

NOMI PROPRI

Le memorie della guerra

In ricordo di Carlos Saura.

di *Fabrizio Borin* – 20 Febbraio 2023



“L’attuale cinema spagnolo è politicamente inefficace, socialmente falso, intellettualmente infimo, esteticamente nullo, industrialmente rachitico”. Questa è l’accusa pronunciata dal regista Juan Antonio Bardem nel 1955 alle “Conversaciones Cinematograficas de Salamanca”, una tappa decisiva nelle istanze di rinnovamento del nuovo cinema iberico perché contribuisce a una vera e obiettiva riflessione collettiva circa il pessimo stato delle cose. Anche se in realtà il nuovo corso era già emerso quattro anni prima con il film *Esa pareja feliz* (1951), dello stesso Bardem e dalle pellicole di Luis Berlanga, i due cineasti più importanti degli anni cinquanta e sessanta, anni in cui il giovane Carlos Saura (1932-2023) si trova a muovere i primi passi nel cinema. Sono infatti di quella fine decennio le sue prime prove con alcuni “corti” tra i quali *Flamenco*, *Antonio Saura* – dedicato al fratello pittore che tanta influenza avrà nella sua formazione artistica iniziale – *Agony y muerte de Pio Baroja*, *El tio vivo* e poi *Cuenca* (1958), *La tarde del domingo* (1957). Tutti lavori propedeutici all’esordio nel lungometraggio che avverrà con *Los golfos* (*I monelli*, 1959) e con il successivo *Llanto por un bandido* (*I cavalieri della vendetta*, 1963).

Sospesi tra la forte carica ispirativa proveniente dal cinema neorealista italiano che,

malgrado le enormi difficoltà censorie del fascismo franchista Saura riesce a vedere – il clima intellettuale del nostro dopoguerra e le modalità narrative di Rossellini, De Sica, Visconti ecc., gli faranno compagnia per molto tempo – e l’inarrivabile modello del conterraneo aragonese Luis Buñuel, **queste prime pellicole girate in un bianco e nero duro, sgranato, sovente molto contrastato e abbacinante come la Spagna di quegli anni, consentono a Saura di misurarsi con la cruda realtà politico-culturale spagnola;** sempre ben presente nei suoi laceranti effetti dopo la sanguinosa guerra civile (1936-1939) e nel contempo di sviluppare quella che sarà una delle tipicità del suo cinema, la metafora.

Sono infatti centrali nella poetica cinematografica sauriana almeno fino a *Mamá cumple 100 años (Mamá compie cento anni, 1979)* ovvero fino alla fine degli anni settanta, le laceranti ferite fisiche e soprattutto psicologiche, morali, di comportamento disgregante la famiglia, la società, i rapporti interpersonali, intorno e dentro le quali il regista non smetterà mai di scavare con realismo, dolore e dissacrante ironia. Ma anche, appunto, l'utilizzo intenso e originale della narrazione metaforica, una originalissima trasposizione simbolica imposta dalle ottuse e rigide pratiche censorie alle quali il cineasta risponde con alcuni dei maggiori capolavori del suo periodo più intenso e riconosciuto a livello internazionale.

Se è in parte vero che soltanto con *La prima Angelica (La cugina Angelica, 1973)* l'autore guarderà direttamente alla guerra civile – ma risultano determinanti e rivelatori anche i richiami in *El jardín de las delicias (Il giardino delle delizie, 1970)*, *Ana y los lobos (Anna e i lupi, 1972)*, *Cria cuervos (1975)*, *Los ojos vendados (Gli occhi bendati, 1978)*, *Mamá cumple cento anni (1979)* – il violento *La caza (La caccia, 1965)* agisce su due piani autonomi e indipendenti. Come modello di realismo e insieme di naturalismo, nella denuncia degli orrori del passato, con un sensibile affinamento nel rendere il senso della *violenza*, quasi a trascendere l'eccessiva fisicità dei personaggi. Un *pattern* complessivo, fortemente metaforizzato della compresenza del *pensiero* (gli enormi pesi della Storia e soprattutto della sanguinosa guerra civile) e della *commozione* (spostamento simpatetico su chi li ha ingiustamente sopportati («El sentimiento es un pensamiento en commoción», Miguel de Unamuno). Vale a dire della memoria e del turbamento nel senso dell'impossibilità di rimozione da parte dei protagonisti bloccati nel loro violento contesto, del giudizio e dell'incredulità finale dopo il rito suicida della caccia al coniglio. **Ed è proprio qui che tendono a stabilizzarsi le due anime del cinema di Carlos Saura – quelle che chi scrive ebbe a indicare come tensione conciliativa tra la Memoria del Reale e l'Immaginario come Ricordo – nutrite del (neo)realismo degli inizi e sperimentate attraverso un primo approccio alla concezione di un tempo del reale, ovvero anche del cinema, ancora tendenzialmente lineare.**

