

## CAMÉRA STYLO *Pepi, Luci, Bom. La caméra stylo di Pedro Almodóvar*

“Vedo l’arte del romanzo come l’arte libera per eccellenza, libera come la parola umana che permette a chiunque sappia servirsene di raccontare una storia a modo suo, a condizione che abbia una storia interessante in mente”<sup>1</sup>. Se sostituiamo “cinema” a “romanzo”, questa riflessione di George Sand potrebbe essere tranquillamente sottoscritta da Pedro Almodóvar, autore tanto scandaloso quanto coinvolgente (e a volte consolatorio), capace di coniugare una totale libertà espressiva con una grande capacità di catturare l’interesse e l’identificazione empatica dello spettatore. Il suo successo ne è al tempo stesso sintomo e risultato, facendone un regista paradigmatico proprio per l’astuzia con cui ha saputo manipolare i meccanismi dello *star system* senza esserne ingoiato, mantenendo sempre un riconoscibile marchio autoriale (molto indicativo anche l’ultimo film, *Gli amanti passeggeri*, *Los amantes pasajeros*, 2013), nel quale torna alle forme della commedia leggera con sprazzi in perfetto “stile Almodóvar”, chiudendo i suoi attori in una specie di teatro d’alta quota). Anche il modo in cui riprende e attraversa i suoi modelli, dal cinema underground newyorkese al grande melodramma hollywoodiano, rivela la disinvoltura creativa di un artista che non considera i generi forme chiuse, codici fissi a cui conformarsi, ma dispositivi dell’immaginario con cui esprimere e potenziare la sua personale visione del mondo.



Fig.1 | Gli amanti passeggeri

È in fondo lo stesso programma, benché declinato in un nuovo contesto culturale, abbozzato da Alexandre Astruc nel suo articolo del 1948, *Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*: il cinema come strumento di espressione e trascrizione diretta del pensiero; “un mezzo di scrittura altrettanto duttile e sottile del linguaggio scritto”; un’arte strappata alla tirannia dello spettacolo per diventare un “linguaggio, cioè una forma nella quale e con la quale un artista può esprimere il suo pensiero, per quanto astratto possa essere, o tradurre le sue ossessioni esattamente come succede oggi con il saggio o il romanzo”. Ma se il cinema – continua Astruc – diventa “un linguaggio che può esprimere qualunque ambito del pensiero”, è anche perché l’evoluzione tecnologica (con lo sviluppo del 16 mm, della televisione, degli apparecchi di proiezione domestici) permette la fruizione individuale e in qualche modo anarchica di

## CAMÉRA STYLO “film scritti su qualunque argomento, in qualunque forma”<sup>2</sup>. È proprio quello che fa Almodóvar con i

suoi primissimi film – prevalentemente cortometraggi –, risultato di una sperimentazione che il regista, approdato a Madrid nel 1968, porta avanti girando in Super-8. È così che entra in contatto con gli ambienti underground della Madrid degli anni Settanta (1972-1978), anche se i suoi lavori sono un po’ troppo narrativi rispetto a quelli sperimentali allora in circolazione. Queste prime prove venivano mostrate in spazi privati e, poiché prive di sonoro, erano accompagnate da un “doppiaggio” in diretta recitato dal regista stesso, che abbinava alla proiezione la riproduzione di musiche e canzoni. Doveva trattarsi di qualcosa a metà tra l’opera di un imbonitore dei primi film muti, quella di un istrionico interprete di sceneggiate e l’esibizione di un artista pop durante un *happening*. Queste performance raggiunsero un tale successo da trovare accoglienza, in ultimo, alla Cinemateca di Madrid<sup>3</sup>.

