



BARBARA DISTEFANO

*Lo schermo aperto di Basilio Martín Patino.  
Retablo anarchico di cinquant'anni di storia spagnola*

Basilio Martín Patino, one of the most important Spanish film directors, died last August. His movies tell us about fifty years of Iberian history. Francisco Franco's dictatorship condemned him to invisibility, but could not deprive him of international awards. However, Patino's non-mainstream works stay invisible also in the democratic Spain. This essay outlines the career of this director that was constantly mixing documentary and fiction, until he chose the mockumentary genre. Then the intermediality of Patino's works is pointed out, also considering his videoinstallations. In fact, the dialogue between cinema, literature, theatre and photography play an essential role in his films.

«Sono semplicemente un bimbo che è nato in un paesino in provincia di Salamanca e si è messo a fare cinema. Il mio primo ricordo sono delle detonazioni. E dei falangisti che risalgono su un camion cantando *Cara al sol*». Aveva la luce di Madrid dentro gli occhi, mentre si sminuiva con il riserbo dei maestri; ma i suoi occhi erano già incupiti da una nebbia tiranna, nella primavera del 2012: si era ammalato nella memoria, proprio lui che aveva usato la cinepresa per preservare la memoria collettiva. Se n'è andato il 13 agosto 2017, quel bambino nato a Lumbrales, all'anagrafe Basilio Martín Patino.

<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/room/room-20611>

Lo stesso nome che da dieci anni conclude e attualizza il percorso sul *Guernica* di Picasso nella sala 206.11 del Museo Reina Sofía, dove si proietta *Canciones para después de una guerra*: la pellicola più molesta per il regime franchista dopo *Viridiana* di Luis Buñuel, realizzata nel 1971, ma proibita fino alla morte del dittatore. Novantasei minuti di canzoncine estremamente popolari nella Spagna di allora e apparentemente innocue, ma saldate con un montaggio diabolico alle immagini d'archivio della guerra civile, fino a ottenere un ordigno corrosivo.

<https://www.youtube.com/watch?v=FVzCTUwxxqs> oppure <https://www.youtube.com/watch?v=NCD8pK2UPgl>

Allo stesso Patino si deve quello che è considerato il vertice della *Nouvelle Vague* iberica: *Nueve cartas a Berta*, il suo primo lungometraggio, presentato nelle sale nel 1967, in versione forzosamente 'emendata'.

<https://www.youtube.com/watch?v=vX2c3YiVqu4>

Basilio Martín Patino è anche l'autore del primo film su Francisco Franco realizzato da un non franchista: si intitolava *Caudillo*, esisteva clandestinamente dal 1974 e nel 1977 ne veniva ritirata la locandina dal padiglione spagnolo del Festival di Berlino, anche se la dittatura era finita. Cineasta di idee anarchiche, fino a quel momento Patino si era divertito a finire nel carcere di Carabanchel due giorni sì e uno no. E nel 1973 aveva rischiato la pelle per girare *Queridísimos verdugos* (*Carissimi boia*), documentario che, con Franco ancora in vita, nel 1975 veniva proiettato in una sala prove di Madrid alla presenza di Alberto Moravia. Tre anni dopo, il Festival di Taormina avrebbe premiato questa sinfonia macabra che sbatteva in faccia al regime l'umanità delle rughe di Vicente Copete, Bernardo Sánchez e Antonio López: *los tres verdugos*, cioè i tre esecutori di sentenze capitali nella Spagna del 1971, il volto inconfessabile del regime e i visi che nessuno voleva vedere.



<https://www.youtube.com/watch?v=vpg2UzUvmP4>

Guadagnatosi la fama di bambino dispettoso, nel 1985 il regista di Salamanca realizzava *Los paraísos perdidos*: un film che smascherava le contraddizioni della Transizione democratica e si faceva notare al Festival di Venezia, raccontando l'ingresso della Spagna «nel mercato comune della frustrazione», come scrisse Tullio Kezich.

Ottantenne, nel maggio del 2011 Patino si è caricato per l'ultima volta la cinepresa in spalla e ha sgomitato in una gremita *Puerta del Sol*, chiedendosi quanta fame e quanta miseria del XXI secolo si celassero dietro l'allegria protesta del movimento degli *indignados*. *Libre te quiero* si sarebbe intitolato il documentario che stava montando, quando in quella primavera 2012 bussai alla porta del suo studio madrileño, in calle de la Unión.

