

## La *españolada* al femminile

Barbara Zecchi (University of Massachusetts Amherst, USA)

**Abstract** The first three generations of female directors in Spain (Helena Cortesina, Rosario Pi Brujas, Margarita Alexandre, Ana Mariscal and Josefina Molina) have used the *españolada*, a cinematic genre of French import, as a privileged filmic discourse to create female models that, more or less explicitly, differ from those established by the dominant status quo. This corpus subverts the traditional parameters of such a genre, parameters that varied throughout the changes of Spain's political background. The directors desexualized women while the official Republican discourse of the *españolada* sexualized them; and vice versa, when the hegemonic Francoist discourse created models of purity and chastity, women's cinema forged erotic female figures. In spite of the differences throughout the evolution of this corpus, the protagonists persistently chose their freedom; a freedom that rarely corresponded to the stability of marriage, even though, paradoxically, the only way to obtain it was at times through their systematic decorporization, or rather, their death.

**Sommario** 1. La *españolada* paritaria di Helena Cortesina. – 2. La Carmen desessualizzata di Pi Brujas. – 3. Sensualità e descorporizzazione in Margarita Alexandre. – 4. Il *gaze-over* folcloristico di Ana Mariscal. – 5. La erotizzazione della donna matura di Josefina Molina.

In Spagna, tutte le donne che avevano intrapreso la regia cinematografica – ed osato avventurarsi nel mondo completamente maschile dei primi decenni della settima arte<sup>1</sup> – si erano cimentate in maggiore o minore misura con la *españolada*, una moda importata dalla Francia con il sonoro.<sup>2</sup> Rosario Pi Brujas con *El Gatomontés* (1935), Margarita Alexandre con *La Gata* (1956) ed Ana Mariscal con ben quattro largometraggi, *Feria en*

1 Il cinema femminile (o ginecinema, «gynocine», come l'ho chiamato in un altro luogo), nella prima epoca della settima arte, conta in Spagna pochissimi nomi: a parte le ombre del pre-cinema (Anaïs Napoleon, Elena Jordi, Carmen Pisano ed Helena Cortesina, la cui opera è andata persa), i primi tre decenni del sonoro annoverano solo tre registe: Rosario Pi Brujas, Margarita Alexandre, e Ana Mariscal. Per un dettagliato approfondimento su queste figure si veda il mio studio *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género* (2014).

2 In questo articolo uso il termine *españolada* in senso stretto, secondo l'accezione di Roman Gubern (1995). Per Gubern «la *españolada*, género de origen francés (*españolada*)» (1995, p. 156) venne importata nella penisola iberica durante la Seconda Repubblica – con successo immediato –, coincidendo con l'avvento del cinema sonoro: «explotaba intensivamente el tipismo diferencial y el folklorismo de las zonas más deprimidas y premodernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada por gitanos y toreros, con criterios atávicos, reaccionarios y machistas» (Gubern 1995, p. 157).

*Sevilla* (1962), *Los duendes de Andalucía* (1964), *Vestida de novia* (1966) ed *El paseílo* (1968) avevano rappresentato il Sud del loro paese con esuberanza di dettagli folcloristici (flamenco, nacchere, ventagli e desiderio) come sfondo a vicende di sapore tradizionale (amore, passione e morte), di personaggi stereotipici (zingari, toreri, *copleiros*, *bailadoras*, etc.). Questa significativa attrazione femminile per la *españolada* non solo esisteva anche prima che venisse in voga negli schermi della penisola - ricordiamo infatti che il primo film girato da una spagnola, *Flor de España o la leyenda de un torero* (1921), diretto da Helena Cortesina, apparteneva appunto a questo genere - ma anche più tardi, ossia quando la *españolada*, ormai scomparsa, venne risuscitata da Josefina Molina con *La Lola se va a los puertos* (1993).

A cosa si deve il successo di questo genere tra le registe spagnole? Perché le donne lo scelgono come veicolo prediletto per il loro discorso filmico? Una possibile spiegazione della fortuna della *españolada* nel cinema femminile si può addurre ricorrendo ad alcuni studi femministi e queer sul *musical* (Dyer 1986; Staiger 1992; Neale 1983; Cohan 1996 e 2005) che prendono le mosse dai noti postulati di Laura Mulvey (1975) sul cinema narrativo e la scopofilia. Secondo quanto sostiene la teorica britannica femminista, il *musical* si differenzia dagli altri generi cinematografici perché presenta una combinazione atipica di azione e spettacolo che prescinde dalla reificazione della donna. L'apparizione dell'immagine femminile nello schermo non sospende la diegesi, come avviene nel discorso cinematografico egemonico, bensì sono le canzoni e i balli a frammentare la storia: «[the musical] features men in shows topping numbers as well as women. [...] It challenges the very gendered division of labor which it keeps reproducing in its generic plot» (Cohan 1996, pp. 46-47). Nel *musical* sia gli uomini che le donne possono essere spettacolo.

Come cercherò di dimostrare in queste pagine, il fatto che tutte le pioniere del cinema spagnolo si siano misurate con quello che potrebbe essere considerato un sottogenere del *musical* è una chiara dimostrazione che per lo sguardo femminile tale combinazione di narrativa e spettacolo giovava a criticare sia lo status quo patriarcale che l'ordine simbolico fallogocentrico imperante nel cinema. Nella *españolada*, l'interruzione dell'azione non è causata dalla contemplazione erotica dell'oggetto femminile, dato che anche un «cupletista» (quando canta), un ballerino (quando danza) o addirittura un torero (quando combatte il toro) possono assumere il ruolo di «to-be-looked-at-ness», per usare il fortunato neologismo di Mulvey.<sup>3</sup>

3 Alcuni recenti studi sul *musical* hanno identificato le connotazioni gays del suo discorso. Per Jane Feuer: «*Queer readings of musicals would shift the emphasis from narrative resolution as heterosexual coupling (an emphasis on the comic plot) and toward readings based on non-narrative, performative and spectacular elements (an emphasis on the numbers). Such readings might also reinterpret musical narratives away from the emphasis on the comic plot*

Nella *españolada* l'uomo è spesso oggetto erotico del piacere visivo del pubblico poiché, come afferma Steve Neale a proposito del *musical*, «it is the only genre in which the male body has been unashamedly put on display in mainstream cinema in any consistent way» (Neale 1983, p. 15). Ma, come si vedrà, l'uso femminile di questo genere avrà una sua idiosincrasia.

Obiiettivo di questo studio è quindi analizzare, in primo luogo, come i film di tre generazioni di registe spagnole si servono di un genere consolidato e di successo, come discorso privilegiato per coniare, più o meno esplicitamente, modelli femminili che si differenziano da quelli stabiliti dallo status-quo filmico dominante; e in secondo luogo, come a sua volta questo corpus sovverte i parametri tradizionali del genere prescelto, parametri che si modificano in funzione alle vicissitudini e ai cambiamenti del contesto politico del paese in cui esso si produce.<sup>4</sup>

Strumento di condanna sociale, utile ai fini di emancipazione nelle zone rurali durante la Seconda Repubblica, la *españolada* si trasforma in un discorso filmico 'scomodo' durante i primi decenni del regime, quando invece si tendeva a plasmare una immagine meno folcloristica del paese. Il primo franchismo preferisce promuovere l'esportazione di una Spagna imperiale (dei castelli e dei conquistatori) piuttosto che proiettare l'immagine di una Spagna popolare (delle nacchere e dei tamburelli). Tuttavia, con l'apertura al turismo, negli ultimi decenni del regime, la *españolada* ritrova la sua importanza quando il viaggiatore cerca nella penisola iberica precisamente quel Sud stereotipato che era stato creato dall'immaginario del Nord. Ma il suo revival implica una certa epurazione: l'attenzione (e la solidarietà) verso i gruppi emarginati dei film di questo corpus vengono diluiti, ed il carattere sessualmente audace di determinate situazioni viene censurato.