Il salto “dall’underground alla Madrid urbana”<sup>4</sup> e allo spettacolo cinematografico, anche se ancora lontano da una diffusione più commerciale, avviene qualche anno dopo con il suo primo lungometraggio, *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*), girato in 16 mm e proiettato per la prima volta il 27 ottobre del 1980. Anche se il primo soggetto del film nasce da *Erezioni generali*, un fotoromanzo “molto punk, molto aggressivo, molto sporco e buffo”<sup>5</sup> scritto per la rivista *La Víbora* di Barcellona, il film è il frutto dell’esperienza maturata a Madrid in un clima effervescente e particolare, a contatto con tutti gli artisti della Movida e con gli attori, tra cui Carmen Maura, della compagnia teatrale *Los Goliardos*, nella quale il regista recitava. Secondo Vicente Molina Foix, *Pepi, Luci, Bom...* raccoglie “appunti sparsi di un viaggio nella vita urbana e quotidiana colta nel suo lato selvaggio”<sup>6</sup>. In questo esperimento, Almodóvar intreccia forme espressive del passato e della tradizione spagnola, come la *zarzuela* e il picaresco, con lo scenario urbano contemporaneo e con media della cultura pop come il fumetto, la musica punk, il fotoromanzo, i rotocalchi e la televisione. Registra, allo stesso tempo, l’imporsi di personaggi della vita madrilenica che diventano, progressivamente, star del sistema mediatico: primo fra tutti lui stesso. Ma c’è un’altra fonte che rivela come questo primo film nasca letteralmente da un esperimento di scrittura dell’autore, in questo caso con carta e penna. Una delle sue matrici è infatti un racconto dello stesso Almodóvar uscito a puntate sulla rivista *La Luna*. Ne è protagonista Patty Diphusa, che scrive in prima persona: “La cosa più difficile per una persona come ME, che ha così tanto da dire, è iniziare. Mi chiamo PATTY DIPHUSA e appartengo a quel tipo di donne protagoniste dell’epoca in cui vivono. Il mio mestiere? Sex-symbol internazionale, o stella internazionale del porno, che dir si voglia”<sup>7</sup>. Così si presenta il personaggio. Almodóvar ne parla come di una sorta di suo alter ego, utile a descrivere, distorcendo solo in parte la realtà, un momento così particolare come i primissimi anni Ottanta nel contesto di una Madrid in piena Movida. Patty è una “ragazza con tanta voglia di vivere da non dormire mai, naïf, tenera e grottesca, invidiosa narcisista, amica di tutti e di tutti i piaceri, e sempre disposta a vedere il lato migliore delle cose. Una che a furia di riflettere solo sulla superficie delle situazioni finisce per ottenere il meglio da esse”<sup>8</sup>.

Pepi (Carmen Maura) non fa la pornostar. Anzi, un paradosso vuole che sia ancora vergine, ma anche lei non dorme mai e vive intensamente la realtà urbana e moderna del momento. Abita da sola nel suo appartamento a Madrid, ascolta musica punk e legge una gran quantità di fumetti. Un poliziotto (Félix Rotaeta), che vive di fronte, irrompe in casa sua e la ricatta: sesso in cambio della libertà, visto che la ragazza coltiva marijuana. La violenza subita da Pepi innesca una serie di eventi che intessono la trama del film. Una trama ben poco fitta visto che assistiamo in realtà ad una serie di gag e *tranches de vie* tenute insieme dalla presenza del personaggio di Pepi<sup>9</sup>. Bom (Olvido Gara, in arte Alaska) è la sua migliore amica ed è leader di un gruppo punk, i Bomitones. Per vendetta, Pepi adessa Luci (Eva Siva), casalinga e moglie del poliziotto che l’ha violentata. Tra Bom e Luci nasce una storia d’amore dai tratti sadomasochistici e le tre ragazze diventano inseparabili. Una sera, però, Luci viene rintracciata e violentemente picchiata dal marito: la sua componente masochistica ha il sopravvento e decide di ritornare con lui, a patto che egli continui a picchiarla furiosamente. Al fianco di Bom, che dovrà superare

**CAMÉRA STYLO** il lutto di questa separazione, c'è fortunatamente Pepi: le due ragazze si allontanano facendo progetti per il futuro.