Cinquant'anni di un popolo, dunque, nella produzione di Basilio Martín Patino, che a ragione occupa una posizione di primissimo piano sui manuali di storia del cinema spagnolo. Al suo nome, infatti, si associa l'organizzazione delle Conversazioni Cinematografiche Nazionali, che nel 1955 radunarono i registi rimasti in Spagna e bisbigliarono la necessità di servirsi dello schermo per attentare alla salute del regime. Patino era rimasto: inizia la sua attività negli anni della dittatura franchista, quelli in cui il cinema spagnolo diventa «un buco nero», e si distingue da Buñuel per la scelta di percorrere l'ostica via di un esilio dall'interno. Cammino in salita che condivide con Luis Berlanga e Juan Antonio Bardem, che lo costringe inizialmente a scontrarsi con le restrizioni imposte dalla censura, e alla fine lo fa optare per la totale clandestinità.

Il secondo lungometraggio dopo *Nueve cartas*, infatti, intitolato *Del amor y otras soledades*, arriva al Festival di Venezia nel 1969, ma è talmente 'aggiustato' da non appartenere. Così, l'incorreggibile Basilio pensa di risolvere abbandonando la finzione e rifugiandosi nei materiali d'archivio. Il risultato sono la manipolazione giocosa e il montaggio corrosivo del film citato in apertura, *Canciones para después de una guerra*: un ordigno scomodissimo per il regime avvolto in un involucro di infanzia e nostalgia che, come ricorda Manuel Vazquez Montalbán, non aveva lasciato dubbi a Carrero Blanco, il luogotenente di Franco: «questo Patino andrebbe fucilato». Nel 1971 l'opera viene invitata alla Film Exposition di Hollywood e chiaramente si vede negato l'espatrio. Le autorità franchiste ne ordinano addirittura la distruzione e dichiarano che la pellicola «non esiste né è mai esistita». Bisognerà aspettare il 1976 per la distribuzione.

Paradossalmente, però, Patino rischia di non esistere anche nella Spagna democratica. Può fermarsi al solo episodio di *Canciones* il lunghissimo elenco di *enfrentamientos*, di scontri con il potere di turno, che sono stati il prezzo della sua libertà estrema. Un prezzo che trasforma il titolare di riconoscimenti internazionali nel Carneade oscurato in patria. Ma dall'invisibilità cui lo condannava il regime franchista mentre Venezia e Hollywood lo segnalavano, Patino è passato a vivere il conflitto con un'industria che lo ha isolato dai circuiti della distribuzione. Ne sono un esempio *Madrid*, premiato nel 1987 al Festival di Bergamo, ma mai distribuito nel suo Paese prima della commercializzazione del cofanetto Suevia Films, e *La seducción del caos*, Palma d'oro al Festival di Cannes del 1991, mandato in onda una sola volta dalla TVE. Troppo lontana, la sua produzione, dai prodotti di esportazione che ci giungono dalla penisola iberica. Così vicina, invece, a quella 'linea nera' dell'*hispanidad* che parte da Quevedo e passa per Goya.

Esiste, tuttavia, un percorso che avvicina la figura di Basilio Martín Patino all'Italia e alla sua cultura. Non si tratta solo degli svariati riconoscimenti ottenuti nel corso di una carriera - da Pesaro a Roma, da Taormina a Venezia, da Bergamo a Sanremo, a Cuneo; o dell'importanza assegnata alla sua opera da storici come Gabriele Ranzato, il quale cita



*Canciones* nelle prime pagine di *Il passato di bronzo. L'eredità della guerra civile nella Spagna democratica* (Laterza, 2006). Né delle occasioni di fruire i suoi film che sono state offerte dal Festival di Viareggio e dall'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza di Torino.