Questi cambiamenti ideologici sono evidenti nella rappresentazione femminile. Sia prima che dopo la guerra, la trama tipica di un film folcloristico si concentrava sul rapporto tra una donna povera ed emarginata, ma molto attraente, ed un uomo di classe medio-alta che le confessava il suo desiderio, la legittimizzazione del quale era usualmente consacrata

as a form of closure that reconfirms heterosexual cultural norms» (1993, p. 141). Si vedano anche Richard Dyer (1986) e Janet Staiger (1992).

4 Si potrebbe quindi dire che, secondo la classificazione di Martin Scorsese nel documentario *A Personal Journey through American Movies* (1995) - che divide i registi in quattro categorie, i cantastorie, gli illusionisti, i contrabbandieri e gli iconoclasti -, queste donne sarebbero delle «contrabbandiere» del cinema: autori (o autrici) che infiltrano nelle strutture convenzionali di film di genere e popolari «different sensibilities, off-beat themes, even radical political views». In realtà, secondo me questo «contrabbando» è un esercizio tipicamente femminile: Adrienne Rich (1972) in un altro contesto aveva parlato di «re-visione» femminista di testi di creazione maschile. L'idea di Claire Johnston (1973) del cinema femminile come «counter cinema» evoca in un certo modo una coscienza di creare prodotti «contro» il mainstream; una forma di contrabbando.

da un matrimonio alla fine della storia.<sup>5</sup> Sebbene le «folcloriche» fossero spesso caratterizzate dalla loro minacciata ma mai perduta verginità (Martin-Márquez 1999, p. 249), tuttavia la loro sensualità era molto più manifesta nel cinema della Seconda Repubblica piuttosto che nel dopoguerra quando i personaggi femminili subivano un evidente tentativo di desessualizzazione.<sup>6</sup>

L'inversione di questi parametri nel cinema folclorico femminile è significativa: le registe desessualizzano le donne che la *españolada* ufficiale del cinema repubblicano sessualizzava; e viceversa, quando il discorso egemonico franchista creava modelli di purezza e castità, il cinema femminile forgiava profili di donne erotiche. Come si vedrà, una costante in tutta l'evoluzione di questo corpus è la scelta delle protagoniste della loro libertà e indipendenza che raramente corrisponde alla stabilità matrimoniale, anche se, paradossalmente, l'unica soluzione per ottenere questa libertà avviene attraverso la sistematica scorporizzazione, in altre parole, tramite la morte.

## 1 La *españolada* paritaria di Helena Cortesina

*Flor de España o la leyenda de un torero* (1921) – primo lungometraggio diretto da una donna in Spagna e primo film spagnolo esibito in America Latina – costituisce un esempio precoce di *españolada*, dato che, come si è visto, questo genere viene importato in Spagna con la Seconda Repubblica, un decennio dopo la sua premiere. Sfortunatamente il film è andato perso, con l'unica eccezione di un fotogramma conservato nella Filmoteca Española di Madrid. A quanto pare, questo racconto folclorico di Cortesina, di cui si era occupato Juan Antonio Cabero nella sua *Historia de la cinematografía española* del 1949, era sopravvissuto agli incendi della guerra civile e al misterioso falò del patrimonio cinematografico del Cinematiraje Riera di Madrid nel 1945 che, secondo Román Gubern (1995, p. 13), aveva distrutto parecchie migliaia di scatoloni di film provenienti da Barcellona. *Flor de España* tuttavia non sopravvisse alla dittatura franchista: che sia

5 A Hollywood, in questi anni, il *musical* segue lo stesso schema: la trama si sviluppa per mezzo di una serie di segmenti paralleli che corrispondono ai due protagonisti (un uomo ed una donna): il contrasto (differenza di status sociale o incompatibilità di carattere) tra i due costituisce il perno narrativo. Tuttavia, questa dicotomia si risolve alla fine della diegesi con il matrimonio e con un «happy ending» (Altman 1987, p. 50).

6 Questo fenomeno è particolarmente evidente nel confronto della versione di *Morena Clara* (con regia di Florián Rey del 1936), interpretata da Imperio Argentina, con il *remake* di Luis Lucia, con Lola Flores del 1954. La differenza più vistosa è nella rappresentazione della comunità zingara (che nel *remake* franchista si colorisce di stereotipi denigratori). L'altro cambiamento evidente è la completa censura di ogni referenza alla sessualità pur tenue che sia. Si elimina la figura del padre adultero e la zingara innamora l'avvocato per la sua arguzia, non tanto per la sua sensualità e bellezza.

scomparso per ragioni ideologiche, come successe con i film di Eliva Notari in Italia, vittima del fascismo, o per la mera fragilità della celluloide, è impossibile saperlo. Nemmeno si ha conoscenza se fosse stato catalogato come «material cinematográfico objetable» (Gubern 1995, p. 13), se non solo per il fatto evidente della sua autorialità femminile, autorialità che durante il franchismo si riuscì a manipolare, attribuendo la co-regia del film - o in certi casi addirittura la completa regia - a un uomo, José María Granada. L'errore si mantiene ancora oggi in numerose storiografie.<sup>7</sup>

Il film, come informa una recensione, era «una síntesis de nuestra vida panderetesca: chulillos, jardines andaluces, toreros» (*La pantalla* 1929, p. 966). Era stato girato tra Madrid e Aranjuez e venne presentato a Barcellona nel 1922 e a Madrid l'anno successivo. Doveva essere stato un vero colossale di gran successo che mostrava una corrida con tanto di cornata a un torero. Un'intervista alle sorelle di Helena Cortesina nella rivista *La pantalla* rivela che sette anni dopo la premiere, il film continuava ad essere visto: Angelica dice che «Como gustar, gustómuchísimo. Ya ve usted, ahora la están rodando en América del Sur» (p. 966).

La trama di *Flor de España* si trova riassunta in una recensione in *Arte y cinematografía* (1922):

Esta colosal película es un fiel reflejo de nuestra Fiesta Nacional, alegre y bravía, en la que se presenta al espectador, sin omisión de detalle, desde el tentadero de las reses, en la dehesa, hasta que el toro, tras monumental estocada, cae muerto en medio de la plaza ante millares de espectadores que ovacionan al diestro. Otro de los aspectos importantes de esta película es la vida del matador desde sus comienzos en la escuela taurina y en las mismas dehesas, desafiando a la muerte con una serenidad escalofriante, hasta que, al llegar a la mayor celebridad, y cansado de gloria, decide casarse con la hermosísima estrella «Flor de España» (Elena Cortesina) reina de la danza que años antes, insignificante florista madrileña, fue novia del torero. (p. 24)

Il film intrecciava le storie di un uomo (interpretato da Jesús Tordesillas) e una donna (Helena Cortesina) e seguiva i loro passi verso il successo: lui, che aveva iniziato con dei semplici scontri con tori nei recinti delle praterie, era riuscito a raggiungere la fama nell'arena di fronte a un folto pubblico di ammiratori; e lei, che sopravviveva come una semplice fiorista, era diventata una celebre ballerina e una vera regina della danza. Da tali

7 Il Centro Virtual Cervantes cita questo film tra i «pioneros» attribuendolo erroneamente a José María Granada, che fu in realtà solo l'autore del suo argomento. Consultabile all'indirizzo <http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/historia/pioneros.htm> (2015-05-09). Esamino questa espropriazione di Cortesina in *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género* (2014).

elementi si può ipotizzare che la trama di *Flor de España* non favorisse nessuna delle due storie, e che sia l'uomo che la donna fossero soggetti dell'azione (in una decostruzione dei parametri misogini di Hollywood enunciati da Laura Mulvey et al.). Diversamente dallo schema tradizionale della *españolada*, entrambi i personaggi provenivano da umili origini, ed entrambi, a loro volta, raggiungevano la fama solamente per il proprio merito.

