



Diacronie
Studi di Storia Contemporanea

59, 3/2024
Miscellaneo

Memorie immaginative dal *Nuevo Cine Español*: come restituire la storia all'evento

Martina TASSONE

Per citare questo articolo:

TASSONE, Martina, «Memorie immaginative dal *Nuevo Cine Español*: come restituire la storia all'evento», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 59, 3/2024, 29/10/2024,

URL: < http://www.studistorici.com/2024/10/29/tassone_numero_59/ >

Diacronie Studi di Storia Contemporanea → <http://www.diacronie.it>

ISSN 2038-0925

Rivista storica online. Uscita trimestrale.

redazione.diacronie@studistorici.com

Comitato scientifico: Naor Ben-Yehoyada – João Fábio Bertonha – Christopher Denis-Delacour – Tiago Luís Gil – Deborah Paci – Jean-Paul Pellegrinetti – Mateus Henrique de Faria Pereira – Spyridon Ploumidis – Andreza Santos Cruz Maynard – Wilko Graf Von Hardenberg

Comitato di direzione: Roberta Biasillo – Deborah Paci – Mariangela Palmieri – Matteo Tomasoni

Comitato editoriale: Valentina Ciciliot – Alice Ciulla – Federico Creatini – Gabriele Montalbano – Çiğdem Oğuz – Elisa Rossi – Giovanni Savino – Gianluca Scroccu – Elisa Tizzoni – Francesca Zantedeschi

Segreteria di redazione: Jacopo Bassi – Luca Bufarale – Emanuela Miniati – Fausto Pietrancosta – Luca Zuccolo



Diritti: gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 4.0. Possono essere riprodotti e modificati a patto di indicare eventuali modifiche dei contenuti, di riconoscere la paternità dell'opera e di condividerla allo stesso modo. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.

3/ Memorie immaginative dal *Nuevo Cine Español*: come restituire la storia all'evento

Martina TASSONE

ABSTRACT: *Dalla metà del secolo scorso, e soprattutto nell'epoca contemporanea dominata dall'immagine, il potere di un fatto storico non è solo politico, sociale e d'archivio, ma anche cinematografico: fin dagli albori il cinema possiede una forte capacità di riscrittura in grado di produrre una coscienza storica superiore a quella di qualunque altro testo. Prendendo in esame il caso specifico della Guerra civile spagnola fino al crollo della dittatura franchista, il saggio propone una riflessione sul processo di riappropriazione storica condotto in Spagna attraverso il cinema. Il cinema non è per la storia solo un mero riepilogo dei suoi accadimenti, ma offre la possibilità di instaurare con lo spettatore una relazione storico-estetica funzionale alla comprensione della propria individualità connessa ai processi di memorizzazione collettiva.*

ABSTRACT: *Since the middle of the last century, and especially in the contemporary era, dominated by the image, the power of a historical fact is not only political, social and archival, but also cinematographic: from its very beginnings, cinema possesses a strong capacity for rewriting that can produce a historical consciousness superior to that of any other text. Examining the specific case of the Spanish Civil War up to the collapse of the Franco dictatorship, the essay offers a reflection on the process of historical re-appropriation conducted in Spain through cinema. The cinema is not merely a summary of history's events, but offers the possibility of establishing a historical-aesthetic relationship with the spectator that is functional to the understanding of one's individuality connected to the processes of collective memorisation.*

1. Storie di immaginari

Il dibattito sul rapporto tra il cinema e la storia è antico tanto quanto il cinema stesso. Solo tre anni dopo la nascita del cinematografo, Bolesław Matuszewski dà alle stampe un opuscolo dal titolo *Une Nouvelle Source de l'Histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*. Il fotografo polacco presenta il dispositivo cinematografico come uno strumento visivo della memoria, un supporto mnemonico materializzato che comporta un mutamento del paradigma tradizionale di ricerca sulle fonti, includendo le immagini. Il dispositivo cinematografico, che all'epoca non era ancora stato specificatamente considerato né dal punto di vista artistico né scientifico, comincia ad essere legittimato come *medium* in grado di sostenere un valore storico. Per

Matuszewski il frame cinematografico è un'immagine oggettiva che contiene al proprio interno la pretesa e l'attestazione di veridicità.

La fotografia cinematografica [...] costituisce non soltanto un documento storico ma una porzione di storia, e della storia che non è svanita, che non ha bisogno di un genio per essere resuscitata [...] Forse il cinematografo non restituisce la storia nella sua interezza, ma quanto ci dà è incontestabile, assolutamente vero¹.

Dunque, se la storia è la fonte della produzione del reale, della realtà del mondo come tutto ciò che accade, il cinema è invece una *ri-produzione* del reale, una rappresentazione del mondo come specchio della potenza del reale che, a differenti gradi, diviene un «aldilà multiforme pluridimensionale della nostra vita, come struttura antagonistica e complementare di ciò che si dice reale»². Quasi ottanta anni dopo Matuszewski, è lo storico Marc Ferro ad interessarsi a questo rapporto. Lo storico francese chiarisce il legame che la storia intrattiene col cinema attraverso la realtà: il cinema, infatti, può dialogare con la storia, sia quando essa sta accadendo (si pensi al genere documentario), sia quando essa è avvenuta ed è da rimontare, ricostruire, reinventare (il riferimento è all'universo finzionale). Seguendo ciò che Ferro pone alla base della sua argomentazione in *Cinema e Storia*, il cinema può essere sia *fonte* che *agente* della storia. Nel primo caso far assurgere l'immagine cinematografica a documento storico presuppone una dettagliata e rigorosa indagine sulla sua autenticità: essa va condotta a partire dalla verifica dell'autore, della produzione e in seguito anche della ricezione da parte del pubblico. Senza dilungarci a lungo su questo primo punto, affrontato solo al fine di una completezza argomentativa, è particolarmente importante per introdurre la nostra tesi principale discutere il secondo: come diviene il cinema agente della storia?

Per rispondere alla domanda potremmo far subito riferimento al cinema di propaganda: esso è l'esempio più evidente dei meccanismi di *re-memorizzazione collettiva*, che vedremo in atto anche in alcuni lungometraggi del cosiddetto *Nuevo Cine Español*. Quest'etichetta intende evocare quel fenomeno estetico e culturale che, già negli anni Cinquanta, determinandosi poi propriamente negli anni Sessanta, diede vita a un nuovo e resistente cinema spagnolo³, ispiratosi al foriero Neorealismo italiano e alla *Nouvelle Vague* francese: l'obiettivo comune era quello di provvedere al rinnovamento della società spagnola, afflitta dal contesto dittatoriale, di pari passo con una rigenerazione del suo cinema. Come in Francia e in Italia anche in Spagna il rinnovo dell'arte cinematografica si situa al

¹ GRAZZINI, Giovanni, *La memoria negli occhi. Bolesław Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, Carocci, 1999, pp. 65-66.

² MORIN Edgar, *L'Esprit du Temps*, Paris, Grasset, 1962, p. 84.

³ Cfr. BENET, Vicente J., *El cine español: Una historia cultural*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2012; SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y guerra civil española del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial Sa, 2007.

di fuori dell'industria, trovando i suoi centri propulsori nell'attività universitaria (talvolta legata a ragioni politiche e al Partito Comunista Spagnolo) o in sezioni legate all'ambito della critica cinematografica, come i cineclub.