Per un autore che ama lavorare con un gruppo ristretto di collaboratori e artisti come Rafael Azcona per le sceneggiature, Elias Querejeta per la produzione, o Pablo G. Del Amo per il montaggio, verso la fine degli anni sessanta, inizia il legame sentimentale e professionale con Geraldine Chaplin. Da *Peppermint frappè* (1967) a *Mamà* (1979) passando per *Stress es tres-tres* (1968), *La madriguera* (1969), *El jardin de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972), *Cria cuervos* (1975), *Elisa, vida mia* (1977), *Los ojos vendados* (1978), **“Agerarda”, la giovane figlia di Charlie Chaplin, sarà protagonista e testimone dell’evoluzione della poetica e dello stile sauriano che con l’apertura degli anni ottanta si applica con notevole efficacia alla tradizione melodrammatica spagnola con *Bodas de sangre* (1981) dal dramma di Federico Garcia Lorca con l’apporto del coreografo e ballerino Antonio Gades.** Quasi a ricercare anche in quella tradizione culturale e artistica un ulteriore aiuto, un qualche conforto insieme al materiale di riflessione per l’esercizio della sua memoria-che-fotografa-il-pensiero cui si faceva riferimento poco sopra.

Allora si ricordano gli altri due film della trilogia della danza, *Carmen Story* (1983), *El amor brujo* (*L’amore stregone*, 1986) tratto dal balletto di Manuel De Falla sul testo di Martinez Sierra tra i quali risaltano ancora i temi ossessivamente prediletti insieme alle sue dolenti allegorie evidenziate dai suoi ossessionanti “lupi” consci e inconsci: Religione, Esercito, Ordine Morale, la Spagna postfranchista, dove continuano a dominare i fantasmi della repressione sociale, le contraddizioni e le frustrazioni della borghesia spagnola (come non ripensare a Buñuel?), l’autodistruttività della famiglia, il potere, l’insopportabile macigno del passato collettivo e individuale.

A confermare l’ampiezza dell’orizzonte espressivo di Saura, tra l’avventuroso e il mistico si collocano le pellicole *El Dorado* (*A peso d’oro*, 1988) sulla spedizione del 1560 e *La noche oscura* (1988) di San Giovanni della Croce dell’anno successivo, mentre un deciso ritorno alla guerra civile è *¡Ay, Carmela!* (1990). Le pellicole successive documentano un’ininterrotta vena creativa, talvolta arguta, oltre che l’ampiezza degli interessi e le riprese di temi sentiti fortemente, con opere forse meno incisive e riuscite ma sempre originali come *¡Dispara!* (*Spara che ti passa*, 1993), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998), *Goya* (2000), *Io, Don Giovanni* (2009) *Flamenco* (2010) oltre che con documentari come *Fados* del 2007 e *Renzo Piano an architect for Santander* (2016).

La scomparsa di un maestro come Carlos Saura lascia una filmografia costruita in quello che potremmo chiamare un *cinema del labirinto* nel quale è possibile rintracciare le due azioni del piacere di smarrirsi nell’inesplicabile (le ambiguità oniriche dei personaggi, i loro ricordi, desideri, ossessioni) e dello speculare piacere di tentare – invano – di cancellare quello smarrimento con le astuzie della ragione. È su

questa caratteristica barocca dell'*agudeza* che Saura interviene alternando sguardi di prossimità e di lontananza con la sua appartenenza alla cosiddetta "generazione innocente" a confermare l'impossibilità di uscire, di staccarsi da un passato personale, storico e culturale, di liberarsi dei ricordi e più ancora dalla paralisi e dall'isolamento degli intellettuali della sua generazione.

Se la si ripercorre, questa filmografia, salta all'evidenza la diversità tra il cinema fatto sotto la dittatura di Franco e in progressione quello realizzato dopo la morte del *caudillo* avvenuta nel 1975. La sua *estetica della censura* mentre rappresenta magistralmente il binomio costrizione-creatività, lascia l'eredità culturale della passione e del *desencanto*, della vittoria goyesca realistica e nel contempo allucinata della ragione sui mostri di ogni tempo.

Riferimenti bibliografici

M. Oms, *La guerre d'Espagne au cinéma*, Editions du Cerf, Paris 1986.

Carlos Saura, Huesca 1932 – Madrid 2023.