Alla fine, spiega la recensione, la coppia ha un figlio e sia la ballerina che il torero decidono di abbandonare il successo professionale per la famiglia: «Termina la cinta con una colosal corrida de toros, en la que el diestro se despide del público, y momentos después, un angelote, fruto de este dichoso matrimonio, corta la coleta del ídolo, renunciando ambos a las glorias mundanas, para entrar de lleno en el amor maternal» (p. 24). È interessante notare che il film non presenta il tradizionale sacrificio femminile, ma al contrario postula la possibilità che non solo la madre, ma anche il padre, si dedichino al benessere del figlio: entrambi antepongono la vita privata alla loro carriera professionale.

## 2 La Carmen desessualizzata de Pi Brujas

*El Gato Montés* di Rosario Pi Brujas, lungometraggio realizzato alla fine della Seconda Repubblica, desessualizza il paradigma della *femme fatale* erotica che caratterizzava i suoi referenti d'autorialità maschile. Il film è un adattamento dell'operetta omonima di Manuel Penella, che a sua volta mette in scena una versione spagnola del mito di Carmen. Se Rosario Pi si unisce allo sguardo reificante del Nord, il suo film non richiede il doppio dislocamento che caratterizza le sue fonti: come catalana, la regista offre una visione dall'esterno del mondo andaluso; ma in quanto donna, assume il punto di vista dell'altro, della soggettività femminile della Carmen.

Attraverso un discorso che intreccia il *musical* con l'espressionismo tedesco, il melodramma con la commedia «slapstick», la regista catalana focalizza sul personaggio femminile di Soleá per assolverla dal ruolo di opportunista infedele dei modelli francese e spagnolo. Per Mérimée e Penella, la zingara era una donna volubile e pericolosa, incapace di innamorarsi veramente, che professava amore per l'uomo più vicino a lei, tradendo colui che invece le rimaneva lontano. Rosario Pi, al contrario, spiega l'attrazione di Soleá verso i due uomini distinguendo tra due forme d'amore. Il film inizia con un flashback dell'infanzia di Soleá che cresce tra zingari come sorella del Gato Montés. Questo momento iniziale aggiunge una componente assente nelle storie a firma maschile: l'affetto fraterno di Soleá verso la sua gente forgiato nei primi anni della sua vita. Per il Gato Montés, Soleá prova amore fraterno, un senso di attaccamento alle proprie radici; per il torero invece, una passione e un'attrazione per tutto quello che è nuovo

e moderno (il torero, dettaglio significativo, la porta in macchina). Il Gato Montés, ovvero il bandito, rappresenta il passato, mentre il Macareno, il torero, raffigura il futuro.

Da una pericolosa ed erotica *femme fatale*, Soleá diventa una figura romantica innocua e traboccante di purezza. La sua asessualità è ribadita simbolicamente nella diegesi attraverso una metafora che lega l'alcol al sesso: quando gli uomini la corteggiano le offrono da bere e lei sistematicamente rifiuta perché «me hace daño» e perché «las gitanas no beben». In diverse occasioni, sia il torero come il bandito, la proteggono dalle vessazioni di coloro che la vogliono ubriacare. Il Macareno, per esempio, sgrida gli amici che la spaventano alzando i loro bicchieri di vino per incoraggiarla a bere. Nel momento più drammatico del film, il Gato Montés uccide un uomo per vendicare Soleá da quello che si presenta simbolicamente come uno stupro: la zingara rifiuta una birra che le offre con insistenza un ubriaco, dicendo che «nadie manda en mi cuerpo» e l'uomo reagisce alla tenacia e riluttanza della zingara gettandole il contenuto del bicchiere in faccia. La donna risponde all'affronto con orrore, un orrore rafforzato dalla musica, dalle sue grida di «canaglia» e «vile», e dal primo piano del suo volto madido e contorto. Il Gato Montés finirà in carcere per omicidio, e Soleá continuerà la sua vita con il Macareno che si innamorerà di lei e le chiederà la mano. La storia termina con la tragica morte del torero durante una corrida che causerà alla donna un così enorme dolore che la spegnerà per sempre. A sua volta il Gato Montés non potrà sopportare di sopravvivere all'amata e davanti alla prospettiva di dover tornare in carcere chiederà ai suoi uomini di ucciderlo. Il corpo del bandito cade esanime sopra il cadavere della zingara.<sup>8</sup>

Nel 1954 Luis Buñuel si ispirerà a questo finale di Pi Brujas per la conclusione in toni necrofilici del suo film *Abismos de pasión*, con cui adatta il romanzo di Emily Brontë. Per la catalana, la morte di Soleá è superata dal movimento del corpo senza vita della donna: prima viene portata a cavallo dal bandito, poi, quando il Gato Montés muore, all'immagine statica degli amanti morti si sovrappone con una dissolvenza la rappresentazione dinamica dei loro due corpi quando da bambini dormivano in un carrozzone in movimento. Per Buñuel, invece, la morte della donna corrisponde all'immobilità della sepoltura, un abisso (fallico) dentro il quale l'amante penetra per trovare la propria morte. Paradossalmente, la sovversione di Pi

8 Sia questa fine come l'inizio, con la complicità e i giochi infantili di Soleá ed il Gato Montés ricordano per il tono e il contenuto *Wuthering Heights*, l'adattamento del romanzo di Emily Brontë che William Wyler portò al cinema nel 1939. È possibile che Wyler conoscesse il film della regista catalana o che sia *El Gato Montés* come il suo adattamento de *Wuthering Heights* avessero dei referenti comuni: l'operetta di Penella «ya había sido llevada al cine por Hollywood en la época muda» (Caparrós Lera, 1981, p. 124) e il romanzo di Brontë aveva già avuto una prima versione cinematografica, diretta dal britannico A.V. Bramble, nel 1920.

Brujas rappresenta la «normalizzazione» della femminilità minacciosa nel contesto in cui, nella Seconda Repubblica, la donna cominciava ad avere diritti costituendo, dunque, un «pericolo».

Soleá è una donna domestica di gesti borghesizzati che va d'accordo con la futura suocera; vive nella casa padronale del torero circondata da personale domestico e muore come un'eroina da melodramma romantico. In contrasto con la caratterizzazione femminile dei film della Seconda Repubblica, il cui «la permisividad erótica alcanzaba cotas nada habituales en nuestro cine» (Caparrós Lera, 1981, p. 55), Rosario Pi presenta una figura di donna relativamente comune e familiare con cui la maggior parte del pubblico femminile si potrebbe facilmente identificare.

### 3 Sensualità e descorporizzazione in Margarita Alexandre

*La Gata* (1956) si deve situare nel contesto moralista e repressivo dell'autarchia. Come indicavo precedentemente, durante il primo franchismo, il numero di produzioni filmografiche folcloristiche diminuisce considerevolmente, lasciando spazio alla nuova moda del dramma rurale. Tuttavia, nella seconda metà degli anni '50 riemerge con rinnovato successo:<sup>9</sup> sia il primo film interpretato da Joselito, *El pequeño ruiseñor*, come l'esordio di Juanito Valderrama, *El rey de la carretera*, appaiono sullo schermo nel 1956 e danno inizio a due decenni di un nuovo revival di questo genere, anche se un revival completamente spurgato.

*La Gata*, che esce in questo stesso anno, presenta comunque delle significative differenze dal nuovo discorso 'ufficiale' (e asessualizzante) della *españolada*.<sup>10</sup> Come spiega Margarita Alexandre in un'intervista: «en aquella época, todas las películas andaluzas que se hacían eran sobre el gitanillo, la chica con la barriga, el patio andaluz, la castañuela. [...] Películas muy chabacanas. Era el género de la *españolada* [...] ¡Todos tópicos! Nosotros queríamos hacer un film sobre la Andalucía profunda, sobre la Marisma. No te digo que no haya algún tópico porque no podíamos evitarlo, pero al menos la intención era esa» (Camí-Vela 2007, p. 103).

