impegnata a rimettere in discussione i valori del primo franchismo.

Il presente studio prende in esame sette commedie prodotte tra il 1974 e il 1976, ritenute emblematiche del fenomeno: *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974), *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974), *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974), *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1975), *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1976), *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976) e *Hasta que el matrimonio nos separe* (Pedro Lazaga, 1977). Secondo i dati del Ministero della Cultura⁶, quasi tutte queste pellicole superarono il milione di spettatori, affermandosi ai vertici delle classifiche insieme alle cosiddette commedie sexy-celtiberiche, di cui il *landismo* fu massimo rappresentante nella prima metà del decennio. È stato pertanto deciso di escludere dal corpus *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971), talvolta considerato il prodromo della tendenza⁷, ma ancora privo di quegli elementi emblematici individuati sia da Dibildos che dal principale interprete delle pellicole, José Sacristán⁸.

Pur nella sua breve durata, la Tercera Vía non rappresenta un fenomeno unitario, ma conosce uno sviluppo rapido che condurrà al suo declino – o, come suggerisce Sally Faulkner⁹, a un'evoluzione che arriva fino ai giorni nostri. Il momento di massimo successo coincide con l'uscita di *Vida conyugal sana* (1.178.839 spettatori), *Tocata y fuga de Lolita* (1.754.259 spettatori) e *Los nuevos españoles* (1.789.754 spettatori)¹⁰, distribuiti tra febbraio e dicembre del 1974. Al contrario, *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* segna per molti critici l'inizio del declino della tendenza, sia per i giudizi critici più tiepidi, sia per la progressiva perdita di pubblico, che si orienta sempre più verso opere fino ad allora censurate, mostrando un crescente interesse per il cinema erotico e contribuendo

5 Asión Suñer, Ana, *La Tercera Vía del cine español* (Barcellona: Laertes, 2022) e Varela Santiago, Lucia, *José Luis Dibildos: Productor de la tercera vía del cine español (1970-1977)*, tesi di dottorato (Universitat Rovira I Virgili, 2017) <https://www.tdx.cat/handle/10803/672965?locale-attribute=es> (ultimo accesso 20/05/2024).

6 Si invia all' "Anuario de Cine" nel portale del Ministero della Cultura spagnolo: <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/mc/anuario-cine/portada.html> (ultimo accesso 19/01/2025).

7 Asión Suñer, Ana, *La Tercera Vía del cine español*, cit.

8 Asión Suñer, Ana, *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980)* (Saragozza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2019).

9 Faulkner, Sally, *A History of Spanish Film: Cinema and Society 1910-2010* (Londra: Bloomsbury, 2013).

10 Dati riportati in Asión Suñer, Ana, *La Tercera Vía del cine español*, cit.

alla nascita del cosiddetto *cine del destape*¹¹. *Libertad provisional* e *Hasta que el matrimonio nos separe* costituiscono gli ultimi tentativi di mantenere in vita un progetto ormai in crisi, tanto che alcuni studiosi tendono a escluderle dal novero della Tercera Vía. Tuttavia, in accordo con Ana Asión Suñer, si è ritenuto opportuno includere anche questi ultimi due titoli, poiché emblematici delle profonde contraddizioni del periodo, dell'evoluzione delle percezioni e dell'ambiguità che circonda la stessa etichetta di Tercera Vía nelle narrazioni collettive.

La tesi si concentra dunque sul periodo del tardofranchismo in senso stretto, ovvero dal 1973 al 1976, seguendo la periodizzazione proposta da José Enrique Monterde¹². La scelta di identificare la Tercera Vía esclusivamente con le pellicole prodotte da Dibildos è in linea con gli studi più recenti, ma non priva di problematicità. L'etichetta, infatti, è stata applicata anche ad altre produzioni che presentano tratti analoghi, tanto dal punto di vista industriale quanto da quello estetico. Asión Suñer conclude il suo studio suggerendo una linea di continuità tra queste prime pellicole e alcuni film contemporanei, quali *La gran familia española* (Daniel Sánchez Arévalo, 2013), *Requisitos para ser una persona normal* (Leticia Dolera, 2015) e *Embarazados (La dulce attesa*, Juana Macías, 2016), che affrontano problematiche attuali della società spagnola attraverso toni medi e comici, risultando così accessibili e godibili per un pubblico ampio. Una delimitazione più ristretta del fenomeno permette tuttavia di concentrarsi su aspetti specifici della cinematografia della Transizione, considerata come uno specchio delle trasformazioni di una società che si scopre “nuova”, con tutte le crisi e i traumi che comporta il processo di rielaborazione del proprio passato.

Obiettivi e ipotesi

L'obiettivo principale dell'analisi è proporre una nuova prospettiva sul fenomeno della Tercera Vía, che ha attirato l'attenzione accademica solo negli ultimi anni (come si approfondirà nel prossimo paragrafo), mettendone in luce le contraddizioni piuttosto che le continuità. Si intende dimostrare che il fenomeno è rappresentativo di un momento di passaggio non tanto per la sua capacità di rappresentare e parlare a nuovi pubblici, quanto

11 Nella tesi si tratterà una breve introduzione al fenomeno, per la cui analisi esaustiva si rimanda a Ardanaz Yunta, Natalia, *El cine del destape: un análisis histórico desde la perspectiva de género*, tesi di dottorato (Università di Barcellona, 2012) <http://hdl.handle.net/10803/666221> (ultimo accesso 31/03/2025).

12 Monterde, Enrique José, “En los límites de lo posible”, in Heredero, Carlo e Monterde, Enrique José, *Los "nuevos cines" en España: ilusiones y desencantos de los años setenta* (Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2003).

per il suo posizionamento ambiguo tra una tradizione sempre più rifiutata, ma ancora irrimediabilmente presente, e un progresso tanto anelato quanto, in parte, ancora acerbo. Le quattro ipotesi di fondo che verranno sottoposte a verifica sono le seguenti:

- La Tercera Vía è stata proposta come un progetto nuovo ma usando i medesimi codici del *Viejo Cine Español*
- Ha polarizzato il dibattito tra cinefili, mandando in crisi i paradigmi interpretativi vigenti
- Nelle sue rappresentazioni è stata meno progressista delle sue promesse iniziali
- Si tratta del riflesso di una società frammentata e divisa tra tensioni ideologiche e politiche tra tradizione e modernità, piuttosto che dello specchio di un Paese realmente rinnovato.

Fonti e struttura

Lo studio si articola in tre parti, adottando un approccio interdisciplinare e utilizzando fonti diversificate. In ciascuna sezione, la Tercera Vía (TV) verrà messa a confronto con il *Viejo Cine Español* (VCE) e con il *Nuevo Cine Español* (NCE), per evidenziarne le affinità e le divergenze. Inoltre, mantenendo uno sguardo contestuale, ogni fase verrà collegata ai più ampi mutamenti culturali, politici e industriali del periodo.

La prima parte approfondisce le intenzioni del produttore e la presentazione del progetto al grande pubblico. Si illustra come la TV sia stata una risposta alle trasformazioni dell'industria cinematografica, che si orientava progressivamente verso logiche di mercato più moderne. Dopo aver evidenziato i diversi fattori che influenzavano le valutazioni produttive — tra cui assume una nuova centralità il target di riferimento — si analizza la campagna promozionale delle pellicole. Le principali fonti utilizzate per questo capitolo saranno le interviste rilasciate da José Luis Dibildos, sia durante gli anni della Transizione sia nei decenni successivi, nonché i materiali paratestuali utilizzati nella distribuzione.

La seconda parte analizza la ricezione, sia da parte della critica sia dei cinefili, con l'obiettivo di individuare i criteri di giudizio adottati e i temi ricorrenti nel dibattito dell'epoca. Le riviste selezionate come fonti rappresentative del periodo analizzato sono *Dirigido Por...*, *Triunfo*, *Cartelera Turia* e *Nuevo Fotogramas*, ognuna delle quali riflette diverse posizioni ideologiche, fondamentali per comprendere il panorama critico del tempo.

Dirigido Por... aderisce alla *politique des auteurs* di matrice francese e rappresenta un punto di riferimento per la nuova cinefilia spagnola, rivolta ai “nuovi cinema” degli anni Sessanta (come la *Nouvelle Vague*, il nuovo cinema tedesco, brasiliano e dell’Est Europa). Fondata nel 1972, la rivista inizialmente si dedica a monografie su registi internazionali — il primo fu Stanley Kubrick — e riserva le recensioni soprattutto a film considerati d’autore, con una preferenza per le produzioni estere¹³. Si tratta senza dubbio dell’esempio più estremo dei valori della nuova cinefilia spagnola che approfondiremo nel paragrafo dedicato.

Pur essendo molto meno specializzata e trattando di politica, arte, economia e attualità, *Triunfo* è ancora oggi considerata un baluardo della resistenza antifranchista¹⁴. Negli anni Settanta, la rivista si occupò infatti di portare all’attenzione pubblica questioni potenzialmente spinose come le battaglie legali per la parità di genere, la crisi dei valori tradizionali e le operazioni di censura per mano della dittatura. Per tali motivi venne più volte sanzionata e sospesa dal governo, nella speranza di vederla chiudere; al contrario, proprio tali operazioni rafforzarono il suo potere simbolico in quanto baluardo della resistenza intellettuale e delle rivendicazioni antifranchiste. Nella sezione dedicata alle recensioni cinematografiche, Diego Galán deterrà un indiscutibile primato nel sostegno alla Tercera Vía, confermando uno dei tanti paradossi della tendenza, considerata rappresentativa del governo.

Cartelera Turia, ancora attiva e recentemente celebrata per i suoi sessant’anni, ha una linea editoriale affine a quella di *Triunfo*, anche se con una diffusione più limitata e un impatto mediatico minore.

Nuevo Fotogramas rappresenta il principale punto di riferimento per il grande pubblico. La rivista unisce contenuti eterogenei — dal gossip sui divi ai reportage sull’industria nazionale, fino a concorsi come il prestigioso *Fotogramas de Plata*. Proprio per questa eterogeneità, incarna le contraddizioni del tardo franchismo e ne offre una sintesi capace di attrarre un pubblico trasversale.

13 Le seguenti descrizioni in merito all’orientamento delle riviste derivano dalle conclusioni contenute in Nieto Ferrando, Jorge, “La prensa cinematográfica española como fuente y objeto de la historia del cine. Análisis y evolución de sus contenidos (1910-2010)”, in *Historia y comunicación social*, vol. 24, n.1, 2019, integrate da uno spoglio approfondito delle stesse.

14 Fontes, Ignacio, “Triunfo, el icono de la prensa antifranquista”, in *El Diario*, 26 ottobre 2024, https://www.eldiario.es/politica/triunfo-icono-prensa-antifranquista_129_11763299.html. (ultimo accesso 11/04/2025).

Da *Nuevo Fotogramas* sono inoltre tratte le preziose opinioni del pubblico, attraverso rubriche storiche come “Lo dicen los lectores”, “Dialoguemos... Dialoguemos...” e la celebre “Mr. Belvedere”, pseudonimo collettivo utilizzato da più autori per dialogare con i lettori. Sebbene tali opinioni rappresentino una nicchia di cinefili, e non il pubblico generalista, costituiscono una testimonianza rilevante. Come mostra Fernando Ramos Arena¹⁵, questa nicchia ha avuto un’influenza notevole sulle politiche cinematografiche e sulla memoria del cinema spagnolo, dall’inizio della democrazia fino a oggi.

La terza parte dello studio si concentra infine sulle rappresentazioni filmiche, adottando una prospettiva di genere. L’obiettivo è quello di indagare se e in che misura i film della Tercera Vía abbiano messo in discussione (o piuttosto confermato) modelli e ruoli sociali tradizionali, legati al primo franchismo. Vengono individuati due attori emblematici del ciclo, María Luisa San José e José Sacristán, analizzandone la costruzione della *persona intra- ed extra- diegetica*. Questo consente un’analisi che coniuga aspetti semiotici, di genere e culturali, sempre mettendo in relazione testo e contesto. La riflessione sarà infine collocata all’interno del dibattito coevo sulle rappresentazioni di genere nel cinema spagnolo e sulla nuova ondata del movimento femminista negli anni Settanta.

Stato dell’arte

Negli ultimi decenni, il cinema spagnolo tardofranchista è stato oggetto di un rinnovato interesse critico. Tale attenzione si deve in parte alla maturazione di una distanza storica sufficiente per rimettere in discussione anche le ricostruzioni più faziose. Le prime storiografie sono infatti profondamente condizionate dall’adesione degli stessi autori al progetto del *Nuevo Cine Español*, presentando una mappa del tutto inesatta dell’eterogeneo panorama cinematografico nazionale, a vantaggio della produzione neorealista e d’autore che, dalla fine degli anni Sessanta, inizia a godere di un evidentemente riconoscimento internazionale nei grandi festival europei¹⁶. Assente, o fortemente penalizzata, è invece la produzione popolare e di genere, associata dagli intellettuali tardofranchisti al potere del regime e dunque messa in ombra come gesto politico di resistenza. Negli ultimi trent’anni, tuttavia, si è cercato di mettere in discussione tale paradigma autoriale dando in prima

15 Ramos Arena, Fernando, *Enfermos de cine* (Saragozza: Pensa de la Universidad de Zaragoza, 2024).

16 Pérez Bastías, Luis e Barahona, Fernando Alonso, *Las mentiras sobre el cine español* (Barcellona: Royal Books, 1995).

analisi rilevanza proprio al cinema popolare e commerciale - si tratta per esempio delle opere di Antonio Lázaro Reboll, Andrew Willis, Barry Jordan e Rikki Morgan-Tamosunas¹⁷- dall'altro si abbraccia con sempre maggiore interesse la prospettiva culturale e sociologica introdotta dai *Cultural Studies* – in tal senso sono stati pioneristici i lavori di alcune autrici anglosassoni come Jo Labanyi, Sally Faulkner e Marsha Kinder, oppure spagnole, come Núria Triana Toribio, interessate soprattutto al rapporto tra il cinema e la creazione dell'identità nazionale.

Questa prospettiva alternativa permette di riscoprire con maggiore interesse la Tercera Vía promossa da Dibildos negli ultimi anni del regime. Dopo il fondamentale contributo di John Hopewell¹⁸, primo ad analizzare da una prospettiva sociologica il cinema spagnolo, la storicizzazione della Tercera Vía è presentata per la prima volta in un esiguo paragrafo del volume collettivo *Historia del cine español* del 1995, primo tentativo di tracciare in un'unica opera l'evoluzione estetica del cinema spagnolo¹⁹. In entrambi i casi, la Tercera Vía viene interpretata prioritariamente come fenomeno sociologico e culturale, piuttosto che come progetto estetico o formale, nonché come un fenomeno effimero, incapace di lasciare un'effettiva eredità nelle decadi democratiche. A questa lettura ha risposto criticamente Sally Faulkner (2013), evidenziando non solo i tratti salienti del progetto, ma soprattutto ad approfondirne i lasciti²⁰. Decisiva tuttavia nella visibilizzazione della TV è stata Ana Asión Suñer, che dopo aver dedicato alla tendenza la propria ricerca di dottorato, ha pubblicato prima un testo con le interviste ai suoi principali rappresentanti²¹, poi una monografia, nel 2022: *La Tercera Vía del cine español. Espejo de un país en transición* (specchio di un Paese in transizione), indicando fin dal titolo il taglio sociologico e culturale dello studio. Il testo affronta infatti le modalità in cui i discorsi e i cambiamenti del Paese vengano iscritti nelle pellicole: la questione del divorzio, dell'americanizzazione della società spagnola, dello scontro generazionale sono tutte affrontate nelle produzioni di Dibildos, che quindi in questo “riflette” per l'appunto il mutamento del contesto. Il pubblico riveste un'importanza marginale nella sua analisi, che si limita a sottolineare come il grande successo al botteghino testimoni il sentimento di

17 Si vedano Jordan, Barry e Morgan-Tamosunas, Rikki, *Contemporary Spanish Cinema* (Manchester: Manchester University Press, 1998) e Lázaro Reboll, Antonio e Willis, Andrew, *Spanish popular cinema (Inside Popular Film)* (Manchester: Manchester University Press, 2004).

18 Hopewell, John, *Out of the Past* (Londra: British Film Institute, 1986).

19 Gubern, Roman et alii, *Historia del cine español* (Madrid: Catedra, 1995).

20 Faulkner, Sally, *A History of Spanish Film: Cinema and Society 1910-2010*, cit.

21 Asión Suñer, Ana, *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980)*, cit.

identificazione degli spettatori con i personaggi in scena; le reazioni della critica vengono invece presentate in un resoconto più descrittivo che non analitico, illustrando come il progressivo tramonto della tendenza si sia accompagnato ad una disaffezione critica e all'intensificarsi dei discorsi di condanna al progetto.

D'altra parte, due sono gli studi qualitativi più rilevanti e dedicati alla audience storiche: *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles*, dove Valeria Camporesi adotta un taglio sociologico riprendendo le teorie di Pierre Bourdieu²², e il recente lavoro di Fernando Ramos Arena, uno studio del 2024 dedicato specificamente alla natura della cinefilia spagnola e ai suoi vincoli con le istanze ideologiche e politiche durante gli ultimi due decenni del franchismo²³. Si tratta probabilmente del primo caso di un'analisi tanto articolata e dedicata unicamente alla ricezione cinematografica nella nazione, a lungo considerata troppo complicata da approcciare per la difficoltà di scendere in conclusioni eccessivamente generaliste o, al contrario, troppo analitiche e soggettive. Il punto di forza del contributo sta nella sua scelta di perimetrare rigidamente l'analisi alla sola classe dei "cinefili", considerato un gruppo inevitabilmente eterogeneo ma dotato di alcuni elementi comuni di fondo. La precisione delle sue argomentazioni le rende una base di lavoro significativa per ulteriori studi interessati allo spazio delle audience storiche, a partire da questa stessa ricerca.

L'ultimo capitolo si inserisce invece in un più ampio dibattito sulle star cinematografiche spagnole, avviato da alcuni anni tra Spagna, Stati Uniti e regno Unito. Negli ultimi anni si sono infatti moltiplicati gli studi sul tema, dei quali i massimi rappresentanti rimangono Álvaro Álvarez Rodrigo, Núria Bou, Xavier Pérez, Gonzalo de Lucas (Universidad Pompeu Fabra) Annalisa Mirizio, Carlos Losilla, Kathleen Vernon y Jo Labanyi. La maggior parte di questi ricercatori collaborano nell'ambito di due progetti recentemente avviati dall'Universitat Pompeu Fabra di Barcellona, di cui il secondo, ancora attivo, si intitola "Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices: el cine español del final de la dictadura a la post-transición (1975-1992)". Gli articoli e le monografie pubblicati in seno a tali progetti nel corso degli ultimi cinque

22 Camporesi, Valeria, *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990* (Madrid: Turfan, 1993).

23 Ramos Arena, Fernando, *Enfermos de cine*, cit.

anni introducono uno sguardo nuovo – precisamente dalla prospettiva degli *Star Studies* e spesso dei *Gender Studies* – nella storia del cinema nazionale²⁴.

In definitiva lo studio si propone di dialogare con tali contributi adottando la chiave della contraddizione già proposta da Sally Faulkner²⁵ e Vicente Sanchez-Biosca²⁶ nella loro panoramica rispettivamente sul cinema *desarrollista* degli anni Sessanta e sul primo franchismo.

Quadro teorico e metodologia

Come anticipato questo lavoro adotta un approccio interdisciplinare, intersecando teorie del discorso, *Reception Studies*, *Gender Studies* e *Star Studies*, e privilegiando una prospettiva post-strutturalista volta a far emergere aporie, sottotesti, categorie epistemologiche e le loro implicazioni ideologiche e politiche.

A costituire la premessa teorica del lavoro è l'approccio semio-pragmatico elaborato da Roger Odin a partire dagli anni Ottanta²⁷, basato su un assunto fondamentale: “un film non possiede di per sé un senso: sono piuttosto l'emittente e il ricevitore a ‘dargli senso’ attraverso una serie di procedure a loro disposizione nello spazio sociale in cui si trovano ad operare”²⁸. Su questa base, Odin sviluppa un modello che media tra i due principali paradigmi dell'analisi testuale: quello semiotico e quello pragmatico. Se il primo è caratterizzato dall'immanenza e considera il testo stesso come un sistema chiuso, il secondo prevede che la costruzione di senso avvenga non all'interno del testo stesso, ma nel suo contesto di ricezione. Odin si inserisce così in un dibattito critico che, dopo l'affermazione dello strutturalismo negli anni Sessanta, rivaluta le condizioni materiali di ricezione rispetto all'analisi testuale. Il paradigma post-strutturalista che ne deriva inizia a considerare il testo come polisemico: il suo significato, come precisa Odin, viene costruito attraverso la mediazione tra mittente e ricevente, spazio della produzione e spazio della

24 Per una panoramica su tali studi si rimanda al sito ufficiale dei due progetti: “Deseo Femenino”, <https://deseofemenino.upf.edu/> (ultimo accesso 16/01/2025) e “Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices: el cine español del final de la dictadura a la post-transición (1975-1992)”, https://www.upf.edu/es/web/cinema/projectes/-/asset_publisher/R4gT8rkicMqC/content/produccio-de-noves-subjectivitats-en-els-personatges-femenins-i-les-actrius-el-cinema-espanyol-del-final-de-la-dictadura-a-la-post-transicio-1975-19-1/maximized (ultimo accesso 16/01/2025). Si rinvia inoltre al numero 32 della rivista *L'Atalante* (2021), nel quale vennero pubblicati diversi esempi degli stessi.

25 Faulkner, Sally, *A Cinema of Contradiction: Spanish Film in the 1960s* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006).

26 Sánchez-Biosca, Vicente, “Cinema spagnolo sotto il franchismo”, in Brunetta, G.P. (ed.), *Storia Del Cinema Mondiale, Vol. 3. Le Cinematografie Nazionali, L'Europa, Tomo 1* (Einaudi: Torino, 2000).

27 Odin, Roger, *Gli spazi di comunicazione* (Brescia: La scuola SEI, 2013), trad. C. Tognolotti.

28 Casetti, Francesco, *Teorie del cinema 1945-1990* (Bompiani: Milano, 1993), p. 281.

ricezione o *intentio auctoris* e *intentio lectoris*, per dirla con Umberto Eco²⁹. La prima parte di questa ricerca riprende precisamente il complesso obiettivo di Odin, ovvero lo studio dell'interazione tra spazio della produzione e della ricezione nella determinazione di senso del messaggio che viene veicolato. D'altra parte, il passaggio progressivo dal paradigma strutturalista a post strutturalista permette l'affermazione di un filone di studi definibile come "reader-oriented-criticism"³⁰, volto ad indagare il modo in cui il fruitore costruisce o decostruisce il significato del testo, che viene declinato in modo diverso a seconda delle specificità del medium stesso.

Nel cinema, le teorie della ricezione (*Reception* o *Audience Studies*) si sviluppano a partire dall'approccio psicanalitico proposto da Christian Metz e Jean-Louis Baudry negli anni Settanta³¹, interessato a valutare i meccanismi in cui il testo costruiva uno spettatore ideale attraverso elementi formali della messa in scena. Da una prospettiva di genere, tale impostazione verrà ripresa da Laura Mulvey³², nonché dal circuito di ricercatori che ruota intorno alla rivista britannica *Screen*, dove si mantiene in linea generale un'attenzione formalista alle rappresentazioni audiovisive, al contrario di quanto avviene presso il centro di Birmingham, dove in questi stessi decenni si sviluppa l'approccio culturalista (*Cultural Studies*). Utilizzando questo secondo approccio, lo spettatore non è più considerato come un soggetto astratto, costruito dal testo filmico, quanto piuttosto come un attore sociale, la cui interpretazione del testo è fortemente condizionata dalle condizioni materiali, sociali, politiche e culturali di ricezione. La prima ad introdurre l'idea che il significato del testo andasse ricercato per l'appunto nelle condizioni materiali di ricezione è Jannette Steiger³³, subito seguita da Barbara Klinger³⁴, la quale per prima esaminò come diversi fattori anagrafici, di classe, di genere e appartenenza culturale condizionassero la lettura di uno stesso testo filmico in uno stesso momento storico. Su queste premesse si innesta poi una tradizione etnografica derivata dall'antropologia, che attribuisce nuova importanza alle

29 Eco, Umberto, "Intentio Lectoris", trascrizione dell'intervento tenuto durante il Congresso Internazionale del discorso sulla critica letteraria nel marzo 1986 dall'Università La Sapienza di Roma, accessibile nel sito dell'Università: https://corsidilaurea.uniroma1.it/sites/default/files/eco_intentio_lectoris.pdf (ultimo accesso 9/04/2025).

30 Ivi., p. 43.

31 Si vedano rispettivamente Baudry, Jean-Louis, *Il dispositivo* (Brescia: La scuola SEI, 2017), trad. S. Arillotta e Metz, Christian, *Cinema e psicanalisi* (Venezia: Marsilio, 1989), trad. D. Orati.

32 Mulvey, Laura, *Cinema e piacere visivo* (a cura di V. Pravadelli) (Roma: Bulzoni 2013).

33 Staiger, Janette, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992).

34 Klinger, Barbara "Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies", in *Screen*, vol. 38, n. 2, 1997, pp. 107- 128.

pratiche, ai gesti e al ruolo simbolico del consumo mediatico nelle vite dei fruitori. Un contributo pionieristico in tal senso è quello di Martin Barker e Kate Brooks (1998), che analizzano i molteplici modi in cui i pubblici si relazionano ai film, attraverso ricerche sul campo³⁵. Parimenti esemplari in tale filone sono i contributi di Kevin J. Corbett, Robert Allen e diversi studi sulla ricezione televisiva, come quelli di David Morley o Janice Radway³⁶. Nonostante sia valido per avere una prospettiva più ampia e considerare la molteplicità di fattori che intervengono nel processo di ricezione di ogni spettatore, tale approccio rimane tuttavia poco efficace qualora si intenda approfondire una specifica cinematografia, soprattutto se si tratta di pubblici storici. Occorrerebbe infatti in questo caso applicare la metodologia della Storia orale, ovvero lavorare sulle memorie individuali che riportino alla luce l'esperienzialità della fruizione cinematografica, come dimostra lo studio di Annette Kuhn relativamente al contesto britannico degli anni Trenta³⁷. Anche nel contesto spagnolo è stata svolta un'analisi di questo genere nel progetto "The mediation of everyday life: an oral history of cinema-going in 1940s and 1950s Spain"³⁸, coordinato da Jo Labanyi a partire dal 2005, che mirava ad analizzare le implicazioni semantiche nell'esperienza di andare al cinema nella Spagna del primo franchismo, durante gli anni Quaranta e Cinquanta. Per la natura stessa della disciplina della Storia orale, che predilige l'aspetto esperienziale rispetto a quello ermeneutico, rischierebbe evidentemente di essere sterile interrogare il proprio campione in merito a specifiche pellicole. Questo lavoro invece, non impiegando una metodologia etnografica di ricerca sul campo, si fonda sull'approccio derivato da Steiger e Klinger, intersecandolo con la teoria del discorso di matrice faucoultiana sviluppata da Michael Ryan e Douglas Kellner³⁹, sempre a partire dagli anni Ottanta, particolarmente rilevante proprio perché applicata al contesto cinematografico. Nella prospettiva offerta dai due autori, le pellicole sarebbero in grado di

35 Barker, Martin, e Brooks, Kate, *Knowing Audiences: Judge Dredd, Its Fans, Friends and Foes* (Luton: University of Luton Press, 1998).

36 Si vedano Corbett, Kevin J., "Empty seats: The Missing History of Movie-Watching", in *Journal of Film and Video*, vol. 50, n. 4, inverno 1998-1999, pp. 34-48, Allen, Richard, *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality* (New York: Cambridge University Press, 1995), Radway, Janice, *Reading the Romance* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984) e Morley, David, *Family Television* (Londra e New York: Routledge, 1986).

37 Kuhn, Annette, *An Everyday magic: Cinema and Cultural Memory* (Londra: Bloomsbury, 2002).

38 Labanyi, Jo, "The Mediation of Everyday Life: An Oral History of Cinema-Going in 1940s and 1950s Spain", in *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 2, n. 2, 2005, pp. 105-108.

39 Si vedano a tal proposito Ryan, Michael "The Politics of Film: Discourse, Psychoanalysis, Ideology", in Nelson, C. e Grossberg, L., *Marxism and the interpretation of culture* (Chicago: University of Illinois Press, 1989) pp. 473-483 e Ryan, Michael e Kellner, Douglas, *Camera Politica* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

re-inscrivere i discorsi sociali nelle narrazioni filmiche, all'interno di due specifici campi di discorsività: le condizioni di produzione e le condizioni di ricezione. Queste ultime non si riferiscono tanto al semplice rapporto tra schermi e individuo, ma abbracciano piuttosto il più ampio contesto di rappresentazioni sociali (credenze, racconti, stereotipi...) in grado di produrre immaginari collettivi attraverso cui gli individui interpretano e plasmano la realtà. Il cinema, in altre parole, rappresenta uno spazio in cui si rendono visibili i valori latenti di una determinata realtà storica e, al tempo stesso, si generano chiavi di lettura per poter confermare o sovvertire questi stessi valori. Il rapporto tra discorsi visivi e attori sociali è, in tal senso, incredibilmente complesso e necessita per questo di una più precisa perimetrazione. Questa ricerca, in una prospettiva semio-pragmatica, si propone di analizzare come le pellicole della Tercera Vía integrino elementi di tradizione e modernità, suscitando – nel contesto polarizzato della Transizione spagnola – reazioni ambigue e divisive che rivelano condizionamenti politici e ideologici nella costruzione del significato.

Fra i vari nessi che si possono individuare tra mondo diegetico ed extradiegetico, testo e contesto, le star stanno diventando progressivamente oggetto di interesse accademico in molti dipartimenti di comunicazione in Europa. Il primo ad individuare le potenzialità delle star come oggetto di studio da una prospettiva al contempo sociologica e semiologica è Richard Dyer, che nel suo celebre *Star* descrive le celebrità come prodotti sociali, immagini archetipiche e segni⁴⁰. La disciplina ha poi conosciuto nei decenni varie e fruttuose intersezioni con altri ambiti di ricerca, tra cui i *Gender Studies* e i *Reception Studies*. La sua intersezione con la Storia del cinema canonica ha poi permesso di rimettere in discussione la “politica degli autori” francese a vantaggio di una nuova “politica degli attori”⁴¹, capace di valorizzare il ruolo degli interpreti sia nel processo creativo delle singole pellicole, sia nell’evoluzione del mezzo. Tale filone è stato avviato dai primi contributi di Patrick McGillan negli anni Settanta, per poi trovare un proseguimento nelle più recenti ricerche di Christophe Damour e Luc Moullet in territorio francese. Altra significativa intersezione è stata quella tra *Star Studies* ed ermeneutica simbolica, che ha permesso di valutare come una star sia in grado di incarnare archetipi funzionali al contesto storico di riferimento, come nel caso del celebre studio di Gaylyn Studlar sulla mascolinità nel cinema hollywoodiano degli anni Venti e l’emblematico esempio di Douglas

40 Dyer, Richard, *Star* (Torino: Kaplan, 2009).

41 McGilligan, Patrick, *Cagney: The actor as auteur* (San Diego: A.S. Barnes, 1975).

Fairbanks⁴². A partire dal secondo contributo di Dyer⁴³, la disciplina ha poi ampliato il proprio interesse per lo spazio della ricezione, studiando il modo in cui le star vengono lette e interpretate in maniera diversa da diverse nicchie di spettatori, che contribuiscono in modo determinante alla loro significazione. Si collocano in questa intersezione con i *Reception Studies* i lavori di Miriam Hansen, Jackie Stacey e Janette Staiger, che introducono progressivamente un'ulteriore intersezione con gli studi di genere, nella quale si colloca anche la nostra ricerca.

Come nei casi appena menzionati, anche l'incontro tra *Star Studies* e *Gender Studies* ha generato diverse prospettive di ricerca nei decenni: dalla rivalutazione del contributo di attrici e filmmakers invisibilizzate nella narrazione ufficiale⁴⁴, all'analisi della ricezione femminile come spazio di emancipazione e riappropriazione simbolica⁴⁵, al modo in cui la gestualità attoriale femminile, pur all'interno di un regime strettamente patriarcale e costrittivo, può rappresentare uno spazio di sovversione dei modelli di genere⁴⁶. Il terzo capitolo del presente lavoro, dedicato a María Luisa San José e José Sacristán, si inserisce in quest'ultimo filone, connettendo il quadro teorico offerto da Dyer, che vede le stelle come immagini significanti e incarnazione di modelli sociali e ruoli di genere, con le teorie poststrutturaliste di Teresa de Lauretis e Judith Butler, le quali riconoscendo il carattere costruito del genere (rispettivamente dalle rappresentazioni mediatiche e dalla reiterazione di gestualità naturalizzate) segnalano anche le potenzialità generative di una sua trasgressione⁴⁷. Similmente, Núria Bou, ha riletto la caduta femminile nel film muto come momento di contro-narrazione emancipatoria per il femminile, una gestualità che rompe la norma di genere che impedirebbe ad una donna di dare spettacolo di sé⁴⁸. Molto recentemente altri ricercatori in Spagna hanno pubblicato saggi che partono dalle medesime premesse – si pensi allo studio di Adell Carmona e Sánchez Martí sulla comicità sovversiva di Lina Morgan, che applica la definizione di “donna indisciplinata” coniata da Kathleen Rowe per dimostrare la presenza di spazi di autodeterminazione femminile anche

42 Studlar, Gaylyn, *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age* (New York: Columbia University Press, 1996).

43 Dyer, Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (Londra: Routledge, 1987).

44 Si vedano a questo proposito i contributi di Veronica Pravaelli.

45 Si vedano Judith Mayne e Christine Gledhill.

46 Il riferimento è ai più recenti contributi di Núria Bou.

47 De Lauretis, Teresa, *Alice doesn't* (Bloomington: Indiana University Press, 1984) e Butler, Judith, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990).

48 Bou, Núria, “Un otro lugar para la subjectividad femenina: la caída cómica en las películas de Frances Marion y Mary Pickford”, in *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 35, n. 3, 2023, pp. 789-810.

durante il franchismo⁴⁹ – ma l’interesse si è quasi sempre concentrato sul solo comparto femminile. Riteniamo tuttavia interessante applicare un analogo quadro teorico al genere maschile (identificando il normativo e le possibili contro-narrazioni), in linea con quanto auspicava la stessa De Lauretis alla fine del secolo scorso confessando la speranza che nel giro di pochi decenni si potesse evitare di parlare in termini binari, abbracciando il genere come spettro⁵⁰ (che è esattamente quanto farà Butler). L’interesse per la mascolinità non è chiaramente nuovo in ambito accademico, anzi, soprattutto dall’inizio degli anni Duemila è stato inaugurato a livello internazionale un filone di ricerca dedicato nello specifico allo studio dei modelli di mascolinità tanto in attori contemporanei – tra cui Jude Law⁵¹, Keanu Reeves⁵² e Hugh Grant – quanto nei divi che hanno segnato la storia del cinema – Rodolfo Valentino, Robert Redford...Tra le monografie più recenti, Alberto Scandola ha offerto uno studio infra-genere dedicato al corpo dell’attore nella modernità, indagando il contributo di alcuni interpreti maschili e femminili emblematici della stagione del cinema d’autore europeo⁵³. In maniera analoga l’elemento corporale, e più specificamente gestuale, rappresenta il principale terreno di indagine nella ricerca di modalità alternative di abitare i ruoli di genere durante la Transizione spagnola, in un contesto segnato, da un lato, dal dibattito sulle nuove prospettive del femminile e, dall’altro, da una diffusa percezione di crisi della mascolinità tradizionale.

Rilevanza e risultati attesi

Questo studio si propone due obiettivi principali. In primo luogo, si intende contribuire all’attuale dibattito sul cinema della Transizione spagnola, riportando l’attenzione su pellicole che, nonostante la grande popolarità storica e l’importante eredità culturale, sono oggi quasi completamente dimenticate sia nell’immaginario collettivo sia in ambito accademico. A questa dimenticanza contribuiscono, da un lato, le difficoltà nel superare l’approccio binario che ha contraddistinto la storiografia del cinema spagnolo fin dagli anni Cinquanta, rigidamente divisa tra cinema commerciale e cinema d’autore; dall’altro, l’impossibilità di accedere a queste pellicole sulle principali

49 Adell Carmona, Maria e Sánchez Martí, Sergi, “Lina Morgan. El arquetipo de la ingenua explosiva en el cine del tardofranquismo”, in *L’Atalante*, n. 32, 2021, pp. 65-78.

50 De Lauretis, Teresa, *Sui generis: scritti di teoria femminista* (Milano: Feltrinelli, 1996).

51 Pesce, Sara, “Jude Law. Un inglese a Hollywood”, in Scandola, A. (ed.), *Hollywood Men. Immagine, mascolinità e performance nel cinema americano contemporaneo* (Torino: Kaplan, 2017), pp. 107-121.

52 Moline, Britta, “Keanu Reeves’ body as battleground”, in *Celebrity Studies*, vol. 13, n. 2, 2022, pp. 185-199.

53 Scandola, Alberto, *Il corpo e lo sguardo* (Venezia: Marsilio, 2020).

piattaforme di streaming dedicate al cinema nazionale, come FilmIn e FlixOlé Quest'ultima, fondata nel 2017 da Enrique Cerezo, che detiene quasi il 70% dei diritti su tutto il cinema spagnolo prodotto durante il franchismo⁵⁴. Offre un catalogo ricco, ma privo proprio di questi titoli, i cui diritti restano in mano alla famiglia Dibildos, rappresentata da Lara Dibildos, figlia del produttore e attrice di rilievo. Il festival di Malaga nel 2024 ha riproposto la visione de *Los nuevos españoles*, segnalandosi tuttavia come un'eccezione nel clima di dimenticanza collettiva. Si intende invece sottolineare come queste commedie non solo abbiano segnato una fase della storia nazionale, ma abbiano anche incarnato in modo emblematico l'ambiguità ideologica del decennio, evidenziando la difficoltà di uscire da schematismi basati su contrapposizioni politiche nette. Si auspica inoltre che questa riflessione storica possa offrire strumenti per comprendere il presente del Paese, in cui alcune delle tendenze analizzate risultano ancora evidenti. La seconda parte del lavoro si propone inoltre di applicare una metodologia – a cavallo tra *Star Studies* e *Gender Studies* – che, sebbene poco diffusa nel contesto iberico, può offrire nuove chiavi di lettura per il passato nazionale (extra)cinematografico.

54 Fanno eccezione le cinematografie catalana, vasca e gallega, duramente represses dal regime e valorizzate dal lavoro delle filmoteche regionali fondate nei primissimi anni democratici. Per un breve riassunto del progetto di Cerezo si veda: Medina, Marta, "Enrique Cerezo, el gran conservador del cine español se pasa al 'streaming'", in *El Confidencial*, 3/01/2021, https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-01-03/enrique-cerezo-cine-espana_2889359/ (ultimo accesso 13/04/2025).

PRODUZIONE

Uno scenario polarizzato

Per comprendere il contesto legislativo e politico nel quale si trova l'industria cinematografica spagnola durante gli ultimi anni del franchismo è inevitabile partire dalle Conversazioni di Salamanca, storico incontro indetto dal Cineclub di Salamanca nel 1955 al quale parteciparono i principali rappresentanti della classe intellettuale provenienti da diverse fazioni politiche, per mettere in discussione lo stato della cinematografica nazionale per la prima volta nella storia⁵⁵. Al termine delle giornate, il verdetto viene riassunto dal regista Juan Antonio Bardem nel suo discorso di chiusura, che condensa le deliberazioni in cinque punti. Il cinema spagnolo fino a quel momento è stato:

- 1 Politicamente inefficace
- 2 Socialmente falso
- 3 Intellettualmente infimo
- 4 Esteticamente nullo
- 5 Industrialmente rachitico

L'unica soluzione proposta a tali problemi sembra essere, di comune accordo, il modello europeo di stampo neorealista, interessato ai reali problemi delle persone e soprattutto centrato su storie di vita popolare e operaia – motivo per cui secondo alcuni autori, tra le diverse declinazioni del realismo nel dibattito di Salamanca sembra aver dominato l'impostazione marxista⁵⁶. Si tratta del modello che prenderà il nome di Nuevo Cine Español, che nella sua stessa etichetta rivela l'intento di contribuire al rinnovamento cinematografico portato avanti dai “nuovi cinema” europei dello stesso periodo. Durante le conversazioni vennero proiettate pellicole considerate esemplari di tale postura estetica: al primo posto sveltano la filmografia dello stesso Bardem e di Luis García Berlanga, seguite da *El proceso* di Julio Diamante (1955) e alcuni documentari d'arte realizzati da registi provenienti dalla Escuela Oficial de Cine, fondata nel 1947 per volere del governo con lo

55 Nieto Ferrando, Jorge e Company Ramón, Juan Miguel (eds.), *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"* (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2006).

56 Pérez Bastías, Luis e Barahona, Fernando Alonso, *Las mentiras sobre el cine español*, cit.

scopo di promuovere la competitività delle produzioni nazionali nello scenario internazionale⁵⁷. Questo momento rappresenta un crocevia imprescindibile per comprendere lo sviluppo della cinematografia successiva, per tre motivi. Da una parte, poiché influenza in modo determinante le politiche concrete e i provvedimenti legislativi dei seguenti decenni, dal momento che la classe dirigente sarà formata soprattutto dagli stessi intellettuali che deliberarono a Salamanca; d'altra, vi sono delle forti implicazioni nella definizione di una nuova identità nazionale, che stabilisce un rapporto ambiguo e contraddittorio con le altre nazioni, in particolare con l'Italia; infine, si stabilisce un quadro critico che vincola il concetto di "qualità cinematografica" all'estetica realista, subito legata ad un posizionamento politico, inizialmente ambiguo, poi progressivamente progressista e antifranchista. È dunque in questo momento che si struttura l'interdipendenza tra politica, estetica e morale che caratterizzerà a più livelli l'industria e la ricezione cinematografica nei decenni successivi.