I maggiori rappresentanti di questa corrente sono di solito considerati i registi Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, José Antonio Nieves Conde, Fernando Fernán Gómez e Carlos Saura. Nel decennio degli anni Settanta, con la transizione democratica, la corrente del *Nuevo Cine Español*, si ampliò trasformandosi: da un cinema prettamente sociale si giunse a un cinema fortemente personale che vide tra i suoi maggiori esponenti il regista Víctor Erice con la sua opera prima *Lo spirito dell'alveare*. Il saggio, utilizzando la definizione *Nuevo Cine Español*, propone da un lato di allacciarsi al potenziale rivoluzionario della corrente degli anni Sessanta e Settanta, riferendosi a registi come Carlos Saura e Víctor Erice, dall'altro di trasgredire la cronologia e la geografia dell'etichetta adottata dalla storiografia, per far rientrare in questa lunga ondata rivoluzionaria anche il regista messicano Guillermo del Toro. A cinquant'anni di distanza da Saura e Erice, Del Toro cerca di costruire un *nuovo* immaginario storico che si ponga come una risposta di propaganda positiva alle produzioni cinematografiche di propaganda offensiva che proponevano una lettura profondamente ideologica della Spagna del tempo. Al di là del contesto spagnolo, proponiamo un esempio di propaganda positiva che lo stesso Ferro utilizza con lo scopo di argomentare il suo maggiore postulato teorico: *La corazzata Potëmkin* del regista sovietico Sergej Michajlovič Ėjzenštejn. Analizzando il film di Ėjzenštejn Ferro conclude che, anche inventando la maggior parte degli eventi rappresentati, esso sia riuscito a evocare la storia più di qualunque altra opera erudita: i fatti immaginari riescono quindi a trasporre il *vero* più di una rigorosa ricostruzione scientifica. Anche ciò che non è accaduto, per esempio l'immaginario dell'uomo, è storia tanto quanto la storia stessa:

L'ipotesi? Che il film, immagine o no della realtà, documento o finzione, intreccio autentico o pura invenzione, è Storia; il postulato? Quello che non ha avuto luogo (e perché no, anche ciò che ha avuto luogo), le credenze, le intenzioni, l'immaginario dell'uomo, sono Storia tanto quanto la Storia⁴.

Di conseguenza si può concludere che l'immaginario, come registro costitutivo del dispositivo cinematografico, è una vera e propria lente di ingrandimento della quale l'indagine scientifica può usufruire. Ecco perché dalla metà del secolo scorso, e soprattutto nell'epoca contemporanea dominata dall'immagine, il potere di un fatto storico non è solo politico, sociale e d'archivio, ma anche cinematografico: generare narrazioni è un tratto comune sia alla storia che al cinema e, infatti, le narrazioni cinematografiche contribuiscono in modo preponderante alla generazione della coscienza storico-collettiva. È evidente come ormai i fatti storici non si conservino solo nel

⁴ FERRO, Marc, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 101.

dibattito storiografico quanto, invece, nella loro mitizzazione cinematografica, nella loro reinvenzione immaginativa che può diventare (non è sempre così) un esempio di propaganda positiva, di narrazione dalla parte dei giusti.

Marc Ferro giunge addirittura a individuare due tipi di storia, una storia istituzionale e una contro-istituzionale: esisterebbero a parere dello storico dei cineasti di terzo tipo che cercano di trascrivere nelle loro opere una precisa visione del mondo andando oltre il discorso istituzionale, al fine di raccontare storie alternative e divergenti che fuoriescono dagli schemi “consigliati” dallo stato e dalla sua politica della memoria. In questo terzo tipo di cineasti rientrano appunto gli autori spagnoli Víctor Erice e Carlos Saura e, più recentemente, il messicano Guillermo del Toro: essi con i loro lungometraggi producono l’immaginario del contropotere che, naturalmente, non si esime del tutto dal dare precise letture politiche e sociali agli eventi.

2. Dalla memoria mutilata all'evento del cinema

Cosa si intende quando si parla di memoria storica? Come ci ricorda Jedlowski⁵, la parola composta ha uno statuto paradossale. Difatti, i due termini che la compongono si oppongono l’uno all’altro: la storia tende all’oggettività dei fatti, mentre la memoria è soggettiva ed esposta a modificazioni costanti, non riconsegnando mai realmente gli eventi per come si sono presentati. La memoria storica proprio grazie al suo carattere misto, da un lato impersonale e dall’altro profondamente personale, «svolge la funzione di collocare i soggetti nel tempo della storia. Non tanto in quanto “conoscenza” della storia, ma in quanto nesso vissuto, significativamente ed emotivamente carico, fra i soggetti e vicende che trascendono la loro singolarità»⁶. La questione della memoria storica spagnola è stata sempre approfonditamente indagata⁷. Essa è legata alla promulgazione, da parte del Consiglio dei ministri, della cosiddetta Ley de Memoria Histórica nell’estate del 2006: un progetto di legge che prevedeva l’elezione di un tribunale di esperti che avrebbe dovuto esaminare le richieste di presunte vittime del franchismo per decidere come agire e che risarcimento approvare loro. La legge, abrogata durante il governo di Rajoy, è stata poi sostituita dall’attuale Ley de Memoria Democrática, presentata ed approvata dal governo Sánchez nel 2022. Come sostiene Yusta Rodrigo⁸, nonostante il problema della memoria storica spagnola sia primariamente politico e giuridico, esso si sviluppa anche in altri ambiti: storiografico certo, ma

⁵ JEDLOWSKI, Paolo, s.v. «Memoria storica», in *Enciclopedia Italiana di Lettere, Scienze e Arti*, Roma, Treccani, 2021, p. 1.

⁶ *Ibidem*, p. 2.

⁷ BERNECKER, L. Walther, «La memoria histórica en España: un pasado más actual que nunca» in *Versants*, 67, 2020, pp. 119-141; ALONSO-LÓPEZ, Nadia, SIDORENKO, Pavel, «Tratamiento de la memoria histórica española en TikTokperfiles, contenidos y mensajes» in *Revista Mediterránea de Comunicación*, 2, 2022, pp. 117-134.

⁸ Cfr. YUSTA RODRIGO, Mercedes, «El pasado como trauma. Historia, memoria y “recuperación de la memoria histórica en la España actual”», in *Revue d'études hispaniques*, 12, 2014, pp. 23-41.

anzitutto memoriale e umanitario. La memoria storica in ogni caso corrisponde ad una urgenza di attiva rielaborazione del passato. Paul Ricoeur, richiamando la psicoanalisi, in particolare i testi freudiani *Ricordare, ripetere e rielaborare* e *Lutto e melanconia*, parla infatti di *lavoro della memoria*⁹. A parere del filosofo, una delle più grandi scoperte della psicoanalisi è la *fissazione del trauma*, il suo depositarsi nell'inconscio: per questo, il ritorno del passato e la necessità di una sua rielaborazione sono essenziali affinché si possa ricostituire una nuova memoria felice. L'individuo, dunque, ha il potere di *fare memoria* che si manifesta nelle sue capacità d'agire, di raccontare, di scegliere, di prendersi delle responsabilità. Si potrebbe parlare di una vera e propria costruzione narrativa della nostra identità che fin dall'infanzia si costituisce assorbendo eventi sia dalla sfera individuale che dalla sfera collettiva. Non a caso Pierre Janet «ritiene che l'atto mnemonico fondamentale sia il “comportamento narrativo”, ch'egli caratterizza anzitutto in base alla sua funzione sociale poiché esso è una comunicazione di un'informazione, fatta ad altri in mancanza dell'evento o dell'oggetto che ne costituisce il motivo»¹⁰.