<http://www.ancr.to.it/wp/salutiamo-con-massimo-rispetto-e-molto-rammarico-basilio-martin-patino-il-regista-spagnolo-scomparso-il-13-agosto-scorso/>

Alla letteratura italiana Patino dedica gli anni universitari e, subito dopo aver conseguito la laurea, una borsa di studio lo porta a Perugia. Qui avrà la possibilità di formarsi con Nino Rota, osservare i lavori di Fellini e Antonioni, stringere amicizie con Paolo Gobetti e Cesare Zavattini, individuare nel Neorealismo italiano il modello ispiratore del Nuovo cinema spagnolo. E c'è anche il progetto di un film su Federico García Lorca, alla cui sceneggiatura lavorano gli scrittori Jorge Semprún e Daniel Sueiro, e che avrebbe dovuto avere per protagonista Gian Maria Volonté: idea mai portata a compimento, ma che trattiene Patino a Roma per diverso tempo, in casa del poeta Rafael Alberti.

A partire da questi ultimi nomi ci si può fare un'idea del peso assunto dalla letteratura nel processo di ideazione dei film di Patino. Impossibile rendere conto dei riferimenti a classici castigliani disseminati un po' ovunque, sempre mirati e soppesati; ma si può citare l'adattamento della novella cervantina *Rinconete y cortadillo*, commissionatogli dalla TVE nel 1968: ennesimo lavoro requisito dalle autorità franchiste. Il tasso più alto di letterarietà viene raggiunto in *Nueve cartas a Berta* – strutturato appunto in forma di 'lettere' corrispondenti ad altrettanti capitoli – e in *Los paraísos perdidos*, in cui la *caméra-stylo* di Patino insegue una protagonista alle prese con la traduzione dell'*Iperione* di Hölderlin. Tuttavia, la letteratura è solo una delle linfe che alimentano il suo cinema onnivoro, la cui raffinatezza resta lontana dai compiacimenti intellettualistici, ma ha senz'altro contribuito alla scarsa distribuzione.

Prima di addentrarsi in questo dialogo che lo spettatore è chiamato a intrattenere con le altre arti, occorre ricordare che il cinema è solo uno dei mezzi espressivi praticati da Patino: il regista fu infatti autore di una produzione audiovisuale che è partita dalla pubblicità, si è confrontata più volte con le possibilità del mezzo televisivo, e ha mostrato una precoce e duratura predilezione per le videoinstallazioni. Nascono così lavori come *Retablo de la guerra civil española* (1980) e *Inquisición y libertad* (1982), fino ai tentativi più recenti di *Espejos en la niebla* (2008) e *Ciudades* (2010). Sperimentazioni segnate comunque da una poetica unitaria, che resta fedele alle stesse urgenze: la ricerca di impronte della guerra civile, il pedinamento barocco del tempo che denuda ogni inquisitore fino allo scheletro, la raffigurazione della memoria come *retablo* o come labirinto digitale.

Con *Ciudades*, installazione audiovisiva al centro del Padiglione spagnolo all'Expo 2010 di Shanghai, Patino ha indagato l'evoluzione delle città spagnole negli ultimi 50 anni, e dimostrato ancora una volta che l'interesse urbanistico è uno dei pilastri del suo cinema. Senza le architetture romaniche delle città castigliane, infatti, non si reggerebbero in piedi pellicole come *Nueve cartas* o *Los paraísos perdidos*, vagabondaggi di una macchina da presa che corre dietro a personaggi peripatetici, posandosi ora su portali, ora su un bassorilievo.

E l'interesse urbanistico per la sua città d'adozione, di cui già nel '68 aveva esplorato le insegne pubblicitarie in *Paseo por los letreros de Madrid*, è il motore che fa progredire la narrazione di *Madrid* (1987): storia di un regista tedesco con il volto di Rüdiger Vogler che – sette anni prima della *Lisbon Story* di Wim Wenders – giunge nella capitale per girare un documentario sulla guerra di Spagna. Una sintesi di documentario e finzione, dunque,



e al contempo una riflessione metacinematografica; segnalata, peraltro, dalla citazione, in una delle primissime sequenze, della *mise en abyme* di Velázquez.

La scena in questione si svolge al Prado e i musei ritornano, indagati nel loro essere nuovi templi, in quella raffinatissima produzione per la televisione che è *La seducción del caos* (1991): riflessione sul posto che l'arte occupa nella società, ma anche prova di come il mezzo televisivo possa inglobare e risignificare cinema, teatro e letteratura. Il film, denuncia di tutte le recite contemporanee, si apre sulle rovine di un teatro demolito e si chiude con una rivisitazione del monologo di Amleto: è di fatto un cavallo di Troia introdotto dentro la TV, un invito per lo spettatore a smascherare menzogne che gli vengono propinate quotidianamente e a riconoscere le finzioni. Emblematico, quindi, il cameo di Patino, che si autorappresenta nelle vesti di narratore inattendibile, intento a intagliare il falso di un Cristo romanico.