Se la strategia femminista del film di Rosario Pi consisteva in un tentativo programmatico di rendere la donna meno minacciante nel contesto dell'emancipazione femminile della Seconda Repubblica, attraverso la sua asessualizzazione, ne *La Gata*, il proposito analogo di trasgressione del modello

9 Nel suo percorso per il cinema del primo franchismo, José Enrique Monterde trascrive la «Clasificación genérica del cine español (1939-1950)» degli annali del 1955, nel quale si segnalano solo 21 film folcloristici, con rispetto a 58 melodrammi e 83 commedie sentimentali e nota che la tradizione del dramma rurale «se vio bien servida durante esos años» (1995, p. 232).

10 Per precisione, il revival del genere folcloristico comincia con *Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1954), definita da molti come la *españolada* per antonomasia.

ufficiale viene effettuato mediante un'azione opposta: rivelando la sessualità femminile che il franchismo castigava e sopprimeva. La protagonista de *La Gata* sovverte il modello tradizionale femminile decantato dal regime opponendo all'etereità femminile una corporalità della donna strettamente legata alla soddisfazione primaria, quasi animale, del desiderio fisico.

La trama de *La Gata* è semplicissima: María, «la Gata», figlia del capomastro di una casa padronale andalusa, si innamora di Juan, uno dei lavoratori di suo padre e mantiene con lui una relazione segreta. Di notte l'aspirante torero si esercita clandestinamente con il bestiame destinato alle corride. Quando Juan viene scoperto in questa attività illegale, María interviene per salvargli la vita, ma perde la sua, poiché è raggiunta da un proiettile destinato all'uomo. Questi eventi vengono narrati in un flashback dallo stesso Juan che alla morte dell'amata, vagando senza meta e in preda alla disperazione, trova rifugio in una stalla dove alcuni sconosciuti gli offrono cibo e vino in cambio della sua storia.

L'identità della protagonista si articola per mezzo di varie contraddizioni e diverse complessità: è María (un nome che evoca purezza e verginità) ma allo stesso tempo è anche la Gata (un soprannome che si riferisce apertamente ai suoi atteggiamenti felini: «es arisca y cariñosa como los gatos»). Con Juan si comporta in modo ambiguo: se una volta gli dice «me das asco», in un altro momento gli confessa che «me das miedo y te necesito»; talora manifesta la sua sensualità e talvolta la reprime: la vediamo quando bramosa spia Juan, o quando non curante lo respinge con disprezzo; quando seminuda, in sequenze che Laura Marks (2000 e 2002) definirebbe di visualità tattile, si lava eroticamente le braccia e il collo o, in altre occasioni, quando si presenta come una donna asessuata con la testa coperta da un fazzoletto legato sotto al mento. Agisce come la proprietaria della casa padronale, ma fronteggia impavidamente le falciatrici del grano per gelosia; veste indistintamente da donna di classe media e da cameriera con grembiule da cucina e ferro da stiro in mano; si copre con delle gonne da contadina o indossa una camicia da notte trasparente, così trasparente che la regista dovette consigliare all'attrice di depilarsi il pelo pubico perché era troppo evidente. Ma sarà il lato sensuale della Gata - e non quello asessuale di María - a prevalere.<sup>11</sup>

Juan invece incarna gli attributi più folcloristici e stereotipici del maschio spagnolo: è un seduttore (un don Juan, come indica il suo nome) che flirta con molte donne; un ribelle che si burla delle norme e - la sua

11 Che il film avesse molta carica erotica lo mette in evidenza un aneddoto raccontato da Margarita Alexandre. La regista dice di aver scoperto durante un viaggio a Parigi che si stava proiettando, a sua insaputa, una versione del proprio film in una sala di cinema porno con delle scene di sesso, aggiunte senza la sua autorizzazione e interpretate da delle comparse anonime. Approfitto per ringraziare Margarita Alexandre per la lettura attenta di queste pagine e per i suoi commenti.

caratteristica più folcloristica - un coraggioso che lotta contro i tori.<sup>12</sup> Ma a differenza della rappresentazione stereotipica del maschio, Juan è oggetto dello sguardo della Gata ed è lei che decide. Questo si fa particolarmente evidente in una sequenza nel granaio, quando Juan cerca di baciare María usando una certa dose di violenza. Nel cinema di Hollywood contemporaneo al film di Alexandre, la resistenza femminile all'abbraccio e al bacio maschile dura sempre poco. La donna s'arrende alla focosità dell'uomo immediatamente sedotta dal desiderio maschile: il «no» femminile implica ed equivale (secondo uno dei «deadly myths» della violenza sessuale, a detta di Susan Brownmiller) ad un «sì». Non è così ne *La Gata*. María respinge veementemente Juan dicendogli che con la forza non riuscirà a conquistarla e lui indietreggia chiedendole scusa.

La passione tra La Gata e Juan si presenta come segnata ineludibilmente dal destino: «Lo tuyo y lo mío está escrito», le dice Juan quando lei lo respinge. Le allusioni a un fato inevitabile non solo scagionano la Gata dalle sue azioni ma funzionano anche come una strategia per nascondere il desiderio sessuale della donna. María non agisce per volontà propria, bensì mossa da una forza superiore.

Il film inizia dopo la morte di María quando Juan, dopo essere entrato in una stalla, ossessionato dalla sensazione della presenza spettrale della persona amata che non gli dà pace, accetta di raccontare agli uomini presenti la sua storia. Juan assume così il ruolo di narratore intra-omodiegetico (come lo definirebbe Genette) soggetto della narrazione e a sua volta oggetto (personaggio della storia). Ma se il narratore de *La Gata* è Juan, il suo *voice-over* dura in realtà solo alcuni istanti. La sua voce si affievolisce dopo le prime parole con le quali confessa di non poter dormire perché la Gata lo cerca «bravía e indómita como los toros». La seguente sequenza ci trasporta con un flash back alla casa padronale con un'inquadratura della donna nel suo letto che si sveglia seminuda e stira le braccia sbadigliando con un'aria felina. Il flashback dura fino alla fine del film. Ma la narrazione di Juan viene silenziata e la diegesi non avanza per mezzo delle sue parole e dei suoi ricordi, ma attraverso una successione di azioni delle quali la Gata è la protagonista.

12 Un altro elemento nuovo nel film di Alexandre è la figura del padre di María che, a differenza delle immagini patriarcali tipiche di questo genere, è un uomo comprensivo e liberale che tratta la figlia alla pari. (Devo alla regista quest'osservazione). Un secondo personaggio importante è il rivale di Juan, Joselillo, che rappresenta, invece, i valori più tradizionali dell'uomo di classe media. Legge, studia, vuole essere moderno, anche se la sua caratterizzazione non è esente da contraddizioni. Vuole imitare Juan, ma si sente moralmente superiore a lui. Se María è la Vergine, Joselillo rappresenterebbe San Giovanni. La relazione con María è asessuale, e questo spinge Susan Martin-Márquez (1999) a percepire insinuazioni di una possibile omosessualità di Joselillo. Quando spia María e Juan, chi è l'oggetto del suo desiderio? Si potrebbe affermare che Joselillo incarna lo sguardo spettatoriale omosessuale che secondo Richard Dyer e Jane Staiger (1992) caratterizza il *musical*.

Se la storia è raccontata da un uomo (il narratore Juan) a degli uomini (i narratori nella stalla), questa soggettività maschile si limita al prologo e all'epilogo. La prima e l'ultima sequenza del flashback (flashback che sviluppa l'identità di María, soggetto dell'azione) contrastano significativamente con questa cornice narrativa. All'insonnia angustiosa di Juan nel prologo si oppone il sonno dolce e sereno dal quale si sveglia María e con cui si apre il flashback. La morte di María, alla fine della storia, contrasta invece con le parole di Juan nell'epilogo (e le contraddice): «Mariano ha muerto. En noches así la siento venir». Questa divergenza sottolinea e rafforza l'identità di María. Alexandre impedisce che la donna rimanga incasellata nel ruolo di moglie/madre caratteristico del «lieto fine» della *españolada*, facendo morire la protagonista prima che vi sia la possibilità di un legame. Eppure, la morte di María non la eternizza nel ruolo di una vergine che si sacrifica, dal momento che la Gata continua a vivere grazie alla sua presenza spettrale carica di connotazioni erotiche. Inoltre, formalmente, il flashback la «risuscita».