Girato nell'arco di quasi due anni e con pochissimi mezzi, il film ha, soprattutto visto a distanza, un suo particolarissimo stile determinato proprio dall'assenza di una progettazione precisa delle riprese. La povertà delle condizioni produttive si riflette in evidenti debolezze tecniche: sonoro cattivo, illuminazione scadente, riprese spesso approssimative. Punti deboli che il regista, in puro atteggiamento Nouvelle Vague, ha cercato di trasformare in opportunità stilistiche, adattando il tono del film alle circostanze<sup>10</sup>. "La mancanza di mezzi – dice lui stesso – dà una libertà di creazione alla quale si accede molto più difficilmente, e a volte per niente affatto, in una normale economia delle riprese"<sup>11</sup>. Il risultato è una "freschezza" e una spigliatezza espressiva che rendono il film importante, non solo nel percorso artistico di Almodóvar. Se ciò che colpisce è la "presa diretta" sul mondo della Movida, la particolarità di *Pepi, Luci, Bom...* non risiede però solo nella cronaca di "un nuovo modello sociologico 'davanti alla macchina da presa', ma dall'articolazione (...) di forme di rappresentazione nuove"<sup>12</sup>.



Fig. 2 | Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón

Certamente l'apertura dell'occhio della macchina da presa su questo orizzonte socio-culturale conferisce al film un aspetto documentario, ma quell'enciclopedia di situazioni e di immagini cinematografiche che il neoregista ha acquisito nell'onnivora esperienza di cinefilo degli anni precedenti alimenta il tessuto espressivo del film, iscrivendo la presa diretta realistica nella cornice della rappresentazione. Basta pensare all'incipit, nel quale Almodóvar parte da uno scenario urbano, la facciata di un anonimo edificio scandito da finestre che viene percorso dall'alto in basso, fino a mostrare, con una variazione brusca della messa a fuoco, che la scena è ripresa dall'interno di un appartamento, attraverso la cornice di una finestra, sul cui davanzale campeggiano tanti vasetti con piante di marijuana. La macchina da presa panoramica poi in dettaglio su oggetti e arredi stravaganti e mette a fuoco la protagonista, Pepi, intenta a incollare le figurine di Superman su un album. È una scena, come ha notato Nuria Vidal, in cui c'è già praticamente tutto: "le finestre, i movimenti di macchina bizzarri, la musica, il paesaggio urbano, gli ambienti *kitsch* e una ragazza, la ragazza protagonista per eccellenza di tutto il suo cinema"<sup>13</sup>.

In questo film d'esordio sono presenti anche molti dei tratti individuati da Susan Sontag come propri del Camp<sup>14</sup>, primo fra tutti il modo di mettere al centro la rappresentazione edonistica del Sé, con un'immediatezza che non sconfinava però nell'esibizionismo. Feste, gag, performance, gusto per il travestimento, musica dal vivo, costante messa in scena di se stessi e delle proprie esperienze: tutto lo scenario della Movida ritratto nel film, in particolare nella sequenza della serata dedicata alle *Erezioni*

**CAMÉRA STYLO** *generalis*, in cui una giuria premia l'erezione migliore, mostra una spettacolarizzazione del sé che oggi conosciamo bene e che sarebbe diventata centrale col passare dei decenni. Fenomeni come quello dei *reality show*, se da un lato testimoniano il trionfo di una pulsione voyeuristica patentemente perversa, sono anche il frutto dell'exasperazione di un altrettanto malato esibizionismo. A questo proposito bisogna ricordare il progressivo diffondersi del televisore nelle abitazioni e il ruolo dei reportage televisivi, fenomeni che hanno contribuito a infrangere il confine tra pubblico e privato. La presenza della pubblicità nei primi film di Almodóvar va letta anche in questa direzione. Perché la pubblicità non è altro che la spettacolarizzazione di atti banali e quotidiani: cosa c'è di eccitante nel fare un bucato in lavatrice o nel pulire i sanitari di una stanza da bagno? Eppure l'estetica e la narrazione pubblicitaria ne fanno qualcosa di sensazionale. Allo stesso modo, chiunque può diventare speciale e degno di attenzione solo perché inserito in un processo di rappresentazione.