Tra gli intellettuali di Salamanca figura José María García Escudero, di orientamento riformista-moderato, il quale, divenuto Direttore Generale della Cinematografia nel 1962 avvia una serie di riforme per promuovere la produzione del NCE⁵⁸: con l'obiettivo di appoggiare i registi emergenti provenienti dalla Escuela Oficial de Cine, Escudero introduce una nuova categoria di aiuti economici per le pellicole che otterranno il titolo di "interesse speciale", dimostrando una volontà di investigazione tematica o formale che le distinguesse dalla grande massa dei prodotti commerciali. Sempre per i registi emergenti, viene poi previsto un ulteriore avallo alla produzione fino a un milione di pesetas⁵⁹. Oltre a tali supporti economici, per garantire una maggiore libertà creativa vengono introdotte le Norme di Censura (1963), che per la prima volta fissano chiaramente in forma scritta le regole ormai naturalizzate nel processo di selezione delle pellicole da parte della Giunta di Censura (per motivi politici, morali e religiosi)⁶⁰. Ciò permette evidentemente una maggiore trasparenza nel processo di selezione delle pellicole ammesse alla distribuzione. Occorre precisare che tale progetto, sebbene apparentemente contestatario del regime, gode in realtà del pieno appoggio del governo, interessato allo

57 Ceron Gomez, Juan Francisco, "Además de las palabras. Las películas proyectadas durante las conversaciones de Salamanca", in Nieto Ferrando, Jorge e Company Ramón, Juan Miguel (eds.), *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*, cit., pp. 99-109.

58 Torreiro, Casimiro, "¿Una dictadura liberal? (1969-1982)", in Gubern, Roman et alii, *Historia del cine español*, cit., pp. 295-340.

59 Ibidem.

60 Marqua, Xavier e Requena, Jesus, "Breve storia economica", in *40 anni di cinema spagnolo. Testi e documenti*, XIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 15-22 settembre 1977, pp. 31-62.

sviluppo di una cinematografia “di qualità” che potesse concorrere nei Festival internazionali e presentare l’immagine di una Spagna civilizzata, moderna e democratica⁶¹, competitiva nello scenario Europeo e ammessa ai tavoli delle trattative nei neonati organismi sovranazionali. Riconoscere nel NCE il baluardo dell’antifascismo sarebbe dunque non solo semplicistico, ma storicamente incorretto: anche questa cinematografia è figlia di un momento profondamente contraddittorio in cui lo stesso governo aveva interesse a visibilizzare voci moderatamente discordanti per migliorare la propria immagine pubblica. D’altronde, il modello di business del NCE, del quale Elías Querejeta, insieme a Carlos Saura e Victor Erice saranno i maggiori eredi nei decenni successivi, si fonda quasi esclusivamente sulle sovvenzioni statali. Né la distribuzione né il botteghino rappresentano infatti fattori significativi di ammortizzazione del costo di produzione: solo grazie agli incentivi del governo le opere possono permettersi di circolare in circuiti estremamente ristretti e specializzati, oppure non essere proprio proiettate, come nel caso di *Carta de Amor de un Asesino* (Luis Cuadrado, 1972)⁶². Il suo target di riferimento sono infatti, oltre che le Sale d’Essai, i grandi festival nazionali e internazionali, dove effettivamente quasi tutte le pellicole ricevono importanti riconoscimenti, che forniscono loro accesso al mercato estero. Si tratta evidentemente di un modello poco sostenibile nel lungo periodo, nonché completamente dipendente da possibili cambi di rotta politica. Cambi di rotta che effettivamente avvengono nell’arco di pochi anni: con l’ascesa di Sanchez Bella alla direzione del Ministero dell’Informazione e del Turismo (1969-1973), nel 1971 un Decreto ministeriale torna ad inasprire le norme di censura e, ancora più significativamente, riduce tutte le misure di protezione statale, sopprimendo le sovvenzioni anticipate e ribassando la percentuale di finanziamenti sulla stima degli incassi del botteghino⁶³. Parallelamente, già nel 1967 l’Amministrazione decreterà conclusa l’esperienza del NCE, riducendo drasticamente gli investimenti nelle produzioni. Secondo l’analisi di Alfons Garcia-Segui, tale fallimento si deve principalmente all’assenza di reali presupposti per il suo sviluppo⁶⁴. Di fatto, la nuova corrente è manovrata e sostenuta dall’Amministrazione con finalità prettamente politiche e strumentali, senza rispondere ad un’effettiva esigenza da parte dei pubblici, che dunque rispondono in maniera tiepida,

61 Hernandez, Marta, *El aparato cinematográfico español* (Madrid: Akal 74, 1976).

62 Ibidem.

63 Marqua, Xavier e Requena, Jesus, “Breve storia economica”, in *40 anni di cinema spagnolo. Testi e documenti*, cit.

64 Garcia-Segui, Alfons, “Cenni storici”, in *40 anni di cinema spagnolo. Testi e documenti*, XIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 15-22 settembre 1977, pp. 3-30.

quando non proprio fredda. I bassissimi risultati al botteghino, innescando i tagli delle sovvenzioni, impediranno agli autori che stavano cominciando ad affacciarsi alla scena di proseguire i propri progetti. Gli unici che riusciranno effettivamente ad affermarsi rimangono Saura, Erice e Summers, accolti sotto l'ala di Elías Querejeta che diventerà il principale produttore dei primi due. La seconda causa dei tagli è da attribuire alla rapida diffusione della televisione nelle case spagnole: se nel 1960 solo l'1% delle case possiede un televisore, undici anni dopo, nel 1971, la percentuale sale al 56%⁶⁵.

Nonostante la sua prematura conclusione, il NCE avrà un impatto ben più significativo su un piano culturale e ideologico, dando vita ad una ingente produzione storiografica e critica che interpreterà la cinematografia nazionale proprio a partire dal modello di Salamanca. Questa riflessione apre infatti alla questione della ricezione, che approfondiremo nel prossimo capitolo, per ora è invece necessario sottolineare come le Conversazioni di Salamanca rispecchino perfettamente quel momento di crisi e vergogna collettiva che Sara Ahmed, nella sua teoria dell'affettività, riconosce come fondamentale per promuovere un cambiamento nei valori fondativi dell'identità nazionale⁶⁶. Secondo l'autrice, i momenti di in cui una collettività esamina il proprio passato per prenderne le distanze provandone vergogna sono indispensabili per promuovere trasformazioni profonde dei paradigmi culturali: "By witnessing what is shameful about the past, the nation can 'live up to' the ideals that secure its identity or being in the present"⁶⁷. Tuttavia, dal momento che il nuovo paradigma identitario proposto è quello realista – che oltre a definire un'estetica filmica si vincola a valori politici di stampo socialista – si genera un'inevitabile frizione con la nuova nazione spagnola in definizione e l'Italia, che in quel momento rappresentava il principale punto di riferimento per il modello realista. Gli intellettuali adottano in merito due prospettive antitetiche, capaci di convivere senza una vera soluzione di continuità: alcuni, come lo stesso José María García Escudero, legittimano il realismo come autentico fondamento della tradizione spagnola, denunciando gli Italiani di usurpazione: "Nieves Conde haría de Surcos la mejor película que hasta la fecha había producido nuestro cine y nos demostraría de paso que el neorrealismo habríamos debido descubrirlo nosotros, que estábamos mejor dotados para ello que los

65 Moradiellos, Enrique, *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad* (Madrid: Síntesis, 2000), p. 147.

66 Ahmed, Sarah, *The cultural politics of emotion* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2014).

67 Ivi., p. 109.

mismos italianos, por nuestro natural sentido de la vida”⁶⁸. Lo stesso sostiene il regista Alvaro del Amo: “Nuestro cine ha sido siempre un cine de calle y de sol, de paisaje auténtico y de nube natural [...] que duda cabe que nos hubiéramos creado un estilo propio muchísimo antes que los italianos fundaron el neorrealismo”⁶⁹. Questa posizione di forte orgoglio nazionalista si scontra con un marcato senso di inferiorità e di debito verso i registi italiani da parte di altri intellettuali che dipingono il cinema spagnolo come sottosviluppato, inconsistente. In un editoriale di *Objetivo*, rivista creata dallo stesso Club di Salamanca, Eduardo Ducay e Ricardo Muñoz Suay indicano il neorealismo italiano come “una escuela en la que nuestro cine pueda tomar ejemplo” per rigenerare la propria personalità, posizione confermata da altri editoriali sullo stesso *Objetivo*, ma anche sulle analoghe riviste *Indice e Cinema Universitario*, dove si ribadisce che “el camino para la regeneración del cine español hay que buscarlo en Europa”⁷⁰. Questa contraddizione interna riflette la già menzionata contraddizione politica in seno al paradigma realista, che si presenta così come una sintesi perfetta tra conservatori e progressisti: se il discorso ufficiale del regime legittima la prima narrazione patriottica e autarchica del realismo (*Spain is different*⁷¹), le ali antifranchiste propendono invece per la sua lettura europeista, usandola come pretesto di lotta contro il regime⁷². Con il passare del tempo questa frizione verrà progressivamente appianata, a tal punto che il discorso comune identificherà il NCE puramente con le istanze antifranchiste di sinistra, dando origine ad una generazione di cinefili – critici e spettatori comuni – che promuoverà questa cinematografia come fattore identitario e di posizionamento politico. Nel capitolo dedicato alla ricezione si approfondirà questo aspetto.

Il cinema prodotto da Elías Querejeta, il quale fonda la propria casa di produzione nel 1964, si colloca in continuità con l’esperienza del NCE, accogliendo gli unici due registi della EOC che sopravvivono brillantemente ai tagli dei finanziamenti statali: Carlos

68 García Escudero, José María, *Cine español* (Madrid: Editorial Rialp, 1962), p. 28.

69 Del Amo, Antonio, *La batalla del cine* (Madrid: Viso, 1960), p. 97.

70 Ceron Gomez, Juan Francisco, “Además de las palabras. Las películas proyectadas durante las conversaciones de Salamanca”, cit., p. 100. Le tre riviste menzionate sono considerate le più rappresentative della cultura e della produzione discorsiva cinefila di matrice antifranchista.

71 Slogan della campagna pubblicitaria promossa dal ministro dell’ Infomazione e del Turismo Manuel Fraga per incentivare il turismo nella nazione – e dunque, al contempo cavalcare le innovazioni della società consumista e esasperare fino allo stereotipo i caratteri “propri” della Spagna, ovvero l’esotismo, il sole, i tori e i bassi prezzi. Si veda: Cervera, César, “«Spain is different!», el eslogan que cambió para siempre la imagen de España”, in *ABC*, 21/12/2014, <https://www.abc.es/espana/20141221/abci-spain-diferent-201412181821.html> (ultimo accesso 15/12/2024).

72 Pérez Bastías, Luis e Barahona, Fernando Alonso, *Las mentiras sobre el cine español*, cit.

Saura e Victor Erice, emblema del modello autoriale al quale negli anni Settanta viene contrapposto il cinema delle commedie sexy landiste. Tra il 1970 e il 1976, i due autori realizzando le opere per la quali ancora oggi sono celebri al grande pubblico: *Il giardino delle delizie* (*El jardín de las delicias*, 1970), *Anna e i lupi* (*Ana y los lobos*, 1973), *La cugina Angelica* (*La prima Angelica*, 1974) e *Cría cuervos* (1976) per Saura, mentre *Lo spirito dell'alveare* (*El espíritu de la colmena*, 1973) per Erice. Si tratta di produzioni che raggiungono pienamente l'obiettivo di promuovere nel panorama internazionale un cinema spagnolo più elitario e formalmente curato, ottenendo riconoscimenti non solo al festival di San Sebastián (*Lo spirito dell'alveare* vince la Concha de Oro) ma anche a Cannes (*La cugina Angelica* ottiene il gran premio della giuria) e *Cría cuervos*, oltre a vincere Premio speciale della giuria al Festival di Cannes, viene selezionato anche come miglior film straniero agli Oscar del 1960⁷³. Se all'inizio della sua produzione quasi tutte le pellicole di Querejeta, dichiarate di interesse speciale, vengono sostenute dallo Stato, la caduta di Escudero e la riforma di Fraga costringono Querejeta a cercare nuovi mezzi di finanziamento, prime fra tutti le coproduzioni, a due livelli: da una parte, ottenendo capitale straniero per la produzione delle proprie pellicole, dall'altra, supportando con il proprio gruppo produzioni straniere interessate a girare in Spagna.

In quanto al suo rapporto con il franchismo, il cinema di Querejeta mostra prevedibilmente numerose ambiguità. Il produttore ha evidente convenienza nel sostenere il suo obiettivo di opporsi al regime e proporre un cinema antifranchista, così da incontrare il favore di quella nicchia di pubblico cinefilo – nel prossimo capitolo vedremo come la cinefilia sia strettamente vincolata all'antifranchismo – che rifiutava i prodotti commerciali in quanto compromessi e manipolati dal regime. Nella narrazione di Querejeta, “no era el régimen de Franco el que nos utilizaba a nosotros, sino nosotros quienes les utilizabamos a ellos”⁷⁴, alludendo al fatto che quasi tutte le sue produzioni furono sostenute precisamente dalle sovvenzioni statali. Proprio da qui nasce la contraddizione che porta Marta Hernandez a concludere che il produttore non sarebbe mai stato un reale sovversivo, ma piuttosto un “intermediario tra certi settori dell'Amministrazione e il consumatore finale delle pellicole”, soddisfacendo il desiderio di quei comparti statali più progressisti”⁷⁵. Confermando queste parole, nel 1976 Juan Carlos Rentero indica come, nei dieci anni

73 Angulo, Jesús, Heredero, Jesús e Rebordinos, José Luis, *Elias Querejeta: la producción como discurso* (San Sebastián: Fundación Caja Vital Kutxa, 1996).

74 Ivi., p. 30.

75 Hernandez, Marta, *El aparato cinematográfico español*, cit., p. 234.

precedenti, il binomio Saura-Querejeta abbia costituito una “opposizione permessa” al regime franchista, che se ne sarebbe servito per promuovere una certa immagine di Spagna europea e democratica all'estero⁷⁶. In altre parole, il suo ruolo di produttore di cinema alternativo, attento alla dimensione quotidiana e compromesso con la realtà sociale, si iscrive perfettamente in un quadro controllato dal regime, con il quale non c'è mai stato un reale conflitto d'interesse, nonostante la censura di alcuni suoi lavori da parte dei comparti più reazionari.

L'estetica di queste produzioni è stata assimilata al cinema d'autore francese e italiano, con la presenza di registi che sviluppano ciascuno uno stile personale e riconoscibile⁷⁷, sebbene siano tutti legati da un filo rosso comune, che Hopewell rintraccia nella forte presenza di metafore per denunciare la condizione di precarietà del Paese sotto il franchismo evadendo le strette maglie della censura⁷⁸. Il pubblico – selezionato – è così costantemente consapevole di stare guardando un'opera d'arte costruita su diversi livelli di lettura, per comprendere la quale è necessario uno sforzo di decodificazione e interpretazione, in contrasto con il prodotti volti al puro intrattenimento. Esattamente come succede per il cinema d'essai francese, inoltre, alcuni generi tacciati di essere troppo popolari vengono inevitabilmente esclusi dalle produzioni del NCE: musical e commedie, che costituiscono l'ossatura delle produzioni commerciali del tempo, vengono scartate principalmente a favore dei drammi. Il NCE si configura così come una cinematografia moderna e aperta all'Europa, ma soprattutto, con il progressivo prevalere di professionisti e critici dichiaratamente a sinistra, diventa il simbolo cinematografico dell'antifranchismo, ricevendo il supporto di una buona parte della nuova classe di cinefili che affolla le classi universitarie e che prende posizione in una dichiarata lotta al regime⁷⁹.

Dall'altra parte dello spettro, la riflessione delle Conversazioni di Salamanca porta a identificare quello che da questo momento verrà ribattezzato il Viejo Cine Español (VCE), secondo una definizione chiaramente in negativo. Rientra in questa categoria grossolana quanto mai semplicistica tutto il cinema mosso da ragioni prevalentemente commerciali, nonché avvezzo a reiterare convenzioni e formule senza significative innovazioni formali o tematiche. Sebbene, come sottolinea lo studio di Luis Pérez Bastías e

76 Rentero, Juan Carlos, “Cría cuervos”, in *Dirigido Por...*, n. 30, 1976, p. 28.

77 In molti contributi si registra un'evoluzione dall'ispirazione neorealista ad un'estetica più simile alla Nouvelle Vague francese. Come riferimento si veda Triana-Toribio, Núria, *Spanish national cinema* (Londra: Routledge, 2003).

78 Hopewell, John, *Out of the Past*, cit., pp. 71-77.

79 Ramos Arena, Fernando, *Enfermos de cine*, cit.

Fernando Alonso Barahona⁸⁰, il panorama cinematografico del primo franchismo fosse molto più eterogeneo, tutte le pellicole che presentano queste caratteristiche vengono tacciate di promuovere l'ideologia franchista, ostacolando il progresso verso la modernità. Solo ultimamente riscattato dalla storiografia, il VCE si sostanzia quindi nelle produzioni popolari di genere, in continuità con la maggior parte dei film prodotti nei decenni precedenti. Alcuni dei nomi principali associati a questo cinema sono Luis Lucia, Fernando Palacios e R.J. Silva tra gli sceneggiatori, Escrivà, Fraga e Pedro Masò tra i produttori, e soprattutto Manolo Escobar e Alfredo Landa tra gli attori. Quest'ultimo raggiungerà l'apice della popolarità negli anni Settanta, dando vita ad un fenomeno ribattezzato eloquentemente "landismo".

A dare stabilità economica a questo modello è l'effettivo successo di pubblico della loro produzione, che svetta nelle classifiche dei prodotti più remunerativi tra gli anni Sessanta e Settanta: *Due ragazzi da marciapiede (No desearás al vecino del quinto)*, Ramón Fernández, 1970) arriva a più di 119 mila pesetas, mentre *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivà, 1973) lo segue con oltre 90 mila pesetas⁸¹. Nonostante i pesanti tagli alle sovvenzioni, dunque i guadagni dalla distribuzione in sala ripagano ampiamente i costi di produzione per buona parte di questi prodotti. Si tratta per la maggior parte di commedie dai toni *esperpentici* e *saineteschi*, che a partire dagli anni Sessanta cominciano a dipingere in maniera idealizzata i cambiamenti sociali più significativi generati dalla fase di aperturismo politico del regime e dalla svolta democratica. Tra i temi principali, il contrasto tra campagna e città (*La ciudad no es para mí*, Pedro Lazaga, 1966), l'emigrazione all'estero, il turismo (*El turismo es un gran invento*, Pedro Masò, 1968) e la famiglia, sempre osservati da una rigorosa prospettiva conservatrice che condanna la degenerazione dei costumi simbolizzata dalle città e dalle nuove tendenze importate dall'Europa. Tutte queste produzioni vengono associate al regime e tacciate di essere false, menzognere, ingannevoli e soprattutto manipolatrici, un tentativo di intorpidire le coscienze degli spettatori nazionali alle quali si dirigevano. Se infatti il NCE si rivolge a un pubblico estero, la straordinaria popolarità del VCE è nazionale, così che, come sostiene Núria Triana-Toribio⁸², considerare unicamente il primo come reale rappresentante dei prodotti nazionali è stato un grave errore di gran parte della critica fino all'inizio degli anni

80 Pérez Bastías, Luis e Barahona, Fernando Alonso, *Las mentiras sobre el cine español*, cit.

81 Viadero Carral, Gabriela, *El cine al servicio de la nación (1939-1975)* (Madrid: Marcial Pons, 2016).

82 Triana-Toribio, Núria, *Spanish national cinema*, cit.

Duemila. Nella sua contronarrazione, l'autrice sostiene come tale polarizzazione non solo non veda la dialettica tra i due modelli – che non esistono se non uno in funzione dell'altro – ma soprattutto come entrambi fossero appoggiati dal regime per motivi diversi, ed entrambi implicino dei fattori di tradizionalismo e modernità al proprio interno. Soprattutto, è interessante notare come entrambi si basino su una narrazione di realismo, ergendosi come rappresentanti della vera realtà spagnola, pur abbracciando estetiche molto diverse. Approfondire la questione del realismo nel cinema spagnolo esula dagli obiettivi di questa ricerca e soprattutto il tema è già stato affrontato ampiamente da autori precedenti, ai quali si rimanda per un'analisi complessiva. Quello che invece occorre sottolineare è il fatto che questo stesso modello di natura primariamente commerciale riceverà inevitabilmente una grande spinta da una delle misure della direzione Fraga, che modifica i criteri per ottenere le sovvenzioni statali, fissate al 15% sugli incassi lordi di botteghino relativi ai 6 anni successivi alla data del visto di protezione⁸³. La capacità di attirare spettatori in sala diventa quindi determinante non solo per le entrate dirette, ma anche come parametro per ottenere ulteriori sovvenzioni statali. Sebbene parzialmente mitigata dalle feroci proteste dei produttori, che nel 1973 ottengono il parziale ripristino delle condizioni stabilite dal decreto di García Escudero del 1964, negli anni Settanta il botteghino rimane un fattore imprescindibile per garantire la sopravvivenza delle case di produzione⁸⁴.

José Luis Dibildos e le fondamenta del progetto

Si forma così quella che è stata descritta come la “nuova borghesia cinematografica”⁸⁵, ovvero una nuova classe di produttori che, a seguito delle già menzionate riforme di García Escudero, comincia a ragionare in termini di razionalizzazione economica e dinamiche di mercato.

Da una parte, diventa chiara l'esigenza di esportare nel resto dell'Europa il cinema spagnolo⁸⁶, dall'altra, si assiste ad una vera e propria gara tra produttori per conquistare i favori di un pubblico nazionale sempre più eterogeneo, per il quale occorre ragionare in una nuova logica di segmentazione e profilazione degli spettatori, che a loro volta stanno

83 Marqua, Xavier, Requena, Jesus, “Breve storia economica”, in *40 anni di cinema spagnolo. Testi e documenti*, cit

84 Ibidem.

85 Ivi., p. 53 (traduzione mia).

86 Hernandez, Marta, “Dibildos: un cine español en desarrollo”, in *Destino*, n. 1913, 1974, p. 53.

diventando sempre più consapevoli delle proprie scelte di consumo⁸⁷. In questa nuova borghesia produttrice, José Luis Dibildos emerge fin da subito per i suoi successi commerciali nel campo della commedia *desarrollista*, volta a rappresentare e celebrare lo sviluppo economico del Paese e l'avvento della modernità: nel 1956 fonda Agata Films, principale casa di produzione di pellicole spagnole tra gli anni Cinquanta e Sessanta, finanziando prodotti come *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956), *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957), o *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre, 1969), tutte in cima alle classifiche per gli incassi al botteghino⁸⁸. La sua attenzione per i gusti del pubblico e la riflessione sull'impatto delle sue pellicole è testimoniata da alcune dichiarazioni rilasciate successivamente dallo stesso produttore: "A mí lo que me gustaba eran las expresiones cotidianas, los seres humanos, sus deseos ambiciones y sufrimientos. Que la gente se identificara con los personajes"⁸⁹, o ancora: "He estado siempre muy pendiente de los gustos del público, tratando de aportar la mayor estabilidad posible a la industria del cine español"⁹⁰. Non mancano poi dichiarazioni che, pur continuando a testimoniare la cura posta da Dibildos nello studio dei propri pubblici, denunciano anche una certa frustrazione di fronte all'ambiguo comportamento degli stessi:

"Nuestro público es raro, muy raro. Va a ver una película española. Le gusta pero no se atreve a decirlo. Le da como vergüenza. Eso de decir que una película española es buena, le pone en un brutal aprieto. Increíble. Muchas veces he contemplado cómo un público elegante reía y reía ante una película española. ¿Creen que al final dicen que se han divertido? Son incapaces de ello. El más entusiasta puede que incluso llegue a decir algo así como: "¡Qué idiotez más graciosa!" No lo duden que será el mayor elogio que pueden decir del film. Y después de decir aquello se quedarán tan tranquilos, o verán una película americana vulgar, una comedia mediocre, y sin duda dirán que es una gran película. Cosas. ¡Nuestra querida burguesía!"⁹¹.

87 Villegas López, Manuel, *El cine en la sociedad de masas* (Madrid-Barcellona: Ediciones Alfaguare 1966).

88 "José Luis Dibildos Alonso", in *Real Academia de la Historia* <https://dbe.rah.es/biografias/69313/jose-luis-dibildos-alonso> (ultimo accesso 17/06/2024).

89 Frutos, F. Javier e Llorens, Antonio, *José Luis Dibildos: la huella de un productor* (Valladolid: SEMINCI, 1998), p. 30.

90 Ivi., p. 17.

91 Intervista a José Luis Dibildos condotta da Bellido, A. e Orozco, J., nell'articolo "Una crisis brutal", in *Cinestudio*, n. 63-64. 1967, pp. 8-9.

Gli stessi toni amareggiati, con un'ulteriore carica di disillusione e un accenno di moralismo, emergono anche in altre dichiarazioni rilasciate in quello stesso 1967: “Se suele decir que cada país tiene aquello que merece. Pienso que España tiene el cine y el público que debe (...). Lo difícil es cambiar la mentalidad de la gente”⁹².

Cominciano ad emergere già in questa prima fase alcuni dei caratteri che saranno fondativi del progetto della Tercera Vía: la ricerca di un'identificazione e un'empatia tra pubblici e personaggi, la formularietà, l'impiego del medesimo gruppo di lavoro per ottimizzare le risorse e il forte orientamento alla commerciabilità del prodotto. Dibildos è infatti consapevole di come lo scopo principale del suo progetto non sia la qualità estetica delle pellicole, ma la solidità commerciale dell'industria cinematografica nazionale. L'incremento della qualità estetica e narrativa delle commedie è soltanto la diretta conseguenza di questo primo obiettivo, dovuta alla crescente consapevolezza critica dei nuovi pubblici da attrarre in sala.

Dopo il buon esito di *Españolas en Paris* (Roberto Bodegas, 1971), Dibildos sospende la produzione per due anni a seguito di una serie di circostanze che penalizzano l'industria nazionale, così come farà lo stesso Querejeta⁹³. Oltre ai già menzionati tagli alle sovvenzioni statali nel 1970 (la decapitalizzazione del Fondo di Protezione arriva quasi a 230 milioni di pesetas), per far fronte alla crisi del settore vengono incrementati i prezzi dei biglietti, così che, anche a fronte dell'inflazione, pochissimi spettatori possono continuare a permettersi un ingresso⁹⁴. Dopo le proteste di moltissimi produttori del Paese, nel 1973 vengono ripristinate condizioni più favorevoli, le quali permettono a Dibildos di ideare la Tercera Vía in maniera più strutturata, così da arrivare a realizzare in pochi anni i suoi film più popolari e remunerativi. Contrariamente a quanto dichiarato da Dibildos, il quale nelle interviste affetta modestia sostenendo che si sia trattato di un salto nel buio, la formula del progetto è infatti pianificata con attenzione e si basa su una serie di elementi solidi.

In primo luogo, il produttore è convinto che l'identificazione del suo pubblico con i personaggi in scena costituisca una risorsa fondamentale per il successo dei suoi lavori, dunque seleziona il cast secondo un criterio di adesione a quello che per lui è lo stereotipo

92 Ivi. p. 9.

93 Torreiro, Casimiro, “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, in Gubern, Roman et alii, *Historia del cine español*, cit., pp. 341-398.

94 Marqua, Xavier e Requena, Jesus, “Breve storia economica”, in *40 anni di cinema spagnolo. Testi e documenti*, cit.

del “nuovo Spagnolo” dell’era moderna: “Lo elegí [José Sacristán, ndr] porque me parecía que daba el tipo de españolito medio de los años Setenta. No era un galán, sino que reflejaba más bien un aspecto inseguro y vulnerable, muy apropiado para la situación que vivimos todos durante los últimos años del franquismo”⁹⁵. Addirittura, nella sequenza iniziale di *Tocata y fuga de Lolita*, in maniera evidentemente ironica, compara l’avvertenza che:

“Todos los personajes de esta historia son imaginarios. Y no solo esto, sino que no representan a ninguna generación ni grupo ni actitud ideológica. Se representan solo a si mismos. Aunque en nuestro país, afortunadamente, no somos nada susceptibles, bueno esta advertirlo, por si algún escandinavo se da por aludido”.

Si tratta evidentemente di un gioco, una strizzata d’occhio a quello spettatore che, nel precedente *Vida conyugal sana*, si fosse rivisto nelle situazioni rappresentate, così come auspicato dal produttore stesso. In tal modo, il gruppo di attori che darà vita alla Tercera Vía – spesso interpretando ruoli analoghi nelle diverse commedie – offre una chiara panoramica delle tipologie umane più rappresentative della nuova società, secondo la prospettiva personale di un produttore abituato a studiare con estrema precisione i propri pubblici, tanto reali quanto potenziali. Tale cast si compone di un riuscito compendio di attori già molto noti al grande pubblico, tra cui Concha Velasco, personaggi pubblici al centro degli scandali e del gossip – come Amparo Muñoz, Miss Universo proprio nel 1974, la quale sarà protagonista in *Tocata y fuga de Lolita* – e attori fino a quel momento secondari, che tuttavia acquisiranno un ruolo progressivamente centrale nel cinema nazionale proprio grazie al successo della Tercera Vía, come José Sacristán, “un actor secundario antes de protagonizar mis películas”⁹⁶ e María Luisa San José. Non è scorretto concepire questa nuova rosa di attori come un debole erede dello *star system* che aveva trionfato nella Spagna franchista, incarnato nelle figure di Ana Mariscal, Conchita Montes, Aurora Bautista o Amparo Rivelles⁹⁷. Lo stesso José Sacristán si dimostra consapevole di

95 Frutos, Francisco Javier e Llorens, Antonio, *José Luis Dibildos. La huella de un productor*, cit., pp. 65-66.

96 Ivi., p. 65

97 Per approfondire lo *star system* spagnolo si vedano i progetti di ricerca sviluppati da Núria Bou e Xavier Pérez e le relative pubblicazioni.

innestarsi in una tradizione precedente quando, riferendosi a se stesso e a María Luisa San José, dichiara che sono la Amparito Rivelles e Alfredo Mayo degli anni Settanta⁹⁸.

In seconda analisi, come sottolineato da Sacristán⁹⁹, Dibildos efficientia la produzione costruendo un gruppo di professionisti che si mantiene relativamente costante in tutte le pellicole, con lievissimi cambi. Si tratta in questo caso di un altro tratto analogo al modello dello *star system*, che tuttavia viene adottato anche da molto cinema d'autore europeo (si pensi sopra tutti al sodalizio tra Zavattini e De Sica), e che anche in Spagna presenta questa ambiguità. Se infatti si tratta di dinamiche fondamentali per consentire la rapida produzione del VCE, anche Querejeta costituisce un nucleo stabile di collaboratori, come osserva Sally Faulkner: "Like legendary dissident producer Querejeta, Dibildos was creatively involved with the film through scriptwriting and achieved aesthetic quality and continuity through a dedicated "team", not entirely distinct from Querejeta's famous "family" of collaborators"¹⁰⁰. Nella Tercera Vía la regia è affidata prevalentemente a Roberto Bodegas e Antonio Drove, la sceneggiatura viene curata in prima battuta dallo stesso Dibildos – talvolta in una scrittura a quattro mani con José Luis Garci, a volte includendo anche il caricaturista Antonio Mingote –, la musica è realizzata soprattutto da Carmelo Bernaola e la fotografia da Manuel Roja, entrambi amici stretti del produttore¹⁰¹. Da un punto di vista narrativo, le pellicole riprendono il cinema americano classico e la sua costruzione lineare, chiara e prevedibile, generalmente regolata da un rapporto di causalità tra gli eventi. I casi in cui il racconto si allontana da tale linearità sono veramente rari; un esempio sopra tutti, in *Vida conyugal sana* e *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* il protagonista maschile presenta una serie di traumi con la sessualità, che portano a brevi rotture della narrazione con sequenze che introducono elementi surreali¹⁰². Anche lo *star system* sopra citato fa riferimento alla tradizione hollywoodiana, anche se, come detto, costituisce altresì un elemento già ampiamente integrato nella cinematografia nazionale precedente, dalla quale evolve inserendo elementi di quotidianità nella costruzione delle *star personas*, così da avvicinare i divi alla quotidianità degli spettatori. Ulteriore analogia tra la Tercera Vía e Hollywood sono sicuramente i frequenti rimandi alla *screwball comedy*, genere popolare nell'industria statunitense soprattutto tra gli anni Quaranta e

98 Intervista di Ana Asión Suñer a José Sacristán nel 2013, in Asión Suñer, Ana, *La Tercera Vía del cine español*, cit., p. 42.

99 Asión Suñer, Ana, *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980)*, cit.

100 Faulkner, Sally, *A History of Spanish Film: Cinema and Society 1910-2010*, cit., p. 121.

101 Asión Suñer, Ana, *La Tercera Vía del cine español*, cit., pp. 39-42.

102 Ivi., p. 35.

Cinquanta. Principalmente volte all'escapismo e alla consolazione dai drammi che la società sta attraversando in questo periodo, le commedie *screwball* mettono in scena soprattutto la classe medio-borghese, spesso stereotipata, esplorandone le quotidianità – o talvolta le vicende amorose tra maschile e femminile – con toni comici ed eccentrici. Le assonanze tra questo tipo di commedie e il progetto di Dibildos sono chiare anche ai critici del tempo, che frequentemente elogiano le pellicole dirette da Antonio Drove per la capacità di riadattare con freschezza i crismi del cinema nordamericano¹⁰³. Anche questo spunto viene comunque ibridato con riferimenti ad altre cinematografie, soprattutto europee: Ana Asión Suñer segnala una visibile volontà di dialogare anche con il cinema italiano, riconducendo la scelta di ambientazioni realistiche e urbane al neorealismo di Rossellini, De Sica e Zavattini¹⁰⁴. Si noti che questi riferimenti erano comunque già presenti nel Nuevo Cine Español, quasi che, come abbiamo visto per il modello hollywoodiano, anche alcuni tratti estetici peculiari del cinema italiano fossero già stati assorbiti e rielaborati in Spagna precedentemente. Le commedie *desarrolliste*, progenitrici della Tercera Vía, attingevano dichiaratamente alle commedie italiane dei “telefoni bianchi”, di ambientazione borghese dai toni moraleggianti, popolari a partire dagli anni Trenta¹⁰⁵. In definitiva, sono molteplici i riferimenti narrativi, industriali ed estetici che vanno a costituire la formula vincente di Dibildos, segnalando un modo sempre meno autarchico di intendere e guardare il cinema, e in questo rispondendo alle nuove esigenze di una società ormai progressivamente distante dalle idee del primo franchismo. In tal senso, Dibildos si conferma come il principale artefice di un cinema spagnolo capace di dialogare con le tendenze internazionali senza perdere la propria specificità culturale.

Contraddizioni nella presentazione della corrente

Le intenzioni narrative di Dibildos mostrano notevoli analogie con quelle di Querejeta, avvicinandosi entrambe agli obiettivi del cinema d'autore: rinnovare il panorama nazionale in nome della libertà, del verismo e dell'onestà verso lo spettatore.

Entrambi i produttori rivendicano la propria indipendenza, sia rispetto ai condizionamenti politici che a quelli industriali: “No quise hacer cine político, [...] quería ser independiente y decir en cada caso lo que pensaba. Me situaba ideologicamente contra la dictadura, pero no desde una postura de izquierdas. Creo en la libertad como valor

103 Esteve, Pau, Company Juan M., “Tercera Vía. La vía muerta del cine español”, cit.

104 Asión Suñer, Ana, *La Tercera Vía del cine español*, cit.

105 Bisपुरi, Ennio, *Il cinema dei telefoni bianchi* (Roma: Bulzoni, 2020).

supremo”¹⁰⁶, commenta Dibildos, mentre Querejeta segue con “siempre he tratado de ser un productor independiente y continuo empeñando en ello”¹⁰⁷, fino a sostenere che “una película debe ser un acto de libertad”¹⁰⁸. Entrambi, inoltre, hanno una concezione collettiva e collaborativa della produzione filmica, come avevamo accennato. Anche in questo caso, le loro parole si sovrappongono nel descrivere il gruppo di collaboratori come una famiglia, scelta in base all’affinità artistica e all’amicizia personale, definendo i propri lavori come frutto di uno sforzo collettivo e sinergico. Inoltre, i due produttori prendono esplicitamente le distanze dal VCE, che Querejeta descrive come “comedietas de situación”, sostenendo che non produrrà mai “semejante indecencia” solo per incontrare i gusti del pubblico¹⁰⁹. Il produttore argomenta questa posizione in perfetto accordo con le dichiarazioni degli intellettuali di Salamanca, sostenendo che si tratti di un cinema menzognero e manipolatore: “Yo hecho de menos el que no seamos capaces de reflejar de alguna manera una cierta forma de realidad que se está produciendo en este país. [...] En el cine español no hay ninguna referencia a esa realidad”¹¹⁰. Analogamente, Dibildos riguardando al passato commenta che desidera fare un cinema sincero, che affrontasse problemi reali e vicini alle persone in carne ed ossa: “a mi lo que me gustaba eran las expresiones cotidianas, los seres humanos, sus deseos, ambiciones y sufrimientos”¹¹¹, poiché fino ad allora in Spagna dominava “un cine socialmente engañoso, los personajes no correspondían a una realidad social”¹¹². L’adesione al lessico impiegato dalla classe intellettuale è sorprendente: a partire dalle Conversazioni, tanto la critica quanto i cinefili descrivono il VCE precisamente come ingannevole, manipolatorio, falso, mentre il NCE rappresenta la verità, l’onestà.

Un ultimo aspetto che accomuna le loro posizioni è il desiderio di dialogare con l’estero, che si traduce tanto in una certa esterofilia, quanto nella determinazione ad affermarsi in quanto rappresentanti del cinema spagnolo nel contesto internazionale, sebbene in Dibildos ciò abbia una più forte motivazione economica. Nei suoi discorsi,

106 Frutos, F. Javier e Llorens, Antonio, *José Luis Dibildos: la huella de un productor*, cit., p. 17.

107 Angulo, Jesús, Heredero, Jesús e Rebordinos, José Luis, *Eliás Querejeta: la producción como discurso*, cit., p. 52.

108 Ibidem. p. 45.

109 Entrambe le citazioni tratte da Querejeta, Eliás “Estamos negando la realidad”, in *Academia*, n. 5, 1994, pp. 37-39.

110 Ibidem.

111 Frutos, F. Javier e Llorens, Antonio, *José Luis Dibildos: la huella de un productor*, cit., p. 30.

112 Fernández, Ángel María, *Roberto Bodegas. El oficio de la vida, los oficios del cine* (Arned, Aborigen 2008), pp. 48-49.

Querejeta sembra infatti più interessato a collocarsi nel panorama di quelle nuove cinematografie europee (e soprattutto la *Nouvelle Vague*) interessate ad avvicinare il cinema alla realtà quotidiana; frequenti sono i suoi rimandi a Truffaut, Camus, Sartre e al cinema statunitense, in quella singolare contraddizione propria degli intellettuali spagnoli tardofranchisti, che consideravano sia il cinema europeo che quello hollywoodiano portatori di verità e autenticità. Durante una fase particolarmente critica per l'industria cinematografica nazionale, Querejeta avrà occasione di lavorare a stretto contatto con case di produzione straniera, tra cui la prestigiosa PIFDA, produttrice di Wim Wenders, Thomas Chamoni e Peter Lilienthal¹¹³. Inoltre, la sua concezione della produzione in quanto arte, mezzo di espressione libero e spontaneo si avvicina molto alle idee espresse nei *Cahiers du Cinema* pochi anni prima. La partecipazione e la vittoria di molte delle sue produzioni tardofranchiste nei più celebri festival nel panorama europeo sembra confermare le sue aspirazioni.

Anche Dibildos guarda all'estero per trarne ispirazione – si sono già menzionate le affinità tra Tercera Vía e *screeball comedy* – tuttavia il suo sguardo è maggiormente preoccupato delle possibili conseguenze economiche. Essendo presidente del Gruppo Sindacale dei Produttori Cinematografici, Dibildos si impegna in prima persona per rilanciare l'industria nazionale, dichiarando che “Para conquistar mercados es necesario cimentar fuertemente los niveles de inversión financiera, de calidad cinematográfica, de posibilidades temáticas y de tratamiento cinematográfico de las mismas. Concretando: para la penetración al exterior es necesario un cine español en desarrollo”¹¹⁴. Ancora, successivamente: “El gran problema es el mercado internacional; con la anterior etapa ya había llegado al público español, pero el público extranjero estaba completamente perdido para nuestro cine”¹¹⁵. La Tercera Vía cerca di realizzare concretamente tale ambizioni: “a partir de la importación de *Tocata y fuga de Lolita* se pretende crear un mercado de distribución de películas españolas en Filipinas, como ya está sucediendo con las cinematografías provenientes de Italia o Inglaterra”¹¹⁶. Le due posizioni dei produttori, oscillanti tra antagonismo, agonismo e senso di inferiorità verso l'estero, riflettono

113 Angulo, Jesús, Heredero, Jesús e Rebordinos, José Luis, *Elías Querejeta: la producción como discurso*, cit., p. 36.

114 Hernandez, Marta, “Dibildos: un cine español en desarrollo”, cit., p. 53.

115 Font, Domènec, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo* (Barcelona: Editorial Avance, 1976), p. 324.

116 Citato in Asión Suñer, Ana, *La Tercera Vía del cine español*, p. 29.

precisamente quella contraddizione evidenziata nel rapporto tra il nuovo modello identitario spagnolo e le altre cinematografie (e culture) nazionali.

