



MARCO A. BAZZOCCHI

Almodóvar: desiderio e immagini

Presented at the 72th edition of the Cannes Film Festival, the last movie of Pedro Almodóvar *Dolor y Gloria* (2019) represents a suggestive autobiographical picture, where images play a fundamental role for the artistic inspiration of the protagonist Salvador. Extricating itself between flashbacks and metatextual expedients, the article goes back through the sequences of the movie identifying models, topics, chromatic choices. So, references to the cinema of Pier Paolo Pasolini, for example, intertwine to dynamic that links images to desire; at the same way, the reading of the relationship between fiction and reality is mixed with Salvador's refractions disseminated among other male characters.

Il disegno di un bambino che legge curvo su un libro: questo il centro del nuovo film di Pedro Almodóvar, un film che nasce da un'immagine, si costruisce intorno alle immagini, parla della possibilità di salvezza che le immagini contengono. Secondo Pasolini, la prima parola ascoltata risuonare in dialetto friulano, la parola «rosada», era la radice del suo amore per il friulano, per la lingua friulana, ma anche per il corpo dei parlanti, cioè per coloro che usavano una lingua orale per comunicare, una lingua non scritta. Per Mishima, era stata la visione delle gambe di un operaio che trasportava secchi d'acqua a fulminare l'infanzia con la rivelazione dell'amore omosessuale. Per Almodóvar al centro di tutto c'è questo disegno, dove colui che guarda (e disegna) il soggetto è nello stesso tempo oggetto d'amore.

Il bambino si chiama Salvador (non a caso: è colui che deve essere salvato, ma anche colui che salva) e vive in una cueva cioè in una grotta platonica dentro la quale avviene la scoperta di una vocazione artistica e nello stesso tempo privata, proprio come per Mishima, di fronte al corpo nudo di un giovane operaio analfabeta. Sarà questo operaio, Edoardo, a ritrarre Salvador mentre legge, illuminato dall'alto da un'apertura che consente di guardare il cielo (Almodóvar si ricorda benissimo di *Cosa sono le nuvole?*, il film platonico e filosofico di Pasolini). Salvador è un bambino istruito, sa leggere e scrivere, ed è lui che insegna all'operaio a scrivere dicendogli, in modo semplice, che tracciare le lettere è come disegnare, dal momento che ogni lettera è un'immagine. Scrittura e immagini: Almodóvar stringe così, senza esitazione, il nodo che sta alla base della sua vocazione artistica.

Diventato adulto, Salvador ottiene il successo con un film dal titolo *Sabor*, un film di cui vediamo solo il manifesto, allusivo





alla prima parte dell'attività di Almodóvar stesso: una bocca rossa dalla quale esce una lingua a forma di fragola. Rosso, molto rosso, e colori accesi, un pop esasperato che rimanda agli anni ottanta, la grafica di Keith Haring.

Rosso, blu, verde, arancione: la linea cromatica del film esplose scena dopo scena, diventa racconto, circola intorno all'appartamento di Salvador, un 'museo', come lo chiama il suo primo amante, Federico, alludendo al fatto che lì la vita madrilenana è ferma a quel periodo, con i volumi rotondi delle lampade e dei divani, i pupazzi a terra e tanti quadri alle pareti, «l'unica compagnia con cui passo le mie giornate», confessa Salvador. La sua libreria contiene volumi di arte e di moda, tra cui uno esplicitamente dedicato allo stilista Manolo Blahnik, ma anche Bolaño, che Salvador legge nelle sue notti insonni, sottolineando con una graffa i passi che gli interessano e che parlano di dolore e solitudine. Alla grotta incalcinata candida del Salvador bambino, la grotta che preannuncia il bianco dello schermo cinematografico, dove si può proiettare (come nella caverna di Platone) ogni immagine possibile, si è sostituita la penombra dell'appartamento di Madrid, in Calle del Pintor Rosales (dove abita realmente Almodóvar) e dove il cinquantenne Salvador cerca requie all'eccesso di dolori che assediano il suo corpo, e che sono fisici e immaginari, reali e psicosomatici, e che derivano tutti dalla condizione di un creatore di immagini che si trova a non poter più creare. Circondato dai quadri degli artisti madrileni degli anni '80 (Perez Villalta, Martín Begué, Manolo Quejido, Dis Berlin) il regista specchia in essi la sua attuale impotenza, la impossibilità di immaginare.