Del resto, per quanto possa apparire paradossale, si tratta di un'evoluzione dell'estetica del neorealismo, almeno di quella parte teorizzata da Cesare Zavattini che vedeva nel pedinamento dell'uomo comune e nella scoperta del potenziale narrativo dentro ogni vita vissuta, eccezionale in quanto tale, un suo fine. Se Zavattini andava esattamente contro l'invasione dello spettacolo nella vita, la sua riflessione registrava però un cambiamento i cui effetti a lungo termine sarebbero stati individuati e messi in luce, tra gli altri, da Guy Debord e Jean Baudrillard<sup>15</sup>. Viceversa, la freschezza di *Pepi, Luci, Bom...* sta nel fatto di presentarci il fenomeno in uno stato embrionale e ancora per certi versi incontaminato, perché i protagonisti di questo momento socio-culturale madrilenno vivono in una dimensione di costante performance di sé, nella quale si riassume la loro esperienza e la loro stessa identità. Non c'è dunque traslazione (e reificazione) della vita quotidiana su un piano di simulacri e di identità mediatiche, perché è il quotidiano stesso a darsi in una forma già teatralizzata in cui il sé coincide a tutti gli effetti, senza scarti, in modo giocoso e disimpegnato, con l'immagine di sé.

È un aspetto evidente anche nella narrazione dell'eccesso e dell'osceno, che diventa rappresentabile attraverso un particolarissimo cortocircuito tra situazioni quotidiane e dinamiche performative. Valga come esempio la scena in cui Luci, da brava casalinga, istruisce Pepi sull'uso dei ferri da maglia. L'inquadratura è fissa in un mezzo primo piano delle due ragazze, una accanto all'altra davanti a un tavolo. Lo scenario è domestico, dimesso, scabro come il muro che fa da sfondo al dialogo. Mentre discutono su come bisogna lavorare ai ferri, Pepi colpisce più volte Luci, che confessa di godere quando viene picchiata e di avere sposato un poliziotto nella speranza che fosse un violento. All'arrivo di Bom, Pepi depone temporaneamente ferri e gomitolini per aiutare la nuova arrivata – che nel frattempo si sfilava un coreografico mantello leopardato – ad appoggiare la scarpa dorata alla parete per urinare addosso a Luci, che mostra di gradire molto questo gesto di "apprezzamento". Se la scatologia, come dichiarato dallo stesso Almodóvar, è un elemento tipico della realtà descritta nel film, il suo obiettivo era anche di "mostrare una serie di comportamenti propri del porno nel contesto di un'atmosfera quotidiana e naturalista, priva di esibizionismo"<sup>16</sup>. In questo senso, scrive Susan Sontag, il "Camp è un solvente della morale. Neutralizza lo sdegno moralistico e favorisce un atteggiamento di gioco"<sup>17</sup>.

Come ha giustamente notato Paul Julian Smith, "c'è qualcosa di paradossale nel fatto che il primo film di Almodóvar non soltanto è quello che più dipende da una 'scena' preesistente al di fuori del quadro, ma anche il più esplicito nell'assumere l'artificio della narrazione cinematografica. Referenzialità e retoricità sono così combinati insieme per dare vita ad una stravagante e potente miscela"<sup>18</sup>. È infatti la stessa Pepi, questa volta nei panni di regista cinematografica, a ragionare su natura e statuto della finzione, in una prima, embrionale forma di *mise en abyme* che proietta il farsi stesso del film all'interno del mondo diegetico. Dopo aver ribadito alle amiche che vuole girare un film sulla loro storia d'amore – progetto per il quale chiede loro a più riprese di annotare episodi e dialoghi, o di raccogliere fotografie e materiali dalla vita vissuta –, risponde alle perplessità di Luci, che dubita della sua capacità di recitare, dicendo che sarà lei ad occuparsene. Poi spiega: "Non solo dovete essere voi stesse ma dovete rappresentare i

**CAMÉRA STYLO** vostri personaggi, e la rappresentazione è qualcosa di artificiale". Nel film, continua, deve esserci la loro vera personalità, ma per questo non basta la presenza naturale: non bisogna semplicemente essere se stessi, ma interpretare se stessi. È proprio questo, sottolinea lo stesso Almodóvar commentando la sequenza, che gli interessa nel cinema: "qualcosa che parla della realtà, qualcosa di vero ma che deve diventare una rappresentazione della realtà per essere percepibile. È una differenza importante tra me e Morrissey o Warhol che piazzano semplicemente la macchina da presa davanti ai 'personaggi' e captano tutto quello che succede. [...] mi piace molto quella parte di artificio che entra nel lavoro del regista"<sup>19</sup>.