Tutte le analogie rilevate marcano sia le aspettative verso la Tercera Vía, sia il racconto che poi verrà costruito da critici e storici¹¹⁷. Secondo Hopewell, un ulteriore fattore che consolidò l'associazione della corrente non tanto al NCE, quanto all'ala antifranchista, sarebbe stata la scelta di Dibildos di circondarsi di collaboratori dichiaratamente di sinistra, talvolta regolarmente iscritti al partito comunista (come nel caso di Ana Belén e Roberto Bodegas). Sicuramente, il fatto che sia lo stesso produttore che José Sacristán abbiano più volte dovuto smentire tali voci – sottolineando la posizione liberale e centrista di Dibildos¹¹⁸ – è sintomatico della loro gravidanza e capillarità nel discorso pubblico.

Nonostante le evidenti affinità, c'è un punto importante in cui i due produttori divergono, ovvero il modo di guardare e considerare il pubblico. Querejeta è infatti consapevole di parlare ad un segmento ristretto del mercato, rifiutando esplicitamente di dirigersi alla massa del pubblico generalista: “hay una franja de espectadores suficiente para recibir y sostener productos bien hechos y rigurosos, concebidos para dirigirse a un conjunto de miradas que buscan un cine inteligente y respetuoso de su inteligencia”¹¹⁹. Dibildos, invece, rifiuta espressamente l'elitismo di questo genere di prodotti, accusandoli di voltare le spalle agli spettatori, i gusti dei quali egli ha intenzione di soddisfare nel modo più completo possibile. In tal senso, è chiaro il suo intento di proporre un cinema popolare e nazionale (“Yo intento hacer un cine que pueda llegar al mayor número posible de españoles”¹²⁰), che possa aver successo tanto all'estero quanto in patria, dove tuttavia un pubblico, come già evidenziato, non solo sembra prediligere un cinema dai toni *esperpentici* e carnevaleschi, ma diventa sempre più difficile da comprendere a poco a poco che la società evolve, cambiano le abitudini culturali e si formano nuove nicchie di

117 Hopewell, John, *Out of the Past*, cit., p. 82.

118 Asión Suñer, Ana, *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980)*, cit.

119 Frutos, F. Javier e Llorens, Antonio, *José Luis Dibildos: la huella de un productor*, cit., pp. 31-32.

120 Vanaclocha, Vicente, “Declaraciones del productor José Luis Dibildos”, in *Cartelería Turia*, Valencia, 1975, n. 581. La dichiarazione è comunque contraddetta dalla consapevolezza di star parlando solo ad una frangia del pubblico nazionale, come lo stesso Dibildos riconosce in altre occasioni: “[...] mis últimas películas donde obtienen más éxito es en importantes cines de estreno de las ciudades españolas con mayor nivel cultural [...], donde peor funcionan es en los pueblos y barrios, donde el nivel cultural es más bajo”. Si veda: Font, Domènec, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, cit., p. 324.

spettatori. In tali circostanze, per arrivare a tutti diventa necessario abbracciare la contraddizione, strizzando l'occhio al VCE nonostante le dichiarazioni fin'ora considerate.

Un primo ambito dove emergono chiari riferimenti alle commedie popolari sono i titoli stessi delle pellicole di Dibildos, che ricalcano sia i titoli landisti nella loro postura maschilista. Sebbene l'intento dichiarato del produttore sia satirico¹²¹, l'operazione non viene compresa completamente, come testimonierebbero le numerose battaglie di María Luisa San José proprio per cambiarli, quei titoli, che l'attrice definisce "machismo puro"¹²², assolutamente indegno della qualità che invece ella riconosce alle pellicole. Evidentemente rimane il timore che, leggendo *La mujer es cosa de hombres*, buona parte del pubblico compri il biglietto aspettandosi una commedia leggera alla Masò, piuttosto che un'operazione di critica a quello stesso cinema.

In secondo luogo, la campagna marketing si mantiene altrettanto ambigua e contraddittoria, sia negli articoli in anteprima pubblicati nelle riviste specializzate, sia nelle locandine promozionali. In anticipo di qualche mese rispetto all'uscita in sala – fatta eccezione per *Los nuevos españoles* e *La mujer es cosa de hombres* – iniziano a circolare foto e notizie dal set in lavorazione. Nel numero 1312 di *Fotogramas*, è lo stesso Dibildos ad essere intervistato per presentare *Vida conyugal sana*, sia in quanto principale referente del progetto, sia come voce autorevole per rappresentare il sindacato dei produttori, del quale è effettivamente presidente¹²³. Le domande vertono in effetti sulla situazione del cinema spagnolo dopo il conflitto tra Amministrazione e produttori, piuttosto che su scelte tecniche o stilistiche riguardo al film¹²⁴. Simbolicamente, la pellicola viene quindi annunciata come un tentativo di riabilitare il cinema spagnolo dopo l'*empasse* causato dal decreto del 1971, sebbene non manchino foto che ritraggono gli attori in atteggiamenti divertenti e divertiti sul set, alludendo al tono comico del film. Per il lancio di *Tocata y fuga de Lolita*, l'attenzione si concentra invece soprattutto sulla qualità del comparto tecnico e artistico: sempre su *Nuevo Fotogramas*, un articolo pubblicato nel mese di giugno 1974 commenta i precedenti successi di Dibildos e le prime dimostrazioni del talento di Drove, nei suoi precedenti *¿Qué se puede hacer con una chica?* (Antonio Drove, 1970) e nella serie *Pura coincidencia* (Tip e Coll, 1973): "el duo formado por José Luis

121 Montero, Rosa, "José Luis Dibildos: un cine posibilista", in *Nuevo Fotogramas*, n. 1391, 1975, pp. 8-10.

122 Asión Suñer, Ana, *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980)*, cit., p. 37.

123 "Vida Conyugal Saniiiiissima", in *Nuevo Fotogramas*, n. 1312, 1973, pp. 36-38.

124 Abbiamo parlato di tale crisi nel paragrafo precedente. L'intervistatore interroga Dibildos sull'argomento perchè *Vida conyugal sana* segna il suo ritorno sul set dopo una pausa di due anni, nei quali il produttore si è rifiutato di lavorare in segno di protesta contro i tagli alle sovvenzioni.

Dibildos y Antonio Drove garantiza ya (por lo menos a priori) una audición y visión interesante”¹²⁵.

Viene poi fornita una sinossi generale dell’opera, e di nuovo l’articolo è accompagnato da diverse foto sul set, concentrandosi sui protagonisti della pellicola e dando particolare spazio ad Amparo Muñoz, uno dei nomi di punta per il lancio del film. Nel 1975 è invece il turno di *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe*, che in maniera analoga presenta brevemente la trama, include alcuni scatti e soprattutto crea aspettative, concentrandosi tanto sui precedenti degli sceneggiatori, quanto sull’ambizioso progetto di Dibildos: “Otro título más a incorporar en esta “tercera vía” de José Luis Dibildos que busca (cuesta encontrarlo) un cine comercial que llegue a todos y, a poder ser, no sea estúpido. Difícil, muy difícil”¹²⁶. Alimentando i dubbi sulla riuscita dell’impresa, viene evidentemente provocata la curiosità del lettore. In tutti i casi visti fin’ora, la presentazione bene preannuncia il tono delle pellicole, a metà tra il comico e il socialmente impegnato, divertente ma meticolosamente calcolato per non scadere nel faceto. Inoltre, si osserva una significativa convergenza tra le modalità con cui la rivista presenta i film d’autore e quelli destinati al grande pubblico. Le prime vengono infatti annunciate attraverso interviste dirette al regista, al produttore o ai membri del cast – si veda a tal proposito l’esempio di *Lo spirito dell’alveare* e *La cugina Angelica* – con domande che riguardano lo stile, le scelte tecniche e il significato dell’opera, in maniera analoga a quanto rilevato per le interviste a Dibildos. I prodotti commerciali invece raramente sono oggetto di uno scrutinio tecnico o artistico: le notizie di anteprima che trapelano servono piuttosto a nutrire la curiosità per la vita privata delle star attraverso notizie scandalistiche, reportage fotografici (spesso in abiti provocanti) o notizie frizzanti che tuttavia, come anticipato, non si riferiscono direttamente alla professione dei singoli attori. Il vasto reportage dedicato ad Amparo Muñoz– inclusa insieme a María Luisa San José in un calendario dai toni sessisti con dodici icone sexy nel numero 1361 di *Fotogramas* – richiama esplicitamente l’immaginario tipico dei prodotti commerciali, fondato sulla spettacolarizzazione del corpo femminile

Tuttavia, come già anticipato, la Tercera Vía evolve rapidamente, avvicinandosi nelle sue ultime produzioni al filone del cinema d’autore, e di conseguenza evolve il modo

125 “Dibildos-Drove, duo para un buen concierto”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1338, 1974, p. 37.

126 “José Sacristán, pajaro de cuentas, y Concha Velasco... cabaretera”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1366, 1974, p. 60.

di presentare le pellicole al pubblico. Ne è un esempio emblematico *Libertad provisional*, che viene annunciata in un articolo di aprile del 1976. D'altronde, dopo *Españolas en Paris*, presentata al Festival di Mosca 1971, dove aveva vinto un premio speciale, *Libertad provisional* è l'unico altro esempio di un film della Tercera Vía che partecipi ad un festival internazionale: ne 1976 rappresenterà la Spagna a San Sebastián, vincendo il premio come miglior pellicola in lingua spagnola¹²⁷. In linea con i toni maggiormente impegnati dell'opera – che questa volta si sbilancia a discapito degli elementi comici – l'articolo di presentazione riporta a lunga intervista non solo a Bodegas, ma anche a Juan Marse (come sceneggiatore), Concha Velasco e Patxi Andion (attori), ai quali viene data per la prima volta la possibilità di offrire la propria interpretazione sull'opera, arricchendola con riflessioni personali sulla situazione del cinema nazionale e sulle condizioni di lavoro¹²⁸. Oltre che dalle riviste di cultura pop come *Nuevo Fotogramas*, fugaci notizie sul rodaggio di queste pellicole vengono anche diffuse dai media statali, comparando addirittura nel notiziario del NO-DO¹²⁹. Ciò testimonia come la Tercera Vía, nonostante la frequente associazione con la sinistra progressista, mantenga un posizionamento politico abbastanza ambiguo, godendo del beneplacito degli organi ufficiali.

A queste anticipazioni segue la diffusione dei cartelloni pubblicitari – tutti rigorosamente presenti nelle pagine di *Nuevo Fotogramas* durante la settimana di uscita in sala, ulteriore segno di un investimento da parte della produzione per la promozione del film¹³⁰. Come sottolineato da Francisco Perales, le locandine cinematografiche assolvono primariamente a due funzioni: da una parte informano i passanti dell'uscita di un nuovo

127 Asion Suñer, Ana, *La Tercera Vía del cine español*, cit., p. 307.

128 “Concha Velasco, Patxi Andion, Roberto Bodegas y Juan Marsé en tertulia”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1437, 1976, pp. 3-6.

129 Il NO-DO (Noticiarios y Documentales) nasce nel 1943 come strumento di propaganda del franchismo, e consiste in una breve rassegna di notizie di carattere militare, politico o sociale, proiettate prima dei film in sala. Successivamente, durante il Tardo Franchismo il NO-DO evolverà trattando tematiche internazionali, di cultura generale, politica, sport e tempo libero da una prospettiva tendenzialmente franchista. Infine, con il passaggio alla democrazia, verrà assorbito da Rteve e trasmesso fino al 1981 con il nome di *Revista Cinematográfica*. Negli anni in cui Dibildos distribuisce le sue pellicole, quindi, si tratta ancora di una produzione allineata al regime e all'ideologia ufficiale dello Stato, la quale effettuerà una selezione di notizie sulla base di precisi criteri politici. Questo è un aspetto del quale i pubblici più attenti sono comunque consapevoli, come dimostra il commento di uno spettatore amareggiato nei confronti di *Vida conyugal sana*, promossa dal NO-Do e quindi evidentemente compromessa con gli organi ufficiali (“Dialoguemos... Dialoguemos”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1326, 1974, p.11). Per approfondire la storia del NO-DO si rimanda invece a Sánchez Biosca, Vicente, *No-Do, el tiempo y la memoria* (Madrid: Editorial Catedra, 2000).

130 Questo dato è meno scontato del previsto, se consideriamo che non sono molte le pellicole promosse allo stesso modo tra le pagine della rivista. I manifesti pubblicitari infatti spesso si riferiscono a produzioni americane, mentre quelle spagnole sono rare eccezioni. Il fatto che quindi tutte le pellicole della Tercera Vía siano presenti è sintomo di una campagna attenta e capillare.

film, fornendo le informazioni essenziali per ricordarlo, dall'altra cercano di sedurre e attrarre lo spettatore, persuadendolo a comprare il biglietto per vedere la pellicola¹³¹. È quest'ultima una funzione tanto fondamentale quanto delicata, poiché facendo appello all'inconscio e alla risposta emotiva del passante crea una serie di aspettative che devono auspicabilmente essere soddisfatte dalla visione, e a evocare un immaginario coerente con quello che il film realmente propone. Per evitare di incorrere in errori di comunicazione e alimentare false aspettative, che possono inficiare il successo commerciale dell'opera deludendo i pubblici, è fondamentale avere ben chiaro il proprio target e cercare di associare il prodotto a valori simbolici coerenti con la narrazione della pellicola. Vedremo nel prossimo capitolo come la campagna promozionale di alcuni dei film della Tercera Vía sia caduta proprio in questo errore, nutrendo in alcuni spettatori aspettative di realismo poi deluse dalla rappresentazione a tratti macchiettistica, in quanto iperbolica, dei film. D'altronde, nel suo tentativo di voler arrivare al maggior numero di spagnoli possibili e di catturare l'attenzione di una classe media, il progetto di Dibildos rischia di diluire la propria incisività e personalità, appiattendosi su un registro intermedio (e talvolta anonimo), che evita di aderire con decisione a un immaginario fortemente evocativo. Nonostante ciò, confrontando le locandine delle pellicole, è possibile ricavare alcune informazioni sia sulle suggestioni ricercate, sia sull'evoluzione del proprio target di riferimento verso il tramonto della tendenza. Per questo breve studio useremo come termini del confronto il manifesto di *Vida conyugal sana, Tocata y fuga de Lolita* e *Los nuevos españoles*, rappresentativi della fase di ascesa, e quello di *Libertad provisional*, già individuata come conclusiva del fenomeno.

131 Perales, Francisco, *El cartel cinematografico* (Cordoba: Filmoteca de Andalucía, 1999).



La locandina di *Los nuevos españoles* a confronto con quelle di alcune coeve produzioni landiste.

Un primo elemento da confrontare è il genere evocato dai tratti grafici e dalla composizione visuale: nel caso delle tre pellicole prodotte nel 1974, le grafiche rimandano in maniera più o meno marcata alle commedie desarrolliste del decennio precedente, richiamo ulteriormente enfatizzato nella locandina di *Los nuevos españoles*. Disegnata da Mingote, con il suo tratto semplice e vignettistico, allude ad un racconto dai toni caricaturali, quasi *saineteschi*¹³². I tre manifesti sono in effetti facilmente accostabili alle produzioni coeve di Ozores, Lazaga e Forqué. Al contempo, tuttavia, questi poster introducono un elemento realistico nel collage delle istantanee dei personaggi, letteralmente “ritagliate” da scene dei film. In questo modo si allude anche all’animo più riflessivo ed impegnato delle produzioni, che viene posto in risalto soprattutto per *Vida conyugal sana* e *Tocata y fuga de Lolita*, prive per l’appunto di motivi grafici. Al contrario, *Libertad provisional* sembra rimandare all’immaginario dei noir e dei drammi di questi anni, trovando un più armonica associazione con alcune produzioni di Jaime Camino o Julio Coll.

¹³² Nella Spagna degli anni Sessanta e Settanta, soprattutto a causa della precarietà dell’industria cinematografica, sono pochi gli autori di locandine degni di nota. Tra questi, Jano, Forges, Chumy Chumez e Mingote, per l’appunto, che si ritrovano così a lavorare per varie case di produzione e per film di vario genere, senza che vi sia una reale specializzazione.

In secondo luogo, si noti il differente uso delle scritte: nelle prime produzioni si fa ampio uso di slogan che condensino il senso del film, domande retoriche e appelli diretti al lettore, impiegando un tono mordente e accattivante, ma evidentemente pop. *Libertad provisional* è invece decisamente più sobrio: un'unica scritta riporta la chiave di lettura dell'opera, mentre nella parte bassa si allude alla selezione della stessa per il Festival di Sebastián. Questa tecnica di persuasione è bene descritta da Perales, che sostiene si tratti di un modo per lusingare i possibile pubblici, portandoli a riconoscersi in una classe sociale intellettuale e culturalmente educata¹³³. Colui che si riconoscerà nel potenziale spettatore di una pellicola candidata ad un festival internazionale, probabilmente sarà spinto a comprare il biglietto. Effettivamente, è la stessa strategia impiegata per promuovere *La cugina Angelica*, il cui manifesto recita a chiare lettere: “la última película de Carlos Saura premiada en el Festival de Cannes por la mejor dirección”.

Un ulteriore elemento di raffronto è costituito dalle immagini, che nelle prime tre locandine riprendono alcuni topici landisti, ovvero stereotipi ricorrenti nella commedia popolare spagnola con Landa, come il maschio medio alle prese con desideri repressi e routine domestiche. Accanto al personaggio femminile il cui corpo viene più o meno esplicitamente esibito, il protagonista maschile dirige il proprio sguardo verso quello stesso corpo, attivando un gioco di sguardi che fornisce la chiave di lettura dell'intera commedia. L'uomo è soggetto attivo dello sguardo, mentre la donna guarda spesso altrove, rimanendone oggetto passivo. Al contrario, in *Libertad provisional* l'elemento sessualizzante è quasi del tutto assente, fatta eccezione per la coscia nuda di Concha Velasco, che tuttavia diventa ancora meno impressionante se consideriamo che durante il 1976 le riviste sono già affollate da immagini di attrici e cantanti quasi completamente nude, e che il cinema del *destape* già attira in sala milioni di spettatori. La carica erotica della pellicola prodotta da Dibildos è quindi praticamente assente, mentre nei primi manifesti si nota una maggiore malizia, che evita volutamente il volgare, per non essere accostata alle commedie sexy, i cui manifesti risultano decisamente più espliciti. Infine, *Libertad provisional* presenta complessivamente una maggiore ricercatezza formale, riscontrabile in altre locandine d'autore, mentre il collage proposto da *Vida conyugal sana e Tocata y Fuga de Lolita* risulta meno curato. La promozione delle pellicole non solo evolve con l'evolvere dei toni della corrente, ma è anche fortemente contraddittoria, nel

133 Perales, Francisco, *El cartel cinematográfico*, cit.

tentativo di accattivare tanto gli spettatori alla ricerca di innovazioni, quanto coloro che continuano a godere delle proiezioni semplicemente per intrattenimento, e che dunque non disdegnano i toni saneteschi e caricaturali del landismo.

Chiudiamo questo paragrafo sulle affinità tra Tercera Vía e VCE con due considerazioni che, a posteriori, rafforzano l'interpretazione che coglie una certa continuità tra le sue cinematografie. Proponiamo infatti in prima analisi di leggere i dati di botteghino, ovvero il simile successo di pubblico del landismo e della Tercera Vía, non solo come sintomo di un cambio degli spettatori verso una visione più critica – interpretazione formulata fino ad oggi nella letteratura – ma anche come possibile segnale di una continuità dei gusti di questi stessi spettatori, attratti più dalle analogie, che non dalle rotture, tra le due cinematografie. In seconda analisi, contrariamente a quanto auspicato da Dibildos, occorre segnalare che la sua produzione non raggiunse mai lo scenario internazionale: i film della Tercera Vía avranno scarsissima eco in Europa. Alcune riviste specializzate, come *The monthly Film Bulletin*, *Film Drope*, *Celuloide* o *ITA. Rassegna di informazioni* dedicheranno alle pellicole brevi trafiletti, e un singolo fotogramma di *Los nuevos españoles* comparirà nella rivista *Film Comment*. Al contrario, la corrente riuscirà a riscuotere effettivamente molto successo in America Latina, soprattutto Uruguay, Paraguay e Argentina, che accoglieranno e distribuiranno ampiamente le pellicole¹³⁴. In questo senso, la Storia dimostra che i film di Dibildos sono rimasti nella tradizione del VCE in quanto prodotti prettamente nazionali, che forse anche per questo ottennero al botteghino risultati simili a quelli del ciclo landista; non tanto per la capacità di intercettare nuovi pubblici, quanto per la loro sostanziale continuità con prodotti di ampissimo successo popolare.

In definitiva, la Tercera Vía si configura più come un'evoluzione interna del gusto popolare nazionale che come una reale rottura culturale o cinematografica, dimostrando quanto le radici del VCE continuassero a influenzare profondamente l'immaginario collettivo."

134 Asion Suárez, Ana, *La Tercera Vía del cine español*, cit., p. 292.

RICEZIONE

Una nuova classe di cinefili

La nicchia dei cinefili oggetto di questo capitolo è formata da due componenti strettamente integrate tra loro: la critica e i sempre più selezionati ed esigenti spettatori che scelgono di andare al cinema nel mutato contesto socio-politico della Spagna tardofranchista.

A partire dagli anni Sessanta, il governo introduce una serie di riforme che trasformano tanto l'economia, quanto lo stile di vita della popolazione: il *Plan del Desarrollo Economico e Social* (1963) sancisce un significativo passaggio al liberismo, e promuove il rapido miglioramento del benessere generale della popolazione¹³⁵. Cresce così l'alfabetizzazione, il Paese si urbanizza e si diffondono rapidamente nuovi beni di consumo, cambiano i ruoli sociali e si fa progressivamente strada un movimento di emancipazione della donna moderna, che rivendica il proprio spazio nella società civile. Come già si sottolineava, tali cambiamenti incidono profondamente sulle abitudini di consumo culturale e investimento del tempo libero della nuova società, con un rapido svuotamento delle sale cinematografiche. I dati mostrano infatti un vertiginoso declino sia del numero degli spettatori annui (se nel 1970 sono 330.859, nel 1980 diventano 175.995), sia della frequenza con cui questi si recano in sala (passando da dieci a quattro volte l'anno nel corso del decennio), sia del numero delle sale cinematografiche nazionali; in particolare, ad essere chiuse o, nel migliore dei casi, riconvertite, sono i cinema di periferia o delle zone rurali, il 73% delle quali chiude tra 1974 e il 1992¹³⁶. Le ragioni di tale crisi nel settore della domanda vanno ricercate in un insieme complesso di fattori, evitando di attribuire la responsabilità alla singola introduzione della televisione nelle case degli Spagnoli. È infatti più convincente dirigere l'attenzione all'evoluzione del significato simbolico del cinema nel nuovo mercato dell'ozio, all'interno del quale la Settima Arte perde la propria funzione privilegiata di aggregatore sociale e diventa per molti una semplice fonte di intrattenimento, trovandosi a competere con sempre più attività alternative per lo svago e il tempo libero. La crisi sarebbe così causata da un tentativo di

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ I dati e le relative analisi sono riportati in Marqua, Xavier, Requena, Jesus, "Breve storia economica", in *40 anni di cinema spagnolo. Testi e documenti*, cit.

ridefinizione del proprio significato nelle vite delle persone che costituiscono questa nuova società di massa, tanto in Spagna quanto nel resto dell'Europa. Il tema, precedentemente oggetto di studio da parte di autori come Gustave Le Bon, Freud e i filosofi di Francoforte, viene ulteriormente sviluppato da Edgar Morin proprio negli anni Sessanta¹³⁷. Ne *Lo Spirito del tempo*, l'autore riassume infatti i principali tratti della nuova comunità mondiale, sottolineando soprattutto la sua spinta all'omogenizzazione e all'universalizzazione: a partire dagli anni Sessanta si sarebbe assistito ad un livellamento delle differenze tra classi, sia in termini economici che culturali, che avrebbe progressivamente creato una nuova comunità globale, dedita all'ozio, al piacere e al consumo fine a se stesso, di estrazione borghese. Le preziose inchieste condotte dal *Centro de Investigaciones Sociológicas* (CIS) e pubblicate sulla *Revista Española de la Opinión Pública* dal 1971 in avanti confermano la presenza di una tendenza analoga nel contesto spagnolo¹³⁸. Nel 1972, una di queste inchieste rileva una significativa presenza di biblioteche personali nelle abitazioni dei capoluoghi di provincia: in città, l'87% delle 1.600 persone intervistate afferma di possedere più di cinquanta libri in casa, e il 57% di leggere più di 10 libri all'anno¹³⁹. Nel 1974, una seconda inchiesta, attraverso dati quantitativi, rileva la crescita economica e il conseguente aumento di tempo libero degli spagnoli, selezionando un campione di 2.500 individui¹⁴⁰. Emerge che il 40% degli intervistati gode da una a tre ore libere al giorno, mentre il 38% supera le tre ore, segnalando una crescita, sebbene lenta, rispetto al decennio precedente. Nei vari settori della popolazione, coloro che godono di maggiore tempo libero sono i redditi più alti e gli studenti, mentre l'investimento di tale tempo libero si concentra per tutte le fasce nel guardare la televisione, tanto durante la settimana quanto tra sabato e domenica. A questo proposito, i dati rispetto al decennio precedente sono eloquenti: se nel 1964 la maggior parte degli Spagnoli passava le ore libere ascoltando la radio (67%), nel 1973 solo un quinto della popolazione mantiene questa abitudine, mentre la percentuale degli spettatori televisivi passa dal 47% al 76%¹⁴¹. Altre attività diffuse sono la lettura di libri e giornali, ascoltare musica o passare il tempo con amici e conoscenti. Il cinema, in questo quadro,

137 Morin, Edgar, *Lo spirito del tempo* (Milano: Meltemi, 2017), trad. C. Vinti e G. Boschi.

138 Tutte le inchieste sono digitalizzate e accessibili alla pagina "Historical Publications" del CIS : <https://www.cis.es/publicaciones/publicaciones-historicas> (ultimo accesso 19/04/2024).

139 CIS, "Encuesta sobre libros y lectores", in *Revista Española de la Opinión Pública*, n. 28, 1972, pp. 217-279.

140 CIS, "Tiempo libre y ocio", in *Revista Española de la Opinión Pública*, n. 36, 1974, pp. 211-222.

141 Ibidem.

occupa una posizione abbastanza bassa, dal momento che solo il 13% delle persone afferma di frequentare le sale in settimana¹⁴², mentre l'intrattenimento televisivo viene scelto da una sempre maggiore quota di popolazione, diventando il principale medium di intrattenimento di massa del decennio, come rivela un'inchiesta successiva¹⁴³. I pubblici cinematografici si restringono e tendono a comporsi con sempre maggiore frequenza da spettatori appartenenti alla nuova classe borghese urbana, composta da redditi medio-alti, alfabetizzata e con sempre maggiore tempo libero da investire in attività di cultura, così da accrescere il proprio capitale culturale affinando il proprio gusto. Secondo le teorie di Pierre Bourdieu, il gusto non è infatti dato aprioristicamente, ma deriva dall'educazione ricevuta in specifici milieu sociali, che a loro volta determinano degli habitus di consumo, ovvero delle scelte inconsapevoli dettate dall'abitudine¹⁴⁴. In Spagna, specifici meccanismi di controllo della ricezione permettono ai pubblici delle grandi città di essere esposti sia ad una maggiore varietà di pellicole, sia a prodotti provenienti dall'estero e considerati maggiormente artistici e meno commerciali, così da plasmare il loro gusto. Si consideri infatti che l'apertura di García Escudero ha portato alla creazione delle cosiddette "sale specializzate", per rispondere alle nuove esigenze di un pubblico intellettuale, "capaz de apoyar un cine valioso"¹⁴⁵. Se da una parte queste sale distribuiscono prodotti "artistici", in lingua originale, non sottomessi alle consuete regole di censura dall'altra sono sottoposte alle seguenti restrizioni¹⁴⁶:

1. e sale potevano essere aperte solo in capitali di provincia o città con più di cinquantamila abitanti.
1. i prezzi dovevano essere liberi, con il risultato che spesso un ingresso era più caro del consueto.

Ve ne sarebbero molte altre da citare, ma queste bene rendono l'idea di come solo una specifica classe sociale – benestante e urbana – potesse effettivamente fruire di questo cinema allora considerato di "maggiore qualità", che noi oggi potremmo definire, quantomeno, più varia e internazionale. In quello stesso anno, inoltre, vengono anche aperte a Madrid e Barcellona le prime *Sale de Arte y Ensayo*, che oggi potremmo

142 Ibidem.

143 CIS, "Encuesta sobre medios de comunicacion de masas en España", in *Revista Española de la Opinión Pública*, n.1, 1975, pp. 145-151.

144 Bourdieu, Pierre, *La distinzione* (Bologna: Il Mulino, 2001), trad. G. Viale.

145 García Escudero, José María, *Cine español*, cit., p.42.

146 Trenzado Romero, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la Transición* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999), p. 218.

ricondurre ai cinema d'essai, sebbene la definizione di questi ultimi sia sempre più sfumata¹⁴⁷. La creazione di questi ambienti sembra andare precisamente nella direzione descritta da Bourdieu, ovvero creare un circolo virtuoso tra educazione al gusto culturale e ricerca di prodotti di qualità.

Per comprendere ancora meglio il modo in cui, nelle città, si cominciò ad alimentare una cultura cinematografica critica e un discorso pubblico sulle produzioni audiovisive, si notino altri due fattori. In primo luogo, nel decennio degli anni Settanta crescerà in maniera importante il numero di cineclub¹⁴⁸, concentrati nei grandi centri urbani per via della maggiore densità della popolazione e della presenza di una classe universitaria politicizzata. Come sostiene Manuel Tranzado Romero, infatti, questi ambienti nascono come veri e propri “spazi fisici dove articolare discorsi politici di opposizione”¹⁴⁹, e la loro funzione politica si mantiene attiva fino ai primi anni Settanta, per poi scemare progressivamente nella fase più delicata di Transizione politica. In seconda analisi, sempre nelle grandi città – nello specifico Madrid e Barcellona – inizia ad esercitare la propria funzione anche la Filmoteca Nazionale, che dal 1963 organizza proiezioni pubbliche a poco a poco sempre più politicizzate, fino ad arrivare ad essere “pregna della cultura politica degli ambienti intellettuali dei primi anni Settanta”¹⁵⁰, mostrando pellicole che sarebbero state definite poco raccomandabili negli ambienti reazionari. Non solo quindi la popolazione cittadina ha accesso ad una rosa più ampia di cinematografie, ma ha anche la possibilità di alimentare un dibattito critico sulle stesse.

Anche all'interno di questa nuova classe di pubblici si mantiene inevitabilmente una certa eterogeneità, riconducibile tanto alla presenza di ulteriori nicchie, quanto all'onnivorsimo culturale a cui si riferisce Peterson nel suo dialogo con Bourdieu¹⁵¹. Nelle lettere a *Nuevo Fotogramas* si registra infatti la coesistenza di due distinte modalità di visione, non reciprocamente escludenti: la prima è una fruizione critica e impegnata – che avvicina progressivamente le riflessioni degli spettatori ai commenti di critica ed esperti, confermando una tendenza che ha le sue radici nel decennio precedente – la seconda è invece più emotiva e appassionata, sicuramente più in linea con lo sguardo ingenuo delle

147 Ibidem.

148 Ramos Arena, Fernando, *Enfermos de cine*, cit.

149 Tranzado Romero, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la Transición*, cit., p. 227.

150 Ivi., p. 232.

151 Peterson, Richard e Kern Roger, “Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore”, in *American Sociological Review*, vol. 61, n. 5, 1996, pp. 900-907.

platee nei primi due decenni del franchismo¹⁵². Da una parte, sono frequenti le riflessioni e il dibattito comune su alcuni dei temi caldi del momento, tra cui la persistenza di una censura che taglia e manipola i materiali filmici, la necessità di migliorare le produzioni nazionali, la funzione e l'importanza della critica, la legittimità dell'aumento del prezzo dei biglietti e la più o meno scadente offerta dei cineclub¹⁵³. D'altra parte, tuttavia, all'interno di questa stessa nicchia di affezionati si segnalano regolarmente commenti più appassionati e frivoli, etichettati da Belvedere come i commenti dei "fan" e centrati sulla bellezza degli attori o sulla traiettoria attoriale delle grandi celebrità nazionali e internazionali (prime fra tutte Marisol, Sara Montiel, Ana Belén, Rocío Dúrcal).

Nonostante queste specifiche, gli studi più recenti sembrano comunque concordare nel rilevare la rapida formazione di una nuova classe di cinefili abbastanza omogenea, influenzata dai cambiamenti sociali e infrastrutturali appena descritti, nello studio della quale sarebbe impossibile scindere il gusto estetico dal posizionamento politico e ideologico¹⁵⁴. Di fatto, gran parte della cultura cinematografica spagnola è "inseparabile da una militanza politica di opposizione al regime"¹⁵⁵, a tal punto da provocare l'adesione a posizioni di principio, nonché la rigida polarizzazione a cui si è più volte fatto riferimento. Dinamiche del tutto analoghe interessano il comparto della critica tardofranchista, come nota nel 1978 il regista José Luis García Sánchez: "La crítica se hacía desde un punto de vista moral. El fundamento no era analizar una película estéticamente, sino defender opciones"¹⁵⁶. Per comprendere come si arriva a questo momento dobbiamo di nuovo fare riferimento alle Conversazioni di Salamanca del 1955, che come anticipato nel precedente capitolo daranno vita non solo alle politiche moderatamente progressiste di García Escudero, ma guideranno anche il dibattito critico e la produzione storiografica dei decenni successivi, disegnando una mappa del tutto inesatta – ma ancora resistente in molti contesti – della cinematografia nazionale¹⁵⁷. Nelle primissime storiografie, sia il cinema popolare

152 Per approfondire l'evoluzione della consapevolezza critica degli spettatori spagnoli si rimanda a Llinas, Francisco, "Los vientos y las tempestades", in Llinas, Francisco et alii., *El cine y la transición política española* (catalogo della mostra) (Valencia: Edizioni della Filmoteca Valenciana, 1986), pp. 2-9.

153 Tali tematiche sono ricorrenti soprattutto nei numeri dal 1320 (febbraio 1974) al 1410 (ottobre 1976).

154 Ramos Arena, Fernando, *Enfermos de cine*, cit.

155 Pujol Ozonas, Cristina, *Fans cinéfilos y cinefagos. Una aproximación a las culturas y gustos cinematográficos* (Barcelona: Editorial UOC, 2001), p. 134.

156 Citato in Ramos Arena, Fernando, *Enfermos de cine*, cit., p. 176.

157 Cerdán, Josexto e Castro de Paz, José Luis, *Del sainete al esperpento* (Madrid: Cátedra, 2011), p. 31. Per gli studi sulla persistenza di questo quadro si veda: Cerdán, Josexto, "Haciendo estudios culturales. Del NCE a la televisión española a través de "Cuadernos para el diálogo" (1963-1978)", in Lozano, A., Pérez Perucha, J. (eds.), *El cine español durante la Transición democrática, Cuadernos de la Academia*, n.13-14, 2005, pp. 219-234.

del primo franchismo sia le commedie *desarrolliste* del secondo franchismo vengono sottoposti a una generale *damnatio memoriae*: César Santos Fontenla (*Cine español en la encrucijada*, 1966), direttore del Cineclub Universitario di Madrid e critico nella rivista marxista *Nuestro Cine*, Roman Gubern (*Historia del cine*, 1969) e Villegas López (*El nuevo cine español*, 1967), affine a García Escudero, da una parte alimentano la narrazione della povertà del cinema spagnolo, esaltando la nascita del NCE come vero e proprio inizio di un cinema nazionale degno; d'altra parte, sottolineano l'importanza delle influenze estere nella formula del NCE, alludendo più o meno esplicitamente al neorealismo italiano. Nelle neonate riviste di critica cinematografica, tra cui spiccano la marxista *Nuestro cine* e *Film Ideal*, di impostazione cattolica, a parte rare eccezioni come quella di Felix Martialay, gli autori cominciano progressivamente ad adottare la medesima postura e il medesimo vocabolario nel giudicare le pellicole. Il VCE viene quasi completamente ignorato a vantaggio delle produzioni d'autore internazionali, oppure delle nazionali sperimentazioni di matrice realista. Quando effettivamente considerate, le pellicole popolari vengono additate in consonanza con i cinque punti bardemiani: sono ingannevoli verso i pubblici, false e piene di stereotipi. Commenti come: "Cine mal hecho, cine engañoso, cine mentira"¹⁵⁸, "un fraude para el espectador"¹⁵⁹, o "nuestro cine falta de calidad, que es lo mismo que decir falsedad, falta de honestidad"¹⁶⁰ ricorrono in tutta la decade degli anni Sessanta, costruendo un gusto rapidamente assorbito dalla nuova classe di spettatori critici, alla ricerca di punti di riferimento per la costruzione del proprio capitale culturale. Leggendo le lettere inviate alla redazione di *Fotogramas* in quegli stessi anni, infatti, traspare una progressiva connessione tra lo sguardo della critica e quello degli spettatori¹⁶¹. Al contrario, in queste stesse riviste la produzione del NCE riceve ampia attenzione, così come succederà con i prodotti di Elías Querejeta negli anni Settanta. Sia in *Nuevo Fotogramas* che in *Dirigido Por*, i commenti vengono evidentemente elaborati da un comune marco teorico che mira a rintracciare gli elementi stilistici propri di ciascun regista. In linea con la *Nouvelle Vague* francese, Saura ed Erice vengono considerati degli autori maturi, il cui stile, sviluppato in maniera originale, autentica e libera, presenta una continuità rintracciabile nella loro produzione. Abbondano, prevedibilmente, i commenti

158 Egea, José Luis, "La gran familia", in *Nuestro Cine*, n. 16, 1969, p. 59.

159 Serrano, Carlos, "Bahia de palma", in *Film Ideal*, n. 109, 1962, p. 702.

160 Martínez, Julio, "El último verano", in *Film Ideal*, n. 94, 1962, p. 251.

161 Mi sono occupata dell'analisi delle reazioni di questi pubblici nel mio lavoro di tesi triennale, per il quale ho svolto uno saggio completo di *Fotogramas* dal 1960 al 1969.

tecnici, sulla messa in scena, la fotografia e l'interpretazione, mentre quando ci si riferisce al contenuto vengono messi in risalto l'onestà e il realismo delle rappresentazioni: "Cuenta la verdad, nada más que la verdad, solo la verdad"¹⁶², "lo que me ha convencido ha sido la enorme sinceridad del llanto de Saura"¹⁶³. Si definiscono così i due poli entro cui la critica cercherà di collocare le produzioni di Dibildos, quasi sempre giudicate in maniera relazionale, alla ricerca di associazioni con l'una o l'altra tendenza.

La postura della nuova classe cinefila spagnola dialoga comunque con quella condivisa da buona parte della classe intellettuale europea, anche nei decenni precedenti. L'avversione verso la formularietà e la standardizzazione dei prodotti popolari non è infatti solo legata alla militanza antifranchista, ma è anche una conseguenza del consolidamento e dell'esportazione del modello dello *studio system* hollywoodiano a partire dagli anni Venti e Trenta del secolo scorso, basato proprio sulla serializzazione e sulla reiterazione di formule vincenti. Questo modello comporta infatti due vantaggi: una parte, la standardizzazione riduce l'imprevedibilità, permettendo di ottimizzare le risorse economiche e i tempi per le case di produzione e i distributori; dall'altra, gli stereotipi innescano negli spettatori un paradossale meccanismo di assuefazione, per il quale la ripetizione alimenta il desiderio di ripetizione e stimola fantasie analoghe alle rappresentazioni così assiduamente esperite¹⁶⁴. La stessa associazione tra industrializzazione dell'arte e abbondanza di stereotipi ha causato a partire dagli anni Trenta del Novecento diverse reazioni contrarie tra gli intellettuali, che possiamo ricondurre a due filoni: razionalista e romantico¹⁶⁵.

Il filone razionalista si riconduce alla teoria elaborata da Sigfried Kracauer sulla base delle premesse formulate da Weber¹⁶⁶. Secondo l'autore, i film possono assecondare le dinamiche le *mythos* o quelle del *logos*: i prodotti legati al *mythos* sono mistificatori, generano illusioni per stimolare il piacere della familiarità, coccolando psichicamente il fruitore; i film che invece coinvolgono il *logos* sono alienanti, stranianti e metariflessivi, favorendo la defamiliarizzazione e un coinvolgimento critico da parte del pubblico. Appoggiando la prospettiva razionalista, Kracauer condanna i primi, tra i quali rientrano

162 Picas, Jaime, "Ana y Los Lobos", in *Nuevo Fotogramas*, n. 1288, 1973, p. 51.

163 Picas, Jaime, "La prima Angelica", in *Nuevo Fotogramas*, n. 1337, 1974, p. 39.

164 Per il paradosso dell'effetto cumulativo si veda Sorlin, Pierre, *Sociologia del cinema* (Milano: Garzanti, 1979), trad. L. S. Budini, pp. 126-135.

165 Schweinitz, Jorg, *Film and stereotype* (New York: Columbia University Press, 2011), trad. inglese L. Schleussner.

166 Kracauer, Siegfried, *Teoria del cinema* (Bologna: Cue Press, 2022), trad. P. Gobetti.

soprattutto le produzioni commerciali cariche di stereotipi e formularità manipolatrice, sostenendo invece la superiorità dei secondi, che stimolano il distanziamento e il ragionamento lucido¹⁶⁷. Alle teorie del filosofo Edmund Husserl si riconduce invece il filone romantico¹⁶⁸. In questo caso lo stereotipo viene rifiutato in quanto legato ai prodotti di massa, serializzati, antitetici ad un'ideale individualistico dell'arte, la quale dovrebbe essere espressione dell'Io dell'autore. A questa stessa concezione sembra fare appello lo scrittore e regista spagnolo Juan García Atienza, quando nel 1955 definisce l'arte cinematografica come un'"interpretación subjetiva del mundo circundante"¹⁶⁹ proprio nel dibattito salamantino.