In conclusione è precisamente la descorporizzazione di María ciò che le conferisce soggettività. A mio parere, questa sarebbe la negoziazione - e la sfida - di Alexandre con la censura. Per poter raccontare, nel contesto asessualizzante del franchismo, la storia di una donna «in carne ed ossa» essa deve venire privata strategicamente del proprio corpo. Tuttavia, se María non ha corpo, il suo desiderio e il suo sguardo rimangono. Nell'epilogo, le inquadrature soggettive con angolazione inclinata producono l'effetto che la donna stia seguendo - o perseguido - l'uomo e si avvicina alla stalla per osservarlo. Pur essendo stata uccisa e scorporizzata, la Gata continua ad esistere, «indómita y bravía» attraverso la sua soggettività visiva.

#### 4 Il gaze-over folcloristico di Ana Mariscal

È esattamente questo sguardo femminile a riapparire di nuovo negli anni '60, nelle quattro *españoladas* dirette da Ana Mariscal: *Feria en Sevilla* (1962), *Los duendes de Andalucía* (1964), *Vestida de novia* (1966) ed *El Paseillo* (1968). Durante il franchismo, con la fine dell'isolamento e con l'avvento del *desarrollo*, il genere folcloristico assume una nuova dimensione, anche per l'incipiente necessità del regime di promuovere il turismo in Spagna: «Las necesidades del capitalismo español requerían atribuirles un valor de cambio a unos signos que se suponían eternos e invendibles. Consecuentemente, aunque no deje de ser paradójico, la propia lógica del 'marketing' llamaba a una promoción del [...] andalucismo» (Monleón 1999, p. 97). Quello che il turista europeo cercava e si aspettava di trovare in Spagna era esattamente l'immagine stereotipica che si doveva promuovere per ragioni economiche pur essendo in evidente contraddizione con gli ideali e i principi nazionalisti del primo franchismo.

Mariscal – che come attrice veniva considerata la musa di Franco, e come regista una Leni Riefenstahl spagnola –, sembrava la delegata ideale per modellare questa visione del paese al servizio del regime.<sup>13</sup> Tuttavia, come indicherò in questa sezione, nel suo cinema ci sono elementi di strania-mento, alieni al genere folcloristico, che minano una lettura superficiale (cfr. Kuhn 1982) di questi testi filmici.

L'azione di questi lungometraggi si riduce al minimo e la trama si diluisce in un viaggio turistico per un sud munito di tutti gli elementi folcloristici tipici e stereotipici. La diegesi di *Los duendes de Andalucía* segue uno straniero in Spagna da Madrid a Siviglia, passando per Cordova, Malaga e Carmona, tra flamenco, *bailaoras* e toreri, musei, hotel spettacolari (come l'Alfonso XIII di Siviglia), cibi e bevande tradizionali (la coda di toro ed il *jerez*), sbornie e, ovviamente, biondissime turiste straniere. In *Vestida de novia*, Mariscal si concentra nella canzone spagnola – folk e pop –, per mezzo di due attori d'eccezione: una giovanissima Massiel (che rappresenta il pop) ed il veterano Pedrito Rico (che canta *coplas*). Ne *El paseillo*, la sua ultima *españolada*, la regista passa al mondo delle corride, seguendo i successi di due giovani *maletillas* nel loro cammino verso la fama. Anche in questo film appare una figura conosciuta: il torero Agustín Castellano, «el Puri».

Tutte queste pellicole sono formalmente e tematicamente simili tra di loro ed hanno in comune un dato peculiare: la presenza della stessa Mariscal in ruoli secondari, ma molto rilevanti, come cercherò di spiegare in breve, che sono un vero e proprio marchio distintivo – una firma d'autore, o piuttosto, d'autrice – del suo cinema.<sup>14</sup>

A differenza dei documentari dell'epoca nei quali un *voice-over* maschile commenta le immagini, istruendo lo spettatore sugli usi e costumi spagnoli, nei film di Mariscal c'è invece uno sguardo femminile onnipresente, una specie di '*gaze-over*' (o uno sguardo senza limiti che evocherebbe un panopticon foucoulitano, ma con connotazioni liberatorie opposte) che funziona come elemento di resistenza al discorso dominante.

Nelle prime scene de *Los duendes de Andalucía*, Ana Mariscal dà vita a una donna anonima che, seduta in un bar, indossa un elegante tailleur grigio, fuma e beve un whiskey mentre scambia sguardi insistenti – ed

13 Alcuni studi tra cui quelli di Núria Triana Toribio (2003) e Susan Martin-Márquez (1999) hanno riscattato l'opera e la figura di Ana Mariscal da una semplicistica associazione al regime.

14 Kaja Silverman (2003) analizza le brevi apparizioni di Hitchcock nei suoi film come un marchio inconfondibile del suo cinema. Per Silverman, queste apparizioni del regista sono tentativi narcisisti dell'autore di presentare sé stesso come origine testuale, ma in realtà ne diminuiscono la sua autorità perché il *deus ex-machina* (l'autore fuori del testo) diventa umano (personaggio). Tuttavia, secondo me, come spiego ne *La pantalla sexuada* (2014) la funzione di queste apparizioni è completamente diversa nel cinema femminile perché la presenza della regista decostruisce la fallacia realista dell'immagine e mette in questione la naturalizzazione degli stereotipi che tanto hanno storicamente pregiudicato la rappresentazione della donna.

espliciti – con il protagonista, il giornalista francese Le Gran. Si tratta dello stesso volto di Marisol, la protagonista de *La raza* (1942), il film franchista per antonomasia, scritto dallo stesso Francisco Franco. Lì Mariscal interpretava la fidanzata dell'eroe alter-ego del Generalissimo che non osava alzare la vista sugli uomini. In questi film, invece, Mariscal guarda con sfacciataggine e sicurezza l'obiettivo e i personaggi maschili. Gli occhi dell'attrice – duplicati nello sguardo della regista – sfidano il pubblico rivelando l'esistenza della mediazione di un creatore – di una donna, soggetto dello sguardo – che determina l'immaginario evocato nello schermo.

In un certo modo si tratta dello stesso gioco di bambole russe di Prosper Mérimée, ma con una nuova soggettività femminile. Se l'autore della *Carmen* concepisce un turista francese che osservava gli spagnoli con distanza professionista, ne *Los duendes de Andalucía*, è la regista stessa che contempla – con uno sguardo reificante – il giornalista turista francese che a sua volta scruta con distanza gli spagnoli. In questa maniera Mariscal ricorda al pubblico l'elemento di straniamento del suo film: la presenza di una donna dietro all'obiettivo, soggetto dello sguardo che reifica il reificatore straniero.<sup>15</sup>

La presenza enigmatica della regista davanti alla cinepresa si ripete nei due film successivi. In entrambi i casi Mariscal rappresenta ruoli secondari, ma fondamentali nella destabilizzazione dello status quo cinematografico. Diana, in *Vestida de novia*, e Gloria, ne *El paseillo*, sono donne di mezza età, moderne, indipendenti ed emancipate che, come l'anonima figura femminile de *Los duendes de Andalucía*, appaiono fumando e bevendo alcolici mentre, scevre da ogni timidezza, osservano intensamente un uomo. Bere, fumare e guardare sono azioni che «stonavano» con il ruolo della donna borghese (secondo l'espressione di Carmen Martín Gaité in *Usos amorosos de la postguerra española*), e costituivano gesti di sfida, proprio per essere contrari ai codici di buona condotta femminile stabiliti dal franchismo.