Per Almodóvar, fin dagli esordi, la sfida con lo spettatore si gioca dunque su questo terreno. Certamente è una sfida che riguarda anche i temi e i mondi rappresentati: la centralità del sesso, la dimensione omo e transessuale, l'ambientazione in contesti che giocano sulla rottura delle regole borghesi. Ma il tratto distintivo del suo cinema si pone soprattutto a livello formale ed espressivo, con mezzi che vediamo perfezionarsi di film in film: si tratta, come nell'estetica del melodramma studiata da Peter Brooks, di un aspetto "superiore alla realtà" che ci fa scoprire, attraverso le tecniche audiovisive utilizzate, "i personaggi nella loro essenza, e veniamo a trovarci, se non nel dominio della *realtà*, in quello della *verità*"<sup>20</sup>; una verità umana a cui approdiamo attraverso l'eccesso al quale Almodóvar ci chiede di credere.

Del resto, questa triangolazione funzionale tra testo filmico, realtà rappresentata e spettatore trova pieno riscontro anche nella teoria della rappresentazione. Riflettendo sul rapporto tra rappresentazione e simulacro, Louis Marin definisce il quadro tanto "una finestra aperta sulla 'realtà'" quanto uno specchio sul quale la realtà viene proiettata come immagine, e attraverso il quale "l'occhio riceve il mondo"<sup>21</sup>. Continua infatti Marin:

Spettacolarità-specularità: la finestra è uno specchio. L'esatta visibilità del referente data dalla specularità si coniuga con la sua assenza: il mondo è effettivamente lì sul quadro, ma ciò che il dipinto mostra sulla sua superficie non è che l'immagine, il riflesso del mondo. Lo schermo rappresentativo è una finestra attraverso la quale lo spettatore contempla la scena rappresentata sul quadro come se vedesse la scena "reale" del mondo. Ma questo schermo, poiché è un piano, una superficie, un supporto, è anche un dispositivo riflessivo-riflettente sul quale, e grazie al quale, gli oggetti "reali" sono disegnati e dipinti<sup>22</sup>.

È in questa ambiguità che si disegna lo spazio della rappresentazione, in questa dialettica tra presenza e assenza del mondo, trasparenza e opacità, negazione ed esibizione del *medium* artistico. Finestra, cornice, specchio: sono le suggestioni figurali che anche la teoria del cinema, fin dagli albori, ha utilizzato per riflettere sul rapporto che il *medium* intrattiene con la realtà e con lo spettatore, riprendendo e adattando alcune metafore che accompagnano tutta la storia dell'estetica occidentale<sup>23</sup>.

Ed è proprio un effetto di questo tipo che si sprigiona dal cinema di Almodóvar, per il quale la metafora dello specchio, nella sua strutturale ambivalenza, risulta forse la più produttiva. Grazie a una miscela abilissima di adesione mimetica e messa in scena autoriflessiva, i suoi film catturano lo spettatore in una vera e propria trappola dell'identificazione: lo mettono a confronto con realtà altre, esperienze al margine, figure dell'eccesso o della perversione nelle quali è tuttavia costretto a specchiarsi, riconoscendo tratti del suo stesso volto, convertendo lo straniamento in empatia e familiarità. Come dinanzi a una superficie che riflette la nostra dimensione inconscia, i suoi film attivano nello spettatore un movimento che mette in discussione la sua identità di soggetto, le certezze e le coordinate su cui si regge. Omosessuali, ninfomani, drogati, artisti irriverenti come Alaska o Almodóvar stesso: ciò che la narrazione delle passioni dei protagonisti dei suoi primi film produce è uno spostamento del limite del visibile, nel senso che l'osceno, pur non perdendo la sua potenzialità eversiva e non venendo per nulla normalizzato, diviene