Aprire lo sguardo a queste analogie tra la cinefilia spagnola e il più ampio contesto europeo permette di cogliere come istanze estetiche diffuse a livello internazionale vengano poi declinate in maniera diversa nei vari *milieu* nazionali, e come dunque nella Spagna tardofranchista tali posizioni estetiche si siano vincolate a specifici posizionamenti politici rispetto al regime.

Passiamo quindi allo studio puntuale di alcuni rappresentanti di questa classe cinefila – tra critica e pubblico – tenendo sempre presente come, nonostante il verdetto finale davanti a qualsiasi produzione sia inevitabilmente soggettivo, esso si fonda su leggi interiorizzate condivise, sintomatiche del contesto culturale di riferimento¹⁷⁰.

Commenti sulla Tercera Vía: persistenza e crisi di un quadro interpretativo

Merita attenzione il fatto che, a differenza del VCE, le pellicole di Dibildos sono oggetto di scrutinio tanto nelle pagine di *Nuevo Fotogramas*, quanto in *Triunfo* e addirittura in *Dirigido Por*, segnalando che la critica le ritiene come minimo degne di essere giudicate, senza relegarle all'oblio. D'altra parte, a differenza del NCE, sono pochissimi i commenti puramente tecnici: gli esempi in cui viene giudicata semplicemente la costruzione narrativa, la messa in scena o l'opera dei comparti tecnici sono rarissimi rispetto alla mole di articoli dove traspare chiaramente l'adesione a determinati valori politici. Per lo più, si tratta di commenti riferiti ai film diretti da Antonio Drove, talvolta elogiati (come nel caso di *Tocata y fuga de Lolita*), talvolta contestati nelle loro soluzioni

167 Ibidem.

168 Per un efficace riassunto delle teorie di Husserl applicate alla critica d'arte si veda Schweinitz, Jorg, *Film and stereotype*, cit.

169 García Atienza, Juan, "Notas hacia la definición de un cine español", in *Cinema Universitario*, n. 2, 1955.

170 Chateau, Dominique, *Estética del cine* (Buenos Aires: La Marca, 2018) trad. spagnola V. Goldstein, p. 40.

stilistiche (*Mi mujer es muy decente*). Eppure, anche in questi pochi commenti apparentemente privi di implicazioni ideologiche si può cogliere un tratto comune che rivela una precisa disposizione critica. Sia nell'elogio che nel biasimo, infatti, la qualità "assoluta" della pellicola viene in realtà rapportata alla capacità del regista di emulare il modello statunitense. Nello specifico, *Tocata y fuga de Lolita* viene applaudita da Pau Esteve e Juan Company, generalmente detrattori di Dibildos, in quanto aderente alle regole di costruzione classica americana¹⁷¹. Al contrario, *Mi mujer es muy decente* viene criticata da Jaime Picas proprio per non averle rispettate, e sostenendo che tutto ciò che spartiva con la cinematografia americana fosse la sporadica apparizione di qualche piano americano¹⁷².

Emerge qui il già anticipato senso di inferiorità della critica spagnola nei confronti della propria cinematografia a confronto con quella estera, sia essa statunitense o europea - si noti il paradosso di avvicinare cinematografie tanto diverse: l'incontestata superiorità qualitativa delle produzioni hollywoodiane le protegge da qualsiasi critica sulla loro evidente mancanza di realismo. Questa evidente contraddizione non viene notata da nessuno degli intellettuali del tempo, segnalando un forte *bias* nell'interpretazione delle immagini¹⁷³. *Bias* basato, per l'appunto, su quella stessa vergogna per il cinema e la cultura nazionale messa in luce dalle Conversazioni di Salamanca.

Il secondo punto di riferimento per giudicare l'esperimento della Tercera Vía è il contesto nazionale, sempre rigorosamente da una prospettiva condivisa di condanna del VCE, vero e proprio "agglutinante" della critica del tempo. Così, se Diego Galán si sofferma proprio sugli elementi di rottura con il cinema precedente, lodando il tentativo del produttore di emanciparsi da tali rappresentazioni stereotipanti per riappropriarsene in maniera soggettiva, Fernando Lara, Pau Esteve e Juan Company si concentrano invece sulle analogie con le pellicole tradizionaliste, propendendo per una condanna più decisa. Si tratta comunque della stessa cornice concettuale, del medesimo paradigma valutativo volto a premiare non solo l'originalità, ma soprattutto la capacità di mimesi del reale. Vediamo dunque alcuni esempi di queste argomentazioni.

Come anticipato nella sezione precedente, il principale sostenitore della Tercera Vía è sicuramente Diego Galán, redattore nella rivista *Triunfo*, nonché interessato a studiare le varie

171 Esteve, Pau e Company, Juan, "Tercera Vía. La vía muerta del cine español", cit.

172 Picas, Jaime, "Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe de Antonio Drove", in *Cartelería Turia*, n. 581, 1975, s.p.

173 Pérez Bastías, Luis e Barahona, Fernando Alonso, *Las mentiras sobre el cine español*, cit.

implicazioni del cinema commerciale senza condannarlo aprioristicamente¹⁷⁴. Iniziando la sua difesa dei prodotti di Dibildos già nel 1971, egli sostiene che *Españolas en Paris* “partiendo de ese esquema de película “comercial” tiene, sin embargo, una dignidad un respeto por el espectador que, ya se sabe, no es usual entre nosotros”¹⁷⁵. Tre anni dopo, nella sua recensione a *Vida conyugal sana*, l’autore sostiene nuovamente che Dibildos vada apprezzato poiché le sue pellicole si situano agli antipodi di “ese cine alienador”, ovvero il VCE, cercando di elevare la qualità dei prodotti commerciali “en terrenos hasta ahora ignorados por nuestro cine”¹⁷⁶. Qualche mese dopo, difendendo il valore di *Tocata y fuga de Lolita*, le argomentazioni sono le medesime. Se paragonato alle pellicole medie prodotte nel Paese, come minimo questa “elimina el mal gusto [...] y la mentira descarada”¹⁷⁷. Sebbene sia quindi consapevole di come le pellicole della TV non soddisfino pienamente i criteri realisti, decide comunque di mettere in luce il debole tentativo di Dibildos di andare in quella direzione. Nello stesso anno, trovandosi a commentare *Los nuevos españoles*, sosterrà ancora che, nonostante gli evidenti errori, “en el panorama de nuestro cine” Bodegas è arrivato a vette che “no podrían imaginarse”¹⁷⁸. Nel medesimo articolo Galán offre una panoramica sul dibattito che anima i discorsi intorno alle pellicole di Dibildos. Basandosi sulle proprie percezioni, l’autore traccia qui un confine netto tra i fan, i quali lodano i tentativi di Bodegas di migliorare i prodotti commerciali nazionali, e i suoi detrattori, i quali sosterranno che la trattazione sia ancora troppo superficiale e asservita alle logiche di mercato per esplorare in profondità le questioni. Secondo quest’ultima fazione, la forma bloccherebbe il contenuto. Tale riflessione offre un’ulteriore riprova della nostra osservazione precedente, confermando che, nella ricostruzione del critico, i due schieramenti argomenterebbero la propria posizione partendo da un criterio comune, ovvero dalla stima della capacità di Dibildos di aumentare la qualità del cinema popolare spagnolo. Le diverse opinioni si muovono comunque all’interno

174 Si noti a tal proposito l’interessante panoramica che Galán offre sulla situazione del cinema commerciale nazionale nel numero 598 di *Triunfo*. Egli definisce qui una zona grigia, ribattezzata “cine intermedio”, tra le pellicole per la minoranza (con un esplicito riferimento a Saura) e quelle della maggioranza, dove cita il landismo. Parlando di queste ultime produzioni, l’autore si mostra interessato e incuriosito, piuttosto che rassegnato, in quanto, pur riconoscendo che si tratti di rappresentazioni “false” del reale contesto spagnolo, comunque hanno una forma complessa di dipendenza da questo stesso contesto. Non sono quindi sicuramente uno specchio della società, quanto piuttosto un sintomo del mondo che le produce e, soprattutto, le fruisce.

175 Galán, Diego, “Mosaico de criadas españolas”, in *Triunfo*, n. 466, 1971, p. 50.

176 Galán, Diego, “Cine popular sano”, in *Triunfo*, n. 595, 1974, p. 47.

177 Galán, Diego, “Tocata y fuga de problemas españoles”, in *Triunfo*, n. 627, 1974, p. 57.

178 Galán, Diego, “Los Nuevos Españoles”, in *Triunfo*, cit.

di questa stessa cornice, e le eventuali frizioni non rappresentano che diverse percezioni soggettive.

Guardando alcuni esempi di detrattori, emerge la figura di Albert Ferran, il quale descrive *Los nuevos españoles* come un ulteriore sottoprodotto del cinema nazionale, comparandolo con commedie precedenti come *Las chicas de la cruz roja* (Rafael J. Salva, 1958)¹⁷⁹. In merito a *Tocata y fuga de Lolita*, nonostante i riconosciuti meriti della pellicola, molti critici esprimono la propria delusione nel vedere come Drove si sia allontanato dal modello alternativo che aveva abbracciato avvicinandosi alla Escuela Oficial de Cine, alveo del Nuevo Cine Español. Secondo questo punto di vista, “J. L. Dibildos no es J. A. Cascales ni Drove es Ozores, pero salvando las distancias, *Tocata y fuga de Lolita* no viene a ser otra cosa que la respuesta, a nivel “civilizado”, a unos mismos condicionamientos industriales y limitaciones expresivas”¹⁸⁰. Lo stesso tenore hanno poi i commenti negativi sul secondo lavoro di Drove, che condannano la pellicola paragonandola al “cine sexy-celtiberico” di Ozores, Merino o Fernández¹⁸¹. Sebbene non si tratti di un critico professionista, anche lo stesso Alfredo Landa, durante un’intervista del 1974 assimila la TV al VCE. Quando l’intervistatrice infatti commenta la sua iconicità nella cultura popolare di massa (come massimo rappresentante di un cinema senza ambizioni artistiche), al punto che Roberto Bodegas ha inserito un suo frammento in *Vida conyugal sana* con intento denigratorio, l’attore risponde quanto sia fuori luogo tale sequenza, dal momento che la stessa produzione di Dibildos fa parte di quella stessa cinematografia che vuole ridicolizzare¹⁸². Al contempo, confermando le suggestioni offerte dal materiale promozionale, nella fase discendente della tendenza non mancano i commenti di quanti colgono delle analogie con il Nuovo Cinema Spagnolo. Carlos Balagué, in *Dirigido por*, commenta *Libertad provisional* assimilandola al NCE sul piano tematico, in quanto entrambe affronterebbero i problemi delle coppie eterosessuali nella moderna società alienata e meschina¹⁸³.

Sebbene, come anticipato, in questa posizione di rifiuto convivano diverse implicazioni, quelle morali emergono con maggiore evidenza in molti commenti. Opinione condivisa è infatti che il cinema di finzione, volto all’evasione dello spettatore, sia un cinema ingannevole, menzognero, che si prende beffe del pubblico. Un cinema rispettoso verso la

179 Ferran, Albert, “Los nuevos españoles”, in *Dirigido Por...*, n. 19, 1975, p. 37.

180 Vanaclocha, Vicente, “Tocata y fuga de Lolita de Antonio Drove”, in *Carteleria Turia*, n. 566, 1974, s.p.

181 Picas, Jaime, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe de Antonio Drove”, in *Carteleria Turia*, cit.

182 Landa, Alfredo, intervistato da R. Montero in *Nuevo Fotogramas*, n. 1340, 1974, pp. 14-16.

183 Balagué, Carlos, “Libertad profesional de Roberto Bodegas”, in *Dirigido Por...*, n. 37, 1976, pp. 29-30.

platea, invece, assume un ruolo documentario, diventa un calco fedele della realtà. Abbiamo già osservato come negli articoli del tempo abbondino proprio espressioni come “engañoso”, “torpe”, “mentira”, contrapposte a cinema “onesto” e “rispettoso” dello spettatore, ma ci sembra opportuno sottolineare ancora una volta come tali parole rimandino ad una concezione per l'appunto quasi etica – o per lo meno morale – della narrazione cinematografica. Da qui, l'atteggiamento paternalistico e moralista molto spesso dimostrato da parte dei critici spagnoli verso i propri lettori, alternatamente considerati come una massa passiva, vittima di un sistema progettato per ingannarla, o come una folla ignorante in merito all'effettiva qualità di una pellicola, dunque complice di questo stesso sistema manipolatorio. Lo stesso Diego Galán nel 1971 pubblica su *Triunfo* un articolo in cui condanna aspramente *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971), pellicola del ciclo landista estremamente popolare al botteghino, descrivendola come un prodotto poco serio perché priva di qualsiasi attenzione al realismo. Il critico arriva a ipotizzare un vero e proprio rapporto inverso tra l'interesse commerciale delle opere e la loro veridicità¹⁸⁴. Non stupirà quindi che l'aderenza al realismo rappresenti un frequente metro di giudizio anche per la produzione di Dibildos. Come già menzionato in precedenza, Diego Galán utilizza questo criterio per supportare il produttore: in quello stesso 1971, dopo aver screditato il film di Landa, si ritrova ad applaudire la capacità di Dibildos di mostrare “respeto para el espectador, evitando una historia falsa y adoptando técnicas a la Truffaut o Rossellini”, o di proporre uno spettacolo “que no egañe al espectador”¹⁸⁵. Al contrario, Albert Ferran ritiene proprio che questo cinema metta in scena un linguaggio “planificado en función de una exposición manipulante” e una “deshonesta utilización de los actores”. In tutte queste espressioni, sebbene corrispondano a posizioni antitetiche, traspaiono soprattutto le connotazioni morali dei giudizi critici. Inoltre, la comune adesione al quadro teorico che vede contrapposti VCE e NCE testimonia la pregnanza e la resistenza di questo modello interpretativo, adottato d'altronde ancora oggi da una parte della classe intellettuale spagnola.

Numerosissime sono le analogie tra le posizioni degli intellettuali appena analizzate e i commenti degli spettatori che scrivono a *Nuevo Fotogramas*, confrontandosi sulle pellicole di Dibildos in due occasioni, entrambe raccolte nella rubrica intitolata *Dialoguemos... Dialoguemos...* e dedicata al cinema spagnolo. In entrambi i dibattiti infatti, sia i pubblici a favore delle commedie sia quelle contrarie risultano argomentate in

184 Galán, Diego, “Embajadores de España”, in *Triunfo*, n. 545, 1971, p. 48.

185 Galán, Diego, “Mosaico de criadas españolas”, in *Triunfo*, cit., p. 50.

maniera critica e rigorosa, spesso contestualizzando storicamente la pellicola in rapporto alla cinematografia nazionale e internazionale. Come osservato per la critica, si riconferma la tendenza a giudicare positivamente sia l'associazione con il cinema americano – per lodare *Vida conyugal sana*, un lettore per esempio ne evidenzia le analogie con *Il compromesso* (*The Arrangement*, Elia Kazan, 1969)¹⁸⁶ – sia la capacità di prendere le distanze dal precedente cinema nazionale, mentre qualsiasi elemento che rimandi alla produzione spagnola *desarrollista* viene aspramente condannato.

Un ulteriore punto di convergenza con la critica riguarda i due criteri, strettamente vincolati, con cui questi pubblici giudicano le pellicole: il realismo della rappresentazione e l'atteggiamento più o meno morale della produzione nei confronti del pubblico. Per quanto riguarda il primo aspetto, i pareri soggettivi divergono in modo consistente: alcuni spettatori lamentano la più completa inverosimiglianza, la manipolazione della realtà e l'incoerenza di certe situazioni: “No existe por más que me quieran convencer este tipo de represión sexual que se nos muestra”¹⁸⁷, “No hay ni un personaje real, vivo en el film, ni una situación que no parezca falsa y elaborada”¹⁸⁸; altri, al contrario lodano la capacità di offrire un ritratto satirico della propria contemporaneità, testimoniando quell'effettivo riconoscimento nelle immagini tanto ricercato da Dibildos: “Vida conyugal sana resulta [...] más apropiada para nosotros que podemos reconocernos en ese pot-pourri televisivo”, “Podemos afirmar que podemos seguir reconociéndonos en los protagonistas”¹⁸⁹. Addirittura, un lettore commenta che durante la proiezione di *Vida conyugal sana*, un uomo seduto dietro di lui avrebbe riconosciuto parenti e amici nei tipi umani incarnati dai personaggi, mentre una signora si sarebbe lamentata della presenza di spot e pubblicità reali, sostenendo che avrebbero potuto inventarle di nuove. Come osserva lo stesso lettore, tale reazione denuncia un fastidio che deriva chiaramente dal fatto di riconoscersi in situazioni ridicole e sbeffeggiate dalla sceneggiatura¹⁹⁰.

Un elemento che invece sembra distinguere critica e pubblico è quello delle aspettative – o deluse o soddisfatte – nei confronti della corrente, che nei commenti della critica non hanno una rilevanza significativa come invece tra gli spettatori. Questa sottile ma significativa differenza introduce quindi un terzo elemento all'equazione: se per la

186 “Dialoguemos... Dialoguemos”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1326, cit.

187 Ibidem.

188 “Lo dicen los lectores”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1362, 1974, p. 55.

189 Entrambi i commenti sono tratti da: “Dialoguemos... Dialoguemos”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1326, cit.

190 Ibidem.

critica l'accusa di ingannare il pubblico era la diretta conseguenza di ricorrere ad una rappresentazione stereotipata e antirealista (ovvero, la pellicola veniva giudicata più o meno ingannevole in base alla sua capacità di ritrarre fedelmente la società), per i lettori di *Nuevo Fotogramas* l'inganno viene percepito principalmente in funzione delle proprie aspettative. In effetti, il tema delle aspettative maturate dai trailer, dai materiali promozionali, dai precedenti lavori dei due registi o semplicemente dal fatto che si tratti di una pellicola "spagnola" è centrale in tutti i commenti su questi due film: in alcuni casi, le aspettative di un cambiamento vengono disilluse suscitando una sentita rassegnazione: "Vida conyugal sana, un título que tiene escasa relación con lo que ocurre en la película, y nada en absoluto con el trailer, altamente engañoso", "Esto es el mayor fraude cometido por Sr. Dibildos hacia el público que se deja influenciar en un 95% de los casos por lo que lee"¹⁹¹; in altri casi, tuttavia, emerge un senso di sorpresa di fronte a prodotti lontani dalla bassa qualità del cinema commerciale nazionale: "Yo me había imaginado que a nuestros directores les faltaban mucha imaginación, así que fui a esta *Tocata y fuga de Lolita* con mucho miedo", "Tocata y fuga de Lolita ha sido para mí una pequeña sorpresa. No suelo esperar mucho del cine español"¹⁹². Si intuisce inoltre che l'uscita in sala abbia suscitato catturato l'opinione pubblica in modo abbastanza ampio, come rivelano due commenti lasciati da uno spettatore in merito a *Tocata y fuga de Lolita*: "Juzgar a Drove como genial me parece prematuro" e "su envoltorio es muy superior a su contenido"¹⁹³. Dal primo si evince che si stia diffondendo la percezione di Drove come di un artista geniale, mentre dal secondo che effettivamente la promozione di questi film è stata in grado di generare le aspettative di un cambiamento nello scenario precedente, salvo poi disilluderle per una parte degli spettatori.

Una così forte presenza di aspettative è un fattore da tenere in considerazione per comprendere la fenomenologia della Tercera Vía nel suo rapporto con i pubblici, in quanto permette due osservazioni. In primo luogo, gli alti risultati al botteghino sono realisticamente la conseguenza di un'efficace campagna promozionale, piuttosto che il riflesso di un concreto apprezzamento delle commedie. In secondo luogo, come già riscontrato nei commenti della critica, anche per gli spettatori il valore percepito di queste commedie è di natura relazionale e si radica in una profonda disillusione verso la

191 Ibidem.

192 Entrambi da: "Lo dicen los lectores", in *Nuevo Fotogramas*, n. 1362, cit.

193 Ibidem.

cinematografia nazionale. Ovvero, se una parte degli spettatori si è recata in sala *in funzione* delle alte aspettative generate dalla campagna di marketing, mentre un'altra parte vi è andata *nonostante* le basse aspettative verso il cinema spagnolo. Secondo quanto afferma Roger Odin, la creazione di aspettative specifiche nei pubblici è uno strumento fondamentale per generare uno spazio di comunicazione efficace, dove il massaggio viene inteso così come desidera il mittente¹⁹⁴. Tale teoria risulta in linea con il concetto di *orizzonte d'attesa* (*Erwartungshorizont*) elaborato da Hans Robert Jauss, secondo il quale ogni opera viene recepita in rapporto alle aspettative del pubblico, storicamente e culturalmente determinate¹⁹⁵. Analogamente, Pierre Boudieu analizza come il background culturale dei fruitori condizioni la lettura dell'arte, proprio in ragione delle aspettative pregresse¹⁹⁶. Nel nostro caso, oltre a costruire consapevolmente un'attesa di progressismo, la TV sembra aver anche goduto indirettamente dell'infima reputazione del cinema nazionale tra i cinefili, raccogliendo i favori di quanti non si aspettavano nulla di diverso dalle commedie landiste.

Nel complesso, la Tercera Vía emerge come un fenomeno che permette di far emergere i criteri di giudizio latenti e i paradigmi interpretativi naturalizzati dalla classe dei cinefili (spettatori e critica) durante la prima metà degli anni Settanta, proprio attraverso una loro destabilizzazione che ne mette alla luce i limiti. In qualche modo, l'incapacità di concordare sulla categorizzazione della TV (è più simile al VCE o al NCE?) i commenti di questa nicchia di pubblico sottolineano la rigidità di una griglia interpretativa binaria e preannunciano il suo superamento, che sarebbe arrivato con la sovversiva produzione dei primi anni democratici.

194 Odin, Roger, *Gli spazi di comunicazione*, cit.

195 Jauss, Hans Robert, *Letteratura come provocazione* (Bologna: Il Mulino, 1974), trad. A. Borraccetti.

196 Boudieu, Pierre, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (Milano: Il Saggiatore, 2005), trad. M. Rosari.

SOGGETTIVITÀ IN CONTRADDIZIONE

Discorsi mediatici sul femminile

Dal momento che Dibildos cerca di imitare il modello hollywoodiano e di mantenere lo stesso gruppo di collaboratori e attori, è possibile studiare i modelli di genere proposti usando la lente degli *Star Studies*, ovvero studiando la costruzione della star persona dei due principali rappresentanti della corrente – José Sacristán e María Luisa San José – in un dialogo tra testi e paratesti. Il capitolo cerca per l'appunto di verificare in che modo, in quanto star, le due figure sintetizzino le contraddizioni dei discorsi sulle nuove mascolinità e femminilità iberiche.

La star persona di María Luisa San José viene costruita e negoziata in un contesto di ampio dibattito e messa in discussione della femminilità tradizionale, sia su un piano mediatico che legale, nel quale vengono negoziati nuovi modelli per le Spagnole. In prima battuta, il discorso dominante appoggiato dal regime cerca di incorporare le nuove libertà della donna capitalista occidentale senza perdere le proprie radici tradizionaliste e fondamentalmente misogine: l'ideologia ufficiale promuove l'immagine di una nuova donna-consumatrice, libera di entrare in società nella misura in cui mantenga la propria subordinazione rispetto al maschile, sia nel contesto pubblico che privato. Si migra così da una condizione di patriarcato esplicitamente misogino durante il primo franchismo – dove la restaurazione del Codice Civile del 1889 legittimava giuridicamente la subordinazione femminile – ad un “patriarcato di consenso”¹⁹⁷, dove nonostante le progressive riforme legali, la gerarchia di genere viene mantenuta viva da norme non scritte, modelli diffusi attraverso la famiglia, le istituzioni educative e i media¹⁹⁸. Questo processo di socializzazione, ben più sottile della coercizione giuridica, porta le donne a interiorizzare spontaneamente e consensualmente al ruolo ancillare previsto dalla morale primofranchista, rendendo difficile superare una disparità di genere sistemica e radicata; nonostante le progressive riforme legali infatti, ancora nel 1971 la percentuale di donne nel mercato del lavoro si aggira intorno al 24%, le alunne universitarie il 36% dell'intero corpo

197 Morcillo Gómez, Aurora, *En curpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco* (Madrid: Siglo XXI, 2015).

198 Martín Valdunciel, María Engracia, “Memoria y educación: la representación de las mujeres en el cine de la transición española”, atti del congresso internazionale *Historia Con Memoria en la Educación*, 5/09/2024, <https://congresohistoriaconmemoriaenlaeducacion.org/> (ultimo accesso 05/04/2025).

studentesco, mentre la maggior parte continua a dedicarsi a lavori domestici non remunerati¹⁹⁹.

Nel tentativo di mascherare questa subalternità sotto un apparente ripristino delle libertà sopresse durante il franchismo, questo primo filone discorsivo articola una serie di evidenti contraddizioni, la più evidente e significativa delle quali riguarda la sessualizzazione e l'erotizzazione del corpo femminile a vantaggio dello sguardo maschile, la quale viene tuttavia descritta come un emblema del clima di apertura politica e un sintomo di emancipazione femminile²⁰⁰. Questa argomentazione verrà fatta esplodere nei decenni successivi, interessati dal fenomeno del *destape*, caratteristico del caso spagnolo, che vedrà il moltiplicarsi del nudo femminile nei principali media audiovisivi e nelle riviste popolari. Descritto come un periodo di massima liberazione, il *destape* ha in realtà rappresentato un periodo di oggettificazione sistemica del corpo femminile, come dimostrano sia le vicende personali delle attrici e modelle costrette a denudarsi per poter lavorare, spesso accompagnate da casi conclamati di abusi da parte di registi, produttori o altri collaboratori, sia l'assenza di un' analoga ostentazione del nudo maschile²⁰¹.

"Ud. se verá mejor sin ese aspecto flaco-delgadocho"

Dice Jeannine Riley, Estrella de Televisión Americana
 "A mí nunca me asignan partes de personas delgadas. Para conservar mi peso y silueta, yo confío siempre en PLUS-FORMA especialmente con días extenuantes, cuando sencillamente no tengo tiempo para comer una comida decente. De vez en cuando, pues, falta de peso, prueba PLUS-FORMA. Usted se verá mucho mejor cuando pierda ese aspecto delgadocho".

No Sea Delgada

Una magnífica fórmula añade peso a las personas delgadas. No más dietas, ni sobrealimentación, con esta combinación de sabor agradable que le ofrece el sistema normal para aumentar de peso.

PLUS-FORMA

¿Está usted delgada, falta de peso? Entonces lo que debe hacer es añadir peso a su cuerpo con la combinación PLUS-FORMA, cuya fórmula médica hace desarrollar los cuerpos delgados sin necesidad de ejercicio ni de alimentación excesiva.

PLUS-FORMA, combinación homogeneizada de sabor agradable, le proporciona diariamente hasta 900 calorías de fácil asimilación. PLUS-FORMA contiene vitaminas D2, B1, B2, B6, y la combinación vitamínica B12. Además PLUS-FORMA proporciona hierro y otros elementos que producen energía, combatiendo a la debilidad y el cansancio.

PLUS-FORMA, suplemento calórico alimenticio, hace que aumente el apetito y protege contra la fatiga y falta de resistencia cuando estos malestares se originan en la insuficiencia de peso.

Adquiera hoy mismo, en su farmacia, la combinación homogeneizada PLUS-FORMA... ¡y comience a ganar peso cuanto antes!

PLUS-FORMA

Contiene: Vitaminas D-2, B-2, B1, B-6, B-12 y Hierro. Para un resultado más rápido, tome usted la dosis diaria misma, de inmediato se sentirá mejor y aumentará de peso.

AHORA EN SU FARMACIA FAVORITA

Morcillo Gómez indica perciò il fenomeno come ulteriore esempio dell'appropriazione, questa volta discorsiva, del corpo delle donne da parte del sistema patriarcale, che si manifesta trasversalmente ai vari orientamenti politici²⁰².

Gli ultimi anni del franchismo rappresentano quasi un "*paleodestape*"²⁰³, nel quale già si coglie il progressivo desiderio di esibire il corpo femminile da parte dei vari media.

Annuncio pubblicitario di PLUS-FORMA, supplemento calorico, 1970.

Si tratta in realtà della visualizzazione di un discorso che presenta forti analogie con le prescrizioni contenute nelle centinaia di manuali sessuali pubblicati tra la fine degli anni

199 Larumbe Gorraitz, María Ángeles, *Una inmensa minoría* (Prensa Universidad de Saragozza, 2002), p. 30.

200 Morcillo Gómez, Aurora, *En curpo y alma*, cit.

201 Ardanaz Yunta, Natalia, *El cine del destape*, cit.

202 Morcillo Gómez, Aurora, *En curpo y alma*, cit.

203 Ardanaz Yunta, Natalia, *El cine del destape*, cit., p. 203

Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta, i quali intendono fornire indicazioni precise alle coppie per preservare l'armonia e la buona riuscita del matrimonio, in accordo con i precetti della morale cattolica²⁰⁴. Tali manuali nascono precisamente con l'obiettivo di aggiornare i valori del primo franchismo, ispirati anche al *Casti Connubii* del 1930, in risposta al mutamento della società durante il *desarrollo* economico, ribadendo la sacralità del matrimonio e continuando a presentare la maternità come un dovere della donna verso la patria, ma presentando tali precetti sotto un'apparente scientificità²⁰⁵. Nel tratteggiare la corretta morale femminile, la sensualità e l'erotismo femminile vengono visti come strumenti per stimolare l'appetito del marito, impedendogli di cadere in quella che viene descritta come una naturale tendenza a cercare soddisfazione fuori dal matrimonio. Numerosissime sono le esortazioni ad accomodare e incentivare il processo di "conquista" da parte del marito, migliorando la propria capacità di accendere i suoi desideri sessuali, superando eventuali reticenze derivanti dalla sua esistenza prematrimoniale²⁰⁶. D'altro canto, sebbene legittimato, l'orgasmo femminile continua ad essere tratteggiato come una copia sbiadita di quello maschile, e la sessualità della sposa come un animale che dorme in letargo, passivo, il quale necessita precisamente del marito per essere risvegliato: "... la sexualidad aparece como el despertar de un largo sueño. El hombre es precisamente quien la despierta"²⁰⁷.

Risulta quindi evidente come il discorso franchista a partire dagli anni Sessanta inizi effettivamente ad includere degli aspetti considerabili "moderni", primo fra tutti l'erotismo, continuando tuttavia a regolarli secondo principi tradizionalisti e androcentrici. Inoltre, pur abbandonando progressivamente la propria funzione di madre, negli anni Settanta la donna non smette di essere destinata al contesto domestico, diventando una *feliz ama de casa*²⁰⁸ (un felice angelo del focolare), felice nel momento in cui, curando il proprio corpo come prescrivono i numerosi annunci pubblicitari e vestendo secondo la nuova moda europea, riesca a compiacere effettivamente il proprio compagno²⁰⁹.

204 García Fernández, Mónica, "Sexualidad y armonía conyugal en la España franquista. Representaciones de género en manuales sexuales y conyugales publicados entre 1946 y 1968", in *Ayer*, n. 1, 2017, pp. 215-238.

205 Gli stessi autori dei manuali, spesso dottori, garantivano l'affidabilità delle informazioni, determinando l'incredibile successo di tali pubblicazioni tra i lettori.

206 Clavero Núñez, Antonio, *Antes de que te cases* (Valencia: Tipografía Moderna, 1953).

207 López Ibor, Juan José, *El libro de la vida sexual* (Barcelona: Danae, 1968), p. 330.

208 Rincón, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982)* (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014), p. 42.

209 Morcillo Gómez, Aurora, *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, cit., p. 360.



“Anche la cucina è cosa da stelle”, reportage in *Nuevo Fotogramas*, n. 1672, 1974.

Così, come sottolinea Aintzane Rincón²¹⁰, attraverso il consumo e il matrimonio il regime cerca di disattivare le rivendicazioni femministe e le aspirazioni professionali delle donne.

Questo modello di donna erotizzata e consumatrice presenta una certa continuità con un ideale di femminilità che si afferma nell'immediato dopoguerra, conoscendo grande popolarità tra gli anni Quaranta e Cinquanta, ovvero la *chica topolino*, così chiamata per il modello di automobile con cui era solita aggirarsi per le grandi città della Spagna, le Topolino per l'appunto²¹¹. Figlie della borghesia urbana, le ragazze topolino sono riconoscibili per le loro gonne corte e i tacchi alti, si presentano frivole e dedite al lusso e allo sfarzo, ma soprattutto pettegoie e libere di divertirsi con i ragazzi. Si tratta di un femminile che, come la donna consumatrice del tardofranchismo, presenta una contraddizione interessante: da un lato, rappresenta una sovversione della norma di donna cattolica primofranchista – morigerata, casta, pudica e vincolata al contesto domestico –

210 Rincón, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982)*, cit., p. 221.

211 “El verano de las chicas topolino (1942)”, in *ABC*, 18/08/2014, https://www.abc.es/fotos-archivo/20140818/verano-chicas-topolino-1942-1613214311457_amp.html (ultimo accesso 02/04/2025).

offrendo uno spazio di evasione sovversiva e un'alternativa alla missione di moglie e madre²¹². D'altra parte, tuttavia, il loro consumo di alcolici, l'abitudine al fumo e la passione per la moda italiana e francese non vengono percepiti come una reale minaccia da parte del regime, ma piuttosto come una devianza passeggera che facilmente viene ricondotta al quadro di valori tradizionali²¹³. A conferma di ciò, si cita un popolarissimo racconto scritto nel dopoguerra dal falangista José Vicente Puente e intitolato "Una chica topolino", nel quale l'atteggiamento potenzialmente rivendicativo di queste donne viene così liquidato: "Al fin y al cabo, esa chica seguirá así unos años; luego se enamorará y será una encantadora y admirable madre de familia"²¹⁴. Le *chicas topolino* rifiutavano d'altronde qualsiasi tipo di militanza attiva e si disinteressavano assolutamente della politica, motivo per cui il loro modello, sebbene abbia costituito effettivamente una sovversione e una maggiore emancipazione per alcuni aspetti, verrà rifiutato categoricamente dalla seconda ondata femminista del tardo franchismo, che vedrà in tale leggerezza e superficialità un sintomo di debolezza e compiacimento del maschile, una formale abdicazione alla propria lotta contro il patriarcato. La stessa María Luisa San José, in alcune interviste rilasciate per *Nuevo Fotogramas*, prende le distanze in modo netto sia da questo tipo di femminilità frivola e leggera sia, di conseguenza, dal cinema che la rende protagonista ("Mi físico parecía destinarme a la película frivola"²¹⁵).

Effettivamente, accanto a questo modello di *ama de casa* erotizzata e consumista, nella seconda metà degli anni Settanta il giovanissimo movimento femminista inizia a proporre un nuovo modello di femminilità più profondamente emancipato, rivendicando a livello legale una radicale parità di genere in diversi ambiti della vita quotidiana. Tra le principali battaglie, si ricordi la protesta per l'abolizione del delitto d'adulterio nel Codice Penale, che riguardava unicamente le donne, oppure le lotte per ottenere il diritto al divorzio (concesso nel 1981) e la riforma intono alla prostituzione, condannata dal Codice

212 Rincón segue questa interpretazione nella sua analisi del cosiddetto *cine de enredo*, dove le ragazze topolino sono indiscusse protagoniste. La commedia di *enredo* è in realtà un genere teatrale dalla definizione ambigua, che ha quindi generato una ancora più ambigua applicazione ad alcune produzioni cinematografiche. Rincón considera un corpus abbastanza omogeneo dai tratti analoghi alla *screwball comedy* statunitense: una commedia borghese e urbana, con innocue vicende d'amore che culminano con l'immane lieto fine.

213 Umbral, Francisco, "Las chicas topolino", in *El País*, 04/11/1985

https://elpais.com/diario/1985/11/04/sociedad/499906802_850215.html (ultimo accesso 02/04/2025).

214 Puente, José Vicente, *Una chica "topolino"* (Madrid: Afrodiseo Aguado, 1945) p. 263.

215 Intervista a María Luisa San José realizzata da un anonimo nel 1974 in *Nuevo Fotogramas*, (1356), pp. 26 -27.

Penale come un reato penale grave²¹⁶. Sebbene una coscienza femminista sia già presente in alcune autrici nei decenni precedenti – come la Condesa María Alange o Lidia Falcon, il cui contributo *Mujer y sociedad*, considerato la prima opera teorica del femminismo spagnolo, verrà pubblicato solo nel 1969 dopo alcuni anni di censura – per il consolidamento di un movimento consapevole e organizzato nella penisola bisogna aspettare la seconda metà degli anni Settanta. Un anno chiave sarà proprio il 1975, dichiarato dalle Nazioni Unite l’Anno Internazionale della Donna, occasione che permetterà a molte Spagnole, ancora sotto il franchismo, di riunirsi, convocare assemblee e dibattere²¹⁷. Nel 1976 avranno luogo a Barcellona le Jornades Catalanes de la Dona e verrà ufficialmente inaugurata la rivista *Vindicacion Feminista*, la quale diventerà il principale punto di riferimento del movimento, portando le questioni più urgenti nelle edicole spagnole e raccogliendo numerose lettere di lettrici e lettori in lotta per un cambiamento del sistema – tra loro, sul numero 8 della rivista un gruppo si firmerà eloquentemente “Mujeres nuevas de España”²¹⁸. Il modello militante di donna femminista è forte, determinato e caparbio, ma soprattutto lottatore, avvicinandosi pericolosamente ad alcuni attributi considerati parte del ruolo di genere maschile, e per questo visti come una minaccia. In tal senso è legittimo scorgere un’analogia tra la donna moderna femminista degli anni Settanta e la donna moderna di inizio secolo (tra gli anni Venti e Trenta), che durante la prima ondata del femminismo invadeva lo spazio del maschile proprio per rivendicare una fondamentale parità di condizioni e di accesso alla vita pubblica e lavorativa²¹⁹. A partire dal 1918 si formano infatti in Spagna diverse associazioni, la più importante delle quali rimane l’ANME di Madrid, che rivendicano diritti sociali e legali, tra cui quello alla educazione e al voto (quest’ultimo sarà riconosciuto solo nel 1931 con la Seconda Repubblica²²⁰. Il franchismo aveva poi soppresso qualsiasi rivendicazione femminista, reintroducendo una fondamentale separazione tra i generi, esaltando l’ideale di donna patriottica come casta e morigerata. Il cosiddetto *cine de cruzada* (1939-1949), il cui massimo esempio è *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), offre diversi esempi di

216 Agustín, Mercedes, *Feminismo: identidad personal y lucha colectiva* (Granada: Universidad de Granada, 2003).

217 Larumbe Gorraitz, María Angeles, *Las que dijeron no* (Saragozza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004).

218 “Cartas a Vindicación”, in *Vindicación feminista*, n. 8, 1977, p. 64.

219 Rincón, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982)*, cit.

220 “Los inicios del movimiento feminista en España”, in *Univiversità di Barcellona*, <https://www.ub.edu/ciudadania/hipertexto/evolucion/introduccion/Edu8.htm> (ultimo accesso 31/03/2025).

questa autentica *feminidad catolica*²²¹, rappresentando le le donne come madri e mogli fedeli, devote alla proprio compito patriottico di procreare, in accordo con la prescrizione del dottore Antonio Vallejo Nágera: “la missione delle donne nella vita non è lottare nella vita, ma darla”²²². La principale associazione portavoce di questi valori durante il primo franchismo è la Sección Femenina de Falange (SF), che insieme ad Azione Cattolica (AC) rimane l’unico canale di mobilitazione femminili tollerato e, anzi, auspicato dal regime in quanto strumento di controllo sociale, persuasione e diffusione dell’ideologia ufficiale, analogamente a quanto succede negli altri fascisti europei contemporanei²²³. Sebbene abbia un minimo margine di iniziativa e protagonismo, il modello di donna falangista rimane sottomesso all’autorità maschile e destinato al suo ruolo “naturale” di madre, moglie e angelo del focolare.

Oltre alla già citata María Lusía San José, altre attrici tra tardofranchismo e democrazia abbracciano un’immagine di donna più forte ed emancipata, cercando di allontanare la propria immagine tanto dall’ideale di femminilità tradizionale, casta e domestica, quanto dall’idea di donna oggetto del piacere erotico maschile. Tra gli esempi più celebri e simili all’immagine di San José occorre ricordare Ana Belén, protagonista dello stesso *Vida conyugal sana* e amica di Roberto Bodegas. Negli stessi anni in cui partecipano al progetto di Dibildos, San José e Belén collaborano anche nella pellicola *Tormento* (Pedro Olea, 1974) e le analogie tra la postura delle due sono molte: entrambe rivendicano il potere di scegliere solo le pellicole che reputano dignitose, scartando le commedie sexy, entrambe poi lottano attivamente rivendicando maggiori diritti per le attrici cinematografiche (a tal punto da essere incarcerate insieme²²⁴), sebbene in San José questo aspetto passi in secondo piano. Sempre in *Tormento* si trova poi Concha Velasco, che al pari di Marisol (poi Pepa Flores), cambierà il suo nome proprio durante la Transizione, aggiornando la propria *persona* attraverso un rifiuto categorico dell’immagine pubblica precedente (Conchita) per ribadire la volontà di autodeterminarsi. Anche Velasco avrà una parte nella Tercera Vía, in quanto moglie di Paulino (José Sacristán) nella commedia *Mi mujer es muy decente* – un ruolo della quale la stessa attrice non esiterà a

221 Morcillo Gómez, Aurora, *True Catholic Womanhood* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2000), pp. 36-40.

222 Traduzione mia da Vallejo Nágera, Antonio, *Psicología de los sexos; conferencia pronunciada en el Círculo "Medina" de Madrid* (Bilbao: Hispano americana, 1944), p. 26.