Nel caso di *Vestida de novia*, lo sguardo femminile ha fini professionali: Diana è un'impresaria teatrale che recluta talenti. Scopre Juan in un locale e lo lancia al successo in una tournée in America. Lo sguardo di Gloria ne *El paseillo* è ancora più destabilizzante. La sua funzione è quella di sedurre un uomo – un seduttore abbastanza più giovane di lei, l'attraente *maletilla* José María –, e portarselo a letto. Gloria riesce a conquistare il conquistatore, e a mantenere con lui degli incontri sessuali senza nessuna trascendenza. In un'occasione, quando José María ricorre a false promesse per ottenere dei soldi dall'amante, Gloria con freddezza gli dà quello che

15 Il film inoltre termina con un altro elemento perturbante dello status quo, una chiamata al presente che rompe la sospensione temporanea della Spagna e delle sue 'tradizioni immortali': il giornalista deve interrompere il suo viaggio per andare in Vietnam. Così, con questo riferimento storico puntuale, si mette in questione, alla fine del lungometraggio, la visione imperiale di una Spagna 'eterna'.

egli chiede senza pretendere nulla in cambio. Non le interessa nessun compromesso sentimentale.

Tale modello femminile è il medesimo di *Ojos verdes*, una *copla* con inconfutabile trascendenza in *Vestida de novia*, dato che funge da sottotitolo del film. Questa *españolada* ci mostra da una lato un paese in via di sviluppo e in corso di modernizzazione, con le sue automobili decappottabili, i balli moderni e la musica pop; dall'altro lato ci presenta la Spagna nostalgica degli emigrati, incarnata dalla musica di Pedrito Rico y le sue *coplas*.

Massiel, la fidanzata in questione, simbolizza la Spagna moderna. La cantante, che aveva appena pubblicato il suo primo album, due anni prima di vincere il Festival di Eurovisione e divenire segnata dalla sua così disideologizzata ma successivamente politicizzata *La lala*, si presentava al suo debutto come una donna forte, diretta, che cantava con voce grave temi di protesta alla Joan Baez. Nel film di Mariscal interpreta i propri successi *No sé por qué* e *Llueve*, che fanno riferimento a donne che nel pieno di una crisi sentimentale, reagiscono con integrità, respingendo posizioni tradizionalmente femminili di dipendenza.<sup>16</sup>

Le *coplas* di Pedrito Rico - *Tatuaje*, *La bien pagá* ed *Ojos verdes* -, offrono modelli femminili non meno forti. Sono canzoni che si rifanno ai ricordi nostalgici di una libertà precedente alla repressione franchista e che innalzano una condotta femminile condannata e repressa durante il franchismo. Manuel Vázquez Montalbán, nel suo *Cancionero General del Franquismo 1939-1975*, studia le *coplas* come canzoni di resistenza. *Tatuaje*, per esempio, «la cantaban con toda el alma aquellas mujeres de los años cuarenta. [...] Era una canción de protesta no comercializada, su protesta contra la condición humana, sobre su propia condición de Cármenes de España a la espera de maridos demasiado condenados por la historia» (2000, p. 43). *La bien pagá* ha la stessa funzione di *Tatuaje*. Per José Colmeiro, «la voz del amante agraviado que dice “na’ te debo, na’ te pido/ me voy de tu vera, olvídate ya”, otorga una perdida dignidad a los hombres y mujeres desposeídos de todo por la guerra y sin fuerzas para nada reclamar, que tan sólo quieren olvidar» (2005, p. 94).

*Ojos verdes* è la storia di una notte di passione: una donna invita uno sconosciuto nella propria camera e gli offre il fuoco delle sue labbra: «“medas candela?” Y ella me dijo: “Gache, | ven y tómalala en mis labios | que yo fuego te daré” [...] “vi desde el cuarto despuntar el día | y anunciar el alba en la Torre de la Vela | dejaste mis brazos cuando amanecía”». In cambio

16 Nella prima, Massiel insiste con decisione che «Si todo acabó | mejor es olvidarlo. | Aléjate ya | y vete de mi vida» e, con desiderio di rivincita, aggiunge che «un día me llamarás | en todas me buscarás | jamás te acostumbrarás a vivir sin mi». Nella canzone seguente, *Llueve*, si ricorre al sistema semantico caratteristico dei motivi dell'inganno amoroso, per confermare un'argomentazione che può avere implicazioni sottilmente politiche sull'oblio della memoria storica: «llueve y la gente se esconde en un portal, pero yo sigo andando para recordar».

di questa notte d'amore, l'amante vuole regalare alla donna dagli occhi verdi un vestito, ma lei non lo accetta: «No hace falta | estás cumplio | no me tienes que dar ná'».

Se la protagonista della canzone non vuole un vestito (da sposa? il pegno di una promessa?), il personaggio interpretato da Massiel, invece, non potrà mai indossare il proprio: in un inatteso cambiamento di tono del film, la fidanzata muore in un incidente stradale. Un *close up* dell'abito, con tulle bianco, appeso nel suo appartamento, dove prima l'avevamo vista cantare e ballare, suggerisce – come succedeva ne *La Gata* di Alexandre – che è necessario scorporizzare la donna come strategia di negoziazione con il discorso franchista.

Due generazioni di donne – della Seconda Repubblica e della dittatura – prescindono dal matrimonio. La prima afferma la sua volontà e esprime il suo erotismo; la seconda, se riesce a verbalizzare il suo desiderio di indipendenza, finisce per scomparire. Alla fine del film, la canzone *Vestida de novia* di Palito Ortega allaccia le due epoche: la canta Pedrito Rico, ma si presenta come un motivo composto dal fidanzato della giovane defunta. Le parole alludono con un certo gusto necrofilo ad un corpo femminile senza vita – come Soleá ne *El Gato Montés* – con il suo vestito da sposa dentro a una bara: «te miro y pareces dormida | aprisionan tus manos un ramito de azar | un sueño profundo y muy triste | del que ya nunca te despertarás». In una metafora della situazione della donna durante la dittatura, che contrasta con i modelli femminili elogiati nel film, la donna si riduce a una bella addormentata, condannata alla passività più assoluta («te han puesto tu traje de novia»), al silenzio («tus pálidos labios dormidos | el sí emocionado no pronunciarán») e alla scorporizzazione («te vas al cielo»). Ma anche qui, come nei film studiati precedentemente, la morte femminile si iscrive come stratagemma per salvare la donna dalle catene patriarcali.

## 5 La erotizzazione della donna matura di Josefina Molina

Quando Josefina Molina si mette, per incarico,<sup>17</sup> alla regia di *La Lola se va a los puertos* (Molina, 1993) la *españolada* – in senso stretto – era un genere ormai dimenticato. Secondo quanto commentato dalla regista nella sua autobiografia, era come mettersi in «un juego a contracorriente; yo nunca había hecho una película musical y me apetecía» (Molina 2000, p. 144). Lavorò sulla sceneggiatura con Romualdo Molina e José Manuel Fernández, i suoi vecchi compagni di *Radio Vida* di Siviglia, andalusi come lei; e per un montaggio particolarmente complicato, poiché si trattava di

17 Il film venne prodotto dalla Lotus Films e da Canal Sur. Sull'esperienza Molina racconta che «caí en las garras de la multinacional Sony, casa discográfica de Rocío Jurado, y de los viejos métodos, un poco carnívoros, de la industria cinematográfica española» (2000: 144).

un *musical* che intercalava le canzoni con i dialoghi si avvale di un'altra donna, Carmen Fría, che si era incaricata del montaggio del suo precedente film, *Lo más natural* (1990).