Approfondendo la linea di Ricoeur, Judit Nóra Pintér¹¹ sottolinea come l'esperienza estetica abbia un ruolo determinante nell'elaborazione dei traumi: il mondo dell'arte offre al soggetto un modo per “abreagire” il trauma. Con il termine *abreazione* facciamo riferimento a un concetto fondamentale del modello psicoanalitico che indica un processo, spontaneo o indotto, di scarica di emozioni, precedentemente rimosse perché legate a un evento traumatico. Ecco in che modo il cinema è indissolubilmente legato alla storia e alla sua narrazione: il dispositivo cinematografico rievoca e produce memorie storiche nei soggetti, contribuendo a riscriverle all'interno di un vero e proprio processo di riappropriazione storica. Il caso della Spagna nel periodo della dittatura franchista e del contesto post-dittatoriale è emblematico al fine di indagare come l'arte e in particolare il cinema possano fungere da mezzo di riscrittura della memoria storica liberandola da narrazioni monolitiche e ideologicamente problematiche. Oltre che citare i molti intellettuali contemporanei che si sono occupati della memoria storica spagnola (tra cui ricordiamo gli iberici Andrés Trapiello, Gregorio Morán, Antonio Muñoz Molina e i britannici Gabriel Jackson e Paul Preston), soffermiamoci sul recente *Memory Battles of the Spanish Civil War. History, Fiction, Photography* di Sebastiaan Faber. L'opera di Faber sposta l'attenzione proprio sull'operazione di modellamento della memoria storica spagnola che l'arte, come azione narrativa, ha prodotto:

How have history, fiction, and photography shaped Spanish memory? How has democratic Spain dealt with the legacy of the Civil War, the Franco dictatorship, and the Transition? And how have academics, writers, filmmakers, photographers, and journalists in Spain and

⁹ Cfr. RICOEUR, Paul, *La storia, la memoria, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000.

¹⁰ FLORES, César, *La mémoire*, Parigi, PUF, 1972, p. 12 [traduzione dell'autrice].

¹¹ PINTÉR, Judit Nóra, *A nem múltó jelen: Trauma és nosztalgia*, Budapest, L'Harmattan, 2014.

elsewhere engaged with a collective process that is central to the country's future as a unified, functioning democracy¹²?

Emerge dalle parole di Faber come la simbolizzazione, la messa in forma del gesto artistico, abbia permesso l'innescarsi di processi che, mettendo a lavoro la memoria, abreagiscono al sintomo, agevolando il passaggio dall'impotenza del soggetto traumatizzato alla potenza del soggetto attivo e testimoniante. Nel caso della Spagna il trauma che la nazione ha subito non è solo rappresentato dalla guerra civile e dal regime dittatoriale conseguente, ma anche dal dibattito che si è generato, specialmente dalla fine degli anni Novanta, sulla natura e sull'esistenza del cosiddetto *pacto de olvido*. Bisogna citare qui la cosiddetta Ley de Amnistía, approvata nell'ottobre del 1977: un procedimento, frequentemente utilizzato nel passaggio da uno stato autoritario a uno democratico, che elimina il carattere criminale di alcuni delitti e sospende le condanne, derogando retroattivamente e transitoriamente delle norme. La legge, amnistiando tutti i fatti commessi precedentemente al giorno 30 luglio 1976, divenne il simbolo della transizione, una specie di «ficción jurídica¹³», una «amnistía por amnesia»¹⁴ sulla quale è stato fondato il patto democratico che ha dato la nascita all'attuale Stato spagnolo.

Come ricorda Paloma Aguilar¹⁵, l'espressione *pacto de olvido* non è solo un riferimento popolare, ma si trovava frequentemente nelle memorie e nelle interviste di alcuni parlamentari dell'epoca: per questi leader – di cui Aguilar fa degli esempi, come l'intervista all'ex presidente del governo Felipe González – il progetto di stabilizzazione democratica era incompatibile con il mantenimento di dibattiti sul violento passato della guerra civile e della successiva dittatura. La transizione dalla dittatura franchista alla democrazia si basò su un progetto di riconciliazione nazionale che sosteneva, senza guardare al passato, la creazione di stabili fondamenti per il nuovo regime democratico. L'esistenza di questo “patto tacito” negli anni successivi alla caduta del franchismo è stata messa in discussione da più autori, a partire da un ormai celebre articolo dello storico Santos Juliá per il quotidiano spagnolo «El País», intitolato eloquentemente «Saturados de memoria»¹⁶. A parere di Santos Juliá, come sostiene anche in altri suoi testi¹⁷, l'immagine di una società spagnola amnesica, timorosa di affrontare il suo passato, è stata una montatura artificiosa. Una netta linea di confine separa ciò che è stato chiamato *pacto de olvido* da quello che Santos Juliá definisce invece

¹² FABER, Sebastiaan, *Memory Battles of the Spanish Civil War. History, Fiction, Photography*, Nashville, Vanderbilt UP, 2018, p. 241.

¹³ ESPUNY TOMÁS, María Jesús, PAZ TORRES Olga, *30 años de la ley de amnistía (1977-2007)*, Barcelona, Editorial Dykinson, 2009, p. 10.

¹⁴ YUSTA RODRIGO, Mercedes, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵ AGUILAR FERNANDEZ, Paloma, PAYNE, Leigh, A. *El resurgir del pasado en España: fosas de víctimas y confesiones de verdugos*, Barcelona, Taurus, 2018, p. 28.

¹⁶ Cfr. JULIÁ Santos, «Saturados de memoria», in *El País*, 21 luglio 1996, URL: < https://elpais.com/diario/1996/07/21/espana/837900021_850215.html > [consultato il 20 giugno 2024].

¹⁷ Cfr. JULIÁ Santos, «Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición a la democracia, de Claves de Razón Práctica», in *Memoria de la guerra y del franquismo*, 129, 2003, pp. 248-269.

come *echar al olvido*: se la prima espressione indica la rimozione spontanea della guerra civile e del franchismo, la seconda argomenta una scelta consapevole della classe politica attuata mediante un esteso consenso sociale. Inoltre, a parere dello storico, il tema della guerra civile, più che silenziarsi, ha a poco a poco invaso la storiografia producendo opere di diversa natura (convegni, commemorazioni, film, leggi, libri, monumenti). Così Santos Juliá sostiene fermamente l'*echar al olvido*:

Bisognerebbe porre fine una volta per tutte alla falsità che abbiamo vissuto sottoposti a una tirannia del silenzio [...]. Quando oggi si dice che è necessario “combattere l’oblio”, “recuperare la memoria”, dell’esilio, dei morti, della guerra, perché la storia ufficiale li ha silenziati, perché sono rimasti esclusi dalla memoria, si ignora che le pubblicazioni riguardanti la guerra civile sono sorte in Spagna subito dopo la morte di Franco e raggiungono oggi quantità eccessive¹⁸.

Tra tutte le opere che hanno moltiplicato la memoria della guerra civile e del franchismo, sicuramente quelle cinematografiche hanno avuto una notevole importanza. L’arte, nel nostro caso specificatamente il cinema, è in primo luogo volontà di riscrivere un’esperienza traumatica, di rielaborarla mediante una estetizzazione curativa. Se il trauma bellico rende la storia successione di fatti morti e passivi, dei quali il soggetto subisce incontrollabilmente l’ereditarietà, il cinema, come arte capace di rappresentare l’irrappresentabile e di presentificare il non temporizzabile, restituisce all’evento la storia mutilata della nazione.

L’evenemenzialità della storia è chiamata in causa da Jacques Le Goff¹⁹ che menziona nel suo *Storia e memoria* il ritorno dell’evento come la rinascita della storia-testimoniaza, cioè della storia in cui è il soggetto a dire attivamente e in prima persona «Ho visto, ho sentito».