223 Morcillo Gómez, Aurora, *True Catholic Womanhood*, cit.

224 Marin, Asia (regia, video e montaggio) e Carbajo, Juan Antonio (sceneggiatura) *#Muchavidaquecontar: MARÍA LUISA SAN JOSÉ Empoderada desde siempre y para siempre*, [minidocumentario, 24:52]. AISGE, 2024.

lamentarsi pubblicamente: “Era una tonta insoportable. El [Dibildos, ndr] me había contado que era una mujer maravillosa y cuando empecé a rodar me encontré profundamente defraudada”²²⁵. Un terzo caso emblematico di femminismo è quello di Teresa Gimpera, archetipo di una donna moderna e indipendente, che riesce a fondere il senso di familiarità nazionale – in quanto catalana – con un fascino esotico europeo, associato a progresso, apertura e nuove libertà nell’immaginario del tempo²²⁶. Con i suoi capelli biondi, la figura slanciata e le frequenti rivendicazioni di libertà, Gimpera diventa l’emblema di una nuova generazione di donne, a tal punto che nel 1969 il periodico *ABC* la descrive come:

“representante de una clase emancipada, a la europea. Su rostro y su figura, inéditos en el fichero habitual de las figuras del cine, han contribuido [...] a crear el tipo de mujer catalana, que ha venido a sustituir al de la mujer andaluza, dictadora absoluta del cine español durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta, e incluso en parte de la actual”²²⁷.

La stessa attrice, ad anni di distanza, confesserà di essere stata invidiata da molte coetanee ancora vincolate all’ambiente domestico, in un contesto dove le spinte per una maggiore emancipazione femminile, supportate da esempi mediatici come quelli menzionati, continuano a convivere con modelli più tradizionali consolidatisi durante il primo franchismo²²⁸.

Sia il *viejo* che il *nuevo cine español* degli anni Settanta riflettono il dibattito sul nuovo ruolo della donna moderna, spesso riportandone le contraddizioni. Abbiamo già anticipato come la sovrabbondante produzione di commedie polari tenda alla reiterazione un formule tematiche e stilistiche; fino ad oggi, gli autori che si sono occupati di studiare tali stilemi ne hanno sottolineato la natura misogina e conservatrice, che ha spesso portato critica e pubblico ad associarle al regime franchista. Tanto nel ciclo del *paleta* di Paco Martínez Soria quanto nel landismo – ma più in generale in tutte le commedie dirette da Lazaga, Ozores, Saenz de Heredia, Fernández e Merino – l’onnipresente conflitto tra tradizione e modernità si risolve a favore della prima, delegando i personaggi femminili a ruoli secondari di moglie e madre, angelo del focolare casto e pudico²²⁹. É questo il caso di

225 Arconada, Andrés, *Concha Velasco. Diario de una actriz* (Madrid: T&B Editores, 2001), p. 230.

226 Carnicé Mur, Marga e Rey, Endika, “Salvar la modernidad española. Diálogo con Teresa Gimpera”, in *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n. 32, 2021, pp. 107-124.

227 Harpo, “Teresa Gimpera o la sonrisa”, in *ABC*, 9 febbraio 1969, p. 30.

228 Carnicé Mur, Marga e Rey, Endika, “Salvar la modernidad española. Diálogo con Teresa Gimpera”, cit.

229 Huerta Florian, Miguel Ángel, “La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el ‘ciclo Paco Martínez Soria’”, in *Comunicación y Sociedad*, vol. 25, n. 1,

commedie come *¿Qué hacemos con los hijos?* (Pedro Lazaga, 1967), *Don Erre que Erre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1970) o *Hay que educar a papá* (Pedro Lazaga, 1971). Con il progressivo passaggio al “*paleodestape*”²³⁰, al quale si accompagna un lento ingresso delle donne nella sfera pubblica, comincia ad essere introdotto nelle commedie popolari una sempre maggiore esposizione del corpo femminile. Questi corpi, tuttavia, appartengono nella maggior parte dei casi alle turiste straniere, dipinte come portatrici di lussuria e disinibizione sessuale. I film di Alfredo Landa vengono infatti popolati di affascinanti e libertine turiste svedesi e tedesche, che hanno sempre la funzione di tentare il *varón ibérico* – dalla sessualità dirompente, come vedremo nel prossimo paragrafo – costituendo la controparte negativa della sposa spagnola, pura e devota alla famiglia, dalla quale alla fine il protagonista maschile fa irrimediabilmente ritorno²³¹. Adottano questo impianto pellicole come *Tres suecas para tres rodríguez* (Pedro Lazaga, 1975) e *Lo verde empieza en los Pirineos*. In quasi tutte le pellicole le figure femminili sono spersonalizzate e bidimensionali, prive di qualsiasi aspirazione personale o professionale al di fuori delle mura domestiche. Anche le rare eccezioni a questo modello non sono confortanti: quando le donne mostrano aspirazioni, desiderano il convento – *Simón, contamos contigo* (Ramón Fernández, 1972)–, mentre quando presente, la loro caratterizzazione è in funzione dell’aspetto fisico: in *¡No firmes más letras, cielo!* (Pedro Lazaga, 1972) si parla di una ex modella, in *Cuando el cuerno suena* (Luis María Delgado, 1975) di una ex ballerina di cabaret, in *Guapo heredero busca esposa* (Luis María Delgado, 1972) di una prostituta. Le commedie *desarrolliste* adottano quindi un impianto moralista e didattico, identificando in modo netto modelli positivi e negativi in termini nazionali²³². Sarà solo con l’auge del *destape*, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, che anche le attrici spagnole dai corpi più sensuali verranno spogliate, non solo nelle commedie popolari ma anche nei prodotti d’autore – si pensi al nudo della stessa María Luisa San José nel *Pajarico* di Carlos Saura (1997).

Ritornando alle commedie popolari del tardofranchismo, è necessario segnalare una significativa trasgressione di questo modello genericamente androcentrico, ovvero Lina Morgan. L’attrice ha infatti catalizzato l’attenzione dei ricercatori negli ultimi dieci anni

2012, pp. 289-311.

230 Ardanaz Yunta, Natalia, *El cine del destape: un análisis histórico desde la perspectiva de género*, cit.

231 Huerta Florian, Miguel Ángel e Pérez Morán, Ernesto, “Cine y sociedad: la construcción de los personajes masculinos y femeninos en el ‘landismo’ tardofranquista”, in *Arbor*, vol. 191, n. 773, 2015, a243.

232 Ibidem.

non solo per il suo protagonismo nelle pellicole, ma anche perché la sua recitazione comica e brillante, così come il suo corpo distante dai canoni estetici del tempo, possono essere interpretati come strumenti di sovversione della norma patriarcale e maschilista. Come dimostrano María Ardell Carmona e Sergi Sánchez Martí²³³, la comicità di Morgan è dissidente nella misura in cui viola la norma non scritta che vieta alle donne di dare spettacolo di sé: con un corpo non conforme e una performatività esasperatamente parodistica, l'attrice si beffa dell'archetipo femminile a cui viene associata nella maggior parte delle produzioni, ovvero la ragazza ingenua, spesso proveniente da un contesto rurale. L'attrice è infatti una delle interpreti principali del cosiddetto *cine del paleta*²³⁴, a fianco a Paco Martínez Soria, che analizzeremo nel prossimo paragrafo. Come Soria, anche Lina Morgan trasforma il proprio personaggio in un vero e proprio clown, ridicolizzando quello stesso modello femminile che queste pellicole dai toni edificanti e moralistici intendono esaltare e legittimare.

Si tratta tuttavia di un'eccezione in una stragrande maggioranza di casi in cui la forza comica della pellicola è affidata al personaggio maschile, protagonista assoluto. Paradossalmente, nella tradizione spagnola dei film di genere, questa condizione di subalternità femminile segnala un importante passo indietro rispetto al cinema del primo franchismo: come analizza ampiamente Jo Labanyi, sia nel *cine de cruzada*, sia nelle pellicole patriottiche a tema epico sia nel *noir*, le donne sono spesso protagoniste delle vicende come metafora della patria, e non sempre incarnano il modello della *perfecta mujer catolica* falangista²³⁵; al contrario, Labanyi sottolinea come spesso mettano in scena virtù tipicamente maschili, come l'intraprendenza e il coraggio militare. Se gli anni Quaranta vedono quindi l'auge delle star femminili, tra cui spiccano Amparo Rivelles e Aurora Bautista, e gli anni Cinquanta continuano a mettere in scena una certa libertà femminile nei personaggi delle *chicas topolino* precedentemente menzionate, il cinema

233 Adell Carmona, María e Sánchez Martí, Sergi, "Lina Morgan. El arquetipo de la ingenua explosiva en el cine del tardofranquismo", cit.

234 Con *cine del paleta* (letteralmente: campagnolo/zoticone) si intende un ciclo di commedie che vede il massimo sviluppo negli anni Sessanta, durante lo sviluppo economico, il cui protagonista principale è Paco Martínez Soria. Elementi caratteristici del ciclo sono l'opposizione binaria tra mondo contadino (un contesto rozzo, zotico, ignorante) e il mondo urbano (educato, colto e civilizzato). L'impostazione moralista e conservatrice della maggior parte delle produzioni incarnava in Martínez Soria – il *paleta* per l'appunto – una serie di valori ositivi quali la semplicità, l'ingenua fedeltà alle proprie tradizioni e la generosità, contrapposte alla corruzione dei costumi e ai vizi della città con la quale finisce per scontrarsi.

235 Labanyi, Jo, "Historia y mujer en el cine del primer franquismo", in *Secuencias. Revista Historia del cine*, n. 15, 2002, pp. 42-59.

popolare degli anni Settanta tende a invisibilizzarle o oggettificarle, permettendo spazi di trasgressione sempre più ristretti.

In modo altrettanto paradossale, nonostante la promessa di un maggiore contatto con la realtà concreta degli spettatori, il NCE e la sua prosecuzione nel cinema d'autore prodotto da Querejeta non introducono un nuovo protagonismo femminile. Al contrario, l'impostazione androcentrica emerge già dalle Conversazioni di Salamanca del 1955, dove si nota l'assenza totale delle donne, e prosegue nell'esperienza della Escuela Oficial de Cine, dove la prima regista donna a laurearsi fu Josefina Molina nel 1969²³⁶: per sottolineare la quasi totale assenza di voci femminili, Triana Toribio definisce i cineasti coinvolti nel progetto "i ragazzi di García Escudero"²³⁷. I contributi che hanno messo in luce tale disparità di genere sono comunque molto recenti, così come sono relativamente recenti gli studi che hanno analizzato le pellicole del NCE da una prospettiva di genere. Tra questi, si segnalano gli studi di Natalia Ardanaz e Castro García che utilizzeremo come contrappunto per le nostre considerazioni²³⁸. Le prime produzioni del NCE mettono in scena un evidente *male gaze* (sguardo maschile), come dimostra il caso emblematico di *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), che stravolge l'impianto dell'opera teatrale da cui prende ispirazione (*La señorita de Tavélez* di Carlos Arniches), trasformando la tragedia grottesca della protagonista in un dramma psicologico centrato su un seduttore maschile, che si conclude con il suo suicidio. Il punto di vista maschile si ritrova ne *La cugina Angelica*, che a dispetto del titolo non mette in scena una protagonista femminile, anzi, partendo dalla propria autobiografia, Saura approfondisce l'introspezione dell'effettivo protagonista della narrazione, Luis (José Luis López Vázquez), mentre le figure femminili rimangono funzionali al viaggio intimo dell'uomo. Più controversi appaiono invece i casi di *Anna e i lupi*, *Cría cuervos* e *Lo spirito dell'alveare*, dove effettivamente si nota un tentativo di introdurre uno sguardo femminile. Gli ultimi due, in particolare, sono stati studiati come primi esempi di un vero protagonismo femminile e di un'esplorazione dell'esperienza femminile durante il franchismo. Il primo ne denuncia infatti le sofferenze sotto il regime, mentre i due successivi raccontano gli anni della guerra

236 Faulkner, Sally, *A Cinema of Contradiction: Spanish Film in the 1960s*, cit.

237 Triana Toribio, Núria, *Spanish National Cinema*, cit., p. 47.

238 Castro García, Amanda, *La representación de la mujer en el cine español de la transición (1973-1982)* (Oviedo: KRK, 2009) e Ardanaz Yunta, Natalia, "Cría Cuervos, la representación del universo femenino en una película de la Transición", in Ruzafa Ortega, Rafael (ed.), *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España* (Guipúzcoa, España: Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones, 2004), pp. 129-165.

dalla prospettiva di due bambine. Inoltre, soprattutto in *Cría cuervos*, l'universo diegetico è quasi di stampo matriarcale, in quanto non solo le protagoniste sono bambine (rispettivamente Ana e la coppia di sorelle Ana-Isabel), ma anche il cast che le circonda è quasi interamente femminile. Sia in *Cría cuervos* sia ne *Lo spirito dell'alveare*, sono centrali i rapporti tra personaggi femminili, soprattutto tra madre e figlia. A partire da questi elementi Castro García e Ardanaz sottolineano la distanza tra tali narrazioni e il cinema popolare, dichiaratamente fallocentrico, esaltando gli aspetti di novità introdotti da Querejeta.

D'altra parte tuttavia, la stessa Ardanaz intuisce nelle sue conclusioni come il pretesto di una narrazione realista porti Saura a ricadere in una rappresentazione complessivamente patriarcale²³⁹. Volendo approfondire questo punto, ci sembra che nessuna delle produzioni del regista riesca a proporre narrazioni realmente liberatorie o catartiche per i personaggi femminili, limitandosi a riproporre visivamente quelle stesse dinamiche di sopruso e annichilimento che vuole denunciare. In *Anna e i lupi*, la problematicità risiede nella costante violenza contro la protagonista, Ana (Geraldine Chaplin), un'educatrice inglese che viene assunta da una famiglia della borghesia spagnola e che diventerà presto oggetto del desiderio – e delle violenze, dei tre zii delle sue allieve. Da un punto di vista metaforico, Ana simboleggia la nazione spagnola e le speranze democratiche, mentre i tre protagonisti maschili incarnano rispettivamente l'esercito, la repressione sessuale e la religione: le ripetute violenze contro il corpo di Ana e il suo omicidio finale, preceduto da uno stupro, vorrebbero muovere una denuncia contro le istituzioni franchiste e il clima di repressione in cui vesserebbe la cittadinanza. Questa narrazione verrà riproposta anche in molte delle pellicole *quinqui*²⁴⁰ dei decenni successivi, dove le donne sono spesso vittime passive della violenza maschile, subendo un'appropriazione discorsiva del proprio corpo simile a quella delle pellicole del *destape*:

239 Ibidem.

240 La parola *quinqui* ha assunto vari significati nei decenni del secolo scorso, ma negli anni Settanta e Ottanta veniva prioritariamente utilizzata per indicare i malviventi e i criminali. Il cinema *quinqui* vede il suo auge tra il tardofranchismo e i primi anni democratici, portando sullo schermo la condizione di indigenza, criminalità e privazione in cui vessavano i quartieri periferici delle grandi città spagnole, costruiti rapidamente per offrire abitazioni a prezzi contenuti alle folle di persone che si trasferirono dalle campagne a seguito del boom economico e industriale. Si tratta pertanto di film crudi e violenti, per la maggior parte d'azione, dove traspare tuttavia l'angoscia e il senso di precarietà esistenziale delle giovani generazioni. Tra i maggiori registi di pellicole *quinqui* figurano sicuramente Eloy de la Iglesia e José Antonio de la Loma, considerato iniziatore del genere con il suo *Perros Callejeros* (1977). Per approfondire si rimanda a Castelló Segarra, Jorge, "Cine *quinqui*. La pobreza como espectáculo de masas", *Filmhistoria online*, vol. 28, n. 1-2, 2018, pp. 113-128.

anche in questo caso, è sul corpo femminile che si lotta per l'affermazione dei principi democratici.

Lo stupro è forse l'atto più emblematico di un sistema che legittima la violenza e l'oggettificazione del corpo femminile, motivo per cui proprio negli anni Settanta fu al centro della riflessione di diverse autrici femministe a livello internazionale. A livello cinematografico, tuttavia, il contributo più rilevante sul tema è sicuramente quello di Molly Haskell, *From Reverence to Rape*²⁴¹, dove l'autrice analizza l'evoluzione della trattazione mediatica dei personaggi femminili identificando alcune formule ricorrenti: in particolare, tra i temi legati al femminile l'autrice segnala il sacrificio e l'afflizione, sottolineando come questi siano stati declinati inizialmente in chiave di sottomissione (*reverence*) per poi essere messi in scena progressivamente come forma di violenza esplicita (*rape*). Haskell dialoga evidentemente con il precedente e fondamentale studio di Laura Mulvey, la quale, adottando una prospettiva freudiana, mette in luce il modo in cui il punto di vista maschile (*male gaze*) del cinema hollywoodiano classico prevederebbe sia un'oggettificazione dei personaggi femminili sia un frequente finale tragico per gli stessi, articolando narrazioni punitive capaci di disinnescare la minaccia che le donne rappresentano per gli uomini²⁴². Pochi anni dopo Gaye Tuchman allargherà ulteriormente la prospettiva analizzando come un trattamento ostile e violento nei confronti del femminile sia normalizzata in una rosa molto ampia di media, tra cui la televisione e i videogiochi²⁴³.

Questa stessa violenza contro il femminile è presente anche in *Cría cuervos*: ciascuno dei numerosi personaggi femminili incarna una declinazione dei ruoli assegnati alle donne dall'ideologia del regime, dalla madre alla sposa perfetta all'angelo del focolare votato alla cura dei familiari. Di nuovo, la controparte maschile è metafora dei soprusi del sistema patriarcale franchista, soprattutto nel personaggio di Anselmo (Héctor Alterio), padre e padrone della casa, nonché militare, a confermare il suo carattere autoritario. Rispetto alla pellicola precedente, tuttavia, sono presenti due elementi che potrebbero segnalare un'attenzione femminista: da una parte, la focalizzazione è su una protagonista femminile, Ana (Ana Torrent), che quindi racconta le vicende dal suo punto di vista; d'altra parte, ancora più significativamente, il comprimario di Anselmo, Nicolás (Germán Cobos)

241 Haskell, Molly, *From Reverence to Rape* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

242 Mulvey, Laura, *Piacere visivo e cinema narrativo*, cit.

243 Tuchman, Gaye "The Symbolic Annihilation of Women in the Mass Media," in Tuchman, G., Daniels, A.K. e Benet, J. (eds.), *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media* (New York: Oxford University Press, 1978) pp. 3-38.

è un uomo che viene tradito dalla moglie, mostrando una mascolinità con delle fragilità e che, a differenza di Anselmo, non detiene il pieno dominio della sua sessualità²⁴⁴. Entrambi gli spunti sovversivi sono tuttavia disinnescati. Nonostante il punto di vista, infatti, la narrazione continua a presentare un universo di sottomissione femminile, in cui le donne sono repressi nei loro desideri e i loro corpi vengono disciplinati dall'autorità patriarcale. Anche questo tema, come la violenza, è oggetto di riflessione tra le femministe di seconda ondata, molte delle quali denunciano il pesante disciplinamento del corpo femminile – che spesso volte scivola in un auto-disciplinamento – riprendendo le argomentazioni di Michel Foucault sulle dinamiche di controllo nella società patriarcale²⁴⁵. Per quanto invece riguarda Nicolás, nel finale si scopre che sua moglie Amelia viene a sua volta tradita, ribadendo una dinamica punitiva nei confronti di qualsiasi tentativo di emancipazione femminile.

Nel loro tentativo di denuncia, i film prodotti da Querejeta sono dunque incapaci di immaginare dinamiche alternative e realmente emancipatorie per le donne, al contrario di alcune pellicole coeve realizzate da registe femministe, tra cui emerge il film d'esordio di Pilar Miró, *La petición* (1976). La pellicola mette infatti in scena un ribaltamento dei ruoli di genere nei rapporti di forza: se nel film di Saura è la donna a cadere vittima della violenza – del maschile e della Storia – Miró rivendica un ruolo di carnefice per il femminile, facendo soccombere gli uomini di questa e di altre pellicole. Nella relazione sadomasochista tra Teresa (Ana Belén) e Julián (Frédéric de Pasquale), è infatti la prima a detenere il potere e a strumentalizzare il ragazzo per raggiungere i propri scopi, mettendo in scena un desiderio attivo femminile del tutto assente nelle produzioni coeve, motivo per cui il film fu oggetto di pesante censura. Molta della critica femminista relativa al cinema spagnolo ha in effetti sottolineato come proprio il ribaltamento delle dinamiche di genere – a volte in chiave comico-parodica²⁴⁶ a volte in film anche drammatici²⁴⁷ – abbia costituito fin dal primo franchismo uno strumento di riscatto per i personaggi femminili, come forma di ribellione attiva all'autorità maschile. L'intento progressista di Saura segna

244 Ardanaz Yunta, Natalia, “Cría Cuervos, la representación del universo femenino en una película de la Transición”, cit.

245 Foucault, Michel, *Storia della sessualità. Vol. 1.* (Milano: Feltrinelli, 2013).

246 Gil Vázquez, Asier, “Esposas dominantes y el gag de la inversión de roles de género en las comedias españolas del primer franquismo”, in *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 22, n. 4, 2021, pp. 483-496.

247 Bou, Núria e Pérez, Xavier, “Violencia femenina en el cine español del franquismo: La cuarta ventana (Julio Coll, 1963)”, in *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 99, n. 9, 2022, pp. 863-881.

paradossalmente un passo indietro rispetto a queste produzioni genericamente considerate conservatrici.

Lo spirito dell'alveare è forse il più controverso dei tre casi presi in esame, in quanto oltre a presentare uno sguardo femminile ancora più forte di *Cría cuervos* non viene proposta una denuncia contro l'oppressione femminile del patriarcato, ma una rielaborazione dalle tinte oniriche degli orrori della guerra civile. L'aspetto che tuttavia si mantiene problematico sta nell'oggetto mostruoso dello sguardo della piccola Ana (Ana Torrent, anche qui), che sembra aderire perfettamente alla descrizione di Linda Williams:

“Nel raro caso in cui il cinema permetta a una donna di guardare, ella non solo vede un mostro, ma vede un mostro che offre un riflesso distorto della sua immagine. Il mostro è, pertanto, una forma particolarmente insidiosa dei molti specchi che le strutture patriarcali dello sguardo pongono di fronte alle donne”²⁴⁸.

Un secondo esempio positivo di rappresentazione femminista nei media spagnoli della Transizione è fornito dall'opera di esordio di Cecilia Bartolomé, *Vámonos Bárbara* (1978), considerato non solo il primo film esplicitamente femminista ma anche il primo road movie femminile nella storia occidentale²⁴⁹. La protagonista infatti fugge da una relazione matrimoniale costrittiva e soffocante, in un viaggio alla scoperta del proprio rapporto con se stessa e dei propri reali desideri. Bartolomé dimostra così come sia possibile costruire una narrazione che, pur denunciando l'oppressione patriarcale, prevede un cammino di emancipazione femminile, conferendo ad una donna il potere delle proprie scelte e rendendola motore principale della narrazione diegetica. D'altra parte, la completa assenza del nudo femminile riprova come quest'ultimo, lungi dall'intendersi come espressione di liberazione femminile, fosse molto più spesso impiegato per ribadire la sessualizzazione delle donne a vantaggio del piacere maschile.

Prima del 1975, nonostante i cambi introdotti dalle rivendicazioni femministe, il discorso mediatico continua evidentemente ad essere vincolata alla cultura patriarcale. La

248 Traduzione mia da Williams, Linda, “When the Woman looks”, in Doane, M. A., Mellencamp, P., Williams, L. (eds), *Re-Vision (Essays in Feminist Film Criticism)* (Los Angeles: American Film Institute, 1984), p. 88.

249 Zecchi, Barbara, *Out of focus: Spanish women filmmakers and genre discourses* (Barcellona: Icaria Editorial, 2014).

Tercera Vía di Dibildos, complessivamente, non fa eccezione. Le poche analisi di genere che sono state dedicate alla corrente hanno infatti messo in luce la spiccata misoginia delle trattazioni, soprattutto nelle prime produzioni: Martín Valdunciel, Asion Suñer e Castro García sottolineano come le donne non solo siano relegate a posizioni vicarie, ma soprattutto come il loro corpo venga sessualizzando per aumentare la presa sul potenziale pubblico maschile. Emblematico, in questo caso, il nudo di Amparo Muñoz (Miss Universo nel 1974) nella pellicola *Tocata y fuga de Lolita*, dove non solo lei, ma anche le sue amiche (interpretate rispettivamente da Enriqueta Carballeira e Pauline Challoner) vengono oggettificate da una macchina da presa che ne percorre le forme sinuose con inquadrature esplicite a gambe, busti e scollature²⁵⁰. Un *male gaze* tanto esplicito, nonché perfettamente rappresentativo della già citata teoria di Mulvey sul piacere visivo, non è stemperato dal tono ironico e comico del film, poiché il potenziale sovversivo che potrebbe derivare dalla caricatura carnascialesca ancora una volta viene affidato al personaggio maschile: in questa ancora più che in altre produzioni di Dibildos è evidente che si stia ridendo *ai danni* dei personaggi femminili, e non *con loro*²⁵¹. Con il progressivo cambio del contesto sociale e delle sensibilità nel corso del decennio, anche la Tercera Vía tende a sviluppare rappresentazioni meno apertamente sessiste, sebbene non si rilevi una svolta radicale. *La mujer es cosa de hombres* incarna precisamente questo paradosso: da un lato, la protagonista è qui effettivamente una donna, Ramona, che lavora come prostituta in una condizione di grave precarietà per via della mancanza di una legislazione adeguata; dall'altra tuttavia, la sua caratterizzazione rimane in funzione degli uomini che popolano la sua vita, che sembrano essere la sua primaria preoccupazione e fonte di riflessione. Inoltre, nonostante il tentativo di offrire una nuova immagine delle prostitute, il personaggio di Ramona finisce per essere vittimizzato, senza affrontare un vero cammino di redenzione che preveda un finale di speranza ed emancipazione dal maschile. Al contrario, il messaggio che viene veicolato è di nuovo quello di una fine tragica per donne che rivendicano una propria libertà: con il pretesto di muovere una denuncia sociale, si finisce per ribadire il concetto che il perseguimento di una realizzazione al di fuori del matrimonio non possa che condurre alla miseria.

250 Martín Valdunciel, María Engracia, "Memoria y educación: la representación de las mujeres en el cine de la transición española", cit.

251 La tesi di Asier Gil Vázquez sulla *graciosa madura* mette in luce questo rischio.

Tuttavia, il maggiore coinvolgimento delle attrici nelle scelte di messa in scena e la volontà di differenziarsi dai prodotti del VCE permettono di fare emergere dei momenti di rottura di questo stereotipo, creando delle frizioni che riflettono precisamente la polisemia e la proliferazione dei discorsi intorno alla “nuova spagnola”. Emblematico, in tal senso, è il caso di María Luisa San José, figura centrale di questa tendenza e spesso affiancata a José Sacristán. Il suo percorso consente di analizzare con precisione la tensione tra modernità e tradizione

María Luisa San José

Il posizionamento nell'industria

Dopo essersi avvicinata al cinema come assistente al montaggio presso la casa di produzione Madrid Film, María Luisa San José inizia la propria carriera d'attrice in teatro.²⁵² Si tratta di un percorso comune a molte altre interpreti spagnole dell'epoca, che approdarono al cinema solo successivamente, spesso in ruoli secondari. In questa fase San José si forma interpretando un'ampia rosa di personaggi e lavorando al fianco di figure prestigiose come Mary Carrillo e Irene Gutiérrez Caba. Il mondo del cinema a cui si avvicina all'inizio degli anni Settanta è tuttavia molto più rigido e discriminatorio nei confronti delle donne: nelle diverse interviste rilasciate da San José negli ultimi vent'anni, l'attrice ricorda la decade come un momento di cesura e rottura storico fondamentale. Con il *destape*, quasi tutte sono costrette a spogliarsi davanti alla videocamera²⁵³, ma soprattutto si irrigidiscono i compartimenti nei quali vengono incasellate: “Si te desnudas, eres una actriz de desnudo y frívola”. Nel suo esordio cinematografico, avere un corpo canonicamente considerato bello e sensuale rappresenta quindi per San José un ostacolo all'ottenimento del giusto riconoscimento, persino da parte dello stesso Querejeta. L'attrice avrebbe infatti avuto occasione di chiedergli direttamente di far parte di una sua produzione – nel tentativo di emanciparsi dal contesto limitante delle pellicole commerciali – ma il produttore le avrebbe risposto che con il suo corpo le sarebbe troppo difficile

252 Per i cenni biografici si rimanda a Paco Navarro, José de e Vera Nicolás, Pascual, *María Luisa San José: en cuerpo y alma* (Murcia: Semana de Cine Español, 2010).

253 “María Luisa San José: «Cuando el destape nos trataron como mercancía»”, in *La Razón*, 24 giugno 2020, <https://www.larazon.es/gente/la-razon-del-sabado/maria-luisa-san-jose-cuando-el-destape-nos-t-AY753277/> (ultimo accesso 06/04/2025).

interpretare personaggi rurali²⁵⁴ – venendo poi smentito dal grande successo di *Tierra de rastros* (Antonio Gonzalo, 1980), dove San José interpreterà proprio una donna di campagna.

Quando nel 1974 Dibildos la contratta insieme a Sacristán per i tre anni successivi, la scelta non è quindi dovuta alla sua popolarità – come sostiene Asion Suñer²⁵⁵ – ma al contrario, proprio agli elementi di novità che porta nell’immaginario collettivo. Come succede per Teresa Gimpera, la sinuosità del corpo e, soprattutto, il colore biondo dei suoi capelli la rendono infatti la rappresentante ideale della spagnola nuova, europea e sofisticata, lontana dai valori della terra e della spagnolità rurale incarnati dalla stella Sara Montiel, che durante il tardofranchismo diventa celebre interpretando drammi folclorici e musical come cantante di *copla*, nella tradizione delle folcloriche del primo franchismo (Carmen Sevilla, Lola Flores e Paquita Rico tra le principali)²⁵⁶. Queste figure hanno avuto un impatto determinante nel legittimare in terra spagnola una libertà e un’indipendenza femminili fino ad allora concesse solo alle turiste svedesi delle commedie landiste, categoricamente condannate come dissolute, lascive e portatrici di valori negativi. San José e Gimpera, al contrario, hanno stabilito un dialogo tra le due dimensioni, straniera e nazionale, validando la stessa libertà anche per le donne spagnole e costituendo modelli di riferimento²⁵⁷. La forza che caratterizza la *star persona* delle due attrici segna per molte donne della loro generazione un’antitesi in negativo rispetto alla loro condizione e un ideale al quale anelare²⁵⁸. Questo avviene nonostante l’impronta delle pellicole – incluse quelle della Tercera Vía – rimanga assolutamente patriarcale, così come il sistema industriale nel quale sono prodotte reitera discriminazioni di genere. Se infatti sia San José che Sacristán sono due attori praticamente sconosciuti prima della Tercera Vía, anzi, le produzioni precedenti dell’attore erano state addirittura “terribili, pessime e orrende”, quando quest’ultimo conclude l’esperienza con Dibildos ne esce rafforzato e all’improvviso si comincia a riconoscere il suo lavoro²⁵⁹. Lo stesso non si può dire del comparto femminile e nello specifico di San José, la quale collaborerà in maniera sporadica in produzioni d’autore – anche con Saura, in *Pajarico* – ma senza mai ottenere lo

254 Marin, Asia (regia, video e montaggio) e Carbajo, Juan Antonio (sceneggiatura) #*Muchavidaquecontar: MARÍA LUISA SAN JOSÉ Empoderada desde siempre y para siempre*, cit.

255 Ibidem.

256 Viadero Carral, Gabriela, *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*, cit.

257 Carnicé Mur, Marga e Rey, Endika, “Salvar la modernidad española. Diálogo con Teresa Gimpera”, cit.

258 Ibidem.

259 Asion Suñer, Ana, *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980)*, cit., p. 43.

stesso protagonismo di Sacristán, dunque imprimendosi con meno forza nell'immaginario collettivo²⁶⁰. Nonostante tali discriminazioni e nonostante la consapevolezza della funzionalità dei suoi personaggi (“Eramos “la mujer de”, la “prima de”, la “amante de”, todo de, aunque fuéramos las protagonistas. A través nuestro se contaba una historia, pero nuestra vida se quedaba deslavazada”²⁶¹) San José ha riconosciuto fin dei suoi esordi l'importanza che la corrente di Dibilos ha avuto nella sua carriera di attrice: quando nel 1980 viene intervistata nella trasmissione *625 líneas* e le si chiede di menzionare un film nel quale sia valsa la pena recitare, cita *Los nuevos españoles* per l'importanza nel suo sviluppo come attrice²⁶². Ancora nel 2024, pur rilevando le contraddizioni del periodo, difende la Tercera Vía: “Ha sido una época que a mi me ha salvado y me ha hecho evolucionar. [...] Gracias a esas películas soy lo que soy, si soy algo”²⁶³.

La star persona

Tradizione

Come riconosce la stessa attrice, le proprie rivendicazioni contro la discriminazione di genere si scontrano in modo evidente con un sistema mediatico che cerca di proporla come icona sexy, sessualizzandone e oggettificandone il corpo. Soprattutto nelle riviste pop femminili – quali *Garbo*, *Esta es su vida*, *Pronto*, *Diez Minutos* o *Interviù* – ma anche in quelle dedicate al cinema – nello specifico, *Nuevo Fotogramas* – l'attrice compare fin dal 1974 in costume da bagno e in atteggiamenti provocanti, sia all'interno di ampi reportage sia in veri e propri poster da appendere alla parete, come quello pubblicato nel dicembre 1976 tra le pagine di *Nuevo Fotogramas*²⁶⁴.

Con l'avvento del *destape*, San José sarà poi protagonista di nudi e foto erotiche, in particolare sul numero 13 di *Nuevo film-sex* e sul numero 100 di *Interviù*, contro il quale

260 All'attore sono stati assegnati diversi premi, tra cui, di recente, un Goya alla carriera nel 2022, e il Premio Nazionale di Cinematografia nel 2021. Ancora più significativa è tuttavia la sua presenza in numerosi programmi popolari, sia sulla storia del cinema nazionale (*Queridos Cómicos*, episodio del 30 marzo 1993), sia di intrattenimento generalista (*Volver con...*, *La matemática del espejo*, *Con las manos en la masa...*).

261 Asión Suñer, Ana, *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980)*, cit., p. 44.

262 Intervista tratta dalla puntata del 05/10/1980, *625 líneas*, RTVE, <https://www.youtube.com/watch?v=k-CvSVku6dg> (ultimo accesso 7/11/2024).

263 Marin, Asia (regia, video e montaggio) e Carbajo, Juan Antonio (sceneggiatura) #*Muchavidaquecontar: MARÍA LUISA SAN JOSÉ Empoderada desde siempre y para siempre*, cit.

264 “Una star para cada mes”, calendario del 1977 in *Nuevo Fotogramas* (Extra), n. 1469, 1976, inserto.

l'attrice stessa si appellò in quanto il reportage era stato parzialmente condiviso con altre riviste e pubblicato senza consenso²⁶⁵.



Alcuni esempi dell'immagine di San José nella stampa popolare.

In alcuni casi, il conflitto tra l'autonarrazione di San José e il discorso mediatico diventa ancora più evidente: nell'aprile del 1976, la copertina di *Nuevo Fotogramas* la indica come una delle “nuestras estrellas”, titolo che lei stessa appunto rifiuta, mentre altre testate riportano con dovizia i particolari sulla sua relazione con Manuel Sierra, senza rispettare i confini di quella sfera che ella avrebbe voluto mantenere privata²⁶⁶. Per confermare definitivamente la percezione generalizzata dell'attrice come ragazza priva di un reale talento ma sensuale e affascinante, durante la stessa intervista televisiva menzionata nel precedente paragrafo il presentatore chiede a San José: “Por qué trabaja actualmente María Luisa San José en el cine, por su belleza o porque ya ha convencido a los directores de que es una buena actriz?”, una domanda a cui l'attrice risponde con evidente stizza: “Bueno, yo creo que está muy feo que diga eso”²⁶⁷.

Come già osservato, anche le locandine dei film di Dibildos contribuiscono a consolidare questo immaginario, presentandola spesso in abiti succinti, quasi sempre oggetto di uno sguardo maschile.

265 “María Luisa San José: «Cuando el destape nos trataron como mercancía»”, cit.

266 Si veda *Nuevo Fotogramas*, n. 1469, 1976.

267 Intervista realizzata nella puntata del 05/10/1980, *625 líneas*, cit., min. 16:30-16:40.



A livello di scrittura, tutte le commedie oggetto di questo studio continuano a ruotare intorno al protagonismo maschile, rispetto al quale i personaggi femminili continuano ad esercitare un ruolo vicario e funzionale. L'unica sceneggiatura che prevede un ruolo effettivamente protagonista per San José è quella di *La mujer es cosa de hombres*, dove l'attrice interpreta Ramona, prostituta con tre amanti fissi – tra cui figura anche il personaggio di Sacristan – con i quali riveste il ruolo di moglie ideale che nessuno dei tre trova in casa propria.

Locandina di *La mujer es cosa de hombres*.

Quando tuttavia Ramona comunica la propria intenzione di sposarsi con Enrique (Angel del Pozo), i tre costituiscono un sodalizio per cercare di sabotare in ogni modo il progetto, assumendo atteggiamenti spesso paternalistici nei confronti della donna e riconfermando una narrazione androcentrica.²⁶⁸

Come ulteriore conferma dei limiti di questo primo tentativo, il pressbook con il quale la pellicola fu distribuita non solo presenta una serie di frasi che stimolano l'identificazione con i personaggi maschili - tra cui "Usted también se enamorará de Ramona" - ma propone anche una sinossi che pone al centro del meccanismo narrativo i tre protagonisti maschili, iniziando con la frase: "Gonzalo, Pepe y Rafa son tres hombres normales, muy representativos de nuestra España actual"²⁶⁹ e descrivendo gli accadimenti a partire dal loro desiderio verso Ramona.

Sebbene tutti i personaggi siano quindi ancillari, quello che meglio rappresenta l'ideale tardofranchista della *ama de casa* sessualizzata è sicuramente quello di Ana in *Los nuevos españoles*. La donna incarna due varianti di tale modello, passando dall'essere una *mujer-*

²⁶⁸ Asión Suñer, Ana, *La Tercera Vía del cine español*, cit.

²⁶⁹ Entrambe le citazioni sono tratte dal pressbook di *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe*, consultato nel novembre 2024 presso la Filmoteca de Catalunya di Barcellona.

madre feliz – umile, casta e completamente volta alla famiglia – a una *mujer-esposa feliz* – che mantiene un rapporto simbiotico con suo marito Pepe (José Sacristán), vivendo in funzione dei suoi successi e del suo compiacimento pur in assenza dei figli²⁷⁰.

In una scena iniziale, la coppia di Ana e Pepe, protagonista della vicenda, si trova in procinto di acquistare una casa, così che, recatosi sul posto, comincia a fantasticare sul proprio futuro. L'entusiasmo e l'atteggiamento sognante di Ana dimostrano come la sua massima realizzazione rimanga vincolata al contesto domestico, e quando Pepe le dimostra un desiderio sessuale, rispettando la morale cattolica di castità e decenza, cerca di opporre resistenza mostrandosi timida e impacciata. L'elemento erotico viene introdotto quando Ana viene istruita dalla nuova segretaria dell'azienda dove lavora suo marito a vestirsi in maniera provocante per compiacerlo e migliorare le sue performance lavorative. La donna, pur mostrandosi timida e reticente secondo la morale cattolica di decenza e pudore, comincia così ad apparire in intimo, e la macchina da presa a percorrerne il corpo seminudo incarnando un chiaro *male gaze*. È qui particolarmente evidente l'ipocrisia del discorso ufficiale, che dando l'apparenza di un'apertura alle nuove libertà sessuali espropria di fatto le donne del proprio corpo per appropriarsene discorsivamente²⁷¹. Uno sguardo analogo si trova anche in una delle scene iniziali di *Mi mujer es muy decente*, nella quale viene introdotto il suo personaggio: la camera incarna il punto di vista di (Sacristán), ritraendola in modo sensuale, inerme e abbandonata al sonno nel proprio letto

Paradossalmente, anche i due personaggi più emancipati incarnati dall'attrice presentano in realtà alcuni tratti fortemente conservatori. La prima è Ramona (*La mujer es cosa de hombres*), la quale nonostante la forza con cui rivendica la dignità del proprio lavoro – come vedremo a breve – continua a ricercare un matrimonio tradizionale cattolico. L'infantilizzazione e la vittimizzazione della sua figura, che legittimano il paternalismo dei tre clienti, si accompagnano infatti a una messa in scena che reitera i codici dell'amore romantico sognato dalle protagoniste delle commedie rosa degli anni Quaranta e Cinquanta²⁷². In diverse scene Ramona si aliena dal presente, perdendosi nei pensieri dell'amato, volge lo sguardo trasognato al cielo e fantastica sulla felicità che le porterebbe

270 Castro García, Amanda, *La representación de la mujer en el cine español de la transición (1973-1982)*, cit.

271 Morcillo Gómez, Aurora, *En cuerpo y alma*, cit., p. 416.

272 Si fa riferimento al *cine de enredo* precedentemente menzionato, che portava in scena le ragazze topolino.

questo amore²⁷³. In una sequenza particolarmente enfatica, Ramona ed Enrique si trovano in un parcheggio quando lui le chiede di sposarlo. La donna si scioglie in un pianto disperato tra le sue braccia: sebbene lo desidera ardentemente, gli anticipa che non sarà facile, per via della sua professione. Lo sguardo languido ma preoccupato di Ramona, il suo tono enfatico al limite della disperazione e il crescendo del leitmotiv che connota a livello sonoro tutti i momenti della coppia conferiscono alla scena una particolare carica melodrammatica, in linea con le scene d'amore coniugale delle commedie del primo franchismo.