Molina aveva come referente numerose versioni della stessa opera. La figura femminile di Lola, la *cantaora*, è una creazione di Manuel Machado che aveva inserito nel suo libro *Cante Hondo* (1918) una poesia che portava il suo nome, e che successivamente, in collaborazione con il fratello Antonio, venne ampliata in un'opera teatrale di gran successo: *La Lola se va a los puertos*, interpretata da Lola Membrives (1929) nella sua prima epoca. In questo testo i fratelli Machado recuperano il mondo folcloristico del sud della Spagna, secondo uno spirito che caratterizzava l'ideologia liberale della Seconda repubblica – come si è visto innanzi – e davano voce alla classe lavoratrice, non solo grazie alla figura della *cantaora* Lola e del suo chitarrista Heredia, ma anche grazie agli altri numerosi personaggi secondari.

Nel 1947, Juan de Orduña adatta *La Lola se va a los puertos* al cinema con notevoli varianti. Ambienta l'azione in un'epoca precedente al Desastre, nel 1860,<sup>18</sup> e la imbeve dell'ideologia autarchica del regime. Rosario, la rivale di Lola, si corrompe a causa della sua educazione in Francia dove ha perso il suo accento andaluso, e José Luis diventa torero per conquistare Lola – in un'aggiunta che dà un tocco ancora più folcloristico a tutta la storia.

Josefina Molina riscatta la figura di Lola dal corsetto franchista di Juan de Orduña, e le aggiunge un punto di vista femminista.<sup>19</sup> Il film – prodotto nello stesso anno dell'Expo di Siviglia (1957) – recupera il referente temporale dell'originale machadiano, riportando l'azione a un'epoca anteriore alla Seconda Repubblica, per precisione nel 1929, anno dell'Exposición Iberoamericana a Siviglia.

Nelle tre versioni, Lola rappresenta l'incarnazione del *cante*: nell'opera teatrale «Ella es la copla» (Machado 1957, p. 456); nella versione di Orduña «la Lola no es mujer, es sólo la cantaora. Las coplas son sus amores»; e in quella di Molina, analogamente, Lola non è «una mujer. Pues no lo es. [...] Es cante jondo». Tuttavia, nonostante queste premesse comuni, esistono sostanziali differenze nelle diverse concezioni di questo personaggio.

Nell'opera teatrale dei fratelli Machado, Lola è una donna indipendente che non cede alle offerte degli uomini, che respinge quelli che vogliono

18 Con chiari riferimenti alla linea ferroviaria Cordova-Siviglia, che venne inaugurata nel 1858.

19 Per dar vita a Lola e a don Diego, padre di José Luis, Molina utilizza due figure molto paradigmatiche del mondo dello spettacolo spagnolo: Rocío Jurado, che aveva osato cantare davanti a Concha Piquer i suoi successi minacciando il suo protagonismo esclusivo nella *copla*, e Paco Rabal, stella di Buñuel, che aveva interpretato ruoli da seduttore, tra i quali lo stesso don Juan Tenorio. Nel film di Molina i due attori non smentiscono i loro stereotipi: lei è la cantante forte ed indipendente e lui il don Giovanni che nonostante la sua età si innamora di Lola rivaleggiando con suo figlio José Luis. Ma il don Juan sarà burlato da Lola.

avere con lei una relazione sessuale: «a una mujer que cuando canta una copla les da lo mejor que tiene, ¿a qué pedirle otra cosa? [...] les canto, y se conforman» (p. 464); e quelli che vogliono affascinarla con il loro potere economico: «Don Diego, usted ¿me vende... o me compra?» (p. 457). Nonostante la sua resistenza, Lola dimostra un momento di fragilità quando José Luis le fa una dichiarazione d'amore. Si commuove, ma quando l'amante nomina la fidanzata Rosario, ritorna in sé. Secondo le direttive di scena, «en su afecto leal por José Luis, sólo desearía la felicidad de éste con Rosario» (p. 494).

Nell'adattamento cinematografico di Juan de Orduña, le ragioni per cui Lola non vuole legami si spiritualizzano: la donna, perdutamente innamorata di José Luis, fa un voto per salvarlo rinunciando così al suo amore. Lola si presenta come l'incarnazione dei valori celebrati dal regime: è religiosa, umile, pura e autenticamente spagnola.

Per la sua versione, invece, Molina riprende le connotazioni di indipendenza femminile del testo dei fratelli Machado e aggiunge un elemento assente nei due referenti anteriori: la differenza d'età tra Lola, una donna matura, e il giovane José Luis, divario che Molina aveva studiato già in altri film: sia Juana Ginzo in *Función de noche* (1981), come Clara in *Lo más natural* (1990) hanno relazioni sentimentali stabili e felici con uomini considerevolmente più giovani. Oltre al problema della disuguaglianza di classe che è presente in tutte e tre le versioni dell'opera di Machado, Lola utilizza il problema età come pretesto principale per la fine della sua relazione con José Luis. Per il giovane, invece, la differenza d'età non costituisce un problema.

Molina sfida così una delle premesse patriarcali del rapporto di coppia (tradizionale) il quale, per un ordinamento basato sulla riproduzione e sull'asservimento femminile, determina che la donna debba essere più giovane dell'uomo. Inoltre, formalmente, Molina esibisce in maniera tangibile nel suo film la grande figura assente dal cinema *mainstream*: la donna di mezza età. La crudeltà di Hollywood con le attrici di più di 40 anni è risaputa. Margaret Cruikshank (2006) tuttavia nota che paradossalmente la donna matura è celata anche negli studi di genere, poiché il campo degli «Aging Studies» è nuovo e non ha ancora avuto molta ripercussione per una epistemologia femminista.<sup>20</sup>

Le immagini erotiche di Lola e José Luis hanno un evidente potenziale sovversivo, anche se Lola non si spoglia mai. Il corpo di José Luis al contra-

20 La storiografa Lois W. Banner (1992) spiega che il relativo poco interesse del movimento femminista degli anni '70 ed '80 verso la donna matura era dovuto al fatto che esso si ribellava contro le generazioni di donne più vecchie che venivano percepite come antifemministe. Kathleen Woodward (2002) segnala che la popolazione universitaria nei programmi di Studi di genere è giovane e pertanto meno interessata a questioni che concernono le donne di un'altra generazione.

rio si vede nudo in varie sequenze e particolarmente in una scena - un nudo frontale - in cui egli esce dall'acqua esibendo il pene flaccido. Si tratta di un'altra (doppia) infrazione di Molina alle norme di rappresentazione cinematografica: il cinema egemonico, per preservare il misticismo del pene, lo mantiene nascosto. Il nudo frontale maschile appartiene al cinema pornografico e, quando si mostra, il pene deve essere eretto: un fallo. Molina non solo rappresenta il pene maschile, ma lo fa quando è a riposo. *La Lola se va a los puertos* si può definire quindi come un film *letteralmente* falloclasta.

Un altro elemento nuovo nel film di Molina rispetto ai suoi referenti è l'enfasi sulla questione andalusa. Nell'opera di Machado, José Luis riusciva a conquistare Lola, anche per solo brevi secondi, grazie alla professione onesta del suo amore; nella versione filmica di Orduña, ci riusciva grazie all'esibizione del suo coraggio, quando diventava torero per lei; nell'opera di Molina invece, Lola comincia ad interessarsi a José Luis quando il giovane le propone cantare in un meeting politico l'inno «Andalucía libre». Il contesto storico in cui si situa la storia, coincide con il movimento indipendentista capitaneggiato da Blas Infante, «el padre de la Patria Andaluza», massimo ideologo dell'andalusismo federalista. Il film fa riferimenti diretti a Infante che appare rappresentato nella sequenza in cui Lola canta emotivamente l'inno andaluso. Si potrebbe quindi pensare che la Lola moliniana non incarni tanto la *copla*, bensì la sua terra, l'Andalusia. Tuttavia, come nota Darío Sánchez González, quando Lola canta l'inno, «el número de miradas masculinas que se fijan en ella es, quizás, superior a cualquier otro momento en la película, y revela su posición como mujer dentro del movimiento político del que, sin querer, está siendo partícipe: las filas de atrás» (2013, p. 329). Il progetto politico di José Luis non coincide necessariamente con la volontà di lei e non le offre vere alternative all'ordine patriarcale. Lola sceglie la propria indipendenza.