*Il ritorno dell’evento*²⁰ è titolo di un importante saggio di Pierre Nora in cui lo storico francese fa riferimento al *ritorno* della categoria di evento nel contemporaneo dopo che alcuni storici dei primi anni del XX secolo, come Henri-Irénéè Marrou, l’avevano esautorata a favore di una concezione lineare e di lunga durata della storia. Sono tanti gli intellettuali, particolarmente filosofi, che come Nora si sono occupati della questione dell’evento in relazione alla storia: pertinenti alla nostra riflessione, soprattutto perché direttamente e indirettamente si sono occupati di cinema, sono Alain Badiou e Jacques Derrida. La riflessione derridiana sull’evento parte dal presupposto che l’evento per essere evento sia *l’accadere dell’impossibile*: «Affinché un evento abbia luogo, affinché sia possibile, è necessario che sia, in quanto evento, in quanto invenzione, la venuta

¹⁸ JULIÁ, Santos, «Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición a la democracia», cit., p. 256.

¹⁹ *Ibidem*, p. 11.

²⁰ NORA, Pierre, *Il ritorno dell’evento*, in LE GOFF, Jacques (a cura di), *Fare storia*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 139-158, pp. 140-141.

dell'impossibile»²¹. Anche per Badiou, l'evento è qualcosa che non accade tutti i giorni ma si dà come eccezionale e clamoroso: il filosofo dichiara che per parlare d'evento debba esserci un trauma, un momento di apparizione e sparizione istantaneo.

Bisogna pensare l'evento. Bisogna pensare l'eccezione. È necessario sapere cosa dobbiamo dire su ciò che non è ordinario. È necessario riflettere, se volete, sul cambiamento della vita [...] Essere nell'eccezione, relativa all'evento, tenersi a distanza dal potere e mantenere la decisione. In questo senso, la filosofia aiuta anche a cambiare l'esistenza²².

L'evento come frattura nel reale crea uno scarto, uno spazio dal quale è possibile l'emergere del nuovo: allontanarsi dalle miserie ereditarie, distanziarsi dal potere affinché si possa scegliere cosa ereditare dal passato. La nuova storicità ha la sua matrice nella storia come evento e struttura stessa dell'accadere: essa non conclude e compie la storia ma la lascia avvenire. È in *Il risveglio della storia. Filosofia delle nuove rivolte mondiali*²³ che Badiou connette il risveglio della storia alla comprensione del carattere di rarità della politica: essa si produce solo come evento, in condizioni imprevedibili ma capaci di incrinare il consenso e modificare l'immaginario. La politica dovrebbe essere un'insorgenza evenemenziale nella linearità del tempo storico, una congiuntura rivoluzionaria che favorisca la riappropriazione storica. Per Badiou, il cinema è l'evento miracoloso che, come la politica, crea scarto e congiunzione, fa spazio all'avvenire: il cinema, riconfigurando i rapporti tra continuità e discontinuità, produce una frattura temporale. La frattura che nel cinema «è la questione della nuova vita, [nella] politica è la questione della rivoluzione»²⁴. Qui si inserisce la riflessione che Derrida fa sull'eredità: ereditare non consiste meramente nel ricevere un bene, ma implica la decisione, la responsabilità nella risposta. «Quest'ingiunzione passata ci ingiunge di rispondere ora, di scegliere, di selezionare, di criticare [...] l'eredità non può consistere che nell'ingiunzione di affermare scegliendo»²⁵. Secondo Derrida non c'è *a-venire* senza eredità, ma l'eredità non va intesa in chiave passatista, come qualcosa che ci si impone e assumiamo passivamente: essa non è un'imposizione, ma implica un rapporto con l'urgenza del tempo che può essere ancora forziere di una promessa *a-venire*. Il cinema «come promessa che probabilmente non ha pari»²⁶ si incarica di produrre scelte e formare eredità.

È nell'immaginario che scegliamo con più consapevolezza cosa ereditare, costruiamo lì il nostro *lieu de mémoire*. Seguendo lo storico Pierre Nora per il quale «un luogo di memoria è sia l'oggetto più

²¹ DERRIDA, Jacques, *La scommessa, una prefazione, forse una trappola*, in PETROSINO, Silvano (a cura di), *Jacques Derrida e la legge del possibile*, Milano, Jaca Book, 1997, pp. 9-19, p. 12.

²² BADIOU, Alain, *Del capello e del fango*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2012, pp. 49-50.

²³ Cfr. BADIOU, Alain, *Il risveglio della storia. Filosofia delle nuove rivolte mondiali*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2012.

²⁴ BADIOU, Alain, *Del capello e del fango*, cit., p. 69.

²⁵ DERRIDA, Jacques, *Ecografie della televisione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997, p. 75.

²⁶ BADIOU, Alain, *Del capello e del fango*, cit., p. 70.

materiale e concreto, eventualmente geograficamente situato, che l'oggetto più astratto e intellettualmente costruito»²⁷, intendiamo analizzare nei paragrafi successivi alcuni esempi di come il *Nuevo Cine Español* sia riuscito a ricostruire la memoria storica mutilata nell'evento dell'immaginario, erigendo lo sguardo d'autore a *lieu de mémoire*.

3. Testimoniare la storia degli altri a partire da sé

Il cinema per Víctor Erice²⁸ è una questione di necessità. È lo stesso Erice ad affermarlo rispondendo alla domanda "Perché faccio film?": «Penso sia per necessità. Una necessità mediante la quale cerchiamo di stabilire un rapporto con gli altri, attraverso un dialogo con l'interlocutore segreto che tutti portiamo dentro di noi»²⁹. Le parole di Erice ricordano ciò che Paul Ricoeur descrive come l'attestazione di sé come un altro³⁰, cioè l'infinita potenzialità che il soggetto ha di costruire narrativamente la propria identità tramite il lavoro della memoria sia individuale che collettiva. Il cinema si fa portatore e promotore di questo dialogo tra sé e sé, costituendo le basi per l'esplorazione dell'alterità, del collettivo.

Fin dall'entusiasmo con il quale i bambini accolgono l'arrivo del camioncino che trasporta la pellicola ne *Lo spirito dell'alveare*³¹ o dal rapporto fantasmatico che il padre di Estrella intrattiene con l'attrice Irene Ríos ne *El sur*³², il cinema è pensato come un mezzo di ricostruzione identitaria che riduce al minimo il distacco che, anche per un meccanismo psichico di difesa, crediamo ci sia tra noi stessi e la storia. Come ricorda Sorlin, non osserviamo solo la storia dallo schermo, ma siamo noi stessi ad essere la storia, ad essere ripresi dalla cinepresa: «Siamo integrati in un vasto sistema di rappresentazione»³³ e, per questo, la storia del mondo si intreccia con la nostra storia individuale.

Erice nei suoi due lungometraggi *Lo spirito dell'alveare* e *El sur*, concentrandosi in primo luogo sul dialogo interiore che le due protagoniste (rispettivamente Ana e Estrella) intrattengono con loro stesse, riesce ad accedere alla dimensione storico-collettiva, costruendo una testimonianza filmata. Le parole, i gesti, gli atti di Ana e Estrella, oltre che essere le loro verità più intime, sono memorie testimonianti che dichiarano delle condizioni storiche ben precise: il credito che accordiamo alla parola delle due protagoniste fa dell'interiorità un mondo intersoggettivamente condiviso. Infatti, è proprio grazie alla testimonianza che i processi di individuazione personale si trasferiscono sul

²⁷ NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, p. 37.