Gli stessi discorsi tra Ramona ed Enrique confermano il ruolo di genere che vincola la donna all'amore romantico (“Tienes todo el aspecto de gustarte las películas de amor, muy románticas”, min. 26:24) e la loro relazione si fonda su un corteggiamento tanto rapido quanto superficiale, nella tradizione delle ovattate commedie italiane dei telefoni bianchi o della *screwball comedy* statunitense, i cui personaggi femminili sono però meno vittimizzati e più attivi nella narrazione²⁷⁴.

Al contrario, la relazione tra Ramona ed Enrique presenta un evidente squilibrio di potere, dato dalle circostanze di precarietà di lei che si scontrano con la stabilità economica di lui, che lavora come professore, dettaglio che aggiunge autorevolezza al suo personaggio legittimando la lettura di Ramona come una singolare *damsel in distress* (lett: donzella in pericolo). Tale archetipo, abbondante nelle narrazioni cinematografiche hollywoodiane, prevede il salvataggio di una fanciulla in pericolo da parte dell'eroe maschile²⁷⁵. Nel caso di Ramona, la minaccia è costituita dalla stessa società e da un sistema legalmente e culturalmente discriminatorio nei confronti delle prostitute; Enrique, d'altra parte, chiedendole di sposarla le offre sicurezza e protezione, confermando un aspetto di forte tradizionalismo anche in un personaggio apparentemente così emancipato²⁷⁶.

Inoltre Ramona, pur essendo una prostituta di professione, sembra meno disinibita di Paloma. Se infatti Paloma allude molte volte ad esperienze erotiche e vive liberamente

273 Tutte gestualità identificate come rappresentative del desiderio femminile nel cinema primofranchista. Per approfondimenti si rimanda all'ampio progetto di ricerca Deseo Femenino (Università Pompeu Fabra) <https://deseofemenino.upf.edu/deseo/> (ultimo accesso 06/04/2025).

274 Olsin Lent, Tina, “Romantic Love and Friendship. The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy”, in Brunovska Karnick, K. e Jenkins, H., *Classical Hollywood Comedy* (Londra: Routledge, 1995).

275 Chen, Yan, “Unveiling the Veil of the Damsel in Distress in Movies: The Impact of Gender Stereotypes on Female Characters in a Patriarchal Society”, in *Dean and Francis*, vol. 1, n. 4, 2023.

276 Asión Suñer, Ana, “¿La mujer es cosa de hombres? El arte de entender las contradicciones de un país en transición”, in De las Heras, B. (ed.) *Las mujeres y las artes en la pantalla* (Madrid: Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III, 2024).

la propria sessualità, il desiderio di Ramona rimane appunto romantico, appassionato ma casto e pudico. L'apparente assenza di sessualità e pulsioni erotiche, avvicinando Ramona all'ideale di donna decente e vergognosa del primo franchismo cattolico, ha in realtà la funzione di denunciare la condizione di precarietà e discriminazione nei confronti delle prostitute. Nei primi anni Settanta, questa professione era infatti non solo stigmatizzata dall'opinione pubblica, ma soprattutto condannata come atto delinquente dalla legislazione, in quanto le prostitute furono incluse nel Decreto 16/1970, ovvero la *Ley de peligrosidad y rehabilitación social*²⁷⁷, a tal punto che il movimento femminista portò avanti in loro nome un'accesa battaglia per il riconoscimento di maggiori diritti legali²⁷⁸. La pellicola presenta quindi una contraddizione sintomatica della difficoltà di adottare posizioni troppo radicali in un momento di lento cambiamento culturale: per dignificare donne reiette dalla società le si accosta all'immaginario femminile tradizionale, confermando che l'unica maniera accettabile di essere donna sia innamorarsi e sposarsi con un uomo che possa provvedere loro. Viene in questo modo attenuata la carica potenzialmente sovversiva del personaggio femminile che pur presentando tratti decisamente emancipati, come vedremo a breve, continua nel profondo a desiderare una vita tradizionale da ama de casa.

Anche Teresa (*Hasta que el matrimonio nos separe*), l'infermiera che aiuta Miguel (José Sacristán) a recuperare la mobilità dopo un brutto incidente, presenta tutti i tratti della "donna decente", così come viene definita da un amico di Miguel nella pellicola (min. 1:12:03). Come Ramona, si innamora in modo romantico e casto, nei baci non prende mai l'iniziativa – come invece faceva Paloma – e si mostra reticente davanti al desiderio sessuale e carnale di Miguel. Eppure, nelle interviste rilasciate a *Nuevo Fotogramas* San José descrive entrambi i ruoli come progressisti, in linea con le proprie convinzioni femministe. Vi sono d'altronde alcuni elementi che confermano questa prospettiva, come analizzeremo nel prossimo paragrafo.

Trasgressione

Abbiamo anticipato che Ramona e Teresa sono i due personaggi apparentemente più emancipati, mettendo tuttavia in luce la problematicità di questa interpretazione, la

277 La legge è consultabile sul sito del Governo di Spagna, nell'archivio digitale del Boletín Oficial del Estado all'indirizzo: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-854> (ultimo accesso 06/04/2025).

278 Al tema sono dedicati numerosi articoli fin dai primi numeri di *Vindicación Feminista*.

quale non tiene conto di alcuni elementi tradizionalisti che finiscono per indebolire il loro apparente progressismo rendendolo più socialmente accettabile.

D'altra parte, sono entrambe donne lavoratrici – sebbene la professione di infermiera di Teresa rimanga vincolata alla funzione di cura – dallo spirito particolarmente pragmatico e concreto, poco incline a sogni irrealizzabili. La concretezza e la consapevolezza delle proprie necessità materiali emergono con particolare evidenza nel personaggio di Ramona, la quale dopo aver riunito tutti e tre i propri clienti suscitando il risentimento di Gonzalo (José Sacristán), che pensava di essere il solo beneficiario dei servizi della prostituta, non esita ad affermare in tono perentorio che un solo stipendio sarebbe stato assolutamente insufficiente per permetterle di vivere, cosa alla quale lui stesso avrebbe dovuto pensare (intorno ai min. 41:25).

Sebbene anche Paloma si mostri combattiva e determinata a decidere attivamente della propria vita, sono soprattutto Ramona e Teresa che mettono in scena, attraverso una recitazione naturalistica e non caricaturale, lo spirito combattivo che anima le interviste a San José fuori dallo schermo. In diverse scene la *screen persona* e le sue performance extradiegetiche si allineano a tal punto da restituire effettivamente l'immagine (*star image*) coerente di una donna moderna e indipendente. Per Ramona, questo avviene sia nella scena appena citata, quando risponde stizzita a Gonzalo: “Ya sé a lo que me dedico, Gonzalo, no hace falta que me lo recuerdes” (min. 41:25), frenando così le insinuazioni paternaliste e denigratorie dell'uomo nei confronti della sua professione, sia nella scena finale del film, nella quale la donna si spoglia di fronte ai suoi tre clienti per mostrare il ventre gravido, commentando in modo lapidario: “Estoy esperando”. Questo momento, che rappresenta una rottura significativa rispetto alle pellicole coeve nella rappresentazione delle prostitute²⁷⁹, viene caricato di tensione emotiva dallo sguardo diretto e perentorio di San José: se tutti e tre gli uomini nella stanza abbassano gli occhi imbarazzati, lei li fissa mettendone a nudo la meschinità. Proprio il rovesciamento della dinamica tradizionale degli sguardi – per la quale la donna non solo è oggetto dello sguardo maschile ma guarda anche raramente in maniera diretta il proprio compagno, sottolineando il proprio pudore – priva la sequenza di qualsiasi carica erotica, riuscendo effettivamente a sottolineare la tragicità della figura di Ramona²⁸⁰. Di pari intensità è la celebre scena finale di *Hasta que*

279 Asión Suñer, Ana, “¿La mujer es cosa de hombres? El arte de entender las contradicciones de un país en transición”, cit.

280 Ibidem.

el matrimonio nos separe, dove Teresa rivela a Miguel di essere divorziata. La donna si distanzia dall'amante, avanzando sola sotto la pioggia mentre un primo piano ne mette in risalto l'intensità dello sguardo, e afferma con amara consapevolezza: "Estoy casada y separada. Separada ligal. [...] Lo entiendes? O sea, que no tengo que pedir autorización a mi marido para comprar o vender un piso, que puedo residir en la ciudad que quiera, que no tengo la obligación de acostarme con él. Que estoy libre. Libre, pero que soy su mujer hasta que la muerte nos separe" (min. 1:30:03-1:31:12). Se l'intento principale della sequenza è rivendicare del diritto al divorzio, l'interpretazione fiera di San José aggiunge delle implicazioni di genere, proponendo un modello femminile consapevole delle oppressioni sistemiche, che anela a specifiche conquiste per considerarsi effettivamente libera.

Oltre a queste rivendicazioni didascaliche ed esplicite, tuttavia, il personaggio di Ramona opera una trasgressione della norma ad un livello più sottile, visibilizzandone la natura performativa. Gli studi di Judith Butler hanno infatti dimostrato come il genere sia in primo luogo una performance, ovvero una serie di azioni, gesti e atteggiamenti reiterati fino ad essere normalizzati e incarnati (*embodiment*) in performance di vita quotidiana, che dunque non hanno un reale fondamento ontologico²⁸¹. Teresa de Lauretis²⁸², d'altra parte, ha investigato la natura artificiale del genere in quanto rappresentazione, costruzione narrativa, mentre Simone De Beauvoir ancora prima ne aveva indicato la costruzione sociale²⁸³. Ad accomunare tali contributi è l'idea che il genere non sia naturale o biologico, ma venga progressivamente interiorizzato attraverso atti di socializzazione. Butler propone quindi di decostruire i ruoli di genere naturalizzati attraverso una esposizione del loro carattere artificioso, la quale permetterebbe di abbracciare uno spettro più ampio di modi per abitare i nostri corpi, superando la rigidità del modello binario occidentale. La recitazione di San José in alcune scene di *Mi mujer es muy decente* permette precisamente questo processo, alludendo sottilmente all'artificialità dell'ideale dell'angelo del focolare. Nella pellicola la vediamo infatti truccarsi e prepararsi in maniera diversa per ciascuno dei suoi tre clienti, con i quali recita il ruolo della moglie ideale. La femminilità così messa in scena rivela pienamente la propria natura di "mascherata", per usare un concetto formulato per la prima volta dalla psicanalista britannica Joan Riviere²⁸⁴ e poi ripreso, oltre che dalla

281 La trattazione più completa delle teorie dell'autrice si trova in Butler, Judith, *Gender Trouble*, cit.

282 De Lauretis, Teresa, *Alice doesn't*, cit.

283 De Beauvoir, Simone, *Il secondo sesso* (Milano: Il Saggiatore, 1961), trad. R. Cantini.

284 Riviere, Joan, *Il mondo interno* (Milano: Raffaello Cortina Editore, 1998), trad. P. Afelli.

stessa Butler, dalle teorie sulla ricezione femminile di Mary Ann Doane²⁸⁵. Osservando molte sue pazienti, Riviere conclude che la donna sia ontologicamente meno definita, nella sua identità di genere, rispetto all'uomo. Ovvero, nella donna abiterebbero senza soluzione di continuità, mascolinità e femminilità in pari misura, una condizione inaccettabile per la società nella quale vive l'autrice, rigidamente normata dal binarismo di genere. Per evitare le ritorsioni e la vendetta degli uomini, le donne imparerebbero quindi a dissimulare il loro lato maschile dietro una maschera esasperata di femminilità – teoria che è poi stata ampiamente ripresa dai *Queer Studies*. La conclusione di Riviere si dimostra un'efficace chiave di lettura per il personaggio di Ramona, che con i suoi atteggiamenti sicuri, la sua determinazione nel perseguire l'indipendenza economica e la fermezza nell'esprimere il proprio punto di vista, sembra volersi appropriare di comportamenti tradizionalmente appannaggio degli uomini. Al contrario, durante le ore di lavoro, dopo il mascheramento, incarna un modello femminile innocuo verso il maschile, capace di stare al proprio posto, disinnescando qualsiasi minaccia e portando in scena una “recitazione diegetica”²⁸⁶, ovvero una recitazione dentro la recitazione, di carattere metalinguistico e consapevole della propria artificiosità. La sensazione di artificio viene rafforzata precisamente dall'evidente cambio di gestualità dell'attrice, più spontanea e naturale nei momenti di vita quotidiana e innocentemente seduttrice durante le ore di servizio. Queste rappresentazioni riflettono una ancora più satirica rubrica pubblicata sulla rivista *Vindicación Feminista* a partire dal numero di maggio del 1977 e intitolata “Recital de la ama de casa”, volta a ridicolizzare le aspettative verso le donne e la loro supposta predisposizione alle faccende domestiche, utilizzando la commedia come strumento di messa in discussione della norma di genere²⁸⁷. Ci sembra infatti che a questa rubrica possano applicarsi le considerazioni di Kristine Wagner circa il rapporto tra comicità femminile e trasgressione degli stereotipi di genere nelle commedie slapstick degli anni Dieci²⁸⁸. Se Henry Jenkins già osserva come la comicità della slapstick, costruita su gag anti-narrative, rappresenti una forma di sovversione della struttura classica della narrazione²⁸⁹, Wagner innesta su questa base un discorso di genere: l'autrice sostiene infatti che proprio permettendo ad una donna di

285 Doane, Mary Ann, “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator”, in *Screen*, vol. 23, n. 3-4, 1982, pp. 74-88.

286 Peberdy, Donna, “Acting and Performance in Film Noir”, in Spicer, A e Hanson H. (eds.), *A Companion to Film Noir* (Hoboken: Wiley Blackwell, 2013), p. 324.

287 La rubrica compare a partire dal numero 11 della rivista (1 maggio 1977).

288 Wagner, Kristen, *Comic Venus* (Detroit: Wayne State University Press, 2018).

289 Jenkins, Henry, *What made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic* (New York: Columbia University Press, 1992).

appropriarsi della gag si riescono a mettere in discussione “le definizioni tradizionali di genere, per ridefinire quello che significa essere donna”²⁹⁰.

Sebbene meno di Lina Morgan, anche San José è in grado di portare sulla scena personaggi decisamente comici, tra i quali Paloma (*Mi mujer es muy decente*), che la stessa attrice definisce, con intento dispregiativo, “una persona enloquecida”²⁹¹, senza comprenderne appieno il potenziale sovversivo. I toni *esperpentici* del film e il suo posizionamento al di fuori della coppia coniugale – rappresentata in questo caso da José Sacristán e Concha Velasco – permettono infatti a Paloma di essere una “donna indisciplinata”, una femminilità al centro dei contributi di Kathleen Rowe²⁹². L’attrice sottolinea il carattere radicalmente trasgressivo dell’indisciplina femminile, in un sistema patriarcale che richiede alle donne compostezza e controllo, soprattutto fisico. L’intera pellicola ruota infatti intorno al tentativo di un uomo (Paulino, interpretato da Sacristán) di domare Paloma – associata più volte ad un cavallo, libero e selvaggio – per controllarla come controlla sua moglie – associata invece ai passerotti ingabbiati di cui Paulino si circonda. Sebbene alla fine l’uomo riuscirà nel proprio intento, nella prima parte del film Paloma mette in scena una gestualità irrequieta che, sotto il pretesto della follia, rivendica una profonda determinazione ad affermare la propria autonomia. Per difendersi da un cliente ubriaco con evidenti mire sessuali, non esita a intraprendere una lotta fisica, da cui esce vittoriosa, tramortendo il suo aggressore in una gag comica ripresa in modo analogo in una pellicola successiva, *Más fina que las gallinas* (Jesús Yagüe, 1977). Quando le si chiede di non mostrarsi in bikini nel giardino condominiale, con uno sguardo sfrontato al proprio interlocutore rivendica il proprio diritto a fare ciò che desidera, non essendo risposta a rinunciare alle proprie libertà in nome di una decantata “decenza” (sebbene alla fine del film accetterà remissiva il rimprovero di Paulino per la medesima ragione). I contributi di Rowe, oltre che dai saggi di Michel Foucault sulla disciplina dei corpi da parte del potere nell’era moderna²⁹³, si fondano sullo studio di Michail Bachtin intorno alle potenzialità sovversive del carnevale nella cultura popolare²⁹⁴. Bachtin sostiene infatti che l’elemento carnascialesco permetta di liberare le pulsioni più istintive dell’uomo, sopresse dalle istituzioni borghesi, attraverso un ritorno alla materialità del

290 Wagner, Kristen, *Comic Venus*, cit., p. 8.

291 Intervista a Maria Luisa San José realizzata da un anonimo nel 1974 in *Nuevo Fotogramas*, n. 1356, pp. 26 – 27.

292 Rowe, Kathleen, *The Unruly Woman* (Austin: University of Texas Press, 1995).

293 Foucault, Michel, *Storia della sessualità. Vol. 1*, cit.

294 Bachtin, Michail, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare* (Torino: Einaudi, 1995), trad. M. Romanò.

corpo senza inibizioni; il riso, il sesso, i fluidi corporei e gli appetiti di qualsiasi natura sono pertanto indici fondamentali del carnascialesco. Nella pellicola di *Dibildos Paloma* incarna queste stesse pulsioni considerate basse e indecenti, portando in scena desiderio attivo e prettamente carnale, lontano dalla spiritualità romantica delle protagoniste femminili degli anni Quaranta e Cinquanta²⁹⁵. Nei confronti di Paulino, il proprio desiderio erotico si esprime attraverso lunghi baci appassionati in cui è lei a prendere l'iniziativa, mentre il proprio amante si mostra pudico e reticente, muovendole dichiarazioni d'amore romantico alle quali ella difficilmente risponde con il medesimo afflato, lasciando intendere un interesse di tipo sessuale.

La carnalità di Paloma non solo prende le distanze dall'ideale di donna casta, morigerata e decente suggerito dalla morale cattolica franchista e dalla spiritualità romantica delle *chicas topolino* delle pellicole degli anni Quaranta e Cinquanta, ma la avvicina anche alla sessualità dirompente del *macho iberico* di Alfredo Landa, o del *galán* di Manolo Escobar²⁹⁶. Come analizzeremo infatti nel prossimo paragrafo, in queste commedie si verifica un'interessante inversione dei ruoli di genere per cui si mette in scena una delle paure che sembra serpeggiare nella Spagna tardofranchista a contatto con la modernità, ovvero la femminilizzazione del maschile e l'opposta mascolinizzazione del femminile. Gli atteggiamenti decisi, disinibiti e sicuri di Paloma, così come il suo desiderio attivo, sono quindi da leggere necessariamente come contraltare della mascolinità reticente, pudica ed esasperatamente decente di Paulino, che nelle sue nevrosi rappresenta la crisi dell'ideale virile del primo franchista.

Sebbene in un quadro che si mantiene patriarcale ed eteronormativo, sembra quindi che la recitazione di María Luisa San José abbia saputo abitare "lacune e angoli morti" della visione androcentrica²⁹⁷, incarnando gesti e motivi che resistono quasi impercettibilmente alla visione patriarcale. Una trasgressione che, come sottolinea George Bataille²⁹⁸, non si oppone necessariamente al sistema imperante, ma riesce a sondarne i limiti aprendo un varco per immaginare di superarli.

295 Rincón, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982)*, cit.

296 Ibidem.

297 De Lauretis, Teresa, *Alice doesn't*, cit., p. 96.

298 Bataille, George, *L'erotismo* (Milano: Mondadori, 1969), trad. Adriana dell'Orto.

Discorsi mediatici sul maschile

Come analizzato nel caso dei discorsi sulle multiple femminilità in gioco durante il tardo franchismo, anche la mascolinità va intesa come un costrutto culturale poliedrico e multiforme, che, soprattutto in una fase di transizione come quella predemocratica, consente una vasta pluralità di interpretazioni

In prima battuta, ancora negli anni Sessanta e Settanta resistono intatti modelli di mascolinità ereditati dal primo franchismo e dai valori falangisti, ben rappresentati dai soldati del *cine de cruzada* dei primi anni Quaranta, sintetizzabile nella formula “mitad monje, mitad soldado”²⁹⁹. Si tratta di una virilità forte, controllata e disposta alla massima abnegazione, nonché al sacrificio per la patria o la famiglia. Nei rapporti di coppia, così come prescritto nei già menzionati manuali di educazione sessuale, questi uomini sono seduttori e conquistatori: se le donne sono “fortezze assaltate”³⁰⁰, loro incarnano metaforicamente gli eserciti assalitori. L’uomo falangista assume dunque la responsabilità sia del funzionamento della società sia quello della vita coniugale, assumendo un ruolo attivo in entrambi gli ambiti. L’erede principale di questi valori nel cinema degli anni Sessanta e Settanta è Manolo Escobar, una “istituzione nazionale”, secondo le parole di Rikki Morgan-Tamosunas³⁰¹, la cui popolarità esplose nel mondo della canzone folclorica, al punto che *Radio España* lo nomina “l’artista più rappresentativo di Spagna”³⁰². Escobar si presenta sobrio, con un’estetica austera – rispettata anche nella vita privata, per permettere quella coincidenza tra la performance all’interno del film (diegetica) e l’immagine pubblica dell’attore (extradiegetica) che caratterizza il fenomeno del divismo³⁰³ – e interessato alle relazioni ma sempre con estremo controllo. A differenza del modello del *macho ibérico* delle commedie sexy, infatti, Escobar si mostra sempre padrone della propria passionalità e del proprio ardore romantico, rigorosamente eterosessuale. Questi ideali di solidità, dominio e affidabilità vengono ulteriormente sottolineati dal contrasto con le frequenti comprimarie femminili dell’attore, tra le quali Concha Velasco, che spesso incarnano l’ideale della *chica yé-yé* moderna, superficiale e volubile, vittima delle nuove mode e dell’istinto alla ribellione tipicamente adolescenziale³⁰⁴. Parimenti, la sua

299 Belinchón, Gregorio, “El hombre español: mitad monje, mitad soldado”, in *El País*, 16 settembre 2016, https://elpais.com/cultura/2016/09/16/actualidad/1474039718_663615.html (ultimo accesso 09/04/2025).

300 Dr. Maldonado, *El libro de la recién casada* (Barcelona: Rodegar, 1962), p. 52.

301 Jordan, Barry e Morgan-Tamosunas, Rikki, *Contemporary Spanish Cinema*, cit., p. 153.

302 Hartson, Mary, “Between Two Loves: Manolo Escobar, Masculinity, and a Spanish Transition”, in *Confluencia*, vol. 30, n. 2, 2015, p. 118.

303 Dyer, Richard, *Star*, cit.

304 Rincón, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982)*, cit.

mascolinità viene posta contrapposta alla versione maschile della *chica yé-yé*, rappresentata da personaggi secondari fragili e sensibili, di indefinito orientamento sessuale, spesso frustrati e senza grazia³⁰⁵. Già nella seconda parte della sua filmografia, tuttavia, lo stesso Escobar sembra entrare in conflitto con questo modello, evidentemente inadatto al mutato clima culturale del *desarrollismo*, integrando tra i suoi valori l'auto-compiacimento, individualismo e soprattutto il consumo. Se in pellicole come *Pero... ¿en que país vivimos?* (José Luis Sáenz de Heredia, 1967) la sua virilità machista è ben riconoscibile e integra, in *Me has hecho perder el juicio* (Juan de Oduña, 1973) si assiste a una sorta di scissione della figura di Manolo: il performer, corrotto dalla ricchezza e dedito al denaro, e il protagonista effettivo del film, che rimane autentico, umile e, almeno inizialmente, povero. Grazie a questa evoluzione, anche a distanza di più di un decennio la popolarità di Escobar non sembra affievolirsi, come dimostra un articolo di *Nuevo Fotogramas* dedicato al fascino dell'attore ancora nel 1976³⁰⁶. In questo contesto, oltre a ribadire che Escobar sarebbe un "espejo de perfecciones para muchos"³⁰⁷ e che rappresenterebbe un'immagine ideale di trionfo in società, l'intervistatore lo interpella direttamente per indagare la sua consapevolezza in merito a questo tema. Dopo di credere che effettivamente le persone lo adorino per il piacere di identificarsi nel suo modello di spagnolo medio, simpatico, galante fortunato, Escobar aggiunge alcune considerazioni che rafforzano la corrispondenza tra il suo personaggio e la sua persona extradiegetica: "Soy un producto neto del pueblo [...] y como yo formo parte de la masa, lo que me gusta a mí le gusta a la masa también. [...] Soy un hombre de hogar. Soy un tipo feliz que se siente orgulloso del ser español, no más que tu o cualquier otro, lo que pasa es que en mí se ve más"³⁰⁸. Da questi commenti Escobar risulta rappresentativo non solo della mascolinità iberica ideale, ma soprattutto di un cinema e di uno *star system* tradizionale, dove si ricerca la massima coerenza tra attore e personaggi interpretati. Secondo Barry King³⁰⁹, nel divismo contemporaneo questa componente di coerenza assoluta sarebbe invece messa in discussione a vantaggio di una maggiore elasticità e flessibilità della *star persona* in questione, riflesso di un crollo delle grandi narrazioni e di una precarietà esistenziale tipicamente postmoderna (riprenderemo questo aspetto nel paragrafo dedicato a Sacristán,

305 Ibidem.

306 "Manolo Escobar, el último baluarte", in *Nuevo Fotogramas*, n. 1424, 1976, pp 8-10.

307 Ivi., p. 8.

308 Ivi., p. 9.

309 King, Barry, "Embodying an Elastic Self: the Parametrics of Contemporary Stardom", in Austin, T. e Barker, M., *Contemporary Hollywood Stardom* (Londra: Edward Arnold, 2003).

per evidenziare il posizionamento dell'attore rispetto a questa evoluzione). Escobar è probabilmente uno degli ultimi grandi attori dall'immagine integra e coerente, così che, nonostante le evoluzioni menzionate anteriormente, non produsse mai cortocircuiti rilevanti nell'immaginario collettivo.

Molto differente il caso di Alfredo Landa³¹⁰, principale rappresentante del secondo modello di mascolinità che si afferma durante la transizione, ovvero il *rodríguez*, un uomo sposato che aspetta l'estate per rompere dalla routine matrimoniale e godersi una fuga d'amore con le straniere³¹¹. La sua comparsa sugli schermi è infatti strettamente legata al boom turistico della Spagna tardofranchista, e presenta caratteri ben diversi dal *galán* di Manolo Escobar. Bassino, bruttino e spesso grossolano, il *rodríguez* vorrebbe essere la rappresentazione dello "spagnolo medio", mediocre, tifoso di calcio e dedito alle uscite con i suoi amici, senza particolari qualità estetiche. Eppure, sebbene sia "bajito, feo, un poco calvo, simpatico, reprimido"³¹², riesce inspiegabilmente ad essere un grande seduttore, ammaliando le numerosissime turiste – spesso svedesi – che cadono ai suoi piedi. Una pellicola emblematica per comprendere visivamente queste dinamiche è *Manolo, la nuit* (Mariano Ozores, 1973), dove Landa interpreta un agente turistico irresistibile per le turiste provenienti dal nord Europa; proprio all'inizio della pellicola, mentre una panoramica lo percorre dal basso verso l'alto, una voce fuori campo narra le presunte origini di questo nuovo archetipo del *macho* nazionale: "un colosal producto que salió del cruce de dos pueblos fuertes, rudos y primitivos: los celtas y los íberos".

Nonostante l'intento principale del ciclo landista sia l'intrattenimento e l'evasione momentanea della realtà del franchismo, guardandole da una prospettiva di genere queste commedie sono state altresì interpretate come sintomo delle angosce e delle insicurezze legate alla "crisi della mascolinità" (quella possente del modello Escobar), che avrebbe colpito la Spagna a seguito dell'avvento della modernità. Emblematico, per comprendere questo discorso, è il testamento politico di Carrero Blanco, che nel 1973 muove la sua arringa contro il comunismo e il modello consumista denunciando una perdita diffusa dell'autentica virilità spagnola, soprattutto a causa delle rappresentazioni effeminate della

310 Landa infatti nelle produzioni più tarde della sua carriera, come molti altri attori della Transizione, passerà al cinema d'autore recitando in alcune pellicole dai toni drammatici e realisti, prima fra tutte *I santi innocenti* (*Los santos inocentes*, Mario Camus, 1984).

311 Huerta Floriano, Miguel Ángel e Pérez Morán, Ernesto, "Cine y sociedad: la construcción de los personajes masculinos y femeninos en el 'landismo' tardofranquista", cit.

312 Freixas, Ramón, "Comedia cinematográfica española: 1961 a 1977", in *Nikel Odeon*, n. 5, 1996, p. 49.

televisione: “Hay que evitar también en la TV, que tiene millones de espectadores, exhibiciones con tendencia a la inmoralidad, y bailes y músicas decadentes. **Se trata de formar hombres, no maricas** y esos melencólicos trepidantes que algunas veces se ven, no cubren ni con mucho este fin”³¹³ (evidenziato mio). D’altra parte, la grande popolarità di pubblicazioni che analizzano la situazione degli uomini nella società spagnola – molte delle quali svettano nelle classifiche dei libri più venduti nel Paese ³¹⁴– testimoniano come il dibattito sulla (perdita di) mascolinità interessi effettivamente ampi settori della popolazione³¹⁵, dunque è legittimo immaginare che le rappresentazioni culturali ne siano state influenzate. Secondo Huerta e Pérez Morán³¹⁶, il corpo grottesco e non-conforme del *rodríguez* servirebbe precisamente a esorcizzare le paure di una classe maschile che, di fronte alle rivendicazioni femministe e all’emersione di nuovi modelli femminili emancipati e forti, farebbe fatica a rispettare gli standard imposti dai comparti più tradizionalisti e conservatori del regime. Landa consente così al cittadino medio, da un lato, di identificarsi con la sua mediocrità – fisica e morale – e, dall’altro, di sentirsi rassicurato sulle sue possibilità di sedurre anche le sensuali turiste nordiche. A differenza di quanto concludono i due autori dunque, ci sembra di poter affermare che anche l’archetipo incarnato da Landa, al pari di quello di Escobar, sia basato su una componente aspirazionale e di proiezione, oltre che di identificazione³¹⁷.

Prendendo come riferimento il modello proposto da Andrew Tudor per classificare i tipi di relazioni tra star e spettatori³¹⁸, Alfredo Landa si collocherebbe a metà tra la dinamica di auto-identificazione e di proiezione, in nome della quota di desiderabilità di certi suoi attributi, primariamente erotici e sessuali. Occorre evidenziare che l’autore, in chiave sociologica, rileva come le conseguenze del meccanismo di proiezione si estendano ad un contesto più ampio della sala cinematografica, influenzando la vita quotidiana e l’autopercezione degli spettatori. Secondo tale interpretazione, il modello di mascolinità di

313 “Testamento politico de Carrero Blanco”, discorso pronunciato il 19 novembre ai ministri il giorno prima della sua morte e trascritto da Luis Segura e accessibile alla pagina https://www.sndeditores.com/libro/el-asesinato-de-carrero_149381/ (ultimo accesso 09/04/2025), in *SND Editores*, aggiornato il 24 gennaio 2024.

314 Agustín García, Antonio, ¿Qué le pasa a los hombres?: A propósito de las dinámicas identitarias masculinas en la modernidad tardía”, in *Arxius de Ciències Socials*, n. 19, 2008, pp. 41-51.

315 Ibidem.

316 Huerta Floriano, Miguel Ángel e Pérez Morán, Ernesto, “Cine y sociedad: la construcción de los personajes masculinos y femeninos en el ‘landismo’ tardofranquista”, cit.

317 I due autori scindono invece nettamente, attribuendo il meccanismo di proiezione ideale al solo personaggio di Escobar, mentre quello dell’identificazione al *macho iberico* landista.

318 Tudor, Andrew, *Image and Influence* (Londra: Allen and Unwin, 1974), p. 80.

Landa potrebbe aver avuto un impatto significativo nella formazione dell'identità dei fruitori più affezionati delle sue pellicole, ma la dimostrazione di tale ipotesi esula dai propositi di questa tesi.

Range di conseguenze

<u>Range di identificazione star/spettatore</u>		Contesto specifico	Contesto diffuso
Alto		Auto-identificazione	Proiezione
Basso		Affinità emotiva	Imitazione (caratteri fisici e comportamentali semplici)

Il modello proposto da Andrew Tudor per studiare la relazione tra star e spettatori.

Ciò che invece occorre ribadire è che Landa rappresenterebbe una risposta comica a una crisi percepita della mascolinità tradizionale, mostrandosi capace sia di prendere atto di questa stessa crisi, sia di suggerire, in ultima analisi, che la virilità iberica sia riconducibile a fattori genetici e razziali e che dunque non possa essere eliminata tanto rapidamente. Confermano questa lettura gli studi di Alicia Fuentes Vega sull'immaginario turistico degli stranieri nei confronti della Spagna³¹⁹. L'autrice dimostra infatti che il mito del *macho iberico*, tanto diffuso nei prodotti culturali nazionali, non avrebbe trovato riscontro né all'estero, né nella realtà concreta, dove gli Spagnoli impiegati nell'industria turistica avrebbero avuto pochissime occasioni di incontri erotici con le clienti, e sarebbero stati comunque poco desiderabili agli occhi delle turiste nordiche. Sebbene le riviste estere – tra cui la celebre *Holidaymaking* – associno effettivamente l'immaginario turistico alla sensualità e all'erotismo, gli autoctoni spagnoli non sarebbero quasi mai inclusi in tali rappresentazioni, dove invece il comparto maschile sarebbe rappresentato da altri turisti europei. Il mito del *macho iberico* sarebbe stato quindi prevalentemente domestico, spesso addirittura sbeffeggiato e ridicolizzato dagli stranieri³²⁰. In tal senso, nonché per il già menzionato protagonismo maschile e per il tradizionalismo dei ruoli di genere femminili, le commedie landiste presentano un modello di mascolinità indubbiamente machista e

³¹⁹ Fuentes Vega, Alicia, *Bienvenido, Mr. Turismo* (Madrid: Catedra, 2017).

³²⁰ Ibidem.

conservatore, ribadendo il suo potere fallico di fronte alla percepita minaccia di un attacco a questo stesso potere.

D'altra parte, tuttavia, la differenza sottolineata rispetto al modello Escobar, ovvero la non-conformità del corpo di Landa e le sue tinte grottesche e caricaturali, può anche essere letta come rovesciamento parodico di tale modello. Come per la sua controparte femminile Lina Morgan, la comicità di Landa decostruisce e ridicolizza l'archetipo maschile incarnato da Escobar, al punto che la censura del regime commentò spesso in maniera negativa la performance dell'attore³²¹: il film *Fin de semana al desnudo* (Mariano Ozores, 1974) venne definito dai censori come "otra película de Landa y su gang", o, ancora più emblematicamente, "los límites de la estupidez en 9 reels"³²². Anche i giornali conservatori, come l'*ABC*, commentano negativamente le pellicole, riferendosi alla mancanza di moralità nelle tresche sessuali del personaggio³²³. Oltre alla goffaggine, un altro tratto potenzialmente trasgressivo del *rodriíguez* è il suo rapporto con la suocera, dalla quale viene spesso sottomesso. Se infatti nella maggior parte dei casi la moglie si mostra ingenua e remissiva, la galleria di figure materne e suocere nel landismo rivela personaggi subdoli, manipolatori e ossessivamente controllanti, che condannano il *varón ibérico* al ruolo di vittima dei loro giochi³²⁴. Tuttavia, il film dove emerge maggiormente l'ambiguità del maschile messo in scena da Landa è sicuramente *Due ragazzi da marciapiede*, dove si tratta il tema dell'omosessualità, un film che anche per le resistenze della censura ottenne un inaspettato successo di pubblico. Landa interpreta il proprietario di una boutique di moda, popolarissimo tra le sue clienti, dall'atteggiamento esageratamente aderente allo stereotipo della persona omosessuale. Nel corso della pellicola si scopre che in realtà l'omosessualità sarebbe una copertura, funzionale ad un contatto più intimo con le clienti, mentre durante sue fughe a Madrid l'uomo metterebbe in mostra atteggiamenti visibilmente machisti per sedurre le turiste in visita. Sebbene la cornice sia evidentemente conservatrice, esasperando lo stereotipo e la ridicolizzazione dell'uomo omosessuale come isterico ed effeminato, l'*overacting* di Landa evidenzia di fatto la natura performativa del genere: in modo ancora più didascalico di quanto abbiamo osservato per alcuni personaggi

321 Fernández Labayen, Miguel e Melero, Alejandro "Naked weekends, white sheets, and masked erotica. The changing limits of decency in the Spanish sexy comedies of the transition to democracy", in *Comedy Studies*, vol. 13, n. 1, 2022, pp. 28-40.

322 Espediente 76.599 (9 settembre 1974) dell'Archivio Generale dell'Amministrazione, citato in Fernández Labayen, Miguel e Melero, Alejandro, "Naked weekends, white sheets, and masked erotica", cit., p. 32.

323 Ibidem.

324 Nash, Mary, "Masculinidades vacacionales y veraniegas", in *Rubrica Contemporanea*, vol. 8, n. 13, 2018, pp. 24-30.

di San José, la recitazione di Landa decostruisce il modello del *macho iberico* mostrandolo come una mascherata quasi carnevalesca. La caricatura e la comicità si confermano dunque efficaci strumenti di trasgressione in un quadro complessivamente patriarcale.

Infine, rimanendo nel cinema popolare, riprendiamo brevemente la mascolinità incarnata da Paco Martínez Soria, per la quale vale un discorso analogo a quello di Lina Morgan. L'attore più rappresentativo del *cine del paletto* incarna infatti un modello culturale ancorato a valori rurali e tradizionali, quello del patriarca di famiglie numerose e del protettore dell'ordine sociale minacciato dalla modernità³²⁵. Nella maggior parte delle pellicole, di forte stampo moralista, i valori tradizionali incarnati da Soria vengono fatti prevalere sui nuovi valori del *desarrollo*, ma questo avviene a seguito di un necessario "rito di passaggio" fortemente caricato di comicità, che mette in luce l'inadeguatezza del personaggio del *paletto*. Per il suo anacronismo questi appare infatti come un vero e proprio emarginato in un mondo che sta evolvendo, e non fosse per l'inevitabile finale che conferma la superiorità dei suoi valori e legittima il suo modo conservatore di guardare all'esistenza, si potrebbero interpretare molte di queste pellicole come la ridicolizzazione delle vecchie generazioni immobiliste. Rincón coglie proprio nel "corpo ridicolo" di Soria, costruito a partire da un modo buffonesco di muoversi, un vestiario stravagante e un linguaggio desueto, ricco di errori grammaticali, una performatività analoga ai personaggi della commedia dell'arte³²⁶. Anche qui dunque, come per Morgan e San José, la comicità satirica dell'attore articola un discorso che ribalta e mostra i limiti della stessa prospettiva edificante delle commedie. Il maschile di Soria, così come quello di Landa, proprio in nome di questa carica grottesca, può essere interpretato come portatore di un discorso potenzialmente trasgressivo, assente invece nel modello Escobar.

Le analisi di genere rivolte alla mascolinità nel cinema prodotto da Querejeta sono ancora più scarse rispetto a quelle interessate al femminile; tra i pochi contributi che hanno analizzato la questione, si nota un certo consenso nell'identificare l'emersione di nuovi modelli di virilità. Ancora una volta, Saura si presta meglio ad uno studio sul genere rispetto ad Erice, anzi, considerando il ristretto oggetto di questa tesi, *Lo spirito dell'alveare* è del tutto inadatto per via della quasi totale assenza di personaggi maschili.

325 Huerta Floriano, Miguel Ángel e Pérez Morán, Ernesto, "Cine y sociedad: la construcción de los personajes masculinos y femeninos en el 'landismo' tardofranquista", cit.

326 Rincón, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982)*, cit., p. 175

Nella sua analisi delle pellicole di Saura, Natalia Ardanaz evidenzia un tentativo di problematizzare sia l'ideale di uomo eroico, sia di *macho iberico* tardofranchista. Secondo Ardanaz, in tutta la filmografia del regista emerge un immaginario di uomini con timori, dubbi in merito alla propria relazione con le donne e alla propria sessualità³²⁷ – questo si nota effettivamente già nelle pellicole della decada precedente, come nel caso di del personaggio interpretato da José Luis López Vázquez in *Peppermint Frapé* (Carlos Saura, 1967). Anche in *Anna e i lupi* e *Cría cuervos* sono messe in scena personalità fragili e spesso meschine, rispettivamente incarnate da Fernando Fernán Gómez, José María Prada e José Vivó nella prima, mentre da Nicolás Garontes nella seconda, che potrebbero alludere a quella stessa crisi della mascolinità menzionata nello scorso paragrafo. Tuttavia, la reazione di fronte a questa apparente crisi della virilità machista sembra essere un'esasperazione della violenza e dei soprusi sul femminile. L'intento di questa messa in scena punitiva verso i personaggi femminili è chiaramente la denuncia politica: trasposti su un piano metaforico, gli uomini nel cinema di Saura rappresentano quasi sempre le istituzioni franchiste – la Chiesa, l'esercito il governo sono chiaramente riconoscibili in *Anna e i lupi* – e la loro violenza è un emblema della dura repressione esercitata ai danni della comunità spagnola (rappresentata dai personaggi femminili). Tuttavia, come già menzionato per il femminile, questo obiettivo di denuncia non riesce effettivamente a proporre dei modelli alternativi di mascolinità, finendo per reiterare le stesse dinamiche di oppressione di genere. Abbiamo già visto come il *Anna e i lupi* la vicenda ruoti precisamente intorno ai soprusi dei tre personaggi maschili sul corpo di Ana, fino ad arrivare al suo stupro e al conseguente omicidio, ma anche in *Cría cuervos* emerge una violenza latente nei confronti del femminile, incarnata principalmente nella figura di Anselmo, autoritario patriarca ex-militare, sotto il controllo del quale si trovano assoggettate tre generazioni di donne. Come nota Ardanaz³²⁸, Anselmo è l'unico personaggio di tutta la pellicola ad avere pieno possesso della sua sessualità, utilizzata come ulteriore elemento di dominio e umiliazione del femminile – si pensi alle frequenti scene di abuso di Rosa (Florinda Chico). Come già argomentato, anche il potenziale spunto di trasgressione della norma di genere offerto dal personaggio di Nicolás, tradito dalla moglie, venga disinnescato da un tradimento anche da parte di questi.