*Las meniñas* di Velázquez citate in *Los paraísos perdidos*

Anche teatro, perciò, in questo cinema austero che rifugge ogni spettacolarizzazione. Soprattutto se si considera che i *teatrillos de muñecos*, i teatri di burattini tanto agognati durante l'infanzia e richiamati in una scena di *Los paraísos perdidos*, sono quelli che fanno accostare Patino alla cinepresa, e lo affasciano al pari delle lanterne magiche e dei dispositivi archeologici che continua a collezionare per tutta la vita.

Un discorso a parte si può fare per disegni, dipinti, incisioni e fotografie, dilaganti in tutta la sua opera, ma spesso e volentieri nati da un *escamotage*, cioè come espediente per far fronte alle riprese che scarseggiano, ai rischi della clandestinità o alla mancanza di fondi. È quello che avviene in *Queridísimos verdugos*, dove, tuttavia, sia l'indugio della macchina da presa dentro il *Cristo deriso* di Hieronymus Bosch, sia la sequenza di stampe d'epoca raffiguranti diversi esemplari di garrota, finiscono per assumere un valore distante dall'elemento accessorio. L'elenco potrebbe proseguire con i disegni di sapore medievale commissionati ad Alfredo Alcaín, che incorniciano *Nueve cartas a Berta* in quella caratteristica struttura in capitoli simile a un *retablo*; o ancora nella presenza del pittore Antonio López, protagonista di *El sol del membrillo* di Víctor Erice, nel cast di *Madrid*.

Ma il ruolo più complesso è quello riservato alla fotografia. Dall'uso del fermo immagine di *Nueve cartas*, agli scatti che compongono *Canciones* e dentro cui indugia e scava la cinepresa di Patino: «migliaia di foto, di famiglie, di gruppi di amici, di coppie, di matrimoni, preti. Fiere, prime comunioni, donne vestite a lutto», come spiega lui stesso; per arrivare alle riflessioni di Hans in Madrid, e al boia che in *Queridísimos verdugos* mette il reo in posa «come si fuera un fotógrafo»: dando corpo, cioè, a quell'idea di fotografia come arma micidiale, oracolo di morte e ritorno del morto, che ricorre da Roland Barthes a Gesualdo Bufalino.

Lo schermo di Patino, dunque, è aperto in direzione di tutte le arti, e arte resta. Malgrado l'alto valore documentale assegnatogli, infatti, l'autore ha spesso sottolineato che i suoi sono lavori anarchici e antipedagogici, e come tali non possono essere studiati a



scuola. Patino, del resto, è lo stesso che da un lato ha salvato dalla distruzione le immagini filmate dai franchisti conservate all'UFA di Lisbona, prelevandole nella capitale portoghese all'indomani della rivoluzione dei garofani; e dall'altro, quei materiali d'archivio li ha maltrattati, manipolati e dissacrati. Non solo perché colorare certe pellicole è un modo di mancare di rispetto agli ideali del franchismo; ma anche perché crede, a livello più profondo, che la forma più onesta di pensare la storia sia la finzione. Ed è questa la via che lo conduce a *Casas viejas* (1991), falso documentario presentato al Centre Pompidou di Parigi nel 1997: il *mockumentary* eletto come unico genere praticabile per raccontare la rivolta anarchica repressa ferocemente dalla Repubblica di Manuel Azaña.

Ed è, in fondo, attraverso i fotogrammi di tre bambini che Patino si è autorappresentato e consegnato agli storici. Il primo è la linguaccia contrariata che il *niño* con il cagnolino suggerisce allo spettatore di *Caudillo*. Il secondo è il bimbo che in Madrid si arrampica sulla centralina di montaggio e si diverte a rovinare il documentario in lavorazione. Ma soprattutto c'è il piccolo Señor Gordillo, quello che in *Canciones* chiede scusa a Don Anselmo perché non ha potuto studiare la storia: il suo *zéro de conduit* vale come lancio di cuscini contro tutti i maestri della scuola franchista.