²⁸ Per una panoramica sul cinema di Víctor Erice, analizzato a partire dal fermento culturale del 1968 e dalle necessità di un nuovo linguaggio che fosse al passo con i tempi progressisti. Cfr. CERRATO MEJIAS, Rafael, *Víctor Erice y el cine poético*, Madrid, Ediciones JC Clementine, 2006.

²⁹ EHRLICH, Linda, *The Cinema of Víctor Erice. An Open Window*, Lanham, Scarecrow Press, 2007, p. 66.

³⁰ Cfr. RICOEUR, Paul, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993.

³¹ ERICE, Víctor, *Lo spirito dell'alveare*, Elías Querejeta, Spagna, 1973, 97'.

³² ERICE, Víctor, *El Sur*, Elías Querejeta, Spagna, 1983, 85'.

³³ SORLIN, Pierre, *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia, 1999, p. 6.

piano collettivo, inserendosi nelle dinamiche storico-sociali. Il poter far memoria, dunque, è una dimensione fondamentale dell'essere umano che permette di raggiungere la consapevolezza della propria condizione storica in rapporto al proprio vissuto e al vissuto degli altri. Il cinema, nel passaggio dalla storia individuale alla storia collettiva, funge da supporto per la circolazione della parte più interna dell'uomo nello spazio collettivo.

Non a caso ne *Lo spirito dell'alveare* l'allegoria sociopolitica della Spagna dittatoriale si genera dall'inserimento nel film di un altro film. Il meta-film *Frankenstein* di James Whale³⁴ è un dispositivo autoreferenziale che permette, attraverso la costruzione dell'immaginario (soprattutto di quello infantile), la ricreazione della memoria collettiva a partire da quella individuale di Ana³⁵. Ne *El Sur* il contesto storico, al contrario, non è esplicitamente presente ma si riverbera con le sue conseguenze sulla vita privata dei protagonisti. Estrella è una bambina nata al sud nell'era di Franco che, a causa di un protratto litigio tra suo padre Agustín e suo nonno, si trasferirà al Nord con la famiglia: se Agustín al tempo della guerra civile fu un rivoluzionario, suo padre all'opposto era dalla parte "dei cattivi", parteggiando per Franco.

Lasciare il Sud per Estrella, ancora troppo piccola per ricordarlo, diviene una lacuna nella sua mappa geografica interiore che cercherà di ricomporre durante tutta la durata del film.

Il sud è un polo attrattivo per i protagonisti, quella meta lasciata nella quale non si può restare, ma si deve ritornare al fine di fare i conti con la storia passata: come Estrella, anche Agustín cercherà di ritornare al Sud prima di suicidarsi. L'immaginario di Estrella, mediante la narrazione in prima persona, è ricostruito sì da reali ricordi vissuti, ma anche da ricordi immaginati: nelle prime sequenze la protagonista immagina di esser stata presente nel momento in cui il padre predisse col talismano la sua nascita. La struttura narrativa che intervalla il racconto della protagonista alla messa in scena dei suoi ricordi è molto simile a quella di *Cría cuervos*³⁶ di Carlos Saura: in effetti «il limitato contesto psicologico del rapporto della ragazza con i suoi genitori, in particolare con suo padre, è legato come in *Cría cuervos*, al tema dell'esumazione della Spagna del suo recente passato»³⁷.

La re-immaginazione di Estrella, che meta-cinematograficamente è il potere immaginativo del cinema, ricostruisce le diverse vicende del suo passato sulle quali incombe il peso della storia del paese: gli esperimenti miracolosi che Agustín conduce col suo talismano, l'arrivo della madre e della balia di Agustín per la comunione di Estrella, ma soprattutto la scoperta che Estrella fa dell'esistenza di Irene Ríos. Il potere del cinema è ne *El sur* anche quello di evocare corpi perduti:

³⁴ WHALE, James, *Frankenstein*, Universal Pictures, Stati Uniti d'America, 1931, 71'.

³⁵ Per approfondire le configurazioni metacinematografiche e riflessive nel cinema di Erice: Cfr. THIBAudeau, Pascale, «Fenómenos de reflexividad en el cine de Víctor Erice», in *Banda aparte*, 9, 1998, pp. 10-17.

³⁶ SAURA, Carlos, *Cría cuervos*, Elías Querejeta Producciones, Spagna, 1976, 112'.

³⁷ EVANS, Peter, FIDDIAN, Robin, «Víctor Erice's *El Sur*: A Narrative of Star-Cross'd Lovers», in *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, 9/2007, pp. 127-135.

l'attrice Irene Ríos di cui non si sa se sia un personaggio immaginario o un vecchio amore di Agustín, e anche il padre di Agustín, anziano filo-franchista del quale non si conosce neanche il nome. La storia di Irene Ríos, la sua inconsistenza reale e la sua presenza schermata fanno emergere come secondo Erice «il cinema o l'immaginario filmico si sovrappongono alla vita stessa: essi la trasmettono o la riformano, arrivando ad avere più validità di ciò che è stato effettivamente vissuto»³⁸.

Anche l'immaginario di Ana ne *Lo spirito dell'alveare* si sovrappone alla vita stessa riproducendo la densità simbolica del mondo della fiaba che, mediando con le sue strategie discorsive, riplasma la crudele storia del regime dittatoriale franchista.

I bambini, nella sequenza della visione collettiva del film, per mezzo di meccanismi proiettivi e identificativi, legano le loro ferite individuali alla necessità di redimere la storia collettiva. La vita di Ana, anche se arricchita dai discorsi e dalle fantasie che condivide con la sorella Isabel (si pensi alla possibilità di evocare il mostro), è perturbata dall'ambiente familiare chiuso e non comunicativo. Le finestre, costruite nella rigida forma esagonale delle celle di un alveare, recintano l'ambiente familiare all'interno del quale ogni membro della famiglia vive rinchiuso nelle sue ossessioni. Se il padre di Ana è ossessionato dallo studio delle api e la madre da un vecchio amore, Ana invece è ossessionata dalla presenza del mostro che ha visto per la prima volta proprio nel film *Frankenstein*.

La protagonista si impegnerà così nella sua ricerca che, tramite continui salti temporali dalla casa al casale abbandonato, si configurerà come una narrazione infantile ed immaginativa supportata da molti elementi fiabeschi. La scoperta di gigantesche impronte sul terreno e il riflesso nell'acqua del viso del mostro sono allucinazioni che, in realtà, producono meccanismi di proiezione e di rigenerazione del sé di Ana. Oltre al mostro, l'estraneità dell'altro è rappresentata anche dal repubblicano in fuga dalle truppe nazionaliste: Ana cercherà di aiutarlo curandolo e portandogli da mangiare fino a quando sarà ucciso e deposto proprio nel luogo prima adibito a sala cinematografica. «Braccato sempre con più forza, il repubblicano rappresenta una presenza fondamentale al fine di forgiare la personalità di Ana. È nell'incontro con l'Altro che ci costruiamo e ci riconosciamo»³⁹.

Il mostro, come il repubblicano, rappresenta l'evento che insorge imprevedibilmente dallo schermo, dando vita a percorsi immaginativi risolutivi: credere al mostro diviene così il perno di congiunzione tra le due memorie, individuale e collettiva, rappresentato dalla sequenza in cui Ana lo evoca: di fronte alla finestra la bambina ripete a sé stessa "Io sono Ana" (come consigliato dalla sorella Isabel) non invocando solo il mostro, ma il proprio sé.

³⁸ EHRlich, Linda, *op. cit.*, p. 125.

³⁹ *Ibidem*, p. 128.