La mente di Salvador, e il suo corpo (che vediamo in una serie di stilizzazioni grafiche come un oggetto artistico attraversato da fasci luminosi, una specie di scheletro psichedelico), soffrono dello stesso male, che è quello dell'abbandono e della coscienza di non aver potuto 'salvare' gli altri. Non ha potuto salvare il primo amante dall'eroina, non ha potuto salvare la madre negli ultimi giorni di vita, non ha salvato se stesso. Ha prodotto immagini, pensando che fossero salvifiche, ma ora si tratta della sua salvezza, e insieme di quella dei ricordi che sembrano ostruire la sua mente. Così il film si svolge (secondo una tecnica almodovariana di pseudo-autofiction) come una catena di scene che incollano l'uno sull'altro passato e presente. Salvador va a ritrovare l'attore del suo film *Sabor*, Alberto, che diventa l'interprete di un testo teatrale dedicato alla 'dipendenza' dall'eroina dell'amante di Salvador, Federico (diventato Marcelo nella scrittura), il quale a sua volta, passando da Madrid, assiste in lacrime al monologo e decide di andare a ritrovare, dopo trent'anni, lo stesso Salvador che a sua volta, spinto da Alberto, ha iniziato a usare l'eroina e rivede, nelle allucinazioni, le scene di se stesso bambino che vive nella grotta con la madre e scopre la passione per la lettura, per il cinema e per i ragazzi. Ogni uomo di questo film è un pezzo di Salvador, che a sua volta ha bisogno di ritrovarli tutti, realmente e idealmente, se vuole ricomporre i pezzi di cui è fatto.

Desiderio di immagini e rifiuto di immagini sono i due poli attraverso i quali si muove e si è mossa la vita del regista, che adesso scorre sotto i nostri occhi grazie a una stringa di immagini (una pellicola) che tiene insieme tutti le parti di quella vita. E l'esito, al quale tende





disperatamente Salvador, è la possibilità di ritornare al cinema, cioè di riattivare la pratica delle immagini in senso terapeutico, sia per lui che per il coro dei suoi personaggi (e naturalmente per lo spettatore). Ma il ciclo vitale ha bisogno di una lunga deviazione, una «cura di sé» direbbe Foucault, che passa attraverso la confessione. Solo confessando il sé, cioè mettendosi dal lato della verità, Salvador può guarire. Il culmine della confessione viene raggiunto tutte le volte che il protagonista si confronta con una delle ombre del suo passato. E sarà confessione comica nel momento in cui confessa attraverso il cellulare, in viva voce, al pubblico che lo attende dopo tanti anni in occasione del restauro di *Sabor*, che l'interpretazione di Alberto non gli era piaciuta, era troppo pesante e drammatica proprio a causa dell'uso dell'eroina. O confessione tragica quando Salvador cerca di ottenere un'assoluzione dalla madre ormai anziana, che lo rimprovera teneramente di non essere stato il figlio che lei voleva. O confessione sentimentale, commovente, quando Federico si ripresenta inaspettato a casa sua, e gli racconta come si è salvato dall'eroina, diventando poi padre di due figli, e proponendogli un'ultima notte d'amore. Il rifiuto ironico di Salvador indica l'inizio della guarigione: non può ripetersi quello che è già stato, l'unica via d'uscita è far diventare 'finzione' la realtà vissuta, cioè riscoprire il valore salvifico di ciò che la mente elabora a partire dall'esperienza diretta. E Almodóvar gioca con leggerezza con la mania europea dell'autofiction facendo dire alla madre vecchia che lei detesta le sue autofiction e che le vicine di casa non sono contente di vedersi prese in giro.