327 Ardanaz Yunta, Natalia, "Cría Cuervos, la representación del universo femenino en una película de la Transición", cit.

328 Ibidem.

Un aspetto che invece non è ancora stato sottolineato è l'affinità tra queste frequenti scene di violenza – fisica e verbale – e quelle messe in scena in alcune produzioni degli allievi della EOC realizzate tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta. *Androides Inc.* (Emilio Arsuaga, 1969), *Del amor y otras violencias* (Miguel Ángel Díez, 1972) e *Ad Hoc* (Miguel Buñuel, 1973) riflettono tutte sulla violenza di genere domestica, spesso senza introdurre uno sguardo realmente problematizzante sul tema. Anzi, come sottolinea María Castejón Leorza³²⁹, gli ultimi due titoli reiterano la legittimazione della violenza domestica come misura preventiva e dissuasiva verso le rivendicazioni femminili.

Come succede in tali pellicole, anche il “realismo” proposto da Saura in ottica antifranchista finisce per reiterare stereotipi e norme di genere, soprattutto se messo a confronto con le già citate opere di Cecilia Bartolomé e Pilar Mirò, ma anche con le coeve produzioni di Josefina Molina. Nessuna delle tre registe censura infatti l'esistenza di una violenza di genere – generalmente alludendovi in maniera implicita piuttosto che rappresentarla esplicitamente – e soprattutto di un sistema patriarcale che la legittima; tuttavia, le loro produzioni mettono al centro il difficile cammino di emancipazione delle donne da quest'ultimo. Bartolomé sceglie per esempio di concentrarsi sui vincoli fra donne, tra due sorelle (*Margarita y el lobo*, 1969) o tra una madre e una figlia (*Vámonos Bárbara*) per dimostrare come sia possibile una lotta contro il sistema, mantenuto in vita non solo dai personaggi maschili, ma spesso anche da membri femminili della propria famiglia. In questo modo i suoi film evitano una rappresentazione dicotomica e semplicistica dei rapporti tra uomini e donne, ma evidenziano come i valori patriarcali siano radicati a livello sistemico e trasversale nelle istituzioni sociali. *Función de noche* (1981) di Molina mette invece in scena un verso e proprio dialogo tra maschile e femminile, rispettivamente Daniel Dicenta e Lola Herrera, quattordici anni dopo il loro divorzio. Da una parte, la donna rievoca con la parola un'esistenza di sottili privazioni, delle quali anche lei tuttavia assume una parte di responsabilità; dall'altra, l'uomo vacilla davanti alle accuse di lei, dimostrandosi fragile e disposto a mettere in discussione la propria condotta del passato³³⁰. Di nuovo, oltre a tratteggiare la questione di genere come

329 Castejón Leorza, María, “La resistencia del macho”, foglio di sala online per la rassegna *Flores en la sombra* della Filmoteca Española, reperibile all'indirizzo <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/difusion/programaciononline/floresenlasombra/contenidosextra.html>, aggiornato il 12 marzo 2021 (ultimo accesso 09/04/2025).

330 Ballesteros, Isolina, “La mirada femenina en el cine de la transición: Gary Cooper que estás en los cielos (1980) de Pilar Miró y *Función de noche* (1981) de Josefina Molina”, in *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 5, n.1, 1999, pp. 5-26.

strutturale e sistemica, la pellicola racconta nella possibilità di superarli e cambiare la propria esistenza, ovvero da un punto di vista liberatorio per il femminile. Inoltre, viene messa in scena quella stessa crisi della mascolinità che costituirà un asse fondamentale della Tercera Vía, senza trasformarla tuttavia in un pretesto per destinare nuovamente i personaggi femminili ad un finale tragico, come nelle produzioni di Saura.

Risulta evidente da quanto fin'ora analizzato che la mascolinità egemonica franchista sia molto distante dal modello superominico che viene proposto parallelamente, tra gli anni Settanta e Novanta, dal cinema americano. Se infatti il maschile eroico hollywoodiano è incarnato da attori dal fisico scultoreo come Arnold Schwarzenegger, il modello di *macho iberico* tardofranchista è piuttosto flaccido, ma incredibilmente seduttore³³¹. Il suo potere non deriva dall'eroismo o dalla forza muscolare, ma dalla possanza sessuale, dalla sua capacità di conquistare. Sia nel tardofranchismo che nei primi anni democratici è paradossalmente molto difficile trovare rappresentazioni che evadano queste coordinate: le pellicole di Saura, comunque poco adatte ad un'analisi di genere, condannano al contempo le istituzioni franchiste e la violenza sul femminile, ma non propongono effettivamente modelli sovversivi: d'altra parte, anche il cinema LGBT che si affermerà nel primo decennio democratico con nomi come Carlos Serrano de Osma o Pedro Almodovar, pur presentando uomini apparentemente distanti dalla mascolinità egemone e seduttrice, non è privo di problematicità. Come dimostra infatti Ivan Gomez³³², il "nuovo uomo" protagonista di queste pellicole da una parte si mostra affettuoso e si occupa della cura della famiglia – tradizionalmente appannaggio della donna –, dall'altra non cessa di essere un seduttore, né di utilizzare la violenza, soventemente legittimata dalla narrazione. Ovvero, anche in un cinema dichiaratamente sovversivo rispetto al discorso di genere, il nuovo uomo conserva i propri privilegi sociali, riaffermandosi come centro egemonico del potere³³³. Una simile contraddizione caratterizza anche il nuovo modello di mascolinità proposto da Sacristán, il quale incarna al contempo un discorso androcentrico e potenzialmente trasgressivo, aprendosi così a molteplici letture.

331 Gómez Beltrán, Iván, *La representación de la masculinidad hegemónica en el cine LGBT español (1980-2000)*, tesi di dottorato (Università di Oviedo, 2019), <http://hdl.handle.net/10651/51134> (ultimo accesso 20/03/2025).

332 Ibidem.

333 Ibidem.

José Sacristán

Il posizionamento nell'industria

Come avviene frequentemente per gli interpreti spagnoli del secolo scorso, anche la carriera di José Sacristán inizia dal teatro, nella compagnia titolare del Teatro Infanta Isabel di Madrid³³⁴. Approdato al cinema all'inizio degli anni Sessanta, l'attore interpreta principalmente ruoli secondari nelle commedie *desarrolliste*, diventando rapidamente una spalla comica di Alfredo Landa. Il ruolo è per lui talmente incasellante che nel 1973, durante un'intervista all'attore³³⁵, la giornalista Sol Alameda lo descrive come un potenziale sostituto dello stesso Landa, la cui popolarità sembra subire un'inflessione per il cambio dei gusti del pubblico. Sacristán risponde confermando di essere stato a lungo rassegnato a interpretare reiteratamente un ruolo caricaturale per tutta la vita, se non fosse stato per l'occasione di firmare un contratto quadriennale con Dibildos: “Se me ha abierto el cielo de repente”, commenta, aggiungendo che per la prima volta gli è possibile interpretare un personaggio veritiero, realista, nel quale riesce a riconoscersi³³⁶.

Lo scambio mette in luce due questioni fondamentali: in primo luogo, la concezione monolitica e rigidamente coerente della figura divistica sta progressivamente scomparendo per lasciare posto ad una maggiore flessibilità nel rapporto tra l'attore, la sua *star persona* e la *screen persona*. Barry King definisce il divo contemporaneo come un “elastic self” proprio per l'ampia rosa di caratteri e personalità che può assumere sullo schermo, senza tradire le aspettative del pubblico³³⁷. Ciò sarebbe stato impensabile nello *star system* classico, dove ogni divo incarnava un preciso archetipo al quale rimaneva fedele in tutte le performance pubbliche, dietro e davanti alla camera. L'autore riconduce questa evoluzione del paradigma – da un divo dalla personalità affidabile e intelligibile a un divo ambiguo, contraddittorio – a una serie di cambiamenti della società moderna: oltre ad alcune specifiche del sistema industriale della New Hollywood, King sottolinea come gli attori contemporanei siano sempre più ingaggiati per lavorare in produzioni eterogenee, con la paradossale richiesta di essere al contempo multiformi e autentici in ogni ruolo. Inoltre, la proliferazione degli schermi e l'onnipresenza informativa hanno sottoposto con

334 “José Sacristán”, in *Academia des Artes Escénicas*, <https://academiadelasartesescenicas.es/jose-sacristan/> (ultimo accesso 02/04/2025).

335 Alameda, Sol, “José Sacristán: entre la resignación y la esperanza”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1315, 1974, pp. 53-55.

336 Ivi., p. 54.

337 King, Barry, “Embodying an Elastic Self: the Parametrics of Contemporary Stardom”, cit.

sempre maggiore insistenza le star allo scrutinio pubblico, rendendo più facile individuare discrepanze e incongruenze nelle loro molteplici performance; anzi, proprio tale contraddittorietà sarebbe secondo l'autore motivo di ulteriore curiosità per gli spettatori, animati dal desiderio di risolvere l'enigma dell'identità autentica dietro ai personaggi pubblici. Questi fattori contribuiscono ad una "disintegrazione endemica della persona"³³⁸ delle star, portate a rinegoziare costantemente il loro rapporto con i pubblici nel tentativo di tracciare una auto-narrazione coerente. Se Landa appartiene ancora a un divismo classico – al punto che lo stesso Sacristán nell'intervista conferma che l'attore è esattamente come lo si vede sullo schermo, quasi come si limitasse ad interpretare se stesso – Sacristán è invece già un "elastic self", considerando la sua distanza dal proprio corrispettivo diegetico landista. Il fatto che Alameda, accorgendosi di tale distanza, si dimostri molto sorpresa conferma che il cambiamento nell'intendimento collettivo delle star sta avvenendo proprio in questo decennio, in cui coesistono, dunque, il paradigma classico e quello emergente.

L'articolo mette tuttavia in evidenza anche la posizione della Tercera Vía in questo cambiamento sistemico: da una parte, la corrente paradossalmente riconferma la corrispondenza tra la personalità dell'attore e la sua *screen persona*, permettendo a Sacristán di interpretare un personaggio nel quale si riconosce, dunque di portare in scena se stesso. Dall'altra, tuttavia, queste stesse produzioni gli consentono di uscire dallo stereotipo nel quale era stato incasellato dal cinema precedente, segnalando una rottura. La grandissima eterogeneità delle pellicole a cui prenderà parte nei decenni successivi, progressivamente più ambiziose e impegnate, confermano come la Tercera Vía abbia contribuito effettivamente a liberarlo dal vincolo con il cinema precedente, segnando al contempo un momento di svolta per la cinematografia nazionale, nonostante i suoi numerosi paradossi.

La star persona

In realtà nelle prime produzioni di Dibildos, la *persona* di Sacristán, piuttosto che realistica e spontanea, sembra incarnare in maniera esasperata l'idea di mascolinità in crisi che anima il dibattito collettivo. Nelle sue relazioni con i vari personaggi femminili, molti dei quali emancipati e desiderosi di nuove libertà, Sacristán mette in scena un uomo che fallisce ripetutamente sia nel corrispondere all'ideale virile e dominante rappresentato dal

338 Ivi., p. 52

galán di Escobar, sia nel dimostrare l'appetito sessuale del *rodríguez* di Landa. La sua fisionomia esile e slanciata, la sua gestualità nervosa e irrequieta, così come il senso di inquietudine che anima tutti i suoi personaggi – distanti dalla serenità che caratterizza i protagonisti del ciclo landista – informano precisamente l'idea di un uomo che si sente minacciato, ostile a tutto ciò che lo circonda, ultimo baluardo di resistenza di fronte alla modernizzazione del Paese. Secondo Alvaro Del Amo³³⁹, nel cinema tardofranchista e in particolare dalla seconda metà degli anni Settanta, questa crisi della mascolinità non sarebbe mai effettivamente spiegata o affrontata nelle sue cause dalla narrazione, ma piuttosto assunta come una condizione aprioristica, quasi si trattasse di un fallimento recondito capace di infondere un marcato pessimismo e un senso di impotenza retrospettiva nei personaggi maschili. Il maschile messo in scena da Sacristán all'interno della Tercera Vía incarna in maniera quasi didascalica tale crisi, esasperando la contraddizione tra il modello di maschio tradizionale e il costante fallimento di aderirvi da parte dell'attore; proprio questi fallimenti attivano un meccanismo comico spiccatamente sarcastico, dove il riso si accompagna alla constatazione dell'obsolescenza dell'ideale maschile del primo franchismo.

In *Vida conyugal sana* interpreta Enrique, un uomo ossessionato dagli annunci pubblicitari, tanto da mandare in crisi il suo matrimonio; proprio questa ossessione permette di mettere in scena la dualità del suo personaggio, evidenziando la sclerosi che deriva dalla forzatura di un modello ormai inapplicabile. Enrique è infatti capo di un'azienda, e in quanto tale si mostra forte, capace, impositivo nei confronti dei suoi dipendenti. Inoltre, fuma, beve, ha delle esplosioni di aggressività e si accende improvvisamente di desiderio erotico verso sua moglie, cercando persino di spogliarla nella cucina di un amico. Tuttavia, a causa delle amnesie e dei suoi costanti pensieri ossessivi per le pubblicità, si ritrova nel letto di una donna senza ricordare di esservi arrivato, mostrandosi impacciato e imbarazzato, moralmente e fisicamente nudo, nelle sue forme gracili, di fronte alla spavalderia e alla sicurezza dimostrate della misteriosa amante notturna, che lo sbeffeggia per la sua scarsa virilità. In altri casi, la sua psicosi sembra renderlo sessualmente inappetente, mandando in allarme sua moglie e facendole pensare al divorzio. Questa, interpretata da Ana Belén, porta in scena i principi e la morale dei manuali sessuali precedentemente menzionati, sottolineando come tra i doveri di un uomo

339 Del Amo, Álvaro, *La comedia cinematográfica española* (Madrid: Alianza Editorial, 2009).

vi sia quello di soddisfare sessualmente la propria compagna; perciò, qualora manchi questa capacità, sarebbe lecito per lei trovare conforto altrove o pensare ad una separazione. Lui d'altra parte, con il suo rifiuto, incarna la difficoltà a rispettare questi standard. In altri momenti, invece, la trasgressione della norma avviene attraverso scenate di esaurimento nervoso che dimostrano non solo una perdita di controllo – impensabile per la mascolinità del *galán* – ma anche una tendenza all'isteria tipicamente associata ai personaggi femminili³⁴⁰. A causa di queste scenate Enrique viene costretto con l'inganno a vedere uno psicologo, il quale traccia un diagnostico che potrebbe riassumere la condizione di alienazione in cui vessa collettivamente il “maschio iberico” negli anni Settanta. Pochi anni prima un cortometraggio di Mariano Baselga, allievo della EOC, aveva messo in scena un analogo momento di confronto tra medico e paziente, dove la riflessione sulla mascolinità e le difficoltà del nuovo uomo spagnolo durante il tardofranchismo erano trattate in maniera ancora più didascalica³⁴¹. In *Check-up* (Mariano Baselga, 1971), un uomo giunto ai quarant'anni si sottopone ad un'approfondita analisi medica per controllare il proprio stato di salute. Apparentemente, il protagonista presenta tutti i requisiti per essere considerato in salute in una società di stampo patriarcale come quella franchista: non è dedito ad alcun tipo di eccesso, è sposato e limita la sessualità ai doveri coniugali e ha abbandonato i propri sogni per intraprendere una carriera seria e rispettata. Il vero significato della pellicola risiede tuttavia nel sottotesto, nella frustrazione dell'uomo costretto ad una vita che non lo soddisfa pienamente e, ancora maggiormente, nella sottile angoscia che caratterizza la sua smania di avere conferme circa la propria normalità e adeguatezza, quasi avesse perso dei riferimenti identitari solidi. Alla domanda finale (“¿Qué me pasa, doctor?”) la risposta del dottore (“Es usted un hombre sano y normal”) sembra precludere alla psicosi che metterà in scena la successiva produzione di *Dibildos, Los nuevos españoles*, l'inadeguatezza dei valori tradizionali viene rappresentata attraverso una metafora tanto efficace quanto ambigua. A livello letterale, la pellicola narra dell'acquisizione di una ditta spagnola da parte della Bruster and Bruster statunitense, la quale impone a tutti i dipendenti – tra i quali il personaggio di Sacristán, Pepe – una condotta aggressivamente capitalista, abituantoli ad una disciplina militare ferrea, educando le loro mogli al ruolo supportivo e di cura che verrà loro richiesto e trasferendoli

340 Showalter, Elaine, “Hysteria, Feminism, and Gender”, in Gilman, S., et alii (eds.), *Hysteria Beyond Freud* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1993), pp. 287-335.

341 McCausland, Elisa e Salgado, Diego, “Reflexiones en torno a “Alegorías de una masculinidad dislocada””, foglio di sala online per la rassegna *Flores en la sombra* della Filmoteca Española, cit.

in nuovi conglomerati urbani, simbolo di modernità. Secondo una possibile interpretazione di stampo sociologico, come quella proposta da Asion Suñer, la pellicola incarnerebbe la progressiva “americanizzazione” della la rispettiva modernizzazione dello spagnolo medio, con un finale tragicamente conservatore di condanna verso il modello americano ritorno alla semplicità e autenticità rappresentate dal modello spagnolo³⁴². Da una prospettiva di genere, tuttavia, è possibile cogliere una forte analogia tra il modello capitalista statunitense imposto dalla Bruster and Bruster e l’ideale tradizionale di mascolinità patriarcale. Gli uomini Bruster devono infatti essere “aggressivi, duri, trionfatori, vitali” (min. 56:00), ovvero dei *machi*, come spiegano più volte il nuovo direttore e la sua segretaria. Animato da queste indicazioni, Pepe comincia ad atteggiarsi come un vero uomo Bruster, utilizzando le lenti a contatto invece degli occhiali, sintomo di debolezza, mostrandosi un seduttore attivo con la moglie e assumendo una postura sempre più solida e impettita, lontana dal nervosismo che caratterizzava la sue gestualità all’inizio della pellicola. Addirittura, in una scena emblematica al bar con i colleghi, si esibisce in un’esibizione di canto e danza della *copla*, genere del folklore andaluso del quale Manolo Escobar era il massimo rappresentante. Anche qui il fallimento è però imminente: dopo aver cantato, esattamente come Enrique, Pepe finisce per ubriacarsi e mettersi in ridicolo, così come presto tornerà ad utilizzare gli occhiali ed esploderà in momenti di forte perdita di controllo e crollo nervoso. Verso la fine del film, al termine di una di queste scenate, si ritroverà persino a scoppiare in lacrime tra le braccia della moglie, mostrando una fragilità e una tenerezza che contrasta con la sicurezza e la fermezza di lei, e che ancora una volta sovverte il modello dominante rovesciando in modo speculare i ruoli di genere. Ancora più che in *Vida conuygal sana*, appare qui evidente come il machismo sia una performance di genere.

Con *Los nuevos españoles* si inizia a definire un modello di maschile effettivamente nuovo, capace di mostrare le proprie fragilità senza essere legittimato da una patologia psicologica. La spontaneità del suo personaggio nella pellicola si perde tuttavia in *Mi mujer es muy decente*, dove l’attore torna a interpretare la psicosi dell’uomo moderno con una gestualità volutamente sopra le righe e parodica, ridicolizzando le derive ossessivo-compulsive del modello tradizionale soprattutto nelle dinamiche di controllo del femminile. La sua volontà di controllare rigidamente il corpo e il comportamento prima

342 Asion Suñer, Ana, *La Tercera Vía del cine español*, cit.

della moglie, poi dell'amante – paragonate entrambe ai passerotti che lui alleva rinchiusi in gabbia – diventa infatti il principale espediente comico proprio in nome del suo anacronismo: con i tempi moderni e la liberazione dei costumi (tema non privo di criticità e implicazioni discriminatorie di genere, come evidenziato in precedenza), l'esigenza di continuare ad avere il completo controllo sulla vita delle proprie compagne non può che portare l'uomo alla nevrosi. L'obsolescenza dei valori incarnati da Paulino è quindi in stretto rapporto con quelli messi in scena dalle controparti femminili, donne libere, emancipate sessualmente e soprattutto incontrollabili, capaci di mandare in crisi il modello di ordine patriarcale al quale cerca disperatamente di ricondurle il protagonista. Sebbene la fine della pellicola, in una logica conservatrice, celebri la restaurazione dell'ordine e il valore del matrimonio tradizionale, l'effetto parodico che deriva dall'exasperazione nervosa della persona di Sacristán introduce il dubbio che realmente quell'ideale di vita coniugale sia ormai auspicabile, segnalando anche in questo caso un elemento di trasgressione alla norma³⁴³.

Le performance analizzate illustrano un'ulteriore contraddizione tra le molte che caratterizzano la Tercera Vía: quella tra una recitazione naturalistica ed eccentrica. James Naremore illustra la differenza tra i due stili³⁴⁴: se nella performance naturalistica si ricerca una mimesi completa con la realtà, ottenendo quell'effetto di recitazione invisibile ricercato da molti registi della modernità³⁴⁵, una performance eccentrica ostenta la propria artificialità e stilizzazione, spesso in un contesto comico. Ne sono un chiaro esempio alcuni attori della Hollywood classica, come William Demarest, Eugene Pallette, Franklin Pangborn o Raymond Walburn. Secondo i meccanismi del divismo hollywoodiano classico, tuttavia, questa performance sopra le righe veniva letta non tanto come una parodia volta a ridicolizzare modelli sociali specifici, quanto come una spontanea espressione delle personalità istrioniche degli attori. Ruoli eccentrici erano affidati ad attori altrettanto fuori dagli schemi, rientrando nell'economia tradizionale dello *star system* statunitense, che prevede una perfetta sovrapposizione tra *star persona* e attore. Non si può dire lo stesso per la recitazione di Sacristán: passando da interpretazioni più naturalistiche a performance esasperate e quasi caricaturali – sia in pellicole diverse sia all'interno dello stesso prodotto, come accade in *Los nuevos españoles* – l'attore rivela la costruzione dietro

343 Come anticipato per il caso di San José, con "trasgressione" si fa riferimento alla concettualizzazione di Foucault e Bataille.

344 Naremore, James, *Acting in the cinema* (Berkeley: University of California Press, 1990).

345 Scandola, Alberto, *Il corpo e lo sguardo*, cit.

il ruolo del maschile tradizionale denunciandone l'obsolescenza. Il discorso é quindi analogo a quello relativo a San José, dove abbiamo già sottolineato come il gioco meta-referenziale e l'ostentazione della recitazione diventino meccanismi di rovesciamento e decostruzione dei ruoli di genere naturalizzati.

Questa immagine di uomo in crisi interseca prevedibilmente il tema dell'omosessualità, fino ad allora repressa cinematograficamente e celata dietro rappresentazioni equivoche per aggirare le strette maglie della censura franchista³⁴⁶. Senza approfondire le controversie epistemiche nello studio dell'omosessualità nel cinema³⁴⁷, ci limitiamo qui ad osservare come, sebbene la *Ley de Peligrosidad Social* dichiarò ufficialmente illegale l'omosessualità solo a partire dal 1970, i documenti redatti dalla Giunta di Censura segnalano prevedibilmente un'attenzione per il tema già nei decenni precedenti³⁴⁸. Ciò significa che, al netto dell'indubbia ambiguità di questa categoria in contesti storici dove non era possibile sviluppare un dibattito trasparente sul tema a causa della categorica condanna statale, possiamo sostenere che qualsiasi accenno all'omoerotismo fosse prontamente eliminato dalle sceneggiature e dalle pellicole già pronte per la distribuzione. Gli unici riferimenti espliciti all'omosessualità accettati fin dal primo franchismo sono quelli che prevedono una sua ridicolizzazione, trasformando i personaggi omosessuali, quasi sempre secondari, in pagliacci esilaranti la cui forza comica risiede nella rottura della norma e nell'estraneità alla società civile, analogamente a quanto succede in molto cinema comico hollywoodiano³⁴⁹. Questo genere di "comedias de mariquitas"³⁵⁰ continua a prosperare negli anni Settanta, come dimostra l'ampio successo di pubblico di *Due ragazzi da marciapiede*.

Al contempo, tuttavia, alcune pellicole riescono ad eludere la censura attraverso sottili allusioni a un possibile interesse erotico tra i personaggi maschili, il quale rimane tuttavia così ambiguo che registi, qualora interrogati, potrebbero facilmente sostenere che

346 Melero Salvador, José Alejandro, "La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista", in *Zer*, vol.19, n. 36, 2014, pp. 189-204.

347 Per un riassunto efficace dei principali *empasse* nello studio della rappresentazione dell'omosessualità nel cinema spagnolo del franchismo si rimanda a elero Salvador, José Alejandro, "La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista", cit.

348 Si veda Alfeo Álvarez, Juan Carlos, *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*, tesi di dottorato (Università Complutense di Madrid, 2003).

349 Charney, Maurice, *Comedy High and Low* (New York: Oxford University Press, 1973).

350 Melero Salvador, José Alejandro, "La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista", cit., p. 201

qualsiasi allusione omoerotica fosse assente dalla rappresentazione³⁵¹. Alberto Mira rintraccia degli esempi di tale ambiguità – che gioca quindi con il sottotesto delle pellicole – in alcuni dei titoli più celebri dei primi anni Quaranta, come *Raza*, tracciando un filo rosso che arriva fino agli anni Sessanta, con *Diferente* (Luis María Delgado, 1962)³⁵². Questo stesso tipo di allusioni implicite si trovano anche nei personaggi di Sacristán nelle pellicole iniziali della Tercera Vía.

Generalmente, gli studi accademici hanno analizzato la *queerness* di Sacristán in riferimento a pellicole successive, dove il discorso diventa esplicito³⁵³: nel *Diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978) l'attore interpreta un deputato di sinistra dichiaratamente omosessuale – denunciando a più riprese la repressione a cui fu sottoposto dal regime franchista durante tutta la vita – mentre nel celebre *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978) recita la parte di un avvocato che, di notte, si esibisce in spettacoli di cabaret vestito da donna con lo pseudonimo di Flor de Otoño (incarnando un personaggio che oggi potremmo associare al discorso sul *drag*). Quest'ultimo ruolo lo ha decisamente consacrato come uno dei primi rappresentanti del discorso *queer* negli schermi spagnoli³⁵⁴. Tuttavia, riteniamo che questa associazione sia già presente in forma germinale nelle pellicole della Tercera Vía, attraverso un percorso di progressiva visibilizzazione e problematizzazione.

In effetti, nelle prime produzioni la virilità alternativa, fragile e nervosa incarnata dall'attore è ancora un espediente comico, al pari di quanto accade nelle commedie “de mariquitas”. Ne sono un esempio le due scene già citate in cui l'attore rispettivamente si copre le nudità davanti allo sguardo della sconosciuta con cui ha passato la notte (*Vida conyugal sana*) e il pianto finale in *Los nuevos españoles*. Allo stesso modo, vengono usate come espediente comico quelle situazioni in cui l'attore assume atteggiamenti tradizionalmente associati a personaggi femminili: nella stessa pellicola, in una delle sequenze iniziali, si mette in evidenza come, sebbene tutti gli impiegati colleghi di Pepe siano sposati, egli è l'unico a non mostrare alcun interesse sessuale verso l'attraente segretaria dell'ufficio; al contrario, mentre gli altri la provocano con allusioni erotiche, lui le da consigli estetici per sedurre un possibile partner. In *Mi mujer es muy decente*, invece,

351 Mira, Alberto, “El significante inexistente: cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español”, in *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n. 54, 2006, pp. 70-97.

352 Ibidem.

353 Martínez Pérez, Natalia, “Modelos de masculinidad en el cine de la Trascición: José Sacristán”, in *ICONO 14*, n. 9, 2011, pp. 275-293.

354 Perriam, Chris, *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

nonostante il desiderio per Paloma sia tangibile, quando lei si slancia per baciarlo nella scena ambientata al parco del Retiro di Madrid, lui inizialmente le resiste esattamente come Ana resiste all'impeto di Pepe in *Los nuevos españoles*: la gestualità è analoga, ma se nel caso di Ana rientra nella norma di genere per cui una donna rispettabile dev'essere controllata, contenuta e soprattutto pudica, nel caso di Paulino si tratta di una sovversione alla norma che vede l'uomo sicuro di sé e determinato a conquistare la controparte femminile.

Nelle produzioni più mature, invece, queste gestualità enfatiche e forzatamente comiche lasciano spazio ad un più sommo desiderio omosociale, analogamente a quanto accade in molte produzioni coeve: come rileva Del Amo³⁵⁵, a partire dagli anni Settanta i personaggi maschili condivideranno progressivamente avventure sessuali ma soprattutto momenti di confronto e sfogo con compagni dello stesso sesso. Nelle successive *¡Estoy en crisis!* (Fernando Colomo, 1982) e *Asignatura pendiente* i personaggi interpretati da Sacristán riescono ad entrare in intimità e mettersi a nudo (qui solo metaforicamente) solo con compagni maschi – rispettivamente con Benavides (Fernando Vivanco) e Trotski (Antonio Gamero), dai quali riceve mutuo supporto nelle difficoltà. Questa stessa dinamica era però già presente all'inizio di *Hasta que el matrimonio nos separe*, quando il personaggio di Sacristán (Miguel) riceve la notizia che la donna che sta frequentando è incinta; indeciso su come agire, Miguel non esita a confrontarsi con le proprie compagnie maschili.

L'interpretazione della comparsa di queste dinamiche nelle rappresentazioni non è univoca. Il desiderio omosociale è stato infatti oggetto di indagine negli studi di genere a partire dagli anni Ottanta, dando adito a differenti correnti di pensiero che l'hanno identificato rispettivamente come strumento di consolidamento della mascolinità egemone³⁵⁶ o come sintomo di dinamiche più complesse nella costituzione dell'identità maschile. In questo secondo filone, Eve Kosofsky Sedgwick è stata la prima ad associare il desiderio omosociale nelle rappresentazioni culturali (letterarie, nel suo caso) ad una forma di celato omoerotismo, represso nelle società occidentali a partire dal Settecento³⁵⁷. Partendo dal suo spunto, il recente studio sociologico di Raffaella Ferrero Camoletto e

355 Del Amo, Álvaro, *La comedia cinematográfica española*, cit.

356 Sono rappresentativi di questo filone il saggio di Sharon Bird intitolato "Welcome to the Men's Club" e l'articolo di Michael Flood dal titolo "Men, Sex, and Homosociality".

357 Sedgwick, Eve, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York, Columbia University Press, 1985).

Chiara Bertone ha dimostrato che effettivamente il contesto omosociale può rappresentare tanto un ambito di consolidamento del modello normativo ed egemone, quanto uno spazio di messa in discussione dello stesso, capace di accompagnare un progressivo cambiamento nell'identità maschile³⁵⁸. Nella filmografia di Sacristán si assiste effettivamente ad un passaggio da dinamiche omosociali-conservatrici (si pensi alle prime produzioni landiste, dove al centro dello scambio maschile vi sono la competitività reciproca e l'oggettivazione sessuale delle donne³⁵⁹) a pellicole in cui lo scambio omosociale serve al personaggio per mettere a nudo le proprie fragilità e interrogarsi circa le aspettative sociali intorno al proprio ruolo (come nel caso di Miguel). Le pellicole della Tercera Vía accompagnano questo passaggio progressivo, mantenendo toni più conservatori nel caso di *La mujer es cosa de hombres* e *Los nuevo españoles*, dove il gruppo di colleghi o conoscenti continua a riprodurre dinamiche di cameratismo, a *Hasta que el matrimonio nos separe*, dove queste stesse dinamiche cameratesche vengono messe in discussione da Miguel, che si mostra amareggiato, tormentato e angosciato quando gli amici lo esortano a comportarsi ragionevolmente aderendo alla norma, sposando la ragazza e costruendo una famiglia tradizionale.

Tutti i sintomi della crisi della mascolinità fin'ora evidenziati (la gestualità nervosa e i tentativi frustrati di soddisfare gli standard del ruolo di genere tradizionale, l'assunzione di atteggiamenti femminili e il desiderio omosociale) né sono un fenomeno che interessa solo la Spagna, né possono essere interpretati in un'unica maniera.

Sacristán sembra infatti anticipare un cambiamento che diventerà evidente anche nel cinema hollywoodiano a partire dagli anni Ottanta, quando cominciano a proliferare le rappresentazioni di mascolinità anti-egemoniche e potenzialmente anti-eroiche³⁶⁰. Secondo l'analisi di Susan Faludi³⁶¹, si tratterebbe della diretta conseguenza di un cambio radicale e sistemico che avrebbe investito le giovani generazioni a partire dagli anni Sessanta, e che avrebbe visto il "tradimento" delle narrazioni e delle promesse portate avanti dalle generazioni precedenti. Più precisamente, l'autrice identifica nel profondo cambio delle istituzioni con le quali il maschile veniva tradizionalmente identificato, prime fra tutte la

358 Ferrero Camoletto, Raffaella e Bertone, Chiara, "Tra uomini: indagare l'omosocialità per orientarsi nelle tras formazioni del maschile", in *AGAboutGender*, vol. 6, n. 11, 2017, pp. 45-73.

359 Secondo molti autori questi sono due tratti della mascolinità egemone rafforzati proprio dalle dinamiche cameratesche tra uomini.

360 Zurian, Francisco, "Héroes, machos o, simplemente hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades", in *Secuencias. Revista de Historia del cine*, n. 34, 2011, pp. 32-53.

361 Faludi, Susan, *Stiffed: The Betrayal of Modern Man* (Londra: Vintage, 2000).

famiglia, la causa primaria di un disorientamento esistenziale dell'uomo bianco, suggerendo come possibile salvezza una radicale messa in discussione di quel sistema patriarcale che li vincola a modelli monolitici di mascolinità. Bisognerebbe, quindi, pensare al di fuori dei ruoli di genere tradizionali, in maniera analoga a quanto suggerisce Teresa de Lauretis relativamente al femminile. Nel caso del maschile, Faludi sottolinea tuttavia una problematicità aggiuntiva, ovvero la difficoltà di identificare chiaramente l'obiettivo contro il quale muovere le proprie rivendicazioni; paradossalmente infatti, tale obiettivo è costituito dal medesimo sistema che li intrappola e che sarebbe costruito idealmente a loro vantaggio. Da qui deriverebbe un fraintendimento delle cause del proprio malessere e del nuovo senso di inadeguatezza, che sarebbero attribuiti non tanto al sistema di ruoli di genere – parimenti oppressivo verso il maschile e verso il femminile – quanto piuttosto alle nuove libertà delle donne. Tale errore cognitivo, secondo l'autrice, sarebbe alla base di rappresentazioni tanto demonizzanti del femminile, quanto vittimizzanti del maschile. Analogamente, analizzando le commedie della New Hollywood e nello specifico la figura di Woody Allen, Kathleen Rowe interpreta la vittimizzazione del maschile come un perverso stratagemma per perpetuare posizioni patriarcali e legittimare l'imposizione del proprio potere sul femminile³⁶². In altre parole, l'uomo vittima sarebbe sintomo di un discorso conservatore di rivendicazione dei privilegi perduti come genere dominante.

Sebbene questa prospettiva sia da tenere in considerazione, è possibile rintracciare una seconda linea interpretativa che permetta di evitare polarizzazioni e aprire l'analisi alla porosità del dibattito sul nuovo maschile. Secondo Yvonne Tasker infatti³⁶³, la comparsa dell' "uomo nuovo" sugli schermi statunitensi sarebbe da intendersi come un tentativo di rielaborare le emozioni e il proprio lato femminile repressi dalla cultura patriarcale; tali personaggi farebbero la loro comparsa soprattutto nelle commedie della Nuova Hollywood a partire dagli anni Settanta – anche questa autrice cita come modello esemplare il caso di Woody Allen – e sarebbero la diretta risposta dei movimenti femministi e delle teorie di genere. La prospettiva di Tasker rifiuta quindi di condannare il nuovo immaginario come semplice baluardo della mascolinità egemonica, cogliendovi una prima apertura alle infinite possibilità di abitare il maschile. Una considerazione che si rivela particolarmente efficace nell'analisi della star persona di José Sacristán se si tengono in conto due elementi.

362 Rowe, Kathleen, *The Unruly Woman*, cit.

363 Tasker, Yvonne, *Spectacular Bodies* (Londra, New York: Routledge, 1993).

In primo luogo, negli stessi anni della Transizione figure analoghe a quella di Sacristán compaiono in pellicole dichiaratamente femministe, e in modo particolare nella cinematografia di Pilar Mirò. Se infatti anche Josefina Molina e Celia Bartolomé mettono in scena figure maschili fragili, è soprattutto Mirò a tratteggiarne la crisi con gli stessi tratti tragicomici delle pellicole della Tercera Vía. Il film che forse meglio esemplifica questa idea è *Hablamos esta noche* (Pilar Mirò, 1982), che vede come protagonista un ingegnere prossimo al divorzio, che deve fare i conti con la scoperta dell'omosessualità del figlio e l'incapacità di gestire i conflitti sul posto di lavoro. Nelle stesse parole della regista, l'intenzione era quella di raccontare il collo della mascolinità patriarcale tradizionale e il suo spaesamento di fronte ad un mondo che cambia e lo lascia inerte, incapace di utilizzare le nuove libertà che potrebbero derivare³⁶⁴. L'ipotesi che si tratti di personaggi che ribadiscono la virilità tradizionale sembra quindi vacillare a favore di una più ambigua ricerca di nuove dinamiche tra i generi. In seconda analisi, nelle pellicole successive Sacristán continua a interpretare un uomo nuovo ma abbandona le tinte più macchiettistiche e caricaturali dando vita a personaggi sfaccettati e di grande dignità morale, come nel caso di *El diputado* o di *Flor de Otoño*.

José Sacristán, a partire dalle pellicole della Tercera Vía e nelle produzioni successive, riesce così a incarnare in maniera elastica le diverse tensioni intorno al cambio dell'identità maschile nella nuova società, aprendo ad una lettura plurale del genere, mettendo in luce fragilità e nevrosi, che progressivamente smettono di essere oggetto di ridicolo per acquisire legittimità e valore. La sua persona sarebbe quindi da leggere nel più ampio tentativo di proporre rappresentazioni mediatiche che “decostruiscano le vecchie idee e costruiscano una nuova mascolinità sicura di sé stessa e della propria pluralità: non una mascolinità ma una diversità di molte mascolinità”³⁶⁵. Anticipa in questo modo un cambio lento e progressivo che, come rileva Joan Sanfèlix nella sua indagine sociologica sulle mascolinità negli anni Duemila³⁶⁶, ci sta portando sempre più vicini ad una “rottura con la norma egemonica e al consolidamento di nuove mascolinità che ci aiutino a

364 Guarinos Virginia, “El país de los hombres perdidos: personajes masculinos en el abismo en el cine español de la transición”, in *Área abierta*, vol. 15, n. 1, 2015, pp. 3-14.

365 Zurian, Francisco, “Héroes, machos o, simplemente hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades”, cit.

366 Sanfèlix Albeda, Joan “Las nuevas masculinidades. Los hombres frente al cambio en las mujeres”, in *Prisma Social*, n. 7, 2012, pp. 220- 247.

costruire società in cui tutti ci sentiremo più a nostro agio indipendentemente dal sesso di nascita”³⁶⁷.

³⁶⁷ Ivi., traduzione mia, p. 245.

CONCLUSIONI

L'analisi appena proposta sul fenomeno della Tercera Vía del cinema spagnolo – limitata a otto pellicole prodotte da José Luis Dibildos tra il 1974 e il 1976 – ha permesso di confermare e meglio articolare alcune delle ipotesi formulate in partenza.

È stato dimostrato come la presentazione e la promozione di queste pellicole abbiano cercato di generare aspettative circa un rinnovamento della cinematografia nazionale, superando la fortissima dicotomia tra Viejo Cine Español e Nuevo Cine Español, due cinematografie che nella neonata classe dei cinefili venivano associate rispettivamente al franchismo e all'antifranchismo. Da una parte, infatti, molti dei collaboratori di Dibildos militavano in partiti di sinistra o avevano idee dichiaratamente progressiste; inoltre, le dichiarazioni rilasciate da Dibildos e l'etichetta da lui stesso coniata (Tercera Vía) come abile strategia di marketing riuscirono a fomentare le aspettative di quanti auspicavano un cambio di rotta nella cinematografia nazionale. D'altra parte, gli stessi materiali promozionali – soprattutto le locandine e i pressbook – così come i toni dichiaratamente buffoneschi delle pellicole, continuavano a richiamare i prodotti associati all'ideologia franchista, così da non allontanare potenziali segmenti di pubblico affezionato a quelle produzioni.

Lo studio della classe dei cinefili – a cui appartenevano sia i critici che una nuova nicchia di spettatori colti e affezionati – ha messo in luce come questa promozione contraddittoria abbia generato aspettative altrettanto contraddittorie: alcuni si sono recati in sala sperando di vedere film radicalmente nuovi, altri rassegnati all'idea di ritrovare le consuete commedie popolari del *desarrollo*. Le reazioni sono state altrettanto polarizzate: alcuni critici e spettatori hanno esaltato i caratteri progressisti delle commedie, spesso sottolineando una maggiore adesione alla realtà sociale della classe media; altri, invece, concentrandosi sulle analogie tra TV e VCE ne hanno biasimato i toni conservatori e tradizionalisti, facendo riferimento a loro volta alla realtà del Paese, ma per denunciarne la scarsa adesione.