Se Ana riuscendo a guardare a sé stessa come un altro, come un mostro, come un soldato, interviene generativamente non solo sulla sua realtà psichica ma anche su quella storica, Estrella trovando la forza per ritornare al sud ricomponendo metaforicamente il paese martoriato dalla guerra civile. Tra movimenti immaginativi e movimenti spaziali, le protagoniste portano a compimento un processo di riappropriazione storica, partendo dalla propria storia e ricongiungendosi con la storia di tutti.

4. La *enfermedad* della storia e la cura del cinema

Il cinema di Carlos Saura è concepito fin dal principio come una risposta etico-politica alle imposizioni del regime franchista⁴⁰. Attraverso l'esercizio dell'immaginazione, il cinema di Saura costruisce un evento libero e rivoluzionario nel quale è possibile la rielaborazione degli stimoli traumatici causati dalla guerra civile e dal successivo contesto dittatoriale. Il regista, infatti, si sente parte di una tradizione precisa della letteratura spagnola⁴¹ che da Cervantes fino a Lope de Vega⁴² ha attenuato le sventure della storia servendosi della rielaborazione estetica: riformulare la realtà, non per distorcerla, piuttosto per autenticarla. Nel cinema di Saura la non linearità della narrazione, i salti temporali, i riferimenti non espliciti alla realtà storica, nonostante pretendano un lavoro attivo dello spettatore che deve fare attenzione a ricomporre la storia, producono una visione del mondo più vera, perché rispettosa della complessità dell'animo umano e dei suoi turbamenti. Come afferma Pillado-Miller⁴³ le opere di Carlos Saura sono espressioni sintomatiche dello stato patologico dell'uomo e, in particolare, della repubblica spagnola a conclusione della guerra civile: la presenza di personaggi sofferenti e malati all'interno di film come *La caccia*⁴⁴, *Il giardino delle delizie*⁴⁵, *Cría cuervos* e *¡Ay, Carmela!*⁴⁶ serve a denunciare proprio la malattia ideologica di cui è affetto il corpo della dittatura e che continua ad infettare gli animi della popolazione spagnola.

⁴⁰ Per approfondire il legame che Carlos Saura intrattenne con la storia della nazione spagnola, a partire dalla sua infanzia vissuta in piena guerra civile, si consiglia la lettura di una recente biografia. Cfr. GRUESO, Natalio, *Carlos Saura. En busca de la luz*, Córdoba, Editorial Berenice, 2019.

⁴¹ Cfr. GODOY GALLARDO, Eduardo, «“¡Esa luz!”», de Carlos Saura: entre el cine y la literatura», in *Revista Signos*, 29, 1/1996, pp. 17-41, p. 17.

⁴² «For me and my compatriots, to make the stories we wanted to do, we had to use indirect methods. For example, we couldn't use a linear structure or the ideas would be too clear. It often forced me to exercise my imagination. The same was true in the Golden Age of Spain when artists like Cervantes, Calderon de la Barca, and Lope de Vega had to avoid the repression of the Inquisition». KINDER, Marsha, «Carlos Saura: The Political Development of Individual Consciousness», in *Film Quarterly*, 32, 1979, pp. 14-25, p. 16.

⁴³ PILLADO-MILLER, Margarita, «La República va al doctor: Síntomas de la Guerra Civil en tres películas de Carlos Saura», in *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 1, 1997, pp. 129-140.

⁴⁴ SAURA, Carlos, *La caccia*, Elías Querejeta Producciones, Spagna, 1966, 91'.

⁴⁵ SAURA, Carlos, *Il giardino delle delizie*, Elías Querejeta Producciones, Spagna, 1970, 90'.

⁴⁶ SAURA, Carlos, *¡Ay, Carmela!*, Goskino, Spagna - Italia, 1990, 102'.

In *¡Ay, Carmela!*, la malattia è quella della repubblica spagnola stessa, personificata da Carmela: il film è la storia di due guitti, Carmela e Paulino, accompagnati dal giovane muto Gustavete, catturati da alcuni franchisti e costretti a portare in scena uno dei loro spettacoli. Nell'ultimo numero di varietà Carmela personifica la "malata" repubblica che va dal dottore per farsi curare da un'intossicazione: la donna, però, non riuscendo a fingere fino alla fine di parteggiare per i fascisti, si ribella, venendo uccisa sul palco. Il rovesciamento dei termini, per il quale nel film è la repubblica ad essere malata e non la dittatura, come credeva fermamente Saura, è un riferimento esplicito alla problematica della censura: si può mettere in scena la malattia della repubblica, ma per nessun motivo la corruzione della dittatura franchista. *¡Ay, Carmela!*, dunque, svela a posteriori i meccanismi repressori che stanno alla base del programma di censura e che hanno mutilato parecchi film del regista: Saura, producendo film con riferimenti più o meno espliciti al regime dittatoriale del *caudillo* negli stessi anni della dittatura, fu più volte colpito dalla censura.

Il regista ha infatti un preciso parere su come la censura nuoccia gravemente al cinema: «La censura in Spagna è stata assolutamente castrante [...] avendo sempre portato avanti un'operazione di taglio e ripulitura del riflesso della realtà immediata che il cinema produceva»⁴⁷.

Riportiamo il caso di *Cría cuervos* e *¡Ay, Carmela!* che, prodotti a distanza di più di dieci anni l'uno dall'altro, sono accolti dalla nazione in modi completamente differenti, dando conto del cambiamento sorto nelle coscienze con la fine del regime: se di *Cría cuervos* è permessa la visione solo ai maggiori di diciott'anni, perché giudicato dai censori una storia politicizzata con l'obiettivo di attaccare la famiglia, l'esercito e la politica del regime, invece *¡Ay, Carmela!* non è sottoposto alla censura (abolita nel 1976), vincendo nel 1991 tredici premi Goya. Ciò testimonia l'importanza che negli anni Novanta le narrazioni postfranchiste acquistano per la nazione spagnola. Emerge dai due esempi come la posizione contestatoria e rivoluzionaria di Saura sarà mantenuta dal regista praticamente per tutta la sua produzione cinematografica. Come ben afferma José Jurado Morales:

Tale posizione critica d'origine, che si accentua man mano che il franchismo si perpetua, segna una precisa traiettoria che dà vita a un discorso belligerante contro gli effetti dittatoriali divenendo un esempio paradigmatico di come i creatori debbano trovare modi per aggirare le restrizioni imposte dal potere⁴⁸.

In *Cría cuervos*, il soggetto malato è la mamma della protagonista Ana interpretata da Geraldine Chaplin: la donna, tradita e maltratta dal marito, un ufficiale franchista, è affetta da un male incurabile che la condurrà alla morte. Ana reputa il padre responsabile della morte dell'amata

⁴⁷ KINDER, Marsha, *op. cit.*

⁴⁸ JURADO MORALES, José, «Las pugnas de Carlos Saura con la censura franquista», in *Campo de Agramante: revista de literatura*, 15, 2011, pp. 115-132, p. 119 [traduzione dell'autrice].

madre, intrattenendo con lui un rapporto freddo e distaccato, simmetrico al successivo rapporto che instaurerà con la zia quando diventerà sua tutrice. La morte e la perdita sono al centro dei ricordi di Ana bambina che verranno narrati da Ana adulta, interpretata ancora da Geraldine Chaplin: i ricordi confusi e immaginati di Ana sono affollati dalla presenza fantasmatica della madre che, come dimostra la sequenza in cui Ana immagina di esser pettinata dalla madre defunta, si sovrappone a qualunque persona vivente, relazionandosi con Ana in un luogo immaginario della sua mente.