In questo caso, la finzione è tutta contenuta nelle immagini che scorrono sul bianco della tela del cinema, sul bianco della grotta dell'infanzia, sul bianco della pagina scritta. Fino a un certo punto, Salvador non vuole: non vuole vedere, non vuole rivedere (il suo film, la messinscena del suo monologo), non vuole guarire. La sua schiena malata e la sua gola che si blocca sono il segno di una volontà di non comunicare più che ha interrotto l'impulso naturale con cui il bambino riusciva a essere un eccezionale comunicatore. Capace di scrivere le lettere al posto dei suoi compaesani analfabeti, capace di tenere nella sua piccola mano la mano dell'operaio guidandola sul foglio, Salvador ragazzino è il pezzo di sé che Salvador adulto deve riscattare se vuole ritornare alla creazione. Lo deve togliere cioè dal buio in cui l'ha confinato l'età adulta, riscoprendo la luce sacra di quella grotta dove Salvador è tutt'uno con la giovanissima madre, colei che gli insegna il valore del canto e della voce, colei che gli impone il baccellierato dai preti, unica forma di riscatto per chi nasce povero. Almodóvar ha alluso esplicitamente al cinema italiano, facendo di Penelope Cruz una madre in ciabatte di pezza e grembiule come la Sophia Loren della *Ciocciara*. Ma ha nascosto abilmente una citazione da Pasolini, di cui vediamo il dvd di *Mamma Roma* in casa del regista adulto. La prima scena infantile, con la madre che lava i panni e li stende sulle siepi cantando con le amiche, osservata dal piccolo Salvador che gioca con i pesciolini sabon nel greto del fiume è un esplicito rifacimento della scena iniziale di *Edipo re*, dove il bimbo Edipo vede la madre e le amiche giocare e danzare sull'erba, sotto i pioppi di un fiume lombardo. In Pasolini, i fuochi artificiali sono la causa dello spavento che fa svegliare il piccolo Edipo e gli fanno intravedere, tra le inferriate del balcone, il padre e la madre che ballano abbracciati, come ombre attraverso una tenda. È l'inizio della vicenda di Edipo, mentre invece Almodóvar li rovescia sul finale, abolendo qualsiasi traccia edipica. I fuochi di artificio scoppiano in cielo quando Salvador e Jacinta stanno per mettersi a dormire nella sala d'aspetto della stazione, bloccati a causa di uno sciopero, il giorno prima di arrivare al paese dell'Extremadura dove si svolgerà l'infanzia del bambino. Sulla panca di legno della stazione lui, avvolto in un drappo rosso fuoco, stesa per terra lei, ai suoi piedi, come una femmina che protegge il suo cucciolo. Non c'è



traccia di un padre, che appare in un'unica scena, o nelle fotografie ingiallite. Non a caso, alla fine del film, dopo che Salvador è stato preparato per l'operazione chirurgica che gli ridarà il respiro, e si addormenta sotto gli occhi di un uomo benevolo, il medico (figura che sostituisce il padre, e che vediamo col volto coperto dalla maschera), si ripete la scena della notte alla stazione, e scopriamo che è la scena del nuovo film di Salvador, *El primer deseo*. Il primo desiderio, che è insieme un desiderio erotico e un desiderio di immagini. Sono le immagini a produrre desiderio, ed è il desiderio liberato che a sua volta può tradursi in immagini. Salvador è rientrato in possesso del ritratto che il muratore aveva abbozzato (su un foglio bianco di calce) tanti anni prima. La lettera, rimasta nascosta nelle pieghe del tempo, arriva finalmente nelle mani del suo destinatario. E apre il tempo nuovo della vita. Il bambino seduto che legge nella grotta è l'immagine perfetta della guarigione, cioè della capacità di ritornare a desiderare.