Una così forte polarizzazione nelle aspettative e nelle reazioni dei cinefili permette di tratte due conclusioni circa il progetto di Dibildos: in prima istanza, si registra la permanenza di schemi rigidi di interpretazione delle pellicole, con altrettanto rigide implicazioni politiche. Le otto commedie studiate vengono infatti valutate in base alla loro

associazione alla cinematografia considerata “franchista” o a quella “antifranchista”, senza che vengano introdotti criteri di lettura realmente nuovi. Inoltre, la stessa difficoltà a trovare un accordo nella classificazione dei prodotti è sintomatica della loro ambiguità: in questo la TV ha effettivamente rappresentato un seppur debole tentativo di sradicare dinamiche naturalizzate di interpretazione dei prodotti cinematografici. In altre parole, la destabilizzazione di paradigmi interpretativi condivisi e naturalizzati permette di slatentizzarli e il tentativo di forzarne i limiti anticipa un loro più deciso superamento, il quale avverrà solo dopo la Transizione politica e vedrà il suo auge nei primi anni democratici.

Si conferma in definitiva l’ipotesi che, come le commedie italiane degli anni Cinquanta, così la Tercera Vía è sintomatica di una società in forte evoluzione, dove quindi coesistono senza soluzione di continuità istanze vecchie e nuove. La si potrebbe definire un progetto innovativo rispetto al VCE, conservatore rispetto al NCE, senza dimenticare che si tratta di una semplificazione che non tiene conto del fatto che, come abbiamo cercato di mettere in luce, anche le due cinematografie presentano ciascuna un’amalgama contraddittoria di istanze progressiste e tradizionaliste. L’analisi delle due star di riferimento delle pellicole ha poi confermato la contraddizione della corrente, su due livelli diversi.

Dal punto di vista dello *star system* e della costruzione delle *star persona* di María Luisa San José e José Sacristán, la TV incarna quello stesso paradosso che descrive Alberto Scandola nel suo studio sull’attore della modernità³⁶⁸. Secondo Scandola, l’attore moderno interpreterebbe un ruolo sempre più aderente al suo vero Sé, portando la propria autenticità sullo schermo invece di creare una personalità pubblica ad hoc, studiata in accordo con i produttori (l’autore propone il cinema di Bresson come emblematico del nuovo rapporto tra l’attore e i personaggi diegetici nella modernità). Di conseguenza l’attore diventa anche più simile agli spettatori e alla gente comune, portandone sullo schermo vizi, fragilità, ambiguità e sfaccettature, in un meccanismo che aumenta la possibilità di identificazione dei pubblici. Con la TV, San José e Sacristán passano progressivamente da interpretare personaggi – archetipo, a incarnare persone comuni, appartenenti a quella stessa classe media che si pensava costituisse la maggior parte del pubblico delle pellicole. Dalle dichiarazioni di entrambi si rileva infatti un senso di liberazione che avrebbero

368 Scandola, Alberto, *Il corpo e lo sguardo*, cit.

sperimentato dopo la collaborazione con Dibildos, la quale avrebbe rotto la rigida associazione che li vincolava a personaggi fissi e stereotipici nelle commedie commerciali precedenti. Tale evoluzione corrisponde in buona parte a quanto osserva Barry King riguardo al divismo contemporaneo, formato da personalità sempre più elastiche e multiple³⁶⁹.

Tuttavia, il tentativo di rendere i divi più simili alle persone comuni, aumentando la possibilità di identificazione, rappresenta al contempo un sintomo di novità – in quanto le star non sono più modelli umani inarrivabili e ideali – e anche una rimanenza del vecchio – nella misura in cui l'identificazione con le star era un meccanismo auspicato dalla stessa Hollywood classica, come studiano non solo Scandola, ma anche Dyer e Alberoni³⁷⁰. Lo stesso può essere detto della perfetta corrispondenza tra la personalità dell'attore e la immagine pubblica (performance diegetica ed extradiegetica sembrano allineate), che rappresenta precisamente uno dei principi cardine dello *star system* classico.

Sul livello dei modelli di genere, si è messo in luce come entrambi gli attori, seppure all'interno di una cornice che si mantiene patriarcale e androcentrica, siano riusciti ad incarnare degli elementi di trasgressione, che hanno messo in discussione i limiti di questa stessa cornice. San José ha infatti portato in scena una donna combattiva e determinata, rivendicando le proprie libertà e mettendo in mostra l'artificio dell'ideale di angelo del focolare tradizionale, sebbene abbia allo stesso tempo confermato l'ideale dell'amore romantico delle commedie del primo franchismo. D'altra parte Sacristán ha incarnato la crisi dei valori patriarcali, mostrando una mascolinità fragile, nevrotica e frustrata nelle sue manie di controllo, nonché affine a molti comportamenti associati tradizionalmente al ruolo di genere femminile, ma che paradossalmente mantiene il proprio potere di affascinare le donne – come il macho iberico tradizionale. Lo stesso discorso della crisi del maschile può essere interpretato sia come una vittimizzazione che legittima l'imposizione dei valori tradizionali in un momento storico in cui si cerca di sradicarli, sia come un primo tentativo di elaborare tutti quegli aspetti che il modello di virilità del primo franchismo soffocava. In questo entrambi i divi confermano l'analisi di Dyer, per il quale un star è carismatica nella misura in cui riesce a farsi portavoce dei momenti di cambiamento dei paradigmi sociali, al contempo ribadendo i valori tradizionali per rassicurare i pubblici, e incarnando l'anelito al cambiamento che si agita silenzioso tra i

369 King, Barry, "Embodying an Elastic Self: the Parametrics of Contemporary Stardom", cit.

370 Dyer, Richard, *Star*, cit.

vari gruppi sociali³⁷¹. Se, secondo quanto riporta Teresa de Lauretis³⁷², la rappresentazione del genere è costitutiva del genere stesso, si può confermare che queste commedie abbiano rappresentato la fucina per stressare i confini dei generi tradizionali e immaginare nuove possibilità di compromesso per il maschile e il femminile.

Possibili sviluppi

Superare l'antitesi binaria tra *nuovo* e *vecchio* a vantaggio di una visione che integri l'uno nell'altro per cogliere la porosità di queste due categorie ha permesso di leggere la Tercera Vía come sintomo di un Paese in cambiamento – dove ogni cambiamento è per sua natura processuale, e prevede quindi varie sfumature di grigio piuttosto che dicotomie nette. Questa stessa prospettiva potrebbe rivelarsi interessante anche se applicata nei decenni successivi, ovvero nel primo periodo democratico, del quale fino ad oggi si sono evidenziati soprattutto i caratteri di novità.

La seconda parte del lavoro ha poi messo in luce alcuni buchi bibliografici che meriterebbero attenzione, soprattutto riguardo al cinema d'autore, dove sono state ancora poco applicate le metodologie dei *Gender Studies* e degli *Star Studies*. Sarebbe interessante analizzare come si differenzi il rapporto tra star e pubblici tra NCE e VCE, nonché dedicare uno studio specifico sui ruoli di genere nelle produzioni nel NCE a partire dagli anni Sessanta – in quanto l'ampio studio di Aintzane Rincón si sofferma unicamente sul cinema mainstream. Sarebbe utile considerare studi monografici sull'evoluzione di Alfredo Landa e José Sacristan che tengano conto non solo del contesto della produzione, ma anche dell'evolversi delle percezioni intorno alle loro figure. Per questo sarebbero utili degli studi qualitativi su nicchie di pubblici considerate in un arco temporale di circa cinquant'anni, tra gli anni Sessanta e i primi anni Dieci, dove si sono concentrati i maggiori cambiamenti nella loro immagine pubblica.

Infine, le interviste più recenti ai due attori hanno evidenziato un problema sistemico di discriminazione ageista nell'industria spagnola (ma lo stesso discorso potrebbe applicarsi ad altre cinematografie nazionali), che si intreccia a sua volta a una questione di genere. Approcciare quindi lo studio di alcune figure chiave nell'immaginario tardofranchista – gli stessi Landa e Sacristán, ma anche San José, Concha Velasco, Ana

371 Ibidem.

372 De Lauretis, Teresa, *Alice doesn't*, cit.

Belén, Paco Martínez Soria o Lina Morgan – con la metodologia degli *Aging Studies* potrebbe evidenziare da una parte stereotipi etari, dall'altra possibili sovversioni di quegli stessi stereotipi.

BIBLIOGRAFIA

- Adell Carmona, María e Sánchez Martí, Sergi, “Lina Morgan. El arquetipo de la ingenua explosiva en el cine del tardofranquismo”, in *L’Atalante*, n. 32, 2021, pp. 65-78.
- Ahmed, Sarah, *The cultural politics of emotion* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2014).
- Alfeo Álvarez, Juan Carlos, *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*, tesi di dottorato (Università Complutense di Madrid, 2003).
- Allen, Richard, *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality* (New York: Cambridge University Press, 1995).
- Angulo, Jesús, Heredero, Jesús e Rebordinos, José Luis, *Elías Querejeta: la producción como discurso* (San Sebastián: Fundación Caja Vital Kutxa, 1996).
- Aparicios, Rosa e Portes, Alejandro (eds.), *Los nuevos españoles: la incorporación de los hijos de inmigrantes* (Foneria: Bellaterra, 2021).
- Arconada, Andrés, *Concha Velasco. Diario de una actriz* (Madrid: T&B Editores, 2001)
- Ardanaz Yunta, Natalia, “Cría Cuervos, la representación del universo femenino en una película de la Transición”, in Ruzafa Ortega, Rafael (ed.), *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España* (Guipúzcoa, España: Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones, 2004), pp. 129-165.
- *El cine del destape: un análisis histórico desde la perspectiva de género*, tesi di dottorato (Università di Barcellona, 2012) <http://hdl.handle.net/10803/666221> (ultimo accesso 31/03/2025).
- Asión Suñer, Ana, *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980)* (Saragozza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2019).
- *La Tercera Vía del cine español: espejo de un país en transición* (Barcellona: Laertes, 2022).
- “¿La mujer es cosa de hombres? El arte de entender las contradicciones de un país en transición”, in De las Heras, B. (ed.) *Las mujeres y las artes en la pantalla* (Madrid: Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III, 2024).
- Augustín, Mercedes, *Feminismo: identidad personal y lucha colectiva* (Granada: Universidad de Granada, 2003).
- Agustín García, Antonio, “¿Qué le pasa a los hombres?: A propósito de las dinámicas identitarias masculinas en la modernidad tardía”, in *Arxius de Ciències Socials*, n. 19, 2008, pp. 41-51.

- Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (Torino: Einaudi, 1995), trad. M. Romanò.
- Ballesteros, Isolina, “La mirada femenina en el cine de la transición: Gary Cooper que estás en los cielos (1980) de Pilar Miró y Función de noche (1981) de Josefina Molina”, in *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 5, n.1, 1999, pp. 5-26.
- Barker, Martin, Brooks, Kate, *Knowing Audiences: Judge Dredd, Its Fans, Friends and Foes* (Luton: University of Luton Press, 1998).
- Bataille, George, *L'erotismo* (Milano: Mondadori, 1969), trad. Adriana dell'Orto.
- Baudry, Jean-Louis, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività* (Brescia: La scuola SEI, 2017) trad. S. Arillotta.
- Benet, Vicente, *El cine español: una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2012).
- Bird, Sharon, “Welcome to the Men's Club: Homosexuality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity”, in *Gender and Society*, vol. 10, n. 2, 1996, pp. 120-132 .
- Bispuri, Ennio, *Il cinema dei telefoni bianchi* (Roma: Bulzoni, 2020).
- Bou, Núria, “Un otro lugar para la subjectividad femenina: la caída cómica en las películas de Frances Marion y Mary Pickford”, in *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 35, n. 3, 203, pp. 789-810.
- Bou, Núria e Pérez, Xavier, “El star system desde Europa. Actualidad de los star studies”, in *Comparative Cinema*, vol. 5, n. 10, 2017, p. 7.
- “Arquetipos femeninos y star system en la historia del cine español”, in *L'Atalante*, n. 32, 2021, pp. 7-16.
- “Violencia femenina en el cine español del franquismo: La cuarta ventana (Julio Coll, 1963)”, in *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 99, n. 9, 2022, pp. 863-881.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Crítica social del gusto* (Bologna: Il Mulino, 2001), trad. G. Viale.
- *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (Milano: Il Saggiatore, 2005), trad. M. Rosari.
- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity* (New York: Routledge, 1990).
- Camporesi, Valeria, *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990* (Madrid: Turfan, 1993).

- Carnicé Mur, Marga e Rey, Endika, “Salvar la modernidad española. Diálogo con Teresa Gimpera”, in *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n. 32, 2021, pp. 107-124.
- Casetti, Francesco, *Teorie del cinema 1945-1990* (Bompiani: Milano, 1993).
- Castelló Segarra, Jorge, “Cine quinqué. La pobreza como espectáculo de masas”, *Filmhistoria online*, vol. 28, n. 1-2, 2018, pp. 113-128.
- Castro García, Amanda, *La representación de la mujer en el cine español de la transición (1973- 1982)* (Oviedo: KRK, 2009).
- Cerdán, Josexto, “Haciendo estudios culturales. Del NCE a la televisión española a través de "Cuadernos para el diálogo" (1963-1978)”, in Lozano, A., Pérez Perucha, J. (eds.), *El cine español durante la Transición democrática, Cuadernos de la Academia*, n.13-14, 2005, pp. 219-234.
- Cerdán, Josexto e Castro de Paz, José Luis, *Del sainete al esperpento* (Madrid: Cátedra, 2011).
- Ceron Gomez, Juan Francisco, “Además de las palabras. Las películas proyectadas durante las conversaciones de Salamanca”, in Nieto Ferrando, Jorge e Company Ramón, Juan Miguel (eds.), *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*, cit., pp. 99-109.
- Charney, Maurice, *Comedy High and Low. Introduction to the Experience of Comedy* (New York: Oxford University Press, 1973).
- Chateau, Dominique, *Estética del cine* (Buenos Aires: La Marca, 2018) trad. spagnola V. Goldstein, p. 40.
- Chen, Yan, “Unveiling the Veil of the Damsel in Distress in Movies: The Impact of Gender Stereotypes on Female Characters in a Patriarchal Society”, in *Dean and Francis*, vol. 1, n. 4, 2023.
- Clavero Núñez, Antonio, *Antes de que te cases* (Valencia: Tipografía Moderna, 1953).
- Corbett, Kevin J., “Empty seats: The Missing History of Movie-Watching”, in *Journal of Film and Video*, vol. 50, n. 4, invierno 1998-1999, pp. 34-48.
- De Beauvoir, Simone, *Il secondo sesso* (Milano: Il Saggiatore, 1961), trad. R. Cantini.
- De Lauretis, Teresa, *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984).
- *Sui generis: scritti di teoria femminista* (Milano: Feltrinelli, 1996).
- Del Amo, Álvaro, *La comedia cinematográfica española* (Madrid: Alianza Editorial, 2009).

- Del Amo, Antonio, *La batalla del cine* (Madrid: Viso, 1960).
- Doane, Mary Ann, “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator”, in *Screen*, vol. 23, n. 3-4, 1982, pp. 74-88.
- Dyer, Richard, *Star* (Torino: Kaplan, 2009).
- *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (Londra: Routledge, 1987).
- Eco, Umberto, “Intentio Lectoris”, trascrizione dell’intervento tenuto durante il Congresso Internazionale del discorso sulla critica letteraria nel marzo 1986 dall’Università La Sapienza di Roma, accessibile nel sito dell’Università:
https://corsidilaurea.uniroma1.it/sites/default/files/eco_intentio_lectoris.pdf (ultimo accesso 9/04/2025).
- Faulkner, Sally, *A Cinema of Contradiction: Spanish Film in the 1960s* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006).
- *A History of Spanish Film: Cinema and Society 1910-2010* (Londra: Bloomsbury, 2013).
- Fernández, Ángel María, *Roberto Bodegas. El oficio de la vida, los oficios del cine* (Arned, Aborigen 2008).
- Fernández Labayen, Miguel e Melero, Alejandro “Naked weekends, white sheets, and masked erotica. The changing limits of decency in the Spanish sexy comedies of the transition to democracy”, in *Comedy Studies*, vol. 13, n. 1, 2022, pp. 28-40.
- Ferrero Camoletto, Raffaella e Bertone, Chiara, “Tra uomini: indagare l’omosocialità per orientarsi nelle trasformazioni del maschile”, in *AGAboutGender*, vol. 6, n. 11, 2017, pp. 45-73.
- Flood, Michael, “Men, Sex, and Homosociality How Bonds between Men Shape Their Sexual Relations with Women”, in *Men and Masculinities*, vol. 10, n. 3, 2008, pp. 339-359.
- Font, Domènec, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo* (Barcellona: Editorial Avance, 1976).
- Foucault, Michel, *Storia della sessualità. Vol. 1.* (Milano: Feltrinelli, 2013).
- Frutos, F. Javier e Llorens, Antonio, *José Luis Dibildos: la huella de un productor* (Valladolid: SEMINCI, 1998).
- Fuentes Vega, Alicia, *Bienvenido, Mr. Turismo* (Madrid: Catedra, 2017).
- García Escudero, José María, *Cine español* (Madrid: Editorial Rialp, 1962).
- García Fernández, Mónica, “Sexualidad y armonía conyugal en la España franquista. Representaciones de género en manuales sexuales y conyugales publicados entre 1946 y 1968”, in *Ayer*, n. 1, 2017, pp. 215-238.

- Garcia-Segui, Alfons, “Cenni storici”, in *40 anni di cinema spagnolo. Testi e documenti*, XIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 15-22 settembre 1977, pp. 3-30.
- Gil Vázquez, Asier, “Esposas dominantes y el gag de la inversión de roles de género en las comedias españolas del primer franquismo”, in *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 22, n. 4, 2021, pp. 483-496.
- Gómez Beltrán, Iván, *La representación de la masculinidad hegemónica en el cine LGBT español (1980-2000)*, tesi di dottorato (Università di Oviedo, 2019), <http://hdl.handle.net/10651/51134> (ultimo accesso 20/03/2025).
- Guarinos Virginia, “El país de los hombres perdidos: personajes masculinos en el abismo en el cine español de la transición”, in *Área abierta*, vol. 15, n. 1, 2015, pp. 3-14.
- Gubern, Roman et alii, *Historia del cine español* (Madrid: Catedra, 1995).
- Hartson, Mary, “Between Two Loves: Manolo Escobar, Masculinity, and a Spanish Transition”, in *Confluencia*, vol. 30, n. 2, 2015, p. 118.
- Haskell, Molly, *From Reverence to Rape* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).
- Hernandez, Marta, *El aparato cinematográfico español* (Madrid: Akal 74, 1976).
- Hooper, John, *Los Nuevos Españoles* (Cuauhtémoc: Javier Vergara, 1996).
- Hopewell, John, *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco* (Londra: British Film Institute, 1986).
- Huerta Floriano, Miguel Ángel e Pérez Morán, Ernesto, “Cine y sociedad: la construcción de los personajes masculinos y femeninos en el ‘landismo’ tardofranquista”, in *Arbor*, vol. 191, n. 773, 2015, a243.
- Jauss, Hans Robert, *Letteratura come provocazione* (Bologna: Il Mulino, 1974), trad. A. Borraccetti.
- Jenkins, Henry, *What made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic* (New York: Columbia University Press, 1992).
- Jordan, Barry e Morgan-Tamosunas, Rikki, *Contemporary Spanish Cinema* (Manchester: Manchester University Press, 1998).
- King, Barry, “Embodying an Elastic Self: the Parametrics of Contemporary Stardom”, in Austin, T. e Barker, M., *Contemporary Hollywood Stardom* (Londra: Edward Arnold, 2003).
- Klinger, Barbara “Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies”, in *Screen*, vol. 38, n. 2, 1997, pp. 107- 128.
- Kracauer, Siegfried, *Teoría del cinema* (Bologna: Cue Press, 2022), trad. P. Gobetti.

- Kuhn, Annette, *An Everyday magic: Cinema and Cultural Memory* (Londra: Bloomsbury, 2002).
- Labanyi, Jo, “The Mediation of Everyday Life: An Oral History of Cinema-Going in 1940s and 1950s Spain”, in *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 2, n. 2, 2005, pp. 105-108.
- “Historia y mujer en el cine del primer franquismo”, in *Secuencias. Revista Historia del cine*, n. 15, 2002, pp. 42-59.
- Larumbe Gorraitz, María Ángeles, *Una inmensa minoría: influencia y feminismo en la transición* (Prensa Universidad de Saragozza, 2002).
- Larumbe Gorraitz, María Angeles, *Las que dijeron no. Palabra y acción del Femenismo en la Transición* (Saragozza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004).
- Lázaro Reboll, Antonio, Willis, Andrew, *Spanish popular cinema (Inside Popular Film)* (Manchester: Manchester University Press, 2004).
- Llinas, Francisco, “Los vientos y las tempestades”, in Llinas, Francisco et alii., *El cine y la transición política española* (catalogo della mostra) (Valencia: Edizioni della Filmoteca Valenciana, 1986), pp. 2-9.
- López Ibor, Juan José, *El libro de la vida sexual* (Barcellona: Danae, 1968), p. 330.
- McGilligan, Patrick, *Cagney: The actor as auteur* (San Diego: A.S. Barnes, 1975).
- Dr. Maldonado, *El libro de la recién casada* (Barcellona: Rodegar, 1962)
- Marqua, Xavier e Requena, Jesus, “Breve storia economica”, in *40 anni di cinema spagnolo. Testi e documenti*, XIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 15-22 settembre 1977, pp. 31-62.
- Martín Valdunciel, María Engracia, “Memoria y educación: la representación de las mujeres en el cine de la transición española”, atti del congresso internazionale *Historia Con Memoria en la Educación*, 5/09/2024, <https://congresohistoriaconmemoriaenlaeducacion.org/> (ultimo accesso 05/04/2025).
- Martínez Pérez, Natalia, “Modelos de masculinidad en el cine de la Trasición: José Sacristán”, in *ICONO 14*, n. 9, 2011, pp. 275-293.
- Melero Salvador, José Alejandro, “La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista”, in *Zer*, vol.19, n. 36, 2014, pp. 189-204.
- Metz, Christian, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario* (Venezia: Marsilio, 1989), trad. D. Orati.

- Mira, Alberto, “El significante inexistente: cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español”, in *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n. 54, 2006, pp. 70-97.
- Moline, Britta, “Keanu Reeves’ body as battleground”, in *Celebrity Studies*, vol. 13, n. 2, 2022, pp. 185-199.
- Moradiellos, Enrique, *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad* (Madrid: Síntesis, 2000).
- Monterde, Enrique José, “En los límites de lo posible”, in Heredero, Carlo e Monterde, Enrique José, *Los "nuevos cines" en España: ilusiones y desencantos de los años setenta* (Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2003).
- Morcillo Gómez, Aurora, *En curpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco* (Madrid: Siglo XXI, 2015).
- *True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco's Spain* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2000)
- Morin, Edgar, *Lo spirito del tempo* (Milano: Meltemi, 2017), trad. C. Vinti e G. Boschi.
- Morley, David, *Family Television* (Londra e New York: Routledge, 1986).
- Mulvey, Laura, *Cinema e piacere visivo* (a cura di V. Pravadelli) (Roma: Bulzoni 2013).
- Naremore, James, *Acting in the cinema* (Berkeley: University of California Press, 1990).
- Nash, Mary, “Masculinidades vacacionales y veraniegas”, in *Rubrica Contemporanea*, vol. 8, n. 13, 2018, pp. 24-30.
- Nieto Ferrando, Jorge, “La prensa cinematográfica española como fuente y objeto de la historia del cine. Análisis y evolución de sus contenidos (1910-2010)”, in *Historia y comunicación social*, vol. 24, n.1, 2019.
- Nieto Ferrando, Jorge e Company Ramón, Juan Miguel (eds.), *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"* (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2006).
- Odin, Roger, *Gli spazi di comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica* (Brescia: La scuola SEI, 2013), trad. C. Tognolotti.
- Olsin Lent, Tina, “Romantic Love and Friendship. The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy”, in Brunovska Karnick, K. e Jenkins, H., *Classical Hollywood Comedy* (Londra: Routledge, 1995).
- Paco Navarro, José de e Vera Nicolás, Pascual, *María Luisa San José: en cuerpo y alma* (Murcia: Semana de Cine Español, 2010).

- Peberdy, Donna, "Acting and Performance in Film Noir", in Spicer, A e Hanson H. (eds.), *A Companion to Film Noir* (Hoboken: Wiley Blackwell, 2013).
- Perales, Francisco, *El cartel cinematográfico* (Cordoba: Filmoteca de Andalucía, 1999).
- Perriam, Chris, *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem* (Oxford: Oxford University Press, 2003).
- Pesce, Sara, "Jude Law. Un inglese a Hollywood", in Scandola, A. (ed.), *Hollywood Men. Immagine, mascolinità e performance nel cinema americano contemporaneo* (Torino: Kaplan, 2017), pp. 107-121.
- Pérez Bastías, Luis e Barahona, Fernando Alonso, *Las mentiras sobre el cine español* (Barcellona: Royal Books, 1995).
- Peterson, Richard e Kern Roger, "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore", in *American Sociological Review*, vol. 61, n. 5, 1996, pp. 900-907.
- Pravadelli, Veronica, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici* (Roma: Laterza, 2014).
- Puente, José Vicente, *Una chica "topolino"* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1945).
- Pujol Ozonas, Cristina, *Fans cinéfilos y cinefagos. Una aproximación a las culturas y gustos cinematográficos* (Barcellona: Editorial UOC, 2001).
- Radway, Janice, *Reading the Romance* (Chapel Hill: The The University of North Carolina Press, 1984).
- Ramos Arena, Fernando, *Enfermos de cine* (Saragozza: Pensa de la Universidad de Zaragoza, 2024).
- Riviere, Joan, *Il mondo interno* (Milano: Raffaello Cortina Editore, 1998), trad. P. Afelli.
- Rowe, Kathleen, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter* (Austin: University of Texas Press, 1995).
- Ryan, Michael "The Politics of Film: Discourse, Psychoanalysis, Ideology", in Nelson, C. e Grossberg, L., *Marxism and the interpretation of culture* (Chicago: University of Illinois Press, 1989) pp. 473-483.
- Ryan, Michael e Kellner, Douglas, *Camera Politica* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).
- Sánchez-Biosca, Vicente, "Cinema spagnolo sotto il franchismo", in Brunetta, G.P. (ed.), *Storia Del Cinema Mondiale, Vol. 3. Le Cinematografie Nazionali, L'Europa, Tomo 1* (Einaudi: Torino, 2000).
- *No-Do, el tiempo y la memoria* (Madrid: Editorial Catedra, 2000).

- Sanf elix Albeda, Joan “Las nuevas masculinidades. Los hombres frente al cambio en las mujeres”, in *Prisma Social*, n. 7, 2012, pp. 220- 247.
- Scandola, Alberto, *Il corpo e lo sguardo. L’attore nel cinema della modernità (Venezia: Marsilio, 2020).*
- Schweinitz, Jorg, *Film and stereotype* (New York: Columbia University Press, 2011), trad. inglese L. Schleussner.
- Sedgwick, Eve, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York, Columbia University Press, 1985).
- Showalter, Elaine, “Hysteria, Feminism, and Gender”, in Gilman, S., et alii (eds.), *Hysteria Beyond Freud* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1993), pp. 287-335.
- Sorlin, Pierre, *Sociologia del cinema* (Milano: Garzanti, 1979), trad. L. S. Budini.
- Staiger, Janette, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992).
- Studlar, Gaylyn, *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age* (New York: Columbia University Press, 1996).
- Tasker, Ivonne, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema* (Londra, New York: Routledge, 1993).
- Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999).
- Torreiro, Casimiro, “ Una dictadura liberal? (1969-1982)”, in Gubern, Roman et alii, *Historia del cine español* (Madrid: Catedra, 1995), pp. 295-340.
- Trenzado Romero, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la Transición* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999).
- “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, in Gubern, Roman et alii, *Historia del cine español* (Madrid: Catedra, 1995), pp. 341-398.
- Triana-Toribio, Núria, *Spanish national cinema* (Londra: Routledge, 2003).
- Tuchman, Gaye “The Symbolic Annihilation of Women in the Mass Media,” in Tuchman, G., Daniels, A.K. e Benet, J. (eds.), *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media* (New York: Oxford University Press, 1978) pp. 3-38.
- Tudor, Andrew, *Image and Influence* (Londra: Allen and Unwin, 1974)
- Vallejo Nágera, Antonio, *Psicología de los sexos; conferencia pronunciada en el Círculo "Medina" de Madrid* (Bilbao: Hispano americana, 1944).

- Varela Santiago, Lucia, *José Luis Dibildos: Productor de la tercera vía del cine español (1970- 1977)*, tesi di dottorato (Universitat Rovira I Virgili, 2017) <https://www.tdx.cat/handle/10803/672965?locale-attribute=es> (ultimo accesso 20/05/2024).
- Villegas López, Manuel, *El cine en la sociedad de masas* (Madrid-Barcellona: Ediciones Alfaguare 1966).
- Viadero Carral, Gabriela, *El cine al servicio de la nación (1939-1975)* (Madrid: Marcial Pons, 2016).
- Wagner, Kristen, *Comic Venus. Women and Comedy in American Silent Film* (Detroit: Wayne State University Press, 2018).
- Williams, Linda, “When the Woman looks”, in Doane, M. A., Mellencamp, P., Williams, L. (eds), *Re-Vision (Essays in Feminist Film Criticism)* (Los Angeles: American Film Institute, 1984), p. 88.
- Zecchi, Barbara, *Out of focus: Spanish women filmmakers and genre discourses* (Barcellona: Icaria Editorial, 2014).

EMEROTECA

- “Vida Conyugal Saniiiiissima”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1312, 1973, pp. 36-38.
- “Dialoguemos... Dialoguemos”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1326, 1974, p.11.
- “Dibildos-Drove, duo para un buen concierto”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1338, 1974, p. 37.
- “Lo dicen los lectores”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1362, 1974, p. 55.
- “José Sacristán, pajaro de cuentas, y Concha Velasco... cabaretera”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1366, 1974, p. 60.
- “Manolo Escobar, el ultimo baluarte”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1424, 1976, pp 8-10.
- “Concha Velasco, Patxi Andion, Roberto Bodegas y Juan Marsé en tertulia”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1437, 1976, pp. 3-6.
- “Una star para cada mes”, calendario del 1977 in *Nuevo Fotogramas* (Extra), n. 1469, 1976, inserto.
- “Cartas a Vindicación”, in *Vindicación feminista*, n. 8, 1977, p. 64.
- “El verano de las chicas topolino (1942)”, in *ABC*, 18/08/2014, https://www.abc.es/fotos-archivo/20140818/verano-chicas-topolino-1942-1613214311457_amp.html (ultimo accesso 02/04/2025).

- “María Luisa San José: «Cuando el destape nos trataron como mercancía»”, in *La Razón*, 24 giugno 2020, <https://www.larazon.es/gente/la-razon-del-sabado/maria-luisa-san-jose-cuando-el-destape-nos-t-AY753277/> (ultimo accesso 06/04/2025).
- Balagué, Carlos, “Libertad profesional de Roberto Bodegas”, in *Dirigido Por...*, n. 37, 1976, pp. 29-30.
- Belinchón, Gregorio, “El hombre español: mitad monje, mitad soldado”, in *El País*, 16 settembre 2016, https://elpais.com/cultura/2016/09/16/actualidad/1474039718_663615.html (ultimo accesso 09/04/2025).
- Bellido, Adolfo e Orozco, José, “Una crisis brutal”, in *Cinestudio*, n. 63-64. 1967, pp. 8-9.
- Cervera, César, “«Spain is different!», el eslogan que cambió para siempre la imagen de España”, in *ABC*, 21/12/2014, <https://www.abc.es/espana/20141221/abci-spain-diferent-201412181821.html> (ultimo accesso 15/12/2024).
- Galán, Diego, “Mosaico de criadas españolas”, in *Triunfo*, n. 466, 1971, p. 50.
- “Embajadores de España”, in *Triunfo*, n. 545, 1971, p. 48.
 - “Cine popular sano”, in *Triunfo*, n. 595, 1974, p. 47.
 - “Tocata y fuga de problemas españoles”, in *Triunfo*, n. 627, 1974, p. 57.
 - “Los Nuevos Españoles”, in *Triunfo*, n. 638, 1974, p. 89.
- Egea, José Luis, “La gran familia”, in *Nuestro Cine*, n. 16, 1969, p. 59.
- Esteve, Pau e Company, Juan, “Tercera Vía. La vía muerta del cine español”, in *Dirigido Por...*, n. 22, 1975, p. 20.
- Ferran, Albert, “Los nuevos españoles”, in *Dirigido Por...*, n. 19, 1975, p. 37.
- Faludi, Susan, *Stiffed: The Betrayal of Modern Man* (Londra: Vintage, 2000).
- Fontes, Ignacio, “Triunfo, el icono de la prensa antifranquista”, in *El Diario*, 26 ottobre 2024, https://www.eldiario.es/politica/triunfo-icono-prensa-antifranquista_129_11763299.html. (ultimo accesso 11/04/2025).
- Freixas, Ramón, “Comedia cinematografica española: 1961 a 1977”, in *Nikel Odeon*, n. 5, 1996, p. 49.
- García Atienza, Juan, “Notas hacia la definición de un cine español”, in *Cinema Universitario*, n. 2, 1955.
- Harpo, “Teresa Gimpera o la sonrisa”, in *ABC*, 9 febbraio 1969, p. 30.
- Hernandez, Marta, “Dibildos: un cine español en desarrollo”, in *Destino*, n. 1913, 1974, p. 53.

- Huerta Floriano, Miguel Ángel, “La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el ‘ciclo Paco Martínez Soria’”, in *Comunicación y Sociedad*, vol. 25, n. 1, 2012, pp. 289-311.
- Martinez, Julio, “El ultimo verano”, in *Film Ideal*, n. 94, 1962, p. 251.
- Medina, Marta, “Enrique Cerezo, el gran conservador del cine español se pasa al 'streaming'”, in *El Confidencial*, 3/01/2021, https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-01-03/enrique-cerezo-cine-espana_2889359/ (ultimo acceso 13/04/2025).
- Montero, Rosa, “José Luis Dibildos: un cine posibilista”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1391, 1975, pp. 8-10.
- Picas, Jaime, “Ana y Los Lobos”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1288, 1973, p. 51.
- “La prima Angelica”, in *Nuevo Fotogramas*, n. 1337, 1974, p. 39.
- “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe de Antonio Drove”, in *Carteleria Turia*, n. 581, 1975, s.p.
- Rentero, Juan Carlos, “Cría cuervos”, in *Dirigido Por...*, n. 30, 1976, p. 28.
- Serrano, Carlos, “Bahia de palma”, in *Film Ideal*, n. 109, 1962, p. 702.
- Umbral, Francisco, “Las chicas topolino”, in *El País*, 04/11/1985 https://elpais.com/diario/1985/11/04/sociedad/499906802_850215.html (ultimo acceso 02/04/2025).
- Vanaclocha, Vicente, “Tocata y fuga de Lolita de Antonio Drove”, in *Carteleria Turia*, n. 566, 1974, s.p.
- “Declaraciones del productor José Luis Dibildos”, in *Carteleria Turia*, 1975, n. 581.
- Zurian, Francisco, “Héroes, machos o, simplemente hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades”, in *Secuencias. Revista de Historia del cine*, n. 34, 2011, pp. 32-53.

INCHIESTE

- CIS, “Encuesta sobre libros y lectores”, in *Revista Española de la Opinión Pública*, n. 28, 1972, pp. 217-279.
- CIS, “Tiempo libre y ocio”, in *Revista Española de la Opinión Pública*, n. 36, 1974, pp. 211-222.
- CIS, “Encuesta sobre medios de comunicacion de masas en España”, in *Revista Española de la Opinión Pública*, n.1, 1975, pp. 145-151.

SITOGRAFIA e VIDEO

- “José Luis Dibildos Alonso”, in *Real Academia de la Historia*
<https://dbe.rah.es/biografias/69313/jose-luis-dibildos-alonso> (ultimo accesso 17/06/2024).
- “Historical Publications”, in *Centro de Investigaciones Sociológicas*
<https://www.cis.es/publicaciones/publicaciones-historicas> (ultimo accesso 19/04/2024).
- “Los inicios del movimiento feminista en España”, in *Universitat de Barcelona*,
<https://www.ub.edu/ciudadania/hipertexto/evolucion/introduccion/Edu8.htm>
(ultimo accesso 31/03/2025).
- “Deseo Femenino”, in Universitat Pompeu Fabra, <https://deseofemenino.upf.edu/deseo/>
(ultimo accesso 06/04/2025).
- “Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social”, in *Agencia Estatal Boletín del Estado* (Governo di Spagna),
<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-854> (ultimo accesso 06/04/2025).
- “José Sacristán”, in *Academia des Artes Escénicas*,
<https://academiadelasartescenicass.es/jose-sacristan/> (ultimo accesso 02/04/2025).
- “Testamento politico de Carrero Blanco”, discorso pronunciato il 19 novembre ai ministri il giorno prima della sua morte e trascritto da Luis Segura e accessibile alla pagina https://www.sndeditores.com/libro/el-asesinato-de-carrero_149381/ (ultimo accesso 09/04/2025), in *SND Editores*, aggiornato il 24 gennaio 2024.
- Castejón Leorza, María, “La resistencia del macho”, foglio di sala online per la rassegna *Flores en la sombra* della FilMOTECA Española, reperibile all’indirizzo <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/difusion/programaciononline/floresenlasombra/contenidosextra.html>, attualizzato il 12 marzo 2021 (ultimo accesso 09/04/2025).
- Marin, Asia (regia, video e montaggio) e Carbajo, Juan Antonio (sceneggiatura)
#*Muchavidaquecontar: MARÍA LUISA SAN JOSÉ Empoderada desde siempre y para siempre*, [minidocumentario, 24:52]. AISGE, 2024.
- Puntata del 5 ottobre 1980, *625 líneas*, <https://www.youtube.com/watch?v=k-CvSVku6dg>
(ultimo accesso 7/11/2024).

FILMOGRAFIA

Ad Hoc, Miguel Buñuel, Spagna, 1973.
Androides Inc., Emilio Arsuaga, Spagna, 1969.
Anna e i lupi (Ana y los lobos), Carlos Saura, Spagna, 1973.
Calle Mayor, Juan Antonio Bardem, Spagna, 1956.
Check-up, Mariano Baselga, Spagna, 1971.
Cría cuervos, Carlos Saura, Spagna, 1976.
Cuando el cuerno suena, Luis María Delgado, Spagna, 1975
Del amor y otras violencias, Miguel Ángel Díez, Spagna, 1972.
Diferente, Luis María Delgado, Spagna, 1962.
Don Erre que Erre, José Luis Sáenz de Heredia, Spagna, 1970.
Due ragazzi da marciapiede (No desearás al vecino del quinto), Ramón Fernández,
 Spagna, 1970.
El diputado, Eloy de la Iglesia, Spagna, 1978.
El turismo es un gran invento, Pedro Masò, Spagna, 1968.
Españolas en Paris, Roberto Bodegas, Spagna, 1971.
¡Estoy en crisis!, Fernando Colomo, Spagna, 1982.
Fin de semana al desnudo, Mariano Ozores, Spagna, 1974.
Función de noche, Josefina Molina, Spagna, 1981.
Guapo heredero busca esposa, Luis María Delgado, Spagna, 1972.
Hablamos esta noche, Pilar Mirò, Spagna, 1982.
Hasta que el matrimonio nos separe, Pedro Lazaga, Spagna, 1977.
Hay que educar a papá, Pedro Lazaga, Spagna, 1971.
Il giardino delle delizie (El jardín de las delicias), Carlos Saura, Spagna, 1970.
Las chicas de la cruz roja, Rafael J. Salva, Spagna, 1958.
La ciudad no es para mí, Pedro Lazaga, Spagna, 1966.
La cugina Angelica (La prima Angelica), Carlos Saura, Spagna, 1974.
La mujer es cosa de hombres, Jesús Yagüe, Spagna, 1976.
La petición, Pilar Mirò, Spagna, 1976.
Las muchachas de azul, Pedro Lazaga, Spagna, 1957.
Libertad provisional, Roberto Bodegas, Spagna, 1976.
Lo spirito dell'alveare (El espíritu de la colmena), Victor Erice, Spagna, 1973.
Lo verde empieza en los Pirineos, Vicente Escrivà, Spagna, 1973.

Los nuevos españoles, Roberto Bodegas, Spagna, 1974.
Manolo, la nuit, Mariano Ozores, Spagna, 1973.
Margarita y el lobo, Cecilia Bartolomé, Spagna, 1969.
Más fina que las gallinas, Jesús Yagüe, Spagna, 1977.
Me has hecho perder el juicio, Juan de Oduña, Spagna, 1973.
Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe, Antonio Drove, Spagna, 1975.
¡No firmes más letras, cielo!, Pedro Lazaga, Spagna, 1972.
Pajarico, Carlos Saura, Spagna, 1997.
Peppermint Frapé, Carlos Saura, Spagna, 1967.
¿Qué hacemos con los hijos?, Pedro Lazaga, Spagna, 1967.
¿Qué se puede hacer con una chica?, Antonio Drove, Spagna, 1970.
Raza, José Luis Sáenz de Heredia, Spagna, 1942.
Simón, contamos contigo, Ramón Fernández, Spagna, 1972.
Soltera y madre en la vida, Javier Aguirre, Spagna, 1969.
Tierra de rastrojos, Antonio Gonzalo, Spagna, 1980.
Tocata y fuga de Lolita, Antonio Drove, Spagna, 1974.
Tormento, Pedro Olea, Spagna, 1974.
Tres suecas para tres rodórguez, Pedro Lazaga, Spagna, 1975.
Un hombre llamado Flor de Otoño, Pedro Olea, Spagna, 1978.
Vámonos Bárbara, Cecilia Bartolomé, Spagna, 1978.
Vente a Alemania, Pepe, Pedro Lazaga, Spagna, 1971.
Viaje de novios, León Klimovsky, Spagna, 1956.
Vida conyugal sana, Roberto Bodegas, Spagna, 1974.