La morte della madre, la successiva morte del padre e anche la presenza-assenza della nonna muta e paralizzata su una sedia a rotelle, istituiscono un rapporto nostalgico con il passato in cui tutto sembrava ancora recuperabile e modificabile. Si ricordi la sequenza iniziale del film in cui Saura fa scorrere sullo schermo le fotografie della famiglia accompagnate da descrizioni e annotazioni di luoghi e date, oppure alla sequenza in cui Ana si rapporta con la nonna mostrandole delle fotografie e facendole ascoltare il suo brano preferito. Nonostante Ana non abbia vissuto in pieno la guerra civile, ma solo il successivo contesto dittatoriale, sembrerebbe che nel suo rapporto col passato ci siano delle reminiscenze fantasmatiche della tragedia, quasi come se fossero state ereditate telepaticamente dagli adulti che la circondano.

Come la protagonista de *Lo spirito dell'alveare* (interpretata sempre da Ana Torrent), anche in *Cría cuervos* Ana deve combattere col passato non assimilato della nazione per ricomporre la sua scissione interiore, causata sia dall'ambiente familiare ostile che dalla salute del paese. La sequenza in cui Ana accompagnando la nonna in giardino vede un'altra sé affacciarsi dal terrazzo testimonia la scissione psichica che la bambina vive e della quale non è consciamente consapevole. Perciò, *Cría cuervos* rappresenta la repressione della società franchista nel nucleo intimo della famiglia: Ana, provando ad avvelenare prima il padre e poi la zia con un'innocua polverina, tenterà di liberarsi dalla dominazione militaristica e conservativa del padre che potrebbe rappresentare proprio un *caudillo* della dimensione individuale. La mamma di Ana, tradita, umiliata e infine lasciata morire, è la nazione spagnola: la malattia della donna, come della repubblica spagnola, giustifica un meccanismo di controllo e di assoggettamento che il regime impone al soggetto e alla nazione espungendolo dalla vita attiva. Ana rappresenta lo spirito libero, ancora non compromesso e capace di rigenerazioni future. Il finale del film, in cui Ana e le sorelle camminano verso scuola immerse nelle insegne pubblicitarie, è la dichiarazione di una fuga riuscita ma sempre e comunque condizionata dalla storia del paese e del mondo, dai suoi movimenti e dalle sue distorsioni. Abbandonando le mura protettive della casa, Ana è inserita in un nuovo ordine di immagini che testimoniano una nuova e moderna Spagna: «Superata la guerra civile e il franchismo, altri miti plasmeranno la sua identità»⁴⁹.

⁴⁹ D'LUGO, Marvin, *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Princeton, Princeton University Press, 2021, p. 137.

5. Raddrizzare la storia attraverso la fantasia

A differenza di Erice e Saura, entrambi di nazionalità spagnola, Guillermo del Toro, d'origini messicane, guarda alla guerra civile spagnola e alla dittatura franchista con uno sguardo esterno, ma per questo non meno coinvolto. Non solo per la lontananza geografica dal conflitto ma anche per quella temporale (*La spina del diavolo*⁵⁰ e *Il labirinto del fauno*⁵¹ sono prodotti rispettivamente nel 2001 e nel 2006), del Toro è più libero d'osare con riferimenti espliciti e diretti al contesto storico spagnolo. Se *La spina del diavolo*, ambientato nel 1939 negli ultimi giorni del conflitto, narra lo scontro finale tra le forze repubblicane e quelle fasciste nel microcosmo del piccolo orfanotrofio situato in una zona remota del paese, *Il labirinto del fauno*, invece, ambientato nel 1944, narra la repressione fascista a guerra civile terminata. Due collocazioni temporali differenti per due storie che del Toro mette in scena con lo stesso obiettivo: «riappropriarsi della storia attraverso la narrazione»⁵², attraverso la costruzione di immaginari fantastici, popolati da fantasmi e figure mitiche. La presenza dei fantasmi di Santi e del dottor Casares ne *La spina del diavolo* e quella del Fauno, dell'Uomo Pallido e delle fate in *Il labirinto del fauno* incarnano una perfetta rappresentazione dello stato hauntologico della storia nel presente: i fantasmi infestano il presente perché esso è fissamente legato al passato, ai suoi traumi irrisolti. Si potrebbe far riferimento al concetto di *hauntology* coniato da Jacques Derrida nella sua opera *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*: si tratta di una crisi tra il verbo *to haunt* (infestare, ossessionare) e il sostantivo *ontology*, che propone un superamento dell'ontologia della presenza come manifestazione dell'essere identico a sé stesso. Secondo Derrida nulla gode di un'esistenza del tutto positiva, perché quello che esiste, esiste in relazione a una serie di assenze che lo hanno preceduto. Applicando il concetto al trauma bellico e alle vicende della storia in generale, gli uomini si ritrovano schiacciati da qualcosa che *non è più* ma che rimane una forza infestante, la guerra civile e la dittatura franchista; allo stesso tempo, essi sono esposti a ciò che, anche se *non è ancora*, è già presente come potenziale possibilità, un libero futuro. Il fantasma è la figura contenitore dell'hauntologia, perché la presenza del suo essere è sostituita da ciò che non è presente ma neanche assente: «Il fantasma si comporta come un'ossessione che fa rivivere al soggetto ciò che è stato rimosso: esso è un'azione psichica che ripete compulsivamente gli eventi che hanno segnato

⁵⁰ DEL TORO, Guillermo, *La spina del diavolo*, Moviemax, Spagna - Messico, 2001, 106'.

⁵¹ DEL TORO, Guillermo, *Il labirinto del fauno*, Telecinco - Estudios Picasso - Tequila Gang - Esperanto Filmoj - Café FX - ICAA, Spagna - Messico, 2006, 119'.

⁵² HARDCASTLE, Anne, «Ghosts of the Past and Present: Hauntology and the Spanish Civil War in Guillermo del Toro's *The Devil's Backbone*», in *Journal of the Fantastic in the Arts*, 15, 2005, pp. 119-131.

l'inconscio del soggetto»⁵³. Se il tempo è *out of joint*⁵⁴, fuori sesto, la narrazione fantastica può raddrizzarlo e creare nuove memorie immaginative che sostituiranno le vecchie memorie mutilate. In *La spina del diavolo* i personaggi che popolano l'orfanotrofio, che diviene il microcosmo in cui riproporre le dinamiche del conflitto, rappresentano le diverse parti della guerra civile: Jacinto è simbolicamente il fascista, convinto della sua superiorità e assillato da evidenti tendenze narcisistiche; il dottor Casares e Carmen impersonano la vecchia repubblica, la sua tenacia e la sua resa; i ragazzi dell'orfanotrofio sono la collettività, la popolazione unita nel combattere le brutalità degli oppressori. La rappresentante della memoria mutilata è l'inesplosa e silente bomba caduta dal cielo e posizionatasi nel cortile dell'orfanotrofio. L'ordigno, come si vede nelle ultime sequenze del film, continuerà a rimanere inesplosa proprio a rappresentare un conflitto insoluto, un enigma che sembrerebbe non trovare risoluzioni: «L'immagine della bomba diviene in questo contesto simbolo di un crimine passato e di un terribile segreto latente, [...] agendo, nonostante la sua realistica provenienza, come un'altra figura spettrale»⁵⁵. Come in *Cría cuervos*, la sequenza finale de *La spina del diavolo* in cui i ragazzi dell'orfanotrofio si incamminano verso un futuro indeterminato e incerto, rappresentato dalle sterminate distese desertiche, dichiara l'apertura all'avvenire delle nuove generazioni che si incaricheranno di ricostruire il paese, di liberarlo dalla causalità spettrale che lo infesta.