**CAMÉRA STYLO** rappresentabile. Questo movimento porta lo spettatore a spostare, a sua volta e in maniera accettabile, i limiti di ciò che per lui è visibile e conoscibile. Per approdare a questo risultato, il regista trova sempre il modo di esibire la natura finzionale dello spettacolo rappresentato; costruisce, insomma, una cornice che permette allo spettatore di assumere lo sguardo di colui che racconta e dei personaggi facendone esperienza, riflettendosi in loro, mettendosi in discussione senza sentirsi però minacciato dall'alterità. Ciò avviene anche in casi in cui i protagonisti maschili forzano decisamente i confini dell'etica, come in particolare in *Legami!* (*¡Átame!*, 1990) in *Parla con lei* (*Habla con ella*, 2001) oppure nel più recente *La pelle che abito* (*La piel que habito*, 2011).

Da questo punto di vista, il suo è decisamente un cinema che, come voleva Astruc, rappresenta idee e i suoi sono sempre film di finzione che propongono una riflessione sulla rappresentazione. Ciò che rende il caso di Almodóvar particolarmente interessante è però l'approdo di questa "nuova avanguardia", che nel suo caso offre una visione del mondo molto particolare nel contesto di un cinema di successo e spettacolare. Dal 16 mm al digitale, la *caméra-stylo* di Almodóvar trova insomma sempre la strada per far deflagrare, tra innovazione tecnologica e ricerca formale, un immaginario in costante movimento, inglobando lo spettatore, in ogni fase, nel dispositivo rappresentativo-finzionale che i suoi film costruiscono.

Anna Masecchia

## Note

1. George Sand, *Impressions et souvenirs*, Michel-Lévy frères, Paris 1873, p. 332.
2. Alexandre Astruc, "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo" (1948), in Daniel Banda, José Moure, *Le cinéma: l'art d'une civilisation*, Flammarion, Paris 2011, pp. 381-82.
3. Cfr. Frédéric Strauss (a cura di), *Il cinema secondo Almodóvar*, Pratiche, Parma 1995, pp. 15-17.
4. Vicente Molina Foix, "Introduzione", in Paul Duncan, Bárbara Peiró (a cura di), *Pedro Almodóvar. Gli archivi*, Taschen, Köln 2011, p. 10.
5. *Ivi*, p. 24.
6. *Ivi*, p. 12.
7. Pedro Almodóvar, *Patty Diphusa e altre storie*, Einaudi, Torino 2004, p. 5.
8. *Ivi*, p. VII.
9. Cfr. Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, Destino, Barcelona 1988, pp. 272-274.
10. Cfr. Juan I. Francia, Julio Pérez Perucha, "Primo Film: Pedro Almodóvar" (1981), in Paul Duncan, Bárbara Peiró, *op. cit.*, p. 21.
11. Frédéric Strauss, *op. cit.*, p. 26.
12. Paul Julian Smith, *Desire Unlimited. The cinema of Pedro Almodóvar*, Verso, London-New York 2000, p. 10.
13. Nuria Vidal, *op. cit.*, p. 272.
14. Susan Sontag, "Note sul Camp" (1964), in *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967, pp. 359-383.
15. Per Debord il riferimento è a *La Société du spectacle*, edito nel 1967. Per Baudrillard si rimanda a *Simulacres et simulation*, uno studio pubblicato proprio nel 1981, anche se va detto che è l'esito di una riflessione sulla società dei consumi che ha avuto inizio proprio tra il 1968 e il 1970.
16. Nuria Vidal, *op. cit.*, pp. 21-22.
17. Susan Sontag, *op. cit.*, nota n. 52.
18. Paul Julian Smith, *op. cit.*, p. 11.
19. Frédéric Strauss, *op. cit.*, p. 28.
20. Peter Brooks, trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985, p. 25.
21. Louis Marin, *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2001, p. 143.

## CAMÉRA STYLO 22. *Ibidem.*

23. Cfr. Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino 2009, in particolare il cap. I, "Finestra e cornice", e il cap. III, "Specchio e volto", pp. 3-30 e 57-84.