Con *La Lola se va a los puertos* di Josefina Molina si chiude, per lo meno momentaneamente, il filone dei film folclorici di regia femminile nella cinematografia spagnola. Come afferma la cineasta cordovese, il suo film è il «manifesto de independencia de una mujer comprometida fundamentalmente con su arte» (2003, p. 79). Lo stesso si può dire delle altre *españoladas* che ho esaminato in queste pagine.

Si noti bene che in tutti i casi analizzati, la donna è sempre il soggetto dell'azione, mentre l'uomo diventa oggetto dello sguardo che spesso lo erotizza: dai sensuali toreri de *El Gato montés* e de *El paseílo*, all'esposizione dei corpi maschili de *La Gata* e de *La Lola se va a los puertos*, le registe invertono (e sovvertono) i ruoli di genere del cinema commerciale incriminati dalla teoria femminista di base lacaniana. Con la sola eccezione di *Flor de España*, nessuna di queste storie si conclude con un legame matrimoniale. Soleá, la Gata e la *novia* muoiono; tutti i personaggi interpretati da Ana Mariscal sono donne *single*; e Lola, per finire, all'amore sincero e disinteressato professatole da José Luis e ai soldi e alla posizione

sociale offertale da don Diego, preferisce tuttavia la propria indipendenza e le proprie *coplas*. Inoltre, come è possibile evincere dai numerosi esempi addotti nelle precedenti pagine, tutte queste storie decostruiscono gli stereotipi femminili del cinema folcloristico: non solo desessualizzano la donna quando invece il cinema ufficiale l'aveva erotizzata, ma addirittura la sessualizzano quando il discorso dominante l'aveva 'angelizzata'; e infine, nel film di Molina, la donna di mezza età si presenta come un essere attraente e seducente all'interno di un contesto di esaltazione del corpo giovane e perfetto.

In conclusione, se da un lato la trama tipica della *españolada* (maschile) reificava i personaggi femminili, dall'altro lato il corpus cinematografico di queste registe non solo munisce le donne di una forte soggettività, ma, al tempo stesso, attribuisce loro una voce autorevole e uno sguardo preponderante.<sup>21</sup>

## Bibliografia

- Altman, Rick (1987). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Banner, Lois (1992). *In Full Flower: Aging Women, Power, and Sexuality*. New York: Knopf.
- Brownmiller, Susan (1975). *Against Our Will: Men, Women and Rape*. New York: Fawcett Columbine.
- Camí-Vela, María (2007). «Entrevista a Margarita Alexandre: Una cineasta española en la Revolución cubana». *El viejo topo*, 231, pp. 101-107.
- Caparrós Lera, José María (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Ediciones Universidad Barcelona e Editorial 7 1/2.
- Cohan, Steven (1996). «'Feminizing' the Song-and-dance Man: Fred Astaire and the Spectacle of Masculinity in the Hollywood Musical». In: Cohan, Steven; Hark, Ina Rae (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London, New York: Routledge, pp. 46-69.
- Colmeiro, José (2005). *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Dyer, Richard (1986). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: St. Martin's Press.
- Feuer, Jane (1993). *The Hollywood Musical*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Genette, Gerard [1972] (1976). *Figure III: Discorso del racconto*. Torino: Einaudi.

21 Ringrazio Giovanni Spani per avermi generosamente aiutato con l'attento editing di questo testo.

- Gubern, Román (1995). «El cine sonoro (1930-1939)». En: Gubern, Román; Monterde, José E.; Pérez Perucha, Julio; Rimbau, Esteve; Torreiro, Casimiro (eds.), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Johnston, Claire [1973] (2000). «Women Cinema as Counter-Cinema». In: Kaplan, Ann (ed.), *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press, pp. 22-33.
- Kuhn, Annette [1982] (1991). *Women's Picture: Feminism and Cinema*. London: Routledge.
- Machado, Manuel; Machado, Antonio [1929] (1957). *La Lola se va a los puertos*. En: *Obras completas*. Madrid: Editorial Plenitud.
- Marks, Laura (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham; London: Duke University Press.
- Marks, Laura (2002). *Touch: Sensuous Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Martín Gaité, Carmen (1987). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Martin-Márquez, Susan (1999). *Feminist Discourse in Spanish Cinema: Sight Unseen*. Oxford: Oxford University Press.
- Mérimée, Prosper [1845] (2003). *Carmen*. Madrid: Biblioteca Edaf.
- Molina, Josefina (2000). *Sentada en un rincón*. Valladolid: Semana Internacional de Cine.
- Monleón, José B. (1999). «El oriente, revisitado». *Política y Sociedad*, 30, pp. 93-102.
- Monterde, José Enrique (1995). «El cine de la autarquía (1939-1950)». En: Gubern, Román; Monterde, José E.; Pérez Perucha, Julio; Rimbau, Esteve; Torreiro, Casimiro (eds.), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 181-238.
- Mulvey, Laura [1975] (1990). «Visual Pleasure and Narrative Cinema». In: Erens, Patricia (eds.), *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Neale, Steve (1983). «Masculinity as Spectacle». *Screen*, 24 (6), pp. 2-16.
- Penella, Manuel (1916). *El Gato Montés* [online]. Disponible en [http://lazarzuela.webcindario.com/ARGUM\\_PDF/ELGATOMONTES.pdf](http://lazarzuela.webcindario.com/ARGUM_PDF/ELGATOMONTES.pdf) (2015-05-09)
- Rich, Adrienne (1972). «When We Dead Awaken: Writing as Revision». In: Rich, Adrienne, *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose, 1966-1978*. New York: Norton.
- Silverman, Kaja (2003). «The Female Authorial Voice». In: Wright Wexman, Virginia (eds.), *Film and Authorship*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Staiger, Janet (1992). *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of America Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Triana Toribio, Núria (2003). *Spanish National Cinema*. New York; London: Routledge.

- Vázquez Montalbán, Manuel (2000). *Cancionero general del franquismo (1939-1975)*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Woodward, Kathleen (2002). «Against Wisdom: The Social Politics of Anger and Aging». *Cultural Critique*, 51, pp. 186-218.
- Zecchi, Barbara (2014). *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.
- Zecchi, Barbara (2014). *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.

## Filmografía

- Abismos de pasión* (1954). Dir. Luis Buñuel. México: Tepeyac.
- Los duendes de Andalucía* (1964). Dir. Ana Mariscal. España: Bosco Films.
- Feria en Sevilla* (1962). Dir. Ana Mariscal. España: Bosco Films.
- Flor de España o la Leyenda de un torero* (1921). Dir. Helena Cortesina. España: Cortesina.
- La Gata* (1956). Dir. Margarita Alexandre. España: Nervión Films.
- El Gato montés* (1935). Dir. Rosario Pi Brujas. España: Star Films.
- La Lola se va a los puertos* (1947). Dir. Juan de Orduña. España: Juan de Orduña.
- La Lola se va a los puertos* (1993). Dir. Josefina Molina. España: Lotus Films Internacional S.L. / Canal Sur.
- Morena Clara* (1936). Dir. Florián Rey. España: CIFESA.
- Morena Clara* (1954). Dir. Luis Lucia. España: CIFESA.
- El paseíllo* (1968). Dir. Ana Mariscal. España: Bosco Films.
- A Personal Journey through American Movies* (1995). Dir. Martin Scorsese. UK; USA: Arte; British Film Institute; Miramax.
- La Raza* (1942). Dir. José Luis Sáenz de Heredia. España: Consejo de la Hispanidad.
- Vestida de novia* (1966). Dir. Ana Mariscal. España: Bosco Films.
- Wuthering Heights* (1936). Dir. William Wyler. USA: Samuel Goldwyn Company.
- Wuthering Heights* (1920). Dir. A.V. Bramble. UK: Ideal.