Anche in *Il labirinto del fauno* Del Toro media il dolore del conflitto tramite l'immaginario infantile utilizzando gli archetipi della fiaba. *Il labirinto del fauno* mescola, fin dalle prime sequenze, il mondo fantastico a delle coordinate storiche ben precise: la didascalia riporta l'ambientazione storica, mentre la voce off racconta dell'esistenza di una principessa che scappò dal suo regno per raggiungere il mondo degli umani. Questa duplicità di registro narrativo continuerà per tutta la narrazione, mescolando personaggi reali e storicamente verosimili a figure mitologiche e fiabesche: da un lato seguiamo le vicende del capitano Vidal e dei resistenti che combattono contro il regime fascista instauratosi e, dall'altro, quelle del Fauno, del re e della principessa. L'accostamento dei due universi avviene seguendo il punto di vista di Ofelia che, riprodotto con soggettive e angoli bassi, ricrea lo sguardo curioso dell'infanzia: sono i movimenti fluidi della macchina da presa a evocare il libero slancio dell'immaginazione che dal mondo reale scivola senza fatica nel regno fantastico.

Il varco tra i due mondi è continuamente aperto, come dimostra la presenza di oggetti fantastici trasportati e utilizzati per intervenire sul mondo reale: si pensi alla radice di mandragola che il

⁵³ AJURIA IBARRA, Enrique, «Permanent Hauntings: Spectral Fantasies and National Trauma in Guillermo del Toro's *El espinazo del diablo* (The Devil's Backbone)», in *Journal of Romance Studies*, 12, 1/2012, pp. 56-71, p. 56.

⁵⁴Cfr. DERRIDA, Jacques, *Gli Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994.

⁵⁵ DAVIES, Ann, SHAW, Deborah, TIERNEY, Dolores, *The transnational fantasies of Guillermo del Toro*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 151-188.

Fauno ha donato ad Ofelia allo scopo di curare la madre oppure al gesso magico che la protagonista utilizza in entrambi i mondi per creare dei portali. Con questi elementi narrativi, del Toro propone la supremazia della fantasia sulla crudeltà storica: può l'immaginazione intervenire sul dato reale? Sì, le azioni del mondo fantastico divengono la base causale dei fatti nel mondo reale.

6. Conclusioni

Le brevi analisi dei lungometraggi di Víctor Erice, Carlos Saura e Guillermo del Toro confermano l'ipotesi dello storico Marc Ferro discussa inizialmente. L'immaginario dell'uomo è storia tanto quanto la storia stessa: se l'immaginario dell'uomo è storia tanto quanto la storia stessa, la potenza immaginativa dell'uomo in generale, del cineasta in particolare, ha una forza inaudita nel modellare le reazioni agli eventi, determinando così le azioni a venire. Pertanto, in questo senso, lo sguardo d'autore può essere definito come un *lieu de mémoire* liberamente immaginativo, in cui le coscienze storico-collettive, riappropriandosi di rappresentazioni storiche disincarnate e mutilate, formano nuove memorie immaginative che agiscono sul corso della storia riaprendolo all'evento, imprevedibile, ma proprio per questo libero nei confronti del futuro. Particolarmente consapevole di questo è il sociologo Edgar Morin, il quale sostiene che sia proprio il legame biunivoco tra la trasfigurazione simbolica propria della finzione e la rivelazione propria del realismo a permettere al cinema di narrare storie immaginarie più reali della realtà stessa: «Vi sono immagini storiche, ma il cinema non è il riflesso della storia: tutt'al più esso agisce da storico: racconta delle storie che noi prendiamo per Storia»⁵⁶.

La domanda che però dobbiamo porci, ricordando il postulato ferriano che sottolinea il primato dell'immaginario, è quanto il cinema ambisca ad essere un vero e proprio documento. E se anche ambisse ad esserlo, siamo sicuri che voglia attestarsi come documento di una storia istituzionale? Il problema si pone in maniera evidente nei periodi storici di dittatura e assoggettamento e si collega al cinema di propaganda offensiva: nel caso di produzioni interne a regimi dittatoriali (rimanendo nel caso spagnolo, si pensi al *Cine de Cruzada*), l'autenticità dei documenti visivi è minata dalle idee del sistema dominante che si impongono distorcendo e falsificando gli eventi in base all'indottrinamento politico del momento. Qui emerge l'importanza della ricezione, indagata da Pierre Sorlin⁵⁷. Il sociologo fa emergere come il film agente della storia abbia una grande responsabilità rispetto alla formazione e all'occultamento delle idee, soprattutto perché contemporaneo all'esplosione della società di massa: «Il cinema [...] mise in movimento masse

⁵⁶ MORIN, Edgar, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016, p. 198.

⁵⁷ Cfr. SORLIN, Pierre, *Ombre passeggere. Cinema e storia*, Venezia, Marsilio, 2013.

gigantesche che non obbedivano ad alcun piano prestabilito e non raffiguravano altro che una folla in ebollizione. In altri termini, il cinema rappresentò l'esperienza della folla»⁵⁸.

Anche nel caso da noi indagato, quel cinema che abbiamo riassunto sotto la denominazione di *Nuevo Cine Español*, nonostante sia un esempio di propaganda positiva e eticamente giusta, è profondamente sottoposto a un lavoro di modellamento ad opera dello sguardo del regista stesso: la dislocazione temporale, il montaggio, la recitazione degli attori, le angolazioni dell'inquadratura, trasformano inevitabilmente il dato originario in finzione. La reinvenzione finzionale con ambizione veridica sembrerebbe però coincidere con il mestiere stesso dello storico e con l'obiettivo della storia stessa che non è quello di classificare e sistemare cronologicamente fatti ed eventi ma collegarli, analizzarli e criticarli: «Al fine di fornire delle risposte lo storico formula delle ipotesi ed essendo il cinema, per sua natura, una prodigiosa riserva di ipotesi, ne consegue che esso è in grado di offrire le medesime possibilità»⁵⁹.

In conclusione, il cinema non è per la storia solo un mero riepilogo dei suoi accadimenti, ma la possibilità di instaurare con lo spettatore una relazione storico-estetica funzionale alla comprensione della propria individualità connessa ai processi di memorizzazione collettiva. Il cinema diviene essenziale come mezzo per costruire una memoria storica sia individuale che collettiva perché, solo grazie ad essa, si può scegliere cosa ereditare dal passato per portarlo nel futuro.

⁵⁸ SORLIN, Pierre, *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia-Scriptorium, 1999, pp. 23-24.

⁵⁹ DE BLASIO, Tiziana, *Cinema e Storia: Interferenze/Confluenze*, Roma, Viella, 2014, p. 86.

L'AUTRICE

Martina TASSONE, laureata in Scienze filosofiche presso l'Università della Calabria, è dottoranda in Politica, Cultura e Sviluppo presso il Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali della medesima università. La sua ricerca si sviluppa, interdisciplinariamente, all'incrocio di diverse linee di approfondimento: dalla filosofia, all'estetica, alla teoria del cinema, passando per la psicoanalisi, con una particolare attenzione al cinema del reale e alle nuove prospettive delle *Medical Humanities* in rapporto al dispositivo cinematografico. Fa parte della redazione della rivista «Fata Morgana Web». È stata relatrice in più convegni nazionali. Ha pubblicato diversi articoli in riviste e saggi in volume.

URL: < <https://www.studistorici.com/progett/autori/#Tassone> >